

«А ЖИЗНЬ, ТОВАРИЩИ... БЫЛА СОВСЕМ ХОРОШАЯ!»
(На темы спектакля А. Кончаловского по пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня»)

В. Познер. Есть у тебя любимое слово?
А. Кончаловский. Жить.
В.Познер. А нелюбимое?
А. Кончаловский. Умереть.
Январь 2010.

... Так елозит по экрану
С реверансами, как спьяну,
Старый клоун в котелке
И, как трезвый, прячет рану
Под жилеткой из пике...

Арсений Тарковский.

В отзывах о спектакле часто слышится раздражение решительным сдвигом пьесы к эксцентриаде. Действительно, насколько **такое прочтение** отвечает духу оригинала? откликается ли на вызовы текущего дня?

«Смеховая» сторона творчества Чехова давно не подвергается сомнению. Но до сих пор с недоверием встречают комедийные интерпретации его драмы и на сцене, и в кино.

Тем не менее, «смеховой» Чехов влечет неудержимо. И как раз на этом пути встречаются если не безусловные удачи, то их очевидные предтечи. Сюда я отношу, например, «Чеховские мотивы» Киры Муратовой и «Сад» Сергея Овчарова.

Ключевой эпизод фильма Муратовой, венчание в церкви, - откровенная буффонада с участием группы «Маски-шоу». Правда, режиссер берет

для экранизации, кроме рассказа «Трудные люди», малоизвестную и к тому же пародийную пьесу Чехова «Гатьяна Репина». Может быть, это и «оправдывает» смелость, с которой она карнавализует чеховские сюжеты?

Другое дело - картина Овчарова. Режиссер отважно превращает хрестоматийный «Вишневый сад» то ли в балаган, то ли в раннюю комическую, будто возвращаясь к началам зрелого киноискусства. Ведь и сам режиссер с истоков своих питается именно народным смехом. В итоге на экране возникает бесшабашная эксцентриада, но по-чеховски чреватая глубокой печалью. Как будто воплощается концентрированная формула чеховской драмы, озвученная А. Кончаловским: персонажи пьес Антона Павловича – **клоуны на кладбище**.

Определение верно в прямом смысле. В том же «Вишневом саде» второй акт начинается на заброшенном погосте. Но открывает действие буффонное трио Яша-Дуняша-Епиходов (Арлекино-Коломбина-Пьеро). К ним присоединяется Шарлотта, цирковая клоунесса по жизненному призванию, персонаж, найденный Чеховым на ярмарке.

Так насколько упомянутые опыты, в том числе, и спектакли Кончаловского, близки природе чеховского смеха?

Вот некоторые соображения на эту тему.

Если Пушкин открывает романную эпоху в нашей словесности, то Чехов «закрывает» ее. В творчестве Чехова воплотившееся в романном слове мировидение нового времени получает радикальную «смеховую» переоценку. Его драма - кульминация переживания русским реализмом идейно-художественного кризиса в преддверии XX столетия.

По существу, у истоков кино оформилась критическая переоценка **слова** как универсального способа описания мира, как идеологемы. Русский роман XIX века чуть ли не с истоков занят исследованием кризиса мировидения

героя-идеолога, который в мыслительном слове своем безуспешно пытается соединить обрывки «связующей нити времен».

Терзания «русского Гамлета», вообще проблема национального гамлетизма из нашего классического романа перекечевали к Чехову и здесь подверглись «смеховому» снижению, переосмыслению под углом новых ценностных ориентиров, которые складывались еще в 1880-е годы.

Уже в ранних рассказах Чехов выводит на поверхность литературы пока непривычную для нее по своей много- и разноголосице человеческую толпу. Герои юмористических сценок – чаще традиционные «маленькие люди». «Маленький человек» у Чехова находится в непрерывном невидимом сражении с прозаической повседневностью и **смешно** проигрывает ей, хотя должен бы, на первый взгляд, чувствовать себя незыблемо укорененным в быте.

Он не может завершить ни одно начатое им дело, вплоть до примитивнейшего, вроде приема пищи, скажем. Мало того, в конце начинаний его часто поджидает самая натуральная катастрофа, даже смерть. Модель такого сюжета – новеллка «О бренности» (1886).

Другая новелла. Мелкий чиновник Невыразимов в тупой безысходности существования оборачивается, по сути, насекомым. И в пасхальную ночь метафорически казнит себя в образе зазевавшегося таракана, только тогда почувствовав душевное облегчение. Рассказ «Мелюзга» (1885) - предвестие кафкианского гротеска. Но без нагнетания сновидческого ужаса Кафки, а внутри лишь слегка эксцентрически сдвинутой повседневности.

Ранние сценки Чехова сплошь вскрывают эксцентрическую природу реального быта. Комическое несоответствие возникает как противоположение масштабов. Вожделенная сладость чревоугодия и безжалостная рука судьбы в форме апоплексического удара. Унылое сидение в Пасху на дежурстве и дьявольская, всесокрушающая злоба как месть за свое бесправие и нищету.

Искра смеха высекается на стыке насекомого быта и угрюмого

величия небытия, в неуловимом взаимоперетекании масштабов. Событие повествования не выпадает из потока обыденщины. Не оборачивается фантастическим гротеском, как у Гофмана, или Гоголя, или еще позднее – у Кафки.

Не только человек толпы, или, по слову Р. Музиля, «человек без свойств», но и все, что попадает с высоты надбытового, а точнее, идейного существования в поток повседневной прозы, подвергается смеховому снижению, пародийному осмеянию. Низовой быт подсмеивается и над высоким словом-идеологемой, а значит, и над его носителем, героем-идеологом. Вспомним, например, дебют Чехова-рассказчика – «Письмо к ученому соседу» (1880).

В «серьезных» вещах писателя - «Рассказ неизвестного человека» (1893), «Черный монах» (1894), других - «высокий» герой не в состоянии совладать с непосредственной жизнью как раз в роли **носителя идеи**, слишком убежденного в ее всесиилии, иллюзорном, на самом деле. Черный монах улыбается Коврину не только ласково, но и лукаво, заставляя вспомнить черта-искусителя в видениях Ивана Карамазова.

«Героичность» классических для отечественной литературы идееносителей состоит, по Чехову, может быть, только в том, что заурядные, больные они все же набираются сил жить и готовы воспринять в какой-то момент своего существования проблеск вечности.

Иначе говоря, **бытовая предметно-вещная среда** никогда не исчерпывает пространства чеховского сюжета. Сквозь нее в какой-то момент проглядывает Природа, бесконечность мироздания. Человек должен заглянуть в эти равнодушные к нему очи, ощутив и ужас, и величие пребывания своего в мире **поверх всяких идей**. Должен затосковать о бессмертии в безысходности повседневья. Вот почему у Чехова так важны мгновения – сквозь них прорывается взор вечности (божественный взор).

Почувствовать его в состоянии не только ученый Коврин, претендующий

на мировую славу, но и гробовщик Яков Иванов («Скрипка Ротшильда»), погруженный в меркантильные заботы дня. А это означает, что в плотном потоке потешающегося над обыкновенным человечком быта всегда сохраняется духовный избыток, образно говоря, способность человека обратить глаза к небу.

Бытовая эксцентриада разрешается у Чехова «диалогом с богами». Водевильный смех оказывается чреват мировой печалью.

Откуда это?

Комедия в своих истоках - «голос» природы, природного изобилия. Обрядово-праздничное осмеяние древних богов и героев. А по сути, перевернутая трагедия, снижение трагедийного героизма.

И для чеховской комедии «авторитетный» объект пародии не только романное мировидение, а и шекспировская трагедия. «Гамлет», в частности. Имя принца датского присваивается половине драматических героев русского классика. Правда, за этим стоит смеховое разоблачение претензий не столько натурального принца, сколько отечественного героя-идеолога с его гамлетовским комплексом.

Так кто же у Чехова **субъект снижающего смеха**? И кто (или что) **объект снижения**?

Объект – не сам герой, а его «правда» о мире, идея, **его слово**. Субъект - не автор и даже не народный низ. Хотя персонаж из «низов» часто встает рядом с героем как своеобразный трикстер, смеховой двойник. Субъект смеха – предметно-вещный, природный, словом, необозримый «внечеловеческий» мир. Так утверждается знаменитая чеховская объективность. Он как бы прячется за объект, за Природу, предоставляя ей обнажать и «осмеивать» человеческие иллюзии. На этот, «мирозданческий» уровень поднимается чеховский смех, беря начало в среде бытовой, повседневной.

По памяти о древних дионисиях у Чехова сама природа (боги плодородия) потешается над человеком. Правда, не так весело, как в комедиях Шекспира, где все еще дышит природным изобилием. Смех у Чехова оборачивается печалью героев. Ведь вечность не умеет смеяться по-человечески. Ее смех – гримасы мертвой старухи в «Пиковой даме», воспроизведенные позднее Достоевским в глухом быте петербургских нор-квартир в «Преступлении и наказании». Такой смех не знает объединяющей праздничности **человеческого** карнавала. Да она и не знакома одиноким романнным странникам, перекочевавшим в чеховские сюжеты.

Чеховская драма не столько смех как таковой, сколько **плач по полноценному человеческому смеху**. (Еще и поэтому прав Кончаловский, когда говорит о кладбищенских клоунах у Чехова). Драматург совершает титаническую попытку удержать праздник, вернуть животворящую мощь смеха, утвердить иллюзию бессмертия, но останавливается, бессильный, перед неизбежностью. Эксцентрика превращается в пронзительную лирику. Рождается негромкий пафос чеховского творчества. Глубокое сострадание к незащитному обыкновенному (массовому) человеку, «мелюзге», вдруг обнаружившей себя на краю земного бытия в преддверии вечной Ночи.

... Не жизни жаль с томительным дыханьем.

Что жизнь и смерть? А жаль того огня,

Что просиял над вечным мирозданьем,

И в ночь идет, и плачет, уходя.

Отодвигая как бытовые, так и идейные распри, Чехов склоняет нас к простодушному договору с природой как в первобытном обряде, но возведенном до уровня отдельной личности.

Чеховская драма, исторически преодолевая мировидение романной эпохи, упирается непосредственно в кинематограф. Ему передает эстафету художественного исследования жизни с помощью новых изобразительно-

выразительных средств. Эти средства предчувствуются уже самой драмой Антона Павловича, где всякое идейно нагруженное слово подвергается «смеховой» переоценке. Торжествует свою победу, как правило, поток жизни, абсолютно непостижимым образом, едва ли не приемом скрытой камеры воспроизводимый драматургом.

Чехов предугадывает грядущий диалог культур как диалог искусств (литература и кино), порожденных разными эпохами. Воспроизведение такого диалога - действительная задача постановки чеховских произведений на экране или сцене.

Чехов не только подступил к кинематографу, но и невольно прогнозировал его в своем творчестве, формируясь, как и кино, в «балаганной» среде, но - газетной журналистики 1870-1880-х годов. Здесь возникал чеховский жанр юмористической сценки, собирающий в себе карнавальную энергию газетной полосы.

Из рассказов-сенок вырастает и чеховский водевиль, проникший в серьезную драму. И в водевилях, и в больших пьесах Чехова речь об одном - о недостижимом празднике жизни, который, кажется, неизбежно поглощается буднями.

Но будни не столько рутинная внутренность самой жизни, сколько ее внешняя форма, едва удерживающая дыхание природных стихий, неподвластных человеку.

Человек у Чехова остается человеком, пока он незавершен, всерьез несчастен. Иными словами, пока ощущает, несмотря на свою ничтожность, стихийную избыточность жизни и ограниченность, неполноту повседневного существования. Пока мучительно мечется на этой границе.

У Чехова такие прозрения даруются обыкновенному человеку на пороге небытия, хотя сама смерть выглядит, как правило, очередным проявлением бытовой рутины.

Вспомним два его рассказа, далеких друг от друга по времени, но спаянных единством мировидения художника. «Горе» (1885) и «Палата №6» (1892).

В первом токарь Григорий Петров везет захворавшую жену в земскую больницу за тридцать верст по метельной зимней дороге. По пути старуха умирает. Сам токарь, хоть и непутевый мужик, но «издавна известный за великолепного мастера», отмораживает руки и ноги. «Токарю – аминь!» - финальный приговор.

Во втором врач психушки сам в нее попадает в качестве больного. В итоге, избитый чрезмерно исполнительным сторожем Никитой, умирает.

В обоих рассказах факт смерти утрачивает свою значительность, уникальность. Вступает в действие эксцентрика жизненной прозы, упрямая в объективизм повествования. При этом усиливается ужас происходящего, поскольку очевидным становится человеческое бессилие перед потоком жизни, перед непостижимостью природы.

«Великолепный мастер» Петров превращается в бессмысленный обрубок мяса. А холодный труп Рагина, оправленный в часовню, так же бессмысленно будет лежать при луне, с открытыми глазами.

В этой равнодушной расправе Природы с человеком и философствующий доктор, и далекий от рефлексий мастер токарного дела уравниваются. Но и тот и другой одинаково возвеличиваются последним взлетом души перед лицом гибели.

Григорий Петров, везя сквозь метель свою мертвую жену и уже сам замерзая, вспоминает прошедшую жизнь. Супругу, молодую, красивую, веселую, из богатого двора. Свадьбу. А что после нее было – нет. Кроме того, что пил, лежал, дрался. Так пропало сорок лет. «Начать бы жить сызнова!..»

В предсмертной мечте об **иной, новой жизни** – человеческий избыток

не только этого, но многих и многих персонажей Чехова. Помянутый здесь чиновник Невыразимов из «Мелюзги» в момент наибольшего уныния чувствует **больно защемившую за сердце потребность новой, лучшей жизни.**

У того же Рагина в последнее мгновение жизни просыпается надежда: а вдруг бессмертие есть? «Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. **Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...**»

Эти мгновения – кульминация чеховских сюжетов, короткое духовное преодоление безысходности существования, совпадающее с вечностью. Понятно, никакой «новой жизни» не будет. Все поглощается потоком унылой повседневности, из которого вынырнуть не суждено. Но наступает миг, когда человеку открывается не только абсолютный тупик его короткой жизни, но и величие бесконечного мироздания, в котором упрятаны возможности иного бытия. «Начать бы жить сызнова...»

В таких «прорывах» к вечному заключается духовный подвиг **обыкновенного человека** у Чехова. Формируется совершенно **новый тип героики**, еще не вполне знакомый литературе, хотя и созревавший в ней на протяжении XIX века. Эта героика вырастает из вязкой бытовой повседневности, абсолютно лишенной всякой перспективы ее преодоления. Ведь «сама жизнь такая же, как и была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам». Но человек, убежден Чехов, должен искать «своего бога», иначе «жить не для чего, надо погибнуть». Не отличающийся последовательной религиозностью, Антон Павлович, тем не менее, настаивает, что «человек или должен быть верующим, или ищущим веры, иначе он пустой человек».

Его Бог, его Вера – в упрямом несогласии человека совпасть с беспросветностью обыденщины, стать «крыжовником», в

подсознательной жажде «новой жизни», в пределе - бессмертия. Из энергии такого «заблуждения» рождается попытка заглянуть в эфемерное грядущее, которое состоится через сто, двести лет.

Героизм терпеливого проживания повседневности – привилегия жизни всякого человека, **осознающего** одновременно и свою обреченность в каждодневном существовании, и неполноту своего воплощения в нем, свою роковую избыточность.

Определение **такой героики, но на свой лад** появляется и у Кончаловского как раз после «Романса о влюбленных». Здесь героиня произносит афористичное: «Жить – большее мужество, чем умереть». А в позднейшем комментарии к фильму режиссер, развертывая эту «очень важную мысль», говорит, что легче идти до конца в отрицании чего-то, вплоть до гибели, чем принять выстраданную необходимость терпеливо преодолевать трудности. Сложнее «соразмерять себя с окружающим миром, с обществом, делать для живых то, что в твоих силах, и стараться менять к лучшему то, что можно изменить». Так постепенно вырастает в человеке приятие мира, помогающее найти силу жить, вырастает как «выстраданный результат зрелости».

Речь идет об обретении веры в какую-то недоступную рациональному постижению правду жизни. Той жизни, которая есть непрерывный поток, – изо дня в день, изо дня в день, изнурительный и подавляющий человеческую волю, но обладающий глубинной энергией «смеховых» превращений.

Кончаловский шел к постижению природы чеховского смеха, следовательно, и к полноценному освоению классика едва ли не с самых первых шагов в кинорежиссуре. Во всяком случае, эксцентрическое превращение мира, или «стык миров», как он выразился по поводу композиционного решения «Романса о влюбленных», всегда его увлекал.

И здесь первыми «советчиками» режиссера были Бунюэль, Куросава, а особенно – Феллини. Ими режиссер вдохновляется и поныне

В ноябре 2003 года прозвучал его доклад «Феллини и Гоголь» на конференции Института Федерико Феллини в Римини. Выступление о сродстве русского и итальянского гениев имело для Кончаловского концептуально основополагающий смысл.

В этом же году вышел «Дом дураков» - фильм, демонстративно поставленный в феллиниевской традиции, но при этом абсолютно русский по атмосфере и пафосу.

Последние картины Кончаловского не скрывают своей карнавальной природы. Сам режиссер уверяет, что комедийный дар его скромн. Но последовательность и упорство в творческом освоении карнавальной стороны жизни, говорят как раз о естественной эксцентричности его мировидения. Причем питается она таким же последовательным и упорным освоением существа национальной отечественной культуры, **крестьянской** по генетическим корням и содержанию. Представления о природе русской жизни и воплощаются в эксцентриаде «Ближнего круга», «Курочки Рябы», «Дома дураков» и «Глянца». В этом же контексте естественно рассматривать и его театральные опыты, в том числе, и «Дядю Ваню».

Плотное знакомство с Чеховым началось для режиссера с фильма «Дядя Ваня». Стало общим местом, с легкой руки режиссера, считать, что стилевое, изобразительно-выразительное решение картины осуществлялось под непосредственным влиянием Бергмана. Но проблематика и тогдашнего фильма, и нынешнего спектакля на сцене Моссовета была и остается нашей, родной, можно сказать, крестьянской.

Я имею в виду, прежде всего, **проблему единства дома**. И в узком,

усадебно-деревенском, и в самом широком, национально-природном, смыслах.

Образ **родового гнезда** имеет глубоко личный, внедрившийся в подсознание след в жизни и творчестве режиссера. Об этом говорят ностальгические сентиментальность и теплота его воспоминаний об усадебном обиталище деда Петра Кончаловского. О повседневной атмосфере жизни там, о запахах, звуках, осязательных и зрительных переживаниях, с ним связанных.

В его давней экранизации тургеневского «Дворянского гнезда» многие критики по странной аберрации взгляда не смогли почувствовать уникальность воплощения на экране этого феномена. Образ усадьбы там был овеян любовной тоской по родному, но давно ушедшему, а поэтому идиллически окрашенному – прекрасному призраку, воскрешенному экраном. **Такой** русская дворянская усадьба не появлялась в отечественном кино ни до, ни после этого фильма. Разве что «Обломов» Н. Михалкова «рифмовался» отчасти с «Дворянским гнездом». Теперь и свою картину, и фильм Никиты Сергеевича Кончаловский воспринимает как пример добросовестного заблуждения прошедшей эпохи, естественного прекраснотушия в оценке как национального прошлого, так и настоящего.

Нынешний образ усадьбы на сцене театра Моссовета несет в себе явные, по выражению Астрова, следы вырождения, вымирания, если не абсолютного уничтожения, смерти. Но при этом никуда не делась та печальная привязанность к останкам родовой обители, которая ощущалась еще в «Дворянском гнезде». Она видна в том, с каким вниманием перебираются на огромном экране снимки из семейных альбомов конца XIX века: лица, лица, лица... Среди них вполне могли быть и предки самого режиссера. А на сцене как призрак невероятно давнего прошлого, сошедший с этих фото, раскачивается на качелях, может быть, главная **символическая** фигура спектакля – покойная сестра дяди Вани Вера Петровна Серебрякова.

Влюбленность в усадебный образ видна в пастельном колорите спектакля,

включая и костюмы действующих лиц. И в том, что в его бутафорском оформлении можно увидеть вещи, принесенные режиссером из нынешнего его отечественного обиталища на Николиной горе.

Трудно поверить Серебрякову-Филиппенко, что всплывший из памяти уголок усадьбы, каким он явлен на сцене, есть лабиринт из двадцати шести (!) комнат, в котором никого невозможно найти. Реплика целиком взята из чеховского текста. Может быть, когда-то этот дом и мог сойти за лабиринт. Но не такой, обозначенный пятачком света на сцене! Кажется, лишь тут, в предельно сжатом пространстве и сохранился еще призрак давнего уюта. Неуютно здесь чужакам, пришлецам: Серебрякову и его второй жене. Астров отвергает это обиталище, может быть, именно из-за присутствия здесь профессора. И никому из «чужаков» не дано увидеть призрак почившей Хозяйки.

Автобиографические для режиссера детали проникают в спектакль, рождая образно-смысловую цепь.

Вот Астров (Домогаров), а за ним и Серебряков, пройдя через сад и оказавшись у дома, счищают с подошв своей обуви налипшее на них ... что? Может быть, коровьи лепехи? Вероятно. Ну, как тут не придут на ум детские переживания Андрея Сергеевича, которого взрослые родственники в порядке наказания сажали в такие вот... вещи?!

Тема родного дерьма откликнулась впервые, кажется, в «Сибириаде». Затем всплывала и в «Курочке Рябее», и в «Доме дураков». Всюду образ, почерпнутый из жизненной конкретики, оборачивался символом. Нечто подобное происходит и в спектакле. Ведь никто, кроме Серебрякова и Астрова, не удостоивается чести - так быть помеченным деревней и усадьбой, в конце концов, природой. Что это, обряд посвящения? Ну, с Серебряковым понятно – «цивилизованное», городское существование соответствует его эгоистическим потребностям, так сказать. А вот Астров? Ведь он-то

проповедник натуральной жизни, вегетарианец, между прочим. Кажется, режиссер поставил перед актером задачу отчасти автопортретную, о чем тот, возможно, и не догадывался...

Вполне карнавальная тема отечественного дерьма беспокоит Кончаловского давно. В его публичных выступлениях по вопросам национального менталитета соотечественника то и дело звучит старый анекдот о человеке, привычно обосновавшемся в говне и не желающем быть оттуда извлеченным, именно потому, что он «тут живет». В предисловии к книге А. Липкова по истории сортира, «спровоцированной» Андреем Сергеевичем, режиссер писал о том, что отсутствие говна равносильно смерти. Говно хоть и «побочный продукт энергетического цикла», но - «необходимая, неотъемлемая часть жизни». И отношение к нему заслуживает серьезного внимания.

Суть в том, как я понимаю, что одно дело, по убеждению Кончаловского, воспроизводить говно, другое – привычка жить в нем. Первое имеет отношение к животной природе человека. Второе – к его культурному самоопределению. Как и устойчивое стремление регулярно очищать пространство жизни от «побочных продуктов энергетического цикла».

С этой точки зрения, Иван Войницкий, его племянница приладились жить в том, о чем сказано выше, привыкли к атмосфере, хотя, может быть, и в результате некоторого насильственного самопреодоления. Серебряков и его супруга чувствуют себя здесь дискомфортно. Но не по причине глубокого осознания аномалии такого существования, а поскольку привычны к иным ароматам. Вот что касается Астрова, тот как раз в эту аномалию всмотрелся, даже портретировал ее, но сил в себе для радикального очищения не находит, хотя много на эту тему говорит. Впрочем, может быть, такое самоочищение есть полная иллюзия, каковыми часто живут герои Чехова?

И Серебряковы, и Астров следы дерьма на себя замечают, пытаются

очиститься – но по разным причинам и побуждениям.

И у Чехова, и у Кончаловского драма дяди Вани, в том числе, и в неосуществленности дома, в котором и которым он живет. Когда-то усадьба рифмовалась с почвой, питающей под его, Ивана Войницкого, наблюдением духовный подвиг профессора Серебрякова. Но оказалось, никакого подвига нет, а есть животный эгоизм и ограниченность, тупое самомнение. Следовательно, жертвенная жизнь «дяди Вани», потомка тайного советника Войницкого, «дяди Вани», удерживающего дом от разорения, – служение пустоцвету.

Не будем забывать также, что мы имеем дело со «сценами из деревенской жизни». Иными словами, определяющее пространство существования здесь - усадьба и деревня, неизбежно подчиненные ритму крестьянской жизни и природному циклу. С появлением Серебряковых жизнь эта (для дяди Вани и его племянницы, для всех, кто искони проживает здесь) выбивается из привычной циклической колеи. Она потревожена и расшатана бесплодными чужаками. Кстати, когда-то, **когда была еще жива сестра Войницкого**, и для Астрова дом не был чужим.

По мере развития сюжета понимаешь, что травма имеет предысторию, что она глубоко внедрилась в существование дома и разъедает его. И дело не только в «чужаках» и не только в служении иллюзиям. Язва глубже – в почве: в природе и народе. Образный ряд пьесы, а вслед за тем и спектакля выстраивается так, что из судеб усадьбы и деревни прорастает судьба страны.

И в фильме, и в пьесе Кончаловский отгораживает место действия драмы от природного пространства. Мы не видим тех лесов, которые **на словах** воспевают подвыпивший врач и которые, величавые, может быть, еще живут где-то за окнами усадьбы.

Когда в фильме режиссер выпускает Астрова из стен **уже** не любимого им дома на волю, то и там зритель видит страшную картину уничтожения

человеком природного. Она буквально совпадает с тем, что запечатлено на фотографиях доктора. В финале же картины Сонино «Мы отдохнем!» парит над обледеневшей и усыпанной снегом страной. И в спектакле после неудачных выстрелов Войницкого темный провал задника сменяется омертвевшим серобелым экраном, на котором призраками проступают силуэты персонажей.

Первозданная природа, не тронутая человеком, живет **внутри** усадьбы, но только в сознании, главным образом, Астрова. Ее **последний** всплеск, ее будто упреждающий «голос» слышен во втором акте - в законных звуках и проблесках грозы, шуме дождя, даже, кажется, свежем дыхании деревьев после него. Может быть, так Мироздание хочет напомнить людям о себе...

Кончаловский добивается метафорического воплощения природного, усиленного образами фотодокументов. Это созвучно Чехову, у которого равнодушная природа дается, как правило, в равнодушном восприятии персонажей.

Писатель часто использует глагол «кажется», притом сохраняя и ощущение «внечеловечности» природы. Ощущаешь присутствие вечности, взирающего в этот момент на героя – или пугающей, или возвышающей его человеческую малость.

Характерно, в этом смысле, то место из рассказа «В овраге», например, где Липа возвращается домой со своим мертвым ребеночком. Вечерние сумерки. Их описание завершается **сердитой** переключкой лягушек в пруду, в которой даже **можно было разобрать слова**: «И ты такова! И ты такова!» И человеку **кажется**, что все эти твари кричат и поют нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, **чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!..**

А ночью Липа **глядит на небо** и думает о том, где теперь душа ее мальчика. И как бы продолжая мысли героини, сквозь ее переживания до нас доносится голос автора. «О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда

сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда **с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно** – весна теперь или зима, живы люди или мертвы... Когда на душе горе, то тяжело без людей...»

Несчастливая женщина какой-то внутренней духовной энергией, что называется, вочеловечивает природу, которой «все равно», делает ее своей «сочувственницей», возвращая себе так всю окружающую реальность, и таких же обычных людей, которые теперь видятся ей святыми.

Именно этот Чехов особенно близок Кончаловскому. Именно **такого** Чехова он имеет, я думаю, в виду, когда говорит, что боготворит Антона Павловича и советуется с ним по каждому моменту своей жизни.

Вернемся к пьесе и фильму.

Астров в картине персонаж не от пространства усадьбы. Он здесь не живет. Он наезжает. В усадьбе он задыхается. В иные моменты он, действительно, кажется не только себе, но и зрителю великаном, а население усадьбы – «букашками... микробами». То, чему Астров хотел бы принадлежать и, может быть, по духу еще принадлежит, находится вне обозреваемого места действия. Это – Лес. Но и Астров чувствует себя истощенным, как былинный Святогор, покинувший естественное для него пространство существования. Это поколение «богатырей» сходит (и уже сошло!) со сцены. «Пошлость жизни», поглотившая, по словам Астрова, героев, проявляется как бы на фоне того леса, который **где-то невидимо** шумит живой силой. Но в реальности и лес перестает быть, хотя фигура его пропагандиста, в исполнении Бондарчука, еще сохраняет след львиной осанки.

Фильм местами угрюмо мрачен – может быть, из-за бергмановских интонаций, когда психологические коллизии, достигая катастрофического градуса, тем не менее, не находят разрешения. Даже эксцентрика не помогает.

Таким было начало диалога Кончаловского с Чеховым.

Лет через пять явилась ответная «реплика» - фильм Никиты Михалкова. «Дядя Ваня» и «Неконченная пьеса для механического пианино» оказались наиболее значительными у нас экранизациями чеховской драмы в прошлом столетии.

Комедийность «Пианино» очевидна. Уже потому хотя бы, что в нем сформировался ансамбль безусловных эксцентриков, включая исполнителя главной роли А. Калягина. Финальный прыжок Платонова с крутого обрыва на мелководье, по-чаплински «работал» на снижение высоких идейных иллюзий героя. Было такое чувство, что младший брат «дописал» недописанное старшим, но с его же «подачи».

Низведение с идейного пьедестала традиционно «высокого» героя обернулось у Михалкова возвышением другого персонажа. По мере развития сюжета в нем все более значительное место занимала женщина как Жена и Мать, в исполнении Евгении Глушенко. Фигура Саши, жены Платонова, к финалу поднимается до библейских высот. Ведь это она ведет «по водам» своего супруга, по сути, спасая его после неудачной попытки самоубийства от окончательной духовной гибели. Тема Матери-спасительницы переходит затем (вместе с исполнительницей) в самый сильный, может быть, фильм Михалкова - «Обломов».

Пройдут годы, и символика женского-материнского начала займет существенное место в спектаклях Кончаловского по Чехову. Но перед этим пройдет серьезные «пробы» во всем, по сути, его кинематографе.

Отмечая безусловную комедийность «Пианино», я убежден, что и «Дядя Ваня» Кончаловского задумывался как вещь, замешанная на эксцентрике. Без чего, может быть, невозможна была и эксцентриада Михалкова. Уже в подступах к «Дяде Ване» были два мощных эксцентрика – Борис Бабочкин на роль Серебрякова и Павел Луспекаев на роль Астрова. Луспекаев был отменен по причине болезни. От Бабочкина пришлось отказаться из-за слишком

большой самостоятельности актера.

Известно, что и с другими исполнителями режиссер находился в перманентных творческих спорах по поводу задуманного им «снижения» чеховских персонажей. Имеются в виду, прежде всего, И. Смоктуновский и С. Бондарчук. Правда, эти споры содействовали, похоже, только усилению многозначности соответствующих образов.

Решительный «сдвиг» и смысловых, и изобразительных пластов произведения произошел уже в «Романсе о влюбленных», завершившимся абсолютно чеховским финалом – попыткой заглянуть в глаза Вечности. И снижение советской героики, заявленной в первой части картины, условная смерть героя, движение его сквозь «потусторонность» советского же быта - не чеховский ли прием?

Мениппеева амплитуда движений-перемещений героя (из абсолютного низа к абсолютному верху) станет правилом во всем последующем творчестве режиссера.

Именно после «Романса», подводя итоги этого творческого опыта в книге «Парабола замысла» (1977), режиссер вспомнил и «Дядю Ваню». Уже тогда, если бы пришлось ставить пьесу вторично, он готов был сделать комедию, с такими персонажами, которые появились на сцене театра Моссовета только в 2010 году.

«Дядю Ваню показал бы бесконечным, изумительным ничтожеством, и доктора Астрова тоже ничтожеством, пьяным, мятым человеком, несущим какую-то ахинею. И Елена Андреевна была бы похотливой женщиной с влажными чувственными руками, неумело пытающейся изобразить скромность. И Соня выглядела бы нелепой идиоткой...»

Елена Горфункель в книге об Иннокентии Смоктуновском увидела в фильме борьбу актера с режиссером, завершившуюся все же победой режиссера. По ее впечатлениям, дядя Ваня не выдержал пристально-иронического взгляда и

предстал на экране смешным.

«Смоктуновский тянул к «Шопенгауэру», пусть за конторкой, с очками на носу, со счетами в руках», а Кончаловский не находил в нем «даже приличного бухгалтера». В результате режиссер «принял желание героя быть кем-то или чем-то значительным, как вектор его характера, а изобразил как флюгер. Обаяние и искренность так же свойственны этому Войницкому, как никчемность и непонимание самого себя». Если в сцене скандала с выстрелом Смоктуновский искал драму, то режиссер – трагикомедию. А в итоге, как пишет Горфункель, Войницкий сблизился с Серебряковым, в котором, как в зеркале, разглядел и свою собственную пустоту.

«Смоктуновскому – человеку и актеру не близка режиссерская трезвая, даже холодная оценка несостоявшихся судеб. Но он уступил Кончаловскому, однако до конца испытывал к Войницкому неутихающее любопытство. Играя, он в то же время на ходу изучает его – что за субъект? Комедийность образа – в пользу режиссерского замысла. Смоктуновский наблюдает за Войницким с насмешкой и сочувствием, «с улыбкой, но в слезах», отчего образ наполняется поэзией...»

В результате автор книги отмечает главное. Борьба актера с режиссерской концепцией привела к тому, что дядя Ваня получился, в отличие от других, вполне содержательно завершенных персонажей, текучим, «рассредоточенным», «как будто он что-то потерял и никак не может найти». Но ведь это и есть Чехов! И в то же время – это Кончаловский. В нынешнем «Дяде Ване», во всяком случае.

Напомню, что процитированное выше из «Параболы замысла» завершается следующим образом:

«... Но сквозь все это прорезалась бы великая любовь к этим людям. Как они несчастны! Как никчемны и жалки! Как смешны! Как трогательны! Как они прекрасны!..»

«Умри, Денис, лучше не скажешь!..» Прорезалась ведь! Уже в фильме. И,

в этом смысле, режиссер «подыграл» актеру. И не только Смоктуновскому, а и другим – Бондарчуку, Купченко, Мирошниченко. Он любил их как их самих и как чеховских персонажей.

Обращусь еще раз к «Романсу». Вот где раз и навсегда утвердился «корневой» герой Кончаловского, неизменный и в голливудской практике режиссера. Это отечественный тип мировидения, выращенный в нашей крестьянской культуре, так и не дотянувшейся до буржуазности.

О ментальности соотечественника, которую он примеряет и на себя, Кончаловским с конца 1990-х годов и по сей день сказано немало. Исследовательский интерес к феномену национального мировидения вдохновляет, вероятно, и увлеченность режиссера Чеховым. Черты крестьянской культуры он видит, похоже, и в чеховских интеллигентах. Таковыми, во всяком случае, трактует их на своей сцене.

Ко времени создания французской «Чайки» созрело убеждение, что понять чеховского героя можно тогда, когда хорошо представишь Россию конца XIX века. В том числе, и мировидение русского интеллигента, на ту пору сформировавшееся.

В фундаменте этого мировидения режиссер находит чувство вины перед народом за несправедливое общество, за крепостное право. И для чеховского героя «вина перед народом» - общее состояние ума. Но отмену крепостного права, развивает свою мысль Кончаловский, приветствовала далеко не подавляющая часть российского общества. При Чехове крепостничество «еще жило в умах тех, кого от крепостного права освободили, и тех, кто были крепостниками». А интеллигентское «чувство вины, как то не раз бывало в России, перерастало в кликушество».

Тенденция «виноватости» перед народом, «служения» ему толкала «прогрессивную» интеллигенцию на подвиг во имя идеалов, на

проповедь лучшего мира, на рецепты, на право обладания истиной. И все это сводилось, по Кончаловскому, к ненавистной для Чехова **партийности**. Со своей «партийной» идеологией «интеллигенция «шла в народ», а народ гнал ее палками».

К 1990-м безоглядное обожание исторического прошлого страны, восторги по поводу былого ее величия и тоска по «России, которую мы потеряли», вызывает у режиссера скептические чувства. Ныне он убежден, что «этой любезной патриотам российской идиллии не было. Россия XIX века была разорвана антагонизмами интересов, целей, психологических установок. И после отмены крепостного права для российского мужика неволя оставалась нормальным состоянием души... ».

В понимании Кончаловского, Чехов на себе вынес противоречия национального мировидения, поскольку сам был сыном раба. Отсюда и его мужицкая трезвость в оценках как интеллигенции, так и народа. Чехов первый со времен Чаадаева, полагает режиссер, посмотрел на Россию, пытаясь отстраниться от нее, и этим намного опередил свое время.

Соблазнительно в подтверждение размышлений Андрея Сергеевича процитировать на эту тему два письма Антона Павловича.

Одно из них писано Суворину в пору, когда схлынули увлечения толстовскими идеями. «... Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная. Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папильотках... .. расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не

следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. ...»

Второе адресовано земскому врачу Ивану Орлову из Солнечногорска Московской губернии. Тот жаловался на начальство, препятствовавшее благим общественным начинаниям местной интеллигенции.

Не губернатор, пишет Чехов, «а вся интеллигенция виновата... Пока это еще студенты и курсистки – это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как надежда наша и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора-дачевладельцы, несытые чиновники, ворующие инженеры... Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. **Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики, - в них сила, хотя их и мало...**»

Завершение цитаты выделяю, поскольку в ней заключена суть подхода писателя к своим героям как к «отдельным людям». Притом, вполне обыкновенным, «разбросанным по всей России», часто абсолютно безвестным, глубоко осознающим глухую обыденность существования, но духовно преодолевающим трагедию этого прозрения.

В силу такой «идеологии» Чехов, конечно, был «далек от рабства». Но должен был преодолевать «раба в себе» ежедневно – в потоке того самого быта, который художественно постигал. Рабскую зависимость здесь нужно понимать, как я думаю, не только как преклонение перед дутыми авторитетами. Но и как экзистенциальный страх, закрепляющий безысходность жизни в перспективе неизбежной кончины.

Кончаловский видит трезвость Чехова как художника в

его «внепартийности». Ею объясняется и скептицизм Антона Павловича по отношению к русской интеллигенции, насквозь партийной и поныне. Имеется в виду «негласный свод законов», которым интеллигенция следовала. Эти законы предписывали быть всегда в оппозиции к власти. Убежденность в своей единственной правоте, нетерпимость к инакомыслию – из той же обоймы. Такая «партийность» - свойство русской нации, считает Кончаловский.

«Россия страна глубоко ортодоксальная – православие в буквальном смысле и есть ортодоксия. Партийность в России означает одно: нетерпимость ко всем иным, отрицание чьей-либо правоты...

... Русский человек пристрастен, нетерпим, склонен к крайностям... Роль интеллигенции в истории России далеко не так позитивна, как казалось нам в былые годы. Нигилизм – ее порождение. Реальность отрицалась – утверждалась утопия, светлое будущее, которое придет через сто или двести лет. Эти поискирая на земле – тоже глубоко в русской традиции. Странничество – и есть поиск обетованной земли, где рай уже наступил».

В таком идейном вооружении Кончаловский подошел к своей первой «Чайке», вслед за Чеховым критически осмысляя место и роль интеллигенции, главного действующего лица классической литературы XIX века, в истории России.

Вспомним Треплева из «Чайки» второй в исполнении А. Гришина. Тип русского интеллигента, живущего идеей миссии одинокого, но демонстративно объявленного публике Гения. Но суть даже не в этом, а в фатальном сиротстве персонажа. Подросток, со всеми комплексами этого возраста, неухоженный, одетый в костюмчик не по росту. Презираемый, нелюбимый теми, к которым тянется и которых любит, и хочет, чтобы и они его любили. Это осиротевшее дитя русской интеллигенции, погруженное в конвульсивные переживания своей неполноты и неполноценности. Он оставлен, чтобы полной мерой ощутить гибельность кризиса в мировидении

интеллигенции рubeжа веков и расплатиться, в результате, жизнью.

«Чайка» Кончаловского о том, что отечественная интеллигенция так и не смогла повзреть исторически. Но в спектакле есть и народ, который, в свою очередь, «еще не дорос до свободы». Вся загадочность русской души, по Кончаловскому, и состоит в подростковой неуправляемости, задержке в развитии крестьянской ментальности, освобожденной (сегодня) от натурального крестьянского труда. Существо этого образа обнаруживается с помощью того же механизма трагедийной эксцентриады.

В чеховских спектаклях режиссер сохраняет снижение мученического героизма отечественного интеллигента, утвержденного всей историей русского романа XIX в. Но снижение не оборачивается унижением или уничтожением человеческой индивидуальности. Напротив, индивидуальный мир человека у Кончаловского интимно приоткрывается, доверяя зрителю сокровенное, со всем - плохим и хорошим, – что есть в его беспокойной, растерянной душе.

У Чехова, напомню, переоценка роли и места интеллигенции в жизни России носила «смеховой» характер. Но во времена первой «Чайки» (1987) представление о комедийности чеховской драмы у Кончаловского, может быть, еще «дооформлялось». А вот к началу 2000-х годов, к тому моменту, когда состоялась премьера «Чайки» второй, смех в творчестве режиссера восторжествовал.

С 1987 года по 2004-й (премьера «Чайки» на сцене театра им. Моссовета) были поставлены фильмы «Гомер и Эдди» (1989), «Ближний круг» (1992). Наконец, принципиальные в оформлении «смехового» мировидения «Курочка Ряба» (1994) и «Дом дураков» (2002). Жесткая карнавализация этих произведений смягчалась беззащитной юродивостью главных героев.

Интересно, что и на отечественную «Чайку» режиссер подбирал артистов по двум качествам, первым среди которых, было **«ощущение детскости, клоуна»**. Второе качество – интеллигентность, то есть способность понять Чехова, его время, разделить замысел, который дорог режиссеру.

«Русские» картины Кончаловского, поставленные между двумя его «Чайками», демонстрировали вполне трезвый взгляд на мировидение и деятельность русского народа, на «простого человека», так сказать, с кем отечественная интеллигенция связывала, как правило, свои виртуальные планы переустройства страны. Иллюзии на сей счет рассеивались от картины к картине. А в чеховских спектаклях образ народа, каким его видит художник, обретает завершающие черты.

Но я бы обратил внимание вот на что. Как бы жестко не высказывался режиссер о России, о народе, принципиальным остается в его творчестве человеческое возвышение персонажей, оплодотворенное любовью к ним. Черта мировосприятия Кончаловского как художника, родственная Чехову. Вспомним: «Я люблю отдельных людей...»

При всей суровости оценок мировидения соотечественника и в своих фильмах, а особенно - в спектаклях Кончаловский вслед за Чеховым пытается говорить о **нормальных, маленьких и скучных людях, которые могли быть при этом эксцентричными, дураками, претенциозными с любовью**. Для него важно сделать фильм или спектакль, где больно, страшно, где плачешь, смеешься и видишь **трагедию нормальных людей**. Ведь и Чехов, убежден Кончаловский, всех своих персонажей любит, несмотря на то, что они могут быть глупыми или ничтожными людьми. **Он их всех любит, потому что они все умрут.**

Чехов всегда чуток к «голосу» мироздания, как и герои его драмы. Оттуда доносится звук порванной струны («Вишневый сад»). Оттуда проступают видения и недавнего, кажущегося таким светлым прошлого.

В спектакле «Дядя Ваня» это, в том числе, и призрачное явление сестры Войницкого и матери Сони. Вспоминая о ней, герои застывают, будто пробивают оболочку быта. Возникает пауза прозрения. Миг прорыва к вечному, к объединяющему их всех несчастной (а может, и счастливой) долей, что «они все умрут».

Вот то «прекрасное мгновение», которое ставит в совершенно особое оценочное поле героев Кончаловского, заставляет обнаружить их героичность, в какой-то мере экзотическую, но естественную, в понимании Чехова.

Героика такого рода не могла бы проникнуть в фильмы и спектакли Кончаловского, если бы режиссер всерьез не обратился к историческим корням национальной культуры. Если бы не взглянул на них сквозь смех, низведя до самого глубинного быта и «человека из народа», и интеллигента.

Призрачное имя Веры Петровны Войницкой проступает в первых репликах пьесы. Астров, вспоминает нянька Марина, появился в имении, когда **она еще жива была**, лет одиннадцать тому. За эти годы все стало другим. И Астров и постарел, и подурнел. Будто само небытие уже на старте вещи указывает персонажам границы их земного существования, напоминает об их недолговечности, а значит, и невозможности идеального, по меркам их мечтаний, воплощения. С этим началом рифмуются зачины и «Трех сестер» (смерть отца), и «Вишневого сада» (гибель сына Раневской, появление в саду призрака ее матери). Так устанавливаются права невозвратимого прошлого, права ушедших на настоящее существование живущих, у которых за плечами неотвратимо маячит смерть.

Воспоминание о Вере Войницкой откликается в реплике Астрова о «скучной, глупой, грязной» текущей жизни, которую он не любит, хотя любит «жизнь вообще»(?). И о том, главное, что у него, у доктора, «с железной дороги стрелочник» «возьми и умри... под хлороформом». Событие будет

неотвязно преследовать доктора – то ли как чувство безотчетной вины, то ли безысходности собственной жизни. Во всяком случае, что-то давно и мучительно сидит в нем и не проходит. Под **знаком смерти стрелочника** разворачивается все его пребывание у Войницких-Серебряковых.

В свое время Чехов поделился с артистом Художественного театра А.Л. Вишневым замыслом «пьесы без героя». Четыре действия. В течение трех из них героя ждут, о нем говорят. Он то едет, то не едет. А в четвертом действии, когда все уже приготовлено для встречи, приходит сообщение о его смерти.

Явно проступает формула чеховского сюжета, откликнувшаяся гораздо позднее в беккетовском «В ожидании Годо». Но у Беккета ни сам ожидаемый, ни сведения о нем так и не появятся. В толкованиях пьесы встречаются предположения, что речь идет о Боге. Что касается Чехова, то люди, проживая свои обыкновенные жизни, подспудно ожидают конца. **Событие – повседневная жизнь в таком ожидании.** В нем и заключен героизм обыкновенного же человека, но с неизбежным мгновенным прорывом в нечто большее, чем быт. Человек, пережив миг причастности к Вечному, тонет в беспомощности.

Сам режиссер убежден, что ничего не остается в памяти человеческой, как сказано у Екклесиаста. Он давно отказался от миссии художника-жреца, творящего на века, по велению Божию. А вот А. Тарковский стоял на этом до конца своих дней, и в предсмертных его проектах созрел сюжет Евангелия, дуэт Иисуса и Иуды.

В спектакле переживание экзистенциальной драмы для Астрова стало, кажется, привычным. Похоже, он сжился с чувством собственной обреченности. И он не так героичен, в привычном смысле, как Бондарчук в фильме. И уж, конечно, мелковат в сравнении с Луспекаевым, сыграй тот роль доктора.

Он, правда, пытается «держать марку», прикрываясь снисходительностью

некого знания, иронией скептика. Но когда в подпитии прорываются его «лесные» идеи, чего он и сам отчасти стесняется, видим, насколько неустойчив он внутренне. К той обреченности, которую переживает доктор, привыкнуть нельзя!

Астров Домогарова несколько раз как заклинание произнесет слова о том, что он никого не любит и что ему не нужен никто. Опять же - в подпитии. И это тоже одно из «любимых» изречений самого Кончаловского, хотя он исключает из этого «никого» и «ничего» семью – детей, жену.

Я-то думаю, что в публично объявленном режиссером трезвом цинизме больше желания скрыть за этой декорацией трепет душевный. Это видно по домогаровскому Астрову, в котором много от самого Кончаловского как человека. На самом деле, доктор остро нуждается в домашней опоре, в той же Соне, если хотите. Оттого таким тяжким – как на краю могилы – выглядит финальное их расставание, отодвигаемое то жестом, то словом. Печаль до невозможной боли. Астров, который здесь является, вряд ли возможен где-то, кроме как у Кончаловского.

Он плачет, скрывая слезы! Невольно вспоминается: в телешоу «Линия жизни», кажется, и Андрей Сергеевич прослезился, когда вспомнил улыбку Джульетты Мазины в роли Кабирии. Пожалуй, Мазина и есть его действительная героиня, как «героиня» Астрова в спектакле - Соня-Высоцкая, но никак не Елена Андреевна.

В спектакле и в фигуре Астрова, и в Соне возвышается человеческое «ничтожество» перед тем ужасом, который открывается, когда мы постигаем роковую безысходность каждодневной борьбы за существование. Сам Кончаловский пытается спастись, во-первых, в работе, которая, кажется, не прекращается для него ни на минуту, а во-вторых, - в семье.

Эту невидимую извне катастрофу всякой человеческой души А. Тарковский определил как переживание «личного Апокалипсиса» и мучился им

всю свою сознательную жизнь творца.

Для Кончаловского «личный Апокалипсис», похоже, тоже не пустой звук. Правда, преодолевает он его иным способом, чем его покойный «напарник певчий». Но это отдельная тема. Хотя и в фильме, и особенно - в спектакле (в «Чайке» в том числе) мотив такого преодоления для меня очевиден.

Смертное одиночество «кладбищенских клоунов» подчеркнуто у Кончаловского и авторской сценографией.

Освещенное пятно помоста в центре просторной сцены театра Моссовета, помоста, на котором неуютно теснятся персонажи, напоминает цирковую арену.

Мне всегда казалось, что герои чеховских пьес не просто клоуны на такой арене. Они разыгрывают свой бесконечно повторяющийся сюжет в виду особой публики. Это молчащий как всегда народ, равнодушный к «интеллигентской» клоунаде и оставленный драматургом где-то за пределами действия. Как мужики из «Дяди Вани», интересующиеся «насчет пустоши». На сцене же явлен «превращенный» народ: лакеи, няньки, горничные. Иным он, наверное, и не может войти в кладбищенскую клоунаду «высоких» героев Чехова.

Оппозиция «интеллигенция-народ» - сквозной сюжет русской классики. Ее обострение у Тургенева, например, оборачивается буффонной дуэлью Павла Кирсанова с Базаровым, которую **со стороны, так сказать, вне сценической площадки**, безучастно наблюдает проезжающий по своим крестьянским делам мужик. Он и есть «публика», которой «до лампочки» идейные поиски и духовным муки «высоких» собратьев.

У Чехова катастрофа отчужденности одних от других, их «разноязыкости», заявленная еще в «Злоумышленике», развивается в поздней прозе, в том числе, в «Новой даче». «Народ» здесь провоцируют балаганными выходками обескураженного инженера, искренне недоумевающего, откуда у его «меньших

братьев» накопилось против него столько враждебного непонимания.

Значит, у Чехова народ уже не зритель. Он попадает на сцену, но свергнутым с пьедестала «высшего судии», каковым является, скажем, насквозь придуманный толстовский Платон Каратаев. Следовательно, народный персонаж равноправен с другими действующими лицами Чехова как участник буффонады на общей сцене национальной жизни.

У Кончаловского этот образ дан еще трезвее, еще жестче. Вспомним неуклюжую, слишком, кажется, громоздкую даже для сцены Моссовета фигуру Якова в «Чайке», возмущившую критику своим голым задом, когда персонаж еще в начале спектакля плюхается в воду символического, по замыслу Треплева, озера.

А вот нянька в «Дяде Ване» - угловатая, **безликая** фигура, чем-то сродни (до пародийности!) угловатости и неуклюжести Сони. Она как страшное зеркало близкого будущего (да и настоящего!) Сони. Уж никак к ней не прилаживается представление о няньке. Скорее, ряженая баба-яга. Так и ждешь, что вот-вот возьмет да сунет в печь кого-либо из детски простодушных персонажей.

Может быть, потому и не может получить ответа Соня на призывы: нянька! нянька! Няньки (у Чехова – едва ли не постоянный образ), в традиционно народном смысле, в спектакле нет. Она уже не источает той домашности, теплоты уюта, какие еще угадывались в фильме Кончаловского. В этой неестественно скрюченной фигуре, в резкой жестикуляции, отрывистых, каркающих репликах есть и вправду что-то от смеющейся (карнавализованной) Курносой. Тем более что Марина, взяв в партнеры нелепого Вафлю с голоском кастрата, то и дело создает для героев вполне абсурдистский «смеховой» жестовый фон.

Мне кажется, в новом «Дяде Ване» Кончаловский подводит жирную черту, вполне ожидаемую после «Курочки Рябы», под тем, что можно было

бы именовать «образом народа» у этого режиссера. Сейчас видно: все главные характеристики «образа», похоже, для художника определились окончательно и бесповоротно как исчерпанные. Но это никак не отменяет его интерес к отдельным индивидуальностям из так называемой народной среды. Их себестоимость всегда остается высокой – как фигура той же Аси Клячиной из «Куручки» в исполнении Инны Чуриковой.

Итак, световой пятачок на сцене театра Моссовета в спектакле «Дядя Ваня» цирковая арена? А может, рифма к помосту, на котором устраивает свою «мышеловку» Гамлет? И, одновременно, к неуклюжему сооружению Треплева в «Чайке»?

У Шекспира сама жизнь выглядит страшнее, а главное – непредсказуемое, чем «срежиссированное» датским принцем убийство Гонзаго. Открывающееся за кукольным занавесом треплевского театра «колдовское озеро», вместе со всем природным сопровождением, оказывается также более многозначным в загадочной атмосфере пьесы в целом.

Выделяя, ограничивая помост (арену) в «Дяде Ване», режиссер, без сомнения, намекает на какое-то особое содержание и пространства за пределами светового пятна. Зрительный зал, в данном случае, подразумевается как участник театральной игры. А вот какого качества то, что находится в противоположной от зрителя стороне и за пределами освещенного помоста? Чей взор, условно говоря, обращен сюда из темени за спинами действующих лиц?

Может показаться, тут нет никакой загадки. На огромном экране задника возникают, в частности, кадры нынешней Москвы, отстраненной от происходящего на сцене и в темноте зала. Намек на равнодушие современности к мукам чеховских персонажей? Вот и аргумент в пользу скепсиса и Астрова, и самого Кончаловского относительно культурной памяти соотечественников.

Но когда картинку на заднике сменяет глухая темень, то начинаешь

подозревать в ее непроглядности пустые очи небытия. Ничего живого, человеческого отсюда не ожидается. Ощущение усиливается от того еще, что от этой темени пятнышко света отделяется ненадежными легкими шторками – отдерни их и утонешь в бездне. Страшновато!

Кроме кадров Москвы, на заднике появляются и старые фото конца XIX – начала XX столетий. Это история, пока не вовсе утратившая для нас свое лицо и, скажем так, человечность взгляда, несмотря на то, что еще Астров находил в тех временах «следы явного вырождения» этой человечности. Подобного рода пролог предварял и фильм Кончаловского. На фоне жесткой музыкой А. Шнитке документальное предисловие рождало предчувствие катастрофы, и сонный мир усадьбы, возникающей затем в кадре, не казался таким уж умиротворенным.

В спектакле 2010 года эти снимки более чем вековой давности еще раз убеждают в том, что страна в минувшем столетии семимильными шагами шла по пути вырождения, запечатленном Астровым. Может быть, поэтому одной из последних картинок на заднике сцены оказываются пни, оставшиеся от когда-то шумевшего на их месте леса. Можно упрекнуть постановщика в публицистической прямолинейности трактовки отечественной истории. Но он и не настаивает, кажется, на безусловной авторитетности молчаливых фотодокументов в полифонии спектакля.

Река времен в своем стремленьи

Уносит все дела людей

И топит в пропасти забвенья

Народы, царства и царей.

А если что и остается

Чрез звуки лиры и трубы, -

То вечности жерлом пожрется

И общей не уйдет судьбы!

Последние стихи Державина перекликаются с нынешним мировидением режиссера. И написаны они русским поэтом в том же возрасте, в каком ныне пребывает Андрей Сергеевич.

Факты отечественной истории, запечатленные в снимках, - еще одно свидетельство неумолимости «жерла вечности». Ее «циничный» взгляд на недолгую и потому смешную суету человека.

Смена явлений в спектакле происходит на глазах зрителя. И актеры, отыграв свое, не уходят со сцены вовсе, а остаются здесь же, за «ареной» и сами превращаются в соглядатаев разворачивающегося действия.

Прием намеренно обнажается, как это было в «Романсе о влюбленных». Появление съемочной группы в кадре означало там откровенно разыгрываемое действие по отношению к натуральной, так сказать, действительности. По тому же принципу, вероятно, и здесь сопоставлены пространства игры и неигры.

Покидая помост, актер как бы разоблачается и возвращается в свою доигровую ипостась. Но в то же время остается на грани игры, поскольку не покидает сцены и отчасти превращается в зрителя, но с той, обратной, «теневого» стороны. Рождается ощущение какой-то человеческой избыточности тех, кто занят в спектакле.

Граница между игровой ареной и неигровым пространством акцентируется и открытым перевоплощением актеров в своих персонажей. Наши **современники** на глазах у публики обряжаются в костюмы и ситуации **давно прошедшей** жизни, воскрешая ее. Пограничное пребывание актера на сцене обнажает природу эксцентриады. «Разоблаченное» лицедейство неизбежно требует «смеховых» форм.

Итак, разыгрывается жизнь, с точки зрения нынешнего дня, абсолютно призрачная. Создатели спектакля почти насильно выхватывают ее приметы

из «реки времен». И вот тогда, когда призрачность персонажей уже, кажется, и не преодолеть, в зрителе вдруг рождается сострадание к ним – к клоунам. Мало того – пробивает слезу! Уж слишком по-детски беззащитны они на своем беззащитно хрупком помосте.

Страшно зияние беспамятства между тем и нынешним временами. Но пропасть эта преодолевается эксцентриадой превращений. Чем призрачнее для современников тот пласт отечественной культуры и истории, тем пронзительней звучит поминальная клоунада по ушедшему времени. А чем она острее и отчаяннее, тем трагичнее наше переживание недолговечности человеческого бытия, тем тверже убежденность в скрытом героизме «малых мира сего».

Модель чеховской драмы, с ее героем, «смеховыми» превращениями, начала формироваться едва ли не с первых опытов в этом роде творчества. До появления «Дяди Вани» (1896 год) Чехов уже набрал соответствующий опыт в ряде успешных водевилей. Уже была создана «комедия в четырех действиях» «Чайка», которой предшествовала тоже «комедия в четырех действиях» - «Леший» (1889). Из нее-то, как известно, и вырос «Дядя Ваня».

Сам чеховский герой – растерянный несостоявшийся интеллигент, смешной русский «Гамлет» - начал свой путь еще в ранней пьесе, условно именуемой «Безотцовщина». В ней, действительно, речь идет и о взаимоотношениях отцов и детей, о дурном наследстве предков и вырождении потомков и - как результат – о крушении мира русской усадьбы, дворянско-крестьянского дома.

Позднее Платонов под другим именем перекочевал в «Иванова» (1887) и как тип русского интеллигента стал еще определеннее. Первоначальный текст пьесы сохранился в виде машинописной копии под заглавием: «Иванов. Комедия в 4-х действиях и 5 картинах».

Слово «комедия» зачеркнуто и сверху написано «драма», что уже тогда намекало на размытость границ между этими жанрами в драматургии Чехова. Пьеса радикально редактировалась самим автором вплоть до начала 1889 года, когда и была поставлена на сцене Александринского театра. Завершающее редактирование «Иванова» склонялось в сторону избавления от «сих элементов». «Я хотел соригинальничать, - писал Чехов брату Александру, - не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал...».

В «Безотцовщине» есть, конечно, и злодеи, и шуты, и герои. Очевидна граница между «шутами», «злодеями» и положительными резонерами в «Лешем». Там Львов (Леший), будущий Астров, приподнят над другими персонажами гораздо явственнее, чем в «Дяде Ване». Натуральный же доктор Астров впитал в себя и другого персонажа из «Лешего» - пьяницы, забулдыги, именно шута помещика Федора Орловского.

Орловский произносит такие монологи, например: «Не видал ты, душа моя, настоящей скуки. Когда я был в Сербии добровольцем, так вот где была скука! Жарко, душно, грязно, голова трещит с похмелья... Сижу я раз, помню, в грязном сараишке... Со мною капитан Кашкинази... Все уж переговорили, идти некуда, делать нечего, пить не хочется – тошно, понимаешь ли, хоть в петлю! Сидим, как аспиды, и друг на друга глядим... Он на меня глядит, а я на него... я на него, а он на меня... Глядим и сами не знаем, чего... проходит, понимаешь ли, час, другой, а мы все глядим. Вдруг он ни с того ни с сего вскакивает, выхватывает шашку и на меня... Здравствуйте... Я, конечно, сейчас – ведь убьет же! – вынимаю свою шашку, и пошла писать: чик-чак, чик-чак, чик-чак... Насилу разняли. Я потом ничего, а капитан Кашкинази до сих пор со шрамом на щеке ходит. Так вот до какой степени люди балдеют иногда...»

Прислушайтесь, и вы найдете здесь отзвук русской классической прозы:

от пушкинского «Выстрела» до лермонтовского «Фаталиста» и – далее. Вплоть до чеховского же «Поцелуя». Антон Павлович наследует романную традицию испытаний «высокого» героя убогой прозой обыденности. При этом Чехов настаивает **на гибели такого героя** как раз в момент, по сути, трагедийного прозрения, когда он вдруг осознает, что никакой он не Шопенгауэр, не Достоевский, а обыкновенный, как выразился Платонов Александра Калягина, «шаловек».

Гибнут один за другим в хронологическом порядке Иванов и Войницкий («Леший»), не выдерживая груза своей обыкновенности, своей неспособности, как им кажется, полноценного самоосуществления. Такова преображенная повседневностью трагедия героя русской литературы, которому быт никогда не был интересен. Он не готов и не хочет тянуть лямку обыденности, хотя и принужден это делать. Пытаясь подняться над обыденностью, становится на котурны иллюзий. Сочиняет, например, идею самоотречения во имя служения гению – как происходит в «Дяде Ване».

Войницкий стреляет вовсе не в ненавистного профессора, а в свои иллюзии, в изобретенные им фантомы, то есть, в себя, как это слишком прямолинейно происходит в «Лешем». Выстрелы очнувшегося «дяди» приобретают многозначность из-за их «смеховой» трактовки. Герой не может не промазать – в кого бы он не стрелял. В этом жестокая ирония самой Природы.

Драма неполноты существования – общая для обитателей усадьбы.

«Неблагополучно в этом доме», - заявляет в «Лешем» Елена Андреевна, поскольку здесь идет «война всех против всех». «Мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дрызг, которых не видят люди, называющие **наш дом гнездом интеллигенции**».

Определение места их существования Еленой Андреевной звучит

почти символически как в контексте творчества Чехова, так и в контексте отечественной истории. Рушится «гнездо интеллигенции» из-за «вражды между хорошими людьми», не сумевшими постичь и преодолеть прозу русской жизни из-за дутых, надуманных идеалов, воспитанных в них самим прошлым их отечества.

Мятущиеся в световом пятнышке земного бытия люди все острее ощущают приближение потусторонней ночи, тяжелый шаг которой угадывается за легким занавесом театра жизни. В смятении и страхе не смолкают речи о быстротекущей жизни, о несостоявшихся надеждах, о грядущей старости, о близкой кончине, которую они и сами готовы ускорить.

Герои Чехова, как в известной сказке Евгения Шварца, кажутся неожиданно состарившимися детьми, заигравшимися в жизнь и вдруг обнаружившими неотвратимую необратимость времени. Такими я их вижу и на сцене Моссовета в спектакле Кончаловского.

Открытие Кончаловского – Павел Деревянко в роли Войницкого. Как в свое время А. Гришин в роли Константина Треплева. Открытие, предугадываемое, кроме прочего, и предыдущими работами актера.

Кончаловский высоко оценивал экранизацию «Мертвых душ» Павлом Лунгиным. Нужно признать: курс в гоголевской экранизации взят был верный. И самым интересным в фильме мне показалась роль «маленького человека» чиновника Шиллера в исполнении Павла Деревянко.

Уже по этой роли было ясно, что сам актер простодушен и доверчив как ребенок, готов всецело подчиниться авторитету, каким ему может показаться тот или иной человек. В одном из телешоу он с искренним чувством восторга и преклонения рассказывал о своем общении с Кончаловским. Цитировал высказывания мэтра, взятые на вооружение им, Павлом

Деревянко, в повседневной жизни.

Доверчив и простодушен его клоун по неведению в маске Шиллера. Отчего и сваливаются на него все беды, чинимые дьявольскими происками Чичикова. Финальная сцена суда над персонажем с монологом Поприщина из «Записок сумасшедшего» печально пронзительна. Перед нами даже не человек, а загнанный зверок. Обезьянка, оказавшаяся в смертельной ловушке. В ее круглых глазках застыли ужас и безысходная тоска. Последние слова, звучащие из уст **такого персонажа**, нагружаются особым смыслом.

«... Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..»

Те же интонации слышны и похожий образ возникает, когда Войницкий-Деревянко в кульминационный момент столкновения с Серебряковым обращается к матери: «Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» И в ответ – не материнское успокоение, а окоченевшее безумие: «Слушайся Александра!»

В финале Войницкий, обряженный в какой-то затерханный, едва ли не больничный халат, выглядит то ли вечным жителем палаты № 6, то ли, действительно, Поприциным. Его финальная клоунада вызывает не смех, а, скорее, горькую жалость и слезы.

Дядя Ваня в спектакле абсолютное дитя, едва достигшее подросткового возраста, как и Треплев в «Чайке». Недоросль. Он и ведет себя соответственно. Поэтому доверился дутому авторитету Серебрякова. И в его жену влюбился как подросток. Мечтательно, с наивной навязчивостью и раздражающей откровенностью.

Было бы неверно искать в этом персонаже черты оформившейся личности. Он более всех заслуживает определения «клоун-дитя». Но тем внятнее становятся прорывы «взрослого» самосознания, обозначенные в спектакле длительными паузами. Они прерывают эксцентриаду бытового потока и обращают духовный взор не только Войницкого, но и других как внутрь себя, так и – в прямом смысле – к небу. Именно в эти паузы является дяде Ване его умершая сестра.

Детский бунт по поводу крушения всех возводимых им фантомных авторитетов вырождается в духовную анемию, из которой уже, вероятно, не выкарабкаться. Герой превращается в призрак - как и вся эта жизнь среди пней, оставшихся от давно порубленного леса. Не зря спектакль как открывается, так и заканчивается призрачным же явлением Веры Серебряковой.

Вызывающе откровенная клоунада «дяди Вани» как раз и есть отчаянный всплеск умирающего смеха, по которому и устраивает своеобразные поминки в своих комедиях Чехов.

Что же такое в спектакле главный «оппонент» Войницкого Серебряков в исполнении А. Филиппенко? Ну, уж никак не «злейший враг»! Здесь все без вины виноватые.

Серебряков - потомок простого дьячка, бывший бурсак... То есть – «чумазый». И для потускневшей «белой кости» он – чужого поля ягода. Он – из ближайших предков Ионыча, который стал известен читающей публике в 1898 году.

Как и Старцев, Серебряков, вероятно, тужился изо всех сил, чтобы выбиться из нищеты. И для него женитьба на дочери сенатора Вере Войницкой, обретение более или менее сытной жизни – осуществление самых потаенных мечтаний. На тот момент, вероятно, имение тайного советника, который, может быть, был еще жив, было довольно крепко. Тем

более должен быть заметен ныне его катастрофический упадок.

Сохранивший и в пожилом возрасте мужицкую крепость, обезоруживающе наивный животный эгоизм, он, скорее, бессознательно симулирует недуги, чем ими страдает. Но старости и смерти страшится. Тем более, что его приучили к обожанию и поклонению, к постоянной об его персоне заботе, как бы негласно обеспечивая тем самым особую долговечность. Похоже, недолгая деревенская жизнь рассеивает эти его иллюзии, отчего он больше всего и страдает.

Однако и другие мужчины в спектакле, замечу попутно, нуждаются в заботе и уходе. И не просто в заботе, а в постоянной материнской жертвенной опеке. Нуждаются в няньке. Еще Платонов, окруженный влюбленными в него женщинами, называя себя «мошенником с точки зрения семьи», «многоженцем», тем не менее, взывает к супруге: «Останься, Саша! Не могу без няньки!»

Кончаловский развивает хорошо знакомую ему тему отцовской неполноты как нашу национальную черту, особенно отчетливо проступившую в последнем столетии. Может быть, еще и об этом напоминает призрак Веры Петровны. Она и есть тот мечтательный, идеальный образ жертвующей собой женщины. Этим путем самоотвержения идет, кажется, и ее дочь – Соня Серебрякова.

Вернемся к образу отставного профессора.

Филиппенко не просто замечательный эксцентрик, осваивающий творчество Гоголя, Зощенко, Булгакова. Его смех амбивалентен, что и отзывается в спектакле. Невольно вспоминаешь, что были в его кинорепертуаре роли Смерти, Кошечья Бессмертного, внешне далекие от того, что пришлось делать на сцене. Однако экранная нечисть приобретала в исполнении Филиппенко карнавально-гротесковые формы, гораздо более объемные, нежели заданные роли.

Серебряков в исполнении Филиппенко мог показаться страшным, если бы не зрелище его беспомощности, зависимости от женского окружения. Особенно очевидно это в сцене ночной грозы и всеобщей бессонницы. Почти приговором звучит для профессора реплика жены: «Погоди, имей терпение: через пять-шесть лет и я буду стара».

Елена Андреевна, уже не в силах сдерживаться, в истерике выкрикивает эти слова. Серебряков застывает, как пригвожденный, с пузырьком лекарства в руке, не зная, куда его поставить без посторонней помощи. И в глазах пожилого человека вдруг появляется растерянность, почти детский страх от своей беспомощности. Возможно, он заслуживает к себе даже большего сострадания, чем Елена Андреевна.

В то же время и является Серебряков Филиппенко, и исчезает подобно мелкому бесу – гримасничая, с ужимкой, чуть ли не вприпрыжку, не забывая утащить со сцены свою супругу-красавицу.

В фильме образ жены Серебрякова был иным – одухотвореннее, что ли. Тема несостоявшейся жизни была определяющей не только для Сергея Бондарчука или Иннокентия Смоктуновского, но и для Ирины Мирошниченко.

Наталья Вдовина играет «красивого, пушистого хорька». Кажется, такой она задумывалась режиссером еще в 1970-х. В какой-то момент доктор понимает, что перед ним существо, хоть и красивое, но абсолютно глухое к его мыслям и переживаниям. В отличие от той же Сони, которая еще в начале спектакля увлеченно «переводит» на вдохновенно-торжественный язык уже почти невнятные речи подвыпившего доктора, давным-давно заученные ею.

Здесь «профессорша» - влекущая, но глухая плоть. Она влечет Астрова, но внутренне отвергается им. В этом смысле, очень выразительна сцена так и не состоявшегося прощального поцелуя. Какой-то бесплодный эротизм.

Бесплодный из-за, может быть, отмершей способности производить потомство, быть матерью.

В спектакле звучит и тема вырождения женского (материнского) начала. Она касается и няньки, давно забывшей об этой своей роли, и престарелой «маман», нелепо прикрывающей от выстрела «Жана» профессора, свою единственную любовь, и, конечно, Сони. С этой точки зрения, Елена – пустоцвет. Такой же, как и Серебряков в роли мужчины, отца. Красноречиво звучит ответ Серебрякова на вопрос жены в момент почти инстинктивного заигрывания с ней, что ему нужно. «Ни-че-го!». Они и разрушительны, потому что бесплодны.

В сегодняшних трактовках (не только у Кончаловского, но и у Туминаса, например) Елена превращается в безмысленную тупую силу, действительно, склонную порушить все вокруг, но вовсе не по причине стихийных страстей, которые могли бы разыграться, откликнись она на призывы Астрова. Примечательно, что уже при первых ее появлениях режиссер усаживает вторую жену профессора на те качели, где только что видели призрак его первой жены. Звучит оскорбительно до святотатства, чего, кстати, не замечает Войницкий.

Герой Домогарова, как я говорил, далек от того, каким был Астров Бондарчука в фильме. Очень не хватает «лесной», дикой силы, да и мужской значительности. Актер, кстати говоря, менее всех его коллег-мужчин эксцентричен на сцене. Похоже, сам он лишен склонности или способности к клоунаде.

Дистанция между Астровым у Чехова и даже у самого Кончаловского и Астровым Домогарова **историческая**, связанная, может быть, с представлением о личностном измельчании наших современников. Вспомним, Астров еще в 1976-м виделся режиссеру пьяницей, «несущим какую-то ахинею». А у Чехова он все-таки герой, отмеченный

природным «хтони́змом». Здесь и естественный демократизм, природная дремучесть (леший), и готовность подвиг совершить во имя высших целей. В его речах должна была бы звучать не столько усталая ирония, сколько горечь от невозможности воплотить идеалы.

Этот герой дает повод говорить о трагедии античного героизма, откликнувшейся в «сценах из деревенской жизни». Обладая божественными потенциями, древнегреческий герой, как известно, был обречен на короткий человеческий век. Так что его возможности никак не могли быть актуализованными. Не отсюда ли вообще тоска чеховских героев: слишком короток их век, чтобы осуществились мечты и надежды, воплощенные в идеалах?

Поскольку в чеховской драме сквозь эксцентриаду быта пробивается трагедийный героизм нового типа, можно говорить о возвращении Чехова к чистоте коллизий античной драмы. Там не нужны были декорации. Человек вступал в непосредственный контакт (диалог) с богами. На этом, как мне представляется, и зиждется конструкция чеховских диалогов. В привычном литературоведческом толковании, они свидетельствуют о «некоммуникабельности» персонажей, каждый из которых занят происходящим в нем самом, о чем и пытается высказаться. На мой взгляд, в диалогах Чехова его **герои**, то есть не воплотившиеся, страдающие от своей неполноты, через других персонажей как через посредников **беседуют с богами о главном**. Они «озвучивают» неразрешимые проблемы касательно основ бытия, вопрошают о Жизни и Смерти. А здесь действуют иные принципы взаимопонимания – как в молитвах под сводами храма.

Персонаж Домогарова - из «железного века», как, впрочем, и сам исполнитель. Вот почему здесь ни грана нет того естественного пафоса (именно романтического!), который все-таки сохраняется у Чехова. Но здесь есть другое – горькая, но уже почти стершаяся память

о веке «героическом». Астров, особенно когда трезвый, знает гораздо больше того же дяди Вани об исчерпанности их надежд, его «пошляческая философия» оправдана этим знанием.

И в фильме, и в спектакле Кончаловского отмечена отшельническая неухоженность героя.

Еще в первых эпизодах картины Бондарчук-Астров замечает, что пуговица на его пиджаке едва держится. Он отрывает ее и незаметно кладет в карман. А в спектакле этот мотив разворачивается до целой сцены, когда Астров, произнося один из самых идейно нагруженных своих монологов («Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты...» и т.д.), кладет ноги на стол. Зритель видит его дырявые носки. Для убедительности персонаж еще и шевелит выглядывающими из прорех пальцами ног.

«Порядочный интеллигент» в дырявых носках напоминает переживания самого режиссера. Будучи за границей, Андрей Сергеевич неожиданно обнаружил, что его носки не идеально белые в сравнении с теми, какие носят «аборигены», и это его сильно расстроило. Можно вспомнить и то, как смутил Кончаловского Марлон Брандо, вдруг попросивший коллегу во время серьезной беседы снять туфли и начавший обнюхивать их. Ситуации, запавшие едва ли не в подсознание... Чехов, в этом смысле, был гораздо менее впечатлительным, вероятно, по причине своего «низкого» происхождения.

Упомянутая деталь с дырявым носком служит не только «одноразовому» снижению «порядочных интеллигентов». Она развивается, как это принято у Кончаловского, в целый нагруженный смыслом сюжет. Несколько позднее Астров смущенно положит в требовательно протянутую руку Сони это носок. Та с улыбкой (все будет по старому?) наденет его на руку, и в прорехе покажутся пальцы героини.

Проницательный скептик Астров, как все мужчины в спектакле, нуждается в постоянной опеке, которую, собственно, и осуществляет Соня, похоже, уже по устоявшимся правилам. Жестово-мимический **немой диалог** между ними, блистательно выстроенный режиссером и проведенный Домогаровым и (особенно!) Высоцкой, по своей трогательной лиричности, по щемящему чувству неизбежной разлуки, может быть, самое пронзительное в спектакле.

Отчетливо понимаешь, что не только Соня любит своего героя, но и Астров далеко не равнодушен к ней. Они-то как раз в самом прямом смысле друг другу необходимы. И в том, что эти судьбы не могут соединиться, высокая печаль происходящего с человеком.

Соня жаждет воплотиться в естественной роли Жены-Матери. Но остается, что называется, девкой-вековухой. Тема невоплощенной женской судьбы, существенная для русской литературы и уже затем – для отечественного кино, для творчества Кончаловского в том числе, здесь дана в предельной концентрации.

В угловатой, иссохшей, подобно обезводившей почве, фигуре Сони, в ее плюшкинском наряде, в том, как она прячет свои руки, пальцы в бинтах (кто-то из рецензентов говорил даже о попытках суицида), - во всем видится напряженное до умопомешательства ожидание суженого. А он – вот он, но – постоянно уходящий, исчезающий за пределами этого дома.

Я слышу здесь отзвук, как ни странно, прозы Андрея Платонова. Отзвук частого у него образа иссыкающей матери-земли, обесплодившей из-за непосильного груза войн и революций.

Платоновские интонации всегда были близки режиссеру. С «Первого учителя». А в голливудский период откликнулись в экранизации «Реки Потудани» Платонова. Но если в «Возлюбленных Марии» утратой оплодотворяющей силы терзался только герой, героиня же, напротив,

изнывала от избытка желания зачать, то теперь, в спектакле, женское начало не просто утрачивает свои естественные энергии. Утверждается абсолютная невозможность плодоношения, отсутствие оплодотворяющих сил уже в символическом смысле. Речь идет о бесплодии самой эпохи, о подавлении природных потенций. Замечу, кстати, что это одна из тем и «Глянца».

Кончаловский нагружает свою героиню как никого в спектакле всей тяжестью **исторически** пережитого нашими соотечественницами. И, в этом смысле, она становится едва ли не главной героиней постановки вкупе с героем Домогарова.

В 1970 годы чеховские герои на экране и на сцене еще казались живыми современниками своих создателей. Таков «Дядя Ваня» самого Кончаловского. Но таков и спектакль Л. Хейфеца по пьесе, появившийся, по сути, одновременно на сцене Центрального театра Советской Армии. «Дядю Ваню» в Москве не ставили со времен мхатовской премьеры 1947 года. Т. Шах-Азизова писала о взаимоотношениях Астрова и Сони как об отношениях своих современников. «Соня – некрасивая, но ладная, крепкая, земная, пара ему. Оба они немного «деревенские», неотшлифованные, оба мыслят и чувствуют крупно и сильно. То, что оба они труженики, оба живут не зря, в спектакле приобретает особый смысл...».

Нынче чеховские персонажи, как правило, выглядят призраками, неожиданно вынырнувшими из доисторического прошлого. Они, похоже, уже давно говорят с нами **оттуда, из небытия**, и знают о нем больше, чем мы и чем те, кто реанимирует их на сцене.

Тема Сони в фильме – это тема высокого христианского терпения, смирения и, в конце концов, примирения с судьбой. Это финальное как бы перетекание в вечность со знаменитым «Мы отдохнем!», когда отрешенный взгляд камеры уже парит над замерзшей землей Отечества.

В спектакле Соня в исполнении Юлии Высоцкой решается на бунт,

почти истеричный – от невыносимости такого существования и от осознания своей невоплощенности. Но вот что симптоматично для трактовки финала именно Кончаловским. Если интонации Сониного монолога едва ли не на всем его протяжении угрожающе требовательны, то последняя фраза, когда все существо героини уже на грани безумия обращается к небу, звучит робким вопрошанием: «Мы отдохнем?» И здесь не то чтобы примирение, а почти слепая, безнадежная надежда, которая, однако, свидетельствует о неисчерпаемости в человеке человечности.

Становится ясно: это большая актрисой, которой по плечу масштаб античной и шекспировской трагедии. Можно представить, какой могла бы быть она в роли, скажем, леди Макбет – и здесь бы проступила пронзительная до юродивости человечность героини, несмотря на ее очевидную, кажется, преступность.

Интонации, с которыми звучит это «Мы отдохнем?», настолько многосмысленны, что никак нельзя ограничиться одним толкованием. Я слышу здесь и вопрошание о самом непосредственном упокоении, о котором мечтают бездомные тени чеховских героев, так и не нашедших посмертного покоя из-за беспамятства предков. Они не нашли того, о чем мечтал лирический герой Александра Сергеевича:

... И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне всё б хотелось почивать.

Потомки не предоставили предкам такой возможности. Напротив, они как будто даже и умышленно – умышленно по неразумию – оставили их призраками, блуждающими без упокоения, без вечного дома.

Хочется сравнить финал спектакля Кончаловского с тем, каким его

сделал Туминас на сцене театра Вахтангова. Его, Туминаса, Сонечка так же, как и у Кончаловского, бросается в бунт, но бунт не просто истеричный. А злой, с перекошенным лицом, с брызганием слюной. И в последнем клике звучит уже не вопрошание, а угроза.

Давно, кажется, перестала быть новостью открытая Чеховым унылая повседневность нашего существования, наполненная рутинной заботой о хлебе насущном.

А разве до Чехова наша литература не знала обыденности, не знала быта? Знала. Но главное совершалось там, где герой выныривал из потока, так или иначе сопротивляясь ему; главное совершалось тогда, когда этот герой **осуществлял себя в масштабном для него событии, в поступке**, что и становилось кульминацией сюжета.

До того, как несчастный Самсон Вырин растворится «во глубине России», он совершит титанический поступок, по меркам его жизни равный подвигам библейского тезки. Событие надорвет душевные и физические силы «маленького человека», но и возвысит его.

Достоевский не станет рассказывать в подробностях о бытовых муках своего Раскольникова до рождения преступного замысла. Но зато гениально изобразит и его возникновение, и совершение преступления, а главное – путь к покаянию.

Ничего похожего у Чехова не найдем. Хотя в Платонове, например, можно разглядеть черты демонические. А в то и дело демонстрирующем свой грозный топор дремучем Мерике из драматического этюда «На большой дороге» нетрудно увидеть романтически преображенный разбойничий фольклор. Однако уже на рубеже 1890-х годов такого рода персонажи будут поглощены у Антона Павловича потоком жизни. Там будет скрыто протекать борьба за существование – не на жизнь, а на смерть.

Нынче смерть в ее, так сказать, физиологии факт рутинный. Как, впрочем, и у Чехова. Но у Чехова обыденная правда самого факта уничтожения преодолевается проблеском вечности, подаренной человеку как существу духовному. Что касается нынешних «преодолений», то они осуществляются с помощью убойного ствола или приемов восточных единоборств. Ну, и крупных капиталов, конечно. Хотя – «против лома нет приема». Не владея ни тем, ни другим, ни третьим - человек обречен. По логике нынешнего доступного массам кино и телевидения, такой индивид просто не имеет права на существование, как говорят, «изначально». Ему предназначено безо всяких проблесков бесследно исчезнуть в ночи.

На этом фоне освещенный пятачок сцены у Кончаловского превращается в «провокатора» душевного очищения.

Конечно, он – пространство отечественной культуры, **канувшее в Лету**. Однако там, помнится, сострадание к «маленькому человеку» обладало высокой себестоимостью. Иначе не прозвучала бы на излете эпохи реплика Астрова: «В общем, картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь десять-пятнадцать лет, чтобы стать полным...»

Минуло не пятнадцать лет, а около полутора века. И что же? Пни от порубленного леса, которые возникают в виде фотодокументов в спектакле, рифмующиеся с ними картины равнодушной современной Москвы – ответ Кончаловского?

И да, и нет. Поскольку точка света, в котором дергаются как в последних конвульсиях призраки прошлого, все же оказывается живее, чем пространство вне точки. В их неведомо откуда берущейся энергии сопротивление общей тенденции **обесцененья** человеческой жизни как таковой, в том числе, и в формах замордованного убожеством прозябания.

Спектакль «Дядя Ваня» есть возвращение к чеховскому пафосу

трезвой любви к человеку, право которой утверждается тем простым обстоятельством, что человек намерен во что бы то ни стало жить даже на исходе времен, хотя в их начале осужден быть прахом и в прах возвратиться.