

Тема распада, невосполнимости потерь, смерти так или иначе присутствует во всех последних работах Льва Додина. В «Вишневом саде» она реализуется и визуально — в декорациях Эдуарда Кочергина, — сделавшись практически действующим лицом спектакля.

Когда рассеивается окутывающая сцену легкая дымка света, из полумрака в мерцания свечей выступают высокие — под колосники — готические зеркала. Они расположены на наклонной площадке, кажется, срывающейся в полукруг авансцены, в центре которой, посреди реальных предметов быта (стулья, шкаф, скамейка и пр.), расположен бассейн, заполненный водой (напоминание о том, что здесь утонул когда-то сын Раневской?), — пространство, неудержимо стремящееся в бездну.

Дымка уходит, и зеркала на миг кажутся не то витринами с засушенными цветами вишни, не то японскими ширмами с нарисованными ветками сакуры. Через некоторое время, почти незаметно, ширмы вновь станут зеркалами, наполнятся отражениями.

Эта игра декораций почти неизбежно отсылает нас к стилистике восточного театра. Зеркало, вода, отражения — непремённые атрибуты японского театра «Ню», сцена которого — не что иное, как условная граница между миром видимым и невидимым, реальностью и ее иллюзией.

В «Вишневом саде» игра отражений, игра иллюзий — это образ убегающего времени, слома эпох, какими они видятся постановщику спектакля Льву Додину.

Мягкий рассеянный свет, идущий откуда-то из-под колосников, придает некую призрачность действующим лицам чеховской пьесы, актерски сыгранным с почти натуралистической осязаемой плотностью: чувственный мир живых людей в беге от ускользающего времени.

Здесь нет места паузам и полутонам: все спешит, торопится жить, взять от этого мгновения все, что можно, не задумываясь. И бесконечно много целуются.

Плотная, кустодиевская Дуняша (Мария Никифорова) лихо прижимает заезжего молодца-лакея Яшу (Николай Павлов), ее и соблазнять особо не надо — сама на шею вешается.

## Обманчивые зеркала «Вишневого сада»

Смачно лобзает Гаева, а потом и Петю Трофимова Лопахин. Бесконечно ласкаются Раневская и Гаев, кажется, почти на грани дозволенного, впрочем, грани этой не переходят (хотя последнюю сцену, когда после продажи имения брат и сестра предаются воспоминаниям «детских игр», вряд ли можно назвать совсем невинной).

Но если Гаев в спектакле (Сергей Бехтерев) такой, каким его привычно видеть в театре, — краснойбай, большой ребенок, то Лопахин и Петя Трофимов сыграны, пожалуй, наперекор сложившейся традиции. У Лопахина, каким его играет Игорь Иванов, вряд ли могут быть «нежная душа и тонкие пальцы артиста», как говорит о нем Петя. Ему ближе другая характеристика, та, которую он, впрочем, и дает себе сам: «*Пишу как свинья, от людей совестно*».

Лопахин у Додина прежде всего деловой человек, он, кажется, все время что-то в голову подсчитывает, тут же заносит это в записную книжечку, ему не до поэзии. Раневской этот Лопахин не сочувствует, непрактичности ее не понимает и вряд ли сострадает ей, а Гаева — почти презирает. Как презирает всех «непрактичных», оттого и позволяет себе с ними отношения запанибрата. В том, что этот Лопахин снесет вишневый сад с корнями, чтобы и памяти о нем не осталось, — сомнений нет.

Сцена бала закончится в спектакле своего рода «кадрилью смерти», увлекающей вдоль анфилады пустых зеркальных рам всех персонажей «Вишневого сада», за которыми с торжеством хозяина жизни будет наблюдать Ермолай Лопахин.

Но, может быть, именно этот холодный прагматизм Лопахина помогает по-новому взглянуть на Петю Трофимова. Идеализм и моральный ригоризм Пети (то, что часто вызывало у постановщиков лишь насмешку) Додин принимает всерьез, вернее принимаются всерьез не проповеди героя о лучшем будущем, но сам Петя с его подлинной интеллигентностью и свободой от власти денег.

Долговязый, застенчивый Трофи-

мов Сергея Курышева, одного из самых обаятельных додинских актеров, вызывает бесконечную симпатию. Ведь он единственный отказывается принять деньги от Лопахина, бросая ему в ответ: «*Я — свободный человек*».

Все остальные — пленники: денег ли, страстей, иллюзий. И прежде всего — сама Раневская.

Раневская Татьяны Шестаковой — милая, взбалмошная провинциальная барыня, немного похожая на фарфоровую безделушку, не по хрупкости — по характеру. Эту Раневскую почти не



Варя — Наталья Анимова,  
Аня — Наталья Соколова.

жалко (хотя она много-много плачет), она, как бабочка, будет еще долго порхать в поисках радостей жизни.

После продажи вишневого сада Любовь Андреевна будет долго плакать, а потом простится с домом — играючи. Так прощаются с детством, о котором напомним две трюпичные игрушки — петрушка и кукла, извлеченные Раневской из глубин старого шкафа и сиротливо оставленные в брошенном навсегда доме.

Тема призрачности жизни на сло-

эпох в Раневской выразилась наиболее сильно.

Ей вторят, на разные голоса, другие персонажи. Варя (Наталья Анимова), как большая птица-наседка, носится по дому, размахивая своей шалью, словно хочет гнать иллюзию гнзда, которого нет.

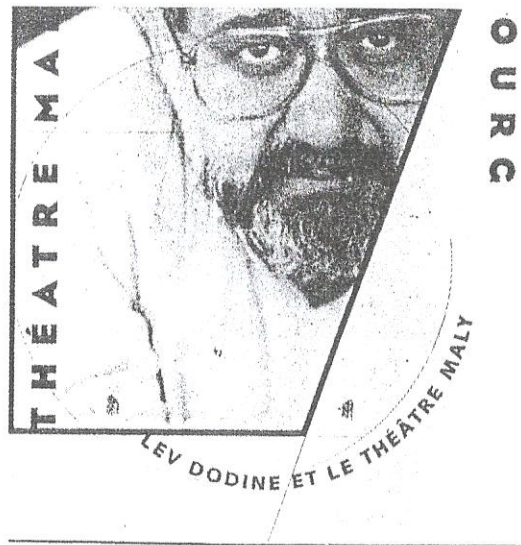
Аня (Наталья Соколова) держится за иллюзию любящей мамы, Гаев — за иллюзию своей значимости, Дуняша — за иллюзию своей страсти к Яше, и, наконец, Шарлотта (прекрасная работа Анжелики Неволиной) с ее бесконечными фокусами — сама по себе цель «иллюзион».

Тема вишневого сада, прошлой жизни, с присущей ей красотой, великолепием, но и варварством (воля как несчастье) сосредоточились в этом спектакле в Фирсе.

Фирс естественно вышел у Додина на первый план уже потому, что на эту роль был приглашен очень большой актер Евгений Лебедев. (Изначально предполагался Олег Борисов — актер того же масштаба и той же эпохи, хотя, конечно, с ним спектакль был бы иным.)

Видимо, желая усилить это впечатление значимости, Додин решил даже добавить своему персонажу несколько развернутых реплик из ранней редакции «Вишневого сада», где Фирс рассказывает о своем прошлом. В результате, может быть, впервые в сценической истории пьесы Фирсу дается право на монолог, право сидеть и рассуждать о жизни на равных с другими обитателями усадьбы.

В суматошном доме Раневской Фирс, кажется, единственный, кто никому не спешит. В нем чувствуется значительность, которой отмечены люди, прожившие жизнь по своей ве-



ре, даже если она на поверку оказалась ложной. Ведь в сущности, Фирс — раб и всю жизнь преданно служит идее рабства, хотя для него это рабство странным образом осмысливается как служение другим, другому, Дому. И если Раневская, при всей своей любви к вишневому саду, может покинуть его и начать другую жизнь в Париже, то Фирса без него не существует — их смерть не может не совпасть.

Она и совпадает: высящиеся посреди снега темные каркасы без зеркал кажутся кладбищем, посреди которого и будет погребен всеми покинутый в пустом доме Фирс.

Круг замкнулся, начало и конец совпали: зеркала, предвещавшие смерть в начале, не обманули.

В этом последнем спектакле Л. Додина много длиннот, ему еще недостает той свободы, с которой обычно существуют на сцене его актеры. Может быть, это оттого, что «Вишневый сад» — первый спектакль, выпущенный не дома, среди обычного неспешного ритма репетиций (к которому так привыкли актеры и режиссер за годы совместной работы), но в суеде гастролей.

Вероятно, необходимо время, чтобы все уложилось в гармонию, обычно столь присущую спектаклям Льва Додина.

ЕКАТЕРИНА  
БОГОПОЛЬСКАЯ

Париж