

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ПОЧЕМУ ДЯДЯ ВАНЯ?

«ДЯДЯ ВАНЯ» А.П. ЧЕХОВА В ПОСТАНОВКЕ Р. ТУМИНАСА.
ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА, 2009

Сколько ни читай, ни изучай Чехова, ни смотри в бесчисленных воплощениях его пьесы, все равно остаются загадки. Почему «Чайка» с ее летальным исходом – комедия? Почему следующая за ней пьеса называется не «Войницкий», подобно «Иванову», а так по-домашнему – «Дядя Ваня»? И почему из двух равных героев, Астрова и Войницкого, предпочтение отдано второму?

Вопрос не простой и не праздный – ведь могло быть иначе.

Оглянемся в предисторию.

В 1889 году Чехов написал пьесу «Леший».

«Пишу... большую комедию-роман <...> Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных; конец благополучный. Общий тон – сплошная лирика»¹.

Вышла многонаселенная комедия с романтическим героем по прозвищу Леший, доктором и лесоводом. В числе других был персонаж Егор Петрович Войницкий, для домашних – дядя Жорж, нервный, брюзгливый, желчный,

– Дядя Жорж, у тебя язык покрыт ржавчиной.

Он и сам страдает от «этой проклятой, отравляющей иронии»:

– Зачем я дурно создан? .

Его, впрочем, не жаль – и окружающим, и автору, видимо, тоже. В разгар семейного скандала он кончает с собой – финал, вопреки обещаниям автора, не слишком

благополучный, однако мажорный. Последняя ремарка – «Смех, поцелуи, шум»; последняя реплика под занавес:

– Это восхитительно! Это восхитительно!

Пьеса была признана несценичной, успеха у современников не имела; Чехов и сам невзлюбил ее. К середине 90-х годов он переделал «Лешего», назвав теперь «Дядя Ваня» и вместо слова *комедия* дав другой, нейтральный подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни». Перелицовка такого рода уже была у него, когда из *комедии* «Иванов» была сделана *драма*, с иным финалом и по сути иным – возмужавшим – героем.

В сравнении «Дяди Вани» с «Лешим» видно то, что произошло с Чеховым в 90-е годы: поездка на Сахалин, переезд в Мелихово, жизнь на земле, врачевание, активная творческая пора; человечность, сплавленная с иронией.

Народу в пьесе поубавилось. Бывший Леший утратил свой романтизм, стал доктором Астровым, с налетом цинизма и уже усталой душой. С ним рядом Войницкий, не Егор, но Иван Петрович, дядя Ваня, чьим именем названа пьеса. Ему теперь не дано застрелиться, а выстрел его в соперника (с двойной осечкой) производит эффект комический. Пьеса однако *комедией* не названа, и конец ее – неблагополучный.

¹ Чехов А.П. ПСС в 30 тт. М., 1974–1983. Письма. Т. 3. С. 256.

Новый театр, старая сцена

Что же случилось? Ведь у нового Войницкого остался почти весь прежний текст и почти все ситуации, в которые он автором был поставлен. Изменился характер – ушла желчь, «отравляющая ирония»; он стал мягче и беззащитнее. Иронии на его долю досталось, но прозвучал предостережением призыв:

– Надо быть милосердным!

Из двух равных героев автор решил выдвинуть вперед не мощного Астрова, а беззащитного и нелепого дядю Ваню. Предпочтение недоуны – герою, призыв к милосердию, отказ от летального исхода были новы для Чехова.

Каков же он, дядя Ваня, интеллигент из глубинки, с его любовью к красивым галстукам и небудничной речью, звучащей порой, как стихотворение в прозе – и с теми чеховскими подножками, которые постоянно ставят его в смешное или нелепое положение, а окружающих (заодно и нас, зрителей) не могут не раздражать?

Вопрос вставал каждый раз, как случалось видеть дядю Ваню на сцене. Разные были Войницкие: трагедийный у Б. Добронравова, мягкий и грустный у М. Романова, столичный, породистый у А. Попова, драматически напряженный у И. Смоктуновского, нервный и вскидчивый у О. Басилашвили... и так далее. Но каждый из них – Иван Петрович Войницкий, а не дядя Ваня, разве что только для Сони.

Есть и другая крайность: увидеть в нем дядю Жоржа, а не дядю Ваню. Сейчас, с нынешним недобрым взглядом на прошлое, это подступает, уже реально. Недаром в одной газете обнаружили в пьесе следующее:

«История никчемного и никудышного человека, пытающегося

скрыть свою лень, поливая грязью других, уже облетела сцены театров многих городов мира, однако остается актуальной по сей день»².

У ваханговцев этого не случилось, хотя и могло бы быть: Туминас – режиссер жестокий; эпатажные, хлесткие решения близки ему. Еще не забыт эффект недавнего «Горя от ума» в «Современнике», где никто не мил, никого не жаль, все увидены недобрым, «раздевающим» взглядом, ирония скользит на грани цинизма и, как вызов, предлагается залу. Но «Горе...» и само по себе – пьеса провокативная, ныне – остро созвучная, чему последние сезоны дали не одно подтверждение. А «Дядя Ваня», драма будней, чем смогла возбудить театрально-общественный интерес? – Возбудила.

От будней не отказались, хотя современный театр любит сразу переводить их в метафору чего-то вселенского, отвлеченного. Метафор и у Туминаса с его постоянным соавтором, сценографом А. Яцовским, всегда хватало, но всегда они были заземлены. Так и здесь: в лаконичном убранстве сцены работают крупные акцент-детали. Старый облезлый диван, на котором то примостятся неловко, то спрячутся за его спинкой, как за ширмой. Огромный рабочий стол-верстак, на котором может разместиться массивная бутылка с самогонном, и Астров, поговаривая о прекрасном в человеке, будет протягивать зелье, а до того с Вафлей сколачивать себе скамью. Стол же – и подмостки, на который поочередно громоздятся герои с патетическими репликами и речами, а в финале распластается Соня после своего монолога – то ли закланья, то ли молитвы.

² Галерея. 12 декабря 2008 г.



Р. Туминас

Pro настоящее

Все работает; все иронично, символично и достоверно – как, впрочем, и в других московских спектаклях Туминаса. Но в «Дяде Ване» есть что-то еще, данное в звуке и в зрелище, – неявное, глубинное, несущее тайный смысл.

Сцена разделена на два плана. На первом – эти сгустки обыденности; на втором – пустота, холод, непроглядная даль, словно иное измерение, небытие, где все дышит одиночеством. Одинокая грустная луна на беззвездном небе; одинокая и неуместная здесь статуя льва. Из черной глубины вперед к рампе то и дело торжественным ходом будут двигаться персонажи – профессор и свита – и уходя, растворяясь во тьме. Выход этот смешон, но холодок все равно остается. Холодок предчувствия драмы – быть может, даже трагизма.

Драма обещана изначально; нас готовят к ней музыкой Ф. Латенаса, затаенно-тревожной, создающей постоянный фон действия, его «подводное течение», где горечи и тоски много больше, чем во-вне. На сцене – сплошная нелепица; беснуются, стреляют, делают глупости, а музыка говорит о другом. Музыка вносит в жестокий спектакль лирику, что предстоит еще разгадать.

Казалось бы, все должно быть иначе. На сцене – сонм странных существ, поверх текста придуманных режиссером, что вполне в правилах и в нравах Туминаса (автор спектакля давно уже равноправен с автором пьесы).

Странности начинаются с няньки Марины (Г. Коновалова). Здесь это – не привычная мудрая старушка, хранительница очага, а существо легкомысленное и странное, относящееся ко всем и всему как бы по касательной, не принимающее

близко к сердцу ни исповедь Астрова, ни хандру больного профессора, ни надрыв расстроенной Сони. Тепла не исходит от нее, равно как и от Телегина-Вафли (Ю. Красков). Недалекий добряк, раздражающий своими сентенциями, но свой, близкий, домашний, из недотепы стал недобрый клоуном, с острой пластикой, с репликами-репризами. Сыгран четко и настояжливает, няня же забавляет; лирике здесь делать нечего.

Может быть, среди молодых женщин? Хотя к праздной Елене и трудовой, словно пчелка, Соне у автора и в пьесе отношение разное, но им дарованы такой проникновенный ночной дуэт и такая печаль в финале, что поискать бы лирику здесь. – Тщетно.

Соня (Е. Крегжде) – неуклюжий, забавный подросток, звонкий и суетливый, скорее, как говорят, «из мира комедии», хотя может быть разгневанно-истеричной или, как в конце, императивной. Жестко, со сжатыми кулаками: «Надо жить!». Нежность от нее почти не исходит – почти; но об этом – ниже.

Круче всех переменялась Елена Андреевна (А. Дубровская) – сделалась функцией, резко обозначенной, для чего-то необходимой в спектакле. Функция ее – русалка, опасное существо, влекущее к себе и губящее людей, душевно непроницаемое – или даже лишенное души. Томится ли она в соблазнительной позе, сетует ли на судьбу, объясняется ли с Соней или с Астровым, – личность ее неуловима, словно обманчиво приукрашенная пустота.

Этого не дано заметить ни мужу-профессору, ни влюбленному дяде Ване, но Астров – такой, как сыгран он В. Вдовиченковым – мог

Новый театр, старая сцена

ЭМ



Г. Коновалова – няня

Ю. Красков –
Телегин-Вафля

А. Дубровская –
Елена Андреевна

В. Вдовиченков –
Астров

А. Иванов – Астров



Pro настоящее

угадать это изначально. Грубый, брутальный, циничный, он вместе с тем словно опален изнутри, откуда – то криком, то резкими всплесками действия – прорывается застарелое, какое-то мстительное отчаяние. (Так мстительно и жестоко он расправляется с Еленой, насилуя ее на глазах у не к месту подоспевшего дяди Вани). А в финале, прощаясь с домом и его обитателями, вдруг завоет позвериному и отправится, одинокий волк, в свое логово.

Снова – тот резкий, вызывающе откровенный физиологизм, что помнится у Туминаса еще со времен «Играем Шиллера» в «Современнике», не говоря уже о «Горе от ума». К нему не то чтобы трудно привыкнуть – скорее он надоел, так как становится общим местом там, где надо и где не надо. Более того – где нельзя, как у того же Чехова в «Дяде Ване», где драма этих двух, Астрова и Елены, – в несостоявшемся (и возможном) романе, в зародившейся (нерасцветшей) – любви.

Впрочем, стоп! На Чехова теперь ссылаться не принято – он у каждого режиссера и времени свой, с новым стилем, и смыслом, и иными героями. Так и здесь, у вахтанговцев, в этой компании знакомых незнакомцев, перебирая их, ощущаешь новый взгляд на них, новый подход, непривычный. Привыкать не пришлось, пожалуй, лишь к тому из компании, кто сыгран экстравагантно, с апломбом и шиком – но при том остался собой.

Центр здешнего мира – профессор Серебряков (В. Симонов). Видный, породистый, с преувеличенной величавостью, он притягателен, кажется, для всех женщин (включая и свою жену). Во всяком случае, тапан (в

эксцентричном и элегантном исполнении Л. Максаковой) нескрываяемо влюблена в него. И Соня, похожая на пионерку, смотрит на него с обожанием.

Избыток величавости комедийно подчеркнут и заставляет ждать большего, что и произойдет ночью, когда, отбросив всякое *comme il faut*, профессор с воплями носится по сцене в ночной рубашке, в каком-то немыслимом *danse macabre*, такое гротескное чудовище. Вот, казалось бы, суть обнажена и утрирована – но затем, в сцене семейного скандала, он, выпрямившись, по-прежнему величавый, будет гордо стоять перед направленным на него пистолетом дяди Вани. Если это и поза, то, право, не худшая. И вполне в чеховской манере – давать каждому шанс хоть ненадолго быть человеком.

Что же тут делает музыка Латенаса, откуда рождается, о чем говорит?

Вспомнился контрапункт в спектакле К. Марталлера «Три сестры», где унылой, серой жизни на сцене музыка как бы давала противовес и, видимо, несла в себе тайную печаль режиссера. Все побеждали «чары Шопена»... Может быть, и здесь то же – но явно не только это. Здесь есть существо, окруженное лирикой.

Среди людей, сыгранных театрально, подчеркнута, гротескно или превращенных в функцию, есть *один* – натуральный, не сочиненный. Живой человек в мертвом мире, одинокий, несовместимый с этой средой, с этой жизнью, – дядя Ваня у С. Маковецкого.

Он, наверное, мог быть другим, – одним из всех, а не против всех, как Чацкий у Туминаса из «Горя от ума».

«– Ты ему не симпатизируешь?

– Очень даже симпатизирую. В нем что-то есть похожее на меня. Чуть ли не чеховская история, как в «Дяде Ване»: «Я мог бы быть Шопенгауэром...» И в Чацком есть этот крик»³.

Но не сработало; симпатия не прошла – или ее было мало. Оттого в спектакле том – все одного поля ягоды, все наравне. Так могло бы случиться и в «Дяде Ване», но что-то перевесило, увело в другую сторону. Что же? Не найдя научного слова, скажу человеческими: чувство родства, любовь.

И еще: артист Маковецкий, чеховский по природе своей, с его теплотой, мягкостью, бесстрашной и безошибочной комедийностью, чувством меры – тем, что Чехов называл «грацией». Созданный играть и начинать человеческим содержанием чудаков, у которых (опять скажу не научно) всегда есть душа.

Забавный, нескладный и мешковатый, истинный недотепа, все время попадающий впросак, дядя Ваня в спектакле (и в пьесе у Чехова) – тот случай, когда, по И. Тургеневу:

«...Над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов»⁴.

Но этого было бы мало – любимый чудаков. Дядя Ваня у Маковецкого серьезен, его взгляд обращен в себя, у него – интонации и реакции интеллигентного человека. Ни разу в своих филиппиках он не срывается на грубый базарный тон, в lamentациях – на слезливость. Все – вполтона, легко, с драгоценным чуть-чуть; ни пафоса, ни надрыва нет в нем.

Человек нежной души, привыкший заботиться о других, он бережно возьмет на руки и словно убаюкает расплакавшуюся Соню. С еще большей бережностью и



тихим достоинством станет заботиться о Елене, которую Астров после любовной сцены швыряет в его объятия, – осторожно прикроет ей ноги и будет ограждать от посторонних.

В знаменитой сцене скандала режиссер предлагает ему испытание юмором. Перебранка с Серебряковым ведется не в позиции дуэли, а сидя рядышком на диване, вполголоса, когда расстроенный дядя Ваня то и дело тычется сопернику в плечо, словно за утешением, тот отпихивает его, а

Е. Крегжде – Соня
С. Маковецкий –
Войницкий

³ Московский комсомолец. 30 ноября 2007 г.

⁴ Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 173.

Pro настоящее



«Мне кажется, что “Дядя Ваня” будет защитником нашего театра в этом сложном сезоне. В грубое, циничное, безжалостное время, в котором мы все живем и которым все мы отравлены, необходимы как противоядие дяди Ванины нежность, верность, любовь, достоинство работающего человека»⁵.

Неужели это слова Туминаса, с его пронзительной и беспо-

С. Маковецкий –
Войницкий
В. Симонов –
Серебряков

⁵ Новые известия. 1 сентября
2009 г.

он – снова и снова... Невероятно смешно, но смех не снимает сочувствия – уже полюбить успели. А потом, после неудачных выстрелов, смирившись, он вольется в строй и засеменит рядом с торжественно вышагивающим профессором.

Но дальше уже – смех в сторону. Резкой чертой Туминас отделяет действие от последствий, от своего пост-скриптума к пьесе. «Finita la comedia!» – слова Астрова, сказанные раньше и по другому поводу, могут быть этой чертой.

Все уехали, наступает время финала. Соня выкрикивает свой монолог резко, наступательно, сжав кулаки, не как утешение – как призыв. А потом подойдет к застывшему дяде Ване, нежно поднимет его, снимет с него очки, раскроет глаза, раздвинет губы в полуулыбке, разведет руки и пройдет с ним несколько па вальса. Он подчиняется, двигаясь и застывая, как неживой, а потом отступит вглубь сцены и скроется там в темноте. Он и есть, видимо, неживой, а этот немой эпизод действует, как кода трагедии, на что никому больше в этой пьесе режиссер права не дал. И музыка, которая весь спектакль вела к этому, исполнила свою роль.

В заключение – одно признание режиссера.



щадной иронией, жесткостью и жестокостью, отсутствием иллюзий и сентиментов, а не чудачки-недотепы вроде Ивана Петровича Войницкого?

Или так: «В нем есть что-то похожее на меня. Чуть ли не чеховская история, как в “Дяде Ване”»⁶.

Может быть, в отличие от «Горя от ума» с его отчужденной насмешкой, эту чеховскую историю Туминас транслирует изнутри?...

С. Маковецкий –
Войницкий

⁶ Московский комсомолец. 30 ноября
2007 г.