

Лариса Кучанская

Dance Macabre, или Жизнь после смерти в саду

**Спектакль «Сад» по пьесе А.П. Чехова
«Вишневый сад» Театра кукол Республики
Карелия (Петрозаводск) получил главный
приз театрального фестиваля «Лифт.
Карелия. Молодой театр» (2018).**

«Вишневый сад» относится к тем произведениям, которые выдерживают самые неожиданные и – на первый взгляд – противоречащие замыслу автора трактовки. Режиссер Александр Янушкевич так «бережно» отнесся к чеховскому тексту, что ввел в действие всех внесценических персонажей: мать Раневской, ее любовника, купца Дериганова и несостоявшегося спонсора проекта по выкупу сада – ярославскую бабушку. Этот расширенный балаган происходит не на фоне пенящихся бело-розовыми цветами вишневых деревьев. Вовсе нет.

На сцене орудуют фантомы. Янушкевич отбирает у актеров одно из главных выразительных средств – лица. Вместо них – маски. Весьма необычные, соединенные с париками, они надеваются на головы актеров как лыжные подшлемники-балаклавы. Сделаны из мягкого, тянущегося трикотажа с отверстиями для глаз и рта. Остальные черты нарисованы. Маски не скрывают истину, напротив, они обнажают суть. Выражение настоящего лица способно ввести в заблуждение. Маска становится главной характеристикой персонажа. Раневская – маска распутства, Гаев – слабоумия, Лопахин – власти, Аня – наивности, Варя – фарисейства, Яша – пошлости, Дуняша – невежества, Епиходов – нелепости, Трофимов – прожектерства, Симеонов-Пищик – пустой болтовни, Фирс – юродства.

Особый случай – Шарлотта Ивановна. Шутиха. Человек без роду и племени. Имеет несколько масок. В сцене рассказа об умерших родителей, потерянном детстве и утрате самоидентификации актриса снимает лицо женщины, под которым оказывается рожа страшного клоуна. Затем стягивает маску клоуна и под ней оказывается мужская личина. Даже пол этого существа неопределен. Самый загадочный персонаж у Чехова таинствен и в спектакле. Ее фокусы, чревовещание, кунштюки – наваждение и морок. Отсутствие определенности облика и внутренней структуры («У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. <...> А откуда я и кто я – не знаю... <...> Ничего не знаю») размывает границы личности.

Режиссер берет на себя роль Вергилия, проводящего зрителя по кругам Ада, где томятся души героев. История перенесена в Бездну. На эту мысль наводит и жутковатый облик актеров, застывших в масках-ипостасях; и световая палитра, где тени персонажей конкурируют по выразительности со своими хозяевами, а цвета то кислотно-ярки, то тревожно-сумрачны (художник по свету Дмитрий Бабкин); и аудиоряд, включающий, помимо аранжированной от кабаретного



«Сад». Театр кукол Республики Карелия. Сцена из спектакля. Фото М. Никитина

до психоделического стиля музыки, акустические спецэффекты – к голосам актеров добавляются дополнительные вибрации и объем, создающие эффект хора (композитор Александр Литвиновский). Раневская Любви Бирюковой почти поет свои монологи. Утрированные интонации, порою переходящие в завывания, дополненные вычурными позами и изломанными движениями, навевают мысли о декадентствующей поэтессе третьего эшелона. Все это создает ощущение потусторонности, нереальности происходящего.

Каждому герою дан характерный пластический рисунок (хореограф Александр Козин). Осанисто и валяжно вышагивает Гаев; течет рекой, ломающейся на крутых порогах, Раневская; резко бросается из стороны в сторону Варя, легко порхает Аня, тяжело и крепко ступает Лопяхин, скачет козлом Симеонов-Пищик, змеей извивается Дуняша, развязно расслаблен Яша, отчаянно марширует Шарлотта, огородным пугалом раскидывает руки Петя, нервически подергивается Епиходов, согбенно шаркает Фирс, нетвердой иноходью петляет прохожий; по-медвежьи косолапит Дериганов, лебедушкой выплывает призрак матери Раневской; ожившим ярославским сувениром выкатывается кружевная кукла-бабушка, карикатурные корчи-страсти треплют тело любовника Раневской. Совместные inferнальные хороводы и массовые танцы устрашают буйной энергией, в то же время оставляя ощущение выморочности происходящего.



«Сад». Театр кукол Республики Карелия. Сцена из спектакля. Фото М. Никитина

Перенесенные в загробный мир персонажи давно «отмотали» земной срок и потеряли все, что только можно потерять. Но души их, заблудившие на Земле, продолжают блудить в Аду.

На сцене, конечно, нет вишневого сада. Откуда Ад возьмет сад? Он существует только в воображении. Как образ образа. Химера. Яша пинает стоящие пирамидкой деревянные предметы. Звук падения как стук топора по стволу. В последнем акте Раневская вывозит на сцену некое подобие дерева – уродливую конструкцию на колесах с ящичками на ветках – и сама стоит на ее фоне, как узница за решеткой. Неловкий разговор, Варя ждет предложения Лопахина, истерически-поспешно отворяя все ящики. Они пусты. Как пуста и бесплодна ее душа, одержимая показной набожностью и страстью к порядку. Предложений к Варе у Лопахина нет. Никаких.

Дом Раневской выглядит как детская поделка, жалкий бумажный макетик, в который героям не влезть. В нем вырезаны окна и двери (художник Татьяна Нерсисян). В проемах появляются лица, ноги, спины, руки. Парами и поодиночке героини выполняют пластические этюды, сопровождая ими текст. К финалу бумажный домик становится все меньше, то повисает в воздухе, то – размером с обувную коробку – болтается в ногах. Потом исчезает вовсе.

Шкаф, которому поет оду Гаев, – оболочка, тряпица на молнии, натянутая на шаткий каркас. Но он исправно извергает из себя кучу народа,



«Сад». Театр кукол Республики Карелия. Сцена из спектакля. Фото М. Никитина

будто безразмерный автомобиль из немого кино. Гаев открывает молнию, и друг за другом выскакивают из шкафа «скелеты»: Симеонов-Пищик, ворующий купюры из пальто на вешалке; застигнутые в момент любовных утех Яша и Дуняша; имитирующий самоубийство Епиходов; осеняющая себя крестом Варя и, наконец, фокусница-Шарлотта.

Остроумно и изящно решен разговор-объяснение Ани и Пети Трофимова. Режиссер копирует классический киношный прием «поцелуя в диафрагму». Во время съемки поцелуя диафрагма объектива постепенно прикрывается, и свет постепенно гаснет. Аня и Петя сближаются в прямоугольнике света, он постепенно уменьшается, подталкивая героев друг к другу, и к финалу объяснения остаются видны только их головы. Полная темнота, а когда световое окошко появляется вновь, мы видим, что на Ане – маска Пети, а на Пете – маска Ани. Они сблизилась не просто физически. В результате временного обмена (вскоре каждая голова займет прежнее место) девушка станет адептом Петиных идей, а молодой человек приобретет толику наивной восторженности Ани.

Бал в третьем действии – пир во время чумы, макабрическая пляска, сатанинское веселье. Мощная, темпераментная сцена – рассказ Лопухина о торгах с Деригановым. Говорящая фамилия, почти Деригадов. С этим дерущимся гадом Лопухин вступает в кулачный бой, материализуя рассказ о битве кошелев. Пусто вокруг него: ни дома, ни сада, ни души. Он знает, что купил **ничто**. Зачем же ему умножать пустоту и

брать чахлую Варю с *ничем* в ее ящичках? Он уже взял во всех смыслах Раневскую. Любовная сцена между ними – механический половой акт. Лопехин не особенно вожделеет. Он может позволить себе куда более свежий и аппетитный «товар». Пожамкает Ермолай Алексеевич Любовь Андреевну и быстро переключится на повседневные дела: «Надо запелеть, идем!.. Выходите, господа! До свиданция!..».

Несколько раз Лопехин повторяет, что торги назначены на 22 августа. Первый раз на заднем плане ему вторит Шарлотта, громко повторяя по-немецки: «Цвай-унд-цванциг!». Роковая дата становится зримой: Ермолай Алексеевич выносит и ставит на пол кубики с этими цифрами. Один дает Гаеву, и тот разбивает компактный квадрат, как пирамиду на бильярдном столе. Используя в качестве кия трость, он «расстреливает» кубики и вместе с ними разумные предложения Ермолая Алексеевича. По окончании «партии» Фирс выстраивает кубики пирамидой на авансцене, где они и стоят зловеще возвышаясь. Второй раз цифры появляются, когда Лопехин вопрошает вернувшуюся с бессмысленно расточительного завтрака в ресторане Раневскую согласна ли она отдать землю под дачи. Кубики парят, глумливо дрыгаются, поднятые в воздух Дуняшей, Яшей, Шарлоттой и Фирсом. Гаев снова изображает бильярдную партию. С фатальной цифрой связан и Епиходов – неловкий, неразвитый, провинциальный тип, обозначенный у Чехова как «двадцать два несчастья». Один из символов числа 22 в нумерологии – путь Агнца. Единственный путь, ведущий вперед, к высокой цели. Агнец же в паре с голубкой символизируют тело и душу Христа. Послание очевидно: герои не поймут смысла собственной жизни, пока им не станет ясен путь Агнца. Даже в аду им дается некий шанс.

Есть в спектакле два особенных персонажа, две души, достойные Рая. В финале, когда действующие лица уже покинули сцену, на нее тихо выходит Призрак (мать Раневской) и садится на постамент, похожий на могильную плиту. Из-под него появляется, словно выбравшийся из преисподней, Фирс. Фирс и Призрак обнимаются, а потом очень медленно, осторожно снимают друг с друга маски. Под ними – прекрасные лица молодых мужчины и женщины. Кристальночистая, детская душа Фирса и отстрадавшая свое не на наших глазах душа матери Раневской удостаиваются прощения.