

Габелок Вера

Санкт-Петербург, СПб ГБУ ДО Санкт-Петербургская детская школа искусств имени Г. В. Свиридова, 9 класс

«Вишневый сад»

Санкт-Петербургский академический Театр имени Ленсовета

Режиссер-постановщик: Уланбек Баялиев

Спектакль “Вишнёвый сад” Уланбека Баялиева, идущий в театре им.Ленсовета, — действие, скрытый смысл которого можно сразу и не уловить, но при анализе отдельных элементов и их совместной гармонии всё становится на свои места, и восхищаешься режиссёрской мыслью.

При первом же взгляде на сцену можно угадать характер грядущего представления. Художник-постановщик Евгения Шутина создала декорации, лишенные как ярких красок и излишеств, так и бытовых черт. Имение Раневской в юго-восточной губернии едва обозначено в этом очищенном, обезличенном пространстве. В такой сценографии персонажи должны быть оторваны от материального мира: здесь не за что держаться, не о чем жалеть. Сцена озарена белым. Белый цвет; белый свет, льющийся сверху, образующий так называемый «белый кабинет», — всё это создаёт ощущение чистоты и пустоты, что может символизировать как надежду, так и утрату.

Гора песка на краю планшета (по ходу действия она будет медленно теряться, рассыпаться, исчезать) представляет собой метафорическую преграду между прошлым и будущим. Песок может символизировать и само поместье с вишнёвым садом. К концу повествования и того, и другого в прежнем качестве не станет: горка песка иссякнет, останутся лишь маленькие воспоминания-песчинки, а сад и вовсе вырубят. Песок также напоминает о том, что время неумолимо уносит в небытие всё ценное. Этот образ усиливает ощущение безвозвратности утраченного, когда герои спектакля пытаются удержать свои мечты и идеалы, но сталкиваются с реальностью, которая, подобно песку, ускользает сквозь пальцы.

Ярким моментом становится сцена, в которой Гаев (Олег Андреев), подобно страусу, зарывает голову в песок. Этот ироничный жест символизирует его стремление уйти от реальности, с которой он не может справиться. В контексте пьесы, где речь идет о потерях и неизбежных переменах, такое действие подчёркивает внутреннюю слабость героя и его нежелание принимать происходящее. Пластическая выразительность этого момента усиливает комический эффект, но в то же время показывает уязвимость персонажа и его страх перед будущим.

Другое дело — Лопахин: ему чужды сомнения, у него исключительно деловой подход. Распарывая песок красными флажками, он, будто нарезая на куски пирог, намечает план дачных участков. Для него эта гора песка с чужими воспоминаниями — не более чем строительный материал. Олег Фёдоров, исполняющий эту роль, буднично и деловито разбрасывает песок, продолжая разговор о сдаче земли в аренду.

Первый акт спектакля выделяется сдержанными костюмами, отражающими эпоху конца XIX - начала XX века. Выполненные в приглушенных тонах, с использованием натуральных тканей, они создают атмосферу времени, в котором разворачиваются события пьесы. При этом, мы встречаем обитателей усадьбы не в привычных гостиных, а в этом очищенном, почти абстрактном пространстве, где визуальные образы превалируют над текстом.

Спектакль выстроен как трилогия увядания, где каждому акту соответствует свой этап жизни сада и свой цвет. Первое действие — это белое цветение. Сцена чиста и минималистична: высокие бело-кремовые ширмы задают пространство, где каждый жест обретает вес. В этой почти стерильной графичности герои выглядят особенно трогательно. Их разговоры о долгах и Париже звучат вынужденно и незащитно, обнажая ритуал отчаяния. Белый здесь — цвет молодости, наивных надежд. И в эту хрупкую идиллию, как первая трещина, врывается алое пятно — Раневская (Анна Ковальчук) в плаще цвета спелой вишни и ее дочь Аня (Римма Саркисян) с огромным красным шаром — прямая ассоциация со спелой

вишней. Это пророческий переход ко второму этапу — «красному», который случится лишь во втором действии.

Постепенно в этой белизне сцены происходит чудо, одновременно прекрасное и жуткое. На поверхностях ширм, с помощью игры света и тени, начинают проступать очертания окон, дверных проёмов, картинных рам. Возникает дом-призрак, дом-воспоминание. Он материализуется именно в тот момент, когда его потеря становится окончательной и необратимой. Это не уютные интерьеры, а их фотографическое изображение в негативе, их тень, последний отпечаток ушедшей жизни на чистом полотне предстоящего небытия.

В этом призрачном доме есть лишь один вечный, неотъемлемый житель — Фирс (Олег Сенченко). Этот персонаж возникает из полутьмы, словно нематериальная субстанция. Он не просто здесь присутствует, он олицетворяет суть и память дома. «Ш... ш... ш... ш...» — в стерильной и мёртвой белизне ритмичный звук его шаркающих шагов имитирует ход секундной стрелки настенных часов. Фирс — дух этого места, его традиция, живой архив усадьбы, её последний хранитель, своей старческой поступью словно отмеряет безвозвратно уходящее время. Он тихо бродит по опустевшим, светом нарисованным, исчезающим коридорам. В его фигуре, сгорбленной, но сохранившей следы былой выправки, застыла вся иерархия умирающего мира.

Если первый акт был подготовкой, то второй - это само плодоношение, ослепительное и смертельное. Место действия преобразается до неузнаваемости. Японский мотив, до того звучавший полунамёком, расцветает во всей своей символической мощи. Красные бумажные фонарики (именно такими представляются источники ало-красного света зрителям), заливают пространство вишнёвым соком. Костюмы героев, ранее соответствовавшие классическому русскому стилю начала XX века, откровенно цитируют японскую традицию, превращая гостиную в пространство древнего ритуала прощания с красотой. Утончённые костюмы японской культуры и благородный красный цвет пытаются раскрыть всю отчаянную красоту, какую можно успеть передать на излёте цветения. Здесь

красное — это живой сок жизни, кульминация. В свой последний год деревьям свойственно плодоносить сверх нормы — отчаянно и прощально.

Раневская (Анна Ковальчук) в бархатисто-чёрном кимоно и её дочь Аня (Римма Саркисян) в белом — оказываются в разных, почти не пересекающихся, измерениях. Раневская уже живёт внутри катастрофы. Каждый её взгляд, каждое прикосновение к предмету — прощание. Она осознаёт крах, продажу сада, конец своей вселенной, и это знание делает её движения одновременно царственными и надломленными. Рядом с ней Аня, в своём белом кимоно, ещё пребывает в мире надежд и будущего. Её увлечённость речами Пети, её лёгкость — не глупость, а естественное состояние души, ещё не утяжелённой потерей. Их диалоги в этом акте — это не просто разговор матери и дочери. Это столкновение двух эпох, двух фаз человеческого бытия: того, что уже знает о своей гибели, и того, что ещё грезит о рассвете. Этот разлом, визуально подчеркнутый контрастом чёрного и белого, составляет эмоциональное сердце «красного» действия. Но если в оригинале пьесы Аня, как может казаться при прочтении, склонна больше доверять Пете, то в интерпретации Уланбека Баялиева более сильное влияние оказывает на неё мать. И к концу второго акта она облачится в чёрное, под влиянием Раневской, которая передала ей ощущение безвозвратности утраченного прошлого.

Но перед тем, как свершится последний шаг в небытие, происходит ритуал прощания с красотой. Японское одеяние — этот экзотический, изящный саван пира на краю пропасти — более не нужно. Они переодеваются в свою обычную, европейскую одежду — в те самые платья, костюмы и пальто, в которых им предстоит уезжать. Красный фантазм рассеивается, обнажая серую, неуютную реальность. Раневская предстаёт в простом платье: теперь она лишь разорившаяся помещица, а не трагическая жрица увядания. Этот сдвиг — один из самых пронзительных в спектакле. Карнавал окончен, метафора исчерпала себя.

В этом карнавале есть одна, намеренно выключенная из общего действия, фигура — Варя (Анастасия Дюкова). Монохромной тенью ходит

она на протяжении всего спектакля на фоне яркого карнавала вокруг, отражая реальность куда лучше, чем остальные, несколько заигравшиеся, персонажи. По сути, это она — реальна, а они — тени. В то время как Раневская и Аня предстают в чёрном и белом, создавая дуэт-противопоставление матери и дочери, приёмная дочь Варя остаётся в своём неизменном, скромном, почти монашеском платье. Во время этого ритуала она незаметно стоит в сторонке, её легко можно и не заметить. И именно её присутствие в этой сцене делает акцент на исключённости Вари из общей игры, общего азарта заблуждения. Её — подлинной — нет в этом вымышленном визуальном ряде, нет в столкновении миров. В этом её драма и преимущество одновременно.

Варя в этом спектакле подчёркнуто строгая. Она носит темное, постоянно в делах. На фоне бездействующих персонажей (Гаев, Раневская), которые только говорят и вспоминают, Варя — персонаж, который реально пытается удержать разрушающийся быт. В спектакле Баялиева остро чувствуется, что Варя — приемная дочь. Она вроде бы и часть семьи, но при этом бесконечно одинока, гораздо старше и мудрее Раневской, хотя по возрасту это совсем не так. Она хозяйка в доме, но этот дом ей не принадлежит. Её труд воспринимается остальными как нечто должное и скучное. Варя — самый трезвый и самый несчастный человек. Если остальные герои живут в розовых мечтах о прошлом или будущем, Варя живет в настоящем, и это настоящее её раздавливает.

После интенсивности происходящего в первых этапах трилогии, в финале ощущается опустошение — увядание и смерть. В середине второго акта сцена представляет собой пустое чёрное пространство, похожее на полый ствол вишни. И в его глубине, где скапливается чернота, виден засохший ствол и раскидистые ветки дерева: где-то сгнившие, где-то увядшие, уже не живые. Именно под это дерево и уходят герои. Они удаляются во тьму. Тем самым режиссер транслирует, что будущее хоть и наступит, но каким оно будет и будет ли там место нам — неизвестно. В темноте мы еще слышим удаляющиеся голоса персонажей. «Мы идём!» — произносится не в зал, а в чёрную пустоту перед ними. Они уходят в

небытие, становясь частью той самой земли, на которую только что осыпался последний, невидимый лепесток сакуры.

И вот звучит тот самый стук топора — лёгкий, сухой, фатальный. «Заперли?..» Вопрос повисает в ледящей тишине. И тогда из тьмы, из самого сердца пустоты, медленно выступает фигура Фирса. Он не вышел — он всегда был здесь. Он был в доме, он есть в доме, даже когда дом стал тенью, а потом и этой чёрной пустотой. Его забыли. Не по злему умыслу, а просто потому, что он и был тем самым домом, той самой жизнью, которую они все покидают. Фирс ложится на чёрный пол (символ земли) и становится её частью. Он не умирает — он сливается с садом, которого больше не существует, оставаясь его единственным, вечным стражем. И дверь в прошлое, которую он охранял, теперь захлопнута навсегда.