Москва
МХАТ им. Чехова

28.10.98.

В ЭТИ ДНИ ОТМЕЧАЕТСЯ СТОЛЕТИЕ САМОГО ВЕЛИКОГО ТЕАТРА XX ВЕКА

«Весна Художественного Театра» – так назывался групповой портрет, который когда-то был повешен в правом мхатовском [illegible], май 1890 года – артисты Художественного театра в Ялте, в гостях у Чехова. У картины [illegible] одного: художнику удалось если не передать, то сымитировать [illegible] солнцем, таким обилием [illegible], что даже не верится – неужели жизнь настолько чудесна?

[illegible]. И настолько. Они сейчас уговорят Чехова дописать «Трех сестер» и начнут свою самую счастливую работу – работу над лучшим спектаклем лучшего русского театра.

«Мы все, в сущности говоря, были «чеховскими», мы Чехова в себе носили...» – скажет Немирович-Данченко много лет спустя, в январе 1939 года, во время первой беседы с участниками новой постановки «Трех сестер». Тогда же прозвучат знаменитые слова о «тоске по лучшей жизни» и – реже цитируемые, но не менее важные – о чувстве долга: «долга как необходимости жить». О том, что этот долг скорее тяжел, чем почетен, мог бы сказать своим актерам Олег Ефремов, еще раз ставя эту пьесу в конце 90-х.

Можно сказать, что постановки «Трех сестер» – 1901, 1940, 1997 – это три ключа в истории Художественного театра. В особенности если понимать историю не как лабиринт, а как сюиту, и иметь в виду не те ключи, которыми двери открывают, а те, которыми открывается нотная запись. Можно [illegible] жизнь Художественного театра, как молитва в жизнь верующего. В особенности если согласиться, что здесь, в «Трех сестрах», Художественный театр обнаруживает свое «самое-самое» – то, ради чего он старался жить эти сто лет.

Как расходятся цели жизни с самой жизнью – об этом нужно говорить особо. В канун юбилея хочется понять прямо противоположное: как они не расходятся. Чем держится связь – и в счастливые, и в безрадостные времена.

Чеховский эффект неузнавания

В ПОСЛЕДНЕЙ режиссерской работе Олега Ефремова – в «Трех сестрах», сыгранных в канун столетнего юбилея Художественного театра, пленительны легкость хода и пронизанная светом многослойность. Речь не только про обрамляющие сцену трехслойные панно Валерия Левенталя, с их насквозь просвеченной вязью голых ветвей, весенней зелени, снежной опушки, отгоревшего пурпура листвы. Здесь так поставлен свет режиссерского чувствования пьесы Чехова, что ее слои – домашний, лирический, философский, духовный, символический – видны разом и насквозь.

В начале века тайна сценического обаяния «Трех сестер» связывалась с «эффектом узнавания» – узнавания обстановки собственного дома в вещах на театре, узнавания себя самого в персонаже. Олег Ефремов не делает ничего, чтобы притянуть «Трех сестер» к нам, – напротив. Он дает видеть, каким дальним был прицел драматурга, как через век без малого срабатывает заложенный Чеховым «эффект неузнавания». Он транслирует чеховский мотив – «нас забудут».

СКВОЗЬ Художественный театр прошли столь разные дарования и личности – от авантюрной и чувственной Аллы Назимовой, ранней звезды Голливуда, до Марины Ладыниной, звезды экрана соцреализма

Что-то, конечно, узнаваемо: цветные ромбы стеклышек веранды, деревянный ампир. Но потеряли узнаваемость словесные обороты, интонации; невозможна идентификация себя сегодняшнего с миром на сцене: не те чувства, не те предчувствия. Забытая жизнь восстанавливается пунктиром: проход, группа фигур, жест, ранящий вскрик.

Диалоги в нынешних «Трех сестрах» идут в разбросанных точках подолгу неизменной мизансцены – так говорят друг с другом Вершинин и Маша, сблизив головы у камина. Точки подолгу малоподвижных мизансцен – и внезапность кружения. На почти танцевальном кружении строится первый выход, на почти танцевальном кружении строится финал. Одноэтажный дом с колоннами, поставленный от нас наискосок, несколько раз поворачивавшийся перед нами в ритме музыкальном и естественном, открывавшийся сдержанно и доверчиво, дом Прозоровых разворачивается на нас фронтально и навсегда удаляется вглубь; пришедшие в движение левенталевские панно опускаются и дают ему исчезнуть в сомкнувшемся саду. Ветер, кажется, кружит трех сестер, как он может кружить и гнать листья, гнать сбившихся в стаю птиц.

У спектакля Ефремова сложные и тонкие взаимоотношения с тем, как решалась пьеса Чехова на сцене МХАТ в 1901-м и 1940-м. Здесь тоже своего рода «наложение», та же пронизанная светом многослойность. Режиссер все помнит, ничего притом не повторяя.

Истончилась, потеряла узнаваемую фактуру житейская образность, что ж поделаешь. Режиссер этой материи вовсе не чурался, напротив: как в самых ранних постановках МХТ, в нынешних «Трех сестрах» есть легко, одним касанием очерченные фигуры, есть бессловесные сюжетные ходы, вторящие основным. В последнем акте (акт расставания) красивый поручик Родэ прощается с горничной Прозоровых – этот отыгрыш ведущей лирической темы лишен иронии, короток и значим. Должен ли этот мотив в нашем зрительском сознании разворачиваться в целую историю? Не знаю. Вряд ли.

Попытки уплотнить житейскую образность тоже вряд ли надобны. 90 лет назад Немирович-Данченко пояснял (не своим актерам, а критику): «Посмотрите «Вишневый сад», и Вы совершенно не узнаете в этой кружевной, грациозной картине той тяжелой, грузной драмы, какою «Сад» был в первый год. Но если бы Театр хотел дать то же впечатление сразу, он должен был бы отказаться от целого потока подробностей быта и психологии, которые тогда лезли в глаза своей подчеркнутостью и преувеличениями, а теперь мелькают, как брызги, отчетливо, но легко». Поток подробностей быта и психологии в чеховской постановке неосуществим сегодня не по логике стиля, а чисто физически: кто все это помнит? Помнятся разве что штампы представления всего этого.

В нынешних «Трех сестрах» с вечера премьеры были легки и отчетливы брызги.

Когда-то для Чехова был найден на сцене Художественного театра кантиленный принцип. В спектакле Ефремова открывается кантилена бытия, которому подчинен круговорот времен года, да и вообще круговорот времен. Мир в своем круговороте не устремлен к счастью и самодостаточен. Жизнь людей, вписанная в этот круговорот, подобной кантиленностью не наделена, она в спектакле как бы обрывчата. В финале, когда ритм движения сестер все нервнее, все отчаянней, когда их то отрывает друг от друга, то притискивает друг к другу в горьком кружении, – сопоставление этого ритма отдельных несамодостаточных жизней с кантиленой общего бытия столь же ранящее, сколь и музыкально.

Открытие музыкальности Чехова было разгадкой Чехова для сцены, и Ефремов верен этой разгадке, найденной Художественным театром. Дело не только в том, сколь значимы в его спектакле ритм, темп, тембр, мелодический ход, – дело еще и в том, что здесь, как в музыке, смысл не вычитывается, но звучит, воздействует, схватывает.

Не отсюда ли и определившийся в чеховских опытах Олега Ефремова способ работы со словом – небытовая при всей своей естественности дикция (и тут, кстати, он столько же новатор, сколь и наследник: когда-то Немировичу-Данченко пришлось огорчать прекрасную актрису Н.С. Бутову, объясняя, что в роли Ольги Прозоровой ее трудно принять, главное препятствие – голос, бытовое его звучание). Небытовой становится при всей своей естественности пластика. Небытовыми становятся при всей своей естественности детали. Так в первом акте в глубине сцены летают, радужно переливаются, множатся маленькие мыльные пузыри. Так в гостиной Прозоровых возникает очень высокий узкий конус света, и в нем порхает недолгий снегопад.

КРИК о смерти падающего МХТ в прессе еще до революции стал штампом. Особенно охотно крик подымали в юбилеи. У Немировича-Данченко есть фраза, корявая, но внятная: «Пусть хоронят. Если мы живы, мы воскреснем, а если мертвецы – туда нам и дорога!»

«Три сестры» 1997 года – спектакль Художественного театра.

Станиславский когда-то итожил свои впечатления от чеховской драмы. Он ли не помнил, как для первых ее зрителей шоком и счастьем было «узнавание». Но написал он не об этом, а о том, как чеховская драма связуется с тонкими и потаенными мотивами, живущими в глубине души, с «большими переживаниями – религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия». Прекрасное русское воспитание никогда не позволило бы Станиславскому сказать себе: все это в той же мере относится не только к Чехову, но и к театру, им с Немировичем-Данченко созданному.

Наверное, то же русское воспитание не позволяло Олегу Ефремову, когда он 28 лет назад принимал на себя ответ за Художественный театр, подобным образом называть этого театра (а, стало быть, отныне и его собственные) задачи.

Тогда, с начала 70-х, Ефремов возвращал в МХАТ вкус к реальности, эффект узнавания себя в персонажах, энергию общественной совести; он возрождал (или пробовал возродить) принцип внутренней связанности названий на афише (в ранние годы Художественного театра его создатели добивались сплетения мотивов соседствующих спектаклей, добивались своего рода рифм в репертуаре, когда тема окликала тему, когда от спектакля к спектаклю возвращались и переинтонировались мотивы). Он разгадывал ускользавший секрет формирования труппы раннего МХТ. Принято считать, что труппа отличалась монолитностью и постоянством. Между тем списочный состав за сто лет с указанием годов пребывания убеждает в обратном. Как раз в самые яркие, обильные счастливыми созданиями годы состав был подвижен и текуч. Если даже не останавливаться на уходе пятерых из числа «основателей» (Мейерхольд, Санин, Кошеверов, Роксанова, Мунт) весной 1902 года, – если даже не обсуждать уход Алисы Коонен и Веры Барановской, любимиц Станиславского, – все равно хладнокровные списки говорят, что люди в МХТ сменялись, перемешивались, приходили и уходили, не только отдавая общему полю свою энергию (или черпая энергию отсюда для будущей своей жизни), но и создавая какую-то вибрацию поля, незаметно и благотворно меняя его своим присутствием.

Сквозь Художественный театр прошли столь разные дарования и личности – от авантюрной и чувственной Аллы Назимовой, ранней звезды Голливуда, до Марины Ладыниной, звезды экрана соцреализма. Стоит ли думать, что все они (включая Ольгу Гзовскую, изящную мастерицу модерна, чьим капризным присутствием в его театре так дорожил Константин Сергеевич) появлялись в труппе по недосмотру и подлежали бесследному удалению. Скорее, списки побуждают разгадывать логику присутствия «необходимых чужаков»: что от них брали?

Так вот, Ефремов не только шел на союз с мастерами, сложившимися вне МХАТа, но «своими» по существу, по жизнесочувствованию; он дал пройти через театр «необходимым чужакам». Он не боялся в труппе людей странных, возникающих внезапно и ненадолго. Так пришел Георгий Бурков – актер жестокой самоотдачи, близкий по типу и по устремлениям таким своим сверстникам, как Василий Шукшин, наделенный «шукшинским» цепким и мрачноватым юмором. Бурков брал на сцене народный характер в его крайностях, раскрывал в своих персонажах их силу и уязвимость, особую нервность натур природно простых, озлобленность мягкой души. Он нес в себе чувство беды, был оглушен – если воспользоваться словом Пушкина – «шумом внутренней тревоги». Тем и был нужен. Как был нужен и Алексей Петренко, приглашенный в МХАТ в 78-м и пробывший тут до 83-го. Его официант в «Утиной охоте» Вампилова, Джако в «Обвале» поражали полным отсутствием нравственных преград. Актер открывал не зверя в человеке, но некую породу существ вполне живых и вполне внеправственных (именно внеправственных, а не злых: Джако насиловал княгиню Хевистави так, как режут овцу). Трудно представить себе, чтобы Петренко мог врасти в труппу Ефремова, но обновляющий импульс мощного и неблизкого дарования был необходим.

Читал ли Ефремов в первый свой мхатовский год записные книжки Станиславского: «Теперешний Художественный театр – не Художественный. Причины: а) потерял душу – идейную сторону; б) устал и ни к чему не стремится; в) слишком занят ближайшим будущим, материальной стороной; г) очень избаловался сборами; д) очень самонадеян и верит только в себя, переоценивает; е) начинает отставать, а искусство начинает его опережать; ж) косность и неподвижность...» И так до буквы «о».

Это из набросков к докладу, незадолго до двадцатилетнего юбилея МХТ. Может быть, Ефремов запомнил, что там дальше: «Создание МХТ – последняя цель моей жизни, ради которой мне стоит продолжать работать».

Отдельная и важнейшая тема: сколько раз создатели МХТ ставят сызнова перед собой задачу «создать МХТ». У Станиславского можно даже заподозрить что-то вроде «комплекса Феникса». Как рано (лет через 6–7 после открытия МХТ) овладевает им желание поджечь свое гнездо, чтобы дать вылететь из лопающегося в огне яйца новому Фениксу. Немирович-Данченко был сдержаннее. Но и он бывал несколько раз уверен: пора ставить точку. Жизнь театра теряет «сюжетность», тянется – еще спектакль, еще сезон, еще успех (или неуспех – неважно). Это не то, чего они со Станиславским исходно хотели. Это нечто обратное их желанию.

Художественный театр, открывшись сто лет назад, имел замысел (хотя ошибкой было бы принять за изложение этого замысла деловые бумаги, связанные с его организацией). Замысел предполагал сюжет. Долго ли удастся их театру жить в искусстве «сюжетно», создатели МХТ не предрешали. Во всяком случае, полагали они, – не бесконечно. Развязка и концовка по определению заложены в принципе сюжетности.

В письме, написанном после первого сезона, Немирович-Данченко на развитие сюжета отпускал всего несколько лет. «Через несколько лет мы впадем в рутину». Рутина – это и есть существование без сюжета. В письме чуть более позднем он обмолвится: «Мы только четверть дороги сделали! Впереди еще три четверти». Дорога, она же жизнь в искусстве, предположена как четырехчастная форма. Может быть, это будет жизнь «в четырех сезонах» (как пьеса в четырех актах, как симфония в четырех частях).

Крик о смерти падающего МХТ в прессе еще до революции стал штампом. Особенно охотно крик подымали в юбилеи. У Немировича-Данченко есть фраза, корявая, но внятная: «Пусть хоронят. Если мы живы, мы воскреснем, а если мертвецы – туда нам и дорога!»

Ефремов принял и это наследие. Он бесстрашно поворачивал от рутинного существования, в котором застал МХТ, к существованию сюжетному, к драматическому ходу. Он снова и снова ставил задачу: «создать МХАТ».

Это очень трудная задача. Помогай ему Бог.

Инна СОЛОВЬЕВА

«Мертвые души». 8-я картина

Собакевич – М.М. Тарханов

Плюшкин – Л.М. Леонидов

Ноздрев – И.М. Москвин, Чичиков – В.О. Топорков

Эти фотографии мхатовского спектакля «Мертвые души» принес в редакцию Иван Андреевич Дунин. Как ни странно, он нашел их буквально на улице. Видимо, кто-то, разбирая бабушкин архив, не увидел в них для себя особой ценности. А вот мы положим [illegible] место