«ТРИ СЕСТРЫ» 1967 года

ТЕАТР

Со дня последней московской премьеры «Трех сестер», знаменитой мхатовской, тысяча девятсот сорокового года, постановки Немировича-Данченко, прошло двадцать семь лет. И если иметь в виду это обстоятельство, а потом обратиться к новым «Трем сестрам», к спектаклю Анатолия Эфроса в театре на Малой Бронной, то, может быть, перестанет удивлять или раздражать их несходство с классическими образцами. И, может быть, тогда мы вспомним, что театр — это искусство, на котором отпечаток своего времени наиболее явствен (или должен быть наиболее явственным), потому что творят это искусство люди, живущие рядом с нами, и когда они уходят из жизни — уходят и спектакли, ими созданные. Уходят навсегда — даже если они потом с дотошной точностью восстанавливаются, возобновляются: это уже другие спектакли, сыгранные другими людьми.

Некоторых удивляют не различия, а та почти педантичная точность, с которой Эфрос следует чеховским ремаркам. Режиссер и в самом деле редко отступает от них, но вкладывает иное ощущение жизни, времени и человеческого характера, ощущение повышенно драматичное, трагичное, острое.

И потому нет на сцене уже канонизированных тонких и лиричных березок сада Прозоровых (у Чехова их тоже не было, он писал о словой аллее), а есть переплетение голых ветвей с черненькими в них птичьими гнездами (художник В. Дурнин). И слова Ирины (О. Яковлева) «Я не знаю, отчего у меня на душе так светло!» произносятся не утвердительно, а вопросительно — она и в самом деле не знает, вроде бы и причин нет для этого, разве что погода... И вловеще звучит смех Чебутыкина, Соленого и Тузенбаха после слов Ольги «...Скорее в Москву!»; у Чехова есть здесь ремарка «Чебутыкин и Тузенбах смеются», но как-то не по-чеховски резон этот смех. (Или не по-мхатовски? — ведь понятия «Чехов» и «МХАТ» у многих слились полностью, хотя они и не равнозначны). А когда Вершинин (В. Волков) чуть ли не сразу после знакомств и узнаваний начинает говорить о Москве — о той самой Москве! — что там есть «угрюмый мост, под мостом вода мумит. Одинокому становится грустно на душе», — на эти слова обращаешь внимание, как будто впервые услышал их, а может быть, и в самом деле впервые, может быть, раньше они просто растворялись в мажорной интонации, навеки, казалось, предписанной первому акту «Трех сестер»? Эфрос снимает эту интонацию. У него именно в первом акте, когда все еще до видимости хорошо, и сестры надеются скоро уехать в Москву, и город Вершинину пока еще нравится, и погода хорошая — уже здесь завязываются в судьбах людей те события, которые вскоре убьют их, физически или духовно. Уже сейчас, в самом начале, напомнит о себе жизнь, действительность, вступит в свои права та самая гигантская и засасывающая пошлость существования, которой окружен дом Прозоровых. Напомнит словами Вершинина о пожаре, который неизвестно почему в двадцати верстах от города, хозяйством Соленого (С. Соколовский), коротким скандалом из-за подаренного на именины самовара.

А надежды, по традиции связанной с появлением Вершинина, — не будет. Когда-то, почти семьдесят лет назад, в дом Прозоровых входил другой Вершинин — Станиславский. Он блистал вологом эполет, орденов, темляка на шашке, у него было одухотворенное лицо и красивая седина — облик человека не отсюда — из других, прекрасного, настоящего мира, из Москвы. И в нем была надежда. В нынешнем Вершинине ее нет, хотя он и из Москвы, хотя он умный и хороший человек, но... такой же, как все здесь, из этого же мира. И Москва, откуда он приехал, становится похожей на город, в котором живут сестры, другой Москвы нет в спектакле.

А Тузенбах (Л. Круглый) уже давно привык жить без надежды, и оттого привычной мягкости в нем нет — он кривляется, паясничает, прицепляется и обо всем на свете говорит несерьезно, даже, что «готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка»: только слова о том, что он русский и немецкого в нем ничего не осталось, он произносит неожиданно горячо, всех хочет убедить в этом. И боль безнадежной любви, и должность управляющего на кирпичном заводе как лучшая из возможных перспектив: только и осталось человеку, что чувство юмора, за которым он прячет эту боль. Прячет по-настоящему, не кокетничая ею, — только перед дуэлью, перед смертью она прорвется, и Тузенбах закричит глухо и страшно, утянувшись в колени Ирины «Скажи мне что-нибудь», и ничего не услышит в ответ. Все четыре акта он будет безуспешно пытаться согреть ее или хотя бы развеселить, но и это ему не удастся, и тогда он пойдет умирать, сделав перед тем отчаянную попытку успокоить ее. «И я с тобой поеду», — скажет она. «Нет! — закричит Тузенбах. — Нет, нет, нет, нет» — и еще несколько «нет», все мягче, все спокойнее, а потом: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили кофе...» — вложит в нее эти слова, загипнотизирует, чтобы она поверила: он вернется. И уйдет — как обычно, чуть приподнимая — навсегда.

Через этих людей, необычных, не похожих на наши нынешние представления о них, страдания чеховских героев, их безнадежная борьба с жизнью приближаются, приходят к нам из вожделяющей, просветляющей и прикрашивающей дали времен. Спектакль Эфроса втягивает и покоряет постепенно — не сразу ощущаешь, что в его плавном и изящном ритме копится, собирается энергия взрывов, на первый взгляд неожиданных. Так взрывается отрицающим самого себя и весь мир пьяным монологом добрый и взъерошенный доктор Чебутыкин (Л. Дуров) — как будто, внезапно, а на самом деле до этого были слова, что он всю жизнь ничего не делал, а сейчас из-за него умерла женщина, и набат гудит, и дом сестер рушится, распадается. Он выкрикивает, выплескивает всего себя наружу, водки ему мало — включает граммофон, гремит бойкая, лихая музыка, дергается в неленом, страшном танце старенький, пьяненький человечек — третий акт превращается в трагическое скерцо в четырехчастной симфонии, созданной Эфросом. Спектакль музыкален и поэтичен, но поэтичность эта создается не привычными средствами, не лирическими березками и прекрасными словами — в нее входит и усталая маята вернувшейся с работы Ирины, которая [illegible] не может найти, как лечь или сесть удобнее, чтобы отдохнуть наконец, и долгий, неловкий, не очень нужный первый поцелуй Вершинина и Маши.

И к финалу все заполняет, заполняет горечь безнадежных прощаний. Долго и печально прощаются юные подпоручики Федотик и Родэ (А. Грачев и О. Жирков), один из них дарит Кулыгину (А. Неселев) на прощание записную книжечку с карандашиком, тот благодарит тоже долго, серьезно, протуркивание: дело не в книжечке — рвутся связи, расстаются люди. Никакого утешения — «Прощайте, мы больше уже никогда не увидимся». Потом эти слова повторит Вершинин, а Маша (А. Антоненко) прильнет к нему намертво — «Плюйте вилась, Клещом вы-рывайте с корнем!» (М. Цветаева) — и вырвут: зло закричит Вершинин «Ольга Сергеевна, возьмите ее...» Третье прощание, самое горькое — Тузенбаха с Ириной. И все — под вальс, простенький и завораживающий, сентиментальный и грозный, который кружил гостей на именинах Ирины в первом акте, а сейчас повторится, как в симфонии тема начала в финале; под него уже не танцуют — расстаются, прощаются навеки, умирают.

Можно сказать так: живут люди, у которых нет ни настоящего дела, ни счастливой любви — жизнь не дает им этого. Кроме духовной близости, их объединяет страдание, но оно же и разъединяет: у каждого свое. Когда Маша признается сестрам в любви к Вершинину — они бледнеют, как никогда, и, как никогда, разделены, потому что Маша любит Вершинина, а Ирина не любит Тузенбаха, а Ольге даже не любить некого. И в финале режиссер разрушает классическую мхатовскую, повторенную Товстоноговым в спектакле БДТ мизансцену: Маша и Ирина рядом на скамейке, Ольга за ними обнимает их. Скамейка есть на сцене, стоит так же слева, но она пуста, а сестры порознь. Потому что страдание разъединяет. Это один план, один смысл спектакля Эфроса: поэма пошлости.

Можно и по-другому — если представить себе не только смысл, но и дух спектакля, его атмосферу. Изящную четкость режиссерских построений, музыкальность композиции, красоту конструкции. Красоту и откровенно-наивную символику цвета костюмов: сначала зеленые, потом серые платья сестер, а в финале — черные у Маши и Ольги: цвета надежды, тоски, горя. (Художнику по костюмам А. Черновой, кажется, впервые в истории чеховских пьес на русской сцене удалось освободиться от быта, найти образное решение). И если попытаться слить все это воедино, родится чувство сильное и сложное, живущее долго и побуждающее еще и еще мысленно возвращаться в театральный зал на Малой Бронной, еще и еще разбираться в жизненных, поэтических, музыкальных ассоциациях, вызванных спектаклем. И в этой многослойности, многозначности искусства откроется второй план и второй смысл — как в поэзии.

Можно по-другому мыслить, и еще один пласт открывается в этом спектакле — социальный. Речь идет о социальной беспорочности существования духовно богатого и одаренного человека в «стране рабов, стране господ». О том, что интеллигентность, духовность поднимают такого человека над жизнью, но в то же время лишают его средств защиты и, окруженный, обложенный со всех сторон пошлостью существования, он гибнет — превращаясь в члена земской управы, как Андрей Прозоров (который еще пытается эту свою духовную смерть называть «служением»), или в полном одиночестве, как Маша, или от пули обывшего мужа самоутверждения хама, как Тузенбах.

Двадцать семь лет, прошедших со дня последней московской премьеры «Трех сестер», — эти годы развития и обогащения философии, эстетики и социологии нашего искусства, нашего театра. Поэтому не следует удивляться, что спектакль 1967 года не похож на спектакль 1940-го; удивляться и огорчаться столько бы, если бы они были похожи. Современным мышлением, мироощущением современного художника, понятным современной театральности родился прекрасный спектакль Анатолия Эфроса.

Ю. СМЕЛКОВ.

Сцена из спектакля «Три сестры». Ирина — О. Яковлева, Тузенбах — Л. Круглый. Фото А. ГЛАДШТЕЙНА.