

Марина ТОКАРЕВА

## В ПРОСТРАНСТВЕ А.П.Ч.

...Курим в перерыве репетиции «Вишневого сада» с исполнительницей роли Шарлоты, восходящей звездочкой кино и сцены. «Я бы Чехова, – говорит она мне с детской прямо-той, – лет на тридцать закрыла, чтобы все обновилось, и текст, и смысл! А потом открыла!».

Этот эпизод – пролог юбилейного года. И хотя классика не окончательно залили елеем, не заглазировали под творожный сырок, некий приторный юбилейный привкус все же остался. Что объяснимо: герметичный, сложный, потаенный Чехов был назначен предметом куль-та. Это вредно всем, драматургам особенно. Но ведущая тенденция постановочных нова-ций – попытка суммировать классика и вывести свое, непременно свое число на фоне общей суммы – только обостряет загадку «настоящего Чехова». Главный итог юбилейного года – парадокс: Чехов по-прежнему самый перспек-тивный партнер для сценического диалога. И самый стойкий. Ни чуждые времена, ни испуг-ленное самовыражение режиссеров, ни пол-ная отмена коленапреклоненного отношения к классику, не способны сбить его с подмостков. Однако два, по меньшей мере, полюса, 2010 год обозначил – худший, на мой взгляд, и лучший, чеховский спектакли. Худший поставил Франк Касторф. Лучший – Лев Додин.

«Твой Шиллер Шекспирович Гете», – подпи-сывал Чехов письма брату Александру и как в воду глядел. Ему предстояло обогнать Шиллера и Гете, сравняться с Шекспиром и стать чем-пионом и рекордсменом мировой сцены. Минувшие торжества подтвердили неслучай-ность феномена. И хотя мало кто в нашей куль-туре так чужд юбилейной патоке, как Чехов, и хотя вся русская литература так устроена, что почитание по календарному случаю, за выслу-гу лет ей, страдалице, никогда не к лицу, это не помешало режиссерам и актерам по всему свету вступить с чеховским началом в бурные отношения. В околочеховском пространстве

носилось множество реплик, многие из кото-рых Чехов бы очень даже оценил.

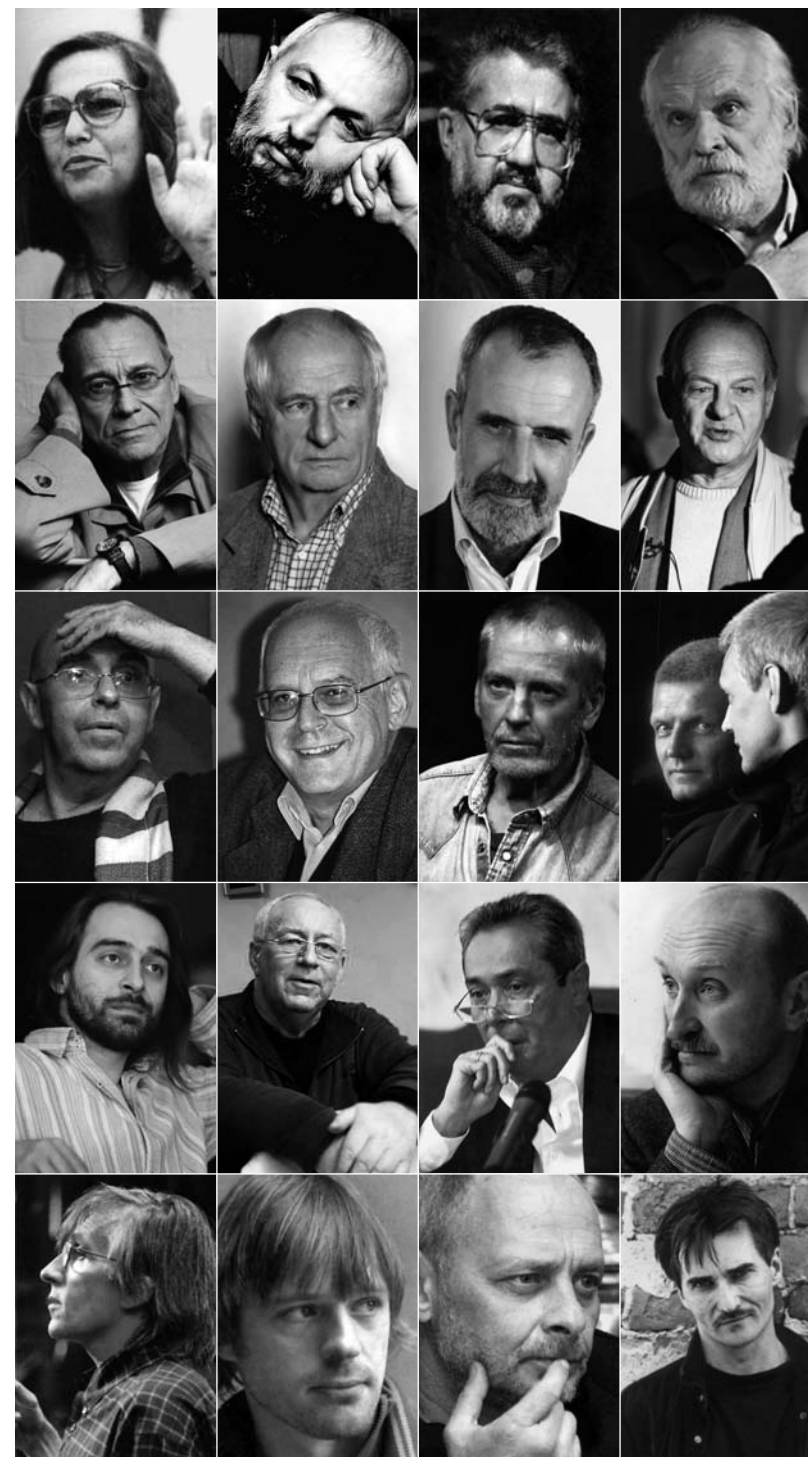
– ЧЕХОВА БОЛЬШИНСТВО ЗРИТЕЛЕЙ НЕ ЧИТАЛИ! Мы это видим каждый спектакль по изумленным реакциям в зале, – уверен глава РАМТа Алексей Бородин, а уж он тему знает: аудитория РАМТа по преимуществу молодая. Действительно, российские социологи недав-но выяснили, что знакомство с чеховской про-зой ограничивается у 93 процентов населения России хрестоматийными рассказами, а драма-тургия знакома примерно тому же числу потен-циальных читателей только по названиям пьес.

– ЧТО ДЕЛАТЬ ТЕМ, КТО БУДЕТ СМОТРЕТЬ СОТЮЮ «ЧАЙКУ»? – от лица всего критического сообщества спросила Марина Тимашева у ре-жиссеров, которые были заняты постановкой Чехова в преддверии юбилея. На стартовой пресс-конференции Чеховского фести-валя таких присутствовало шесть. Постановка воп-роса – более чем справедливая: девальвация драматургии, «дежурные» три сестры, вахтен-ный дядя Ваня, рутинный Треплев рискуют пре-вратить каждое новое приближение к Чехову в невыносимое испытание для нервов критика.

– КАКАЯ ВСЕ-ТАКИ РАЗНИЦА МЕЖДУ ТЕМ, КТО СМОТРИТ, И ТЕМ, КТО ДЕЛАЕТ, – не без вы-сокомерия прокомментировал один из поста-новщиков. – Мне это даже в голову не приходит!

Очень жаль. Потому что критики по умолча-нию имеют в памяти объем сравнений, ассоци-аций и трактовок, который, очень может быть, и не снился тому, кто заново начинает изобре-тать чеховское «колесо». Мы видели Эфроса и Любимова, Някрошюса и Штайна, Фоменко и Доннеллана, Додина и Стрелера. И помним. А сколько еще видели того, что хотелось бы за-быть. И тоже помним.

И тут как раз – главная точка событий. Юбилейный девятый Чеховский фести-вал тем оказался и опасен, что на нем – только Чехов. Как его прочли Франк Касторф, Даниэль



У каждого из них – свои отношения с А.П. Чеховым.

Генриетта Яновская  
Кама Гинкас  
Лев Додин  
Петр Фоменко



Андрей Кончаловский  
Марк Захаров  
Римас Туминас  
Адольф Шапиро

Михаил Левитин  
Алексей Бородин  
Юрий Погребничко  
Александр Галибин

Владимир Панков  
Виктор Гульченко  
Валерий Фокин  
Сергей Женовач

Дмитрий Крымов  
Миндаугас Карбаускис  
Лев Эренбург  
Юрий Бутусов

Веронезе, Дмитрий Крымов, Матс Экк, Даниэле Финци Паска, Александр Галибин, Алексей Бородин, Важди Мувад, Дмитрий Черняков. Как его станцевали Надж, Лин Хвай-мин, Дзё Канамори. Как его спели в постановке Владимира Панкова. Словом, Чехов тотальный.

#### МУЖИКИ ЗАБИЛИ «ТРЕХ СЕСТЕР»

«Нельзя обижать никого, – один из тихих императивов Чехова, – ни простых людей, ни цыган, ни евреев...». И еще – от себя добавим – автора, автора! Ни одна из рекомендаций в постчеховскую эпоху мирового слуха, как известно, не достигла. Девятый Чеховский в двух первых премьеры продемонстрировал в обращении с классиком свободу, времена ми переходящую в беспредел.

Предлагаю игру. Представим, что спектакль «В Москву! В Москву!», мировая премьера которого открыла фестиваль, создал не Франк Касторф, европейская звезда, давно знаменитый немецкий режиссер и проч., а безвестный российский постановщик по фамилии, предположим, Касторкин. И мы, как зрители «с мороза», без обертки и подготовки наблюдаем то, что представлено. А именно: режиссер механически соединяет чеховский рассказ «Мужики» и пьесу «Три сестры», дописывая от себя и то, и другое, в итоге чего возникает нечто, невыносимо скучное и длинное.

В этом «нечто» Андрей ставит Наташу раком, она истерически вырывается с воплями: «Давай скорее, скорее!», крупным планом на киноэкране мы наблюдаем их нерадостное соитие. Офицеры тут – мятые мешковатые человечки, крестьяне – звероподобные убудки с красным флагом, женщины – и на террасе у Прозоровых, и в избе – нелепые куклы; проститутка ползает по авансцене, требуя у зала «гив доллар»; звучат революционные лозунги пополам с нынешним сленгом; кое-кого из офицеров связывают вовсе не товарищеские отношения; все четыре с лишним часа персонажи кричат резкими ненатуральными голосами, а главная героиня, само собой, фюрероподобная Наташа.

Вместо сложного чеховского мира возникает месиво, отмеченное распадом постановочного

умения, навязчивым кинорядом, грубой прямолинейностью мышления. Вот что, вы полагаете, сделали бы за это с режиссером Касторкиным?

А спектакль почтенного радикала Франка Касторфа, заказанный к почтенной же дате – 150-летию А.П. Чехова, анонсируется как событие, подвергается серьезному разбору, в нем усматривают смыслы, необходимые современности, о нем спорят.

Кровожадное намерение «разобраться с классиком» – возможно, и было бессознательной провокацией IX Чеховского фестиваля. Первый его блин вышел тяжелым комом, а король немецкой сцены оказался гол. И тут ничего удивительного: у себя на родине Касторф давно уже утратил имидж действующего революционера, он почтенный, отчасти уже списанный ветеран вчерашних сценических новаций.

#### СТИРАНОЕ БЕЛЬЕ БРАТЬЕВ ЧЕХОВЫХ

Еще одно деяние «к случаю» – «Братья Ч.» Александра Галибина по пьесе Елены Греминой в Театре им. К.С. Станиславского. Пьеса о том, из какого, собственно, сора выросли не только проза и драматургия Чехова, но и он сам, беспощадный диагност с жестоким изяществом вивисекции. Первая из отечественных попыток показать на сцене «другого Чехова» случилась под флагом раскованности, наступившей после прочтения известной книги Рейффилда, – именно он первым сложил в единую картину цитаты, отрывки и признания, на которых основана пьеса.

Братья Чеховы взяты в период, когда отец еще жив, Антон не знаменит, а Николай и Александр явили свои худшие слабости. Время – лето. Место – усадьба Бабкино. Солнечная жизнь с качелями, лото, рыбалками и прогулками взвинчена изнутри неврозом общих ожиданий, герои бьются в громкой, неубывающей истерике. Чехов здесь – персонаж в мире, им самим созданным, глядит в прошлое из недостижимого далека: «Все эти русские жизни, свершив свой круг, угасли...».

Николай (Антон Семкин), одаренный художник, не хочет работать и пьет. Александр (Всеволод Болдин), одаренный литератор,



Плакат спектакля «Братья Ч.», реж А. Галибин

связался с неподходящей особой и тоже пьет. Папаша (Александр Пантелеев), богобоязненный лавочник, все ужасается тратам. Тут же две женщины, Наталья Гольден (Ирина Савицкова), брошенная любовница, и Дуня Эфрос (Анна Дубова), возможная невеста. Будущий мировой классик занят писанием рассказов, по 6 копеек строчка, на нем одном – мать и отец, сестра, младшие братья и попытки спасти старших.

Молодые люди живут гибельно, на износ, безудержно. Залитые солнцем, погруженные во мрак. Время от времени кто-нибудь жалобно вскрикивает: «Кто нас проклял, братик?». Отец вторит: «Прахом идет род Чеховых!». Но между тем замечает: «Тля обсеяла листья...». Пошлость жизни и ее скоротечность теснят всех. Брат Александр утаил часть гонорара, брат Николай то и дело обманывает заказчиков



ЭМ

со сроками, Дуня лишится богатого приданого, если отец узнает, что она выходит за русского. А папаша все толчется с иконой, торопясь благословить («Я евреев уважаю!»). И масса мерзости всплывает попутно – про крысу, утонувшую в масле, про торговлю спитым чаем, про побои. Да и само намерение Антона жениться на богатой «жидовочке» некрасивое.

Но Станислав Рядинский играет человека, к которому словно бы ничего не липнет, в котором резонер странно соседствует с поэтом. Николай требует сапоги, отнятые, чтобы не сбежал из дому, Александр требует, чтобы признали его незаконных детей, Наталья – прежней любви, отец – денег и денег, а на столе рядом со стопкой счетов лежит письмо Григоровича, в котором старый критик приветствует новый талант. Играют в лото, расставляют бочоночки, но свадьбы не будет, слезы, драка... И Антон кричит знакомым голосом дяди Вани: «Батюшка, я с ума схожу!».

Гремина и Галибин над лоханью со стиранным бельем семейства Чеховых стремятся поймать радужные пузыри реплик, исповедей, из мутного мыла поднявшихся в воздух произведений. Пока спектакль оставляет ощущение холодноватого эскиза, выполненного словно бы разбавленными чернилами, а не кровью жизни. То ли пьеса сопротивляется, то ли дыхание не выровнялось, но актеры играют то слишком отстраненно, то слишком жмут; а нужна, как советовал Левитан своему приятелю Николаю Чехову, «легкость и страсть».

Чехов – несвоевремен. Так кажется после спектакля. Его – со всем, что у него сказано, – сегодня не надо: не та, видать, фаза

существования. А современность с этим никак не хочет согласиться, примириться, и мучает автора с особой изощренностью: и прививки ему делает своего дурного опыта, и болезнями заражает, которыми ему уже не заболеть, и гадают о его прошлом, открывая его со всеми пятнами. Мы глядимся в него – а ничего не видим, кроме себя.

### ПОГРЕБАЛЬНОЕ ШЕСТВИЕ

...Через зал – помост, подиум, дорога. С одной стороны – высокие старые двери в девятнадцатый век, откуда родом автор. С другой – разъем в пустоту.

Выбегает мальчик лет семи, роняет коробку с лото. Рассыпаются деревянные бочонки, солнце золотит острые лопатки, ребенок собирает лото, подходит к дверям. Они распахиваются, и мальчика втягивает внутрь оживающая лента транспортера.

Следом на помост врывается женщина, бежит стремглав туда, где исчез мальчик. Еще через минуту мужчина, задыхаясь, бежит за нею. Двери распахиваются, няня и



Сцены из спектакля «Тарарабумбия», реж. Д. Крымов.

Фото Наталии Чебан

Герои спектакля «Тарарабумбия», реж. Д. Крымов.

ЭМ



Фирс в тяжело обвисшей простыне несут тело. Гриша утонул.

Никогда Чехов не писал этой сцены. О мальчишке говорит Раневская. И мы видим – в новом спектакле Дмитрия Крымова «Тарарабумбия», – как это могло быть...

В рамках чеховских дней состоялся новый опыт – премьеры спектаклей, специально заказанных Чеховским фестивалем. Один – Дмитрию Крымову, другой – Даниэлю Финци Паске. Оба – смешанного жанра: медитация, микст образов, режиссерские волеизъявления в пространстве А.П.Ч., сны о Чехове, в которых клубятся его и наши кошмары. У Крымова – шествие, у Финци Паски – лирический цирк.

Оба спектакля выросли из отношений с автором за последние сто лет. С его мотивами, персонажами, пьесами, прозой и дневниками. Из того, как его читает время, за полтора столетия изменившееся многократно и все же сохраняющее потребность наполнять чеховские емкости своей тревогой и комизмом, пошлостью и печалью.

Спектакль Даниэля Финци Паски называется «Донка», донка – это удочка, которой можно поднять со дна рыбу. Чехов был рыбак, говорят нам швейцарцы, мы берем его удочку и закидываем в поток воображения. «Поднятое со дна» Финци Паской относится к Чехову вполне условно: много красивых картинок, много виртуозов циркового ремесла. Самое красивое в спектакле, красотами разного рода вообще перенасыщенном, то, что сделано не людьми, а техникой – океан воображения, космос тела, теневые эффекты и пр.

Но, к сожалению, «Донка» – и это видно даже стойким поклонникам талантливого швейцарца – несет на себе черты заказа: режиссер остается в плену собственных давних открытий, нами уже не раз виденных. Многое кажется повтором: жонглеры, качели, акробаты, гимнасты, танец кроватей с ажурными спинками, шелковые красные лепестки, знак кровохарканья, клизмы и фонтаны. Одно – изящно, другое – приторно, третье – забавно, но все необязательно, возникает и живет словно бы в выжидательной паузе между Чеховым и современным миром.

Дмитрий Крымов, следуя завету Мейерхольда, тоже ставит «всего автора», попутно исследуя усталость чеховского благородного металла. Простой ход сценографа – те же двери передвигаются справа налево, и становится видна их изнанка, на которой написано «В. сад. левая» – дает простой ключ: «Тарарабумбия» вырастает на изнанке автора, в перенасыщении им же и невозможности к нему пробиться. Некогда А. Эфрос считал главным душевное изящество чеховских героев. Его сын главным считает распад их мира, снова и снова повторяющийся путь в тартарары.

Треплев застрелится в стеклянном тамбуре веранды, плеснув кровью в клеточки; в тамбуре рядом зацарапаются в стекло картонные бабочки, закачаются абажуры, остановится танец. Персонажи «Чайки» будут размножаться, испытывая варианты отношений в рамках известной судьбы: окровавленные бинты Треплева шлейфом потянутся за матерью – оперной дивой, запутаются в ногах у матери-шансонетки; один, другой, третий Треплев промчится в инвалидном кресле, ополхится до румяного полнокровного персонажа; его требовательная связь с матерью выведет на сцену Гамлета и череду его родственников. Явятся на ходулях барышники, господа: ходульные реплики, ходульные понятия, сословие без опоры. Выйдет толпа людей с чемоданами, панически будет тесниться по трапу, выкрикивая: «Какая это комната?!». В самом деле, какая? Куда – домой или на чужбину? Кто мы и откуда?... С резким птичьим криком возникнет на помосте чайка, невеста-смерть с огромными, острыми, дочерна опаленными на концах крыльями, и двинется следом вагон с траурным венком и надписью «Устрицы», из которого вытащат и разматают на всю длину процессии бедное аморфное тело классика.

Чехов здесь отрефлексирован как старый невроз, пройден в подробностях как больничный бред. Крымов ставит шествие, по сути, это древнейший театр, легко рифмующий хаос и логику. Использует традицию *rotunda funebris*, погребальной процессии, в которой нет грани между похоронным шествием и спектаклем. Здесь перекрикивают друг друга постчеховские образы и мотивы, нелинейные

ассоциации, пестрые обрывки, смерть классика и презентация ее последствий соединяются в трагический карнавал.

В эпилоге режиссер излишне навязчиво переносит на сцену соцартовский комментарий нашей реальности, используя замученный метод абсурдной принципиальной неуместности, Гиньоль-парад делегаций очевиден временами до банального, временами уморителен. Вся мрачная дурь официальных юбилеев – в образе делегации от Большого театра: сверху до пояса – партийные рожи, от пояса вниз – пачки и трико.

Крымова ведет избыточность фантазии, соприродной не столько Чехову, сколько нам, нынешним, зашлакованным клочками смыслов и понятий. Взять штампы и соединить в новый смысл – умение, отточенное постановщиком виртуозно. Опытные артисты Оксана Мысина и Игорь Яцко – клоунесса и гаер – здесь тоже не более чем фрагменты процессии. В ней несут тело Гриши, тащат тело застреленного Барона, медленно влекут тело Автора. На стенах вагона возникают кадры: эти лица жили Чеховым в минувший век – от Немировича до Эфроса, от Книппер до Высоцкого.

Финал спектакля безлюден. Победит Ирина на предсмертный оклик Барона, а движущаяся лента посреди помоста разгонится, помчится все быстрее, быстрее. Из пустоты в пустоту...

Юбилей Чехова стал торжеством необъяснимостей. Никакие события чеховских пьес не текут к лучшему, но надежда увидеть небо в алмазах мерцает уже сто лет. И главная суть чеховского послания по-прежнему подлжет дешифровке, а значит, попытку подвести предварительные итоги отношений театра с чемпионом сцены можно считать удавшейся лишь отчасти. Между персонажем, выпотрошенным биографом Рейфилдом, и фигурой, до самого пенсне чопорно прикрытой отечественными литературоведами, между пылью ложноклассических трактовок и внешними эффектами постмодернистских муляжей помещается настоящий автор, тихо хранящий свою тайну и с усмешкой наблюдающий за истовыми истолкователями. Чехов умер, да здравствует Чехов!

#### ЧЕХОВ-ГАЛАКТИКА

Спектакль «Чехов-GALA», поставленный Алексеем Бородиным, на мой взгляд, из самых удачных «детешек», родившихся от слияния Чехов-феста с режиссурой в юбилейном году.

В нем уверенными стежками, как яркий лоскутный пчворк, сшиты одноактные пьесы «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» и «О вреде табака»; все завязки, развязки и все души живут одновременно; петли всех сюжетов подхвачены мастерской внятной режиссурой. Но главное единство – не места и времени, столь же чеховского, сколь нашего, но – автора.

Вот краткий реестр очевидных достоинств представленного.

Ни секунды не скучно. В случае Чехова – само по себе грандиозное достижение. (Школьный образчик интеллигентности, втиснутый в пальто эпохи «Московшвея», сценический полигон, раскатанный взрослыми пользователями, истерзанный хворьями, которыми время переболело за сто лет после его ухода, классик в полной мере узнал ужас посмертного некроза художественной ткани.)

На сцене РАМТа ему возвращают авторское достоинство, включающее право беззащитного покойника на частную жизнь. В смехе, грусти и карнавальности спектакля «Чехов-Gala» тает утомительное ощущение вуайеристского прищуря, отмечающего иные сценические высказывания с тех пор, как мода стала диктовать чтение под лупой биографии, соединяя телесный низ с творческим небом вполне прямолинейно. Но в РАМТе, похоже, еще помнят пушкинское «...подл и низок, но не так, как вы, иначе!»

Чеховский текст – на этот раз без немецкой, шведской и русской отсебятины – звучит оглушительно смешно. И «Позвольте вам выйти вон!», и «Кюфий пила без всякого удовольствия!», и «Двенадцать женщин бросил я, девять бросили меня», и «На обоих глазах живчик прыгает!», и проч. и проч.!

Чеховский мир в этом спектакле молодой, чувственный, комичный. В золотом фонде советского искусства актерские киношедевры – чеховские роли Гарина, Раневской, Мартинсона,





Яншина в «Свадьбе», Жарова и Андровской в «Медведе». На сцене РАМТа те же коллизии помолодели вместе с артистами и отношениями, заново породив азартно-страстные дуэты. Норовистая вдовушка (Мария Рыщенкова), из чистой строптивости решившая быть верной грешному покойнику, лихо высекает искру из хамоватого кредитора (Илья Исаев). Бешеная спорщица Наталья Степановна (Дарья Семенова), рыжекудрая, залежавшаяся под паром долгого девичества, вначале даже и не слышит слова «предложение», в сердцах брошенного отцом. Но как, услышав, кричит: «Вернуть!», как льнет к коленям мнительного упрянца Ломова

(Александр Доронин). А блестящая парочка «старухи» Мерчуткиной (Татьяна Матюхина) и бухгалтера Кузьмы Хирина (Алексей Блохин) – женоненавистника, которого собеседница, упертая чертова кукла, обращает в неандертальца, – из самых смешных в спектакле. «Свадьба» решена как огромная живая картина, в которой то одна часть, то другая набухает скандалом, разворачивается то кадрилию, то пиршкой. Но резкая нота оскорбления, с которой уходит в метель «наемный генерал» Ревунов-Караулов (Юльен Балмусов), как ножом перину, взрезает фальшиво-сдобную атмосферу празднования, доразвивая анекдот до объема драмы.



Сцены из спектакля  
«Чехов-GALA»,  
реж. А. Бородин

Смешно! Грустно. Обаятельно. К тому же Чехов здесь – истинный предтеча и провозвестник абсурдизма. И абсурд его – не изысканный десерт, а черствая корка жизни. Алексей Бородин обладает даром сложной простоты, прозрачной ясности: все оттенки отношений, характеров, смысла укрупнены, проработаны и словно бы поднесены к глазам зала.

«Чехов-GALA» – это мы сами на корабле дураков, в балагане абсурда, где все разваливается, пресекается, уходит в пустоту. Театр иронично и пристально рассматривает матрицу национального способа жить, воспроизводимую без перерыва. Какой сюжет ни возьми – радостно плещется, узнаваемый, до краев полный пошлостью и бредом, под оглушительный, до слез, хохот зала

В «Юбилее» банковская тема выглядит пугающе свежей: предусмотрительный строитель собственного почитания Шипучин (Алексей Веселкин) и адрес себе написал заранее, и серебряный жбан себе же в подарок приобрел. Но является жена, а потом Мерчуткина, и к моменту появления депутации на месте чинного присутствия бушует веселый сумасшедший дом.

Апофеоз – финальный выход с «Лекцией о вреде табака» Ивана Ивановича Нюхина, жалкого и яростного мужа своей жены (Алексей Маслов). Персонаж, соединивший тоску и юмор, две версии жизни, в сущности, альтер эго множества сидящих в зале людей.

**И ГОРЬКО ПЛАЧУ Я, ЧТО МАЛО ЗНАЧУ Я**

Лев Додин поставил точку. Его театральное сочинение называется «Весь Чехов». Финальный «том» – «Три сестры».

Дом Прозоровых покинут радостью: необжитый, сумрачный; кусок пространства схватили досками. Еще и пожара нет, а уже живут словно бы на чемоданах – так часто в России живут, не замечая сегодняшнего дня, в страстной надежде на день завтрашний. А он может и не случиться.

Зияют в досках щели, сереют провалы окон, и повод для шевеления жизни за ними – не праздник, скорее, тризна. День рождения младшей сестры пришелся на годовщину смерти отца. Умер отец и тем решил судьбу своих девочек, о которой они догадываются лишь в финале: некому вернуть их домой, на Старую Басманную, никто не спасет от наступающей жизни. И спасти нельзя. «В Москву! В Москву!» – рефрен-мечта, заклинание, рыдание. И приговор.

«Три сестры» – пьеса всеобщего несчастья. Так ее читает театр. Чехов и сам, осмелюсь предположить, не умел быть счастливым, таганрогское детство и отрочество ампутировали эту способность, но тревогу о счастье, мучительные фантомные боли сообщил он всем своим героям.

У Ирины нет сил служить на телеграфе, Ольга не любит девочек в гимназии, Маша ненавидит собственный дом. Нигде нет покоя. Быть счастливыми, осуществить себя можно не здесь, не сейчас, только где-нибудь, когда-нибудь. В другом измерении – кисельные берега, молочные реки, благодать и правда. Всегда – там, никогда – здесь. У русского человека счастье – понятие географическое, потому он так «замучился» с детьми, с семьей, с самим собой, что не в силах понять: куда б ни поехал, он все тот же, и ничто за окном не в силах изменить равнинность внутреннего пейзажа.

Сестры неожиданные: нет в них ни изящества, как, скажем, у П. Фоменко, ни определенности типажей, как у Д. Донеллана, ни психологического кружева, как у П. Штайна. Есть страшное напряжение жизни на полустанке, внутренняя готовность к событию, которое, может быть, и не произойдет.

Без усилий поднимая «пять пудов любви», Додин ставит спектакль о потребности чувства, равной инстинкту жизни. О людях, других и себя уничтожающих без любви и в любви. Все тут пронизано ее скрытым «великим трепетом»: и обморочное отчаяние медленно высыхающей Ольги (Ирина Тычинина), и горячее кружение Маши (Елена Калинина), которая в любовь уходит, как в запой мужики, без оглядки на пристойность, очертя голову. Встретит Вершинина свистом, смехом, навязчивой, как мигрень, строчкой про «златую цепь на дубе том» (сама посажена на эту цепь), страсть вспыхнет, как спирт, мгновенно, и так же стремительно задует жизнь этот огонь, останется обугленное место. И Маша закричит, как зверь: так по покойнику воют.

Но главная здесь – и это, пожалуй, впервые – Ирина. Она будто старше обеих своих сестер, жестче, ярче, откровеннее, – лицом к лицу с происходящим.

Вот она отважно прильнула к Соленому, поцелуй, еще один; вот корчится на полу в чувственных конвульсиях, вот вся дрожит в ожидании звонка на парадном: кого ждет? Не Барона, уж точно! В эпоху первых чеховских триумфов популярен был Гамсун. Что-то от гамсуновских героинь, их гордой требовательности есть в Ирине, как ее играет Елизавета Боярская. Что еще сделает жизнь с порывистым, молодым, не укрощенным рутиной существом, куда бросит – в сыпные бараки, госпиталя, на фронт? – один из тающих в воздухе вопросов спектакля.

Наслаждается одна Наташа (Екатерина Клеопина), несет свою приторную женственность поначалу мягко; но сестры живут мимо нее, не видя, обходя, как пустое место. И нарастает истерическая уверенность, растут протопоповские дети, муж возит их в колясочке; скоро будет срублена аллея, посажены цветы, и будет запах!

Мужчины здесь – прямое отражение той самой жизни, от которой бегом, вскачь, в первый поезд, проходящий через станцию, – в Москву!

Важнейший для спектакля и режиссерского замысла персонаж – Чебутыкин. Додин дал эту роль Александру Завьялову, и актер поднимает «частный чеховский случай» до высот национального характера. Так сточила, так выдолбила жизнь



Сцены из спектакля «Три сестры», реж. Л. Додин

этого человека, что образовалась пустая полость. Ну, нет у него сил, у этого доктора-пьяницы, ни на что. Главное – нет сил быть человеком, никому он не способен сочувствовать: ни себе, ни другим. Это у Завьялова даже в глазах, много видевших, медвежьих, заплывших. Блеснут стариковской

влагой при взгляде на Ирину и тут же высохнут. Ничего не осталось, только не отходящий наркоз длящейся усталости: «Тарарабумбия, сижу на тумбе я, и горько плачу я, что мало значу я...». С тумбы этой уже не почувствовать разницы, одним бароном больше, меньше.

А ведь остановить дуэль (это показано неожиданно внятно) вполне возможно. Может Чебутыкин, может Ольга, даже Наташа. Они обеспокоены, но их выбор – не вмешиваться. Словно доктор уже сделал им впрыскивания своего свинцового равнодушия. В злой силе Соленого (Игорь Черневич играет мужлана с комплексами и очень внятно природой пола) заложен триумф пошлого порядка вещей.

Андрей Прозоров (Александр Быковский) – смешной толстый мальчик, вчерашний вундеркинд: кудри, очки, недаром дразнили «влюбленный профессор». Женитьба на Наташе – личная катастрофа: и дом уже не его, и дети чужие, и сестры отошли, и детство кончилось. Очнулся – вокруг не Московский университет, а все тот же провинциальный городок. И доктор Чебутыкин «лечит» его так же, как себя: карты, водка, забвение.

Одну из лучших своих ролей сыграл в этом спектакле Сергей Власов. Его Кулыгин, человек в пенсне и пальто с каракулевым воротником, безнадежно правильный и, вопреки очевидному, уверяющий себя: «Маша меня любит, моя жена меня любит!». Маша воеет, обхватив уходящего Вершинина, а он отрывает ее от полковника, уводит. Неожиданную стойкость любви играет здесь Власов, неожиданное достоинство скучного, казалось бы, человека, самооценку терпения.

И такого Вершинина, каким становится Петр Семак, слегка уже опустившегося, усталого, поставившего крест на всем, кроме желаний поговорить, хватающего по пути из гарнизона в гарнизон крохи случайного счастья, мы еще не видели. Неделикатная фраза «Как вы постарели!», которой его встречают в доме Прозоровых, звучит тут простым диагнозом.

Вершинин и Барон (Сергей Курышев), чуть заминающийся, как поврежденный грамофон, что называется, траченные валенки. Обоих так побил гарнизонной скукой, батарейным распорядком, что остались лишь пустые до боли зубной «философствования». На вопрос, заданный другим режиссером в другие времена: «Почему мы отдали сад?» – почему эти люди уступили свою

жизнь вандалам, – спектакль Додина отвечает прямо. Так устроены. По обстоятельствам рождения, по генетической, идущей по кругу неспособности менять себя, по странной присужденности плыть по течению. С таким Вершининым, таким Чебутыкиным, таким Бароном как могли уцелеть вишневый сад, дворянский дом, колдовское озеро? Их смыла орда, смяла толпа.

Когда-то в знаменитом таганском «Гамлете» на зал надвигался занавес. Его придумал Давид Боровский. Здесь на зал надвигается дом-барак, вытесняя героев со сцены, из жизни, так решил художник спектакля, сын сценографа-классика Александр Боровский. Сдержанная мощь декораций «Дяди Вани», созданных Боровским-старшим, продолжена младшим Боровским в «Трех сестрах». И черный каракуль воротников, его унылая, траурная определенность добавляет безнадежности происходящему.

Додин создал феномен. В МДТ искрится жизнью, мыслью, искусством мир Чехова. Театру, последние пятнадцать лет, возрастая и утончаясь, двигавшемуся с режиссером через «Платонова» к «Чайке», «Вишневому саду», «Дяде Ване», теперь, в зрелую пору жизни, под силу стать оркестром для любой сложнейшей музыки. За известным сюжетом «Трех сестер» – сокровенный, выношенный взгляд Додина на общее устройство нашей жизни. Додин не просто ставит Чехова. Он художественно воплощает свое понимание судьбы и участи русской интеллигенции. Берет пробы почвы, из века в век родящей деревья, висящие над обрывом, под которыми сходит осыпями земля, оголяя корни, оставляя их высыхать в пустоте.

Застынет Ольга, оцепенеет Маша, стихнет Ирина.

«Если бы знать!», – говорят сестры, эта фраза по кругу обходит всех троих в финале. Звучит так, будто они уже знают. Про вагон для устриц, про революцию, про лагерь, про чужой мир, который на пороге. В котором люди так же будут рваться: «В Москву, в Москву!» И так же жаждать узнать, зачем мы живем, зачем страдаем.