



Александра ТУЧИНСКАЯ

ВЕЧНЫЕ СЕСТРЫ

СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ УХОДЯЩЕЙ ЭПОХИ

На девятом фестивале «Балтийский дом» в Петербурге спектакль киевлян по русской классике вызвал неоднозначную реакцию публики и критики. Яркая талантливая режиссура, бросающаяся в глаза, тем не менее, многих озадачила. Что это: издевка над пьесой, освященной легендами традиции, над автором, которого всемирная слава и всенародная интеллигентская любовь давно ввели в касту неприкасаемых, над Россией, которая осталась за кордоном, – словом, над «нашим всем». Между тем, именно радикальный, эпатазирующий пересмотр основных мотивов классической русской пьесы, вот уже целый век символизирующей отечественную ментальность, показал, что у нас все еще общие болевые точки. Осознание своей национальной особенности производит в искусстве эффект катализатора, форсирующего процессы взаимовлияния, и устанавливает ракурс острого взгляда на историю, на современность, на слишком привычные стереотипы художественного творчества. Мы живем в эпоху неизбежного слома всех стереотипов. Украинский спектакль это блестяще доказал на театральном материале.

Пьеса А.П. Чехова «Три сестры», поставленная молодым режиссером Андреем Жолдаком в знаменитом украинском Театре им. И. Франко, в сущности, стала поводом к «фантазии на тему», основой новой театральной композиции, сочиненной режиссером. Режиссерская драматургия уже давно стала традицией театра XX века. В современном русском театре эту традицию наиболее радикально представлял Анатолий Васильев, учеником которого был Андрей Жолдак. Смелость и дерзость спектакля имела вполне экспериментальный характер, это было тем более поразительно, что на эксперимент пошел театр с академической репутацией, с

заслуженными и прославленными актерами, со сложившимися устоями пиетета к классике.

Спектаклю было предпослано либретто. Прочитав, многие насторожились. Там были все приметы модной уже лет десять ностальгической «барачно-советской» темы: Сибирь, «сороковые-роковые», песня о Сталине и о Москве, лагерь, зона, начальник, полковник КГБ Вершинин, и три украинские девушки, сестры Прозоровы. И все это у Чехова? Репуха какая-то, как сказал бы один из героев пьесы.

Но вот поднялся занавес, и зал как-то сразу оказался охвачен сочной полнотой и неожиданной многозначностью сценической картины (сценограф Ш. Абдусаламов). Все узнаваемые атрибуты военного и послевоенного быта вплетены в символический монтаж эпохи. Грубый деревянный стол и скамьи, в глубине двухъярусная железная кровать, на которой кто-то спит, не раздевшись, шкаф с пронумерованными отсеками, что-то вроде маскировочной сетки надо всем этим. Потом эта сетка-ловушка может преобразоваться во что угодно, хоть в ажур новогодней елки – все равно останется знаковая фактура загона. На первом плане в ряд стоят жестяные ведра да огромные алюминиевые кастрюли – почти мифологические образцы до- и послевоенной советской утвари. Ольга, одетая в военную форму, что-то разливают по железным мискам. Привычная очередь за едой. Военные, хромым доктор в белом халате, Маша в украинской свитке и платке, именинница Ирина – девушка с косами, в очках и в подростковом платье. Землянка, клуб, госпиталь, выселки? Все вместе. Знаки войны и разрухи здесь не признаки конкретного времени и места. Хотя режиссер вполне имел право передвинуть точку чеховской географии («провинциальный город, вроде Перми») подальше, за Уральский хребет. А там у нас – известно, что

было до недавнего времени. Но это и не избитый уже на театре анахронизм. Это символы узнанного безобразия, выдаваемого за образ жизни.

Жизни, впрочем, энергичной и бодрой: с четкой, с баяном, с классическим вокалом в качестве присяги официозного академизма. И вообще с постоянным музыкальным аккомпанементом: военный оркестр сидит на сцене, а когда надо, музыканты участвуют в действии. Здесь нет уклада, но есть привычка к разладу. А привычка, как известно, замена счастью.

Привычны авторитет и мистический страх власти. К выходу Вершинина несколько раз проигрывают туш, но начальственный гость появляется незаметно, как будто сквозь стену. Привычен многоязыковой говор. По-русски говорят начальники (Вершинин, Солёный) и с начальниками. В структуре украинского перевода пьесы русский язык – язык власти, даже если это язык поэзии. Так Солёный, убийца, любит читать романтические стихи и не только Лермонтова, а скажем, расстрелянного за контрреволюцию Гумилева: добро уничтоженного врага – присвоенный трофей, и литературные склонности властей отдают мародерством. Чеховская реплика, данная Солёному, таким образом приобретает смысл расширительный: «пахнут трупом» не только его руки, но и мысли. А немецкие реплики, которыми перебрасывается, очевидно, ссыльный барон Тузенбах с невестой, – код происхождения, интимной стыдливо спрятанной сути, как и еврейское грассирование доктора Чебутыкина. В подавлении – унижении всего немагистрального: национальности или, скажем, женственности – тоже привычка. Маша деловито закинув ноги на табурет рисует на них модный шов, обозначающий дорогие чулки, а, раздеваясь, демонстрирует знаменитые образчики тепло-го «русского» конфекциона. Эти подробности времени – тоже символ, а не бытовые детали. Причем символ гротесковый.

Особенно интересно то, как в «предлагаемых обстоятельствах» этой режиссуры действуют актеры, и актеры великолепные. Степан Олексенко играет Вершинина на грани язвительного шаржа. Пластическая и

интонационная точность: деревянный разворот всем корпусом, хамоватая напористость и покровительственно-снисходительная «простота» в обращении, отработанный «чекистский» взгляд и рассчитанная профессиональная демагогия «энтузиаста». Да это же «социальная маска» «политического» человека, не исчезнувшая и сегодня! Безукоризненно ритмично, с гротесковым заострением сыгран артистом сцена в первом акте – с пьяными речами, плясками, с задираньем юбки у дамы, с традиционной «мордой об стол» после пьянки. В сущности, отказать этому хозяину жизни нельзя, и инстинктивная пощечина Маши как реакция на грубый «прихват» выглядит почти гражданским актом, а любовь ее – от безыходности, в поисках выхода – для Вершинина просто оставленный при переезде трофей. Не все же, что нравится, таскать за собой. Он берет только легкое и необременительное, что, однако, может пригодиться. Замечательны в спектакле беглые и точные детали, как, например, подарок Вершинина, случайно попавшего на именины девушки. Легкий кивок в сторону, и расторопные адъютанты принесли пакет, а в нем красное эстрадное, явно из реквизированного запаса платье, которое он дарит почти подростку Ирине, и та, затаив дыхание, прикидывает его на себя. В такой «биографической» подробности – вполне «по-Станиславскому» – сказано о времени больше, чем в ином переименованном на современный лад тексте.

«Давайте пофилософствуем!» – это Вершинин восклицает не в «рождественском» эгегическом, а в последнем катастрофическом акте. В ожидании Маши, озабоченно глядя на часы, он заполняет пустоту привычно оптимистическим воззванием к светлому будущему. Политический человек минут зря не теряет. Что же до вековых посул счастья на фоне общей неустроенности, то, в конце концов, одним столетием больше, одним меньше... Эти фразы все привыкли слушать, но не слышать; он их привык произносить по любому поводу. Для него и бодрые речи, и чужие страдания, и катастрофы – привычный фон жизнедеятельности. Простившись, он сбежит жалкой трусцой, оставив возлюбленную с разбитыми

надеждами при собранном чемодане. Сбежит от пробуждающегося чувства, от личной ответственности, от чужого горя – от всего, что могло бы сбить налаженную функцию его существования и превратить ее в жизнь. Интересно, что режиссер дал такую непривычную жанровую палитру актеру, который, конечно, играл бы Вершинина в любом добротнотрадиционном спектакле. Здесь же прочитывается биографический сюжет из другой, слишком памятной эпохи, отменившей вместе с прежними ценностями и прежних несостоятельных героев. Впрочем, и первый Вершинин МХТ – Станиславский уже в двадцатые годы «после всего пережитого» испытывал отчуждение по отношению к своему герою

На сломе зрительских установок построена роль Чебутыкина. Умение великого украинского актера Богдана Ступки сочетать трагический нерв, эмоциональный всплеск с самой острой сценической формой давно стало театральной легендой. Роль Чебутыкина актер играет как раз на преодолении этой легенды. Ни одного момента педалированного темперамента. Несколько острых штрихов в мягком рисунке образа: хромота и картавость – вот и все актерские «приспособления», но именно к нему, всегда и всюду присутствующему, притягивается внимание. Без него ни именин, ни расстрела, ни любовного объяснения. Он – будущая жертва «дела врачей» – душа этой бездомности, «вечный жид» неистребимого гуманизма. Он переживает в буквальном смысле, молча в стороне, все судьбы. У него со всеми и со всем общая судьба. Глядя на него, жалко не мамыны часы, которые он разбил, а его самого, философствующего над развалом. Эта маргинальная фигура сама по себе – семейная реликвия. Может быть, сохранившаяся в старинном книжном шкафу, который предназначен службисткой Наташей к выбросу и которому на прощанье отчаянно прокричит Маша заздравную речь Гаева из «Вишневого сада». Оттуда, из одушевленного шкафа, закружившегося в финальном вальсе, как восставший из гроба выйдет в старинной визитке Чебутыкин–Ступка, чтобы заключить в объятия трех несчастных сестер. Кружение смерти – опустевшие щиты-подиумы

погибших тел и судеб, в давнем спектакле Ю. Любимова «А зори здесь тихие» – было патетической кодой темы высокой жертвенности. Здесь же явная сценическая парафраза служит ироническим и горьким отыгрышем совершенно чеховского, но редко исполняемого в театре мотива: уход в небытие, как в лучшую, идеальную реальность. Не зря «натуралист» Чехов стал предтечей русского символизма. Этот вальсирующий напоследок шкаф – свалка культуры, куда сбрасываются остатки старых ценностей, – и есть вместилище того, что нам осталось от прошлого. Там хранятся вечные сказки о ласковой жизни, о небе в алмазах, там витают образы людей, способных на чувства, «нежные и изящные, как цветы». Может, и Москва, о которой грезят сестры, тоже спрятана там в каких-нибудь старых картинках, письмах, предметах.

Важнейшая в пьесе тема активной, запечатленной в будущих поколениях жизни, символом которой для чеховских героев была Москва, режиссером транспонирована в ироническом ключе. «В Москву! В Москву!» – этот девиз трех сестер, что в начале века был только условной фигурой речи и мысли, (сестры в поезд, уехать, и даже поселиться на той же Старо-Басманной улице составляло проблему только личной воли), в условиях великодержавной зоны стал лозунгом советского рая, или, как минимум, всесоюзных Елисейских полей. «Черта оседлости» для всех, а для многих просто тюрьма – среда обитания; столица нашей родины и кремлевские звезды – ориентиры полуфантастического маршрута, не данные нам в наших ощущениях, но сооружаемые как типовая декорация повсеместно, даже в лагере для эзков. В спектакле красный кумачовый всполох поднятого стяга – задника, покрывающего ступенчатую трибуну, на фоне которого оркестр и певица в ушанках дают концерт для начальства, имитирует такую парадную бутафорию. В то же время это ироническая подмена чеховского акта пожара, повернувшего сестер к чужой беде, а их дом-ковчег – к распаду. Песня-гимн, слившаяся в «едином порыве» артистов-невольников и ревизирующее начальство, – аккомпанемент

этого мероприятия по воспламенению верно-подданных эмоций.

Режиссер показал, как легко манипулировать ностальгическими комплексами, передающимися из поколения в поколение. В середине спектакля между двумя «советскими» актами вмонтирован второй акт «чеховского» стиля: с белой скатертью, с длинными платьями женщин, с классическими объяснениями в любви на фоне камерного музицирования и силуэта рождественской елки. Но именно в идиллической атмосфере «старинной» жизни – корни трагической развязки третьего акта: неудавшееся Солену объяснение в любви, а, значит соперника он, как и обещал, «подстрелит, как вальдшнепа». Какая разница, самому стрелять в подслеповатого немца на дуэли или послать расстрельную команду. И трусца Вершинина, убегающего от любимой Маши, тоже начинается здесь.

Дореволюционная Россия, «Россия, которую мы потеряли» и которую долго вспоминали как изысканную, хоть и устаревшую декорацию (впрочем, никогда не выходящую из моды), у Антона Павловича Чехова не вызывала никакого умиления. Природное оскудение, нецивилизованный быт подавляющей массы населения, грубость и жестокость нравов, национальная и религиозная нетерпимость, социальные нерешенные проблемы и готовность к человеческим потерям – это не из краеведческого кондуита доктора Астрова, но из художественной прозы доктора Чехова – от «Степи» до «Острова Сахалина». И если «Мужики» или «В овраге» рисуют тьму и бесперспективность жизни изнутри крестьянского быта, на уровне губительного изживаемого инстинкта, то чеховские драмы погружают нас в культурный, просвещенный слой общества, призванный перспективы вырабатывать, так сказать, духовно производить. Вульгарно-социологическая советская критика обвиняла чеховских интеллигентов как раз в том, что они оказались не на уровне этой задачи, и, значит, вне пути нового общества-химеры, созданного большевиками. Театральная практика 1930–1940-х годов стремилась эту вину, утвержденную государственной идеологией,

смягчить элегической интонацией, ореолом старой культуры, как бы изначально отделившей рафинированную среду от остального мира.

А. Жолдак не случайно ввел в свой спектакль транслируемый по радио диалог сестер из первого акта мхатовской постановки 1940-х годов. Радио слушают у него в последнем акте те же героини. В мхатовской элегии звучит облагороженная академическая фальшь при сопоставлении с обнаженным смыслом развернутого современного действия.

Молодой режиссер отменяет самую необходимость какого-либо оправдания своих – и чеховских – героев: свершившееся историческое предназначение, уравнившее все слои народной жизни общей трагической судьбой, на всех разделило вину и искупление. Все получили ту жизнь, о которой, конечно, никто не грезил, но которая лежала под спудом многих экстравагантных грез. «Мне подменили жизнь» и «наконец приходит расплата» – мог сказать о себе каждый и вовсе не только интеллигент словами поздней Ахматовой, поэта, бывшего, как известно, в трагические сороковые там, где мой народ в то время был», – в тюремной очереди.

Театральные воплощения чеховских драм, начиная с 1960-х годов, были феноменом обнаружения всеобщего в индивидуальном: кризиса социального через драму личности.

Чеховские персонажи спектаклей А. Эфроса и Г. Товстоногова, О. Ефремова и Г. Волчек, В. Пансо и С. Данченко вернули на сцену тогда еще единой страны героев, способных испытывать чувство вины не только за свои несладкие жизни, но и за общее неблагополучие, за катастрофу повседневных потерь, как материальных, так и духовных. Как и в конце XIX века, новый взрыв интереса к чеховским героям был симптомом надвигающегося перелома общественного устройства и общественного сознания. Именно они, эти непрактичные и несчастливые люди, закованные в условия условности сложившегося будто на века строя жизни, были зеркалом изнутри вскипающего процесса преобразований. Сама их бездеятельность была симптомом и гораздо больше соотносилась с



Таганрог. Фото П. Кудряшова

правдой жизни, чем деловитость схематичных персонажей модной в 1970–1980-е годы «производственной драмы». Чеховские люди опять не могли приспособиться действовать в пустоте. Их трагедия была, по чеховскому определению, от избытка пространства и недостатка возможностей. Эти люди, лучшие люди, были обречены на гибель – физическую или духовную. Художественное воплощение будничного трагизма невостремленной и подавленной творческой силы было нравственной акцией советского театра 1960–1980-х годов.

Театр последних десятилетий опирается на новое историческое знание. Именно оно обусловило неожиданно шокирующие проекции сегодняшнего взгляда на чеховских героев в современном театре. Это ракурсы обратной перспективы, укрупняющей дальний план и воссоздающей новый контекст образа иногда наперекор собственно тексту. Сегодня художников сцены волнует, как и за счет чего можно было выжить чеховским людям, – их социальная и нравственная мимикрия. Иными словами, театр занят освоением того, что нам осталось после всеобщей разрухи, после «беды», как называл бывший крепостной Фирс полученную волю. Отсюда многие прямые

аллюзии с современностью в спектаклях очень разных авторов: социально-исторические – в «Вишневом саде» Л. Трушкина (Театр Антона Чехова, Москва), эротико-символические в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» Э. Някрошюса (Литва). Ироническая хлесткость не зачеркивает, но обнажает и укрупняет эпическую символику в постановке Жолдака. Вся структура спектакля от мелочей оформления и актерской игры до композиции частей-актов пронизана иронией и, по существу, масочна. Маски нашей бытовой и политической жизни, клише культмассовых радостей и даже собственно театральная традиция, превратившаяся в штамп, обозначили исторический рубеж. Авторы спектакля дают нам шанс преодолеть этот рубеж вместе с классикой.



Чеховские мотивы. На выставке «Чехов. Театрально-художественный проект» и спектакле В. Гульченко «Тип русского неудачника». Фото С. Милицкого