

«Три сестры». 1967

1967-й – не только год постановки великого спектакля Анатолия Эфроса «Три сестры» – это год, когда я увидела спектакль. Мы, две студентки ЛГИТМиКа, приехали в Москву в ноябре 1967-го, остановились у одного симпатичного бывшего ленинградца, неделю ходили по московским театрам, зная точно, что студентов театрального вуза, да еще из Ленинграда, обязательно пустят. Простая логика подсказывала, что студенты – это будущая, главная публика. Поэтому мы, несмотря на полную туда «непопадаемость», видели и «Современник», и Таганку – все, что хотели, и все, что значилось в афишах.

А на Малой Бронной ждали премьеры «Трех сестер» в постановке Анатолия Эфроса. Тогда еще его театр для меня был почти *terra incognita*.

Конечно, никаких билетов не было, но милая кассирша посоветовала прийти за час до спектакля. Огромная очередь. И вдруг из кассы: «Где тут две девочки из Ленинграда?» Получаем два билета (недорогих для нас) и отличные места в середине зала, кресла у прохода. Точного числа не помню. Судя по датам в афише, был самый конец ноября. Последняя генеральная репетиция назначена была на 23 ноября, а сдача – на 24-е.

После первого акта я не могла встать с места. У меня отнялись ноги – буквально. Конечно, это вскоре прошло. Но ни до, ни после ни один спектакль не вызывал такой прямой физиологической реакции. Учащенное сердцебиение, радость, вдохновение или, напротив, отвращение, раздражение – часто. Театровед и критик по сути – лишь ответственный и непосредственный зритель. Но чтобы обездвижение... Да и было ли оно в действительности физиологическим? Сказать, что спектакль понравился – значит опошлить. Рубеж юношеского, начального, хотя и страстного, искреннего представления о театре был перейден с травмой сердца и нервов. Я сидела в кресле, собираясь с силами, чтобы что-то сказать подружке. Даже по-простому спросила: «Ну, как тебе?». «Ничего», – ответила она спокойно. Не надо было спрашивать – никогда никого не надо спрашивать, особенно после того, как почувствуешь невыразимое. «Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои».

В Ленинград я вернулась как бы с победой. У нас в городе еще никто не видел «Трех сестер». У нас были свои замечательные, умные «Три сестры» Г.А. Товстоногова в Большом драматическом. С Юрским, Стрельчиком, Лавровым, Дорониной, Шарко, Поповой, Макаровой, Трофимовым, Басилашвили – чего еще желать? Товстоногов знал, что он хочет сказать, актеры его поняли и вслед за ним все сказали. Татьяна Доронина (Маша) была царицей этого сценического бала. Кирилл Лавров (Соленый) снова доказал, что никакой он не герой нашего (того) времени, а характерный актер. Олег Басилашвили через роль Андрея Прозорова на равных входил в «когорту дружных». Зинаида Шарко играла капитана, спасающего тонущий корабль – так интерпретировал положение Ольги в спектакле режиссер. Попова, чудная и строгая Эмма Попова, в роли Ирины не допустила ни капли сентиментальности. Лучшего Тузенбаха, чем Сергей Юрский, найти было невозможно – интроверт с грацией недотепы. Ефим Копелян в роли Вершинина был особенно грустен и молчалив, хотя реплик имел предостаточно. Людмила Макарова–Наташа оставалась все той же кокет, иногда гранд, иногда



«Три сестры». Театр на Малой Бронной.
Сцена из спектакля. 1967

чуть-чуть, что и в других ролях. Владислав Стржельчик – гимназический учитель – вел себя как ректор провинциального университета. Я и сейчас хорошо помню этот спектакль, всех актеров, атмосферу, сценографию Софьи Юнович, военный марш, товстоноговскую непоколебимую стратегию.

Из актеров Эфроса я слегка знала Ольгу Яковлеву, Льва Круглого и Николая Волкова. Но его «Три сестры»...

Впечатления естественным образом вылились в учебное задание, в курсовую работу по критике.

До окончательного варианта курсовой я еще раз съездила в Москву весной 1968. На этот раз мне помог мой однокурсник Женя Проц, который проходил практику в Театре на Малой Бронной. Он договорился с Анатолием Васильевичем, и тот кивнул головой на входе, чтобы меня пропустили. Так я лично «познакомилась» с Эфросом. Ему было совсем не до студентов, хотя бы и из Ленинграда.

На этот раз я сидела на балконе, вернее, стояла. Второй раз спектакль смотрелся уже с позиции начинающего профессионала. Что всегда мешает. Потом я опоздала на ночной поезд в Ленинград, но работу дописала. Получила «отлично», а также немало комплиментов от «взрослых». Перечитывая работу сейчас (в полном виде она у меня не сохранилась, ориентируюсь на публикацию, о которой речь ниже), вижу, что ничего выдающегося она собой не представляет. Но научный руководитель

познакомила с этой работой знакомых и других педагогов. Минута славы досталась мне от печальной славы самого спектакля, который мытарили и сняли со сцены. Героем времени бы Анатолий Васильевич Эфрос и его «Три сестры». Несколько лет это была самая острая тема обсуждений. Товстоногов принял участие: позднее, не отрицая таланта Эфроса, которого он очень любил и ценил, высказался в том смысле, что Чехов – не автор Эфроса.

Скорее, он не был автором самого Товстоногова, хотя без Чехова он не мог обойтись, как любой режиссер и тогда, и сейчас. Два спектакля он сделал («Три сестры» и «Дядя Ваня»), о «Чайке» говорил вдохновенно и нестандартно, сожалел, что не поставил «Вишневый сад». Но Товстоногов искренне (он никогда не лгал) думал, что «правильный» Чехов лишь в МХАТ 1940-го и в БДТ 1965-го.

«Прошло сто лет»... Поменьше, лет сорок. В Петербург приехала Нонна Скегина. Я знала, что она – из числа легендарных завлитов, что была завлитом у Эфроса. Она мне позвонила и попросила разрешения включить в том материалов о «Трех сестрах» мои записи репетиций! Но на репетициях Эфроса я не была. Как я ни уверяла Нонну Михайловну, что это ошибка, она не отступала и предложила мне прочесть текст из архива Эфроса. Это была моя курсовая. Как она попала в заповедные бумаги, не знаю. Кто-то из ленинградских доброхотов мог передать. Может быть, Анатолий Васильевич прочел, а, может, и вовсе не читал. Ему писали многие, совсем не последние люди. Чего стоило письмо Шостаковича, который признавался, что не умеет «в письменной форме выражать свое восхищение и потрясение». Ходило много историй таких потрясений, о том, например, что Шостакович плакал на спектакле.

Я сказала Нонне Михайловне, что работа моя, но это не запись репетиций, а обыкновенная работа студентки третьего курса. Тогда она предложила: давайте все-таки сделаем этот текст «Записью после генеральной репетиции». Глупо было возражать: ведь отчасти это правда, он ведь появился после первых спектаклей, в нем зафиксированы первые впечатления. Нонне Михайловне важно было найти ему место в общей композиции материалов. Как письмо текст не годился, как рецензия – рядом с Вадимом Гаевским смешно, как студенческая статья – не те времена. Это сейчас курсовики и дипломы быстро попадают в журналы. Таким образом, в первом томе книги «Анатолий Эфрос. “Три сестры”», вышедшем в 2011-м, в разделе «1967 год, сентябрь – ноябрь» увидел свет старый ученический фрагмент 1968 г., подписанный моим именем.

И все же: что такое были те «Три сестры»? Позже Эфрос пояснял: «Тогда я изо всех сил выискивал в пьесе трагическое. А теперь кажется, что это трагическое надо, напротив, прятать. У зрителя долго должна быть улыбка при взгляде на этих милых людей. Они замечательно философствуют, хорошо умеют шутить, в них настоящая прелесть и тонкость чувств, они артистичны. У них есть среди прочего легкое дыхание...» В «Трех сестрах» 1982 г. Эфрос исправил, как ему казалось, собственные ошибки. Художник не всегда до конца понимает, что он творит – в этом и «смерть автора», и парадоксы герменевтики.

«Три сестры» с 25 ноября 1967 г. были отпущены на волю, они не принадлежали Эфросу, оставаясь его созданием. Мои возражения позднему эфросовскому ракурсу вот в чем. Герои «Трех сестер» 1967 г. на самом деле милые, обаятельные, артистичные, прелестные. Они веселились, пили вино, у них было легкое дыхание. Они танцевали – не случайно рецензия В.М. Гаевского называлась «Приглашение к танцу». Балетное наполнение любого спектакля Эфроса обязательно, не потому, что там танцуют или, как сейчас принято, соединяют драму с балетом. Его театр изнутри настроен на ритмы драматических сюит. Его мизансцена – плавающая, делящаяся в подчас неразличимых внешне танцевальных хороводах. Линии мизансцен в спектаклях Эфроса выполнены хореографом в той же мере, что психологом. Когда-то Гаевский рассказывал нам, кружку молодых театроведов (встреча с ним состоялась в тогдашнем Дворце искусств), что театр Эфроса с определенного момента стал таким, каким мы его знали после «Чайки», «Трех сестер», «Женитьбы»... Что-то вроде цветного кино после черно-белого. Переломным моментом было появление Музы. Это она внесла цвет и музыку, легкое дыхание, легкую походку. Это она сделала театр Эфроса маньеристским. Эфрос почувствовал силу и власть женского начала – рядом с сильными мужскими темпераментами театров тех лет.

Для того, чтобы создать таких «Трех сестер», Эфросу не нужно было «выискивать» трагическое – оно являлось само в кружении трагического вальса, сквозного музыкального фона спектакля. Вальс этот режиссер позаимствовал из фильма «Магазин на площади» (режиссеры Ян Кадар и Элмар Клос) с Йозефом Кронером и великой Идой Каминской. На экраны этот чехословацкий (тогда) фильм вышел в 1965 г. Композитор Зденек Лишка стилизовал вальс под звучание парковых концертов духовых оркестров. В фильме контраст между трагедией войны с «аризацией» населения и безмятежными волнами вальса создавал

«радостный фон для нерадостных наблюдений» (это из рецензии Гаевского на «Три сестры»). В записях репетиций «Трех сестер» прямо указано, что в спектакле должен звучать как раз вальс из «Магазина на площади» и смысл: «Торжество жизни над смертью».

До появления в печати этих записей, я, конечно, не знала о музыкальном замысле Эфроса. Но фильм видела. В нем торжество – это сарказм, трагическая ирония. Скорбная мечта о возможном торжестве, возможном счастье. Финал картины ничего, кроме крошечной тоски, не внушал. В вальсе плыли, оторвавшись от земли и взявшись за руки, глухая старуха-еврейка и парень, который хотел спасти ее и случайно убил. Наверное, такой финал мог подсказать Эфросу, как соединить в одно радость и отчаяние, мечту и ужас. Первые музыкальные звуки спектакля прозвучали для меня сигналом к их адресату, фильму. Он – из многого, что посвящено Второй мировой войне – по-настоящему беспощадный, доныне не устаревший. Танцевальный экстаз у Прозоровых свершается через силу, в отчаянии. Как светлая, прозрачная антиидиллия чешского фильма в финале.

В материалах Н. Skeгиной есть реплика Е. Фурцевой (тогда – министра культуры): «Как же можно Машу на тахту положить? Это огрубление». Тут ошибочка вышла – на тахту бросалась Ирина, сама, в изнеможении от танца. Из вальса Ирина – Ольга Яковлева – бросается на широкую тахту в центре. Она кричит «В Москву, в Москву!», и нервное возбуждение переходит в истерику. Ею заканчивалась первая часть. Эфрос и предполагал истерику. Истерика – это эфросовская трагедия. Не очень высокая разновидность жанра, без котурнов, но с хором плакальщиков.

«Три сестры» Эфроса – спектакль, где все без исключения актеры казались гениальными. Не потому, что таковыми были, а потому что их объединяла гениальная режиссерская воля. У Товстоногова – своя, единая формула: нельзя быть безответственными, когда жизнь требует действий. Суровый приговор режиссер выносил чеховским сестрам, офицерам. А Эфрос их жалел. Хоть у него сострадания достоин каждый, и все актеры как будто не хуже товстоноговских, запомнились отдельно Ольга Яковлева – Ирина, Николай Волков – Вершинин, больше всех – Лев Круглый – Тузенбах и Лев Дуров – Чебутыкин.

Можно прочесть записи репетиций, фрагменты режиссерского сценария Эфроса – все, что собрала Нонна Михайловна и ее команда про «Чайку», «Три сестры», «Тартюфа» и «Живой труп», бесценно для

истории театра. И все же есть глаза, обращенные назад, в память, видение. Еще не окончательно история.

Несколько лет мы вели спор с Евгением Соломоновичем Калмановским, который тоже видел «Трех сестер» 1967 г. и тоже, по-своему, как он умел, с обманчивой иронией по отношению ко всему, его любил. Я где-то то ли написала, то ли сказала, что Тузенбах все время подшофе. Пьяненький. От этого его монологи и откровения доверия не вызывают. Он издевается над трудом, будущим, мечтаниями, беззлобно и дурашливо. Вообще этот Тузенбах, никакой не военный и совсем не немец. В нем смешались грустный Пьеро и легкомысленный Арлекин. Из театральности и современности сложился образ человека без места, цели, но нежного и потерянного. Привыкшего уходить из реальности в забвение и дурман. Калмановский серьезно и страстно возражал. Он считал, что предположение о пьянстве Тузенбаха дискредитирует гениальный спектакль, режиссера и актера. Кажется, он даже обращался к кому-то из участников спектакля, чтобы поставить меня на место (без агрессии, из желания установить истину).

Могли быть две истины (герменевтика в действии). Моя заключалась в том, что все они пили и жили с этим постоянным нездоровым возбуждением. Атмосферой было общее забвение. Эфрос позднее оправдывался: ни в коем случае он не хотел принизить труд и все такое из чеховского позитива. Слова, слова, слова. В устах героев его первых «Трех сестер» реплики и монологи о труде звучали какой-то навязчивой и навязанной догмой, ссылкой на газетную номенклатуру, исполняемыми халтурно. Никто не хотел работать. Все отреклись от труда, а Ирина, попробовав этого зелья, потеряла последнюю надежду на другую жизнь.

Что касается Тузенбаха, то Чехов недаром дал ему реплики: «Давайте выпьем по рюмочке коньяку», «Давайте выпьем на брудершафт»... Режиссер подтолкнул, актер преобразил скучного влюбленного мечтателя в развязного, неуверенного в себе, обаятельного бездельника. Все обаятельны и все бездельники. Эфрос спроецировал коллизию «Вишневого сада» на «Трех сестер»: сколько ни говори, что вырубить сад и сдать дачи – и выход, и выгодно, халва жизни притягательней. Эфрос, как и Товстоногов, ощущал дискомфорт момента, оба понимали максимальную современность Чехова, но как разное ее выражали!

Самым пьяненьким в этом спектакле был Чебутыкин – Дуров. Сцена третьего акта, монолог Чебутыкина, – трагичнейшее соло. В почти пол-

ной темноте, под шуршание заезженной пластинки, словно страшась полной тишины и того, что может она принести, то есть света и яви, Чебутыкин исполнял особый танец: белой горячки. Он дергался и кривлялся, шептал, бормотал, и во всем этом динамическом и звуковом хаосе была какая-то мрачная красота. Чебутыкин хватал себя за руки, проверяя, жив или нет. Растрепанная бороденка, клочки волос, сгорбленное, худое, изношенное (как одежда на нем) тело... Чебутыкин 1967 г. как будто предвещал другого персонажа Эфроса и Дурова – несчастного пьяницу, штабс-капитана Снегирева из «Брата Алеши» (1972): такое же отчаяние, безумие, отверженность. В ролях второго плана (!) комическое амплуа Дурова заговорило языком трагедии.

Когда пластинка переставала звучать, он подкрадывался к ней и снова запускал, только бы не остаться с собой наедине. Жерло старомодного граммофона, словно хрипящее горло безумца, слабым светом выделялось из тьмы. Страшен был и припадок Чебутыкина, и беззвучность мира, и фигура встрепанного, жалкого пьяницы. Убеждать в пьяном статусе Чебутыкина нет нужды: это прописано Чеховым. Опять же, как, в какой форме, в какой степени это социальное бедствие «всея Руси» и реальная наша беда стали художественным явлением, решали режиссер и актер. Актеры ничуть не играли именно пьяных, они играли веселое похмелье, какое бывает от нахлынувшего свежего воздуха, от радости, от ощущения близкого несчастья.

Опьянение для Эфроса не бытовой маневр, не комедия, не сатира. Зря он вообще оправдывался. «Пьяненькое» это особый душевный дурман, ирреальность, свобода. В одном из последних спектаклей в Театре на Таганке, «На дне», все персонажи пьянели, но ни одного признака, ни одной реквизиторской штуки на сцене нарочно не было – ни бутылок, ни стаканов (как, впрочем, ночлежных нар и матрасов). Понемногу люди уходили туда, в какой-то незаконный и бездонный океан (кстати, наполненный доверху прекрасной музыкой). Мизансцена Эфроса, благодаря нервной потребности движения в каждый момент, становилась похожей на вечное движение ветра и волн. В таганковском «Мизантропе» ее аранжировал джаз, в «Трех сестрах» – военный вальс-марш.

Пьяненькое веселье, пьяненькие в «Трех сестрах» ничему не мешали. Как в сцене с Чебутыкиным, так и в самом спектакле, вопреки всему, в том числе и взвинченной истеричности, наступали секунды, минуты трезвости, прозрения. Тогда вступала в права красота. Очень красив был этот спектакль. Стильные костюмы создала Алла Чернова. На сестрах

были почти одинаковые платья, без исторических подробностей. Длинные, в пол, одного покроя верх, с рукавами буфф, вздернутыми в угол на плечах, узким лифом и простой, гладкой юбкой. Отличались сестринские платья личным узором на платье, для каждой отдельно. От акта к акту платья меняли цвета – зеленый, кажется, серый и в финале серебристый – но единство оставалось. Сестры смотрелись как на картинах Борисова-Мусатова, пластикой женских фигур и танцем объединенных в «растительную» композицию. В последнем акте на платьях серебристого тона сходились и расходились полосы и звезды. В последнем акте общий танец стал строже и холодней – как и общее настроение. Будто наступило утро, и с ним все иллюзии совсем рассеялись. Это был акт выздоровления как смерти.

В пространстве сцены (его сочинил Виктор Дургин) ничего особенного не было, в том числе никаких аллей – ни березовых, ни еловых. Оно было лаконично и тоже красиво. В центре сцены в первом акте – широкая тахта, а также рояль и граммофон. На заднике – какие-то гнезда из веток, но внимание сосредоточено на дереве с золотыми листьями. Крупными, плоскими; несколько оно не похоже на дерево, а листья – на листья. Неподвижное и отливающее блеском странное дерево просто стояло, словно тайный соглядатай со множеством зорких глаз. Его искусственность и неподвижность пугали. Персонажи с ним не общались и никак не использовали. В спектакле оно сияло золотым светом, вызывающим спокойствием, наперекор тревоге бедных сестер и их – названных и настоящих – братьев.

В те же годы, шестидесятые, вышел на экраны «Июльский дождь» Марлена Хуциева. Тоже любимый. Мама главной героини слушает по радио заключительную сцену из «Трех сестер» Немировича-Данченко. С грустью говорит: «Тогда, еще до войны...» Перечисляет имена актеров МХАТа. Они, чеховские сестры 1940 г., надеются, что жизнь станет лучше, что придет счастье... Мама отвлекается от радио и заглушает финальные вскрики, реплики спектакля. Они звучат неким эхом для новых «Трех сестер» в БДТ, на Малой Бронной.

В «Июльском дожде» небольшие неприятности и перемены настроений вплетены в лирические панорамы Москвы, в интерьеры, пейзажи, толпу... Все почти хорошо. Но у главной героини вдруг наступает депрессия – после смерти отца и пикника (пикник как перелом действия послужит и «Полетам во сне и наяву», и радостно-банальному разрешению в фильме «Москва слезам не верит»). Она расстается с

женихом, и оптимизм заключен разве что в телефонной трубке: она ведет разговоры, все длинней, с реальным или воображаемым Женей.

Ни грамма публицистики нет ни в этой картине, ни в спектаклях Товстоногова и Эфроса. Никаких сопряжений с современностью прямой, зеркально. Но именно «Июльский дождь» и два театральных спектакля по Чехову вызывали смутную тревогу. Все нехорошо – не то, чтобы застой или тоталитаризм, нет, совсем другое, вечное «нехорошо». Понять тогда, в 1967 г., последствий абсолютно художественных впечатлений, их глубину я не могла. Ведь казалось, что форма поглощает все содержание. Оказалось, не поглощала. Слушать надо было внимательней – слушать ухом, а не брюхом, как выражалась наш педагог по драматизму. Но все-таки брюхо не обманывало.

Приложение.

В 1987 г. не стало А.В. Эфроса. Смерть его переживалась очень лично. На днях я нашла записку тех дней от мужа, Б.В. Тулинцева (1943–2014). Он работал ночным сторожем в Театральном музее, я научным сотрудником там же. Он приходил утром и ложился спать. Я вставала, отправляла детей и шла на работу. Вот эта записка с сохранением шутовской орфографии автора:

«Лена! Я почитал: Эфрос ставил “3 сестры” в моем теперешнем возрасте. Так што у нас вся жисть впереди.

Не забудь взять на работу волшебного Иосифа, а мне оставь 1 руб на б/к

Целую. Б.

P.S.

Не рыдай так безумно над ним.

Он памятник себе воздвиг иной»