

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

ПРИ ВЗРЫВЕ
в аэропорту Домодедово
погибла драматург
Анна Яблонская



АКТЁРЫ ЮЛИЯ МАРЧЕНКО
и Дмитрий Лысенков стали лауреатами
петербургской премии для молодых
«Прорыв»

НА СЦЕНЕ ЛОНДОНСКОГО НА-
ционального театра готовится премьера
спектакля «Франкенштейн» по моти-
вам произведения М. Шелли. Режиссёр
Дэнни Бойл. В главных ролях Джонни
Ли Миллер и Бенедикт Кэмбербатч



НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО РАМТА
состоялась премьера спектакля «Буд-
денброки» по роману Т. Манна в по-
становке Миндаугаса Карбаускиса

НА СЦЕНЕ ПАРИЖСКОЙ «КОМЕДИ
Франсез» состоялась премьера спекта-
кля «Критика “Школы жён”» по пьесе
Ж. Б. Мольера в постановке Клемана
Эрвьё-Леже

НА СЦЕНЕ БЕРЛИНСКОГО ДОЙЧЕС
театра состоялась премьера спектакля
«Ткачи» по пьесе Г. Гауптмана в по-
становке Михаэля Тальхаймера



НА СЦЕНЕ ЛОНДОН-
ского Национального
театра сыграли премьеру
комедии У. Шекспира
«Двенадцатая ночь»
в постановке Питера
Холла. В роли Виолы —
Ребекка Холл



НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА
Наций прошла премьера спектакля
«Калигула» по пьесе А. Камю в по-
становке Эймунтаса Някрошюса.
В заглавной роли Евгений Миронов



Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова

ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ

ЛУНА ПО ИМЕНИ СОЛНЦЕ У. Шекспир. «Укрощение строптивой». Александринский театр Режиссёр Оскарас Коршуновас

Пожалуй, нет на современной отечественной сцене другого спектакля, который бы так искренне заботился о простых зри-
телях. Простой зритель — предмет постоянного внимания и не-
поддельного интереса режиссёра и актёров «Укрощения строп-
тивой». Угождать ему пытаются все три с лишним часа. В порыве
бескорыстной любви к публике режиссёр даже умерил соб-
ственные амбиции, отказавшись от чересчур сложных приёмов
(вот предыдущий «Гамлет», к примеру, совсем не был вежлив
с простецами). На сцену вытащили всё, чем богаты: старую ко-
медию, старый реквизит, бюсты классиков ходовых размеров
(народ, налетай на культуру — нам не жалко!), половину лошади,
пёстрые костюмы, античные маски, музыкальные инструменты,
круг с вращающейся спиралью для расширения сознания (хо-
рошая же вещь!), удобный женский торс большого размера,
безголовых манекенов, подозрительного белого уткуноса
и старые лыжи (вот радость-то!), нашли гроб — поделились
и гробом. «Укрощение строптивой» — щедрый спектакль. Театр
честно «помёл по сусекам» — и позволил публике приобщиться
к старым, проверенным артефактам местной грубоватой магии.
Да, вышло не то чтобы нарядно, некоторые так даже и испу-
гались, иные заговорили о постапокалиптическом хаосе, в ко-
торый погружается современная цивилизация (и это они ещё
не видели плюшевого мишку и скелета в фате!), но простодушно
явивший свою подноготную театр не прогадал — простой
зритель к нему потянулся.

Собственно, почуяв эдакое-то угощение за закрытым зана-
весом, потянулся он ещё в прологе. Нюанс всего один: в «Ук-
рощении строптивой» (да, честно говоря, и в большинстве спек-
таклей Александринского театра) зрителя любят и ценят.
В смысле — знают ему цену. А уж чтобы Оскарас Коршуновас,
известный читатель Шекспира, избежал соблазна «поставить
зеркало перед природой» (как настойчиво советовал датский
принц в своём режиссёрском манифесте), — это и вовсе мало-
вероятно. Так что любуйтесь: ещё не погас свет, а по проходу
бежит резвый юноша в джинсах и футболке, трепетно оберегая
бутылку недорогого вискаря. За ним несётся женщина в форме
капельдинера. Легко перехамив ответственного работника, мо-
лодой человек делается публичным оратором. Он намерен, во-
первых, отстоять своё право на культурный отдых, а во-вторых,
поделиться с остальной публикой своими мыслями насчёт взаи-
моотношений мужчины и женщины.

«Укрощение», по-видимому, живёт непростой жизнью, и на
последнем из виденных мною спектаклей Захаров «палился»,

едва начинал произносить связный текст. В александринских
опытах последних лет стало доброй традицией, когда актёры
выходят из партера (и недаром), но этот выход — из самых
энергозатратных и спорных. Казалось бы, личное интимное вы-
сказывание (трогательная история про девушку, фруктовый
салат, Невский проспект, два разрыва и ещё что-то романти-
ческое), игра «от себя», предельная сценическая достовер-
ность — наследственное ремесло «фильштинцев», их вотчина,
однако скрытый ущерб в этой искренности очевиден. А самый
ужас наступает, когда артист говорит, что рассказанная им
история произошла с ним на самом деле. Зная методы ма-
стерской, понимаешь, что это возможно. А ужас — от того, что
человек душу вынул, а на сцене фальшь. И здесь (разумеется, не
по вине артиста) ни что иное, как классический изъян классиче-
ского метода. Нет, не работает. Потому что не может работать.
Характерно, что как только Захаров «признаётся»: «Я — артист,
а Балакишин сейчас меня схватит за ноги» (из-под занавеса тя-
нутся лапки и хватают оратора) — интонация обретает необхо-
димую свободу. Потому что на сцене — если всё сделано пра-
вильно — свободны двое: артист и его герой.

Валентин Захаров играет «простого зрителя», который, по-
падая в заранее подготовленный странный мир (с 1756 года
по местному времени), получает имя шекспировского Слая
и его же приятные права на льготный просмотр комедии
о строптивой. Но проводник, помогающий ему перейти отсюда
туда, — это сон, на пире жизни второе и сытнейшее из блюд.
Зритель в забытии. Спящим его находит Лорд и его свита — да
и не свита даже, а свора, ведь раз уж Шекспир написал первую
реплику Лорда: «О гончих позаботься хорошенько!» — то
гончие тут как тут (актёры в чёрной прозодежде старательно
тявкают, подвывают и премило скалятся). Лорд (Семён Сытник
превосходен в этой роли) не прочь удалиться в свои покои —
то бишь в актёрскую гримёрку, уместившуюся справа на
авансцене (титул у Лорда — не наследственный, рыцарство он,
скорее всего, получил за служение театру, как водится на родине
автора), но спотыкается о Слая. «А это кто? Мертвец иль
пьяный? Смерть злая, как твоё подобье гнусно!» — ну не такой
уж и пьяный, да и ничего особенно отталкивающего в облике
спящего нет, чего пристал?! Но Лорд — шекспировский герой,
а значит, таит особенные убеждения о том, что есть человек
и чем ему должно быть (Коршуновас не собирается ставить

Продолжение на стр. 2

«всего автора», но это не означает, что он должен забыть обо всём, чем автор богат, поэтому в спектакле есть моменты, которые глубоки и таинственны, как кроличья нора, куда проваливается Алиса). Да и Лорду виднее — методы его прихотливы, зато результаты (чему мы и станем свидетелями в конце спектакля) поистине впечатляющи. Пока же Слай — даже проснувшийся — не лучше мертвеца. Находка (помним, Слай — всего лишь зритель, расслабившийся было в театре) раздражает Лорда чрезвычайно: «Что если шутку с пьяницей сыграть?» — Его Светлость прошёл, вероятно, курсы по управлению гневом, и «шутка» — наилучшее средство, чтобы не сорваться. В этом спектакле — мне уже доводилось об этом упоминать — зрителя и вправду любят. И ни за что не обидят. Да и как — дитя ведь неразумное. Вот тебе, детка, чепчик (раздетый Слай с набеждённым лицом «превращается» в младенца).

Лорд шутит с размахом. Изумительная молодая свора... то есть труппа пугает бедного бэби сценическим хламом (вместо шекспировских «изысканных вин» тут в самый раз — классики, и в их числе «мягкий даже Пушкин»), наскоро «превращает» в знатного лорда (нацепив вороной парик), обеспечивает «мадам супругой». В её роли — Паж (Андрей Матюков), обучающийся в ассистентуре у Лорда. Склонное к пластическим метаморфозам существо в алом одеянии и таких же котурнах готово к услугам. Собственно, будь оно к ним готово чуть меньше и попытайся отвергнуть недвусмысленные приставания замороченного «супруга» (которому игра начала подозрительно нравиться) — вопрос о том, почему Слау играют именно «Укрощение строптивой», не встал бы (как и вопрос, зачем впоследствии Слай заковывает Пажа в гигантский женский торс, а тот только лапками колышет). Там потеряна связка минуты на две. К несчастью, таких разрывов в логике спектакля немало. Быть может, всё дело в том, что виски Слай пьёт купажированный, смешанный. Некоторая «односолодовость» спектаклю бы не повредила. Но то, что «мертвеца» может пробудить только театр, — эта мысль режиссёра высказана со всей возможной внятностью. И если не соглашаться с ней, сетуя на невозможность разглядеть в этом спектакле «простую человеческую историю» про то, что «все бабы дуры, а мужики — сволочи» (обыкновенно все требования к жизненности историй исчерпываются этим) — то зачем вообще заниматься театром?

Но метаморфозы ждут не только Слаю, но и труппу Лорда. Ведь как жили? Как собаки! И это сейчас Лорду вздумалось собачками потешиться, а мог бы и на инфузорий задание дать, да и вообще, чего тут только не играли, хоть у Первого егеря спросите (Виктор Смирнов, что неудивительно). Но раз зрителю так нравятся спектакли — то значит, что он любит их, не так ли? Зрителю театр необходим, поскольку там даются представления, «что помогают людям жизнь продлить» (Лорд ни за что не произнесёт эти слова впроброс, ведь и жизнь, что названа здесь, — не та, которую вёл парень в джинсах, бегавший по проходу, и от которой надо пробудиться). Но и театру зритель нужен не меньше — иначе свора так и не станет труппой. Лишённые почтённой публике пьесы комедианты не получат ролей, персонажи не оживут, а стало быть, жизни — той, о которой только и стоит говорить, — будет нанесён непоправимый урон.

В комедии об «Укрощении строптивой» роли уже готовы — на выстроенных в рядок манекенах висят театральные костюмы: просунь голову и руки, примерь роль на себя, сыграй. История о строптивой Катарине начинает разыгрываться как марионеточное действо с соответствующей актёрской пластикой и интонациями, обыгрыванием костюмов и перемещений (давно я не видела любимовского «Тартюфа») — в общем, вопросы балагана тут решаются ежеминутно. Сыграно бодро, энергично, лихости и весёлости (l'anima allegra, а как же иначе) хватает на три часа, а отсутствие усталости в этом переполненном этюдными конфетти «спектакле в спектакле» — дорогого стоит. Отдельный роскошный номер: трагический монолог Гортензио (Витаий Коваленко) «Она сломала лютию об меня» — это просто какой-то свирепый Пирр, с Гирканским зверем схожий. Из смыслообразующих решений, пожалуй, интересно это: строптивцу красноречиво осуждают, особенно старается «Игорь Николаевич» (Волков далеко не сразу смиряется с ролью Гремю), потрясённая Катарина (Александра Большакова прелестна, да) выскальзывает из платья и, оставаясь неподалёку в чёрном трико, расстроено следит за тем, как все ругательски ругают её платье на манекене. Это не она, она «на самом деле» не такая, извечное шекспировское «не то я, чем кажусь» — нельзя выразиться яснее.

Ну и для того, чтобы окончательно выяснить, кто тут чем кажется и чем является, — на верхней площадке уже бьётся в хард-роковом драйве молодой премьер здешней почти уже труппы. Дмитрий Лысенков в роли Петруччо — классический пример «парадоксального расчленения ролей», некоторые барышни очень уж разоряются, поскольку по обыкновению желали красавца (ну так на них не напасёшься). Но тут, девчонки, такое дело: красавцу играть не надо. И зрителю останется лишь наблюдать за любовной историей, с чьей предка-зуемостью мало что может сравниться, а из текста Шекспира будут выпадать то там, то сям «лишние» детали, «странность» которых легко — но неубедительно — объясняется воспалённым бредом любовного лепета.

А вот Коршуноваса интересует как раз вариант, когда играть надо. Для читателя Шекспира юность и любовные победы — «бьющийся товар», а вот игра — это капитальное вложение. Это то, на чём можно строить мир и вокруг чего — вращать глобус. Петруччо Лысенкова — мужчина основательный (в конце концов,



если дамам нужен внушительный обнажённый торс — то вот он стоит на сцене. Отдельно). Недаром герою благоволит сам Лорд — он покидает гримёрку (где то и дело о чём-то тихонько переговаривается с помрежем — потешно изуродованной огромными очками Юлией Марченко) и в нужный момент — первой встречи Петруччо и Катарини — приходит на выручку протагонисту, напутствуя, помогая проверить пристройку, уточняя оценки, беззвучно повторяя текст. До дерзости растерянная Катарина может беситься сколько угодно — в распоряжении её укротителя весь арсенал театральных средств, от томных придыханий романтического первого любовника и фехтовальных туше интеллектуально-эротическими остротами до клоунады, акробатики, элементов гипноза и кукольного театра (да ещё и с использованием немислимого реквизита, при поддержке талантливого ансамбля друзей и слуг). Девушке трудно приходится.

Всё это время Слай не покидает площадки. Он колготится вокруг, хихикает над шуточками, заинтересованно выслушивает рассказы о бедах женихов, подперев щечку и хлопая глазами, потрясённо внимает катарининым мукам, однако разобратся в том, что происходит, не в силах: «Конец уже скоро?» — спрашивает он Пажа, хотя, вроде бы, только что радовался зрелищу (вот и разбери их, этих зрителей!). Пробует даже смяться — но сразбегувмазывается в огромное зеркало на арьерсцене. Попрать чепчик, дружок, с тобой ещё не закончили.

Одним своим присутствием комментировать происходящее — задача понятная, но не сложная, а самое ценное здесь — это моменты переломов в зрительском восприятии Слаю, когда он перестаёт быть наблюдателем и начинает включаться в действие целиком. Тут не всё гладко (спектакль вообще крайне неровный), но не забываем момент, когда Слай, тихонько ассистиря дуэту влюблённой пары Бьянки и Люченцио (Мария Луговая и Тихон Жизневский очаровательны) — плащ он над ними держал, что ли, — искренне взволнованный прелестью сцены, забывает о себе. Ну что ж, он на верном пути.

Апогея «работа зрителя над собой» достигает в гениальной сцене, когда Петруччо укрощает Катарину, управляя её пластикой в акробатически изощрённом танце, а воодушевлённый примером героя Слай, откопав где-то плюшевого медведя, зеркально повторяет мизансцены и па, страстно выкручивая мишкины лапы. Всё, что можно сказать про «механизм идентификации» в театре, тут сказано. Но и обратная логика работает: пока строптивая Катарина отказывается партнёрствовать с Петруччо в его игре, быть ей плюшевым мишкой. Кто не играет, того разыгрывают.

Сложно живущий спектакль и рождался сложно, однако недооценивать открытия Коршуноваса не стоит: он начинал с «простого» Шекспира, где кроме молодой энергии, романтики и мышечной радости, ничего особенного не было (и все были счастливы, ещё бы!), но тот этап пройден. И вот уже который год он занимается самым таинственным в текстах барда: зеркалами, парадоксами и сквозными, прошивающими все пьесы, рифмами. В «Гамлете» Коршуновас был беспощаден: паучьи конечности Клавдия умножались зеркальными отражениями Призрака, Гертруда заглядывала в пустые глазницы черепа Йорика (получив послание о том, что будет с придворной дамой после смерти), — за каждым концентрированным образом скрывалась цепочка ходов, последовательно уводящая в самую глубь шекспировских текстов, обнажающая их сокровенную структуру. «Укрощение» проще, однако вспомним, что принцип «не то я, чем кажусь» морально амбивалентен (это текст и Виолы, и Яго), а простодушный перевертыш «овёс съел лошадей» (скольким будет обязан этой старой английской традиции Кэрролл и все путешественники в Зазеркалье!) «прошивает» спектакль на всех уровнях (от Бьонделло-Кота с усами из метёлки до швыряния мяса в конскую статую под девизом «не в коня корм»). А всё вместе — расширяет границы ви-

димого мира до бесконечности, освобождая разум и «продлевая жизнь», как и было сказано. Катарину не крепкошуют, Катарину освобождают. Ну да, от еды, одежды и сна. Но оно того стоит. Да и нечего переживать, не то это платье.

Ей кажется, что она поняла, во что тут играют, — и за кусок мяса сама не прочь попробовать устроить представление, неловко, но настойчиво пытаюсь соблазнить верного Грумио (Павел Юринов непреклонен). Нет, девушка, в настоящей игре нет места корысти. И вот они едут. И великий диалог мужчины и женщины о признании Солнца Луной, а Луны Солнцем, происходит под задумчивое гитарное соло на фоне вращающейся в освещённом колесе спирали. Миг — и увидела она новое небо и новую землю, где два светила — одно. Это, может быть, не слишком хорошая психология (озарение Катарини, вся сцена, как и герои, немножко «висят в воздухе»), зато чертовски любопытная метафизика. Выигрыш в любви достаётся даром — как и положено, «в нагрузку» к восстановившейся гармонии мира.

Преображаются все: актёры окончательно срастаются с персонажами, надевая костюмы, снятые с манекенов (к концу спектакля все образы становятся «живыми и полнокровными»). Слай уже понимает в рассказываемой истории не меньше остальных, и помогает растерявшемуся было Люченцио управляться с мимикой и жестами («зритель — полноправный участник действия», так это называется?). Остаётся сыграть финал. Свадебные гости рассказываются на авансцене с бокалами вина в руках, стекло поёт от прикосновений. Добродетельные супруги уходят, Катарина возвращается на зов мужа. Вот теперь это «то» платье. Потому что это «та» Катарина. Белый елизаветинский наряд, веер и скипетр. Женщина, осознавшая своё предназначение, актриса, понявшая свою роль («мы только слабостью своей сильны, чужую роль играть мы не должны»), — что же ей ещё делать, как не царствовать? Александра Большакова так и играет. Монолог Катарини превращается в её коронацию. Удостоив нас аудитории, Белая королева медленно покидает сцену. Края её длинного плаща подхватывает Петруччо, благоразумно сделавшийся верным вассалом. Оглядывается и ныряет внутрь, в складки ткани — для него там наверняка найдётся место, что, собственно, ничего не меняет. Ещё миг — и из-под белого плаща показывается обнажённый, растерянный, дрожащий на неверных ногах «новорождённый» Слай. Театр и зритель могут родиться только вместе, это ещё одна история о шекспировских близнецах. А если для кого-то искусство не стало актом перерождения — значит «сон разума» не прервался. Но Слай-то работал над собой весь спектакль. Он заслужил право на «продление жизни». Он пока ещё слаб, двигается осторожно, и глаза повёрнуты «зрачками в душу», но спектакль закончен, зритель покидает зал. Так заведено. «Потому что мою смертную роль не сыграет никто за меня».

Лилия Штенберг

Сцены из спектакля. Фото В. Сенцова



СЕСТРА ТОЧКА СЕСТРА ТОЧКА СЕСТРА ТОЧКА А. П. Чехов. «Три сестры». Небольшой драматический театр. Режиссёр Лев Эренбург

Поэт подобен рыбаку, только ловит он не обычную рыбу, а бессмертную. Я хочу сказать, такую рыбу, которая могла бы продолжать жить, будучи вытасцена из воды.

Антонио Мачадо



Хороший текст рассказывает прежде всего о самом себе. Так, в стремлении сестёр Прозоровых в Москву Москва менее важна, чем обстоятельства и механизмы этого стремления. Этот тезис, в европейской лингвистике давно уже ставший каноническим, в России всё ещё звучит эстетским эпатажем, — из чего не следует, что к здешним текстам он применим хуже. Применим он и к тому единственному месту, где Россия всё ещё существует вправду, — к сцене Небольшого Драматического театра. (Той самой, которой вправду так по-прежнему и не существует.) Спектакли этого театра, коих ныне пять, хороши до единого, и потому рассказывают они, в первую очередь, о собственном устройстве; а уж сквозь него — обо всём, о чём зритель спросит: о человеке, России, Боге, душе и проч. Проще всего было бы написать о том, что спектакли НДТ отвечают на мои вопросы — обо всём этом — мне, лично; но за публикацию личного, о чём мало кто знает, брать гонорары стыдно, устройство же спектакля есть условия выработки смысла, создание которых является единственно творческим актом, поэтому речь о нём.

Любой текст существует на нескольких уровнях одновременно, и в НДТ от спектакля к спектаклю меняется уровень автоописания. Дипломный «Мадрид» задавал интонацию будущего театра: предсмертная герметичность, в которой мелочи болезненны и нелепы своей важностью, а универсалии повсюды и оттого непознаваемы, как башня, в которую уткнулся лбом. «Оркестр» рассказывал о способе бытования и устройстве новообразованного коллектива: живая нитка скетчей и флэшбэков, нотная линейка с пятнами событий; предметом рефлексии становилась неясная ещё тогда обязательность целого. Из интонации и ощущения общности, *обоснованных* спектаклями, родилась тема: «На дне», если говорить громко, можно расценивать как энциклопедию национальной идентичности. Содержание переросло сюжет (в первых спектаклях оно от него вовсе не зависело), и, скажем, безголосый Сатин, упорно забивающий торчащие отовсюду ржавые гвозди, — фигура из идеологического памфлета, одна стоящая томов наукообразных рассуждений о национальной идее. На «Иванове» же возникло ощущение если не инерции, то подведения итогов: интонация окрепла и переросла в стиль по имени натурализм, тема повернулась чуть иной стороной, продемонстрировав объём, — однако уровень остался тем же. Удачно, впрочем, взятая пауза. Первое прикосновение к Чехову потребовало переоценки и перераспределения накопленного арсенала; например, мрачная карнавальность, унаследованная от «Мадрида» и бывшая там формообразующим элементом, вернулась в сцену финального парада-алле из «Иванова» уже мотивировкой для главного героя. Отныне — спокойствие, только спокойствие и ничего, кроме спокойствия. Консилиум докторов Чехова и Эренбурга на три года удалился для выработки диагноза. В «Трёх сёстрах» Небольшой драматический театр манифестирует собственный *метод*. А, по высшему эстетическому счёту, именно этот уровень является для автора точкой зрелости.

Разумеется, и на всех «предыдущих» уровнях новый спектакль обилён событиями и новшествами. Стиль, прежде бывший инструментом анализа поступков и желаний героев, обрёл самостоятельность: в густонаселённых эпизодах Эренбург порой выводит персонажей из пространства непосредственного действия (как Солёный в I акте у задника или Ирина в III акте на линии рамп), а их внутреннее действие — в статике, вне фабулы — оказывается едва ли не сильнее и важнее взаимоотношений, клубящихся тем временем в центре сцены. Конечно, магнетическое молчание — не то, чему стоит удивляться у по-настоящему крупных актёров русской психологической школы (а все актёры НДТ, поголовно, всё «набирают» из года в год), но в прежних спектаклях Эренбурга, с их триумфом функциональности, подобная мощь «комментария», вынесенного на обочину сценплощадки, была попросту невозможна. Для этого обочину должна была обогреть кровь Иванова.

Нова и явственность образной конструкции: ахиллесова пята превозносимого Эренбургом этюдного метода — фрагментарность построения. В «Трёх сёстрах» впервые столь многообразно и последовательно оформлены сквозные линии: возможно, работа на больших сценах — на «Грозе» и «Вассе» — привила режиссуре Эренбурга вкус к «несущим» (винженерно-архитектурном смысле слова) концептам, а возможно, просто срок пришёл. «Военно-кавказская» линия: от бехого холмистого ландшафта празднично-поминального стола — через пение «Сулико» и лезгинку Чебутькина под вальс «На сопках Манчжурии» — ко всем кавказским обертонам Лермонтова, которого Солёный Вадима Сквирского играет всерьёз

(вплоть до дуэли); да и много ли было годов в истории России, когда она не воевала с Кавказом? Если не оговорено, что за война, — значит, кавказская. А война была: тому свидетельством контузия Вершинина, настаивающая его в разгар философствований о будущей светлой жизни. И поделом. Нельзя такое говорить безнаказанно.

«Пушкинская» линия: от диковинного «лукоморья» — через цитаты из «Онегина» (оперную, с пластинки, и поэтическую, вместо признания Ольги Вершинину) — к бюстику Пушкина. То, чем живы сёстры Прозоровы, зачем-то знающие пять языков; «мы воспитаны, быть может, странно», — говорит Ольга Наташе, пока звучит ария Татьяны. Она и пластинку-то поставила не то для того, чтобы успокоиться после безобразной сцены скандала, не то для того, чтобы объяснить Наташе, на фоне *чего* эта сцена кажется, не может не казаться безобразной. Тщетно: музыку Наташа послушать готова, чего ж не послушать, но почему это должно как-то там повлиять на её поступки и нужды, ей решительно невдомёк. Интеллигентское идолище культуры — обитель, в которую не попасть никому, кроме тех, кто уже там живёт; «облагораживающему влиянию культуры» подвержены лишь те, кто ею обладает, кто ею воспитан и ей обучен, и помочь она не может ни миру, ни чужим — только своим. Ольга это понимает на глазах зрителя, Тузенбах знает давно: пока он предлагает устроить благотворительный концерт в помощь погорельцам, Вершинин решительно и успешно материт своих солдат, разгребаящих пепелище, и слова Тузенбаха на этом фоне нелепы и жалки, и ему это известно. Просто больше ему предложить нечего. И недаром точкой предельного отчаяния в спектакле становится сцена, когда Маша, твердя о лукоморье, буквально теряет рассудок. Контакт потерян. Единственный, которым можно было жить.

Самая подробная линия спектакля — «обувная», она же — лирическая: от бесчисленных взаимных обуваний-разуваний (для женщин это знак внимания, а военные сапоги мужчин и вправду трудно самому надевать и снимать) — до знаков безответной любви (роза, которую Солёный укрывает от холода в двух сцепленных валенках) и любви взаимной (белый валенок Маши и чёрный сапог Вершинина). В странном соответствии с любовной лирикой находится и другой извод той же темы — «трудоной»: хромоножка Ирина на фразе «человек должен трудиться, работать в поте лица» далеко отбрасывает палку и, громко стуча башмаками, пытается пройти по авансцене сама, без посторонней помощи, а Тузенбах кстати припоминает — в качестве иллюстрации к своему пожизненному безделью — об отцовском лакее, стаскивавшем с него сапоги... Странность этого образного сближения Эренбургом, разумеется, не измышлена; собственно, главная проблема пьесы Чехова «Три сестры» как раз в том и заключается, что её прошивают две линии — мечты о любви и мечты о труде, и сделать эти линии не параллельными у постановщиков не получается практически никогда. (Помнится, Годар в фильме «Страсть» успешно доказал не то что связь, не то что неотделимость —

неотличимость любви и труда; но то был Годар.) И именно то, что Эренбург эту проблему не «пропустил», что взялся за её решение, что, нагрузив пьесу сверх чеховских пудов любви (которых здесь, право же, больше, чем в «Чайке») ещё, пожалуй, столькими же своими, он придал теме труда свою «фирменную» сверхсвязаемую конкретность, — именно это и «вывело» его спектакль на новый уровень разговора. Понудив рассказать о методе: возможно, больше, чем ожидалось, и с чеховской нелюбимостью.

Сквозные линии, написано выше, вроде бы призваны преодолеть фрагментарность построения: как бы не так. Из-за того, что образы переходят из эпизода в эпизод, швы между этими последними менее заметны не становятся. Это само по себе не плохо (плавное течение повествования вряд ли стоит считать непременным требованием); это всего лишь важно. Причина «глубокого штопора», в который уходят герои эренбургских спектаклей в каждом, без исключений, эпизоде (и за который так любят упрекать НДТ критики, настаивающие на своём праве на робость), кроется не столько в специфике авторского мировоззрения, сколько в пресловутом этюдном методе: чем меньше площадь поверхности, тем выше давление. Можно бы, конечно, при сборке спектакля проделать трудную работу по «убиранию швов» — но тогда давление автоматически выравнивается, распределится на трёхчасовой объём и станет, скажем так, весьма средним. А следом уйдёт и плотность взаимодействия, которая для русской психологической школы является критерием абсолютным, а в театре-студии (недаром же слова «этиюд» и «студия» однокоренные) ещё и даётся чуть не даром. Суть, однако же, в том, что в «Трёх сёстрах» эта плотность — и, стало быть, эта «шовность» — начинает определять смысл спектакля.

Будничность, с которой здешние персонажи излагают свои возвышенные мечты, полное отсутствие ажиотажа и очарованности у слушателей — не от скептицизма постановщика, а от семейности происхождения. Здесь все всё обо всех знают, и ни один из монологов не становится сюрпризом для окружающих: ну конечно, дорогая, мы поедем в Москву, и разумеется, ваше высокоблагородие, через двести-триста лет жизнь будет лучше. Не стоит думать, что этой будничности мечты обесценены — скорее наоборот: так в них, по крайней мере, *может* появиться хоть какая-то основательность (уж во всяком случае бо́льшая, чем во внезапных лучезарных воспоминаниях в контровом свете). В скотеющем, по чеховскому слову, мире коровье упрямство мечтаний и философствований — не жвачка, но ярмо. Герои спектакля Эренбурга — не восторженные глупцы, за чайной церемонией тоскующие по невдомом труде; их мечты — тоже труд, столь же повседневный и изнурительный, как телеграф и кирпичный завод, а иной зритель, пожалуй, даже сочтёт, что и столь же важный, просто не всем доступный. Лишь тем, кто странно воспитан. Далёкая «сверхзадача», которую мысленно держат перед собой исполнители в каждом из этюдов (и понятие которой, что важно, Станиславский позаимствовал из мировоззрения чеховских героев),

в условиях режиссёрского нежелания «скрывать свою кухню» и «убирать швы» сама более всего походит — не только по сути, но и глядя из зрительного зала — на мечту их персонажей. Спектакль «Три сестры» — про то, как люди, вышедшие на сцену, удерживают сверхзадачу.

А поэтому не только «мечты — тоже труд», но и труд — тоже мечты. Кирпичный завод, с его конкретными, немедленно вынимаемыми из печи плодами труда, остаётся недостижимым; всё, что есть, — это телеграф и уроки. Финальный монолог Ольга читает полностью, артикулируя все знаки препинания, а Ирина крутит ручку кофемолки, и это не бездумная попытка постановщика во что бы то ни стало «по-новому» интерпретировать канонический, в зубах навязший текст: это просто диктовка, диктант. Ирина — телеграфистка. Ольга — учительница. Одна отстукивает ритм ключа себе по лбу, у другой раскалывается голова. Обе занимаются тем, что отправляют текст в неизвестность, «в далеко», возможно — в никуда. «Тридцать пять тысяч! — в ужасе кричит Ольга, когда Андрей признаётся ей в сумме карточных долгов. — Где я возьму столько уроков? *Здесь же некого учить!*» Этой реплики нет у Чехова (хотя он о ней и знал), — как не сказано им и то, что список выпускников местной гимназии за пятьдесят лет составляет малюсенькую книжку, которую можно поместить в карман для жилетных часов. Но героям спектакля важно не это: жить мечтами — это их труд. *Потому что* — здесь-то метод и становится содержанием — таков труд и тех, кто взялся этих героев понять и... нет, не сыграть: исполнить. Кто тоже жив семейностью-студийностью происхождения, кто странно воспитан Эренбургом и для кого этюдная разработка мечты, изо дня в день отправляющая в «глубокий штопор», — единственно возможный способ жизни и залог её подлинности. Кто тоже отправляет текст — хрестоматийный, как спряжения латинских глаголов, ставших в спектакле русскими; текст — чужой, надиктованный, но засевший «гвоздём в голову» — в неизвестность, во мрак зрительного зала, до которого более ста лет. Возможно — в никуда.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

Татьяна Рябоконт (Ольга), Ольга Альбанова (Маша), Мария Семёнова (Ирина). Фото М. Павловой

