

Чехов, А. П.

Л. ФРЕЙДКИНА

Чеховское и нечеховское

Чеховское и нечеховское — самая постановка этого вопроса вызывает возражения некоторых режиссеров и критиков. Есть ли точный, объективный критерий «чеховского» и «нечеховского»? Не скрывается ли порой за упреком «это — нечеховское» просто боязнь смелых исканий и находок? Не бывает ли у нас подчас, что если спектакль поставлен не в привычной мхатовской манере, то его называют нечеховским, и не приводит ли это к фабрикации штампов, мертвых канонов, к отрицанию всякого живого спектакля, который не подчиняется капризам заранее сочиненной концепции? Мне приходилось не раз слышать подобные высказывания постановщиков чеховских пьес, защищавших таким образом право своего собственного прочтения Чехова, своей режиссерской интерпретации.

Нет спора, всякие штампы и каноны нетерпимы, а в чеховских спектаклях подавно. И все же о чеховском и нечеховском нужно говорить со всей определенностью. В этом особенно убеждают последние чеховские спектакли в Москве и на периферии. Опыт этих постановок свидетельствует о том, что подлинно чеховскому спектаклю в равной мере чужды как преувеличенный, нарочитый драматизм, прямолинейность и примитивность обличения, неизбежно ведущие к упрощению, к вульгаризации, так и чрезмерная камерность, «настроенчество», подменяющие драматический конфликт, уводящие от социально-философских и поэтических обобщений.

Впечатления от спектаклей излагаются здесь в форме спора с оппонентом-режиссером, позиция которого отражает наиболее опасную, на мой взгляд, тенденцию упрощенного, примитивного прочтения чеховских пьес, прикрываемую разговорами о смелости, дерзании, оригинальности творческих решений.

* * *

Критик. Вас не убедила моя статья? Вы требуете новых доказательств? Ну что ж, вот вам еще одно. Скажите, разве не противоречит чеховскому замыслу уже первая сцена Аркадиной с Треплевым в вашей «Чайке»? Помните? Обращаясь к сыну, Аркадина читает из «Гамлета»: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!» А Треплев отвечает ей словами Гамлета: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?»



ТЕАТР ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА. „Чайка“. Аркадина —
Ц. Мансурова, Тригорин — А. Абрикосов.

У вас Аркадина не «читает», как сказано у Чехова, а играет. Она становится в центр сцены и на фоне серого полотняного занавеса, театрально жестикулируя, напыщенно декламирует. Зачем это?

Режиссер. Как — зачем? Неужели не ясно! Я с самого начала хотел развенчать Аркадину. Пусть зритель сразу узнает в ней провинциальную актрису-рутинерку. Как раз этой сценой я очень дорожу и не вижу, в чем она противоречит Чехову.

Критик. А я думаю, что Чехов не согласился бы с вами и ваша «Чайка» огорчила бы его. Потому что он любил сад искусства, а не объяснительные надписи на деревьях. Вы же спешите наклеить надпись, ярлык к портрету Аркадиной и делаете это так, что надпись заслоняет изображение. Да и можно ли говорить о реалистическом портрете в вашем спектакле?

Образное мышление Чехова вы подменяете иллюстративными доказательствами. У вас отрывок из «Гамлета» не идет дальше наглядной иллюстрации к тезису: Аркадина — рутинерка, завистница, хвастунья. У Чехова слова из «Гамлета» попадают в жизненный поток событий, в вашем спектакле — это непомерно разросшийся, самостоятельный этюд, который останавливает движение пьесы. Чехов не случайно вводит в «Чайку» мотив из «Гамлета». Он пользуется им, чтобы обнаружить разлад между матерью и сыном. Он как бы указывает на будничность, житейский вариант высокой трагедии Шекспира.

В третьем действии, когда Аркадина начнет делать перевязку сыну и оба они от внезапно вспыхнувшей нежности перейдут к ссоре и оскорблениям, уже не будет цитат из «Гамлета», но мотив объяснения королевы и Гамлета, намеченный в начале пьесы, будет звучать настойчиво и сильно. В вашем спектакле обобщенный смысл этой сцены пропадает. В погоне за мнимой новизной вы на ходу теряете духовные сокровища пьесы.

И, поверьте, напрасно вы претендуете здесь на «открытие». Большинство «Чаяков», поставленных к 50-летию со дня смерти Чехова, повторило ту же ошибку поспешного, назойливого разоблачения Аркадиной.

Режиссер. Разоблачение разоблачению рознь, у Е. Вольф-

Израэль оно примитивно, у Ц. Мансуровой — изощренно¹. Но мне нравится, как ленинградская Аркадина, собираясь в дорогу, садится в кресло и подсчитывает деньги. За этим занятием застаёт ее Тригорин. Так начинается бой за Тригорина, увлекшегося Ниной. Вернув Тригорина, Аркадина снова принимается подсчитывать деньги. И в этом вся Аркадина!

Критик. То-то и оно, что не вся.

Режиссер. А уж как хороша Аркадина у Мансуровой, когда та посредством любезностей, комплиментов, угождений, удерживая охладевшего к ней Тригорина, принимает картинные позы, опускается на колени, точно так, как делала бы это в театре, играя «Даму с камелиями» или «Чад жизни». А потом, выиграв сражение, наслаждается аппетитным завтраком. Мансурова проделывает это мастерски, но она играет эту роль не так, как играли ее в Художественном театре, и этого достаточно, чтобы ее исполнение окрестили «нечеховским».

Критик. Вы противитесь, когда вам навязывают режиссерское решение Художественного театра. И я понимаю вас. Истинный художник не только следует традиции, но и творит образ.

Меня, как и вас, раздражают не в меру усердные подражатели. Их немного, но они еще встречаются. Вот, например, в «Дяде Ване» в Харьковском театре имени А. Пушкина, как и в «Дяде Ване» Саратовского театра имени К. Маркса, повторяются декорационные фрагменты В. Симова и В. Дмитриева. Раздвоенные стволы белых берез из «Трех сестер», как и ампирные колонны в гостиной Войницкого, положительно не дают покоя нашим театральным художникам. Я рад, что ваша «Чайка», как и «Чайка», поставленная Б. Захавой, самостоятельна в мизансценах, планировке, композиции сценического пространства, но уверяю вас, если бы вы так самонадеянно не открещивались от опыта МХАТ, то по крайней мере знали бы, что Художественный театр еще в 1898 году развенчивал Аркадину. Чем Книппер становилась старше, тем, по ее словам, «мерзее» она характеризовала Аркадину. Но делала она это тонко и по-чеховски сложно, без тени шаржа или одностороннего преувеличения. Отсутствие материнского начала больше всего обнаруживали внезапные вспышки материнской любви,



ТЕАТР ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА. «Чайка».
Маша — Л. Пашкова.

¹ Е. Вольф-Израэль играет Аркадину в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина, режиссер спектакля — Л. Вивьен. Ц. Мансурова исполняет роль Аркадиной в театре имени Евг. Вахтангова, режиссер — Б. Захава.

198

эгоизм контрастно оттенялся способностью делать добро, скупость — мнимой щедростью, пошлость — обворожительностью. На сцене были не объяснительные надписи, а полное перевоплощение.

Мансурова в сцене с Тригориным только иронизирует. Ирония Книппер, как и чеховская ирония, не затушевывала психологии ревности, не мешала Аркадиной бояться одиночества, любить, ревновать, очаровывать.

Все дело в том, что сатирическое заострение роли Аркадиной у Книппер рождалось из глубин человеческой психологии. Оно не только не нарушало логики и правды жизненного поведения Аркадиной, а помогало становлению реалистического характера. В этом было глубокое постижение природы чеховского реализма. Такое сатирическое заострение не привносилось насильственно в пьесу, оно содержалось в самом материале роли, тогда как вы и другие режиссеры пользуетесь приемом сатирического обострения так, что превращаете живого человека в условный театральный персонаж.

Режиссер. Я ненавижу чеховские спектакли, в которых конфликт заменяется настроением, внутреннее действие — статикой, растянутым темпом, чрезмерными паузами, всем тем, что делает Чехова скучным, пресным, резонерским. Надо же раскрывать конфликты чеховских пьес, выявлять сильнее их драматизм!

Критик. Да, но часто театры усиливают драматизм искусственно, прибегая к приемам, вызывавшим в свое время решительные возражения Чехова. Даже Л. Пашкова, которой я так благодарен за волнение, пережитое во время вальса Маши, даже она, уловившая «характерное» в роли, в первых двух действиях не по-чеховски трагедийна. В финале первого акта, когда Маша «театрально», с преувеличенной экспрессией опускается на колени перед Дорном, художественное чутье изменяет актрисе. (Ремарка Чехова: «Кладет ему голову на грудь, тихо».) И Треплев у Ю. Любимова не «тихо плачет», как того хотел Чехов, а долго бьется в истерику. И это досадно, потому что вся роль сыграна превосходно¹.

В третьем акте «Дяди Вани» артист Саратовского театра А. Колобаев, играя Войницкого, с рыданием кричит: «Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» При этом Войницкий падает на колени, на коленях ползет по всей сцене... Это уже не трагедия, а тррррагедия!

Режиссер. Вы сейчас, конечно, скажете, что у Чехова люди выражают свои чувства сдержанно, без аффектации и крика, — вспомните его давно всем известный совет: «...страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко!»

Видели мы эти «тонкие душевные движения». Все эти разговоры об особых, особенных чеховских людях приводят к тому, что актеры ходят по сцене, как в воду опущенные, на живых людей не похожие. Скука такая, что рот дерет!

Критик. Вот для того-то, чтобы героев чеховских пьес не превращали в «чистюлек», в стерильно-чистеньких, бесплотных интеллигентиков, нам и нужно договориться, что — «чеховское», а что — «нечеховское». Недавно в Валмиерском театре² в такого чистюльку превратили Астрова. Очень одаренного актера Б. Приедит сбили с толку ходячие пред-

¹ «Чайка» в театре имени Евг. Вахтангова.

² Латвийская ССР.

ставления о печальных, безвольных, страдающих чеховских героях. Его Астров только то и делал, что страдал и томился, томился и страдал. Насмешка, самоирония, юмор, озорство, способность увлекаться не были даны этому Астрову. В этом неизменно хмуром, унылом человеке нельзя было узнать мечтателя, верящего в будущее России. Все противоречия сглаживались, все чувства гасились, над всем преобладала забота о корректно-сдержанном, якобы чеховском тоне.

«Ходи хата, ходи печь, хозяину негде лечь», — напевает хмельной Астров во втором акте пьесы. Душевный подъем, полнота чувства такая, что ночью, когда в доме все спят, нет сил обуздать своего желания петь, плясать. И чем сильнее Астров сдерживается, тем труднее ему справиться с собой. Не таков Астров в Валмиерском театре. Он, разумеется, не позволит себе петь эту хмельную и озорную песню. И хата у него не пойдет, и печь с места не сдвинется, да при такой умеренности и аккуратности нрава и хозяину место найдется. И вот Астров опускается в кресло-качалку и, мерно покачиваясь, все продолжая страдать, поет какой-то чувствительный и томный романс. Неверно. Зато... «сдержанно».

Режиссер. Ну и насмешили! Вот урок для ревнителей чеховского стиля!

К р и т и к. А разве не все мы должны ревностно охранять высокие и последовательные принципы чеховского реализма? В Саратовском театре и вовсе не упустили случая в этой сцене разыграть дивертистмент, лишенный мысли и поэзии, чуждый настроению ночи и прошедшей грозы. Там Астров (А. Высоцкий) долго пляшет вприсядку, шумно поет под громкий аккомпанемент гитары. И это плохо, не потому плохо, что не похоже на К. С. Станиславского, который танцевал, почти не сходя с места, изредка выплескивая в жесте, блуждающей улыбке, озорном блеске глаз то, что Астров нес в себе. Это плохо потому, что искажает как отдельные ремарки («тихо наигрывает», «тихо поет»), так и общий замысел автора. Чехов же ценил только те произведения искусства, в которых чувствовался автор: «Важно, чтобы была пьеса и чтобы в ней чувствовался автор, — писал он. — В нынешних пьесах, которые приходится читать, автора нет, точно все они изготавливаются на одной и той же фабрике, одною машиною».

Режиссер. Оба актера играют эту сцену неверно, хотя один играет излишне сдержанно, другой — слишком неводержанно.

«Ничего не может быть чересчур, если это верно», — говорил Немирович-Данченко. Нужно играть ярко и смело, не заглушать чувство, не сушить актерский темперамент. А от осторожности и рассудочности исполнение становится тусклым и серым. Я считаю, что А. Колобаев, который ползает на коленях, чтобы подчеркнуть драматизм судьбы Войницкого, прав.

К р и т и к. А. Колобаев — чудесный актер. Войницкого он играет глубоко. Его прозрение — это прозрение целого поколения интеллигенции, разочаровавшегося в шуме либеральных фраз. Но в третьем акте актер прибегает к эффекту, не брезгает театральщиной и делает с Войничким то же, что вы с Аркадиной, то есть превращает его в театральный персонаж. Гнев Войницкого может быть яростным, боль мучительной, ведь он в отчаянии от того, что в жертву «идолу» Серебрякову, серебряковщине принесена его жизнь. Но гнев, ярость дяди Вани, в сущности, недолговечны. Уже в четвертом действии он будет просить прощения у Серебрякова. В этом жизненная достоверность конфликта повседневности, конфликта будней «хмурых», «обыкновенных» людей. Такой характер конфликта определяет и своеобразие драматизма и средства его сценического выражения. Искреннему и безысходному

гору Войницкого чужды театральная аффектация, мелодраматический надрыв. Все это больше в характере Дмитрия Карамазова или «Хромого барина» Ал. Толстого. Такое решение третьего акта — запоздалая дань старомодной легенде о несценичности чеховских пьес. Боятся, что Чехов недостаточно драматичен, и начинают оживлять «скучного» Чехова. Так возникает ползание на коленях. Авось оно вызовет у зрителя сентиментальные слезы жалости. Сентиментальные слезы жалости и... Чехов!

Режиссер. Да... это нечеховское.

Критик. Вот видите, и вы стали говорить «чеховское», «нечеховское». Видимо, без этих понятий не обойтись на нынешнем этапе освоения чеховского наследия. А ведь Саратовский театр мог бы избежать подобных курьезов. Претендуя на оригинальность, он повторил лишь старые ошибки Художественного театра. Ведь и там «чеховское» кристаллизировалось годами, находилось и снова терялось, обновлялось и засорялось. И, пока не достигли высоты «чеховского», не раз отступали. Ставя «Чайку» впервые, Станиславский тоже все стремился оживить «несценичного» Чехова. Обморок Сорина, по режиссерской ремарке Станиславского, надо было играть так, чтобы публика думала, что Сорин умер. И только «пропитавшись» Чеховым, Станиславский отказался от этого эффекта и от всего, что уводило от Чехова. До этого он писал Немировичу-Данченко: «Начинаю читать Дорна, но пока — не понимаю его совершенно и очень жалею, что не был на беседах «Чайки»; не подготовленный, или, вернее, не пропитанный Чеховым, я могу работать не в ту сторону, в которую следует».

Сначала «не в ту сторону» пошли искания О. Л. Книппер в роли Маши («Три сестры»). Признаваясь сестрам, что она, замужняя женщина, полюбила Вершинина («Мне хочется каяться, милые сестры»), Маша истово опускалась на колени, в голосе Книппер слышались трагические нотки. На репетиции этой сцены вспыхнул спор, потребовавший вмешательства Чехова. 15 января 1901 года Книппер писала Чехову: «Станиславский говорит, что я слишком драматизирую роль... Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто, и значит покаяние идет сильно, драматично».

После трех дней раздумья, бесед с режиссерами и партнерами Книппер репетирует уже по-другому: «Каяться буду не громким голосом, но с сильным внутренним темпераментом».

А через неделю речь идет уже не о «сильном темпераменте», а о «сдержанном». «Говорю с сестрами... на сдержанном темпераменте, отрывисто, с паузами, точно трудно ей высказаться, не громко».

Не только Художественный театр, но и сам Чехов прошел через эти колебания. Судя по черновым наброскам к «Трем сестрам», Маша должна была отравиться. Но Чехов не поддался соблазну такой драматизации и нашел внешне обыденное выражение для глубоких драматических переживаний Маши. Он потом часто напоминал, что в третьем акте должно чувствоваться «утомление ночи», подсказывая актерам, как можно через физическое самочувствие усталости, беспокойства прийти к жизненным краскам, минуя привычные театральные обозначения человеческих чувств. «Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка», — советует он Книппер.

Режиссер. В чеховском спектакле я скорее примирюсь с актерским наигрышем, чем с «перереальничаньем» и сентиментальностью. Ведь Чехов категорически пресекал всякое проявление сентиментальности! Узнав, что на репетициях сестры ведут плачущую Ирину под руки,

он рассердился: «Зачем это?.. Разве Ирина сама не дойдет? Что за новости?»

К р и т и к. Но сентимент сопутствует в равной степени и ложной драматизации и натуралистической «правденке». В саратовском спектакле «Дядя Ваня» Елена Андреевна и Соня беспрестанно обнимаются, целуются, заглядывают друг другу в глаза. Эта слащавость, сюсюканье превращает их в мещаночек. У Чехова и в рассказах и в пьесах сентиментальны и жеманны только мещанки вроде Наташи. Сентиментальность всегда выдает их фальшь. Ни Л. Шутова, играющая Соню, ни Н. Гурская, исполняющая роль Елены, не подготовили себя к тому, чтобы играть Чехова. Шутова — молодая способная актриса, но в Соне она слишком бойка, бойкость ее не выстрадана, вера не глубока. Недостает знаний об эпохе 90-х годов, нет даже умения носить костюмы тех лет — нет преобразования, перевоплощения. Я помню волнение в зрительном зале Харьковского театра во время финального монолога Сони, произнесенного К. Гайжевской с огромным внутренним подъемом¹. Я помню складку горечи на мужественном и строгом лице Сони в Валмиерском театре (артистка А. Скудра)². Это были подлинно чеховские женщины. Они знали, что счастье не в любви, не в успехе и благополучии, а в том, чтобы выполнять свой долг, «пробивать дорогу» будущим поколениям. А у Шутовой финальный монолог Сони был окрашен декламационностью, риторикой.

Режиссер. Вы не учитываете амплуа актера. Н. Гурской, вероятно, трудно было играть Елену Андреевну. Я обычно видел ее в комедийных ролях.

К р и т и к. На мой взгляд, здесь дело не в амплуа, и даже не в «штампиках» актрисы, хотя в чеховском спектакле они вылезают особенно беспощадно. Мудрят с этой ролью, вот что! То Елену Андреевну превращают в загадочную, флегматичную сомнамбулу, то в светскую хищницу. Первое действие Гурская провела верно. Актриса сумела отличить важное от второстепенного в характеристике Елены Андреевны. Она нашла в роли «секунды, ради которых все остальное». В первом акте у ее Елены Андреевны возникает интерес к Астрову, который растет по мере того, как она убеждается в незаурядности, талантливости Астрова. Это умно подтверждается мизансценой³: за качелями возле Елены Андреевны стоит Войницкий. Он смотрит на нее тем пристальным взглядом влюбленного, который лишь тяготит ее. Оба они страдают от того, что годы проходят бессмысленно, бесцельно, но «общность» эта скорее утомляет, чем сближает. А вот в Астрове жив дух человеческий, и Елена Андреевна почувствовала это. Она внимательно следит взглядом за Астровым, и их разговор о лесах неожиданно открывает в Елене Андреевне черты, роднящие ее с теми чеховскими женщинами, которые не просто живут, а ищут смысла жизни. Ей бы хотелось, вот так же, как Астров, увлечься настоящим делом, избавиться от постылой праздности, она даже завидует таким, как он. Но леса... Нет, это не ее призвание: «Должно быть, не так интересно, как вы говорите. Все лес и лес. Я думаю, однообразно», — возражает она.

Пока шло первое действие, мы действительно верили, что Елена Андреевна умна, интеллектуальна. А во втором и третьем действии посыпались «приемчики» театральной героини, заломленные руки, мелькающие кружевные платки у глаз. Любовные сцены с Астровым были настолько банальны и не одухотворены, что появление Войницкого с бу-

¹ Режиссер спектакля — И. Мурзаева.

² В Валмиерском театре «Дядю Ваню» ставил П. Луцис.

³ Режиссер спектакля — Т. Дударева.

кетом роз вызвало грубый смех в зрительном зале. В четвертом действии Гурская надела костюм, который был бы больше под стать вульгарной Коринкиной из пьесы Островского. Короче, она из всех сил старалась быть светской покорительницей сердец, хищницей.

Режиссер. А кто же, как не критика, виноват в том, что так стали играть Елену Андреевну? В. Ермилов, например, вынес ей суровый приговор. Подхватив слова Астрова «хищница милая», он сделал весьма далеко идущий вывод: «Да, как хищница, она похитила у Сони ее счастье, заставила Астрова сказать, что он не любит Соню. Вся сущность отношений Астрова и Сони заключалась в том, что эти отношения еще нельзя, не надо было определять. Елена Андреевна почувствовала это, добилась «ясности» и тем самым разрушила все».

К р и т и к. Да будет вам известно, что отдел рукописей Всесоюзной библиотеки имени Ленина недавно приобрел документ, который действительно поможет добиться «ясности» «и тем самым разрушить» эту неотрактовку Елены Андреевны. Речь идет о письме, которое Чехов написал участнице кружка любителей, взявшей за роль Елены Андреевны в 1903 году. Режиссер заставлял ее изображать «женщину апатичную, ленивую, неспособную ни мыслить, ни даже любить». Ей же хотелось создать «тип средней интеллигентной женщины», «человека разумного, мыслящего и даже несчастного от неудовлетворения своей настоящей жизнью».

Мнение Чехова высказывалось в ответном письме со всею определенностью: «...быть может, Елена Андреевна и кажется не способной ни мыслить, ни даже любить, но когда я писал «Дядю Ваню», я имел в виду совершенно другое».

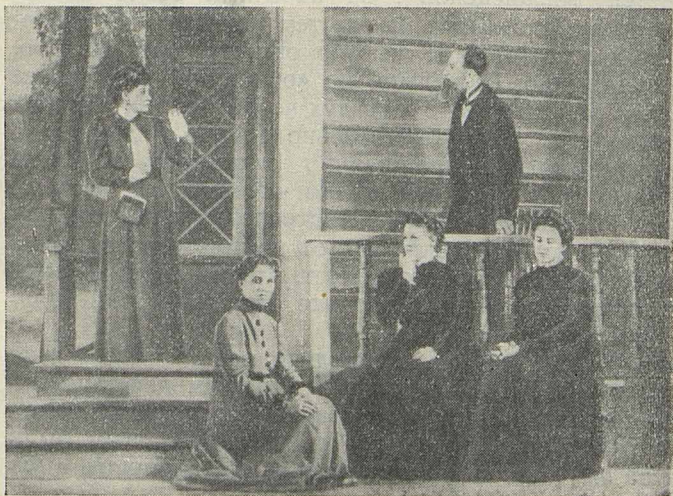
Чтобы вникнуть в скрытые намерения автора, чрезвычайно важно чувствовать и понимать связь отдельной роли с общими идейными задачами пьесы.

Режиссер. Но ведь это элементарно, ведь в этом — главное назначение ансамбля, создающего целостное сценическое произведение.

К р и т и к. Да, это элементарно, но совсем не так легко, как кажется, достигнуть единства части и целого. Без этого единства реаль-

ность не подымется до философского обобщения. А именно в этом, как еще подметил Горький, отличие чеховских пьес, их своеобразие.

Это «чеховское» чутко уловил Саратовский тюз, недавно поставивший «Трех сестер». В трагедии опустошения, которую переживают Чебутыкин и Андрей Прозоров, театр увидел «разрушение личности», так тревожившее Чехова и



САРАТОВСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ ИМЕНИ ЛЕНИНСКОГО
КОМСОМОЛА. «Три сестры». Сцена из IV акта.

Горького. В. Начинкин, получив роль Чебутыкина, понял, что в ней нельзя ограничиться рассказом о чудаковатом докторе, который до одури спорит с Соленым о чехартме и черемше и не находит ничего более остроумного для подарка юной девушке, чем самовар (этакий чудак!). За чудачеством, шуткой, повадками одинокого старика актер разглядел человека, который все более и более опускается, опустошается, забывает, что знал, часто не живет, а лишь «существует» и подводит безрадостный трагический итог жизни.

«Все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего», — с горечью и стыдом говорит Чебутыкин. «Я не помню, как по-итальянски окно», — плачет Ирина, чувствуя, что жизнь глушит ее, как сорная трава. Иногда

примитивный зритель говорит: подумаешь, какая трагедия, забыла, как по-итальянски окно. Поэтому театр здесь особенно бережно доносит до зрительного зала мысль Чехова, который видел в этих фактах не простую забывчивость, а явный симптом начинающегося опустошения, признак душевного спада. А потом Горький в «На дне» скажет об актере, забывшем стихи Беранже: «Да уж чего хорошего, коли любимое забыл? В любимом вся душа».

Сцена запоя в саратовском спектакле не натуралистическая картинка быта, она подготавливает четвертый акт, когда Чебутыкин доходит до такой апатии, такой жизненной усталости, что говорит страшные в своем значении слова: «Одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?»

Душевная опустошенность, одиночество — вот кара и проклятие человека, который «прожился». Актер играет так, словно Чебутыкин казнит самого себя то болью, то презрением, то насмешкой, то скорбной исповедью.

В спектакле обнаруживается связь между жизненными итогами Чебутыкина и жизненными перспективами все более и более опускающегося Андрея Прозорова. П. Ткачев показывает, как постепенно мельчает Андрей, как страдает он от того, что «настоящее противно», с какой тоской мечтает о будущем. Драматичны его борение с самим собой, его



САРАТОВСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ ИМЕНИ ЛЕНИН-
СКОГО КОМСОМОЛА. „Три сестры“. Маша — Н. Шляпникова.

тищетные попытки выбраться из плена мещанства. Вначале актер хотел осуждать, выносить безоговорочный приговор Андрею Прозорову за то, что он «так глупо и так безвкусно» прожил свою жизнь. Но потом понял, что Чехов не так ставит вопрос: или сочувствие, или безоговорочное осуждение. Из сожаления, сочувствия, понимания рождается у него суровое неприятие «куцой, бескрылой жизни». Так наметилась тема роли — гибель русского талантливого человека в условиях «проклятого» несправедливого строя. Сцена объяснения Андрея с сестрами («Не верьте мне, не верьте») стала одной из самых трагических в спектакле.

Режиссер. Так можно дойти до всепрощения и оправдать даже мещанку Наташу!

Критик. Нет, к Наташе театр беспощаден. Она в спектакле олицетворяет силы, враждебные человеку. Ведь Чехов, как и Горький, видел в мещанах «губителей жизни». Но эта беспощадность нигде не переходит в шарж и утрировку. Идя от достоверной, правдоподобной характеристики, В. Ермакова приходит к типическому образу мещанки. Она становится отталкивающей именно потому, что постоянно хочет нравиться, усиленно старается быть «милой и обольстительной». Наташа во всем претенциозна — в манере одеваться, ходить, говорить вкрадчивым голосом, некстати вставлять французские словечки. Но театр не останавливается на том, чтобы показать безвкусие, пошлость, грубость этого «шаршавого животного». Мещанство Наташи опасно: когда в третьем акте все сбиваются с ног, помогают погорельцам, Наташа стоит у зеркала, любит себя: «Говорят, я пополнела... и неправда! Ничуть». Актриса хорошо понимает смысл этой детали у Чехова и пользуется ею, чтобы обличить психологию и философию мещанства. Вот он — мещанский эгоизм, равнодушие к людям и добру. Горький потом назовет это «зоологическим индивидуализмом».

Режиссер. Я категорически против того, чтобы такие страшные стороны жизни изображались мягко, тонко.

Критик. Тогда вам нужно ставить Салтыкова-Щедрина. Чехов достигает такой же силы обличения, но пользуется другими приемами, другими средствами выразительности. В. Ермакова хорошо учитывает своеобразие сатиры Чехова. Когда я смотрел на ее Наташу, я вспомнил портрет князя Георгия Михнюковича, написанный В. Серовым (я видел его в день спектакля в Саратовском художественном музее имени Радищева).

На первый взгляд портрет как портрет, князь как князь. Он не отталкивает вас сразу, допустим, как портрет-кариатура Победоносцева, сделанный Б. Кустодиевым. Все в князе на серовском портрете нормально, но когда вы пристальнее взгляните в изображение, вы неизбежно почувствуете неприязнь, враждебность. Напряженный взгляд чуть округлых глаз вам покажется тупым и недобрым, вы заметите склонность этого человека к пороку, жестокости, низости. Отношение Серова к оригиналу недвусмысленно, и в то же время он ничего не преувеличивает и даже пытается скрыть свое осуждение.

Режиссер. Вы или опрометчивы или слишком смелы. Сравнить «Три сестры» в Саратовском тюзе с живописью Серова... Я вижу, что этот спектакль оставил в вас самые благодарные воспоминания... Может, вы заподозрите меня в зависти, но я все же не скрою от вас своего недоверия. Неужели молодой режиссер Ю. Киселев с молодым коллективом мог поставить Чехова лучше, чем опытные мастера Саратовского драмтеатра?

Критик. Ю. Киселев заинтересовал меня, и я узнал, что этот режиссер сумел объединить людей, с которыми работает десять лет. Кол-

лектив верит в него, идет за ним, поддерживает его художественные искания. В театре обстановка хорошей творческой активности и заинтересованности, атмосфера строгой требовательности и взыскательности.

Режиссер. Может быть, успех в «Трех сестрах» был достигнут искусным подражанием спектаклю Художественного театра?

Критик. Тюз открыто и благодарно учился у МХАТ. «Три сестры», поставленные Вл. И. Немировичем-Данченко в 1940 году, оказали благотворное влияние на режиссера и актеров, помогли им сделать конфликт напряженным, психологические взаимоотношения людей — сложными, интонации и тона — чеховскими. Но при механическом заимствовании или подражании не возникла бы такая атмосфера спектакля, такой эмоциональный фон, мысли Чехова не перебрасывались бы через рампу с такой убеждающей силой. Как и МХАТ, Саратовский тюз стремился в «Трех сестрах» к гармонии жизненной правды, одухотворенной театральной поэзии и социально-философской мысли. Долго добивались того, чтобы сценическая речь была красива, музыкальна. Особенно хороша речь у Г. Хлебниковой, играющей Ольгу. Актриса избегает декламационности, нарочитой красоты. Она знает, что красота и образность чеховского слова требуют строгой простоты и естественной непринужденности, и, обретя эту поэтическую простоту, нигде не подменяет ее мелкой, мещанской простетцией. Исключение — В. Строганова, которая недавно введена в спектакль вместо ушедшей из театра Л. Толмачевой. У Строгановой Ирина разговаривает манерно, жеманно. Здесь ложное понимание красоты языка, ложное представление об интеллигентности.

Не скрою от вас, что в спектакле нет Вершинина. А. Щеголев еще и одождает поиски образа. Он сам понимает, что его Вершинину недостает внутренней значительности, интеллекта, что его монологи — еще «слова, слова», что его любовь к Маше больше похожа на флирт, чем на выстраданную, последнюю любовь, отравленную горечью: «а все-таки жаль, что молодость прошла».

Особенно ощутима ошибка во втором акте. У Чехова — зимние сумерки; Вершинин и Маша на диване. Вершинин философствует. Маша светится счастьем, смеется тихим, почти неслышным смехом. В спектакле Маша смеется слишком громко, лицо ее обращено в зрительный зал, она не слушает Вершинина и мешает нам его слушать. Вершинин склоняется к руке Маши франтовато. Здесь ошибочны и мизансцена, и ритм, и подробности, характеризующие отношения героев. Н. Шляпкинова, все время прекрасно игравшая Машу, в этой сцене лишь иллюстрирует слова: «Сегодня весь день смеюсь с утра».

Режиссер. Вершинин и Ирина — это два серьезных просчета.

Критик. Меня удивляет, что вы подходите к произведению искусства, как к арифметической сумме достоинств и недостатков. Нет, значение этого спектакля такого рода арифметикой не измеришь. Поймите же, — это неудачи исполнения, а не компромиссы и ошибки трактовки. Спектакль поставлен режиссером, который ищет точной формы, рожденной современным прочтением чеховской драматургии. Он верно определяет «чеховское», потому что он ставил пьесы Горького и о Горьком («Алеша Пешков», удостоенный Сталинской премии). Его режиссерские принципы созрели под влиянием классических произведений советской драматургии.

Режиссер. Вы все время доказывали, что «чеховское» на театре находит тот, кто хорошо знает творчество Чехова, его поэтику и эстетику. Теперь выясняется, что путь к Чехову лежит через познание творчества Горького.

Критик. В Саратовском тюзе не смещали, не смешивали «горь-



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР КОМЕДИИ. «Вишневый сад».
Трофимов — Н. Харитонов, Аня — Л. Люлько.

ковское» и «чеховское». Но с позиций искусства социалистического реализма лучше видится, глубже понимается Чехов.

Режиссер. Возьмем монолог Тузенбаха о надвигающейся здоровой буре, громаде. Он так близок к Горькому, в нем звучит политическое пророчество. Как вы тут проложите границу между «чеховским» и «горьковским»?

К р и т и к. В дореволюционной постановке «Трех сестер» в МХТ больше подчеркивалось различие Чехова и Горького. В послереволюционной — стало заметнее то, что их сближало и объединяло. Как достигалось это впечатление?

До революции В. Качалов произносил монолог Тузенбаха, сидя на круглом, вращающемся стульчике у рояля. «Тузенбах бросил рояль, закрыл крыш-

ку. Занимается задумчиво вращением на скамейке у рояля», — писал в режиссерском плане К. С. Станиславский. Он искал приспособлений, которые придавали бы позе и движениям жизненную окраску. Он не хотел, чтобы публицистичность монолога прерывала течение реальной жизни на сцене.

В 1940 году Н. Хмелев задумал монолог о надвигающейся буре решительнее перебросить через рампу. На репетициях он увлекался, нарушал границу «чеховского» и «горьковского», его Тузенбах становился «горьковским». Мизансцена, установленная Немировичем-Данченко, помогла актеру. Как и в спектакле 1901 года, Тузенбах сидел у рояля. Только он уже не вращал стульчик, и пестрящие жизненные детали уже не отвлекали зрителя от сути монолога. И все же то, как он говорил, в раздумье, облокотясь о крышку рояля, было больше сродни чеховским предчувствиям и предсказаниям, чем горьковским революционным призывам.

В саратовских «Трех сестрах» мизансцена сделана смелее, хотя и сна не нарушает границы «чеховского» и «горьковского». Монолог Тузенбаха вылеплен рельефнее. Тузенбах стоит на первом плане сцены, его хорошо видит и слышит зритель. В спектакль входит большая мысль, чувствуется, что речь идет о чем-то очень дорогом и важном для автора.

Режиссер. Обычная условная форма монолога. Что же в ней «чеховского»?

Критик. В том-то и заслуга В. Давыдова, что в роли Тузенбаха он не возвращался к привычной старой форме условного театрального монолога, а искал нового современного решения. Если бы свой монолог Тузенбах произносил, как оратор, бросая слова в зрительный зал, это было бы неверно. Но Тузенбах стоял так, что его лицо было обращено к сестрам Прозоровым, Чебутыкину, Соленому. Жизнь в доме Прозоровых шла своим чередом... и эти мысли вслух, эти надежды, высказанные с большим подъемом в близком кругу, были все тою же жизнью... Но оттого, что не было нагромождения лишнего и случайного, идейные тенденции пьесы стали отчетливее.

Режиссер. И вы не боитесь, что эта отчетливая, а не скрытая тенденция уведет от «чеховского»?

Критик. Нет, такое углубление идейной тенденции я считаю завоеванием, достижением чеховских спектаклей 1954—1955 годов.

Некоторые образы чеховской драматургии как бы родились заново. Вспомните Петю Трофимова, но не из пьесы «Вишневый сад», а из виденных вами спектаклей, и перед вами сразу встанет характерная, угловатая фигура чудаковатого, праздноболтающего студента. Так густо и резко накладывали краски характерности, что совершенно искажали идейный замысел автора. А Петя Трофимов — один из положительных героев русской литературы. И это сейчас доказал Ленинградский театр комедии. Режиссер М. Чежегов нашел в себе смелость поспорить с мнением Горького о Пете Трофимове. Делал он это не оригинальничая ради, а для того, чтобы показать влияние Горького на Чехова, их близость накануне революции 1905 года.

Театр считал, что место студента Трофимова не среди интеллигентных обывателей из «Дачников», не там, где студент Петр Бессеменов, бывший «гражданином полчаса», прикрывает красноречием свое дезертирство, а в тех «первых рядах», где рядом с Нилом стоял студент Шишкин. «Добродушная оглобля этакая, — писал Горький о своем «славном парне» Шишкине. — Рожа широкая, здоровая, движения — неуклюжи, стул возьмет — с треском. Ногами задевает за все, кроме потолка, костюм не только небрежен, но и в дырочках». Так и кажется, что речь идет не о Шишкине, а о прямодушном «недотепе» Трофимове, не поступающем, как и Шишкин, своими принципами, способном из-за своих убеждений голодать, мерзнуть, лишаться университета, быть ссылаемым и гонимым.

Нил называет Шишкина «милым петушком». Петушится и неугомонный Трофимов.

Шишкин, как и Трофимов, перебивается уроками в частных домах. Он отказывается от урока только потому, что его отталкивают взгляды семьи, в которой ему приходится бывать. Трофимов с огромным достоинством отказывается от денег, которые ему предлагает Лопухин. Артист Н. Харитонов великолепно показывает в этой сцене неподкупность, нравственную чистоту, принципиальность Трофимова.

«Лопухин. Ведь у вас нет!

Трофимов. Есть. Благодарю вас. Я за перевод получил. Вот они тут, в кармане».

Харитонов так шарит руками по карманам, что не остается сомнений в том, что денег у Трофимова действительно нет.

Трофимов, когда ему напоминают о жидкой, торчащей бородачке, заявляет довольно независимо, петушась: «Я не желаю быть красавцем».

У Харитоновы это означает: я не желаю быть таким, как вы. В нем говорит гордость разночинца, столь пленяющая нас в рассказах Чехова. Ведь это Чехов не желает, чтобы он был красавцем, сочиненно-идеальным героем, это он боится, что в героизм Трофимова зритель не поверит, если в нем не будет черточек самого обыкновенного, простого, на вид невзрачного человека. Ведь образ Трофимова вынашивался с 1901—1902 годов, когда Чехову сообщали из Петербурга: «Здесь страшные студенческие беспорядки, опять казаки, нагайки, убитые, раненые, озверелые, всё, как быть должно». А потом из Москвы: «...вчера на Моховой была устроена ловушка, в которую попало 600 человек — большинство студенты университета». В революционно настроенных студентах Чехов видел силу, враждебную самодержавию. Вот почему он писал, что Трофимов «то и дело в ссылке».

Режиссер. Но этих студенческих волнений нет в пьесе. Как же актер воссоздает именно такую биографию роли? Убеждает ли он?

Критик. Я много раз читал и видел на разных сценах «Вишневый сад», но впервые мне стала близка судьба Трофимова, впервые я почувствовал и понял, что стоит за его признанием: «Мне еще нет тридцати, я молод, я еще студент, но я уже столько вынес!»

У Харитоновы нет ни рисовки, ни красивой мечтательности, ни декламационной риторики. Это говорит мужественный человек, воспитанный романом Чернышевского «Что делать?», его Рахметовым. Так, по крайней мере, казалось, когда Петя Трофимов возмущался теми, кто владеет живыми душами и с мужиками обращается, как с животными, а рабочих заставляет жить по тридцати, по сорока в одной комнате.

Даже грим, взгляд близоруких глаз из-под очков чем-то напоминал Чернышевского в студенческие годы.

Режиссер. Но было ли в этом «чеховское»?

Критик. Да, подлинно чеховское, освобожденное от пут годами сложившихся взглядов на Петю Трофимова. Автор, позиция автора чувствовалась в том, как Трофимов разговаривал с Раневской, Лопухиным, Пищиком. Он сочувствует Раневским, но понимает, что их час пробил: «Нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза».

Раневской хочется большего сострадания, сочувствия. «Надо иначе, иначе это сказать». Но ни Чехов, ни его герой Трофимов, знающие, что вишневый сад страшен, — не могут говорить менее сурово.

Но и час Лопухина, по убеждению Чехова, будет коротким. Трофимов, по воле Чехова, называет его «хищным зверем», но в то же время замечает, что у него «тонкие, нежные пальцы, как у артиста». Вот — пример типического, а не среднестатистического изображения купца. Не обычный, часто встречающийся купчик или купчина. Он, может быть, похож на Савву Морозова, который, будучи «хищным зверем» по роду деятельности, увлекался в то же время искусством, любил Художественный театр. Или на пермского миллионера Мешкова, о котором Чехов писал, что он «хороший добрый парень». Это ничего не меняет, все равно им не долго осталось «размахивать руками».

Харитонов, играя Трофимова, превосходно улавливает все эти оттенки в характеристике Лопухина, хотя ведет он себя по-чеховски деликатно. Само сочетание непримиримости, принципиальности с деликатностью и скромностью уже было чеховским.

Верным союзником актера становился и чеховский юмор, помогавший ему последовательно осуществлять свой новый замысел. Даже в том, как он дразнил Варю («благословение!»), было не только веселое

зорство молодости, но и презрение материалиста, которому смешна религиозная экзальтация Вари.

Оттого что Трофимов очень хорошо понимал и верно оценивал окружающих, он сам становился умным и крупным. Трофимов у Харитонova — личность, живущая напряженной внутренней жизнью. Его мысли сосредоточены на большом, важном, и это порождает его жизненную неприспособленность, непрактичность, рассеянность.

Характерность сохранялась, но в это понятие входили уже не только рассеянность, некрасивость, чудаковатость «облезлого барина». У Пети — характерные повадки интеллигента-революционера. И они заметны даже в интимных лирических сценах с Аней. Он говорит Ане: «Вперед! Не отставай, друзья!» — И в эту минуту вы представляете себе, как Петя мог бы выступить где-нибудь на студенческой сходке.

Режиссер. Я помню спектакль, в котором Петю превращали в глупого болтуна, читавшего монолог о будущем человечества по тетрадке, в обществе наивненьких гимназисток и гимназистов, собравшихся в деревенской бане.

Критик. «Зачем вспоминать», как говорят иногда в чеховских пьесах. Здесь Харитонов был таким вдохновенным, искренним, убежденно простым, что вы забывали, что находитесь в театре. Вставал образ молодой, новой России. От жизненной правды в отдельной интимной сцене театр пришел к большому одухотворенному символу.

Харитонов сумел заполнить молчание, паузы теми «внутренними монологами», которые делают жизнь образа насыщенной и непрерывной. Особенно вырастает Трофимов в сцене с Лопахиным (четвертый акт).

Трофимов. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!»

Лопахин спрашивает испытующе, не отваживаясь на явное сомнение или иронию: «Дойдешь?» Петя отвечает не сразу. Не будь такой содержательной, такой глубокой паузы, его ответ мог бы прозвучать легковесно, легкодумно. Петя говорит «Дойду» так, словно отвечал уже не раз на это самому себе.

Режиссер. Отчего же тогда Горький не увидел в Трофимове положительного героя?

Критик. Горький писал о Трофимове в 1904 году, когда создавались «Дачники», когда он искал и находил в Чехове союзника в обличении дрянненькой интеллигенции, изменившей клятвам своей молодости. Уже был создан Нил, уже Горький, сам участвующий в революции, шел к изображению пролетарских революционеров — Синцова и Павла Власова. Он отнесся к «Вишневому саду», как Чехов к «Месяцу в деревне» Тургенева. Перечитав пьесу Тургенева в год работы над «Вишневым садом», Чехов писал: «Месяц в деревне» мне весьма не понравился. Пьеса устарела». События в имении Раневской уже не были похожи на комнатные бури в имении Наталии Петровны. Да и Беляеву было далеко до Трофимова. А Трофимов был далек последовательной политической программе Нила. Все так. Но оценка 1954 года не может полностью совпадать с оценкой 1904 года.

Это тоже нужно учитывать, когда идет размежевание «чеховского» и «нечеховского». И не бойтесь вы этих терминов. Внесем ясность в терминологию, и легче будет живому, творческому бороться с мертвым, схоластическим. А борьба за подлинного Чехова еще идет и сулит советскому театру немало прекрасных творческих побед.