

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СОВРЕМЕНИК

ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-
ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
Ж У Р Н А Л

Ф Е В Р А Л ь • 1 9 8 5

2

ЛЕНИНГРАД.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“

И С К У С С Т В О

ЧЕХОВ НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

Д. ТАЛЬНИКОВ

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

Новая постановка „Вишневого сада“ в московском театре Симонова (в декабре 1934 г.) в своем первоначальном замысле носила определенный полемический характер той же борьбы с идеологией Художественного театра и с его „Вишневым садом“. Спектаклю предшествовала литературная декларация его постановщика (Лобанова), смысл которой вряд ли исчерпывается показанным спектаклем. Даже напротив: для поставленной театром проблемы осовременивания Чехова наиболее интересен не сам спектакль, а предварительно намеченные театром пути его, „ревизия“ у самих истоков своих. Первоначальному плану нельзя отказать ни в смелости, ни в определенности мысли, ни в единстве приемов, — и вот здесь-то поэтому ярче всего обнаружить содержание самого замысла. Режиссер Лобанов, постановку Художественного театра воспринимая в плане „поэзии увядания“, „опоэтизирования дворянской усадебной жизни и идеализации помещичьего класса“, определяет тему своего спектакля, как тему „материального и морального вырождения дворянства конца прошлого века и прихода ему на смену торгово-промышленного капитализма“. Лобанов утверждает, соответственно этому, основным стилем новой постановки, в противоположность элегическому плану МХТ, *сатирический гротеск* или (в более мягкой последней редакции декларации) — „социальную комедию“. „Прогнившее умирает, не вызывая жалости. Нашим оружием в спектакле стали насмешка и ирония“.

Линия „ревизии“ чеховской пьесы идет, таким образом, прежде всего по пути пересмотра ее жанровой природы, которую, как мы знаем, сам Чехов определял как „комедийную“, но Художественный театр утверждал как лирическую драму. Режиссер имеет возможность аргументировать и высказываниями самого автора в его письмах, относящихся к периоду его работы над пьесой: Чехов писал, что у него „вышла не драма, а комедия, местами даже фарс“ (!) „Последний акт будет веселый, да и вся пьеса будет веселая, легкомысленная...“ „Ты говоришь о том, что в пьесе много плачущих. Где они?“ — спрашивает Чехов Немировича-Данченко, воспринявшего пьесу в ином плане. Аргумент от автора — однако еще недостаточно убедительный аргумент. Написанное произведение, независимо от отношения к нему самого автора, становится объективным фактом. Ведь вот Чехов же „был уверен (по рассказам Станиславского о „Трех сестрах“), что написал веселую комедию, а при чтении ее (в театре) все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее“, да и сам Чехов позже назвал свою пьесу в печатном ее издании „драмой“. И надо знать манеру чеховской речи, чтобы не принимать ее дословно, буквально. Вот Т. Щепкина-Куперник в своих недавних воспоминаниях приводит рассказ Чехова о пришедшей ему теме для водевиля: „Вот бы надо написать такой водевиль: переживают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются, потом дождь проходит, солнце... и вдруг он умирает от разрыва сердца!“ Естественно, что собеседница возмутилась: „Бог с вами! Какой же это будет „водевиль“? — „А зато жизненно. Разве так не бы-

вает? Вот, шутим, смеемся — и вдруг хлоп, конец!“ Принцип „жизненности“ определяет для Чехова в высшем философском смысле комедийность жанра. Это в стиле „Человеческой комедии“ Бальзака, „Божественной комедии“ Данте...

Однако жанровая проблема — это проблема не одной формы, но и самого содержания нового замысла постановки. Она включает в себя и те линии перемонтировки текста и композиции пьесы, новой трактовки самих образов, по которым идет пересмотр режиссером Лобановым чеховской пьесы.

Все эти изменения будут „искажением“ Чехова, если они только формальны, делаются только из стремления дать Чехова „дыбом“, „остранить“ его во что бы то ни стало; и они будут содержательны, оправданы, если они будут отвечать самому духу чеховской пьесы, новому пониманию Чехова, если они будут и художественно и сценически целесообразны.

Думаю, главное, что оттолкнуло от спектакля большинство его критиков, — это именно социальная нецелесообразность в их глазах всех режиссерских экспериментов над Чеховым в новой постановке, тогда как именно идеологическая целесообразность привлекла их во всех не меньших „искажениях“ Островского в этом же театре (в „Талантах и поклонниках“) или в мейерхольдовских „ревизиях“ ряда классиков (хотя здесь и было, как известно, недоразумение с характером разрешения „Ревизора“, шедшим вразрез с идеологией современности).

Социальная задача спектакля характеризовалась прямолинейно объявленной борьбой с *лирикой* и самой пьесы и, в особенности, ее постановкой в МХТ — с лирикой как выражением поэтизации угасающего дворянства, с лирикой усадебной.

Но у Чехова есть и лирика иного качества, иного социального содержания, — романтическая лирика демократической разночинной интеллигенции типа Трофимова и лирика Ани. С ней театр действительно боролся, всячески стараясь „снизить“, „разоблачить“ Трофимова, высмеять его „насмешкой и иронией“, нелепостью положений, в которые он сам его ставит.

С другой стороны, лирика обреченности, угасания — не одна выдумка Художественного театра, а частичное содержание самой пьесы, и ее уничтожить — значило бы столкнуться с самим текстом этой пьесы о Раневской, с самим методом чеховского творчества. Чехов одинаково понимает и как художник сочувствует и драме Раневских и Гаевых, и исторической целесообразности „творчества“ Лопухиных, и той новой силе идущего переворота, которую в пьесе выражает Трофимов и к которой принадлежал сам Чехов и отщепенцы своего класса (Аня), приветствующие радостно новую жизнь, вопреки своим классовым интересам.

Надо еще помнить притом о самом характере „новой драмы“ Чехова: моменты политические и социальные Чехов претворяет в поэтические и лирические. Даже его Лопухин — „кулак“ и „хам“, по характеристике Гаева, — обвеян какой-то лирикой, связью с прошлым, каким-то „чеховским настроением“, и его „как-никак“, а „все-таки любит“ даже бунтарь Трофимов, расценивающий его как классового „хищника“, — и у него „тонкие, нежные пальцы, как у артиста, тонкая, нежная душа.“

Вот почему режиссер Лобанов, объявивший первоначально безоговорочную войну „лирике“ мхатовского восприятия пьесы, в конце концов, углубившись в Чехова, не желая „искажать“ Чехова, бороться с самой пьесой, принужден был объявить, что „не следует лишать Чехова присущей ему лирики“, не следует „противопоставлять юмор сатирического гротеска лирике“, что „одно не должно исключать другое“. Этим утверждается в спектакле художественная объективность Чехова, но спектакль лишается своей сатирической, публицистической установки. Социальная задача спектакля этим самым не разрешается.

Лирическое существо пьесы расходитсЯ с тем жанром „сатирического гротеска“, в который хотел перелить пьесу постановщик. Не получилось и „социальной комедии“. Лирика осталась в основных решающих линиях спектакля, утверждая тем самым (а частично даже усугубляя) основную линию „сквозной“ лирики в старой интерпретации пьесы Художественным театром. Театр не ушел от аромата грусти, разлитой на сцене Художественного театра. Та же, в конечном счете, грусть уходящего и здесь, — белый цвет вишни, поэтизация в самом оформлении спектакля художника Матрунина, — старый дом с колоннами не только внутри, но и повернутый лишний раз театром со стороны парка; внутренние комнаты, уютная зала с колоннами, буфетная, бильярдная, — все это в мягких, уютных реалистических тонах.

Этому общему впечатлению способствует и музыка. Она в преобладающих своих мотивах подкрепляет лирическое начало спектакля. Даже там, где она могла бы внести дисгармонию трагизма, она только элегична. Спектакль музыкален, лиричен — в этом смысле он тоже воскрешает чеховскую пьесу в ее прежних качествах.

Превращение лирической поэмы в ироническую комедию, почти сатиру, почти фарс, — разоблачение лирики угасающего класса — не удалось. Но выдвинутая проблема жанра должна была стать и проблемой нового социального осмысления содержания пьесы, критического пересмотра характеристик действующих лиц и их взаимоотношений.

„Может быть, самые приемы чеховского письма и творчества слишком мягки для современного человека?“ — спрашивает Станиславский, говоря о новых возможностях понимания Чехова и указывая, что у Чехова нет „эффектно-театрального и энергичного протеста, резкого обличения, грозного требования“. Спектакль студии Симонова „мягко“ по своим приемам. Не сатирически, а „мягко“ автор привлекает и дворян, и буржуазию, и молодую интеллигенцию, раскрывая свою „правду“ каждой этой группы. Спектакль шел по следам Чехова в ряде установок и прежде всего в отношении показа Раневской, Гаева, Фирса и пр. Он не изблжил сатирически старый мир. Была показана обреченность их, непригодность гаснущих людей этого мира, наиболее „красивых“ людей его — не жестоких и не уродливых; их трогательная беспомощность, эстетическая утонченность, обаятельность индивидуальная, их бескорыстие, неделовитость, беспечность и легковерие, — все черты прежде всего гибельные для них самих, для их социальной карьеры, но не отталкивающие. Они остались какими-то симпатичными в своей основе, в своих отношениях к окружающим, даже к Фирсу, — любовно-отеческому, — и их легкомыслие в этом отношении — преступное легкомыслие и внутренняя социальная чуждость („человека забыли“) не были резко подчеркнуты, а прощены, как человеческая слабость. Эти люди, и Раневская в первую очередь, никак не „разоблачены“ в своей классовой характеристике, не сорваны здесь с них маски, не показано сатирически смело, как к этому мы привыкли в наших постановках, „вырождение“ этого мира. Театр не оттолкнул от Раневской, — этой пусть и беспечной, и даже „порочной“ в каком-то гаевском смысле, и обреченной, но обаятельной женщины, написанной Чеховым тургеневской пастелью, и смелой, для любви способной пожертвовать всем материальным благополучием.

Чтобы, как-то „снизить“ этот образ, показать его моральное „вырождение“ театр подчеркивает „включение стареющей женщины“ к молодому лакею Яше. Ох уж эти стареющие женщины! Вот в провинции кто-то умудрился и драму Катерины в „Грозе“ показать как „трагедию постаревшей женщины, полюбившей молодого человека“ — явный отзвук мейерхольдовских постановок. В таком же плане режиссер Завадский в „Волках и овцах“ разрешает и взаимоотношения Глафиры и

Горецкого. Но нужно ли это? Возможность каких-то двусмысленных отношений между Раневской и ее наглым лакеем Яшей в Симоновском театре, впрочем, показана очень тонко.

В 1-м акте в своем рассказе Варя о заграничной жизни матери Аня в новом спектакле многозначительной паузой вкладывает особый смысл в слова: „Яша тоже требует себе порцию... Ведь у мамы лакей Яша, мы привезли его сюда...“ На что следует реплика Вари: „Видела подлеца...“ Конечно, странно, что Аня у Чехова поясняет Варя то, что Яша — лакей у мамы, которого привезли сюда, как будто сама Варя этого не знает: ведь он из деревни „Вишневого сада“, здесь, у него и мать, и Дуняша его знает, — к чему особые пояснения?... Яша нагло разговаривает у Чехова с самим Гаевым („А вы, Леонид Андрееч, все такой же, как были“), душится пачулями, курит сигары... В Симоновском театре Яша одет по заграничному („и не узнаешь, какой вы стали за границей“ — говорит Дуняша), он слегка касается плеч Раневской, — сделано все это тонко, но нужно ли это? Оправдано ли это? В этом ли разложение дворянства?

И нужно ли дословно понимать характеристику Гаева о сестре: „Как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении“. Гаев — болтун, и для него поведение Раневской, которая сошла вне „законного“ брака с любимым человеком и всем жертвует для него, слишком смело расходитсЯ с общепринятыми приличиями, вероятно, только потому и порочно.

Так или иначе, образ Раневской настолько трогателен и в пьесе и в спектакле в своей наивной беспечности, что если и принять версию Лобанова об ее отношениях с Яшей, она будет воспринята зрителем только как несчастье Раневской, а не отталкивающий порок. Эффекта „снижения“, обобщенного морального разложения дворянства это не дает никакого. Сам Чехов дает такую характеристику Раневской: „умна, очень добра, рассеяна, ко всем ласкается, всегда улыбка на лице“ — и в общем театр следует этой характеристике, утверждая лиричность Раневской.

И Гаев в спектакле оставлен прежним: декларация обещала разоблачить его, вскрыть „чудовищную пустоту человека, проевшего все состояние на леденцах“. Но это попрежнему внешне-красивая фигура старого беспечного не-делового барства, либерально-болтливая и в своей детской наивности вовсе не отталкивающая, Симеонов-Пищик в спектакле, правда, сделан не по-мхатовски и не по-чеховски: в пьесе он „полнокровный“, „здоровье у него лошадиное“. Театр дал тип смертельно, совершенно опустившегося, жалкого, измученного и глубоко усталого старика, у которого только в чертах лица нечто „лошадиное“. Это образ умирающей, полного вырождения.

Фирс в спектакле показан весь в трогательном плане Художественного театра без подчеркивания реакционной нелепости, рабской верноподданности. Отношения к верному слуге его хозяев никак не вскрыты в своем социальном существе. В плане лирической паузы заканчивается Фирсом и весь спектакль: „человека забыли“, а не то, что „господа забыли ненужного им больше раба“. Для усиления лирики сюда еще присоединена игра музыкальной шкатулки. Хотелось бы здесь какой-то новой обостренности в понимании текста, ибо этот финал усугубляет лирическое звучание спектакля и ставит точку над ним, не противопоставив ему под занавес иной точки.

В результате театр не показал в возможной сатирической силе вырождения дворянского мира. Декларация обещала показать в спектакле своеобразный „паноптикум“. Мы видели, что театр не пошел дальше объективного изображения указанных чеховских фигур в плане Художественного театра. „Вишневый

сад" в своих типичных представителях получился обвеянный прелестью поэзии прошлого, но не „страшный“, как об этом говорит Трофимов, — сад, где „крепостники владели живыми душами“, где „с каждой вишни, с каждого листка глядят человеческие существа“. Здесь нет того „презрительного стиха“, которым в праве „потомок оскорбить“ прах этого мира.

Нет здесь „суда“ над прошлым, того „оружия насмешки и иронии“, которое в праве противопоставить этому миру наш современник и которым обещал вооружиться режиссер спектакля. Театр оказался на позиции не Трофимовых, а Раневских, — может быть, и потому, что, идя без колебаний за Чеховым по этой линии, он видел „страшное“ только в далеком прошлом, когда класс жил полной своей жизнью, а не теперь, когда он угасал в последних лирических днях своих. Но ведь задача театра была показать классовые основы „Вишневого сада“, историческую оправданность его гибели...

Надо, однако, признать, что, утверждая в одной части спектакля лирическое начало, театр в другой части его ведет упорную борьбу с этой лирикой. Отсюда двойственность спектакля и его расхождение с МХТом. Спектакль, не порвав в основных решающих своих моментах с традициями Художественного театра, однако, в других своих моментах преодолевает и разоблачает их — отсюда известная эклектичность его.

Борьба с лирикой ведется на всем протяжении спектакля — ведется рядом приемов — и обозначает собою именно новую линию критического пересмотра чеховской пьесы. „Противоядием“ лирике Раневских сам Чехов противопоставил бодрые, веселые ноты новой жизни. Но где искал эти ноты театр? Там ли, где искал их автор?

„Сатирический гротеск“ воплощен театром в третьестепенной фигуре Яши, вдруг занявшей в пьесе неподобающее место. И у Чехова он нагл, глуп и груб; пять лет проведя в Париже, в условиях расточительной „канканной“ жизни своих хозяев, он, естественно, перенял и все внешние привычки этой жизни. Он одет по-заграничному, он играет в бильярд (по Чехову), он „курит сигары“ (у Чехова), ему скучно без парижского „воспитания“; театр заставляет его петь французские шансонетки, танцовать канкан бравурно-нагло. Это — „эксцентрика“ в спектакле, однако здесь есть и внутреннее, выдержанное содержание образа. Пожалуй, этот Яша слишком рафинирован, — он все же из деревни российской, а не французский лакей; и, повторяю, он слишком выпячен в спектакле, слишком яркий и резкий, но эти-то его качества и призваны, очевидно, для задач иронического разрежения эгегического плана спектакля. И это ему часто удается. Эксцентрическая фигура Яши вносит веселый темп разгула, вульгарный смех в утонченную лирику спектакля. И вот Раневская стоит у окна в лирическом мечтании, она видит свою покойную мать в далекой аллее, — и оттуда, действительно, показывается... фигура наглого Яши, который с сигарой гуляет по саду...

Ту же функцию в спектакле несет и Шарлотта, „омоложенная“, — „очень худая“ (по Чехову), одинокая, старая, грустная, жалкая (по Художественному театру), но здесь молодая, пикантная мопассановская „пышка“, поющая шансонетку и переодевающаяся в наряд цирковой наездницы (в сцене фокусов), сонно скучающая, но не грустная. Сам Чехов писал: „Тут должна быть актриса с юмором“. И у Чехова Шарлотта „не знает“, сколько ей лет, и ей все кажется, что она молоденькая. И у Чехова она в детстве „прыгала salto-mortale“, и ей все „хочется поговорить, а не с кем“. Чеховская ли это или не чеховская Шарлотта? Трудно сказать. Но это по-новому разрешенная, „остраненная“ Шарлотта, и это освежает образ.

Динамическое начало вносит в спектакль и Варя, вся деловитая, порывистая, резкая, без меланхолии. Сам Чехов характеризовал Варю „грубоватую и глупо-

ватую, но очень добрую“, как „дуру набитую“ это — роль „комическая“, которая не должна „вызывать уныния“.

Но главное противопоставление лирике в спектакле несет в себе Лопахин. Это настоящая удача спектакля. Может быть, это впервые воплощенный на русской сцене настоящий чеховский Лопахин в своей физико-психологической природе, отвечающий месту этого образа и в самой русской действительности кануна революции. Отношения самого Чехова к Лопахину двойственны, они вовсе не просты: кулак, мол, купил имение и наплевал на этот мир. С этим миром, однако он сроднился в чем-то. Отсюда его нежность к Раневской. Чехов ему явно симпатизирует, несмотря на все, подчеркивая его личные качества в противопоставление его классовым качествам, которые Чехову не могут быть очень приятны, и его идеалам классового созидания, над которыми Чехов иронизирует („рассчитывать“ на дачников-хозяев это значит „размахивать“ руками). Сам Чехов определял в письмах своего Лопахина, хоть как и купца, но „порядочного человека во всех смыслах“: „держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов. Не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек“. Лопахин после покупки имения говорит „со слезами“ Раневской: „О, скорее бы изменилась жизнь!“. Театр вымарывает эти „слезы“ Лопахина. В сценической характеристике его театр, однако, исходил не из слов Трофимова: „У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа“ — характеристики чисто субъективной, эстетической, случайной для лопахинского типа, а из другой характеристики того же Трофимова — классово-острой, хотя Трофимовым сделанной в шутовском тоне („все смеются“), и уже не в плане личном, интимном (на „ты“), а общем, социальном (на „вы“): „Вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает ему на пути, так и ты нужен“. Он и в финале пьесы иронизирует над его „полезным трудом“, над его идеей насаждения „отдельных хозяев“, укрепления мелкобуржуазной собственности. Театр исходит из этой характеристики Лопахина как классового „хищника“.

Лопахин сам о себе говорит: „Я мужик“. Он „хам“, по характеристике эстета Гаева, последнего романтика дворянства, и в устах Гаева это — утверждение пришествия грубой кулацкой буржуазии. Это ничего, что он „в белой жилетке и желтых башмаках“. Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик-мужиком. Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул“. И Дуняша он говорит: „Очень уж ты нежная... Так нельзя. Надо себя помнить“. В соответствии с этим театр „снижает“ образ Лопахина сравнительно с Художественным театром, выбрасывает его „тонкие нежные пальцы артиста“. В театре он не сделан отталкивающим „плакатным“ кулаком, но он крепко сколочен, у него лицо и манеры „мужика“, простого человека, резко отличающие его от Гаевых и Раневских, в чертах его нет никакой породы, культурности; жесты, движение, речь угловаты, просты и прямые, без всякой тонкости, и самая белая жилетка сидит на нем по „мужицки“. У него нехватает „такта“ не рубить сада до отъезда его владельцев; у него привычка „размахивать руками“. Зато он — историческая сила, и художник показывает его историческую победоносность на данном этапе хозяйственного развития страны. „Ермолай, битый, малограмотный, который зимой босиком бегал, купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете, имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню“. Историческую миссию уничтожения барства и наступления нового буржуазного порядка утверждает в этом Лопахине Чехов: „Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, упадут на землю деревья! Наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Идет новый помещик, владелец вишневого сада! За все могу заплатить“.

Из этого четкого в своей классовой характеристике факта и исходит театр в своем построении лопахинского образа. Этот образ вырастает до высоты символа — победы класса, всю сцену раскрывая четко в этом классовом аспекте. Вся природа его, собственника, выливается в яркой сцене бала. То, как идет, позванивая ключами, вокруг всей залы барского дома новый хозяин его Лопахин — одна из сильнейших центральных сцен спектакля, пафос его. До этого пафоса театр старается поднять весь спектакль, несмотря на сильнейшее противоборство в нем лирики. Не мхатовский интеллигент Лопахин, а вот этот Лопахин в течение всей пьесы возвращает спектакль из его лирических позиций к трезвой действительности. Его речи, слова утрачивают лирический чеховский налет, который есть и в мхатовской интерпретации его.

Сложные правдивые отношения Лопахина и Раневской, которые вносят, по мнению А. Кугеля, такой странный „символический подтекст“ „во всю пьесу, Лобанов разрешал в своей декларации легко, просто „лишая их всякой задушевности“. В самом спектакле, этого не получилось, ибо этому противится самый текст пьесы, но эту лирическую задушевность театр переводит в план крайней внешней сдержанности обрывает тоном деловитости. Вот Раневская лирически вспоминает свои „грехи“ свою жизнь. Лопахин молча и внимательно слушает ее, — видно, что слушает; но она кончила, и он неожиданно резко и бодро возвращает ее к трезвой действительности продажи сада, ведя свою основную деловую линию: „Словом, скажите, да или нет“ (текст здесь перемонтирован театром). Или вот в 4-м акте, после слез Раневской, всей томительной лирики ее прощания с домом, Лопахин, входя на сцену, первым же своим словом (приказывая вынести вещи) резко и грубо рвет эту тонкую паутину лирики, сразу преодолевая ее. Борьба с лирикой — основное психологическое задание образа Лопахина в спектакле.

Пьеса Чехова о Раневской становится в театре Симонова благодаря яркости и художественно-социальной четкости этого образа (в превосходном исполнении Черноволенко) — в значительной, хотя, может быть, и недостаточной еще степени пьесой о Лопахине — этом подлинном историческом герое; ее недостаточной потому, что, ставя основной темой спектакля „социально обусловленную смену классов“, режиссер Лобанов, однако, не перенес целиком всего центра звучания пьесы из картины переживаний дворянства в картину утверждения нового класса.

Этот центр раздвоился, и в этом двойственность звучания спектакля, отсутствие в нем целевой собранности, но все же, повторяю, в значительной степени Лопахин становится активным героем пьесы. При этом здесь вовсе нет идеализации его, и Лопахин ясен в своих „сниженных“ качествах человека, сумевшего нажить деньги, в своих отталкивающих купеческих качествах приобретателя. В мимической сцене в ресторане, в том, как Лопахин расплачивается с лакеями, проверяет счет, чувствуется купец, знающий цену копейке, которого не проведешь, который сумеет и на чай дать. В финальной сцене пьесы чувствуется, как он — сам бывший мужик — крепко к руке прибирает мужиков и все хозяйство. Он — хозяин, „кулак“, — какие тут „тонкие, нежные пальцы артиста“...

С лирикой упадочнических настроений в спектакле призвана бороться, по мысли режиссера, единственная светлая личность в этом „паноптикуме“ спектакля — Аня. Ее лирика — и в пьесе и в спектакле — лирика молодости, весны, свежести, возрождения, и это ощущается в спектакле. Однако и места для Ани отведено очень мало в пьесе, и сама ее бодрость передана театром в тонах тонкой девичьей поэзии, но не в манере резко-социальной экспрессии, обостренно подчеркнутую романтизма — не крупным решающим планом. У Чехова все ремарки к роли Ани указывают на бодрый, веселый характер этой роли. „Радостно“ она прощается со старым домом. „В дороге!“ „Она довольна“, что начинается „новая жизнь“.

Но одна Аня, как я сказал, явно недостаточна для акцентирования пьесы на новых звуках. Ведь и сам Чехов и режиссер спектакля, даже показывая историческую реальность лопахинского завоевания, не склонны Лопахина сделать истинным героем своего романа и сочувствовать ему во всех его исторических становлениях. Если Лопахин — в контраст с Раневской — становится положительной фигурой спектакля; если „разоблачение“ его как отрицательной силы в борьбе за новые этапы исторического развития общества в спектакле отодвигается на задний план, то это в значительной степени происходит потому, что единственная активная подлинно-прогрессивная сила, которая представлена в пьесе в лице разночинца-интеллигента, „вечного студента“ Трофимова, театром явно и по недоразумению „снижена“. Вместо художественной активизации этого образа, театр явно его пытался „разоблачить“. Конечно, текст Чехова не поддавался этой нелепой операции, и образ на сцене получился двойственным, неясным, нечетким, внушающим зрителю самые разнообразные ощущения. Вот кто в спектакле должен был бы стать истинным героем пьесы, борцом и с упадочнической лирикой Раневской и с хозяйственно-кулаческой агрессией Лопахина, кто должен был определить активную социальную романтику всей пьесы.

Трофимов и Аня — это новое поколение...

Здравствуй, племя младое, незнакомое...

Юность, несущая и дворянству, и буржуазии то социальное „возмездие“, о котором мечтал и „бунтарь“ Ибсен и Блок. В пьесе об умирании старого мира это —

И пусть у гробового входа

Младая будет жизнь играть...

Студент Трофимов, художественно, как известно, неудавшийся Чехову, в большой степени схематичный, резонерствующий, но несомненно положительный герой, один из „новых людей“ в пьесе (сам Чехов признавал „недоделанность“ его: „ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как бы изобразить сии штуки?“ — жалуется он в письме к Книппер) Чеховым явно противопоставлен миру Раневских и носит на себе определенную функцию разоблачения этого мира. У Чехова Трофимов расшифровывает всю лирическую элегию вишневых садов: „Подумайте, Аня, ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... О, это ужасно, сад ваш страшен...“ и т. д. Но ведь это и есть современное критическое вскрытие эстетических легенд, то „определенное отношение к прошлому“, на отсутствие которого жалуется у Чехова как раз тот же Трофимов. В уста Трофимова, перекликающегося и с Жадным („Доходное место“) и с Мелузовым („Таланты и поклонники“) Чехов вложил и все свои заветные, излюбленные мысли, знакомые нам и по его письмам, и по другим его произведениям, — мысли разночинца-интеллигента радикального типа! „Мы отстали лет на двести... Мы только философствуем, жалуемся на тоску и пьем водку. Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом“. Что это за „искупление“, подвиг „страдания“, как не переложение на язык цензурный идеалов народника-революционера?.. Цензура выбросила в речах Трофимова и такие слова, теперь восстановленные театром: „вы уже не замечаете, что живете в долг, на чужой счет, на счет тех

людей, которых вы не пускаете дальше передней". Сам Чехов в 1899 г. писал в одном из своих писем (т. V) об „Азии“, „где живет так тесно и так скверно“.

Чеховский Трофимов обличает „людей 80-х годов“, интеллигенцию, которая в своем „громдном большинстве“ „ничего не делает“, к труду не способна, прислуге говорят „ты“, с мужиками обращаются, как с „животными“, „живут, как дикари, все хорошие разговоры только, чтобы отвести глаза себе и другим“, „грязь, пошлость, азиатчина“ и т. д. И этот же Трофимов в 1904 г. в подцензурных условиях говорит о „неизъяснимых предчувствиях“ „счастья“: вот оно идет, походит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги... И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!.. — ведь это он говорил о счастье „новой жизни“, о революции.

Как же не понять всего этого? Бодрое, веселое, возбуждающе-призывное начало призван в пьесу Трофимов, и пусть его некоторые тирады звучат сейчас для нас риторикой, иногда смешной декламацией (все эти слова: „мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай друзья!“ — декламирует он перед одной Аней), ибо, повторяю, художественно в психологическом содержании своем этот образ не удался Чехову, но и эта фразеология типична для студенческих революционных „сходок кануна 1905 года. Сам Чехов писал в 1899 г. в своем письме: „Студенты и курсистки — это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России“ (т. V, стр. 352).

Именно Трофимов и в своем разоблачении „Вишневого сада“ и лопахинского „хищничества“ и в своей романтике должен был стать настоящим ключом к новому прочтению чеховской пьесы, именно через него открывалась широкая возможность перед театром использования того „оружия насмешки и иронии“ над старым миром — оружия сатиры, которого так безуспешно искал постановщик пьесы в других местах. Театр должен был только взглянуть на весь мир пьесы глазами ее современника Трофимова. Эту публицистическую фигуру пьесы нужно было углубить, усилить в ее художественных качествах, наполнить содержанием эмоций, сделать ее художественно-правдивой.

В неожиданном влечении к натуралистической правде образа (вопреки его художественно-психологической правде), театр „снизил“ образ Трофимова, свел его с высот социальной романтики, окончательно выхолостил его и схематизировал. Он разрешил этот образ, несомненно выражающий прогрессивное начало в русской действительности, вне его исторической перспективности, снизив общественную значимость его, лишив его и обаятельности и подлинной привлекательности, — пародировал его. Трофимов уже в самой режиссерской декларации трактовался, как „комический персонаж“, „российская говорильня“, т. е. как отрицательная фигура, вызывающая не сочувствие, а смех. В самом спектакле чеховский текст не давался, противился этому, и даже в сниженном образе многие слова Трофимова дышали неизъяснимым бодрящим началом протеста, но весь образ, оттого двойственный и шаткий, потерял все же в интерпретации театра свою активную установку. В спектакле это „недотепа“, „лишний человек“, просто такой же „болтун“, как и Гаев. Введенная режиссером сцена „в бане“ трактуется режиссером как „юмористическое конспиративное собрание, на котором Петя „развивает“ „темный народ“, для чего сводятся дополнительные фигуры — Дуняша, гротесковые мальчишки и девочки, гимназистки. Эта сцена переводит образ Трофимова в план водевиля с переодеванием и прятками. Но разве допустимо смеяться над этим? Также и сцена в ресторане, где Трофимов (пародирующий Жадова в мейерхольдовской постановке) поставлен в положение выпившего болтуна, говорящего высокие речи перед лакеями — такой же акт „разоблачения“ Трофимова и снижения его образа. Если Пушкин, считая Чацкого неумным потому, что он говорит

обличительные речи — где? и кому? — не учитывал в данном случае сатирически-условной природы грибоедовского жанра, то ведь спектакль „Вишневого сада“ разрешен вне сатирического плана, и здесь в такой ситуации Трофимов действительно кажется глупым, но у Чехова он вовсе не глуп... Трофимова как раз не надо „разоблачать“. Снизив Трофимова, театр как раз выбил у себя из-под ног опорную точку нового, бодрого звучания чеховской пьесы в нашей современности, сам себя лишил и действительного оружия в борьбе с мхатовской лирикой Раневской и Гаева, утверждаемой им в другой части спектакля.

*

Борьба с собственной лирикой, которую театр ведет, как мы видели, через образ Лопахина, через сатирический гротеск Яши, Шарлотты и отчасти через пародированный образ Трофимова, — ведется в спектакле и в чисто-режиссерском плане путем драматургической активизации самой пьесы, ее театрализации — и это один из интереснейших моментов в нашем опыте пересмотра чеховских традиций.

Театр борется с очевидной бездейственностью пьесы. „Новая драма“, которую представлял в свое время Чехов в русской драматургии, — драма настроений, — базировалась преимущественно на лирическом звучании реплик, на паузах, а не на активном действии, движении. Это была драма статическая, а не динамическая. Сквозное действие чеховской пьесы — продажа имения — в пьесе носит чисто внешний, сюжетный и притом пассивный характер: не оно движет всеми нитями действующих лиц. Типично для этой драмы, что и это самое острое событие пьесы происходит за кулисами, вне зрителя; на сцене же происходят не события, а одни разговоры, встречи, не связанные с этим стержневым событием. Действующие лица все бездействуют, кроме разве Лопахина, который действует тоже только вне пределов досягаемости зрителя.

„Л. Толстой, — вспоминает П. Гнедич, — искренно любя Чехова, не любил его пьес“, — как можно это понять, из соображений драматургического качества. „Он — писатель в небольших рамках повествования“, — говорил Толстой. „Это у вас напускное от Ибсена — говорил он самому Чехову. — Автор должен захватывать зрителя, — и не вежливо, под-руку, а сильно, за шиворот. Автор должен вести зрителя за собой, куда он хочет, и не позволять оглядываться по сторонам. Он должен вести его за своим героем вперед и вперед. А куда я пойду за вашим героем? С дивана до... и обратно, потому что ему и ходить-то больше некуда. Куда как интересно!..“ Здесь критика принципов „новой драмы“ настроений и прежде всего именно ее „бездейственности“. Ибсен однако по недоразумению попал в тираду Толстого: он именно полон необычайной динамики — внутренней динамики диалогов.

Симоновский театр внешними приемами пытается динамизировать пьесу — перемонтажем текста и разбивкой пьесы на сцены; каждый чеховский акт разбивается им на ряд непрерывно следующих один за другим эпизодов, поворачивающих сцену и место действия разными своими сторонами. Если мы принимаем инсценировку романа, т. е. чужеродного драматургии жанра, то почему же, спрашивается, не утвердить и инсценировки пьесы в нужном театру плане? Эта театрализация пьесы вносит в ее тягучее лирическое движение разнообразие, смену впечатлений, внешнее оживление. Не внося никакого своего текста в пьесу, театр показывает, например, в 3-м акте ряд сцен в комнате Раневской (перед зеркалом) в буфетной, бильярдной и т. д.

Театр расшифровывает ряд деталей, кратких реплик текста, преодолевает ту словесную скупость, сжатость текста, которая характеризует стиль новеллы, но отнюдь не пьесы, где все предпочтительно должно показываться зрителю. Напри-

мер, коротенькая фраза Яши о том, что Епиходов сломал кий, театр показывает в действии; театр подробно разрабатывает в целую сцену, носящую самостоятельный характер прием Пищиком пилюль (почему-то при этом Пищик падает в обморок и его приводят в чувство), потерю этим же Пищиком денег (самостоятельная большая сцена, — у Чехова только коротенькие фразы: „Деньги пропали... Где деньги?... Вот они, за подкладкой...“) В свое время указывалось и в постановке Художественного театра на несостоятельность этой детализации сцен, задерживающей движение пьесы по основной сквозной линии, уводящей спектакль от этой линии, тяжелящей пьесу, хотя, повторяем, в данной ситуации (в Симоновском театре) этим развитием побочных сцен достигается основная задача театрализации пьесы; эти детали носят здесь не характер натуралистической полноты показа действительности (как во МХТ), имеют значение не сами по себе, а лишь в общем плане спектакля, внося в него действенное начало разнообразия там, где только рассказ.

Режиссер борется с рассказом во имя показа. Так, часть беседы Вари с Аней он инсценирует: Варя записывает в дневник мелкие события дня. Но это в конце концов ведь тоже не „показ“. На принципе этого показа отдельных реплик и закулисных положений и борьбы с бездейственностью пьесы основан весь перемонтаж 2-го акта, действительно самого пассивного, драматургически вялого в пьесе. Как известно, герои гуляют в поле, ходят и разговаривают, — и бездействующие лица, и автор, и вся пьеса топчутся здесь на одном месте, не зная, как развести линии, завязанные в 1-м акте. Текст этого акта укладывается театром в две самостоятельные сцены. Первая — конспиративное собрание в старой бане, где проживает (по пьесе) Трофимов. Всю публицистику Трофимова, его длинные риторические монологи театр пытается переложить на язык пропаганды, которую ведет студент среди молодежи и народа (здесь и Дуняша). У Чехова Трофимов говорит эти речи Ане, заканчивая их митинговым лозунгом: „Вперед! Не отставай, друзья!“ — хотя перед ним только одна Аня. Здесь у Чехова не столько пародирование декламационной фразеологии студента (в дальнейшем речь носит вполне серьезный характер) — сколько художественная неудача показа революционной „живой“ речи. Эта сцена, где режиссер создает несколько „дополнительных“ гротесковых фигур гимназистов и девочек, которые прячутся от Вари, тушит свет и пр., — носит как я уже сказал, нелепый, карикатурный, водеvilный характер и совершенно не вяжется с основным планом спектакля. Более улачна переброска места действия в другой сцене: разговор „господ“ после обильного завтрака в ресторане, о котором вспоминают во 2-м акте в поле, переносится в самый ресторан, где будущий владелец вишневого сада угощает Раневскую, Гаева, беспечно веселящихся за месяц до продажи имения. Сцена основана на реплике Гаева: „вот железную дорогу построили, и стало удобно, съездили в город и позавтракали“, и слов Раневской: „дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом. Зачем так много пить, Лена? Зачем как много есть? Зачем так много говорить? Сегодня в ресторане ты говорил опять много и все некстати. О семидесяти годах, о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах!“

Режиссер, инсценируя этот завтрак, оживляя разговоры внешними движениями заставляет, однако, Трофимова говорить — кому? — половым свои обличительные речи об интеллигенции — в плане „снижения“ Трофимова. Этот финал, как мы говорили, и нелеп и неудачен. Сюда же переносится текст бездейственных разговоров между персонажами 2-го акта в поле, речь Трофимова о гордом человеке, рассказ Раневской о своих „грехах“ и т. д. Здесь встречаются и внешние текстовые неясности: Раневская спрашивает об оркестре (знаменитом — по пьесе — „еврейском оркестре“): „Он еще существует?“, тогда как он тут же в ресторане играет.

Оркестр — тоже не провинциальный, как у Чехова („четыре скрипки флейта и контрабас“), да и ресторан — не „дрянной“, а довольно богатый и пышный. Эпизод с „прохожим“ такой нелепый и в пьесе и в маховской постановке, здесь совсем выброшен.

Вопрос о допустимости этих придуманных режиссером сцен в спектакле решается в конечном счете, если не считаться с „волей автора“ или не считать его текста и композиции „классическими“ и потому неприкосновенными (а в данном случае этого можно не считать), тем принципом целесообразности, о каком мы выше говорили. И в Симоновском театре эти вновь введенные сцены не вскрывают заново авторского замысла, который театром должен и может вскрываться предпочтительно в пределах самого авторского текста. Введение этих сцен идет по пути „исправления“ драматургических недостатков автора, театрализации его и в этом смысле вторая сцена, пожалуй, не встречает, особых возражений (разве только в своем финале): может быть, действительно красочнее и театральнее действие в ресторане, чем в поле. Но первая сцена (в бане) явно искажает автора, вводит чуждый его пьесе элемент водевиля, как искажает, впрочем, автора и сама интерпретация героя этой сцены — Трофимова, почему от нее театру и необходимо отказаться.

Самый принцип дробления чеховской пьесы на ряд эпизодов в спектакле, ряд сменяющихся театрально-ярких и живых сцен не носит здесь чисто формального механического характера, а активизируя пьесу, выполняет функцию борьбы с лирическими „паузами“ спектакля и их „настроениями“, функцию динамической смены впечатлений, активизации и самого темпа спектакля.

Но темп спектакля создает и общий характер его.

Известно, что мхатовский характер постановки чеховских пьес, замедленный темп игры, создавший лирическую тягучесть, лишавший пьесы их „комедийного“ характера, их активности сценической, возмущал и самого Чехова. „Он был со мною не согласен, главное с темпом...“ — говорит О. Книппер, вспоминая такой инцидент на спектакле „Чайки“, когда Чехов с часами в руках пошел на сцену, „бледный, серьезный“, и сказал: „Пьесу мою я прошу кончать третьим актом, четвертый акт не позволю играть“. Симоновский театр уничтожением пауз и бодростью темпа успешно борется с замедленностью спектакля в его лирической части.

При всей лиричности ряда своих фигур и положений это уже не однотонный мхатовский спектакль хмурой грусти; он часто прерывается веселым смехом — и вовсе не от грубых эффектов дешевой эксцентрики. Этот талантливый спектакль блещет свежими красками острой театральности и занимательности. Это обостряет наше восприятие старой пьесы, которое достигается если и не всюду, как мы видели, содержательным путем новых социальных мотивировок образов пьесы, то моментами, несомненно тоже творческими — творчески-оправданными, — чисто театральными. Это театральное качество спектакля идет по нескольким линиям и оправдывает ряд новшеств в нем их театральной целесообразностью.

Замена одинокой, грустной старой Шарлотты новой, молодой, красивой Шарлоттой, веселый эксцентрический Яша, динамичная в своей резко подчеркнутой деловитости Варя, „новый“, крепкий и бодрый Лопахин, как мы видели, служат той же новой тональности спектакля. Ряд освеженных старых известных образов воспринимаются по-новому в новой театральной экспозиции, в новых акцентах, в свежести „остранения“. Свежесть и острота спектакля достигаются и рядом ярких, великолепных и остроумных мизансцен, обнаруживающих большое искусство театральности в постановщике. Такова мизансцена с детской игровой шкатулкой, под меланхолические звуки которой в 1-м акте (сцене приезда Раневской) все персонажи напевают детскую песенку: „Был у бабушки серенький козлик...“

Этой обрывающейся песней шкатулки под рукой „забытого“ Фирса и кончается спектакль, его лирическая нить, идущая через всю пьесу, — символ старого наивного детского мира. Другой характер носят сценические вариации старинного романа „Мне все равно“, который меланхолически поет (в 3-м акте) Епиходов; его разухабисто повторяет Дуняша на коленях у Яши и кокетливо-весело напевает его Варя, глядя в зеркальце и припудриваясь. Эти три сценки сменяют одна другую в бодро-пародийном темпе. Шансонетки Яши и Шарлотты прерывают лирическую нить спектакля. Превосходен ряд мизансцен в ресторане, Фирс за буфетом среди подсвечников и др.

Все это — не одни формальные моменты спектакля, а выражение его внутренней направленности и внутренней борьбы двух основных тенденций в нем; здесь нет того, что сейчас становится во многих спектаклях формалистским штампом: новизна и эксцентрика ради новизны. В этом смысле для Симоновского театра спектакль имеет большое методологическое значение, и на этом его значении необходимо несколько остановиться.

Спектакль знаменует собою изживание театрального формализма, характеризующего целый ряд постановок в театрах мейерхольдовского направления. Только обусловленность формы спектакля его содержанием спасает спектакль от формализма. Метод гротескового разрешения постановки в „Ревизоре“, „Пиквикском клубе“ диктуется самим характером произведения, его стилем, но в такой манере поставить „Таланты и поклонники“ или „Лес“ — значит пойти против материала, использовать его „лыбом“, это и значит сделать формалистский спектакль, может быть, с остротой внешней социальной установки, но внутренне, творчески не оправданный, — спектакль, где пьеса только „предлог“. Ряд значительных спектаклей последнего времени приобретает в этом смысле значение не самостоятельное, само по себе, а по их методологическому качеству, как явления симптоматические в пересмотре театрами своих творческих позиций.

Так, „Дама с камелиями“ у Мейерхольда означает в манере интерпретации пьесы и ее образов и в самой манере актерского исполнения отход Мейерхольда от своей системы условного иронического гротеска, который он применял на своей сцене, и приближение к принципам Художественного театра, к системе реалистических и даже натуралистических переживаний. Композиция и разрешение „Пиквикского клуба“ в Художественном театре в своих главных принципах, наоборот, обозначают отход театра от своей системы и приближение условного гротеска, оправдываемого самим материалом. Спектакль „Вишневого сада“ обозначает, на наш взгляд, отход молодого театра от формалистской эксцентрики гротеска, которому мы имели образец в его „Талантах и поклонниках“, к методу углубленного реализма, реальной правде образов. И упор на „комедийность“ чеховской пьесы не заставил театр свернуть с этого намечающегося нового пути — пути ухода от гротеска как определяющего метода своего творчества. В этом смысле, при всей своей социальной спорности, новый спектакль несомненно прогрессивное театральное явление. Он показатель художественного роста театра, отхода его от формализма к содержательному искусству, от голой театральной формы и представления к углубленному искусству. Это приводит театр к чисто реалистическому изображению ряда образов, даже в манере, близкой манере Художественного театра (Раневская, Гаев, Фирс, Аня и др.). Эти сценические образы в Симоновском театре ничем принципиально, методологически не отличаются от их разрешения в Художественном театре; здесь вопрос только о талантливости исполнения (причем у Симонова Аня, например, значительно ярче сделана, чем у художественников). Главное внимание театра обращено на внутреннее разрешение задач, на создание внутренних психологически насыщенных образов. Даже выпадающая из психоло-

гического разрешения спектакля гротесковая фигура Яши строится тоже на плане внутреннего образа, внутреннего содержания и находит себе известное оправдание в обстоятельствах биографии Яши в самой пьесе. Но даже Епиходов, в Художественном театре, в исполнении Москвина, разрешаемый, как известно, в внешнем юмористическом гротеске, здесь, в Симоновском театре, обозначен явным стремлением к углубленному внутреннему психологическому оправданию себя.

Вот почему „Вишневы сад“ — спектакль уже не студийный, а творчески наиболее зрелый из спектаклей этого театра, показатель его художественного созревания — знаменует и отход от внешнего режиссерского спектакля к спектаклю актерскому, где режиссер — организатор спектакля и его оформитель — создает только наиболее благоприятные условия для работы актера. Оттого этот спектакль не пустой, бессодержательный, постановочный, а спектакль актерского содержания, творческой наполненности переживаний. Здесь актеры играют образы, играют внутренне, просто и хорошо, разрешая ряд творческих задач. И в этом большая педагогическая заслуга режиссера Лобанова — в его работе с молодыми актерами, которых положительно не узнаешь: так они здесь выросли. Здесь есть ансамбль, общая стройность тона, общие внутренние связи. Каждый эпизод сделан чисто, без „грязи“, четко, мастерски и доходит в своем замысле до зрителя. Спектакль выделил и ряд хороших актерских индивидуальностей. Такова превосходная Аня-Тарасова, полная девической искренности и непосредственности, с длинным обаянием молодости, поэтичности и с какой-то милой, грациозной угловатостью подростка. Замечательно углубленно и просто проведен ее разговор с Варей в 1-м акте, ее милый усталый сон. Может быть, нужно было бы больше условной обостренности в концовке 3-го акта, подчеркивающей идейную, бодрую, социальную установку этого образа в пьесе. Превосходный, новый, классово-четкий, обобщенный и вместе с тем художественно-правдивый образ Лопухина дает Черноволенко, выдержанно, строго и скуп, внутренне наполненно. Раневская-Булатова более мягка, тепла и привлекательна, чем Раневская-Далекторская, которая суше, условнее в своем образе отрезывает, рубит свою речь и дает более рафинированный, упадочный, вырожденческий и острый образ помещицы-парижанки, с показом какого-то отношения театра к этому лирическому образу Чехова, не впадая, однако, при этом в вульгарность внешнего „разоблачения“. Щербак играет Яшу с его глупым и наглым, проницательным, хамским смехом, очень хорошо, создавая внутренний образ при слишком, пожалуй, большой внешней развязности и резкости, выпадающей этим из всего мягкого плана спектакля и даже, как мы знаем, борясь с этим планом. Хороший образ, но еще слишком „сделанный“, несвободный, натуралистический, житейский, не актерски-мягкий — Варя-Мурзаева.

И в этом своем театральном качестве спектакль побеждает, волнует. Занимательный в своих лучших сторонах, свежий и красочный, молодой, радостно театральный, талантливый, он мог бы стать подлинным победителем, если бы в других своих — лирических — сторонах не обнаружил неудачи предпринятой им „ревизии“, понятой им не в единственно нужном плане современности, в плане показа „бодрого“ Чехова кануна революции, приветствующего идущую „новую жизнь“. И в этой двойственности, в этих противоречиях спектакля, разрывах его — его внутренняя порочность и зыбкость.

Театр не разрешил задачи преодоления мхатовских традиций, задачу современного, нового прочтения чеховской пьесы (лишив себя исходной точки такого прочтения в образе Трофимова), но он поставил практически проблему и добился в ней многих частных удач. И потому мы позволили себе так подробно остановиться на этом — одном из значительнейших в московском сезоне — спектакле, ибо его значение — не местное: он знаменует собою не только первую за наши

годы интереснейшую попытку ревизии чеховского наследства, но и попытку пересмотра всей проблемы методов критического освоения классики после блестящих — но и спорных — опытов в этой области Мейерхольда, получивших на нашей сцене неправильное, часто самое „левацкое“ практическое разрешение.

Многочисленные опыты в этой области, проделанные нашими театрами, показали, что надо оставить путь наименьшего сопротивления, путь примитивных, но весьма радикальных приемов перелицовки всей авторской материи, формального приспособленчества и вульгарного социологизма. Творческое экспериментирование — дело сложное и требующее сугубой осторожности и деликатности, в особенности, если оно совершается над художественно-законченным целым. В самой интерпретации внутренних установок пьесы необходимо держаться какой-то тонкой меры, грани, которая должна удерживать от коренного расхождения с автором и искажения его.

Весь первоначальный план сатирическо-гротесковой интерпретации чеховской пьесы, исходя целиком из мироощущения современного зрителя и постановщика, из идеи критического пересмотра идеологии и всего творческого содержания этой пьесы в свете современной мысли, из правильной в своей основе посылки: „мы не хотим плакать вместе с героями „Вишневого сада“, внушал, однако, в предварительной своей публикации определенные опасения, не будет ли при этом извращена в своей основной тональности сама перспектива чеховского творчества, ибо никак нельзя утверждать, что именно такой, сатирический, Чехов и есть подлинный Чехов в своей эпохе. Но можно было утверждать, что и критическое освоение Чехова его поколением (и в частности Художественным театром) в исключительном плане лирической элегии, тоже не отвечало подлинному образу этого писателя, как мы могли в этом убедиться.

Критическая ревизия должна иметь свои пределы, и эти пределы лежат в стиле автора, в его мировоззрении (нами осмысливаемого в плане исторической перспективы), в его эпохе, в объективном смысле взаимоотношений 'эпохи. Именно своей художественной объективностью классики ценны в познавательном смысле; об этом и говорили Энгельс и Маркс в применении к Бальзаку, и не всегда уместны тут те иронические кавычки, в которые режиссер Лобанов брал свое заявление о стремлении избежать в постановке „объективного“ изображения жизни класса.

Театр, к счастью, в процессе углубленной работы над Чеховым пересмотрел свой первоначальный план. Он отказался от этих иронических кавычек, от вульгарной линии поверхностного гротескового приспособления Чехова к современности, но он не пришел еще полностью к утверждению, что только внутреннее раскрытие смысла пьесы в пределах данного текста и данной композиции есть наиболее трудный путь (хоть и сопровождающийся наименьшей внешней ломкой) нового постижения автора, нового прочтения его. Правда, известным оправданием ему в данном случае служит то, что драматургическая непрекословность его материала была не так уж неоспорима и что он утверждал права театра — в этом именно положении — на соавторство, на собственное творчество театра в интересах зрителя и самой пьесы.

Наши соображения о пределах экспериментирования театра над классическим автором во всяком случае (повторяю сказанное в начале статьи), никак не должны пониматься в смысле утверждения на сцене принципов той художественно-идеиной реставрации классиков (дело исторического театра), какая блестяще культивируется системой Художественного театра. Мы только думаем, что нельзя Чехова (и Островского) делать сатириками в духе Салтыкова-Щедрина, — это не будет Чехов (как, наоборот, сатирика Грибоедова нельзя превращать исключи-

тельно в лирика). В результате мы легко можем получить вульгарное „разоблачение“ чеховского мира современным режиссером вместо воплощения этого мира с тонким показом своего отношения к нему (это не одно и то же). Такое „разоблачение“ не будет отвечать чеховской природе восприятия мира и будет более чуждым Чехову, чем одностороннее толкование „Вишневого сада“ в виде лирической мистерии на сцене Художественного театра. Нельзя забывать, что мы ставим на сцене пьесу именно Чехова.

Весь смысл критического освоения в том, чтобы критически — с нашим отношением — показать не „искаженного“, не нами созданного по своему образу и подобию, а именно данного автора, именно Чехова. Не натуралистически-бытовой или лирико-элегической интерпретации и не гротесково-сатирического „разоблачения“ ждет на современной сцене драма чеховских героев в своеобразно-интимном плане чеховского ее воплощения. Социально-обостренный реализм в показе чеховских художественных образов, „живых“ людей сотворенного им мира, во всей их социально-художественной сложности правдоподобия и обобщенности, остро-вскрытая драма социальных отношений этого „интимного“ мира с перспективой ее разрешения в будущем, — Чехов, заново прочтенный, не потерявший своих отличительных качеств стиля, творческой манеры, своего ритма, но раскрытый в этих качествах по-новому (например, в своем темпе), — вот путь разрешения чеховской драматургии на нашей сцене, если театр наш обратится к этой интимной импрессионистической драматургии, далеко не сильнейшей и в творческом наследстве самого Чехова и в общем наследстве нашего классического театра.