

ТЕАТР

№ 1

ШЕСТОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ЕЖЕМЕСИЧНЫЙ ЖУРНАЛ ТЕАТРАЛЬНОЙ
ТЕОРИИ И КРИТИКИ

Орган Комитета по делам искусства при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Театр наших дней	3
Г. Березко — Спектакль на фронте	6
А. Орочко — Опыт военных лет	8
<u>ПЬЕСЫ, СПЕКТАКЛИ, РОЛИ</u>	
И. Полоски — Образ Ивана Грозного на советской сцене	11
В. Ермилов — Пьеса о таланте	19
М. Гус — Неумирающая молодость	27
<u>ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ</u>	
Ю. Юзовский — Шекспир-современник	30
<u>Трибуна</u>	
Вс. Иванов — Безымянные мечтания	38
М. Блейман — Пьесы и репертуар	40
<u>ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК</u>	
46	
<u>ПУБЛИКАЦИЯ</u>	
К. Станиславский — Сила традиции	49
О природе актера	52
Комментарии Е. Семяновской	49
<u>ЗА РУБЕЖОМ</u>	
Р. Владимиров — Советский театр в оценке печати США и Англии	53
Вл. Рудман — Китайский театр в годы войны	56
<u>ФАКТЫ И ПЛАНЫ</u>	
Н. Смолич — Вновь на родные	60
А. Шварев — Театры нашей области	61
<u>ИЗ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА</u>	
Л. Орбели — Содружество науки и искусства	62
А. Ворожейкин — Школа жизни	63
<u>НОВЫЕ КНИГИ</u>	
64	

Сентябрь
1945 г.

Пьеса о таланте

„Чайка“
в Театре им. Моссовета

В. ЕРМИЛОВ

Чайка — это пьеса об искусстве, о том, что в искусстве побеждает только тот, кто способен на подвиг: подвиг воли, терпения и веры в победу, подвиг труда, изучения жизни, подвиг непрестанного обогащения и раскрытия души. Это пьеса о том, что искусство — дело жизни и смерти: «сделать картину — это словно вы рискуете жизнью», — сказал художник Матисс. «Чайка» — пьеса о таланте, о том, что талант сам по себе еще ничего или почти ничего не значит. Чайковский писал в одном из писем: «Глупец может обладать талантом, но не сможет его направить». Талант — это воля. Воля к подвигу — такова воля художника, а подвиг вырастает там, где есть большая цель: правда, красота, счастье человечества, родины. Только одно лишь честолюбие, любовь к славе не способна сдвинуть горы. Значит, талант — это мировоззрение: потому что «глупец» и не может направить талант.

Талант — как это еще мало! Талант — как это много!



ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «Чайка». Полина Андреевна — арт. А. Алексеева, Дорн — арт. Р. Платт.

Фото Б. Фабисовича.

На глазах Чехова погибало множество талантов, и ему самому в годы созревания его гения нередко грозила гибель. Когда вы раздумываете над судьбой «мальчика» в провинциальной бакалейной лавчонке, поставщика увеселительного чтива для обывательских юмористических журнальчиков страшной победоносцевской поры, выходца из дикой купеческо-приказничьей мешанской среды того времени, с детства приученного к целованию поповских рук, воспитавшегося в рабстве и ханжестве, атакованного всяческой «пришибевщиной», «беликовщиной», «лейкинщиной», «суворовщиной», — всем тем, что хотело растлить талант, убить гений, — когда вы раздумываете над судьбой Чехова, то невольно вновь и вновь приходят на память мудрые сталин-

ские слова о том, что «ясный ум, стойкий характер» составляют качества национального характера русского народа.

Да, Чехов хорошо знал, что талант — это и очень мало и очень много!

В письме к Плещееву Чехов писал о Гиларовском: «Он чувствует красоту в чужих произведениях, знает, что первая и главная прелесть рассказа — это простота и искренность, но быть искренним и простым в своих рассказах он не может: не хватает мужества».

Талант — это мужество.

«Талант у него большой, — писал Чехов о литераторе Билибине, — но знания жизни ни на грош, а где нет знания, там нет и смелости».

Талант — это знание жизни. Талант — это смелость.

Чехов вложил много душевных сил в борьбу за талант своих братьев, Александра и Николая; первый из них, по словам Чехова, мог бы стать «великим, большущим» писателем, а второй блестяще начал путь художника. У обоих не было воли к подвигу, к труду.

Цикл рассказов Чехова о погибших талантах связан с мучительной заботой о братьях. В рассказе «Талант» изображена среда художников, «подающих надежды», — сколько их наблюдал Чехов среди приятелей Николая! Это прустный и беспощадно-резвый рассказ.

«Коллеги, все трое, как волки в клетке, шатают по комнате из угла в угол. Они без умолку говорят, говорят искренно, горячо; все трое возбуждены, вдохновлены. Если послушать их, то в их руках будущее, известность, деньги. И ни одному из них не приходит в голову, что время идет, жизнь со дня на день близится к закату, хлеба чужого съедено много, а еще ничего не сделано; что они все трое жертва того неумолимого закона, по которому из сотни начинающих и подающих надежды только двое-трое выскакивают в люди, все же остальные попадают в тираж, погибают, сыграв роль мяса для пушек...».

Николай сгорел рано, — в этом сыграла и водка свою роль, — так и оставшись лишь «подавшим надежды», У него не было уважения к своему таланту.



«Чайка» — беспредельно изящное создание Чехова, она действительно проста и сложна, как сама жизнь, в ней сочетаются трагедия и ирония, в ней много и лукавства, благодаря которому она может показаться гораздо проще и беднее, чем она есть на деле. Автор как будто предлагает на выбор различные варианты, разные трактовки, разные представления о сущности и пьесы в целом, и каждого ее поворота, каждой отдельной темы, входящей в симфонию.

Вот вашему вниманию предлагается вариант из записной книжки писателя Тригорина. Треплев убил чайку и положил ее к ногам Нины Заречной. В этой связи у Тригорина мелькнул сюжет, который он рассказывает Нине: «На берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку».

Это может показаться сюжетом самой пьесы. Ведь человеком, который «от нечего делать погубил» прелестную девушку, как будто и оказывается в дальнейшем сам Тригорин, а погубленной им девушкой — Нина!

В таком варианте «Чайка» была бы пьесой не об искусстве и таланте, а только о любви, к тому же она была бы настолько трогательной пьесой, что прямо просилась бы в романс «о девушке чудной» и «чайке прелестной», о том, что «в душу вошел к ней чужой, неизвестный» и, как чайку охотник, «шутя и играя, юное сердце навеки разбил»...

Такая трактовка пьесы является, к сожалению, довольно распространенной. Создалась даже мнерция игры Нины Заречной в четвертом акте, с рассеянно-болезненным потиранием рукою лба, с трагически-блуждающим взглядом, с красивыми, порывистыми движениями смертельно раненной птицы, с общим рисунком безнадежно надломленного человека, уходящего в ночь, в мрак.

Но все это — только «сюжет для небольшого рассказа» Тригорина, а не для большой пьесы Чехова. Этот сюжет существует в «Чайке» лишь как возможность, которая опровергается всем ходом действия, как намек, который мог бы осуществиться, но не осуществляется.

Да, чудесная девушка жила у прекрасного «колдовского озера» в тихом мире нежных чувств и мечтаний. В этом же мире жил вместе с нею и Константин Треплев. Оба они с юной чистотой мечтали о славе, о «новых формах» в искусстве, — о чем только не мечтает юность! Но потом оба встретились с жизнью, какова она есть на самом деле. А на самом-то деле жизнь бывает не только нежной, но и грубой («груба жизнь!») — говорит в четвертом акте Нина. И в настоящей жизни все бывает гораздо труднее, чем кажется в незрелых мечтах.

Искусство казалось Нине лучезарным путем к славе, прекрасным сном. Но вот она вступила в жизнь. Сколько тяжелых, мучительных препятствий сразу нагромодила жизнь на ее пути, какой страшный груз упал на ее хрупкие плечи! Ее бросил человек, любимый ею страстно, до самоубийства, любимый на всю жизнь. У нее умер ребенок. Она столкнулась с полным отсутствием помощи, поддержки при самых первых шагах ее еще робкого таланта, который, как дитя, еще не умел ходить и мог

погибнуть при первом шаге. Любимый человек, к тому же высоко авторитетный для нее в самом главном: в искусстве, — «не верил в театр, все смеялся над моими мечтами и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом», — рассказывает Нина Треплеву. — А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького... я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно».

Она столкнулась, мечтательная девушка, жившая в поэтическом мире, с пьяными купцами, с невообразимой пошлостью тогдашнего провинциального театрального мира. Если представить себе всю тяжесть, упавшую на нее, то вы невольно почувствуете, что Чехов рассказывает и о себе самом, о своем пути, загроможденном еще более трудными препятствиями.

И что же? Она, женственная, изящная, сумела выстоять при столкновении мечты с жизнью. Ценою тяжелых жертв она завоевала ту истину, что «в нашем деле — все равно играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

Это — гордые слова, добытые ценою молодости, ценою всех испытаний, ценою тех страданий, которые известны лишь художнику, ненавидящему то, что он делает, презирающему самого себя, свою фигуру на сцене, свой жалкий, нищий язык в рассказе. И мы, читатели, зрители, проходим вместе с Ниной на протяжении развития пьесы весь скорбный и все же радостный путь побеждающего художника.

У Нины есть вера, есть воля, есть теперь знание жизни. Она уже умеет, — как учил Блок художников, — «стереть случайные черты: да, мир всегда прекрасен, когда в нем побеждает воля к свету! И только такая красота поистине прекрасна, которая знает все, — и все-таки верит. А красота первой, самой ранней мечты, красота незнания — это лишь возможная красота».

Почему Треплев, который неудачно стрелялся однажды из-за того, что от него ушла Нина, — почему он, уже приняв, как неизбежность, потерю Нины, успев пережить это, все же, после встречи с Ниной в четвертом акте, снова стреляется, — и на этот раз «удачно»?

Да потому, что он увидел с беспощадной ясностью, как переросла его Нина! Она — уже в настоящей жизни, в настоящем искусстве, а он все еще живет в том мире незрелых красивых чувств, в каком он жил когда-то вместе с Ниной. Он все еще «не знает, что делать с руками, не владеет голосом». Перед самым приходом Нины в четвертом акте он как раз мучается этим.

«Я так много говорил о новых формах, а



ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «Чайка». Нина Заречная — арт. А. Кастенкина.

Фото Б. Фабисовича.

теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (Читает): «Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами... Гласила, обрамленное... Это бездарно. (Зачеркивает). Тригорин выработал себе приемы, ему легко... а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замيراющие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно».

Мучения Треплева ничем не отличаются от тех мучений, через которые прошла Нина. Чайка — она улетила уже далеко, далеко от него!

Его представление о судьбе Нины было неверным. Это видно из того, как он рассказывал о ней Дорну. Ему кажется, что у Нины ничего не вышло со сценой, что талант ее, если он и был, пропал напрасно, и, конечно, винил во всем Тригорина. Ненавидя Тригорина, он, сам того не понимая, целиком принимает тригоринскую схему «небольшого рассказа» о погубленной девушке. В нем говорит ревнивая ограниченность любящего.

Но и это оказалось новым иллюзорным миром, разлетевшимся в прах при встрече с Ниной после долгой разлуки. Все сложилось и так, и совсем не так, как он думал! Да, Нина потрясена, она страдает, она все еще любит и будет любить Тригорина. Да и как может она не быть потрясенной, пе-

режив все, что она пережила! Но сквозь все ее муки сияет свет победы.

Именно этот свет и поразил Треплева, снова вывел его из того, пусть скорбного, непорочного, но все же равновесия, в котором он жил после покушения на самоубийство. Сознание того, что он еще ничего не достиг, пронизывает его с жестокой силой. Он понял теперь причину этого: «Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание».

Вот они вместе, в одной комнате, рядом, а их разделяет расстояние в миллионы верст. Он ничего не может сделать со своим талантом, потому что нет у него ни цели, ни веры, ни знания жизни, ни смелости. Нина сумела и страдание свое претворить в победу. А для него страдание так и осталось только страданием, бесплодным, иссушающим, опустошающим душу.

Треплев многое понял. Он понял и неправильность своих рассуждений о «новых формах».

«Да, — раздумывает он в финальном акте, — я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

Один из умных зрителей-современников, А. Ф. Кони, писал Чехову после первых спектаклей «Чайки», что в пьесе «сама жизнь... почти никем непонимаемая в ее внутренней, жестокой иронии».

Внутренняя жестокая ирония пьесы несомненна. Современники не могли расшифровать ее. Но разве, в числе другого, не проявляется эта ирония и в том, что «новатор» кончает возвращением к рутине? И разве не представляет для нас вполне современное значение так мудро раскрытая Чеховым истина, что новаторство, как самоцель, всегда кончает рутинной!

Но жестокая ирония пьесы еще глубже. Судьба Нины Заречной и судьба Константина Треплева развиваются во многом сходно. И там, и здесь — муки неокрепшего, незрелого таланта. И там и здесь — несчастная любовь, потеря любимого человека. У Нины это неизмеримо усилено потерей ребенка. И вот — хрупкая, юная женщина выдерживает все эти испытания, а Треплев погибает под их тяжестью! Так приобретает реальный смысл его «символ», как называет это Нина: «убитая им и брошенная к ногам Нины чайка». По «жестокой внутренней иронии» оказывается, что погубленная, убитая чайка — это не хрупкая девушка, а довольно крепкий молодой мужчина. Именно он оказался сломанным несчастной любовью, а не «девушка чудная».

Однако и тут дело оказывается неизмеримо сложнее! Тема погубленной чайки окрашивает только первый выстрел Треплева в самого себя. Первый выстрел относится к теме несчастной, несостоявшейся

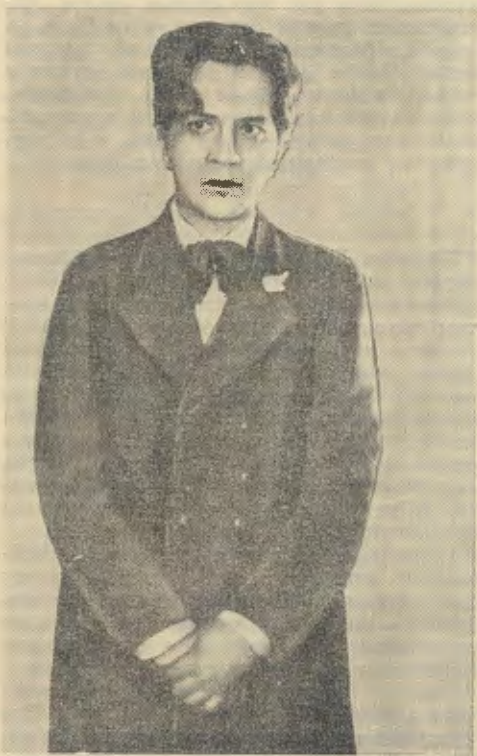
любви. Второй, — уже к теме несчастного, несостоявшегося таланта.

Так многосторонние и сложно переплетаются в пьесе разнообразные, противоречивые, гибкие варианты и формы событий, одно переходит в другое, подобно тому, как это бывает в самой жизни! Все что происходит в пьесе, имеет множество сторон, граней, оттенков, появляясь то в одном, то в другом виде и значении.

Вот, например, отрывок о «мировой душе» из провалившейся пьесы Треплева. Что представляет собою этот текст? Может быть, это пародия Чехова на «декадентщину»?

Конечно, тут есть и элемент пародии. Но «мировая душа» — не только пародия: недаром Дорн говорит о «мировой душе» всерьез, как о душе городской толпы, душе народа.

«...Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря; и Шекспира, и Наполеона... И я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь...» Разве в этих словах, декламируемых Ниной Заречной, нет отзвука больших раздумий об искусстве, о душе художника, в которой живет множество человеческих душ? И разве в том мраке и страдании, через которые суждено пройти, по пьесе Треплева, «ми-



ТЕАТР им. МОССОВЕТА «Чайка». Треплев — арт. М. Астангов.

Фото Б. Фабисовича.

ровой душе», чтобы достигнуть затем «гармонии прекрасной», «царства мировой воли», — разве в этом нет внутренней связи с путем Нины Заречной, победившей мрак и тьму, пришедшей к торжеству творческой воли!

Нет ничего праздного, «лишнего» в совершенном произведении искусства! Чеховская «Чайка» принадлежит к числу совершеннейших созданий художественного гения.

И есть жестокая ирония в том, что Треплев, мечтающий о торжестве «мировой воли», о «гармонии прекрасной», сам не смог добиться торжества своей воли к новаторству, к творчеству!

Чехов, конечно, сочувствует Треплеву. Но он, сам прошедший неизмеримо большие трудности в борьбе за торжество своей творческой воли, не мог простить слабость, как не мог простить ее ни Александру, ни Николаю, как не мог он простить слабость своим самым любимым героям. Он иронизировал над прекраснодушным мечтательством Вершининых, Тузенбахов, Трофимовых и многих, многих других. Ему нужны были союзники в его могучей борьбе против пошлости, мещанства, рабства, лжи «беликовщины», «пришибеевщины», — против всего строя «старой, проклятой, крепостнической, самодержавной, рабьей России» (Ленин). Искусство было для него святым делом утверждения правды, красоты и свободы на родной, бесправной любимой русской земле! Талант означал для него оружие в борьбе, которое нельзя было складывать. И он поднял над всеми слабыми и потерявшими веру светлый образ Чайки, с ее прекрасным, свободным полетом к солнцу!



Трагедия Треплева, разумеется, обусловлена и усилена особенностями эпохи. Чехова современная ему критика называла поэтом тоски по мировоззрению. В упорном труде вырабатывал свое мировоззрение великий художник вместе со своей эпохой. Восьмидесятые — девяностые годы в истории России были эпохой выработки нового мировоззрения. Были исчерпаны старые идеалы, выродилось народничество, марксизм созрел в глубине, в недрах эпохи. В это переходное время трудно было писателю!

С. особенной ясностью выражает в «Чайке» эту огромную тему — страшную тяготу для художника жизни без ясного мировоззрения — писатель Тригорин. Он ощущает свой талант, как «тяжелое чугунное ядро», к которому он привязан, как каторжник.

Много личного, автобиографического связал Чехов с образом Тригорина. Это чувствуется и в трагических словах Тригорина: «Я не люблю себя как писателя... Ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, о его страданиях, о его

будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и в конце концов чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей».

Все это Чехов не раз высказывал в припадении к самому себе. Образ взыскательного художника, чувствующего глубокую ответственность за свой талант, за свое творчество перед родиной, перед народом, встает перед нами.

Конечно, Тригорин — это не Чехов! В его образе Чехов отделил от себя, об'ективизировал все то, что он чувствовал в себе, как опасность: самое создание образа Тригорина явилось для Чехова преодолением опасностей, ростом, полетом. В непрерывной борьбе, в становлении, росте живет гений!

Тригорину угрожает опасность ремесленничества, творчества без пафоса, без огня, — опасность, вытекающая из отсутствия ясного мировоззрения. Поэтому и его писательский труд становится для него такой мукой. Страдания Тригорина знакомы таким художникам, как, например, Флобер.

Из того обстоятельства, что Тригорину угрожает опасность превращения мастера в ремесленника, было бы, конечно, неверно делать странный вывод о том, что Тригорин и есть ремесленник и рутинер. Разве страдал бы так рутинер и ремесленник от сознания своих слабостей, как страдает Тригорин? В нем много обаяния, скромности, писательской честности и строгости, беспощадности самооценок, много внимания и жадного интереса к людям.

Связана с его образом и еще одна большая тема, мучившая многих художников. Искусство настолько с'едает, поглощает Тригорина, что для обычной человеческой, а не только профессиональной жизни, у него не остается ни воли, ни даже способности к большим чувствам. Это — общая проблема художника в буржуазном обществе. Ее сущность охарактеризована Марксом, указавшим, что победы искусства в буржуазном обществе куплены ценою известной ущербности художника, в том числе и моральной ущербности...

Тригорин не чувствует себя полноправным хозяином своего таланта, талант держит его на привязи, вроде того, как Аркадина его самого держит на привязи. А в образе Нины Чехов выразил полную свободу смелого полета! Нина переросла не только Треплева, но и Тригорина.



Ставить «Чайку» на сцене — это, поистине «словно вы рискуете жизнью!» Здесь чуть-чуть «перекосить» в одну сторону, не



ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «Чайка». Аркадина — арт. Т. Оганезова, Маша — арт. В. Марецкая.
Фото Б. Фабисовича.

заметив другой, уже означает большую опасность, здесь нужно быть готовым к подвигу труда и терпеливейшего проникновения в правду гения.

Творческий коллектив Театра имени Моссовета под руководством Ю. Завадского сделал попытку раскрыть «Чайку» для советского зрителя. В этом спектакле много актерских достижений, великолепных мизансцен (таких, например, как игра в лото в четвертом акте, поражающая вас, как законченная картина, полная жизни), много серьезного труда, вложенного постановщиком и артистами. Талантливое оформление художника Виноградова не только хорошо само по себе, но и тесно связано со всем стилем этого спектакля, стремящегося сочетать строгий реализм с тонкой чеховской поэтичностью. Стремление не впасть в упрощенность, в схематизм, а рисовать жизнь, как она есть, руководило артистами.

В спектакле есть явный «перекося» в одну сторону, и от этого возникает самая настоящая художественная опасность.

Вы, конечно, сразу замечаете, что все лучшие краски отданы здесь Треплеву и опяты у его соперника в любви и творчестве — у Тригорина. Треплев — ищущий, талантливый новатор, Тригорин — ремесленник и рутинер. Театр не замечает, что, пытаясь уйти от схемы, он приходит к ней, — увы, — подобно тому, как Треплев, пытаясь уйти от рутины, впадал в нее.

Превосходный, глубоко интеллектуальный артист, как бы призванный к воплощению образов зрелых мужей, находящихся в расцвете всех душевных и умственных сил, Астангов вкладывает все свое актерское обаяние, — и именно обаяние душевной и интеллектуальной зрелости! — в роль Треплева. Так, как играет он Треплева, быть может, следовало играть будущего

Бальзака, а не юношу, находящегося в хаосе неустоявшихся мыслей и чувств.

Есть в игре Астангова хорошие моменты, они могли бы стать настоящими достижениями, если... если бы это была на самом деле пьеса о том, как рутинеры затравили новатора! Один из таких замечательных моментов — рассказ Треплева Дорну о судьбе Нины. Столько зрелой грусти здесь у Астангова, столько горькой и вместе трезвой иронии над жизнью, столько боли за любимого человека, столько мудрой, скорбной примиренности с неизбежным! Но, к сожалению, это не Треплев, а.. Астангов. Многое в образе Астангова не только талантливо, но и правильно. Такого волнение Треплева перед его спектаклем, такова сцена провала его пьесы, обида молодого самолюбия, уход Треплева после провала. Все, что относится к молодой влюбленности Треплева, — отлично. Но в целом образ Астангова слишком тяжел, массивен, слишком зрел в сравнении с реальным мятущимся, по-юношески угловатым, неуравновешенным, незрелым Треплевом. В знаменитой сцене дружески-любовного разговора с матерью, предшествующего грубой ссоре, Треплев — Астангов выглядит скорее братом, чем сыном Аркадиной: настолько он зрелый и умудренный. Вы испытываете от игры Астангова досадливое впечатление несоответствия, как будто перед вами силач-тяжеловес, почему-то поднимающий картонные тигры. Астангов не замечает, что кудрый сюртучок «не по росту», который носит взрослый Треплев по скупости своей мамы, приобретает совершенно неожиданный и уж никак не предусмотренный Чеховым «символический» смысл: он дополнительно подчеркивает общее впечатление глубокого внутреннего несоответствия, вызываемое игрой Астан-

гова. Нет в реальном материале пьесы никакой опоры для «массивного» астанговского образа! В итоге мы наблюдаем тот не слишком частый случай на сцене, когда чем талантливее воплощает артист свою трактовку образа, тем острее обнаруживается ее неправильность: чем лучше, тем хуже!

В спектакле воздвигнут монумент Треплеву, с высоты которого он, единственный и ищущий, единственный чуткий, единственный вдохновенный (исключая Нишу, конечно!), — поглядывает на всех этих узеньких, маленьких, неинтересных прозаических ремесленников и рутинеров, Тригоринных и Аркадиных. И дело тут, конечно, не только в Астангове, а прежде всего в том, как поставлен он в спектакле. Гулливер казался великаном не потому, что был им, а потому, что автор поставил его рядом с лилипутами. Театр почему-то слепо поверил Треплеву, поверил и его характеристике Тригорина и Аркадиной, как представителей рутинизма, и ни в чем не поверил Тригорину и Аркадине!

Названов — Тригорин, подчеркнуто играет человека неинтересного, которому скучно жить, скучно говорить, скучно ходить, скучно писать. Театр игнорирует один из важнейших мотивов в образе Тригорина — внимание к людям, жадный интерес к ним. Вялый, как бы сонный взгляд, ничего общего не имеющий с писательской пылкостью, острой наблюдательностью, неуклюжее переминание с ноги на ногу, — движение глуповатого человека, принужденность, лень интонаций, жестов — вот что остается в памяти от названовского Тригорина. Становится совершенно непонятным обаяние Тригорина, дей-

ствующее на многих — на Аркадину, на Нишу, на Машу! Нет ни одного штриха в образе, построенном Названовым, который не был бы направлен на всяческое «оснижение», развенчивание Тригорина.

Исключительно трудна, конечно, задача артиста, играющего Тригорина. Тут нужно сочетать обаяние личности — с ее ущербностью, творческий огонь художника — с вялостью в сфере личной жизни.

Аркадина — Оганезова, вынужденная быть «партнершей» совершенно обесцвеченного Тригорина, тоже дает очень сниженный образ. Театр забывает, что и Тригорин, и Аркадина, при всех их серьезнейших слабостях и недостатках — интересные, блестящие люди! Совершенно невозможно поверить, что Аркадина способна, как говорит о ней ее сын, Константин Тrepлев, — рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова! Нет у этой Аркадиной огня для Некрасова!

Многое хорошо в игре Оганезовой: как тревожно прислушивается ее Аркадина к тому, что делается в душе Тригорина, готового «безумствовать»! Как умно проводит Оганезова сцену «привязывания» к себе готового оторваться Тригорина! Но все же в ее образе нет никакого обаяния умной, талантливой актрисы, какою является Аркадина. Внутренние противоречия в характере Аркадиной, ее скупость, эгоизм — это та же тема разлагающих влияний буржуазного общества на художника. Но художника-то мы и не видим в Аркадине у Оганезовой, как не видим художника в Тригорине у Названова.

Такая расстановка сил в спектакле неизбежно влечет к подчеркиванию, обострению темы дерзкого, может быть, даже ве-



ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «Чайка». Слева направо: Медведенко — арт. В. Ванин. Сорин — арт. О. Абдулов. Тригорин — арт. М. Названов.

Фото Б. Фабисовича.

ликого новатора, затравленного мелкими людьми. Это становится главной темой спектакля! У зрителя неизбежно нарастает все большее сочувствие к Треплеву и все большее возмущение равнодушными чиновниками от искусства, не пустившими в среду «жрецов» молодое дарование. Это впечатление могло бы «нейтрализоваться» в сознании зрителя тем простым и бесспорным соображением, что вот ведь другое-то молодое дарование — Нину Заречную — те же самые «жрецы» все же, по всем признакам, будут вынуждены «выпустить» в свою среду. Следовательно, дело, может быть, не так уж просто и кое-что зависит и от самих юных дарований, от глубины и напряженности их творческой воли, готовности к борьбе, стойкости.

Юная актриса Касенкина радуется зрителя в течение трех первых актов изяществом своего образа, глубокой внутренней поэтичностью. Но в четвертом, решающем акте, актриса следует старой, дурной традиции. Тут и трагически-блуждающий взгляд, и общий тон надлома, надрыва, и невнимание к главной теме — теме утверждения, победы полета! Самое важное из всего, что говорит Нина в четвертом акте, заключено в этих ее словах: «Я — чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... сюжет для небольшого рассказа... Это не то». Вот именно — это не то! А Касенкина произносит эти слова не как итог всей жизни Нины, а как полубредовую фразу. Нина у Чехова настойчиво отвергает версию о том, что она — погубленная чайка, что она — только «сюжет для небольшого рассказа»! А театр и исполнительница роли Нины совсем не поддерживают героиню пьесы в этом ее отрицании, которое является ее гордым и светлым утверждением. Есть известная ирония в том, что театр, так не влюбивший Тригорина, фактически принимает тригоринский вариант, тему о погубленной девушке. Принимает, потому что не возвышает, не проясняет главную тему пьесы — тему победы, утверждения!

Конечно, дьявольски трудная задача передать в четвертом акте и душевное потрясение Нины, и ее взволнованность, и утвердить, вместе с тем, самое главное: образ юной победительницы! Нина взволнована и плачет не потому, что она продолжает оставаться прежней, мятущейся фанею птицей. Нет, это уже в прошлом. Она взволнована тем, что, появившись после долгой разлуки снова в родных местах, она с новой остротой вспоминает все прошлое и такую далекую теперь от нее юность. Ее слезы — слезы зрелости. А театр дает нам сломанного человека!

Актриса должна уметь передать в четвертом акте это решающее изменение личности Нины, должна уметь передать множество нюансов, переходов, изменений красок и тонов во всем том, что говорит Нина.

А Касенкина строит всю эту длиннейшую сцену одномерно, на надрыве, надломе. И какой-то оборванный, трагический уход Нины в темноту, в мрак лишь усугубляет впечатление погубленной жизни и общей безысходности. Ясно, что в такой общей атмосфере Треплеву, и без того «затравленному» рутинерами, только и остается стреляться: Нину у него отняли и погубили, самого его «не пускают»...

Да, ставить «Чайку» — это «словно вы рискуете жизнью»...

Общий «перекосяк» спектакля в одну сторону повлек за собою множество последствий.

Вот один из интереснейших образов в «Чайке» — доктор Дорн. Плятт окрасил его в темные, «ночные» тона.

Чеховский Дорн в высокой мере обладает тем, что Чехов гениально назвал в рассказе «Припадок» человеческим талантом. Как и в образе Тригорина, в образе Дорна очень важна тема внимания к людям, чуткости, мягкой, дружеской, изящной иронии над ними, — конечно, в тех случаях, когда перед ним не мерзавцы, не хамы: к этим последним Дорн беспощаден, — вспомним его характеристику отца Нины, его отношение к Шамраеву. А у Плятта Дорн не то ненавидит, не то презирает всех присутствующих, он цедит слова, смотрит на всех сверху вниз. Плятт не замечает, что Дорн получается у него просто малопривлекательным, тяжелым человеком, такой «букой»: предложите Плятту, с его чудесным ироническим и жизнерадостным талантом, провести часок-другой в обществе его «собственного» Дорна, и честное слово, Плятт умрет от скуки и напряженности! А вернее, — обезжит! И это было бы правильно, если бы он «сбежал» от своего Дорна — к чеховскому, вспоминая, что Дорн всегда был всеобщим любимцем, веселым, обворожительным, прекрасно воспитанным человеком, которому, конечно, и в голову не может прийти презирать людей, да еще открыто! Презрение к пошлой действительности — это одно, презрение к людям — совсем другое. А Плятт явно смешал эти вещи. В его Дорне никак не чувствуется превосходный врач, каким является чеховский Дорн. Для Чехова превосходный врач — это всегда гуманист, и недаром критика так много писала о «докторе Чехове», оставшемся заботливым, внимательным доктором и в литературе.

Есть серьезная тема в «Чайке», которую не видит театр. Два образа старости противопоставлены друг другу: Сорин и Дорн. Сорин недоволен тем, как он прожил свою жизнь, — а прожил он ее действительно бездарно. И вот он бунтует в свои 62 года. «Блажен, кто смолоду был молод; блажен, кто во время созрел!»

Дорн спокойно, зрело встречает старость. Он доволен тем, как он прожил свою жизнь, она рисуется ему «талантливой ком-

позицией», как говорит о своей жизни профессор из чеховской «Скудной истории». «Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом» — говорит Дорн Треплеву, и это, действительно, все знают: и Аркадина, которая вспоминает, каким был Дорн 10—15 лет назад, и говорит, что он и сейчас обворожителен; это знает и Сорин, который завидует талантливой жизни Дорна; это знает и Полина Андреевна, — словом, знают все, кроме Плятта.

Нам кажется, что в размышления артиста над своим образом вкралась довольно наивная путаница. Плятт правильно понял, что довольными и самодовольными людьми у Чехова бывают пошлые люди, потому что, в самом деле, только пошляки могли быть довольными тогдашней действительностью. Поняв эту, достаточно, впрочем, простую истину, Плятт схематически приложил ее к чеховскому Дорну, забыв о том, что одно дело — довольство тогдашней действительностью, и совсем другое дело — довольство и гордость тем, как ты сам прожил в той страшной действительности, в которой жили чеховские герои, как ты пронес свое достоинство человека. Чем же доволен Дорн? Он ясно говорит об этом влюбленной в него Полине Андреевне: «Во мне любими главным образом превосходного врача. Лет 10—15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным породочным акушером. Затем всегда я был честным человеком».

Зачем же отнимать у Дорна его главное достоинство, его прекрасную трудовую гордость! Зачем превращать его в угрюмого человеконенавистника, этакое филина в пенсне! Плятт увлекся внешней остротой и законченностью своего рисунка и потерял всю глубину, всю значительность чеховского образа.

Впрочем, может быть, артиста дополнительно смутило еще и то обстоятельство, что Дорн так равнодушен к просьбам Сорина о лечении? Но, умный врач, тонкий наблюдатель, знаток людей, Дорн отлично понимает, что «слечением» Сорина было бы просто изменение его жизни. Сорин страдает, оттого, что живет в деревне, а не в городе, и никакие лекарства тут не помогут. Лекарство тут только одно: деньги, которые могла бы дать Сорину его скупая сестра, Аркадина, для жизни в городе. Но денег она ему не даст, Дорн это отлично понимает. А, кроме того, в отношении Дорна к Сорину есть снисходительная ирония мудрой старости над старостью, быть может, трогательной, но все же жалкой в своем бессильном бунте против законов природы.

Сорин занимался всю свою жизнь нелюбимым трудом, и это — главная причина его недовольства прожитой им жизнью, сознания пустоты, столь страшного в старости. У Дорна нет и не может быть этого страшного чувства. Многого нельзя понять в творчестве Чехова, если игнорировать

глубокое значение темы труда в чеховских произведениях! Тема искусства — тоже тема труда, а Дорн — такой же победитель в своем труде, как Нина Заречная в искусстве. Пусть тогдашняя действительность не давала ему возможности творчества, полета, — для нас, современников эпохи, поднявшей труд и творчество на небывалую высоту, — любой труженик в прошлом обществе, тосковавший о творческом, вдохновенном, свободном, труде, как тоскует Дорн, — наш друг, вложивший свою каплю в то общее дело культуры, которое объединяет нас с предшествующими поколениями.

Чехов мечтал о таком единстве поколений, об этом мечтают его герои. «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...».

Эти слова Ольги в финале «Трех сестер» могли бы повторить многие чеховские герои, в том числе и Нина Заречная, и Тригорин, и Дорн! Нелегко было пронести человеческое достоинство в той бесчеловечной жизни. Вспомним чеховского Ионыча, начинавшего свою жизнь и свою карьеру врача честным «идеалистом» (употребляя это слово в том значении, в котором оно часто употреблялось прежней интеллигенцией), и превратившегося в жадного приобретателя, накапливающего деньги, равнодушного и к своему труду и к людям. Дорн в старости остался тем же, кем был и в молодости, он не накопил ни копейки, он остался плебеем, он остался верен любви к людям. А Плятт, право, делает из него даже несколько барина, немного фата. Нет, все это слишком обидно и для Дорна, и для Плятта, для этих людей, столь близких друг другу по человеческому облику (поскольку человеческий облик просвечивает в артистическом облике)! И так жаль, что один из этих талантливых людей не понял другого! Вот уже поистине: «своя своих не познаша»...

Театр стремился передать мрак и тяжесть эпохи, в которой жили герои «Чайки». Но он понял это слишком односторонне. В любой эпохе и в любых условиях народ русский стремился к победе света над тьмой, свободы над рабством, творчества над рутинной. И в то свинцово-тяжелое время, когда «Победоносцев над Россией простер свиные крыла» (А. Блок), — русский народ выдвинул Чехова — нашу любовь, нашу любовь и славу. Вот эту сторону не то что забыл, а не утвердил в своем спектакле театр. Советский зритель хочет видеть главное в чеховской «Чайке» — столь близкую ему тему борьбы и победы.

Думается, что и отсутствие больших творческих находок в этом спектакле у та-

ких замечательных артистов, как Марецкая, Абдулов, Ванин, связано с общей односторонностью спектакля. Марецкая лишает Машу какой бы то ни было поэтичности, есть какой-то усталый и эстетически трудно принимаемый налет равнодушного цинизма в ее образе, как будто Марецкая не играет вялость, равнодушие ко всему на свете, кроме Треплева, а сама является вялой и равнодушной в этом спектакле: это тот случай, который называют натурализмом на сцене. Марецкая талантливо отсиживает ногу, талантливо демонстрирует опьянение, — кстати, вовсе не предусмотренное Чеховым: Маша обычно выпивает рюмку — другую водки и не пьянеет. Публика смеется. Фразу о том, что женщины пьют водку и коньяк, Марецкая произносит не в тоне угрюмо-спокойного наблюдения, а кокетливо. Артистка не нашла пафоса, интереса для себя в роли Маши. А Маша — поэтическое существо, она чувствует красоту человеческой души и поэтому любит Треплева. Девушкам той эпохи, не отличавшимся исключительной силой души и таланта, какой отличается Нина Заречная, — обыкновенным хорошим

девушкам не к чему было применить свое стремление к красивому и возвышенному. Им оставалась только область любви.

Ванин дает скорее традиционный образ бедного чиновника из какой-нибудь пьесы Островского, чем образ чеховского учителя. Абдулов в Сорине добросовестно изображает дряхлость, — и только.

И все же редко какой спектакль вызывал столько мыслей и чувств, желания спорить, думать о главном, как «Чайка» Завадского! А сколько у нас спектаклей, в которых нет ничего, кроме гладкости, спектаклей, которые немедленно забываются! Большое творческое напряжение коллектива отличает спектакль Завадского. Самый факт честной работы над таким произведением, как «Чайка», содействует прогрессу нашей общей театральной культуры. И мы верим, что спектакль будет подниматься все выше, подобно Чайке, что артисты и постановщик найдут в себе силы для веры и терпения, для упорного, вдохновенного труда над все большим проникновением в глубину чеховского гения, — найдут силы для подвига!