

МЕХИР

СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

Всероссийское Театральное Общество
Москва 1943

Чехов на периферийной сцене

К. ЛОМУНОВ

„Дядя Ваня“ в Свердловском драматическом театре

«Дядю Ваню» Свердловский театр показал на республиканском смотре спектаклей русской классики, и потом ее увидели москвичи. «Дядя Ваня» — несомненная творческая удача театра, вдвойне приятная потому, что многие театры, в том числе и столичные, упорно «обходят» эту пьесу.

Чеховский спектакль Свердловского театра — серьезная, вдумчивая работа. Смотрится он с большим интересом и глубоко волнует. И думается, что все хорошие, теплые слова, которые были сказаны по адресу театра и в печати и на обсуждении спектакля в ВТО, вполне заслуженны и справедливы. Успех постановки этой (и в самом деле трудной) пьесы — свидетельство высокой культуры театрального коллектива, его способности решать серьезные творческие задачи.

Все это дает нам право подойти к оценке спектакля с наиболее высокими требованиями, чтобы установить «меру» и достижений театра и его недостатков. Никто не будет утверждать, что постановка «Дяди Вани» в Свердловском театре — законченный образец чеховского спектакля, что спектакль этот не может расти и совершенствоваться.

«Дядя Ваня» — трудная пьеса. Многие исследователи чеховского творчества наводят, что это — самая «чеховская» из пьес Чехова, что в ней наиболее ярко и полно выразились самые существенные черты его драматургического стиля.

Известна исключительно высокая оценка «Дяди Вани» Максимом Горьким. Известно также, что «Дядю Ваню» в 1920 году смотрел в МХАТе Владимир Ильич Ленин и сказал по поводу пьесы и спектакля: «Замечательный автор, замечательные слова, замечательные актеры».

Широко известно также, что взыскательный автор не был доволен постановкой своих пьес в Художественном театре, а их гениальный истолкователь К. С. Станиславский писал в итоге своей работы: «Глава о Чехове еще не окончена. Ее еще не прочли как следует. Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца!»

Каждое новое обращение того или иного из наших театров к Чехову и является его попыткой «дочитать» его пьесы «до конца». И постановка «Дяди Вани» в Свердловском театре — это не обычный, рядовой спектакль, а попытка нового решения большой творческой задачи, попытка интересная, заслуживающая серьезной оценки.

В чем главная мысль пьесы? Вспоминая «загадочный» ответ Чехова о чудесных галстуках дяди Вани, Станиславский говорит: «Дело было, конечно, не в галстуке, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтический дядя Ваня глухнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в Петербурге вместе с себе подобными. Вот затаенный смысл ремарки о галстуке». Станиславский не только определил идею пьесы, но и указал, как надо играть ее героев.

Поэтический дядя Ваня — удался ли он Б. Ф. Ильину? Талантливому актеру очень хорошо удается показать, как в отяжелевшем, обрюзглом Иване Петровиче Войницком вспыхивает страсть к Елене Андреевне и как эта поздняя страсть помогает ему понять, что жизнь истрачена на пустяки, на копейные расчеты, на постное масло с горохом. В жизни преуспевают бездарные, тупые, самовлюбленные Серебряковы, а он — человек с недюжинными способностями, с душой и талантом — вынужден прозябать, работать, как вол, на Серебрякова и в благодарность услышать от него по своему адресу: «Ничтожество!»

Войницкий негодует, он неистовствует, он стреляет в своего врага. Потом вновь

надевает на себя хомут управляющего именем. Брюзжащего, разочарованного и «бунтующего» дядю Ваню Ильин показал ярко и сильно. Но изящество, артистизм, а стало быть, и богатство натуры Войницкого ему не удалось обнаружить в полной мере. В стремлении к простоте и сдержанности Ильин скупится на краски. Любопытно, что фразу о том, кем бы мог стать дядя Ваня, живя он в других условиях, Ильин произносит торопливо, скороговоркой, словно боится сделать дядю Ваню смешным. И прозвучала эта фраза как ничем не оправданная претензия неудачника.

Войницкий — страстный человек. И страсть его проявляется не только в объяснении с Еленой Андреевной и в разговоре с Серебряковым, но и в беседах с Астровым. Ильин-Войницкий разговаривает с Астровым, особенно в первом акте, холодно-иронически, скучным тоном безнадежно уставшего, ко всему равнодушного человека. Это — не идущие к образу дяди Вани краски.

Ильин хорошо показывает Войницкого в быту, в «жалкости действий» и не раскрывает во всей полноте «глубокость натуры», богатство его характера.

Очень сильно проводит Ильин сцену на «семейном совете», когда дает отповедь профессору Серебрякову, и столь же сильно — весь последний акт. Трудно забыть его глубоко печальные, скорбные глаза, особенно в ту минуту, когда с мольбой и надеждой он смотрит в глаза Соне, ставшей его опорой и руководительницей. Ее светлая вера в будущее служит для него источником силы, удерживает от последнего, страшного шага.

В критике долго обсуждался вопрос, кто главный герой пьесы — дядя Ваня или Астров? Уже одно то, что такой вопрос был поставлен, — яркое свидетельство значительности фигуры Астрова.

Чеховский Астров — талант, самородок, человек большой мысли, творческого размаха. У К. М. Максимова, очень хорошего актера, мало в этой роли увлеченности большой мыслью, нег полета. Чеховский Астров одержим благородной высшей идеей и говорит о ней страстно, зажигая и увлекая других. Максиму меньше всего удалось знаменитый астровский рассказ о том, как оскудела жизнь в уезде. Всю сцену он ведет словно ради того, чтобы в конце сказать Елене Андреевне: «Я по лицу вижу, что вам это неинтересно». И в самом деле, отличная сцена эта прошла неинтересно, без огонька, без вдохновения.

Максимов-Астров прозаичен, будничен и «простоват». Мы верим Соне «на-слово», когда она говорит о чудесной душе Астрова, о том, как увлечен он своим делом, своими планами насаждения лесов, облагораживания климата и человека.

Зато все бытовые, жанровые грани астровского образа Максимов передает

превосходно. Сколько блеска в сцене объяснения с «красивым пушистым хорьком» — Еленой Андреевной, в сцене ночного кутежа с Вафлей, в беседах с нянькой Мариной!

И Астрова, и дядю Ваню, и Соню театр должен показать не только в быту, не только в «жалкости действий», но и в их мечтах, благородных и светлых, в мечтах, обнаруживающих большое душевное богатство, растрачиваемое понапрасну.

Кто такой Астров в быту? Земский врач, замученный тяжелой работой в нищей деревне. «Судьба бьет меня не переставая», — жалуется он. — «Порой страдаю я невыносимо». Астров — неудачник в личной жизни, нет у него ни семьи, ни настоящих друзей, ни своего угла.

Но есть другой Астров — мечтатель и деятель, уверенный в пользе своей деятельности, горячо любящий родную землю, поэтически, вдохновенно рисующий картину улучшения, преобразования жизни. Этого Астрова любит Соня, сохранившая во всей свежести мечты своей юности, всю силу нерастраченных чувств.

Максимов-Астрову, как и Ильину — дяде Ване, больше удалась бытовая, житейски-обыденная сторона образа. Они до конца спектакля остаются «реалистами», боясь приподняться над бытом, стать хоть на короткий срок «романтиками». А ведь по поводу «Дяди Вани» Горький писал, что Чехов в своей драматургии «убивает реализм», он создает реализм особого рода, создает реалистические образы, поднимающиеся до символов, до больших обобщений.

Так что же, — спросят нас исполнители, — вы предлагаете нам изображать символы, а не живых, реальных людей?

Нет, изображать надо реальных, живых людей. Не напрасно же в чеховских спектаклях Художественного театра достигалась полная иллюзия жизни. Но эти картины живой жизни создаются из таких деталей, из таких штрихов, что они приобретают значение картин-символов, картин с глубоким подтекстом, глубоким подводным течением. За конкретными, живыми и, казалось бы, обыденными явлениями возникает тот второй план, который и выражает сокровенный смысл пьес Чехова, их «тайное тайных».

Вот этот второй план в чеховском спектакле Свердловского театра «просвечивается» недостаточно ярко, так как глазеет в нем бытовая драма. Есть в пьесе несколько «пробных камней» — несколько реплик, которыми, как лакмусовой бумажкой, можно проверить, как звучит спектакль. Знаменитую фразу об Африке в финале пьесы Станиславский-Астров произносил так, что фраза эта, не имевшая никакого отношения к происходившему на сцене, сказанная явно некстати, передавала как нельзя лучше состояние тоски и горя, которым охвачены были и дядя Ваня, и Соня, и сам Астров.

У Максимова-Астрова фраза об Африке звучит как проходная, вызывает улыбку, ибо пронесена она совсем «не в том ключе».

В элементарно-бытовом ключе играет роль профессора Серебрякова артист А. А. Игорев. А разве Серебряков — только бытовой образ? Разве он не олицетворяет, скажем еще «решительнее», не символизирует ненавистную Чехову породу самовлюбленных ученых педантов, тупо уверенных в своей непогрешимости?

Серебряков, подобно Беликову, не расстается с калошами и зонтиком. За это его высмеивает дядя Ваня. Случайная ли это перекличка двух образов? Нет, конечно. Пусть Серебряков не столь ярко типичен, скажем еще более «решительно», не столь символичен, как Беликов, но он тот же человек в футляре. А у Игорев — это болевой и поэтому раздраженный и капризный человек. И только!

Такой Серебряков снижает всю значительность протеста и борьбы с ним дяди Вани. Борьба проводится в бытовой план, и выстрел дяди Вани, как и весь его бурный порыв, звучат как частные и почти семейные дела. Действительно, как говорит нянька Марина, «погогочут гусаки и успокоятся».

Телегин (Вафля) в исполнении И. И. Кочеткова — также бытовой образ. Кочетков играет старого приживала, к которому все обитатели усадьбы привыкли, как к вещи, долго находящейся в доме и потому примелькавшейся. Актер использовал далеко не все возможности, предоставляемые ему ролью. Вафля — вовсе не безобидное существо. У него есть свое понимание человеческого достоинства, и он не раз напоминает об этом. Вафля пытается вмешаться в трагедию, разыгравшуюся у него на глазах. Он — поборник усадебной тишины и раз навсегда заведенного порядка. А Кочетков играет только забитость и покорность. И во внешнем рисунке роли есть у него какая-то надуманность (например, нарочито заплетаются походка).

Артистке Е. М. Морозовой в роли матери Войничко Марии Васильевны удается, правда, очень скудными, неяркими красками, показать образ старой барыни, помещавшейся на «брошюрах», влюбленной в статьи своего зятя-профессора.

Артистка М. П. Виталь в роли Марины нарисовала убедительный образ старухи няни, нетронутой обитательницы старинных дворянских гнезд. Она «бытовит» образ, но он таков и у Чехова. В чеховских пьесах можно найти немало примеров того, как «бытовое» приобретает значение типического, значение «символа». За образами Фирса, Марины, Вафли встают целые картины ушедшей Руси. Умирание, гибель старины Чехов с огромной художественной силой показал в образе Фирса. Разве не «символична» заключительная сцена «Вилшневого сада»: хозяева уехали, двери дома заколачивают, словно

крышку гроба, а в доме остался старый, всеми забытый Фирс?!

Второй — «символический» — план в пьесах Чехова создается не только романтическими, но и реалистическими красками. Что «романтического» в образах Фирса, Вафли, Марины? А разве не создают они вместе с другими действующими лицами то настроение, которое самым, казалось бы, незначительным, заурядным явлениям жизни придает глубокий смысл?

Режиссер и исполнители не смогли раскрыть всю сложность отношений героев пьесы, тонко и верно мотивировать их поступки.

Лень и безволие Елены Андреевны, жены профессора, хорошо передает засл. арт. РСФСР Е. К. Амман-Дальская. Но Елена Андреевна не только ленива и безвольна, у нее «русалочья кровь». Не только ее внешняя красота сводит с ума дядю Ваню, увлекает Астрова. Есть в ее характере что-то глубоко волнующее, влекущее к себе и Войничко, и доктора. Им глубоко симпатичны недовольство Елены Андреевны своей судьбой, стремление к жизни красивой, содержательной, артистизм ее натуры. Вот эти стороны облика Елены Андреевны недостаточно ярко обрисованы Амман-Дальской.

Елена Андреевна красива внешне. Соня — красива одухотворенной внутренней красотой. Деловитая, погруженная с головой в хозяйственные заботы, Соня — поэтичная натура, и самое дорогое в ней — мечты о жизни справедливой и радостной. Доброе, участливое сердце, удивительная деликатность и застенчивость — эти привлекательные черты русской девушки чудесно выражены Чеховым в образе Соны.

Артистка М. С. Муккарская подчеркивает внешнюю некрасивость Соны для того, должно быть, чтобы ярче показать внутреннюю красоту ее облика. Надо ли это делать? Ведь слова Соны о том, что она некрасива, можно понять не буквально, а как выражение ее застенчивости, скромности. Муккарская временами огрубляет характер Соны. В ее совете Елене Андреевне — «лечи, учи», в ее обращении с большим отцом есть ненужная раздражительность и даже злость.

Но есть места в роли Соны, которые Муккарская передает превосходно (беседа с Астровым у буфета, молюба, обращенная к дяде Ване).

Временами кажется, что Муккарская огрубляет Соно нарочито, чтобы по контрасту ярче заострить самые дорогие черты ее образа. Но этим она не только усложняет свою задачу, а и задачу других исполнителей. Когда перед Астровым или дядей Ваней «бытовая Соня», им труднее играть. Когда перед Астровым «некрасивая Соня», ему легко дать «бытовое оправдание» своего отношения к ней: некрасивая, грубоватую Соною заслонила красивая, изящная Елена Андреевна. Но ведь это чересчур простое, прямолинейное объяснение. Елена Андреевна привлекает Астрова,

как и дядю Ваню, не только потому, что она красива, а и потому, что, как и они, Елена Андреевна глубоко недовольна жизнью, тоскует и мечется. Соня, на первый взгляд, выступает в роли утешительницы, старается примирить и дядю Ваню и Астрова с их будничной, серой жизнью. Не ясно ли, что этим она не может привлечь и покорить «бунтаря» Астрова?

В спектакле должна быть очень тонко передана эта сложность отношений, эта мотивировка поведения Астрова: «не замечает» Соню, увлекается Еленой Андреевной. Мы же увидели простое, «бытовое» истолкование этих отношений, увидели некрасивую, грубоватую Соню, правда, очень искреннюю, глубоко верующую в то, что жизнь станет лучше, чище, красивее.

Театр, ставящий пьесы Чехова, должен обнаружить их глубоко поэтическое содержание, используя все богатство красок для создания поэтического настроения.

Постановщик «Дяди Вани» в Свердловском театре, заслуженный деятель искусств РСФСР Е. А. Бриль, много внимания уделил созданию «чеховской атмосферы» спектакля, стремился добиться «звучания» пауз, удачно «озвучил» спектакль шумом дождя и ветра, музыкой. В спектакле много удачно найденных мизансцен. Например, объяснение Войничкого с Еленой Андреевной через кресло, в котором только что сидел профессор Серебряков, объяснение Сони с Еленой Андреевной через это же кресло. Это живая, удачная деталь! В жизни все причудливо перекрещивается и сталкивается, и кресло — немой свидетель страданий, обид, надежд и разочарований чеховских героев.

Художник А. А. Кузьмин создал характерные декорации, ярко воспроизводящие обстановку дворянской усадьбы, где все состарилось, потускнело и жить скучно и тягостно.

Повторяем, спектакль Свердловского театра — примечательная страница сценической истории «Дяди Вани», и надо полагать, что мимо нее не пройдет ни один новый постановщик чеховской пьесы, так как спектакль этот интересен своими поисками, стремлением сказать свое слово. А для коллектива Свердловского театра чеховский спектакль, несомненно, явится новой ступенью его творческого роста.

„Три сестры“ в Харьковском русском драматическом театре

Впервые Харьковский театр поставил пьесу «Три сестры» в 1940 г. Недавно, возвратившись в родной освобожденный город после трех лет работы в Сибири и Забайкалье, на Дальнем Востоке и в Приморье, он вновь показал свой чеховский спектакль харьковчанам.

Спектакль этот надолго останется в памяти. Он очень хорошо оркестрован и звучит как задумчивая русская песня, в которой слились и печаль и радость, и улыбка и глубокое раздумье.

«Три сестры» могут прозвучать на сцене безнадежно пессимистически, как спектакль-панихида по семье Прозоровых. А иной режиссер, притушив в пьесе скорбные тона, может поставить ее, как веселую комедию.

Своеобразие стиля «Трех сестер» состоит в тонком сплетении мотивов скорби и горечи с глубокой верой в жизнь и творческие силы человека. Задача режисера верно передать эту гамму оттенков, показать разносторонность чеховского изображения жизни. Театр должен гармонично сочетать в спектакле правду жизненную с правдой поэтической, донести до зрителя главную мысль пьесы.

Сам Чехов определил главную мысль пьесы в известном письме к Тихонову: «Я хотел только честно и откровенно сказать людям: посмотрите на себя, посмотрите, как вы плохо и скучно живете. Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь. Я ее не увижу, но я знаю, она будет совсем иная, не похожая на ту, что есть. А пока ее нет, я опять и опять буду говорить людям: поймите же, как вы плохо и скучно живете». Эти замечательные слова перекликаются с тем, что говорил Чехов о долге писателя: рисовать жизнь такой, какая она есть, и каждую свою строчку пропитывать стремлением к той жизни, которая должна быть.

Вот в этих двух планах и построена пьеса «Три сестры». В ней показаны безрадостно скучная жизнь хороших русских людей начала двадцатого века и устремления их к жизни иной — светлой, наполненной радостью творческого, созидательного труда.

Гимном труду звучат слова младшей из сестер Прозоровых — Ирины: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторг».

Герои Чехова новую жизнь вовсе не представляют себе легкой, беспечно-веселой. «Жизнь, — говорит Тузенбах, — останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая». Они чувствуют ее приближение, слышат музыку будущей жизни и горячо приветствуют ее: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушные, предубежденные к труду, гнилую скуку. Я, — говорит Тузенбах, — буду работать, а через какие-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

Удивительно ли, что этим пророческим словам чеховского мечтателя горячо аплодируют наши зрители, с огромным волне-

нием следящие за развитием действия пьесы?!

И кто назовет противоестественным чувство глубочайшего сожаления, охватывающее наших современников, когда они видят, как одна за другой гибнут мечты и надежды чеховских героев, как нелепо и зло разбивается счастье Ирины, Тузенбаха, Маши, Вершинина?

Грусть и радость, улыбка и слезы, восторг и жалость, воодушевление и страшный упадок сил — все это в чеховских пьесах живет рядом, в тесном сплетении. В спектакле Харьковского театра хорошо переданы это сплетение, эта сложность оттенков, эта игра тонов. Возникает впечатление потока жизни, показанной не только в житейски-обыденном обличье, но и в философско-поэтическом значении, не только в конкретности бытия, но и в его осмыслении, не только в явлении, но и в его сущности.

Сильно звучат «перебивы» настроений, «удары», возвращающие героев пьесы от мечты к действительности. Вспомним, как лирически-светло начинается пьеса. У широко раскрытого в весенний, залитый солнцем сад окна стоит Ирина в белом платье, похожая на белую птицу. Радостно настроена старшая сестра Ольга. «Сегодня утром проснулась, — говорит она, — увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно». И вдруг в эти слова песню врывается грубое: «Чорта с два!» Это сказал Чебутыкин в споре с Тузенбахом. Слова его не относятся прямо к тому, что говорит Ольга, но как быют они по лирически-песенному настроению, как «снижают» лирический запев пьесы.

Надежды и сомнения, юмор и лирика, горечь и радость — все это не просто соседствует в спектакле, а переплетается, сталкивается, борется. Отсюда и создается впечатление потока живой жизни.

Театр мог «притушить» горькие тона и ярче, выпуклее дать бодрые. Но нужно ли это делать? Почему мы должны показывать жизнь чеховских героев лучше, красивее, ярче, чем показывает ее Чехов? Зачем «поправлять» Чехова? И не прозвучат ли ноты бодрости и мужества слабее, если театр приглушит ноты горечи и скорби, органически присущие чеховским людям, возникавшие под бременем жизни, тяжкой и безрадостной?

Театр поступает правильно, когда он со всей силой показывает гнетуще-тяжелые, нудные условия жизни чеховских героев, со всей силой передает чувства печали и горечи, владеющие ими, их неудовлетворенность собой и своей жизнью, их сознание, что дальше так жить нельзя. Театр поступает правильно, передавая со всей силой и страстностью жажду жизни, жажду разумной творческой деятельности, охватившую лучших чеховских героев, их веру в прекрасное будущее.

На фоне безнадежно унылой мещанской пошлости, окружающей сестер Про-

ровых, с какой силой, как бодро и призывно звучат слова Ольги — «... хочется жить!»

Спектакль Харьковского театра «берет за душу» зрителя, вызывает у него и улыбку и слезы. Да, и слезы, хотя театр не стремится вызвать в зрителе чувства жалостливости и уныния. Смех вспыхивает в зрительном зале и тотчас обрывается, потому что в спектакле, как и в пьесе, рядом со смешным — страшное.

Нелепо-смешные реплики спившегося доктора Чебутыкина смешат только в первую минуту. Зритель перестает смеяться, почувствовав страшную душевную опустошенность и одиночество чудака-доктора, потерявшего веру в себя и людей. Зритель смешат выходы штабс-капитана Соленого. Но разве не печально-страшны его изломанность, его нелепое печоринство и бреттерство, приводящие к трагической гибели Тузенбаха?

Зритель улыбается милой детской непосредственностью Ирины, уверяющей сначала, что она хорошо знает, как надо жить. И какой шемшающей тоской наполняется сердце, когда видишь, как гаснут лучистые глаза Ирины, когда жизнь безжалостно обрывает лепестки с яркого цветка ее надежд и упований.

Три сестры — как три партии в оркестре. «Ужасно трудно было писать «Трех сестер», — жаловался Чехов в письме к Горькому. — Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочери». Чехову замечательно удалось нарисовать сестер, все они — разные, и в то же время их роднят черты большого душевного благородства, сердечности, роднят общие мечты и надежды.

Ирину играет заслуженная артистка УССР А. П. Воронович. Ей меньше удалось Ирина первого акта, та «птица белая», сердце которой еще ничем не омрачено, душа полна радостных предчувствий и счастливых надежд. Но Ирину, узнавшую первое горе, первые утраты и разочарования, Ирину с душой «как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян», Воронович играет с большой силой.

Игра ее исполнена того изящества и грации, без которых немислим образ чеховской девушки.

Машу играет Н. В. Тамарова, актриса на остро характерные роли. В чеховском спектакле, требующем «не жестикуляции, а грации», ей приходится сдерживать себя. Машу нельзя играть с помощью внешних — пусть острых и эффектных — жестов. И, надо отдать должное Тамаровой, она сумела создать верный и запоминающийся образ.

«Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злоющей», — говорит Маша. Жажда счастья и боль, обиды на жизнь и людей — этими чувствами полна Маша Тамаровой. Силу любви к Вершинину, горечь разлуки с ним Тамарова передает со сдерживаемой

страстностью. Она показывает, как Маша борется с собой и как отдается она чувству любви, наполнившей ее душу счастьем, а когда счастье оказалось невозможным, как находит она силу, чтобы выдержать, выстоять, не потерять рассудок от горя.

Артистка Е. А. Носкова в роли Ольги передает обаяние матерински-чуткой, деликатной, заботливой старшей сестры. Радость сестер — радость Ольги, их горе — ее горе. У нее нет своей, обособленной от сестер жизни. Разве что своя тоска по безвозвратно минувшей молодости, по несбывшимся надеждам. Чувство тоски у Ирины и Маши острее, больнее, потому что совсем свежие их утраты и потери. Ольга со многим свыклась. Но смирилась ли она? Разве случайно в ее уста, уста, казалось бы, безнадежно оставшей женщины, Чехов вложил золотые слова в финале пьесы: «Пройдет время... счастье и мир настанут на земле». Неугасимая вера Ольги в будущее счастье поддерживает и воодушевляет сестер. И хотелось бы в спектакле тверже, резче подчеркнуть эту глубокую веру Ольги, испытавшей много горя и бед.

Очень хорошо проводит Носкова сцену объяснения с Наташей, изгоняющей старую Анфису из дома. Ольгу до слез возмущает грубость и пошлость Наташи, роль которой просто и верно играет артистка А. В. Танеева. Наивная, смешная Наташа, став женой Андрея, «обернулась» мещанкой, прибрала к рукам весь дом Прозоровых, отравила жизнь и сестер и мужа. Танеева до конца сохраняет «наивность» и непосредственность Наташи, и от этого образ становится еще более отталкивающим и, пожалуй, страшным.

Благородство, изящество и вместе с тем прекраснотушние полковника Вершинина хорошо передает артист В. Ф. Матов. Его можно упрекнуть лишь в излишнем любовании своей красотой. Временами он чуть-чуть рисуется, а от рисовки — один шаг до позерства, совсем не идущего к образу Вершинина.

Вершинин философствует на протяжении всей пьесы. Очень легко засушить образ — сделать его рассудочным, скучным. Вершинин Матов обаятелен своей человечностью, своей мягкостью, сердечностью. Вершининские монологи Матов произносит без нажима и риторики. Он словно мечтает вслух, словно делится своими задушевными мечтами.

В спектакле нет и тени риторики. Каждая «общая» фраза, каждая «общая» мысль героев пьесы «поданы» с удивительной правдивостью — не в приподнятых на ходули тирадах, а в интимных задушевных признаниях, высказанных негромко, иногда вполголоса.

Театр хорошо понял очень важное признание Тузенбаха: «У меня — страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью...» Стремление героев пьесы к здоровой, пол-

нокровной жизни, к радостному, творческому труду сливается с жадной любовью, личного человеческого счастья. Потому и звучат как глубоко-личные, правдиво-убедительные признания самые «общие» места в речах Вершинина, Тузенбаха и других действующих лиц.

Вершинин «обещает» счастливую жизнь лишь через 200—300 лет. Тузенбах видит ее скорое приближение. Больше других действующих лиц пьесы Тузенбах охвачен стремлением к действию, тягой к труду, к работе. И это хорошо передает артист В. Н. Северов. Он не старается «приподнять» своего героя. В стремлении к простоте и жизненной правде Северов, быть может, больше, чем нужно, «притушил» восторженность и непосредственность Тузенбаха. Но его чуткость и деликатность, большое и чистое чувство к Ирине, детское простодушие и удивительное его прощание с Ириной Северов передал тонко и сильно.

Чебутыкина играет Народный артист СССР А. Г. Крамов. Он показывает не только чебутыкинскую «тарарабумбю», не только душевную опустошенность, но и то, каким был этот спившийся доктор в лучшую пору его жизни. Есть в спектакле незабываемая сцена. После пьяного «шума и грома» Чебутыкин вдруг увидел печальное лицо Ирины и протрезвел на какой-то миг, и поздние тяжелые слезы застлали его глаза.

Чебутыкин Крамова не только смешной, ничемушный человек, но и одинокий старик, отзывчивый на ласку, по-своему чуткий и добрый.

Артист И. С. Любич стремится показать, как обывательщина, мещанский быт «засасывают» Андрея Прозорова, мечтавшего посвятить себя науке. Андрей раскрывает душу в третьем акте. Он, пришел уверить сестер, что жена его, Наташа, — добрый, заслуживающий любви и уважения человек. И вдруг Андрей услышал свой растерянно-фальшивый голос и разрыдался: «Не верьте мне, не верьте!» На короткий срок он стал прежним Андреем, которым так гордились сестры. Но лишь на короткий срок. Жизнь сломала этого человека, пригнула к земле. «Отчего? — спрашивает Андрей. — Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучными, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны?...». Но справедливый этот вопрос он задает глухому и тупому Ферапонту, чьи глупые реплики, сказанные невпопад, только подчеркивают всю безнадежность положения Андрея. Воплем отчаяния звучит этот страшный, проклятый вопрос: «Отчего?» Пьеса не дает на него прямого ответа. Но разве не ясен он сам по себе.

Судьба Андрея Прозорова — это тяжелая судьба умного, добропорядочного русского человека, гибнущего в проклятых условиях прежней российской действительности. Андрею нельзя не сочувствовать, но его пассивность, его безволие не могут

не вызывать осуждения со стороны нашего зрителя. Прозоров, как и другие «хорошие чеховские люди», как дядя Ваня и Астров, Тузенбах и Вершинин, вызывает и должен вызывать у нас сложное отношение к себе. Сочувствуя им, мы осуждаем их пассивное, недейственное отношение к жизни, прекраснодушие, «жалкость действий». Образ Андрея Прозорова — благодарный материал для того, чтобы отчетливо показать отношение театра, наше отношение к типичному «чеховскому герою». Между тем, на сцене Харьковского театра образ Андрея Прозорова выглядит «бледновато», ему не хватает определенности, законченности. Происходит это потому, что театр не передает внутренней сложности Андрея, не показывает «две души» его: душу, погрязшую в мелочах мещанского быта, и душу, рвущуюся на простор, к большой, творческой деятельности.

Андрей-Любич несколько меланхоличен, малоподвижен. В нем мало страстности. А ведь страстность то и дело «прорывается» в Андрее. Ему доверил Чехов горько обличающие слова о русской провинции, о городе, который стоит двести лет и не дал стране ни одного сколько-нибудь замечательного человека. Страстная обличительная сила, таящаяся в репликах Андрея, должна быть показана исполнителем его роли.

Недостает определенности, законченности и в рисунке роли Кулыгина, исполняемой арт. Я. Г. Азимовым. Азимов рисует этого застегнутого на все пуговицы учителя гимназии мягкими красками. Не чересчур ли он добродушен?

От Кулыгина бежит Маша. Вся роль его построена на том, что он постоянно ее ищет, всем надоедает вопросом: «Где Маша?» И вторая кулыгинская нота: «Я доволен, я доволен». Человек этот все оправдывает, всем доволен. Он не только жалок, но и тошнотворен, противен. У Азимова же он только жалок.

Ферапонта очень колоритно играет арт. Э. В. Коломнийский. Просто и верно пока-

заны Федотик (Б. Н. Тоценко), Роде (Д. И. Лизогуб), няня Анфиса (С. Я. Давыдова).

Постановщик спектакля, Народный артист СССР А. Г. Крамов, глубоко понял чеховскую пьесу и верно передал ее содержание. И тем труднее согласиться с «отступлениями» от Чехова, которые он допустил в спектакле. Самое серьезное отступление — обстановка последнего акта. Это отступление от Чехова не находит оправдания, и простить его театру нельзя. Художник М. М. Беспалов, оформлявший спектакль, в IV акте показывает задворки старого дома Прозоровых, грязь, запустение. Около полуразвалившегося забора стоит сухое, покосившееся дерево без ветвей и листьев.

Чехов требовал другого. В ремарке к IV акту он указывает: «Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки — лес». О красоте прозоровского сада говорит Тузенбах в сцене прощания с Ириной: «Я точно в первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!»

Не запустение и грязь надо показать на сцене, а упоительную красоту русской природы. И тем беднее и ужаснее будет выглядеть жизнь героев пьесы на фоне роскошной и такой родной природы. Тем громче, убедительнее прозвучит главная тема пьесы.

Все наши замечания отнюдь не умаляют значительности работы Харьковского театра, создавшего один из самых интересных чеховских спектаклей на нашей периферийной сцене. Вооруженный опытом работы над «Тремя сестрами», коллектив театра должен показать новые творческие успехи в решении большой задачи, поставленной перед советским театром К. С. Станиславским — «дочитать Чехова до конца»!