

ТЕАТР

№ 3-4

СЕДЬМОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ТЕАТРАЛЬНОЙ
ТЕОРИИ И КРИТИКИ

Орган Комитета по делам искусств
при Совете Министров СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая — Сегодня и завтра советского театра	3
<u>ПЬЕСЫ, СПЕКТАКЛИ, РОЛИ</u>	
Л. Малюгин — О смешном и серьезном	7
Б. Ростоцкий — Условности и условия игры	13
В. Александров — О мистере Подснапе, пудинге и камине	18
А. Мацкин — Закон гротеска	26
С. Цимбал — Чехов в Ленинградском театре драмы им. Пушкина	34
И. Альтман — Спектакли руставелевцев	39
<u>ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ</u>	
Ю. Данилин — Парижская коммуна и театр	43
<u>ТРИБУНА</u>	
Ю. Завадский — Заметки о современном театре	49
<u>ПРОИЗВОДСТВО И ТВОРЧЕСТВО</u>	
Ф. Григорьев — Актер и его театр. С. Майоров — О художнике ищущем, беспокойном. А. Аркадьев — Вы помолодели! Д. Манский — Условия творческого роста. А. Волгин — Пересмотреть состав трупп	57
<u>ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК</u>	63

Март-апрель
1946 г.



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОС. АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМ. ПУШКИНА.
«Дядя Ваня». Сцена направо: Нина — арт. О. Томинаева, дядя Ваня — арт. Ю. Толубев,
профессор Серебряков — арт. И. Малютин, Войничская — арт. Е. Есикевич, Соня —
арт. Е. Карякина, Телегин — арт. Г. Горюхов, Астров — арт. Н. Симонов.

Чехов в Ленинградском театре драмы им. Пушкина

С. ЦИМБАЛ

«Знаете, когда идешь темной ночью по лесу и если в это время
вдали светит огонек, то не замечать ни утомления, ни потемки,
ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу...»

Чехов («Дядя Ваня»).

Полвека живет на сцене чеховский «Дядя Ваня», и время поставило песу в разряд тех истинных творений искусства, которые, по слову Гете, «как и создания природы, навсегда остаются для нашего разума необъятными». От первого мхатовского спектакля «Дядя Ваня» нас отделяют не только годы, но и рубежи истории. Ушла навсегда в память горькая и злая повседневщина, губящая и уродовавшая чеховских героев, ушла из жизни зловещая чеховская тишина, в которой глохли голоса страстных, талантливых людей старой России. Нет всего того, что

родило боль и гнев великого писателя, а творение его живет, и новые люди находят в нем источник художественного наслаждения, мудрости и любви к созидательно-му труду. Снова и снова Чехов появляется на наших театральных афишах, и каждое возвращение Чехова на подмостки сцены — не только праздник нашего искусства, но и повод для новых размышлений и для новых открытий в глубинах чеховских замыслов.

Уважение к Чехову обязывает нас помнить о первых мхатовских постановках его пьес. Именно в них был найден сложный,

но верный ключ к Чехову-драматургу, в котором только и можно продолжать жать и углублять поиски современного чеховского театрального стиля. Очевидно, чеховского нельзя играть Чехова так, как что сегодня сорок лет назад, но так же он игрался сорок лет назад, но так же очевидно, что «открывать» Чехова заново нет никакой необходимости — он давно и давно открыт. В. И. Мейерхофф-Данченко доказал это тем, что, ставя заново «Трех сестер», он искал новое в пьесе не в отрицании прежнего мхатовского опыта работы над Чеховым, а в утверждении и развитии его.

Всем памятна запись, сделанная рукой одного из самых глубоких и смелых пиотомцев мхатовской театральной школы — Е. Б. Вахтангова: «У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется — это не лирика. Это или Пошлость или Подвиг». Любопытное подтверждение находит слова Вахтангова в новой постановке «Трех сестер». Смерть Тузенбаха раскрывается тут прежде всего, как подвиг, как подвижнический преднамеренный уход из жизни. Сцена, предшествующая дуэли Тузенбаха с Соленым, и вся режиссерская атмосфера последнего акта полны не лирических, а трагических контрастов. Так задуман был финал пьесы самим Чеховым.

Нельзя приниматься за работу над Чеховым, не понимая и не принимая его своеобразия. Ставя Чехова, театр обязан любить его не только за то, что роднит его с другими драматургами, но и за то, что отличает его от них.

Когда «Дядю Ваню» включил в свой репертуар Ленинградский театр драмы имени Пушкина, сразу же раздался голоса неумолчивых скептиков, предсказывавшие самую печальную судьбу этому предпринятию. Говорили, что судьба дяди Вани сейчас слава ни способна кого-нибудь всерьез возновить. Утверждали, что ключ к чеховским пьесам потерял, что Чехова в Театре имени Пушкина никогда не умели играть, вспоминали даже провал «Чайку» на Александринской сцене. Словом, высказывались самые неожиданные и самые причудливые опасения. И, однако, театр в целом выиграл этот спектакль.

Ответ на свое первое сомнение — способна ли сейчас тронуть судьба дяди Вани — скептики получили в день премьеры у входа в театр... Множество взволнованных людей осаждало театр и уже не могло попасть в него. Билеты на все объявленные спектакли были расхвачены сразу же, с расторопностью, вовсе не такой, характерной для ленинградских зрителей. Возможно, что само по себе это обстоятельство ничего не доказывает, но в данном случае речь идет об интересе к Чехову, об очевидной внутренней потребности видеть его на сцене, общаться с ним, слушать его.

«В человеке все должно быть прекрасно...» Эти слова доктора Астрова занесла в свой девичий дневник Зоя Космодемьянская. Минув грозные и бурные десятилетия, пришло слово Чехова в нашу современность. С пламенной мечтой о человеке, в котором все прекрасно: «и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Через жизнь и борьбу нескольких поколений прошли эти чеховские слова и воплотились в делах советских людей. И воплощение в жизнь астровской мечты о человеке дает им право по-новому посмотреть и на самого Астрова.

Астров едва ли не самый сложный из всех действующих в «Дяде Ване» людей. В спектакле Театра имени Пушкина его играет Н. Симонов, играет с отличающимся его внутренним напряжением и силой. Но есть в работе Симонова и противоречия, особенно показательные потому, что с ним связан и вопрос о полноте раскрытия всего огромного чеховского замысла.

У этого застенчивого, большого, полного сил, жадности к жизни человека судьба сложилась, как у подавляющего большинства чеховских героев, глупо и бездарно. Что ему еще остается, как ему иначе выразить себя, как не в неуклюжем поцелуе, которым он награждает старую няню Марину. — «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю...» Правду ли говорит Астров? Разумеется, нет. Все, что он в дальнейшем делает, все, что он чувствует, более того, все, что он говорит, — доказывает это. Именно Астрову принадлежат замечательные слова, взятые мною эпиграфом к этой статье: «Знаете, когда идешь темной ночью по лесу и если в это время вдали светит огонек, то не замечашь ни утомления, ни потемки, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу...» Темно, действительно темно в лесу, по которому идет Астров, и устал он изрядно, и больно бьет его лес своими колючими, сухими ветвями. Но дальний мерцающий огонек светит ему, и он живет, несмотря на все свое отупение, забывшая все пережитые разочарования, и все токсичное однообразие уходящих один за другим дней. Человек, который уже ничего не любит, не мог бы с такой страстью говорить об истребляемых и погубленных лесах, как говорит он. Человек, который действительно во всем разучился, не мог бы в такой мере сохранить чистоту и ясность своих убеждений, как их сохранил Астров. Он прятет свою нежность, — это верно. Он не открывает себя, — это несомненно. Но когда он начинает притворяться пошляком, — у него это не получается, хотя и приспосабливает он, как настоящий пошляк, и рюмочкой грешит без ни прочь похвастаться, и вульгарными остроотами играть эту астровскую браваду, надо в полной мере раскрыть сначала и а-



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОС. АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМ. ПУШКИНА.
«Дядя Ваня». Дядя Ваня—арт. Ю. Толубеев. Соня—арт. Е. Карякина. няня—арт. О. Томиллина.

стоящего Астрова. Но Симонов увлекается показной, внешней стороной поведения своего героя, и этот настоящий Астров исчезает из поля зрения. Надо, чтобы настоящий Астров все время порскал, как скот, облизывая цинки и пива, а в образе, созданном Симоновым, он то и дело исчезает вовсе.

Это было бы понятно, если бы основывалось на каком-либо последовательном режиссерском или актерском замысле. Но в том-то и дело, что это никак не согласуется ни с общей режиссерской концепцией спектакля, ни с данными самого Симонова. У него есть все, чтобы играть Астрова — человека, оскорбленного своей судьбой, но не покорившегося ей, сумевшего сохранить и высокое свое целомудрие и совесть свою, вопреки развратным словечкам, засорившим его лексикон, вопреки навязчивой потребности стать хуже, чем он есть на самом деле. Для того, чтобы показать такого Астрова, у Симонова с избытком хватило бы и актерского объяснения, и подлинной внутренней серьезности.

Я именно потому начал с Астрова—Симонова, что этот образ спектакля при всей талантливости исполнителя, больше чем какой-либо другой живет отдельно от Чехова, а во многом и спорит с ним. Возможно, что Симонов ввел в заблуждение

приводимое Станиславским в его книге объяснение сцены отъезда Астрова, сделанное самим Чеховым: «Он же свистит, послушайте... Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!» Можно понять, для чего нужно было Чехову, чтобы Астров свистел как раз тогда, когда плачет дядя Ваня. Разумеется, Астрову более естественно захватывало присвистнуть в тяжелую минуту, чем заплакать. На то он и Астров, чтобы таким нехитрым путем прятать боль и горечь. Здесь нужен такт и чувство меры, чтобы этот свист не превращался, как оскорбление горю, переживаниям дяди Ваней. Слишком хорошо разбирается Астров в людях, слишком ясно представляет себе, что переживает Войничский, чтобы решиться на такое оскорбление. уж если объяснять этот свист до конца, так свистит он потому, что не хочет говорить и не хочет оставаться, и потому, что ему нужно что-то сделать такое, чтобы его не заподозрили в том, что ему тоже хочется плакать или что-нибудь в этом роде...

Превосходно раскрыта театром и актером Ю. Толубеевым судьба самого дяди Ваня, человека, который, по собственному признанию, более всего нуждается в том, чтобы его помирили с самим собой. Толубеев играет дядю Ваню с острым и очень помогающим ему чувством реаль-

ности своего образа. Согнутый и громадный человек, он уже не может собраться, овладеть собой, своей речью и своими страданиями. Голос его становится крикливым, разраженным, пугающим своей резкостью, когда он сам себе признается в понапрасну прожитой и бесцельно растраченной жизни: «Мы точно кулаки торговали постным маслом, горохом, творогом», — кричит он с ненавистью и отчаянием. Кажется, что ярость его обращена именно против постного масла и творога, а не против людей, повинных в его горькой и безобразной судьбе. Горох и масло, которыми он, Войничский, торговал для того, чтобы содержать человека «двадцать пять лет занимавшего чужое место», пустые, одинокие годы, которые он, Войничский, пожертвовал на благо самодовольного ничтожества — Серебрякова, нанесли страшную обиду его самолюбию. Больше всего ему признаться в том, что он сам, а никто другой, ошибся в этом «полубоге», который «двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно». В сущности говоря — и горох, и постное масло, и это мелепо-растительное существование, на которое он сам обрел себя, — уже неотделимы от него, стали его плотью и его потребностью. Очень осторожно Толубеев раскрывает эту самую тяжелую сторону страданий дяди Ваня — ему уже некого винить и не из чего смириться, кроме как из самого себя. Отсюда эта привычка не говорить, а «думать вслух», — напряженно подыскивая слова, ни к кому не обращаясь и не очень заботясь о том, достаточно ли внимательно его слушают.

В этом отношении великопечна в исполнении Толубеева сцена с Серебряковым из третьего акта. Войничский еще не знает, что придумал этот ничтожный себялюб. Он слушает его с самого начала без всякой надежды — опустив голову, глядя куда-то в пол, продолжая думать свою тоскливую и преследующую его думу. Но по мере того, как говорит Серебряков, он поднимает голову и глядит на него беспомощно и растерянно. — «Постой... Мне кажется, что мне изменяет мой слух. Повтори, что ты сказал». И в этом случае он спрашивает не Серебрякова, а себя самого. Не Серебряков, а он сам должен ответить себе на вопрос. Разве могла его удивить и возмутить выходка господина профессора? Нет, не могла. Мери низости этого человека он, Войничский, понял очень давно. Его должно было удивить и удивило совсем другое. В который уже раз он убеждается в том, что положение его унижительно и страшно, и в который раз, убеждаясь в этом, он переживает все это заново и с мучительной болью, с болью не приглушающейся и не слабеющей. Нельзя себе представить ничего более трезвого, совершенного с аясной головой, чем попытка дяди Ваня убить Серебрякова. Промак-

нулся он не от волнения, не от душевного беспокойства, охватившего его. Промакнулся он оттого, что действовал в состоянии восторженного, почти мальчишеского подъема, охватившего его. Это был его первый настоящий поступок в его жизни, но годы апатии и душевного бесплодия сделали свое дело. Рука изменила ему, и он промахнулся.

Работой над образом Войничского Толубеев, которого Ленинград уже давно знал как отличного актера, выдвинулся в первый ряд мастеров советской сцены. Он показал, что способен изображать людей мысли и большой душевной жизни, а стало быть, готов к тому, чтобы показать человека наших дней и трудов во всем его богатстве и во всей его нравственной красоте.

В трактовке образа Елены играющая ее Н. Рашевская исходит из того, что Елена говорит об Астрове: «Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Так понять и так оценить Астрова могла только женщина очень умная, и не просто умная, а умная тем спокойным и одновременно горячим умом, который ушел глубоко во внутрь и освещает изнутри своим мерцающим и неясным светом.

Но Рашевская поставила перед собой ограниченную задачу, в значительной мере обусловленную ее актерской индивидуальностью. За пределами образа, созданного актрисой, осталась неутоленная жажда жизни, мучающая Елену. Елена, показанная Рашевской, — тонка и умна; это передано отлично, но чтобы правильно понять эту женщину, этого мало. Тонкость и ум могли бы оказаться достаточными для того, чтобы вызвать робкое и восторженное поклонение дяди Ваня, но ими невозможно объяснить увлечение Астрова. Рашевская скрывает Елену холодной сдержанностью, лишает ее той необходимой женской эмоциональности, без которой и самая жизненная трагедия Елены перестает быть трагедией.

Иными средствами и по-другому играет Соня Е. Карякина. Есть в Соне — Карякиной и юношеское озорство, и взрослый разум, умение не сгибаться под ударами горестной судьбы.

Злой и выразительный портрет человека, «двадцать пять лет занимавшего чужое место», нарисовал Я. Малиутин в роли профессора Серебрякова. Едва ли следует утверждать актера в том, что он раскрывает Серебрякова при первом же его появлении на сцене: этакий ломучий, бормочущий свои кистые и плаксивые словечки старик сразу же вызывает отвращение. Малиутин не дает зрителям возможности слишком долго выяснять истинную цену Серебрякова, и это правильно, потому что Чехов

написал в своей пьесе о том, что произошло после того, как окружающим Серебрякова людям, всем или главным среди них, стало ясно истинное убожество их недавнего кумира. Серебряков вступает в пьесу уже разоблаченный, уже раздетый догола. Из этого не следует, что он перестал притворяться и что ни в ком уже нет никаких иллюзий относительно него... Малютин шифро и убедительно показывает оборотную сторону серебряковской елейной и ложной манеры жить. Под юродством прячется злоба, мерзкое себялюбие, а, главное—презрение к людям. За ханжеским хныканьем слышится деспотический голос человека, принимающего незаслуженные знаки поклонения с безразличной усмешкой и тайным убеждением, что вокруг него живут только низшие существа, смысл жизни которых заключается в том, чтобы поклоняться ему и обслуживать его. Это могло бы быть очень смешно, но это еще и страшно потому, что Серебряков сожрал жизнь дяди Вани, ломает и коверкает жизнь Елены, равнодушно губит или готов погубить и свою собственную дочь. На грани смешного и страшного играет Серебряков Малютин, счастливо минув опасности и соблазны комедийного преувеличения, играет так, что душевная трагедия Войницкого становится понятной и очень

реальной. Несмотря на то, что Серебряков написан Чеховым открытыми красками, как у нас принято говорить—«в прямую», играть его все же очень трудно, и успех Малютина в этой роли поэтому особенно радостен.

Молодой художник, выступивший со своей чуть ли не первой крупной работой—Д. Попов оформил спектакль в добрых традициях «чеховского пейзажа». Художник подчинил свою работу требованиям актерского спектакля и в этом отношении действовал в полном согласии с режиссером Л. Вивьеном. Постановщик воспользовался своими правами настолько, чтобы нигде и ни в чем не помешать чеховскому слову господствовать над зрительным задом. Такая режиссура и трудна и почетна, и в этом отношении Вивьен выполнил свою задачу. Но все же иной раз кажется приглушенной чеховская открытая и смелая театральность. Так, например, финал акта со знаменитым сонным «селян» после сцен Сони с Еленой должен был бы прозвучать в более ярком ритмическом рисунке, нежели он решен в спектакле. Сам Чехов здесь подсказывает театру открытую драматическую резкость переходов и известную условность в смене господствующего на сцене настроения.



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОС. АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМ. ПУШКИНА
«Дядя Ваня». Дядя Ваня — арт. Ю. Толубеев, Астров — арт. Н. Симонов.