

RM 164724 II

Гилеам

10

1950

искусство



ТЕАТР им. Ф. Г. ВОЛКОВА. «Настя Колосова». Сцена 2-го действия.

На пути к ансамблю

К итогам московских гастролей Театра им. Ф. Г. Волкова

В. ЗАЛЕСКИЙ

С успехом прошли в Москве гастроли старейшего театрального коллектива страны—Ярославского театра имени Ф. Г. Волкова. Театр показал серьезный, хорошо продуманный репертуар, в его лучших спектаклях сказывается отчетливое стремление к ансамблевости в игре, опирающееся на возросшее мастерство актеров и режиссеров, упорное и во многом успешное преодоление остатков дурной театральщины, ремесленничества и штампов. В борьбе за овладение методом социалистического реализма театр все более отходит от того

искусства, которое Станиславский называл «искусством представления», и все глубже и последовательнее воплощает основные принципы системы Станиславского, помогающие созданию высокодейных и художественных произведений социалистического искусства.

Театр умеет создавать образы то резцом скульптора, то сочной кистью художника-портретиста, то острым и беспощадным пером графика-карикатуриста. Он умеет говорить со своим зрителем страстно, поэтично, с великой любовью к жизни и острой

ненавистью к врагам. И что особенно ценно,—театр обладает волей, упорством, творческой смелостью в утверждении того, во что он верит и чего добивается.

Одним из самых значительных спектаклей, показанных Театром им. Ф. Г. Волкова, является «Настя Колосова», принадлежащая перу талантливого советского писателя Валентина Овечкина. Его повести и рассказы — «С фронтовым приветом», «Гости в Стукачах», «Слепой машинист» и другие хорошо известны советскому читателю. Его герои привлекают своей правдивостью, искренностью, естественностью. Это действительно наши современники, строители и хозяева жизни, в которых всегда бурлит энергия, жажда деятельности, стремление к новым победам и дерзаниям.

В первом варианте «Настя Колосовой», несмотря на отдельные бесспорные художественные достоинства, имелись существенные недостатки. Стремясь изобразить реальные события, происходящие в колхозной деревне, показать борьбу советских людей с пережитками прошлого, раскрыть рождение новых, социалистических черт характера, автор не до конца разобрался в сложных процессах действительности. В. Овечкин писал свою пьесу на материале колхозной деревни Курской области, той самой области, где долгое время практиковались порочные методы организации труда в колхозах. В столкновении знатной звеньевой Настя Колосовой, противопоставившей себя коллективу колхозников, с Федосьей Голубовой и ее товарищами по колхозному труду автор нащупал весьма важный и жизненно правдивый конфликт. Он показал драматическую напряженность этого конфликта, но основного существа его не заметил. Не заметили его и те критики, которые непосредственно откликнулись на появление новой пьесы В. Овечкина (в полной мере это относится и к автору этих строк).

Причина «заблуждений» Настя Колосовой заключалась не только в том, что ее неправильно воспитывало старое районное партийное руководство, что ей создавали привилегированное положение в колхозе «Труд», что она из человека творческого труда превратилась в «вечного передовика» и свысока стала относиться к своим товарищам. Нет, причина глубже и сложнее. Заблуждения Настя Колосовой возникли в условиях порочной практики организации труда в колхозе, в противопоставлении

обособленного, поставленного в исключительно благоприятные условия звена — бригаде. «Создавая шумиху вокруг обособленных звеньев», — писала «Правда», — обком (Курский—В. З.) отвлекает внимание областной партийной организации от решения коренных вопросов подъема сельского хозяйства и организационно-хозяйственного укрепления колхоза. Вместо того, чтобы добиваться высокого урожая на всех площадях, обком поощряет такую практику, при которой все усилия колхозов направляются на получение рекордного урожая на небольших участках и ослабляется борьба за высокий урожай на всей площади¹. Вот этого и не было в первом варианте пьесы В. Овечкина. Чутьем наблюдательного художника он почувствовал неполадки в колхозе «Труд», но не сумел раскрыть политической природы этих неполадок. В свою очередь, это привело к односторонности и исключительности образа Настя Колосовой, в котором в известной степени была нарушена жизненная правда. Еще Н. Добролюбов отмечал, что «свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и, вместе с тем, полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни — это и есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый»².

Статья «Правды» — «Против извращений в организации труда в колхозах» — явилась той теоретической и критической основой, которая помогла автору понять недостатки своего произведения и правильно осмыслить и оценить конфликт пьесы. В новом варианте ее В. Овечкин прямо выступает против порочной практики организации колхозного труда. Именно под этим углом следует понимать все события, происходящие в колхозе «Труд» с того момента, как в душную, летнюю ночь колхозники, во главе с бригадиром Федосьей Голубовой, отказались поливать «избранный» участок Настя Колосовой, и до того памятного дня, когда незадачливого Шаврова снимают с поста председателя колхоза.

Постановка нового варианта пьесы В. Овечкина «Настя Колосова» на сцене

¹ «Правда». Против извращений в организации труда в колхозах. № 50 от 19/II 1950 г.

² Н. А. Добролюбов. Собр. соч., т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 49.

Ярославского театра им. Ф. Г. Волкова является красноречивым примером творческого содружества театра и драматурга. В результате этого содружества репертуар советского театра обогатился новым талантливым произведением.

Правда, не все в этом спектакле выглядит безукоризненно, не все замыслы автора до конца поняты и раскрыты. Но то, что сделано театром, достойно полного внимания. Театр первым, в ряду других, взялся за постановку пьесы автора, о котором сложилась устная молва, что он, мол, хотя и талантлив, но «несценичен», что пьесы его лучше читаются, чем смотрятся, что им не хватает каких-то важных качеств «театральности».

Кстати, не пора ли разрушить все эти легенды о театральности! Что это за «таинственное» свойство или качество, о котором так много говорят, но которое до сих пор не имеет исчерпывающей формулы? Не есть ли это нечто косное, неподвижное, консервативное, которым, как щитом, пытаются прикрыться те, кто не слишком любит новое, молодое, дерзкое.

Пожалуй, ни в одной области советского искусства за последние годы не было столько напутано, наговорено лишнего и ненужного, а во многом и абсолютно вредного, как в этом вопросе. Вокруг проблемы «театральности» в свое время изрядно «поработали» всякие эстеты. Утверждая, что в нашей классической литературе якобы нет драматургии, равноценной западноевропейской, превращая русскую драматургию в копилку чужих сюжетов, эти эстеты старались особенно подчеркнуть «несценичность» или «нетеатральность» русской драматургии. Они, пожалуй, готовы были признать самый факт существования русской драматургии, но, признавая ее, ехидно говорили: да, понятно, есть произведения драматической литературы, и их немало, но на сцене они утрачивают свою пленительную колоритность, присущую им в чтении; даже обладая огромными литературными достоинствами, такие пьесы, мол, не имеют существенно-важного качества драмы — театральности, они не заинтересовывают зрителя!

Безусловная истина, что пьесу должно быть интересно смотреть! Но заинтересованность зрителя — это еще не эталон театральности. Одни театральность ищут в «правде», другие — в «неправде»; говорят — правдоподобие часто оказывается

ложью; а условность — правдой. Можно привести десятки различных определений театральности, но в большинстве своем все они связаны с эстетскими представлениями о назначении театра. Старые понятия театральности не проверяются новыми интересами зрителя, а рассматриваются статично, в отрыве от современности. При этом забывают о том, что вместе с движением советского народа вперед к вершинам коммунизма круг его интересов непрестанно меняется, расширяется, да и самые интересы становятся глубже, серьезнее, обстоятельнее. Вместе с изменением интересов зрителя меняются и его эстетические представления.

Всем известна история первых постановок пьес А. Чехова. «Все театры России и многие Европы, — писал К. Станиславский, — пытались передать Чехова старыми приемами игры. И что же? Их попытки оказались неудачными. Назовите хоть один театр или единственный спектакль, который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности». Впервые таким театром явился Художественный театр, который разрушил шаблонное представление о «театральности» и сумел перенести на сцену чеховскую драматургию. Нетеатральной называли и драматургию А. М. Горького. И тот же МХАТ «открыл» театральность Горького. И так бывало всякий раз, когда в драматургии рождалось что-то новое.

Нет «универсальной» театральности вообще. Понятие это — и историческое, и конкретное. Театральность не приносится в спектакль откуда-то со стороны; она рождается в самом спектакле, рождается из характера пьесы, из ее содержания. Пора прекратить хождение всех сомнительных теорий об особой театральности западноевропейской драмы и несценичности русской классической драматургии. Еще А. Н. Островский подчеркивал, что «нам, русским драматическим писателям, нечего и думать о соперничестве с Оффенбахом: мы и не захотим прибегать к тем эффектам, к каким прибегает он»¹.

Но вот является некий хранитель вечных эстетических норм и говорит, — без «театральности» пьеса не пьеса и театр не театр.

С какой стороны могут нас интересовать законы старой поэтики, механически примененные к нашим советским пьесам? Ведь в

¹ А. Н. Островский. О театре. «Искусство». Изд. 2-е, 1947, стр. 53.

эти «законы» часто не укладывается современная живая жизнь; ведь эти старые правила являются чуждыми, оторванными от нашей жизни. Мы желаем видеть на сцене правду, а не полуправду. И тем более не замаскированную ложь.

Поэтому, когда говорят, что пьесу должно быть интересно смотреть, это не значит, что сегодня ее смотрят с тем же интересом, с каким смотрели вчера. Слово «интересно» тоже имеет относительный смысл.

Когда Н. Погодин написал свои первые пьесы «Темп» и «Поэму о топоре», в которых с точки зрения старых представлений не было и намека на то, что делает пьесу «сценичной», — их также называли «не-театральными».

В этих пьесах, действительно, не было признаков старой театральности, но в них была большая правда новой жизни. Она-то и определяла их эстетические достоинства и делала их театральными. Эстетская критика «не сценичными» называла также пьесы молодого советского драматурга А. Сурова, заодно пристегивая к ним определение «не художественные». Но советский зритель отверг подобные определения. Он с большим интересом смотрел такие пьесы, как «Далеко от Сталинграда», «Обида», «Зеленая улица», ибо видел в них правдивое отражение нашей жизни.

Таким образом, пока искусство отражает живую жизнь, пока происходит живой процесс взаимодействия искусства и жизни, ни о каких вечных законах «театральности» не может быть и речи.

И если появляется новая, своеобразная пьеса, в которой светится подлинная жизнь, пьеса, в которой идея лежит не на поверхности, как прожилки под кожей, а заключена где-то глубоко, там, где проходят главные артерии, — разве не святая обязанность советского театра всемерно облегчить ее сценическое рождение?

И Театр им. Ф. Г. Волкова, как бы отвечая на этот вопрос, помог молодому драматургу увидеть свое произведение на сцене. Театр нашел в этой пьесе то, чего не замечали другие, — живое движение жизни, столкновение характеров героев. В образах пьесы он раскрыл своеобразную лирическую интонацию, мужественную поэтичность, ту простоту и мудрость, которые отличают



ТЕАТР им. Ф. Г. ВОЛКОВА.
«Егор Булычов».
Егор — арт. С. РОМОДАНОВ,
Шурка — арт. В. КУЗНЕЦОВА.

советских людей. К утверждению идеи спектакля театр шел, исходя не только из материала самой пьесы, но и черпая свое вдохновение в самой действительности. Живые впечатления жизни, глубоко прочувствованные, хорошо проверенные и подкрепленные боевой теорией, рождали идею спектакля, наполняли реальным содержанием образы, делали их правдивыми, страстными, действенными.

Н. Чернышевский утверждал, что «общественно-интересное в жизни — вот содержание искусства». Театр почувствовал это «общественно-интересное» в жизни и потому сумел сделать «общественно-интересным» искусство. И самое главное, что сумел найти и выразить театр в спектакле «Настя Колосова», — это образ народа. Именно народ — главный герой спектакля. Его коллективный образ составляют живые и яркие характеры, такие, например, как старый, вечно ворчащий, но в душе добрый и справедливый Иван Лыков, как строгая и непримиримая Федосья Голубова, как Алена, Дарья и Марфа — все, для кого колхозное дело стало делом чести и славы; как спокойный и мудрый партийный руководитель Денис Тимошин. Все они

живут и действуют на сцене свободно, естественно, органично. Это большое, радостное искусство, когда идея захватывает все существо актера и превращается в чувство.

Вот, например, О. Иванова, играющая Федосью Голубову. Актриса яркая, одаренная, прекрасно перевоплощающаяся на сцене. Мы видели ее во многих ролях, и, за немногими исключениями, все они составляют украшение любого спектакля. С артисткой можно иногда не соглашаться, спорить, но несомненно одно, — это талантливый мастер. И лучшее, что видели мы в игре О. Ивановой, — это роль Федосьи Голубовой.

Умно смотрят спокойные, ясные глаза уже немолодой колхозницы, познавшей и горе, и радость в жизни, часто ставившей перед ней почти неразрешимые задачи. Трудно привыкала она к новому укладу жизни советской деревни, трудно расставалась со старыми привычками и взглядами. Видела она, с каким жаром и настойчивостью бралась за новые способы обработки земли молодая, смелая Настя Колосова. Видела и не понимала. Но постепенно в душе ее росла какая-то большая, глубокая обида. Обида рождалась оттого, что Настя Колосова уж слишком презрительно относилась к «профанам», непосвященным в «тайнства» агрикультуры, что не захотела она помогать колхозной молодежи. Еще задолго до того, как Федосья Голубова со своей бригадой отказалась поливать опытное поле Насти Колосовой, в колхозе «Труд» произошли важные перемены. Внешне их трудно было заметить. Их даже не заметил прежний секретарь райкома, не заметил и Силкин, председатель райисполкома. Но главное, этих перемен не заметила сама Настя Колосова. Не заметила она, как подросла и поумнела колхозная молодежь, как широко и пылливо раскрылись глаза на мир у Федосьи Голубовой, как по-новому стали думать Дарья да Алена.

И когда Федосья — О. Иванова спокойно промолвила: «Для колхоза работали и будем работать, а для твоей выгоды — нет!» — у Насти даже дыхание сперло. Кто говорит: не будем работать! Но слова сказаны, в них раскрылось многое и неожиданное. Перед Настей Колосовой предстал новый человек. На место одиночек-энтузиастов передовиков пришла основная масса колхозников. Ростки коммунизма развернулись в могучую силу.

И большая заслуга режиссера спектакля Ю. Коршуна, что он заметил и подчеркнул

эту важную тенденцию пьесы. В образах Федосьи, Фроси (З. Савченко), Дарьи (М. Беляева), Алены (Г. Петрова), Дуни (С. Аверичева) наглядно показано рождение общественной психологии людей коммунистического труда. Это заложено в драматургических образах и это прекрасно раскрыто в спектакле.

Наряду с замечательным образом Федосьи, созданным О. Ивановой, спектакль украшает и образ задорной, неутомимой Фроси Любченко, воплощенный молодой актрисой З. Савченко с большим искусством и жизненной правдой. Решающую роль в этом успехе актрисы сыграло не только обаяние молодости, но и подлинное мастерство, глубокое понимание жизни. Это же во многом определило и успех таких исполнителей, как Г. Белов — Тимошин, В. Соколов — Шавров, И. Бросевич — Лыков.

К сожалению, совсем не удалось театру такие образы, как председатель райисполкома Силкин (Н. Север), как Василий Черных (А. Ерошенко). Не удалось потому, что в игре исполнителей не чувствовалось той внутренней свободы, веры, убежденности, которые отличали игру большинства других актеров.

Спорным представляется исполнение роли Насти Колосовой — Р. Нигай. В этом образе нет ощущения неподдельной жизненности и достоверности. Актриса больше играет, чем живет в образе. Но Настю играть нельзя, ею надо жить! Образ требует не только хороших внешних сценических данных (ими несомненно обладает Р. Нигай), но и полного перевоплощения, той большой правды, когда забываешь о театре, об условности искусства, когда сама жизнь властвует над зрительным залом. Такого перевоплощения в игре Р. Нигай нет. Мы больше замечали игру, чем забывали о ней. И это нарушило цельность ансамбля, который так искусно был достигнут в этом спектакле.

Театр им. Ф. Г. Волкова нашел ту самую театральность, которая рождается жизнью и утверждается высокой и благородной идеей, вызывающей подъем и энтузиазм в зрительном зале, радость творчества на сцене. Эту театральность театр нашел, подойдя к ней с позиций самой жизни.

К сожалению, это еще не стало законом в театральном творчестве. И как еще часто мы видим попытки найти эту театральность с формально-эстетических, узко-профессио-

нальных позиций. В таких случаях забывают о самом главном — сначала жизнь, а потом театр.

Об этом позабыли и волковцы, когда ставили пьесу Б. Лавренева «Голос Америки». Тот же режиссер Ю. Коршун, который так плодотворно работал над «Настей Колосовой», при постановке пьесы «Голос Америки» увлекся внешним решением драматического действия, поверхностной трактовкой образов. В сценическом воплощении острой, публицистической пьесы о тех, кто раздувает пламя новой империалистической войны, и о тех, кто сохраняет в себе мужество любить свою родину и ненавидеть ее врагов, режиссер часто поддавался соблазну уложить самую действительность на прокрустово ложе эстетических канонов. Вот почему такие образы, как Мерриэль Кидд (Т. Жуковская), полковник Хаустон (Н. Север), Бутлер (П. Поляков), О'Лири (П. Антонов), казались только плохой эксцентриадой, примитивным гротеском, лишенным реалистического содержания. Голый прием господствовал над всем замыслом режиссера, и жертвой его становились актеры. Они играли не столько в «предлагаемых обстоятельствах», сколько «предлагаемыми» средствами. А это вело к искусственности, условности, трюку и вместе с тем к умалению идеи пьесы. На сцене не было создано ни верной атмосферы, ни жизненного правдоподобия. К тому же режиссер пренебрег и чисто жанровыми качествами пьесы. Ведь автор написал драму, а не комедию, и тем более не сатиру. А режиссер, пренебрегая границами жанра, увлекся чисто комедийными задачами и потому пошел вразрез с замыслом драматурга.

И если в этом спектакле мы видели отличную игру И. Бросевича в роли Эрла Скундрелла, или сочный, яркий образ сенатора Герберта Д. Уиллера, мастерски созданный В. Соколовым, то это частные достоинства.

В «Голосе Америки» есть еще два важных лица, — это капитан Кидд (В. Нельский) и сержант Макдональд (С. Ромоданов). Они несут в себе главную идею пьесы. Нельзя не заметить искреннего стремления этих исполнителей выправить искривленную ось спектакля. Они, не мудрствуя лукаво, старались правдиво жить на сцене. Но отсутствие стиливого единства, наличие в спектакле противоречивых и противоборствующих элементов во многом свели на-нет благие намерения исполнителей.

Наличие в репертуаре театра таких двух полярных по своим идейно-художественным достоинствам спектаклей, как «Настя Колосова» и «Голос Америки», говорит о том, что проблема ансамбля, проблема органического взаимодействия актера и режиссера требует к себе самого пристального внимания коллектива.

Театр им. Ф. Г. Волкова имеет все возможности для того, чтобы добиваться высокого уровня ансамбля. Примером этого может служить наряду с «Настей Колосовой» и такой спектакль, как «Егор Булычов».

Режиссер спектакля П. Васильев не искал каких-либо новых решений гениальной пьесы Горького. Основное внимание он обратил на то, чтобы до конца раскрыть основной замысел автора, чтобы привести в движение все пружины сценического действия с его борьбой мыслей, чувств, страстей и вожделений. Если философской темой пьесы является борьба жизни и смерти и победа вечно обновляющейся и вечно торжествующей жизни, то движущим началом в развитии конфликта служит грязная возня вокруг денег Булычова, происходящая во всех уголках его большого дома и даже за его пределами.

Режиссер спектакля очень точно определил границы сюжета, характер интриги, динамику действия и все это подчинил раскрытию содержания и идеи спектакля. Очень точными и выразительными мизансценами он характеризует борьбу, происходящую в доме Булычова. Он сумел почти на каждую роль найти удачного, а подчас просто отличного исполнителя и создать живую галерею мелких и крупных хищников, охочих до чужих капиталов. У одних это вожделение сквозит явно, у других — более скрытно. Но ни поповская ряса, ни монашеский клобук не спасают их от суеты и грязных вожделений.

Мы видим, как умирает тяжело больной человек, умеющий жить, бороться, наживать, как вокруг него, за спиной его кипит ожесточенная борьба. А за стенами булычовского дома надвигается на весь этот старый, душный мир революция, которая сметет всю эту нечисть. Можно поражаться великому мастерству Горького, с такой скупостью в слове и щедростью в мыслях раскрывающего эту борьбу.

Достоинство работы режиссера в том и заключается, что в ней переданы эти напряженные ритмы жизни, логика ее развития.

С. Ромоданов создает образ сильного, талантливому, умного, жадного до жизни человека, родившегося «не на той улице», попавшего «в чужие люди» и гибнущего в тисках классовой ограниченности. Он бунтует, мечется, страдает. И нет ему выхода, нет спасения! Он ненавидит свой класс, однако, нет силы с ним порвать. Поэтому Егор обречен, поэтому должен погибнуть.

Напрасно критик Г. Штайн на обсуждении спектакля во Всероссийском театральном обществе подверг критике замечательную игру С. Ромоданова. Требовать в финальных сценах, чтобы Булычев символизировал победу жизни над смертью, по меньшей мере, странно. С. Ромоданов совершенно правильно показывает бесплодность борьбы Булычева, его обреченность, противоречивость его сознания. Ведь главное в образе Булычева — ожидание и смерть. Вначале — это борьба, затем бунт и под конец — пароксизм, знаменующий гибель. Это последовательные этапы роли Булычева. Они прекрасно разработаны артистом, и в целом мы видим яркий, насыщенный большим разнообразием чувств, психологических оттенков, горьковский образ.

С большой силой и последовательностью играет роль Ксении О. Иванова. Вот, дей-

ствительно, полное слияние актера с героем, до мельчайших штрихов разработанный образ, поражающий своей психологической достоверностью. Таким же мастерством отличается игра К. Незвановой в роли Варвары, И. Бросевича — Трубача, В. Соколова — Павлина, В. Нельского — Звонцова. Все эти роли, различные по своему объему и месту в спектакле, отмечены подлинным мастерством, чувством ансамбля. Все исполнители прекрасно чувствуют эпоху, характер пьесы, задание режиссера, свою ответственность за спектакль.

«Егор Булычев» для Театра им. Ф. Г. Волкова — спектакль программный. Вместе со спектаклем «Настя Колосова» он раскрывает творческие возможности коллектива и определяет те пути, по которым театр должен идти вперед.

По-иному следует оценивать другой спектакль, поставленный за последнее время на сцене Театра им. Ф. Г. Волкова режиссером П. Васильевым, — «Вишневый сад» А. П. Чехова.

По поводу «Вишневого сада» можно о многом спорить. Но бесспорно одно, что Чехов меньше всего хотел оплакивать прошлое, гибель вишневого сада, как символическое выражение гибели дворянского класса. По отношению к Гаевым и Раневским он выступал как обличитель и хотел, чтобы «человечество смеялось расставалось со своим прошлым»¹.

«Вишневый сад» — это не столько прощание с прошлым, сколько предчувствие радостной встречи с будущим... И если уж соглашаться с концепцией В. Ермилова, что «образ сада — образ самой родины», что «тема родины — центральная тема «Вишневого сада», то это надо понимать скорее иносказательно. Вместе с Гаевыми и Раневскими умирает их сад. Их место занимает молодая жизнь (в пьесе она символизируется в образах Ани и Пети), которая, выражаясь словами Ани, насадит «новый сад, роскошнее этого...».

Играть «Вишневый сад» весьма трудно. Особенно сложно играть роли Раневской и Гаева. У нас есть точные характеристики того, что такое Раневская и Гаев. «Вот слезоточивая Раневская и другие бывшие хозяева «Вишневого сада», — писал Горький, — эгоистичные, как дети, и дряблые,



ТЕАТР им. Ф. Г. ВОЛКОВА.
«Вишневый сад».

Аня — арт. А. БАРЫШЕВА,
Петя Трофимов — арт. В. НЕЛЬСКИЙ.

¹ К. Маркс. К критике гегелевской философии права. С. С. 1.403.



ТЕАТР им. Ф. Г. ВОЛКОВА. «Вишневый сад».

Шарлотта — арт. В. КОМИССАРОВА, Гаев — арт. С. КОМИССАРОВ, Раневская — арт. А. ЧУДИНОВА.

как старики. Они опоздали во-время умереть и ноют, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая, — паразиты, лишенные сил снова присосаться к жизни». У нас нет никаких оснований видеть в лице Раневской и Гаева какую-то печаль умирающей поэзии и красоты. Их жизнь — это дурная, неталантливая «игра», «представленчество», и ни на что серьезное они не способны. Тем труднее «выиграть» эту дурную «игру», тем сложнее удержаться на грани тонкого психологического изображения жизненной ненужности, «исчерпанности» всего мира «дворянских гнезд», паразитизма и безделья всех Гаевых и Раневских. Ведь все они «живут в долг» на чужой счет, на чужие проценты, ибо собственных у них давно нет. В их «страданиях» много кликушества. И одновременно Раневскую и Гаева надо играть с полной убежденностью в реальности их существования, их бытия.

Театр не сыграл этих ролей! Ни Раневская А. Чудиновой, ни Гаев С. Комиссарова не похожи на те образы, которые созданы

великим писателем. Профессионально все грамотно, и с этой стороны у нас нет никаких претензий. Но так же, как забыт «способ» сушения вишни, о котором так поэтично говорит Фирс, так не найдена и чеховская интонация в создании этих образов. С одной стороны, им не хватает инфантильности, фиктивности, того самого «недотепства», о котором справедливо говорит Фирс; а с другой — у них чувствуется даже какой-то переизбыток человеческой энергии, которая мешает проявляться в игре тем чувствам и тем краскам, которыми наделил их драматург.

В Раневской — А. Чудиновой не видно беззаботности, той поразительной рассеянности, с которой она, например, может раздавать свои и чужие деньги, мечтать о парижской жизни и не видеть ее мертвящей пустоты, говорить о счастье Вари и не замечать пошлости лакея Яши. В образе Раневской очень важно уловить полутона и даже четверть-тона настроений, быструю смену реакций. Малейший важим, какой-

лишней штришок, чуть неточная интонация, — и образ легко огрубеть, вывести из пределов «вишневого сада». Игре А. Чудиновой нехватает чисто «чеховской акварельности». Вот почему в ее Раневской больше злонамеренности, чем никчемности, больше навязчивости, чем беспомощности. Почти то же относится и к исполнению роли Гаева С. Комиссаровым. К тому же актер «нажимает» в игре и чисто актерской техникой пытается представить в образе то, что не пережито, не подготовлено в процессе предварительной работы.

Итак, два важных образа «Вишневого сада» оказались вне атмосферы пьесы, а следовательно, и вне спектакля. Что из этого получилось — догадаться не трудно.

Но тем не менее в спектакле есть значительные актерские достижения, удачно сыгранные роли. Прежде всего это относится к роли Лопахина в исполнении С. Ромоданова. Лопахин у Чехова, понятно, не герой, и вряд ли его можно причислить к тем, кто, подобно Егору Булычову, «не на ту улицу попал», как это замечает критик В. Ермилов. Почему В. Ермилов полагает, что Лопахин должен делать большие дела, чем об этом говорится у Чехова, почему ему предоставлен такой гигантский размах? Превращать Лопахина в русского богатыря только потому, что он купец, — не становится ли это дурной традицией? Почему Лопахин обязательно из породы Егора Булычова, а не из породы, скажем, Василькова из «Бешеных денег»? Если уж искать аналогии, то можно и к Островскому обратиться.

У С. Ромоданова Лопахин без такой пышной биографии. Он прост и привлекателен, расчетлив и настойчив. Правда, он может еще приложиться к нежной ручке бывшей барыни. Но дело не столько в почтении, сколько в утверждении себя, своего дела, своего расчета. И сад, где провел он свою молодость и юность, так же, как и Раневские, Лопахин рубит без особых сантиментов, по-мужичьи, по-купечески!

Хорошо сыграл В. Нельский Петю Трофимова. Это совсем не «облезлый барин». И то, что и нему так искренне тянется Аня, лучше всего его характеризует. Молодость доверчива, но молодость инстинктивно тянется к здоровому, ясному, благородному. Петя Трофимов в исполнении В. Нельского — человека зрелых, прогрессивных убеждений. Он

легко может стать тем, кто сблизится с революцией, кто найдет дорогу к новому, могучему классу. Так этот образ задуман Нельским и так он воплощен артистом в спектакле.

Мила и непосредственна Аня у совсем молодой А. Барышевой. В этой роли обаяние, говорят, все. Но это неверно. Еще необходимо и мастерство. Его у Барышевой пока не заметно и это сказалось на звучании образа, в котором очень много всякого восторга, но которому еще нехватает чеховской поэтичности, мягкости и тонкости психологического рисунка. Есть в этом спектакле и другие актерские удачи: К. Брин — Фирс, Е. Загородникова — Варя, Г. Свободин — Симонов-Пищик. Особенно удачен образ одного из «живущих в долгу», на проценты с чужих капиталов — Симонова-Пищика. В нем в хорошей и точной пропорции переплелось смешное и драматическое. К сожалению, в образе Епиходова (П. Маслов) было преимущественно только смешное. И подлинным украшением спектакля являлся образ Шарлотты Ивановны (В. Комиссарова), созданный с большим драматизмом, искренностью и мастерством. В целом «Вишневый сад» — не ансамблевый спектакль, в чем больше всех повинен режиссер.

Это «чередование» у обоих режиссеров (П. Васильева и Ю. Коршуна) сильных и слабых спектаклей нельзя объяснить случайными причинами. Очевидно, и в этом есть своя «закономерность», которую пора разрушить. Создается впечатление, что руководство театра еще недостаточно борется за высокое качество каждого спектакля, оно забывает, что «включение в репертуар хорошей пьесы еще не решает всего» («Правда»). Ведь «хорошую пьесу надо и хорошо поставить, создать подлинно художественное произведение сценического искусства».

Московские гастрольные Ярославского театра им. Ф. Г. Волкова показали, что театр обладает почти всем для того, чтобы создавать полноценные художественные произведения. Надо только с большей настойчивостью добиваться повышения качества каждого спектакля, каждой новой постановки. Надо стремиться к тому, как это правильно указывает «Правда», чтобы «каждый новый спектакль был убедительным свидетельством роста и совершенствования мастерства наших актеров и режиссеров».