



TEATP

№ 1

1955

МОСКОВСКИЕ ПРЕМЬЕРЫ

„ВИШНЕВЫЙ САД“

Как сегодня ставить Чехова? Как сохранить то особое, неповторимое обаяние его пьес, которое заставляло зрителей, современников великого писателя, до глубины души проникаться переживаниями его героев, радоваться их радостям и плакать их слезами,—и как в то же время помочь сегодняшнему зрителю с позиций наших дней оценить жизнь и мечты чеховских героев, показать ограниченность даже лучших из них, тех, чья драма чьи страдания и сейчас вызывают наше искреннее сочувствие.

С особой остротой этот вопрос, мне кажется, должен был встать перед постановщиками чеховского спектакля в театре имени Ленинского комсомола, решившем показать своему зрителю «Вишневый сад», одну из наиболее сложных и тонких пьес Чехова, вызвавшую, пожалуй, наиболее разноречивые оценки и трактовки в критической литературе.

Постановщики спектакля С. Гиацинтова и А. Пелевин отказались, и, думается, правильно сделали, от примитивного обличительства, от прочтения «Вишневого сада» как комедии-фарса, хотя в свое время Чехов и настаивал на такой именно интерпретации своей пьесы. В неправильности ее еще пятьдесят лет назад убедил его своим спектаклем Художественный театр, и вряд ли можно оправдать сегодня попытки возрождения этой трактовки «Вишневого сада». Моральная и социальная неполноценность, обреченность Гаевых и Раневских ясна и без комедийно-гротесковых подчеркиваний, и чем больше зритель поверит в глубину их драмы, тем беспощаднее будет и его приговор.

Именно по этому пути глубокого раскрытия внутреннего мира героев пьесы, их личной драмы, отражающей социальную драму гибели класса, его историческую обреченность, и пошел театр Ленинского комсомола. В его спектакле ощущается лирическое начало, он проникнут чеховской атмосферой (в частности этому очень способствует работа художника В. Шестакова), в нем много тех полутонов, той недосказанности, за которыми угадываются большие переживания и порывы.

Но в своем стремлении избежать обличительного курсива, приглушения драматического начала пьесы, театр, мне кажется, оставил в тени некоторые важные стороны характеров центральных героев «Вишневого сада», сгладил их противоречивость, смягчил многое из того, что резко осуждал в них Чехов.

Исполнение С. Гиацинтовой роли Раневской заслуживает специального исследования. Это глубокая и тонкая работа большого мастера сцены, цельная по замыслу, продуманная в мельчайших деталях. Вернись в глубину драмы Раневской, в ее привязанность к прекрасному вишневому саду, в искренность ее признаний «И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей»,—эти слова актриса произносит с таким чувством, с такой подкупающей правдивостью, что нельзя оставаться спокойным, слушая их, и каждый из сидящих в зрительном зале, мне кажется, не может не быть благодарным С. Гиацинтовой за эти и другие минуты большого душевного волнения, которое вызывает ее игра. Блистательно проводит С. Гиацинтова сцену объяснения с Петей в третьем акте. Очень тонко мотивирован, психологически оправдан ее переход от горьких признаний и попыток самооправдания к язвительным насмешкам над Петей, в которых слышится и оскорбленное самолюбие женщины, и раздражение, и желание задеть, побольнее уколоть «чистюльку» Трофимова. Большое впечатление оставляет заключительная сцена прощания с домом и садом.

Но при всем этом не слишком ли глубока Раневская в спектакле? Свойственны ли чеховской героине тот ум, та серьезность, то отчетливое понимание всего происходящего вокруг нее, которое мы видим в Раневской—Гиацинтовой. Ведь слова Гаева о том, что при всех ее хороших чертах его сестра порочна, не случайны в пьесе и вряд ли могут быть отнесены только за счет его склонности к болтовне. Ведь о легкомыслии Раневской, ее бездумном отношении к жизни, граничащем подчас с глубочайшим эгоизмом, говорят и Аня, и Варя, и Лопухин. Она спокойно терпит около себя отвратительного пошляка Яшу, она оставляет на произвол судьбы Аню и Варю, чтобы прокутить в Париже деньги, присланные

ярославской тетушкой. Всего этого нет или почти нет в образе, созданном Гиацинтовой, все это сглажено, отнесено на второй или третий план. Даже в ее отношении к оставшемуся в Париже любовнику актриса на первое место выдвигает не любовь или страсть, а жалость к больному человеку, нуждающемуся в уходе.

Когда во втором акте Раневская — Гиацинтова слышит доносящиеся откуда-то издали звуки музыки и узнает, что это играет «знаменитый» местный оркестр, она почти без оживления говорит: «Его бы к нам назвать как-нибудь, устроить вечерок». Я вспоминаю, как эти слова «устроить вечерок!» произносила в мхатовском спектакле О. Л. Книппер. В ее голосе, только что звучавшем так скорбно, вдруг появлялись игривость, задор, какая-то бесшабашность. Молодо заблестевшие глаза, фривольно-кокетливый жест руки, задорный поворот головы, — и перед нами уже не усталая, только что каявшаяся в своих грехах стареющая женщина, а элегантная «парижанка», прожигательница жизни, при мысли о веселом «вечерке» сразу забывшая и свои покаяния, и близкую продажу вишневого сада, и все остальное. Вот такого рода штрихов, оттеняющих противоречивость натуры Раневской, ее удивительную способность мгновенно переходить от слез к смеху и наоборот, очень мало, почти нет в образе, созданном С. Гиацинтовой. При всем сочувствии, которое вызывает при чтении пьесы образ Раневской, ее поступки, высказывания на каждом шагу рожают глухое раздражение, протест. Раневская Гиацинтовой такого раздражения не вызывает, ее лишь по-человечески жалко, больно за неудавшуюся жизнь хорошего человека. А ведь это не тот результат, к которому стремился Чехов.

Односторонне обрисован в спектакле Гаев (Б. Плотников). Для человека «проевшего свое состояние на леденцах», праздного болтуна, чьи пустые разглагольствования граничат с гаерством (не случайна ведь его фамилия!), герой Плотникова слишком серьезен и интеллектуален. Мы не можем смотреть на его неумные выходки глазами Ани или Вари с их ласковым «дядюшка, помолчите!», «дядя — не надо!», — потому что для нас это не просто «слабости» милого, доброго человека, а проявление духовной ограниченности, самодовольного барства. Пусть Гаев тоже искренен и тоже страдает. Но это страдания слабого, бесхарактерного, безвольного человека, «неизвестно для чего существующего» на свете (именно по адресу Гаева звучат эти слова в пьесе), и обойти эти важные стороны образа актер, мне думается, не имел права.

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА. «Вишневый сад». 1. Раневская — С. Гиацинтова. 2. Симеонов-Пищик — В. Марута, Раневская — С. Гиацинтова. 3. Сцена из III действия. 4. Сцена из IV действия



Значительно ближе к чеховскому замыслу образы Вари, Фирса, Пищика. Ни в какой мере не сглаживая духовной ограниченности своей героини, узости ее интересов, отсутствия каких-либо стремлений, кроме мечты о спокойной, тихой жизни, А. Козлова в то же время убедительно передает душевную драму Вари, чувствующей себя никому не нужной, бессильной помочь близким ей людям и тщетно ждущей признания Лопухина, которого, кажется, она даже и не очень-то любит,— но ведь все-таки это лучший выход для нее! Трогательен Симеонов-Пищик (В. Марута) в его искренней привязанности к Раневской и преклонении перед дочкой Дашенькой, и в то же время так жалок он со своими постоянными заботами о деньгах и своим немудрым «оптимизмом» страуса, прячущего голову под крыло. Очень хорош Фирс в исполнении Н. Соколова, с его беспрестанными заботами о Гаеве, на которого он по старой привычке чуть даже не покрикивает, с унылым бормотанием о воле, сменившей спокойные старые времена, и недоумением перед чуждыми ему новшествами,— живой осколок давно ушедшего прошлого.

Что касается Лопухина, то этот образ в исполнении А. Пелевина неясен. Какая-то пришибленность, придавленность все время ощущаются в нем, и не веришь ни в его энергию и размах дельца, ни в искренность его возмущения беспомощностью Раневской и Гаева. А в заключительной сцене третьего акта Лопухин Пелевина кажется просто пришедшим из пьес Островского. У Чехова есть ремарка: «толкнул нечаянно столик, едва не опрокинув канделябры». Лопухин— Пелевин, выполнив это указание автора, вслед за тем демонстративно сшибает рукой вазу со столика, и она катится к ногам плачущей Раневской...

Совсем не удался в спектакле образ Пети Трофимова. Вечный студент, «облезлый барин» — ведь это только одна сторона характеристики Пети в пьесе, а в исполнении Д. Иванова только это и осталось. Его обличительные речи звучат холодно, резонерски, без огня и воодушевления. Даже нежное обращение к Ане («Солнышко мое!»), даже заканчивающий пьесу бодрый призыв: «Здравствуй, новая жизнь!»,—актер произносит как-то вяло, невыразительно, словно боясь подъема, яркого проявления чувства. Одушевленности, порыва, зажженности своей мечтой недостает и Ане, хотя в отдельных сценах играющая эту роль актриса И. Шутова нашла верные интонации.

При всей спорности трактовки тех или иных из перечисленных персонажей, все они (это относится также и к образу Шарлотты — И. Мурзаевой) решены, однако, в одном режиссерском ключе, подчиненном общему замыслу постановщиков спектакля. Этого нельзя сказать об исполнении ролей Яши (Л. Марков) и Епиходова (И. Лобзовский). Здесь налицо откровенный на-

жим, переигрывание. За комедийной окрашенностью этих образов у Чехова звучит острое обличение пошлости, мещанства,— в спектакле же оно заслоняется внешним комикованием.

Повторяю, театр поступил совершенно правильно, отказавшись от примитивных «разоблачительных» приемов, от упрощенного прочтения пьесы Чехова. Но в полемическом увлечении постановщики спектакля допустили крен в другую сторону,—отсюда та неполнота характеристик главных героев, смягчение внутренней противоречивости их образов, о котором говорилось выше. Нельзя не пожалеть об этом: лучшее, что есть в спектакле, говорит о том, что он мог быть значительно ближе к Чехову.

И. Кругликов.