



Ю. ЮЗОВСКИЙ
СПЕКТАКЛИ
и ПЬЕСЫ

1935
ГОСЛИТИЗДАТ

О ЧЕХОВЕ В СТУДИИ СИМОНОВА

Быть может, Чехов отнесся бы извинительно к спектаклю студии Симонова, даже снисходительно, даже в иных местах одобрительно похлопал бы в ладоши. Быть может, он взял бы под защиту молодежь симоновского театра от тех его зрителей, которые огорченно, возмущенно, декламационно восклицают, что они не узнают в Гаеве, в Раневской, в Варе своих старых добрых знакомых, впервые появившихся перед ними тридцать лет назад на спектакле в Камергерском переулке. Где Гаев, милый трогательный чудак? Где Варя, бедная, одинокая мученица, при виде которой когда-то сжималось сердце? Почему в финальной сцене расставания, в апофеозе печали во время речи Гаева фыркает, удерживая смех, Аня? Где, где она, поэтичная чеховская печаль, лебединая песня усадьбы, старинные ароматы «Вишневого сада»?

Быть может, Чехов вступил бы в спор с этими зрителями, вспомнив, что он говорил когда-то о пьесе и постановке «Вишневого сада». Среди восторженного хора голосов, принявших мхатовский спектакль, был голос недовольный. Он принадлежал автору «Вишневого сада». Чехов писал о пьесе, что она «вышла у него не драма, а коме-

дия, местами даже фарс». Фарс. Собираясь писать четвертый акт — «апофеоз печали», он говорил: «Последний акт будет веселый и вся пьеса веселая, легкомысленная». Легкомысленная. О Варемученице он заявлял, что она «дура набитая», это — «роль комическая». Комическая. Он просто рассердился на постановщиков «Вишневого сада», объявил, что они «испортили пьесу»: «Я готов дать какое угодно слово, что они ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

И почти с вызывающей откровенностью Чехов называет «Вишневый сад» комедией, так же как комедией он назвал «Три сестры». Он как бы хотел сказать этим, что не намерен тосковать вместе с тремя сестрами, вздыхать вместе с Раневской, заламывать руки вместе с Варей. Не жалеете их, — точно хочет сказать он зрителю. — Взгляните, — это лишние, никчемные, ненужные люди. Пусть в зрительном зале будет улыбка, насмешка, ирония, смех.

«Громадное большинство интеллигенции, — говорит он о героях словами Трофимова, — ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно... Все говорят только о важном, философствуют».

Он говорит словами Трофимова же, теми самыми, которые были вычеркнуты царской цензурой и сейчас впервые восстановлены на сцене симоновской студией:

«Вы уже не замечаете, что живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не допускаете дальше передней».

Вот с какой радикальной позиции выступал Чехов, вот почему он хотел не сочувствовать, а разоблачать Гаевых и Раневских.

Симоновская студия увлеклась заманчивой идеей вернуть Чехова Чехову, взглянуть на «Вишневый сад» глазами его автора. Вахтанговские традиции, пересаженные в студию и давшие та-

кие чудесные ростки в «Талантах и поклонниках», как будто могли дать жизнь чеховскому толкованию. Вахтанговская ирония, разоблачительный стиль «Принцессы Турандот» над всем «важным», «философским», «серьезным» могли как будто оказаться родственными разоблачительно-юморю «Вишневого сада». Для своего пересмотра театр имел бесспорное основание в высказываниях, письмах и дневниках Чехова. Но имел ли он такую же опору в самой пьесе, в самом тексте «Вишневого сада»?

Чехов насмешливо улыбался по адресу своих героев, но, кажется, ловил себя на том, что эта улыбка выходит порой натянутой. Он хотел бодрости, но в самой этой бодрости была трещинка. Он жаждал сильного, смелого, вольного смеха, но сам этот смех был разьедаем каким-то внутренним ядом. Он издевался над лишними, обреченными людьми, но сам в глубине души чувствовал себя представителем лишних людей. Он пытался скрыть это от самого себя и с какой-то отчаянностью заявлял: «Последний акт будет веселым». А закончил шемящей точкой — сценой с Фирсом. Он хотел посмеяться над Раневской, Ириной, Ольгой, Машей, Вершининым, Тузенбахом, но он сам разделял их тоску. Почему? Что он мог предложить им? Какой выход? Для смеха вольного и смелого нужна была точка опоры у себя внутри и вовне, в жизни. Нужна была положительная программа. Какова она? «Через 200—300 лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной»... «Через 200—300 лет»? Увы, трудно найти здесь опору для истинной бодрости и вольного смеха. Чехов ошибся в сроке. Он предчувствовал его приближение, — освежающую грозу, но смутно, робко, с надеждой, которая служила ему якорем спасения. Художник, который нес в себе это предчувствие как бурный пафос, как великую уверенность, как яркую романтиче-

скую песню, пришел вслед за Чеховым. Это был молодой Горький.

Эта мучительная, полная глубокого драматизма борьба Чехова с самим собой и составляет исключительную пленительность «Вишневого сада».

В этой борьбе источник двухплановости «Вишневого сада». Отсюда, пожалуй, лишний спор литературоведов вокруг Чехова: кто он — пессимист или оптимист.

Московский Художественный театр принял только один план. Он дал поэзию увядания, печаль, «чеховскую тоску». Чеховская ирония служила ему не для разоблачения, а для украшения. Она придавала особый вкус этой печали, она делала эту печаль умной. Она позволила Гаевым и Раневским уйти с исторической сцены с известным достоинством. Естественно, почему Чехов восстал. И если он перегнул в своей критике, то сам его протест ясно указывал его намерения, его истинные симпатии, его судорожное желание выступить против прошлого ради будущего.

Симоновская студия чересчур доверилась высказываниям Чехова. Можно сказать, что она на этом просчиталась, но в то же время она выиграла. То, что она сделала, не пройдет бесследно в дальнейших постановках Чехова. Да, можно сказать, что студия просчиталась. Но если по этому поводу уже спускают с цепи разъяренные статьи и речи, дабы растерзать молодую студию в ключья, то, дорогие товарищи... осторожнее! Поберегите хотя бы Чехова. Вы думаете, что защищаете Чехова, но что если вы в то же время на него нападаете. Вы обвиняете студию во всех смертных грехах, но что, если часть вины за эти грехи возьмет на себя сам Чехов?

Можно проследить те противоречия, в которых создавался спектакль. Кажется, что он начинался при громком смехе, при безудержном веселии даровитой молодежи, решившей «разыграть» героев

«Вишневого сада», вдоволь пошутить над ними. Но шаг за шагом двигаясь в глубь «Вишневого сада», театр становился серьезнее, задумчивее, озадаченный такими местами, которые шли вразрез с его намерениями. Тогда он осторожно начал отступать, чтобы связать концы и начала. Но не связал. Он как бы остановился в раздумьи и выступил перед театральной общественностью с вопросом:

«Что вы скажете, товарищи? Вы знаете, что существует целая литература, требующая пересмотра «Вишневого сада», что застрельщиком этой кампании был сам Чехов. Вы знаете, что в самом тексте есть для этого основания. Мы кое в чем ошиблись? Мы кое в чем правы? Где ключ? Ведь здесь встает волнующая проблема чеховского театра вообще. Давайте разберемся».

Вот что говорит студия. Что мы слышим в ответ? Плач на реках вавилонских. Треск заламываемых рук. Зачем, зачем погубили наш «Вишневый сад»? Нет уже цветущего сада, торчат голые ветки! Милая чеховская печаль, где ты?

Ни в одной статье о постановке мы не нашли мысли о самом главном. О Чехове.

Вот, например, Мих. Левидов уже сделал вывод. Зачем, зачем, — возмущается он, — все эти пересмотры, переоценки, перестановки классиков, не надо пересматривать, хватит пересматривать. Ставьте — как написано, играйте — как написано, читайте — как написано.

Что ж, возможны и такие варианты. Однако практика советского театра дает блестящие доказательства важности, необходимости, успешности переоценок и пересмотров: например, «Доходное место» у Мейерхольда.

Но Левидов знает о Мейерхольде, он в восторге от Мейерхольда, он за «Доходное место», за «Лес», за «Ревизора». Но ведь это все «пересмотры». Как же быть тогда с тем, что «не надо

пересматривать, — ставьте, как написано»? Но Левидов не теряет. Оказывается, пересматривать можно. Но только Мейерхольду — для него делается исключение. Мейерхольду можно, — Лобанов не зья. Мейерхольду можно, другим — боже упаси. Почему? Очевидно, потому, что у Мейерхольда хорошо, а у других плохо. Но совсем недавно был дан пересмотр пьесы «Волки и овцы» в театре Завадского, спектакль, встретивший всеобщее одобрение. Значит, кроме Мейерхольда можно еще Завадскому. Но тоже сравнительно недавно показан был пересмотр пьесы «Таланты и поклонники», имевший всеобщий успех и одним этим пересмотром создавший имя молодому театру. Какой это театр? Театр Симонова. Кто постановщик этой пьесы? Лобанов. Я говорю: Лобанов. Оказывается, кроме Мейерхольда и Завадского, можно еще Лобанову.

Допустим, что надо ставить, как написано, читать, что написано в «Вишневом саде» без всяких «кунштюков». Как же он написан? Что в нем написано, — ведь в этом весь вопрос. Допустим, что в нем написано то, что поставлено Московским Художественным театром. Однако Чехов о постановке Художественного театра сказал: «В моей пьесе видят положительно не то, что я написал». Он сказал о Немировиче и Станиславском: «Оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы». Быть может, написано то, что ставил театр Симонова? Нет? Что же тогда написано?

Обратите внимание, почти все критики спектакля одобрительно указывают на образ Вари, которую сыграла Мурзаева. Она понравилась. Чем именно, критики не указывают. В самом деле, Варя задумана так свежо, что, кажется, сам Антон Павлович воскликнул бы: «вот она!» Он предупреждал, что Варя не должна «вызывать уныния», она «дура». В симоновском театре она и

на деле «дура», но дура, которая себе на уме. Она одета, как монашка, но сколько в ней лукавства. Она горда, но как бы щеголяет своей гордостью: «вот, мол, я какая». Варя не мученица и не распространяет в зрительном зале уныния. Варя у критики имела успех, но выводов критика не сделала. А следовало. Ведь Варя не мхатовский образ. Она «пересмотр», и обратите внимание, какой удачный. Это самая меткая точка задуманного спектакля. Значит, и Чехов имел какое-то основание для своей критики, и Лобанов какое-то основание, что послушался Чехова. Значит, уж одно это обстоятельство, один образ Вари, приоткрывающий какой-то тайный подтекст «Вишневого сада», заставляет подумать над путями, над законностью пересмотра.

Левидов тоже отметил Раневскую-Делекторскую. «Отчасти» она ему понравилась. Он пишет «отчасти», он как бы стыдится, что она произвела на него впечатление. Мы ему скажем, почему она произвела на него впечатление. Я видел два раза спектакль у двух Раневских. Одну у Булатовой, другую у Делекторской. Булатова подчеркивала томность Раневской, томность, которой та чуть-чуть кокетничает. Временами кажется, что Раневская довольна своими страданиями, это дает ей право порисоваться: «взгляните, какая я несчастная». У Делекторской образ суше, недостает краски, но в ее Раневской есть какая-то глубокая правда. Образ построен не на настроении прощания, расставания с милым прошлым, тоскливом раздумьи перед будущим, а построен на безжалостном раскрытии существа Раневской. Вспомните, что говорится о ней у Чехова: в парижской квартире ее «накурено, неудобно», «муж мой умер от шампанского — он страшно пил», «я пью кофе днем и ночью». Почему ночью?

Вот атмосфера жизни Раневской. Атмосфера затхлости и дегенерации. Печать этой дегенера-



„33 обморока“. „Юбилей“. Театр им. Мейерхольда



«33 обморока». «Медведь». Театр им. Мейерхольда

ции, разложения, умирания очень остро раскрывает Делекторская. Тут не скажешь только: «Ах, бедная женщина», тут скажешь еще: «Вот каков он, этот образ уходящего, обанкротившегося класса». Гаев у Толкачева не только «большой ребенок». Актер показал его низкопробность при столь величественном виде, душевную нищету при такой претенциозной жестикуляции! Трудно здесь растрогаться. Вот драгоценные зерна, которые не всегда дают рост в этом спектакле. Их помимо всего прочего сильно душат два порочных обстоятельства.

Чрезмерный гротеск, очень сильный налет неоправданной комедийности, вступающей в конфликт с драмой, формальная театральность. Так и хочется смыть эти густые гротесковые румяна. Зачем смеяться над героями до упаду, когда достаточно двух-трех иронических намеков! В спектакле есть та опасная театральность, когда образ героя или спектакля в целом строится за счет внешней эффектности, в ущерб психологии. По вине этой театральности так неоправданно выдвинут вперед Яшка с его канканом и шансонетками, так непонятно, ненужно, нелепо «физкультурно» умирает Фирс, так не нужно назойливо бывает музыка Кочегова, сама по себе очень приятная, но не всегда умеющая во-время вступить в действие и во-время умолкнуть, чтобы предоставить слово Чехову. Но это касается не только данного спектакля и театра, но очень многих спектаклей, больших и малых театров и студий. Это проблема становления современного театрального стиля. Актуальнейшая театральная тема вообще.

Второй порок? Так называемая «идеология». Я беру это слово в кавычки, потому что имею в виду идеологию, на которую чрезмерно обращают указательный палец. Ту, которую старательно подсказывают зрителю: «вот социальное, вот еще

социальное и еще вот социальное». Зритель отодвигается — ему неприятен этот устремленный в него учительский перст. Уберите его!

Длинный указательный палец торчит во втором акте. Вы помните эту сцену в пьесе? Она дана в поле. Чехов удаляет всех, чтобы оставить наедине Аню и Трофимова. Здесь Трофимов произносит обличительные речи, говорит Ане «будьте свободны, как ветер». В театре он произносит эти слова целой куче проказливых на вид гимназистов и гимназисток, собравшихся в душной и темной бане. Нечто вроде подпольного кружка. Все это для того, чтобы зритель понял, о чем говорит Трофимов. Но он и так понял и лучше понял благодаря интимности сцены. Аня, помните, произносит в заключение: «Пойдем к реке! Там хорошо». Это нужно для мечтательности, для того, чтобы воздух был, простор. А вы загнали эту сцену в баню.

Надо сказать все же, что в симоновском театре указательных перстов вообще очень мало, они обильно водятся в других больших и малых, столичных и провинциальных театрах. Серьезная болезнь — болезнь вульгарного социологизма.

Так, блуждая между драмой и комедией, театр подошел к третьему акту, где наконец, быть может, блеснул на миг тот ключ, которого театр так доискивался.

Третий акт Лобанов насытил подлинной оправданной, полноценной, яркой театральностью. Он добился к себе серьезного внимания зрителя. Каким образом? Быть может, здесь проступила наконец печальная лирика знаменитой сцены бала и это подкупило зрителя? Нет... Значит, «комедия», игра гротеском? Тоже нет. Минимум настроения, минимум гротеска.

Это реалистическая картина. Картина гибели класса. Зритель не собирается вздыхать здесь о

судьбе Раневской и не спешит развлекаться смешными персонажами. Он полон пристального внимания к истории, совершающейся на его глазах, к логике исторического процесса, приведенной к гибели дворянскую усадьбу и поставившей нового хозяина. Лопахин, в очень умном исполнении Черноволенко, — сама судьба, от которой не отмолишься, не открестишься. Он самый трезвый в спектакле. Самый серьезный. Он не вызывает к себе ни насмешки, ни недоброжелательства. На него смотришь трезвыми, понимающими, я бы сказал, сознательными глазами. Он — сама неизбежность. Иные товарищи, хоть и сквозь зубы, но пробормотали одобрение сцене, где Лопахин сообщает о продаже сада. Понравилась сцена с «ключом» там, где Лопахин в такт музыке звенит хозяйскими ключами от вишневого сада. Но те же товарищи обрушиваются: почему «огрубели» Лопахина, почему он такой прямолинейный? Да, Чехов был снисходительнее к нему, он пытался смягчить его участь перед судом зрителя. Лопахин говорит Раневской, и в голосе его слезы: «Отчего же, отчего вы меня не послушали! Бедная моя, хорошая...» Понятна эта тонкая черта, эта субъективная черта, но режиссер хотел дать Лопахина, так сказать, «объективнее». Лопахин у Черноволенко шествует и позвякивает ключами в вытянутой руке — он страшно взволнован, торжественно необычен, он ощущает все происшедшее не только как событие в его личной жизни, но как некое событие вообще, как некий исторический факт, событие истории, представителем которой он себя чувствует. Поэтому, надо полагать, снял Лобанов этот субъективный штришок, «слезу»: «бедная, хорошая». Вы принимаете эту сцену с ключами, но почему вы взбеленились: ах, сняли «слезу», «бедная моя, хорошая». Но ведь Лопахин при этой вот «слезе» не может торжественно шествовать с ключами, психологически

это фальшь. Значит, не нужно было сцены с ключами? Но вы ее принимаете. Логика, где ты?

Как контраст Лопахину представлен Пищик. Это не славный, милый Пищик, прослезившийся по случаю потерянных и найденных денег. У актера Пажитнова Пищик само разложение, тлен, смерть, неизбежная смерть класса.

Но впереди Лопахиных и Пищиков — как вывод из спектакля, как точка зрения автора, театра, публики — звонкий голос Ани, в которой Тарасова подкупающе воплощает трофимовские слова «будьте свободны, как ветер», возглас Ани: «Прощай, старая жизнь».

Да, театр во многом просчитался, допустил много ошибок. Он совсем потерял Епиходова, растерялся перед Трофимовым, не зная, дискредитировать его или создать ему авторитет, что отразилось на игре очень способного Тобиаша.

Но непонятно, когда люди кричат: «Озорство! Озорники! Не вам «пересматривать», это дело Мейерхольда!» Пора догадаться, что не это главное. Не против этого нужно растрчивать весь запас обличительного энтузиазма. Немного озорства этого иногда даже не плохо. Это, быть может, предательское свойство, но это свойство молодости, и вряд ли следует по сему случаю так страшно вращать белками.

Симоновская студия талантлива, культурна, дружна, влюблена в свое дело, она учится, мечтает, ищет, ошибается, вот она споткнулась и даже больно, но не кажется ли вам порой, что она вызывает к себе больше интереса, чем некоторые ее старшие родственники, которые желают только «успеха», только аплодисментов, тишины и благополучия, только, чтобы была благоустроенная и комфортабельная «хорошая жизнь»?

Спектакль «Вишневый сад» вызывает много вопросов и мыслей. Быть может, Чехов, увидев этот спектакль, признался бы, что тридцать лет назад

Владимир Иванович Немирович-Данченко был более прав, чем тогда Чехову показалось. Но вместе с тем он, Чехов, утверждал бы, что и он был кое в чем прав в том споре, и сегодняшний спектакль его в этом убеждает. И что нужны дальнейшие поиски, которые бы наконец нашли истинный выход и разрешили этот старый и замечательный спор.

Но спектакль — материал для размышлений и споров не только о Чехове, но и о театре, о путях театрального искусства вообще. Только желательно, чтобы эти споры были плодотворны мыслями. Вы хотите вздохнуть о «загубленном» «Вишневом саде»? Вздыхайте. Вы хотите скандалить и ругаться? Ради бога, скандальте. Но надо также и о деле говорить. О деле! Не только стулья ломать, дорогие товарищи.