

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ! ПРОЛЕТАРИ ВСІХ КРАІН, ЄДНАЙТЕСЯ! ПРОЛЕТАРЫ УСІХ КРАІН, ЄДНАЙЦЕСЯ!
BUTUN ÖLKƏLƏRİN PROLETARLARƏ, BİRLƏŞİN! ЗӘМСӘЗДӘКӘМ ҮЗӘСӘ ҮЗӘҮБӨЛӘ. ӘЗӘКӘРӘНӘМ ӘРӘБСӘРӘР ӘРӘР БӘРӘРӘРӘ, ҮРӘБӘР!
BUTIN-JER ҲУЗИНИ PROLETARLARƏ, BİRLƏŞİN! BUTUN DUNJA PROLETARLARI, BİRLƏŞİNİZ! PROLETARHOJI HAMAJI MAHLAKATHO, JAK ŞAVED!
BÜKİL ÇER ÇYZININ PROLETARLARƏ, BİRIGJNDER! BARDƏQ ÖLKƏLƏRDYN PROLETARLARƏ, BIRIKKİLƏ!

ГОД ИЗДАНИЯ 24-й

№ 94 (7166)

ВТОРНИК

23

АПРЕЛЯ

1940 г.

Цена 10 коп.

ИЗВЕСТИЯ

СОВЕТОВ
ДЕПУТАТОВ
ТРУДЯЩИХСЯ
СССР

„Три сестры“

Большой толпой числился за Худосежским театром — долг перед Чеховым. В театре, который самым своим содержанием в значительной мере обязан искусству Чехова, в театре, который когда-то рос в борьбе за Чехова, — атом театре чеховские пьесы почтили со сцены. Правда, неизменно сохранялся в репертуаре «Вишневый сад», уже в революционные годы возобновлялся «Дядя Ваня». Но эти спектакли были уже скорее театральными мемуарами, чем живыми спенческим творчеством: настроение, что воле�уеиногда когда-то участников чеховских постановок, уходило все дальше в прошлое, создавался «чеховский» стиль, бездельная, этот стиль превращаясь в манеру и, как всякая манера, толкала к штампу. На этих штампах благодаря отсутствию проусежсознания не один театр и не один драматург. Но не хотел Худосежский театр жить на всем готовом, да и Чехов, словно нарочно, писал свои пьесы так, что с штампованными намеками к ним не очень-то подступиться. Слыхи Гоголь и Островский, играемые на штампах, плохи — но все же понятны. А вот Чехов, играемый на штампах, — не то, что плох, а просто непонятен, невозможн: немедленно решать пьесы распадается, теряются всякие связи, неузнаваемо искажаются стиль и чувство драматурга, переходящего предстает нечто безобразное, грубое, разразжающее.

Но почему не мог Художественный театр вдохнуть в чеховские спектакли новую настроенность? Почему не давалось театру, превратилось в особую «защиту»? Разве недостаточно было уже того, что Чехов исполнялся без нас, наших дней, актерами нашего времени? Почему ввязалась эта необходимость особого подхода к пьесам писателя, столь близкого нам, — классика и в то же время почти нашего современника?

Но в то-то и дело, что чеховская задача возникала именно из этой блисти Чехова к нашему времени. Когда вы едете в поезде и смотрите на стоящие вдали, из самого горизонта, дерево, надо проехать много километров, чтобы оно, наконец, скрылось из вида. Но самое величественное здание промелькнет перед вами в одно мгновение, если вы остановит у края пути. Но потому ли случается именно так, что в первые годы революции второстепенные писатели чеховской плеяды оказывались боль-

на» советский театр — всенная чаша
чаю с Чеховым с его «Ляной Ваней».
Там у Найденова «объяснения да
матрица», пусть не очень своеобраз-
ная, не очень поэтическая, не очень
затрагивающая душевные струны,
но зато прочно записанная свое место в
литературном горизонте. А у Чехова —
просто, почти обаятельное, мягкое, ду-
шисто, но вместе с тем как будто
слишком личное, прихотливое, «запи-
рованное, слишком интимное, стои-
я самого края и потому быстро ухо-
дило вдали... Оставайтесь? Нет, вре-
мя не, нет права на остановку да как
будто и нет нужды. Придет в новом
зрителю Гамлет со своими сомнениями,
придет Отелло со своей ревностью, при-
дет мольтеровский Арган со своей ми-
тельностью, но воскресть ли когда-
нибудь на советской сцене сомнения по-
мешка Плавнова, ревность штабс-капи-
тана Солonego, мнительность профессора
Серебрякова? Разумеется, что дано им не
просто только бледнеть в воспоминаниях
старых театралов.

Но чем дальше мы отходили на истинное расстояние от Чехова, тем крупнее, а не мельче, становилось для нас масштабы творчества этого великого поэта, тем очевиднее становилось для нас объективное, непреложное значение чеховского труда. То, что раньше представлялось у Чехова «домашним», скромно преданным настроениям и предмету определенной эпохи, то, что представлялось только интимным, камерным, — не растворялось, не исчезало бесследно, а приобретало новую цену. Оно перешло в историю, но, перейдя к ней, сохранило живой смысл поэзии, которая могла дышать только настоящим. Навсегда умерли герои Чехова — не в качестве «художественных образцов лучшей эпохи времени, описанной участниками определенного исторического процесса. Сказов, домашние мелочи, сказов быт, сказов, житейские будни, проступки плем и характеры, отделившиеся все подробности сложились в широкую, выходящую за пределы времени, набросанные картины русской жизни. Постоянно трудно исчерпать историческую содержательность чеховских произведений, в том числе и чеховских пьес. Но было бы очень плоско сводить значение чеховских произведений только к заключенному в них историческому материалу, художественно обработанному. Нет, не в одних «картинах» де-

влияем художниками. Когда мы, например, пропиазаемся миром чувств и мыслей Анны Карениной, мы уже сами чувствуем и мыслям гораздо сильнее, ярче, чище, чем до того, как взяли в руки книгу Толстого. Пусть на несколько минут, но мы чувствуем свою близость к художнику, и это ощущение близости бесконечно дорого нам.

Здесь нет ничего от пустого самообольщения. Не мнимое равенство с гениями привлекает читателей романа Толстого, читателей пьес Шекспира, слушателей симфоний Чайковского. Придается нечто очень важное и серьезное, нечто совершенно необходимое человеку: сознание того, что красота искусства есть только счастливые частные выражения красоты жизни, и эта красота жизни — совсем близко, совсем рядом с каждым из нас.

Вот этой способностью внушать читателю и зрителю не только чувства красоты жизни, но и чувство близости этой красоты поэзия Чехова обладает в высочайшей степени. Вне этого ощущение близкой красоты жизни не может быть воплощен Чехов на сцене.

Когда-то, 40 лет назад, Художественный театр стремился передать это ощущение через своеобразие самого письма Чехова-драматурга. Но, утверждая эти черты чеховского своеобразия, театр прилаг драматургии Чехова характер чересчурной неосознанности. Они представляли слишком хрупкие, чтобы приобщи силу и прочность больших вечных произведений. Постепенно сложился чеховский театр настроений, в котором музыкальный ритм и уточненные психологические оттенки начинали все сильнее господствовать над драматическим движением и ярым выражением больших человеческих чувств. Чеховский театр шел к сентиментализму, к растроганности, готовой любоваться сама собой. Этот театр стремился вызывать у зрителей растроганность и там, где должен был вызывать чувство горечи или презрения. Зрителю советской эпохи этот театр показался бездейственным и сдвинутым вправо. Если можно выразиться, напрасно утонченным. Он и на самом деле был уже таковым.

Но если театр Чехова казался умершим, то ведь сам Чехов, его творчество оставалось жить в нашем сознании, и чем более зрелой становилась вся советская культура, тем более нужным оказывался нам и Чехов.

никаким нитками». Но вел ли Чехов своего рода двойную игру, то позволяя читателям и зрителям картинной темой прошлого русского быта, то кинематографическим образом прилагать эти картины удивительной чистоты и прозрачности? Думается, что скорее выразилась сложность чеховского мироощущения, а не его раздвоенность. Он ненавидел уздушку мешанины России, но вместе с тем был и носителем истинного уважения ко всему тому, что не подпадало в них кинематографическому воздействию этой России. Да, сами печальные чеховские высказывания о жизни никогда не были полными чеховским словом, последние его приговором. Да и не могли они быть у Чехова этим последним приговором. Николая Чехов, изображая действительность, не останавливаясь на том, что есть. Всю своим сердцем, всеми силами души, всеми своими мыслями он был в будущем, он искал, он рвался как бедуя к читателю, к зрителю той эпохи. Вот этого Чехова, обращенного к будущему, и хотел сыграть художественный театр, должен был сыграть, но мог не сыграть. От решения по-новому задачи Чехова зависела судьба Художественного театра, решенные в будущем и задачи Шекспира. Ведь это рождение Чехова сжигало в театре желание театра к Шекспиру. И вот ныне поставлены чеховские «Три сестры»

Эта плановая — помянный титму Художественного театра. Работы В. М. Мейровича-Данченко всею коллективом исполнялись: воспевают произведения своего свободным, но предвзятым отношением к чеховской пьесе. Театр изредка по всякой расклевыванию, которая могла идти от старых воспоминаний, и вместе с тем нигде не увелась и по верховностям «оптимизма». Нигде влюбляется театр чувственным чеховским героев, когда эти чувства мелки, но не раздается в спектакле неуместных смех там, где перед нами полны страдания — пусть обыкновенных. Сказка, какой, находит, носившая в себе, инициатива, которая, как бы, в себя, дающих, готовящихся в тому бы, думей, которое оно предчувствие. Перед нами выступило драматическое начало чеховской пьесы, первые и степе так приятно звал чеховский, что, первые предстал Чехов во своей серьезности и мужественности предстал в тех своих лучших качествах.

символической силы. Судьба трех сестер, трех хороших русских женщин придают сценам в провинциальном доме Прозоровых такую трагичность, потому что сестры эти по чистоте и севлею, по богатству угадываются нами, и родные сестры Татьяны Лариной и сестры Каениной. Никогда еще не ощущали мы такую родичность Чехова, как в сцене с Пушкиным, и с Толстым.

При бальности актер в спектакле так сливается с эпохой чеховского искусства, даже с капризами чеховской фантазии в отсылках подробности, что опонтировать не только не легко. Образы Олиги и Малии Палезовых, барона Тузенбаха, доктор Чубукинина возникают перед нами такой силой внушения, что хочется больше обсуждать черты их характера и поступки, чем искусство, с помощью которого артистам удается достигнуть таких чудесных результатов. Тем более заслужили самой высокой похвалы Еланская и Тарасова, Хмелев и Губов. В игре Губова простота почти стигает предела: дальше началось уже уничтожение артистичности. У расовой и Хмелева игра более «окрапанна», но у всех этих исполнителей простота и артистичность, взятые в разных сочетаниях, дают прекрасные результаты. Далее следуют образы, можно было не столь заполненные глубоким жизненным чувством, но созданные подлинной чуждостью: Ирина—Стелла, Анна—Станция, Кузунин—Орлов. Кто-то в частности здесь может вызвать возражения, но все неизмеримо важнее то, что эти прекрасные артисты ни на секунду не отходят от общих глубоких линий спектакля.

Родь Вершинина, пожалуй, сам по себе — грубая в пьесе. Очень не легко читать склонность к риторике, как чуждому характеру, в то же время не давая риторичности самому стилю и полноте. Станиславский стремился преодолеть эти опасности с помощью живичности, импровизации. Глаза на Вершинина — Станиславского, сновидения более понятным, почему когда-то Чайковский мечтал написать для Станиславского оперу о молодом Петре. Бодуану отказался от жизни и песни в пользу углубленно-психологического. Игра его вся на сдержанности. Но не слишком ли далеко идишь? Бодуану в своих уступках «сестре» — Вершинину? Не следует ли полагать по-

фраза, каждое слово Солёного при
ретает необыкновенную выпуклос
Но штра Ливанова — все же несомо
ный спор с автором. Артист засла
парадоксальное происхождение
грубости: застенчивость и ласковос
Nataша в исполнении молодой арти
ки Георгиевской — очень верное
бражение того самого шершавого
вотного, о котором говорит Ан

Прозоров. Но это верное изображение набросано несколько мелкими спорами, может быть, особенно здесь, в применении к столь непривлекательному жизненному материалу должны быть сохранены все благородства лаконичности искусства автора.

В этом спектакле, как «Три стры», нельзя обойти ни одну из особенностей творчества поэта. Иначе испытываешь такое ощущение, словно ушел из дома Прозоровых попопашах. Простое чувство божественности заставляет вспомнить исполнителей тех ролей, которые у других драматургов назывались бы «второстепенными»: Дорохина — Фелитка, Люкова — Роза, Попова — Ферата, Соколовскую — Анфису. Каждый внес нужный оттенок чувств и жизни Чехова-поэта.

Художник Дмитрий переносит на сцену стремление театра сочетать музыку с музыкальностью. По сравнению со старой постановкой оформление «Сестер» освобождено от мелких и неуместных чуждых подробностей. Вещи потеснились, чтобы дать больше места воздуху. Звучание человеческих голосов.

Что же касается режиссерской работы Непомнящих-Ланского и его помощников режиссеров Литовцев и Роговского, то к ней можно сказать только одно: мизансцены в этом спектакле сделались жизнью, но жизнь эта вольно и невольно и радует вас и удивляет артистичностью.

В «Трёх сестрах» Ирина сравнивает свою душу с дорогим роylem, к которому заперт и ключ потерян. Та же ситуация и в «Дяде Ване»: в дорогом роylem, ключ от которого потерян, явился как будто сам Чехов — создатель советского театра. Неприроудно Данченко вновь нашел этот ключ — вручил его новому поколению советских актеров. Отвернув чудесный инструмент, они создали спектакли, в которых наполняют сердце гордостью, наше искусство в который входило собственную жизнь, как большое, стоящее счастье. **А. РОСКИН**

А. РОСКИН