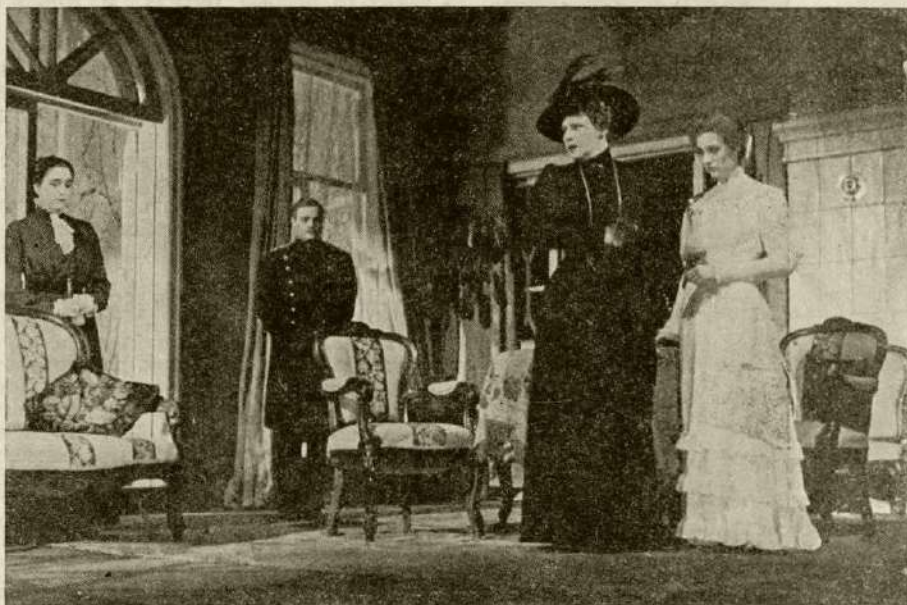


Искусство

и жизнь





В. Залесский

„ТРИ СЕСТРЫ“

В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Большое радостное чувство прекрасного рождалось на этом спектакле. Это возникло сразу, едва раскрылся знакомый, такой не театральный, спокойный по тону, мхатовский занавес.

Дом Прозоровых. На первом плане — гостиная, вправо и вглубь большая комната с длинным обеденным столом. Комната залита светом. За окнами весна. Обжито и уютно в этом благородном особняке. Все говорит о радости жизни, о том, что судьба обитателей этого дома должна, не может не быть радостной и счастливой. Но шаг за шагом, от явления к явлению, от реплики к реплике мы убеждаемся, что счастья нет у людей, населяющих этот дом, что жизнь их складывается безрадостно и тоскливо. Одни мечты озаряют их сердце. Но мечты испаряются, радость не приходит, и остается одно горькое ощущение — надо жить. Этот мотив — надо жить — очень созвучен героям Чехова. Этими словами кончается пьеса «Дядя Ваня», этими словами заканчиваются «Три сестры». «Надо жить», — говорит Соня из «Дяди Вани», «надо жить», — говорит и Маша из «Трех сестер». Зачем? Чтобы «терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба», чтобы «работать, только работать», чтобы, может быть, узнать, «зачем мы живем, за чем страдаем».

— Если бы знать, если бы знать, — спрашивает Ольга Прозорова, — зачем так мучиться и жить безрадостно.

Может быть, когда-нибудь настанут счастье и мир на земле, и тогда «помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь», — как бы отвечает Ольга на свои мучительные вопросы. Но этот ответ, как ни благороден он, не может залечить душевные раны трех сестер. Все звучит как печальный аккорд человеческого одиночества и страдания. Бессмысленно погиб Тузенбах, ушел навсегда от Маши Вершинин, сестры никогда не поедут в Москву. Андрей Прозоров никогда не станет профессором. Вечно будет шипеть и кричать тупая мешанка Наташа, неизменно будет произносить кстати и некстати латинские пословицы надворный советник Кулыгин. Тоскливо будут доживать так и не начатую жизнь все три сестры.

Кто все это так подло устроил? Жизнь. Но жизнь де-

лают люди? Значит они. Кто же это — персонажи пьесы? Нет, они — только жертвы. Они не могли построить своей жизни. Значит общество, значит те, кто управляет жизнью, кто задает ей тон?

Чехов не дает прямого ответа, да этого и не нужно. Он ясен! Они! Вэтом и заключается социальный мотив пьесы. Поэтому, только расширяя его звучание, только углубляя публицистический элемент пьесы, можно раскрыть ее драматическое звучание. Путь к этому не через лирическую интонацию, а через раскрытие того драматического подтекста, который заключается в пьесе. МХАТ и пошел этим путем.

Перед нами совершенный спектакль. Его режиссура показала Чехова таким, каким мы его чувствуем сегодня. Она счастливо обошла то, что могло бы прозвучать мелодраматически, чувствительно, слезливо, она привнесла в спектакль драматичность, взволнованность и строгость. Рука тонкого художника видна во всем. И в расстановке фигур на сцене, и в тонких мизансценах Маши, Чебутыкина, Соленого, Тузенбаха, и в той атмосфере подлинной театральности, которая необходима в драматургии Чехова, во всем, что организует спектакль. Вряд ли можно назвать за последнее время такое единство автора, режиссера, художника и актеров, как в этом спектакле.

Чехов требует особо тонкого раскрытия. От ремесленной игры распадется вся ткань его пьес, закроется существенное, драгоценное, и обнажится нечто бесформенное, тягучее, невыносимое. Исчезнет красота человеческих чувств, их удивительная чистота и прозрачность, и предстанет одна лишь подавляющая пошлость российского быта интеллигентского безвременья. Поэтому и понятны те мучительные раздумья Станиславского и его товарищей, когда они впервые приступали к постановке чеховских пьес. В книге «Моя жизнь в искусстве» он писал: «Артисты работали усердно и потому довольно скоро срепетировали пьесу («Три сестры» — В. З.), настолько, что все было ясно, понятно, верно. И тем не менее пьеса не звучала, не жила, казалась скучной и длинной. Ей не хватало чего-то. Как мучительно искать это что-то, не зная, что же! Все готово, надо бы объявлять спек-



К. Еланская
(нар. арт.) — Ольга



А. Степанова
(нар. арт.) — Ирина

так, но если пустить его в том виде, в каком пьеса застыла на мертвой точке, — успеха не будет. А между тем мы чувствовали, что есть элементы для него, что для этого все подготовлено и не хватает магического чего-то. Сходились, усиленно репетировали, впадали в отчаяние, расходились, а на следующий день опять повторялось то же самое, но безрезультатно... мы начинали играть быстро, т. е. старались говорить и двигаться скоро, отчего комкалось действие, просыпался текст слов, целые фразы. Подучалась общая сутолока, от которой становилось еще скучнее. Трудно было даже понимать то, о чем говорят действующие лица и что происходит на сцене.

Это что-то театр нашел в поэтической природе пьесы, возвышавшей ее героев. И бесформенное и тягучее превратилось в чистое и прозрачное. Произведение драматурга обрело свою поэтическую силу и красоту. Выразителем этой силы и красоты является театр и прежде всего актер. Талантливая игра никогда не заслонит таланта поэта, наоборот, талантливая игра способна затуманить очень крупные ошибки драматурга.

«Сила актера, — заметил А. Ленский, — в том, что он такой же поэт, как и драматургический писатель, что оба они дети одной общей матери всех искусств — поэзии, что чем выше поэтический талант актера, тем богаче его палитра, тем шире и сочнее мазок его кисти... Творчество одного художника сливается с творчеством другого. На этом и зиждется то потрясение тысячной толпы, и смех, и слезы, о которых говорит Гоголь...»

И это потрясение рождается талантом и только талантом. Подменять понятие таланта понятием ансамбля, «дружного исполнения», «игрой без вычур» губительно. Только при наличии талантливых актеров ансамбль может иметь свой «*raison d'être*». Только тогда и возникает художественная цельность спектакля. Но эта цельность создается не ценой унижения и принижения таланта, а за счет максимального раскрытия всех его свойств и качеств. Чем тоньше и разнообразнее грани бриллианта, тем больше он блеска излучает. Чем больше выражается индивидуальность таланта, тем великолепнее его соединение в ансамбле. Это высшее искусство театра, и к этому, и только к этому должны стремиться те, кто создает это чудесное сочетание.

Это мы видим в «Трех сестрах». Успех спектакля называли успехом ансамбля. Но сказать только это — значит ничего не сказать. Не в согласованной игре, не в дружном исполнении его обаяние. Ту цельность, что заключена в этом спектакле, нельзя назвать согласованностью. Это больше, глубже, тоньше. Если говорить об отдельных элементах игры, то в ней больше различия, чем внешней согласованности. Игра каждого из исполнителей — Н. Хмелева, А. Грибова, Б. Ливанова, А. Тарасовой, К. Еланской, А. Георгиевской — ярко индивидуальна. Несомненно, Грибов играет своего Чебутыкина иными выразительными средствами, чем Хмелев — Тузенбаха. Форма раскрытия образа у Георгиевской иная, чем у Тарасовой. В

каких-то особых ритмах и тонах ведет роль Соленого Ливанов. И опять-таки совершенно иными приемами играет Болдуман своего Вершинина.

Во всем сохраняется индивидуальность, и каждая роль приобретает свой особый орнамент, колорит, рисунок. Но, вместе с тем, спектакль кажется необычайно гармоничным. Эту гармонию создает единое понимание пьесы. Эта гармония возникает от того, что в спектакле играют актеры талантливые, актеры — современники нашей эпохи, актеры, которым есть что нового и важного сказать в этой пьесе. Если их отличает друг от друга индивидуальность таланта, то их объединяет идейное отношение к пьесе.

МХАТ сыграл «Три сестры» как общественную драму. Он счастливо обошел соблазны сентиментального любования страданиями чеховских героев, он сдержал порывы мелодраматической растроганности, он внес в стиль спектакля черты типического обобщения. От этого в пьесе усилилась драматическая напряженность, стал явственной основной конфликт — столкновение героев с тяжелой житейской практикой. Театр меньше всего стремился вызвать у зрителя растроганность, наоборот, он мужественно будил чувство презрения к тому, что в те страшные годы интеллигентского безвременья душило и убивало в человеке человеческое. Театр не любит мелкими чувствами героев, он обличает эти мелкие чувства, он стремится возвысить истинное, человеческое достоинство людей, показать, что люди созданы, чтобы жить, радоваться, испытывать счастье, а не прозябать, не носиться со своей тоской, как с печатю проклятия. Театр раскрыл в Чехове не житейское, суетное, преходящее вместе с бытом эпохи, а огромное человеческое, извечное, что свойственно самой природе человека, его внутренней красоте, его высокому предназначению в жизненной деятельности. Театр показал романтическое в Чехове.

И, наконец, что особенно удивительно, театр примирил нас, современников эпохи, в которой «деяние начало бытия», с бездействием героев «Трех сестер». Как ни трагична жизнь этих героев, но нас никогда раньше не покидало одно чувство — чувство досады, рождавшееся слишком пассивным, слишком безвольным отношением героев пьесы к жизни. Отсюда возникало двойственное отношение к чеховским интеллигентам. С одной стороны, прекрасные мечты о счастливой жизни «через двести, триста, наконец, тысячу лет», хорошие слова «надо жить», с другой — полное бездействие, неумение совершать разумные, волевые и мужественные поступки, направленные к активному вмешательству в жизнь.

«Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!»

Но герои «Трех сестер», герои чеховских пьес только пили горькую чашу жизни до дна, страдали, погибали, бесславно уходили из жизни. Гибли светлые человеческие натуры, огрублялись чувства, отчаивались сердца. И все это не рождало борьбы, активных поступков, во всем этом не было упоения, какое дает борьба.

Много раз Маша из «Трех сестер» произносила: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том», а нам хотелось слышать: «есть упоение в бою и темной бездны на краю». Но никто не боролся, все шли навстречу слепой судьбе, течению жизни, кошмару, скудной, страшной в своей бессмыслице. И это рождало чувство неудовлетворенности, ощущение расслабленности, пассивности, созерцательности.

Во что верили эти герои? В правду, справедливость, в право на счастье. Но за верой всегда должно следовать дело. А дел, поступков, действия и не хватало им. Здесь возникает наша отчужденность от героев Чехова.



А. Грибов
(засл. арт.) — Чебутыкин

И театр словно почувствовал необходимость рассеять наше предубеждение, это чувство отчужденности. Поэтому он перенес акцент с интимного на общественное. Личную драму героев «Трех сестер» он превратил в трагедию целой эпохи. Для этого необходимо было преодолеть «камерность» пьесы и найти основную тему в социальной идее. Этой темой явилась тема общественного одиночества, бездомность. Театр расширил число действующих лиц за счет тех, которые не появляются на сцене, но всем своим существом активно участвуют в сценическом действии. И постоянный лейтмотив настроения трех сестер — «В Москву, в Москву» — зазвучал не в миноре, а в мажоре, он стал активным и действенным, в нем воплотилось стремление найти место и смысл жизни... В этом лейтмотиве зазвучали пафос, страсть, романтика. Так был найден синтез, идея пьесы. Так родился спектакль — поэтический, мужественный, страстный, овеянный своеобразной романтикой.

Мы не побоялись сравнить этот спектакль с симфонией. В ней четыре части, в ней одна последовательно развивающаяся тема — тема одиночества. Одиноки все герои пьесы, и каждый из них одинок по-своему. Каждый из них тянется к счастью, и перед каждым встает страшная, иссушающая пошлость жизни. Это проходит через всю пьесу и через каждый образ в отдельности.

Первый акт. Художник В. Дмитриев наполнил сцену солнечным светом. Свет отражается через весеннюю листву, из раскрытых дверей сада, в окнах, им заполнен весь дом Прозоровых. Но первые слова Ольги уже звучат тревожно. В них сквозит грусть об отце и страстная надежда уйти из этого, казалось бы, обжитого и уютного дома.

«Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно», — так вслух мечтает Ольга. И тут же, словно в ответ, звучит чебутыкинское: «чорта с два!» Эти слова непосредственно относятся к разговору Чебутыкина, Соленого и Тузенбаха, но они как-то отвечают на последние слова Ольги. Сестры неоднократно будут повторять слова: «Скорее в Москву», — и им все время будет аккомпанировать это чебутыкинское «чорта с два!» Но вначале это почти незаметно. Ведь на душе у Ольги и Ирины радостно и светло. Все должно устроиться, все должно быть к лучшему! И постепенно, сцена за сценой, мы видим, как все не устраивается, все делается к худшему. Это явственно раскрывается во втором и третьем актах. Пошлость, бессмыслица, нелепая случайность постепенно забирают власть над людьми, гасят их надежды, разрушают их жизнь. И в четвертом акте звучит печальное *adante*. Осень, крушение всех надежд и торжество пошлости и случайности.

Все герои пьесы связаны между собой тонкими нитями основной, ведущей темы; каждый из них воплощает в себе и свою личную, индивидуальную тему, которая органически переплетается с основной, главной. И все они образуют тот замкнутый круг сценического действия, без чего нет пьесы, ее действия, ее начала, середины и конца. Это объединяет исполнителей и создает то внутреннее единство, которое делает этот спектакль законченным произведением искусства.

Одновременно мы видим не только разнообразие сценических характеров, но и яркое проявление актерской индивидуальности. Но это несколько не разрушает общего стиля спектакля.

Четырнадцать актеров сыграли эту пьесу, и столько же портретов хочется с них написать. Но приходится ограничиться главным.

Очень индивидуально играет Ливанов Соленого. В этом образе мы не сразу узнаем его интерпретатора. Ливанов неузнаваем. Это совершенное перевоплощение в образ.



А. Тарасова
(нар. арт. СССР) — Маша



А. Георгиевская —
Наташа

Кто такой Соленый, этот артиллерийский штабс-капитан, рядящийся в романтический плащ убежденного бреттера? «Странный человек, — говорит о нем Тузенбах, — мне и жаль его, и досадно, но больше жаль... Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков, а в обществе он грубый человек, бреттер...» Он, несомненно, застенчив, у него постоянно потеют руки, и он постоянно прыскает их духами. Он любит, но боится признаться. И сквозь слезы, словно выдавливая из себя слова, произносит: люблю. Внешне он антипатичен. И это первое, что заметно в образе. Парадоксальное, необузданное, взъерошенное в Соленом Ливанов открыто демонстрирует, а нежное и застенчивое, что прибито и заплевано пошлостью жизни, он глубоко прячет в душе героя. Но Ливанов до тонкости познал все черты характера Соленого. И потому так свободна игра, несмотря на то, что она кое в чем и кое-где, казалось бы, вступает в противоречие с замыслом автора.

Но это противоречие кажущееся. Оно раскрывается в тот момент, когда Соленый уходит драться на дуэли с Тузенбахом. Ливанов создает почти мгновенно подлинный портрет этого человека. Все слова роли сказаны, остается одна авторская ремарка — «уходит». И здесь Ливанов, пользуясь только жестом и мимикой, раскрывает душу этого одинокого человека. Глаза его обращены в сторону окна, где, может быть, находится Ирина. Он снимает фуражку и проводит рукой по голове. В глазах тоска, почти раскаяние и прощание с любимой. И он терпит крушение несбыточной мечты о счастье. Подлинное человеческое на миг мелькнуло в глазах Соленого и быстро погасло. Ливанов словно ждал этой минуты. Он был все время безжалостным к своему герою, но, дождавшись этой сцены, он вернул Соленого Чехову таким, каким его создал драматург.

Если Соленый у Ливанова выражен контрастными штрихами, и под ними спрятаны его застенчивость и человечность, то у Хмелева Тузенбах весь наружу — какой-то застенчивый, мягкий, невзрачный. Он словно непрестанно сознает — «и некрасив, какой я военный». И знаменитые слова: «пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря...» он произносит, словно смущаясь их пафосного звучания. Тузенбах у Хмелева чурается всего внешнего, эффектного, показного. И как застенчива его улыбка. Когда он улыбается, близорукость, узкие его глаза чуть щурятся и светятся ласковостью, приветом. До последнего акта Хмелев играет Тузенбаха в ровном, спокойном тоне. Он весь сосредоточен на одной мысли — нужно работать, нужно сбросить с себя этот военный мундир, который так его стесняет, и поехать работать на кирпичный завод. И так же он терпеливо ждет, когда Ирина согласится стать его женой. Тузенбах, пожалуй, единственный среди других персонажей несет в себе активную мечту — действовать в жизни по своей воле. Но и этому не дано совершиться. Он гибнет от пули Соленого.



Н. Хмелев
(нар. арт. СССР) — Тузенбах

Хмелев полностью раскрывает своего Тузенбаха в IV акте. Мы видим, едва Тузенбах снял военный мундир и сделал первые самостоятельные (так, как он считал и понимал) шаги в жизни, как весь он изменился, он стал свободнее, счастливее, радостнее. Наконец, сбывается то, о чем мечталось. Это немного, но это хорошо, это свое, человеческое. И тут нелепая дуэль...

Когда в IV акте появляется Тузенбах с Ириной, мы только подозреваем о глубокой печали, охватившей сердце барона. Лицо Хмелева обращено к Ирине. Он счастлив. Но уже через минуту Хмелев едва заметным движением на слова Ирины — куда ты? — подчеркивает неизбежность случившегося. Минуты превращаются в мгновения. Тузенбах всматривается в лицо Ирины, целует ей руки, говорит последние слова. Необыкновенной сердечностью звучат эти слова. И крик — «ау! гоп, гоп!» — надо идти, уже пора... Но нет силы уйти от счастья, от жизни. Голос у Хмелева приобретает особую мягкость. И эти слова: «я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили...» прозвучали нежно, и что-то внутри осеклось... Неизбежное. Всю эту сцену Хмелев проводит необычайно одухотворенно. Он словно поет элегическую песню-прощание. Но это не импровизация. Здесь чувство четко выражено через слова. И кажется возможным, если бы драматическое искусство имело в своем распоряжении знаки, подобные нотным знакам, графически запечатлеть эту музыку слов и чувств. Артист тонкого, точного, графически ясного рисунка и здесь не изменяет своей творческой манере. Но как это он делает виртуозно и талантливо!

Замечательная актриса Тарасова, создавшая много прекрасных образов русских женщин, овеянных поэтичностью, ясных, чистых в своих чувствах и устремлениях, образов, в которых как бы раскрывается вся глубина чувств, вся самоотверженность и благородство русской женщины, сыграла Машу в необыкновенном проникновении в ее душевный мир.

Во всей игре Тарасовой заключено больше, чем это выражено в замысле автора. Ее героине не дано свершения дерзновенных, смелых поступков. Вся она сжата в тисках безволия и страданий. Но Тарасова словно не мирится с этой участью. Она вся в порыве, устремлении. Маша — Тарасова меньше надеется, она больше протестует, и этим она отличается от своих сестер. Она меньше, чем сестры, мечтает о Москве. Ее жизнь решена браком с Кулыгиным. И кулыгинское «*amo, amas, amat*» так же ей ненавистно, как и прогулки для педагогов и их семейств. То, что еще волнует ее сестер, потеряло для нее свою привлекательность и ценность. Но внутри себя Маша еще не опустившийся, ко всему равнодушный человек.

И стоило только Вершинину войти в дом Прозоровых, как ее разбудило что-то человеческое, хорошее. Вершинин заставил ее вспомнить о Москве, о доме на Старой Басманной, о юности, мечтах и надеждах.

Тарасова играет Машу в двойном ритме: один — это тот, что определяет ее отношение к сложившейся жизни, другой идет от зарождающегося чувства любви. Игра Тарасовой поражает своей внутренней силой и цельностью. Она вся собрана, четка и выразительна. Она как бы заключает в себе те огромные чувства и метания, которые обуревают эту прекрасную человеческую натуру.

И это сдерживаемое иногда расплескивается в самых неожиданных интонациях, словах, поступках. Если Ольга и Ирина в тот день, когда в доме Прозоровых стало так солнечно и радостно, отдаются мечтам и надеждам, то Маше совсем не весело. Она собирается уйти. Случайно задерживается до прихода Вершинина. Встреча ее заинтересовала. И вдруг неожиданно звучат слова Тарасовой — «Я останусь завтракать». Самая обыкновенная фраза, но у Тарасовой она звучит особенно значительно. И так выразительно звучит: «Да не ходите... Эта жизнь проклятая, невыносимая...» И все это заключается шокующими всех присутствующих в доме Прозоровых: «Выпью рюмочку вина! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!»; и это «эх-ма» звучит вызовом жизни, которая еще никогда не была прекрасной для трех сестер, которая заглушала их, как сорная трава.

Второй и третий акты Тарасова проводит все время усиливая ритм внутреннего напряжения Маши. Идет борьба за счастье. За право любить и быть любимой. И Тарасова во все возрастающей гамме дает развиваться чувству Маши. В обыкновенные слова она вкладывает



В. Орлов
(засл. арт.) — Кулыгин



Б. Ливанов
(нар. арт.) — Солень

огромную экспрессию. И слова приобретают глубокий смысл.

По-разному звучит неоднократно повторяемое «У лукоморья дуб зеленый». В нем слышатся то отчаяние, то ирония, то озлобление, то страстная жажда свободы. Эти слова приобретают объемное выражение. И мы словно видим эту «златую цепь», сотканную из предразсудков и пошлости. Цепь эта на мгновение рвется. Признание сестрам и «прощай, Оля, прощай, Андрей». Нет больше сил! Есть власть чувств и право на них. Тарасова с огромной, трагической силой показывает хотя бы временное, хотя бы такое эфемерное освобождение и обновление своей Маши.

«Трам-там-там! Тра-та-та!» И Маша уходит с Вершининым, уже не думая о том, что разлука неизбежна. Почти без слов, в намеках проходит сцена объяснения Маши и Вершинина. Эта сцена изумительна в исполнении Тарасовой, которая тонкими средствами передает огромную силу любви.

Но эмоциональная сила актрисы еще скажется в IV акте. Сцена расставания Маши и Вершинина. Разбито для обоих самое дорогое, что согрело сердце Вершинина, что наполнило смыслом и счастьем жизнь Маши. На сцене Вершинин, издали входит Маша. И вдруг чисто женское сильное рыдание, почти крик и долгий страстный поцелуй. Рыдания становятся тише, и снова слышится: «У лукоморья дуб зеленый... У лукоморья... дуб зеленый... Я с ума схожу». И слезы высохли. Слышен далекий выстрел, — то оборвалась еще одна жизнь. Маша ушла безвозвратно коротать свой век с добрым, но нестерпимо ограниченным и пошлым надворным советником.

Такой законченный, такой поэтический рисунок образа создает своей игрой Тарасова. Говорят, что этот образ не чеховский. У Чехова, мол, больше мягкости, нежности. Может быть! Но образ, созданный Тарасовой, такой цельный, сильный и страстный, такой женски-обаятельный, красивый, что вряд ли нам есть дело до сегований чеховских «опекунов». Впрочем, кто лишил Машу из «Трех сестер» страсти и чувства? Только не Чехов...

С грустным юмором живет военный врач Чебутыкин. Он так же одинок, как и все другие. Он добр и циничен, умен и невежда. Что осталось в его жизненном балансе? Тоска и одиночество. Счастье — оно мимо него прошло, одиночество — это осталось, и это страшно. «Я не знаю решительно ничего, все позабыл... Говорят, Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал... пошлость! Низость!» — так признается самому себе и людям пьяный доктор. Его цинизм — запоздавшее раскаяние. И страшно старику. Трагически звучит этот монолог Чебутыкина. Грибов не играет эту роль. Он в ней живет. Он так слился с образом, что трудно отличить актера от роли. Это несомненное мастерство, но мастерство опасное в театре, ибо в нем стирается грань между жизнью и искусством. Для таланта это не опасно. Для актера средних способностей чревато всевозможными осложнениями. Манера, в которой играет Грибов, тоже индивидуальна. Так в этом спектакле никто не играет. Это,

пожалуй, самый естественный образ. Но, как ни странно, он больше всего и контрастен в спектакле. Какой бы силы и убедительности перевоплощения в образ ни достигали остальные исполнители, Грибов превосходит всех. Но здесь театр теряет своеобразие, и выступает сама жизнь. В спектакле «Трех сестер» такая манера кажется посторонней. Ведь отличительная его черта — подлинная театральность, когда жизнь не выступает в своем «чистом» виде. В игре Грибова различие между правдой искусства и правдой жизни стирается. И тем не менее, мы не можем сказать, что Грибов выпадает из спектакля. Он только выделяется в нем своей индивидуальной игрой. В каких-то общих гранях он остается в пределах замысла и стиля постановки.

Хочется поспорить с исполнителем роли Вершинина — Болдуманом. Его Вершинин кажется риторичным, слишком рассуждающим вслух. Артиллерийский подполковник Вершинин — один из тех немногих мыслящих офицеров, которые умели думать и критически относиться к действительности.

Однако Болдуман играет своего Вершинина так, словно вся его сущность в отвлеченных разговорах о жизни. И когда в душе Вершинина возникает чувство любви к Маше, Болдуман остается внутренне неподготовленным к воплощению этого чувства. Мы слышим его спокойный, приятный голос, который произносит монологи Вершинина, но совершенно забыли интонации слов: «люблю, люблю, люблю... люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная! Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз». Мы не слышим глубокого дыхания, не видим восхищенных, улыбающихся от счастья глаз. Все это забылось. И осталось одно — размеренные речи по поводу. Нет перемены ритма даже тогда, когда Вершинин приходит с пожара таким возбужденным, таким необычным. Две фразы: «если бы не солдаты, то сгорел бы весь город» и «простите, я опять за философствовался» Болдуман произносит почти одинаково. Но это неверно, ибо в них есть совершенно неожиданная смена настроения. Лучше проходит следующая сцена с Машей, но и ей недостает эмоциональности.

Молодая исполнительница роли Наташи — Георгиевская вызвала кое у кого из московских критиков кислые мины. Несправедливо! Чем разгневала критиков молодая актриса? Говорят, резкостью тона, крикливостью интонаций. Чуть застенчивой провинциальной жеманницей вошла в дом Прозоровых Наташа, но уже в III акте «шершавое животное» стучало на старую няню и истерически кричало: «Не смею меня раздражать! не смею!»

В «Трех сестрах» Чехов не вывел на сцену ни Протопопова, отца города, ни господина директора гимназии, ни все свинство, что окружало дом Прозоровых. Пошлость, чванство, заскорузлая обывательщина вторглись в дом Прозоровых, имея своим послом Наташу. В этом символическое значение этого образа. И Георгиевская правильно поступает, когда уже в первом явлении липает свою Наташу обаятельности и лиричности. Это

жеманница, не больше. А дальше мы видим почти клиническое выражение пошлости.

Кулыгин и Андрей Прозоров. Первый произносит неизменно: «Я доволен, я доволен, я доволен». Второй погружается в небытие, отравленный скукой, серостью и ленью жизни. А это были люди. Так это казалось Маше, так в этом были уверены Ольга и Ирина.

Орлов и Станицын играют в рамках той театральности, которая свойственна всему спектаклю. Если внимательно всмотреться в их исполнение, мы увидим глубокое и тонкое оправдание этой театральности, не только не противоречащей автору, но и находящейся в полном согласии со всем замыслом постановки.

Станицын — Андрей с его несколько усталыми, словно от бессонницы, глазами, в которых проскальзывают тоска и нарастающее равнодушие ко всему окружающему, прекрасно показывает всю силу засасывающего мешчанского болота жизни. Только мгновениями он возвращается к осознанию всей глубины его падения. В этом отношении замечателен его монолог, вернее, диалог с глуховатым Ферапонтом. Нелепая форменная фуражка, колясочка и безнадежные слова о прошлом: «когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изыщно, когда настоящее и будущее мое озарялось надеждой», — как все это выглядит печально на фоне осеннего пейзажа, под звуки «молитвы девы» и писк Бобики! Игра Станицына дает ясное ощущение всей трагичности судьбы этого человека, который мог стать профессором и стал ничтожеством.

Жалким выглядит Кулыгин Орлова. Синий форменный сюртук Кулыгина уже застегнут на все пуговицы. Но доброе сердце еще бьется под этим мундиром. Орлов своеобразной интонацией умеет подчеркнуть оставшееся человеческое достоинство. Он не оправдывает своего Кулыгина, он правдиво его характеризует, не впадая ни в шарж, ни в гротеск.

Благородством чувств, тонкостью страданий, чистотой отношения к жизни и людям отмечен образ Ольги, созданный Еланской. Роль Ольги — наиболее трудная в пьесе. Она написана в предельно сжатых тонах; чувства Ольги выражены скупой и целомудренной. И Еланская только одной фразой раскрывает всю трагедию своей чистой и ясной героини: «Я бы любила мужа», — вот фраза, которой Еланская рисует неумную тоску, жизненное одиночество своей героини. Она произносит эти слова необыкновенно просто, и в них, в этой простоте и ясности, звучит ничем не рассеиваемая тоска. Еланская — Ольга прекрасна своей ясностью, целомудрием, чистотой и, вместе с тем, она так несчастна, одинока и неустроена.

И третья сестра Ирина — Степанова — предстает перед нами во всем своем трагическом звучании. Вот умная, тонкая и честная девушка, вместе с Тузенбахом мечтающая только о возвышенном, облагораживающем человеческом труде, в нелепостях жизни, в одуряющей суе безрадостного, нелюбимого занятия по службе. От спектакля к спектаклю образ Ирины приобретал большее поэтическое звучание. И то, что нам казалось на первом спектакле не созревшим, в дальнейшем расцвело и заиграло всеми красками, которыми писал этот образ Чехов.

Художник В. Дмитриев, создавший такую радость в тонах и красках интродукцию спектакля, нашел и прекрасное разрешение.

IV действие. Печальные березы, сбрасывающие свой убор, поэтические ели, которые будут срублены новой владелицей дома Прозоровых, уходящие за реку дали, где окончится жизнь барона, — все это звучит в левитановской гамме красок и настроения. Белые стволы берез, в которых слоняются печальные фигуры обитателей дома, — как это созвучно общему настроению! Блестящей «находкой» можно признать мизансцены последнего акта. Они музыкальны в своей основе, они сами по себе создают настроение. Импрессионизм! Да, импрессионизм, ибо это близко природе Чехова-художника.

Когда мы характеризовали общий стиль, замысел постановки, когда мы касались игры отдельных исполнителей, все это мы относили и к автору нового спектакля, блестящему мастеру театрального искусства, маститому и вечно молодому Вл. Ив. Немировичу-Данченко. Он создал спектакль яркий, молодой и глубоко современный спектакль, в котором мы угадываем путь новых исканий МХАТа и видим возможность расширения репертуарной линии театра.

Блестящий программный спектакль советского искусства!



Н. Болдуман — Вершинин. В. Станицын (нар. арт.) — Андрей Прозоров