

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КНЗВАДС

Орган Кемеровского областного и городского комитетов КПСС,
областного и городского Советов депутатов трудящихся

Год издания 33-й

№ 203 (8189).

27

АВГУСТА 1954 г.

ПЯТНИЦА

Цена 20 коп.

МИМО ЧЕХОВА

«Дядя Ваня» в Сталинском театре драмы имени С. Орджоникидзе

«Слушая вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном».

М. ГОРЬКИЙ.

Судьба «маленького человека» в капиталистическом обществе, где гибнет, опошляется все прекрасное, где люди вынуждены растрчивать жизнь по пустякам, принося себя в жертву ничтожному, корыстному счастью тунеядцев — генеральная тема творчества Чехова и его драматургии. Так больше жить нельзя! Этот крик боли и тоски пронизывает каждую строчку, вышедшую из-под пера писателя. Но вместе с тем в нем настойчиво дает себя знать и мечта, переходящая в уверенность, — недалеко будущее, когда восторжествует прекрасное на земле, когда все станут счастливы, а труд будет полным поэзией и смыслом. Именно эта мечта обволакивает, пленяет в Чехове, именно об этой оптимистической уверенности так важно не забывать в работе над чеховской драматургией и, в частности, над пьесой «Дядя Ваня».

Поставить «Дядю Ваню» и рассказать лишь, как Иван Петрович Войничский лучшие годы бессмысленно сгубил ради того, чтобы ничтожество — профессор Серебряков 25 лет «занимал чужое место в жизни», писал и читал лекции об искусстве, ничего не понимая в искусстве, — значит пройти мимо Чехова, исказить идейное звучание его творчества. Более того, забывая об оптимистической уверенности писателя в «приближающейся буре», невозможно глубоко передать и самую драму «незаметных» людей, рвущихся к счастью, жаждущих его, но не способных своим бесплодным трудом приблизить приход этого счастья.

К сожалению, сценическая постановка «Дяди Вани» в Сталинском театре драмы страдает однобокостью, поверхностностью. В спектакле нет дыхания чеховской мечты о торжестве красоты в будущем, приглушенно, робко слышатся нотки тоски, вызванные гибелью, невозможностью красоты в настоящем. И корни этого, прежде всего, лежат в упрощенной, схематичной, а подчас неверной трактовке двух центральных персонажей пьесы — Войничского и, главным образом, Астрова.

У Чехова уже в самом начале пьесы Войничский находится в очень тяжелом душевном состоянии. Он убедился в том, что жизнь прожита впустую.

— Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость, — гневно говорит он.

Искорки зарождающегося бунта против «светлых личностей, от которых никому не было светло», разгораются все больше. Войничский пытается восстать против фальши, пробует вернуть утраченную возможность личного счастья. Но противопоставить затхлой жизни ему нечего. Ведь лучшие годы он отдал преклонению перед тем, что его сейчас возмущает. Бунт оказался бесплодным и ненужным. Он разбил лишь прежние иллюзии, вскрыл собственное бессилие. Больше надеяться не на что, мечтать не о чем. Впереди одинокая, бесприманная старость... Так происходит крушение надежд Войничского, так на судьбе «маленького человека» Чехов показывает жестокость и несправедливость существовавшей действительности.

Несколько в ином плане изображен Чеховым Астров. Он так же, как и Войничский, ненавидит мещанскую жизнь, где все лучшее «гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму». Он также не видит путей к счастью:

— Знаете, — рассказывает Астров Соне, — когда идешь темною ночью по лесу и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колеблющихся веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, — вам это известно, — как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька.

Но Астров, в отличие от Войничского, трезво смотрит на вещи, не живет иллюзиями. Однако, невидя каторгу жизни и обязательщину, он не может противостоять ей и отлично сознает это. Ему нечем переделывать жизнь. Да, он трудится, растит сады. Но, леча людей, спасая их от смерти, он не изменяет их существованию, а надо изменить жизнь. Как? Отгороженный мелкобуржуазной средой от главных социальных и политических сил времени, Астров не представляет этого.

Вот почему уже в начале пьесы он ведет себя как уставший, во многом разочарованный человек. Его трезвая холодность с налетом иронии, близкой к цинизму, идет от чрезвычайной ясности понимания своего положения. Не случайно А. П. Чехов говорил К. С. Станиславскому в период работы МХАТ над «Дядей Ваней»: «Он (Астров. — Л. М.) свистит, послушайте...

Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит».

В этих фразах вскрыта вся разница между Войничским и Астровым. Мужественный и здравомыслящий, полный страсти творчества и созидания, Астров остается человеком долга до конца. Своей мечтой и уверенностью в «близкую перемену», своим презрением к пошлости и мещанству, он невольно помогал приходу светлого и радостного будущего. И хотя к концу мы видим последнее разочарование Астрова, после которого ему, как и дяде Ване, остается лишь «доживать жизнь», поэтическое восхищение природой, оптимизм, творческий подъем Астрова в первой части пьесы нельзя забыть.

Совершенно другими видишь Войничского и Астрова в Сталинском театре драмы.

Уже говорилось, что задача актера, исполняющего роль Войничского, — показать нарастание и крах бунта дяди Вани против окружающей действительности. При этом надо передать и особенности характера этого героя, человека мягкого, простого, доброго, самоотверженного, по-своему, более непосредственно и страстно, чем Астров, реагирующего на события. Дядя Ваня в начале пьесы не тот дядя Ваня, каким мы его видим в конце, где вместо гнева он находится во власти безысходной тоски и бессилия.

У артиста же А. Ермилова Войничский находится во власти безысходности с первого эпизода. Его ничто не интересует, не беспокоит. Полные страсти и злой иронии слова — «я ночи не сплю от досады, от злости, что так глупо проворонил время», — окрашены в ноющие тона безразличия, вялой покорности судьбе.

Правда, Войничский иногда раздражается, но возмущение идет оттого, что кто-то нарушает его покой. «Не трогайте меня, оставьте. Разве не видите, как я несчастен», — таков внутренний подтекст роли у Ермилова. Его дядя Ваня беспреданно стонет, ворчит. Даже в самый напряженный момент действия, когда Войничский кричит Серебрякову: «Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил... По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни» — его речь похожа на истерику. Плюс ко всему актер внезапно впадает в мелодраму, хватается за волосы, дико вращает глазами. Вряд ли это по Чехову, который наделил Войничского острым умом, большим сердцем, громадным чувством долга, властью над своими страстями, способностью мужественно переносить невзгоды судьбы.

Более правдив и психологически верен у Ермилова рисунок роли в последнем акте. Но это, конечно, не спасает положения.

До неузнаваемости переродился, по вине режиссера С. Рейнгольда и актера Е. Зарина, доктор Астров. Взять хотя бы первый акт. Он очень важен для понимания Астрова. Здесь в герое еще живет способность воспринимать и восхищаться красотой. Взволнованный, поэтический рассказ о лесе, о природе, смелые, высокие мысли говорят нам, что не все чувства притупились в этом человеке. Ему кажется, что красота Елены Андреевны тождественна красоте его мечты, что вот в его серую жизнь, как говорил Горький, «вторглась красота». Ничего этого не найти в поведении артиста Зарина. Вместо взволнованной радости, хорошего чувства, охватившего Астрова, — резонерская холодность. Не согреты теплом, не одухотворены знаменитые слова Астрова — «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо и одежда, и душа и мысли».

Е. Зарин подменяет трезвость взглядов Астрова цинизмом. Да, Астров у Чехова говорит:

— Надо признаться, что становлюсь пошляком.

Но из этого вовсе не следует, что Астров пошляк. В спектакле же получается именно так. Вся сцена с Еленой Андреевной в третьем акте Зарин проводит в спешке: ему хочется поскорее приблизиться к Елене Андреевне, отдаться этой «чудесной женщине». Между тем рассказ о гибели лесов, о прошлом и настоящем уезда очень важен для понимания дальнейшей судьбы Астрова и его драмы. Рассказ для него — последняя надежда, что Елена Андреевна обязательно должна разделить и взволноваться его скорбью, потому что она прекрасна! И вот Астров видит, что слушает его «чудесная женщина» лишь из вежливости, он убеждается, что «праздничная жизнь не может быть чистой». Красота, которую он так ждал, оказалась ложной, и Астров всецело отдается увлечению, не любви. Не случайно он спрашивает у Елены Андреевны не о том, могут и будут

ли они встречаться, а задает вопрос, где будут проходить свидания.

Однако в неудачах, в неправильном впечатлении, которое оставляют у зрителя Астров и Войничский, повинны не только непосредственные исполнители этих ролей. Диссонанс, искажения происходят и по другой причине: роль Елены Андреевны Серебряковой поручена актрисе, которая по своим возрастным и внешним данным не может исполнять ее.

На первый взгляд может показаться странным: Елена Андреевна как будто персонаж эпизодический, участвует в событиях как бы невольно. Но с этим внешне наиболее пассивным персонажем связана одна из центральных в творчестве Чехова тем — тема единства красоты и правды, прекрасного и нравственного.

Елена Андреевна по пьесе — совершенство красоты. Именно поэтому тоскующий по прекрасному в жизни Астров так тянется к ней. Он не может допустить на какое-то время, в силу своих убеждений, что Елена Андреевна может быть внутренней непривлекательна, духовно исковеркана.

Совершенство красоты! Это качество неотъемлемо для исполнительницы роли Елены Андреевны. К сожалению, им не обладает актриса Н. Кузьмина. Может быть, актрисе удалось сделать Елену Андреевну внутренней красивой и привлекательной? Нет. Это невозможно, так как такая внутренняя красота отсутствует у чеховской героини. О сценическом поведении Кузьминой в роли Елены Андреевны можно сказать коротко: она очень добросовестно проговаривает, декламирует текст, причем охотнее общается со зрителем, нежели с партнером.

Однако было бы неправильным, останавливаясь на неудачах сценического воплощения центральных образов пьесы, не сказать об исполнителях ролей Сони, профессора Серебрякова и Телегина (Вафля). Пусть работы актеров О. Дмитриевой, Г. Алексеева, В. Елыкова нельзя еще называть «по-чеховски отточенными», однако именно в их подходе к драматургическому материалу лежит правильный путь той большой доработки, в которой нуждается спектакль.

Чехов — тонкий психолог. Воплощение чеховских образов требует кропотливости, творческой активности, учета мельчайших деталей в сценическом поведении исполнителей. Но главное — чеховскую роль надо прожить искренне.

Эта-то искренность поведения, ясное понимание действенных задач, художественных особенностей произведения выгодно отличает исполнительскую манеру артистов Алексеева, Дмитриевой, Елыкова. Софья — чуть наивная, с широко открытыми глазами и чистым взглядом, вся сверкающая любовью к Астрову и мучительно переживающая то, что она некрасива... Вафля, теряющий дар речи перед знаменитым профессором и безобидно гордый (он смиренно возмущается, хотя чуть не плачет, когда Елена Андреевна искадила ему имя и отчество)... Профессор Серебряков — самодовольный, лустой, но тем не менее смотрящий на всех свысока, бездельник, поучающий других, — «надо дело делать, господа»... Клубок жизненных противоречий! Смотришь на Соню, Телегина, Серебрякова и отчетливо понимаешь ту жизнь, тот груз, которые давят людей, мешают им быть счастливыми. Взаимоотношения этой группы четко доносят основную мысль пьесы — так больше жить нельзя.

Но, повторяю, главную тему, лейтмотив «Дяди Вани» театру в полной мере передать не удалось. Не звучат они и во внешней стороне спектакля — в его декорациях, звуковом оформлении. Создает впечатление, что и художник Ю. Иванов, и режиссер С. Рейнгольд сочли эту сторону постановки неважной. Небрежно намалеванный лес, неестественно изогнутые бутофорские березы, на которых не то цветы, не то листья... Не слышно ни шума дождя, ни звуков надвигающейся грозы, ни попискивания сверчка. И это в чеховском спектакле, где каждый шорох и деталь иногда говорят больше слов, создают атмосферу, без которой нельзя понять сущность произведения.

В спектакле едва ощутим бунт против каторги жизни, против «человеков в футляре». Нет в нем и той предгрозовой атмосферы, которую инстинктивно чувствовал Чехов и которую несколько лет спустя охарактеризовал А. М. Горький словами почтенного мещанина Бессеменова: «Время такое... страшное время! Все ломается, трещит... волнуется жизнь!»

Л. МАКОВКИН.