

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

№ 128 (206)

Вторник, 26 октября 1954 года

Цена 40 коп.

Станиславский однажды заметил, что актер, который ставит пьесы Чехова, должен прежде всего **поверить** в его искусство и безраздельно «отдаться во власть диктующему его чувству правды». Когда Тригорин «Чайку» у Вахтанговцев, часто раппавшись себя, есть ли у театра это безграничное чувство веры в искусство Чехова?

Что было самым примечательным в ставке Вахтанговской «Чайки»? На этот вопрос критики и мемуаристы отвечают единогласно: полное **слияние** сцены и аудитории, то, что публика, захваченная картиной открывшейся перед ней жизни, «пеставала ощущать театр». В наши дни, став Чехова, труднее добиться такого слияния театра и зрителя. Мы сталкиваемся здесь с непреложным фактом — тогда на сцене была современность, теперь — прошлое. Ибо, следовательно, теперь искать Чехову свой путь. Об этом убедительно говорил Немирович-Данченко в 1939 году, перед началом репетиций «Трех сестер». Он видел главную задачу в том, чтобы отнестись к этой пьесе, как к поэме.

Вахтанговцы, работая над «Чайкой», идя, в первую очередь искали историческую конкретность и поставили спектакль с точки зрения достоверности быта почти безупречно. Но поэзия «Чайки» при этом сильно потускнела. Видимо, Чехов-тропический привлек режиссера Б. Захарова больше, чем Чехов-лирик. Но все же, что связано со сферой лирики в «Чайке», вахтанговцы отнеслись настороженно. Нет у театра и безусловного доверия к силе мечты, раскрывающейся в этой пьесе. Проще в спектакле принадлежат только прозе, и трудно найти нить, связывающую действие пьесы с будущим. Что же получилось? Картины отжитого? Но этого мало для Чехова!

В самом деле, огните у Нины Заречной мечту — много ли останется? История выдуманной любви и разбитых надежд, «суета для небольшого рассказа», — как говорил Тригорин. Г. Пашкова умеет двумя-тремя штрихами передать характерную основу роли, ее бытовой колорит, как, например, достоверная игра актрисы в четвертом действии «Чайки». Но был здесь и дух с поэзией. Можно понять замысел Пашковой: она остерегается преувеличений, аффектной романтики, ищет опоры в роли в реальных обстоятельствах сюжета, ее привлекает драматизм положения, а не разное жизненное тона у Чехова — включает поэтическую мечту? Почему же Пашкова так настойчиво внушает, что Нина — это прежде всего натура, уравновешенно-трезвая. Вот она встретилась с Тригориним во втором действии; в развитии пьесы очень важный момент — начало любви Нины, предчувствие перемены, близость новой, такой заманчивой для ее жизни. Хорошо, что Нина-Пашкова идет разговор с Тригориним как равная, без заискивания, подчеркнуто спокойно. И все-таки неясно, что скрывается за этим спокойствием: глубоко запрятанное чувство? Вот-вот готовое прорваться наружу, или любопытство, интерес провинциалки к столичной знаменитости.

Здесь хочется вспомнить известные слова Немировича-Данченко по поводу «зарытого страсти» чеховских героев: «Что птица умеет летать — это видно даже тогда, когда она ходит», — говорил он. В сцене с Тригориним нельзя догадаться, что Чайка-Нина способна взлететь. У нее нет поэмы ввысь. Как ни странно, актриса в этой сцене только рассудительна. Нина рассматривается к Тригорину, умно подмывает беседу и трезво делает выводы. Из лирической сцены — аспект неожиданной.

Несколько слов по поводу заключительного монолога Нины. Нам ясна полемичность замысла актрисы. В некоторых постановках «Чайки» последних лет этот монолог подкрашивался сплошь мажорной раскраской. Нехватало только марша в оркестре. Пашкова отвергает такую модерни-

ЧЕХОВ СЛОЖНЕЕ!

сущном так, точно все это давно ему известно и уселось наскучить? Странно, что такой опытный актер, как Абрикосов, не почувствовал, как далеко отступил он от Чехова в своей трактовке Тригорина.

Есть выработанное историческим опытом Художественного театра обязательное правило, с которым нельзя не считаться при постановке пьес Чехова: актер не может жить на сцене только теми словами, которые он произносит в данную минуту, пренебрегая так называемым «внутренним действием». Н. Тимофеев нарушил правило, и в образе Дорна все сместилось: вместо тонкости мысли — разонерство, вместо мудрой прозорливости человека, прожившего большую жизнь, — брызгливая язвительность, вместо глубокого сочувствия чужому страданию возник холодок равнодушия. Чеховский гуманизм и мыслитель, Дорн так и не проявился в этом спектакле.

«Чайка» у Вахтанговцев не поднялась до высот чеховской поэзии, хотя театр придавал этому спектаклю программное значение, не жалел для него усилий и кое в чем даже добился незаурядного успеха. Так, в театре очень повезло Маме. В игре Л. Пашковой нет и малейшей попытки идеализации; напротив, она не стесняется резкости и причуд своей героини. Тем не менее в колючей неуязвимости Мамы есть грация, как того требовал Чехов. За угловатой внешностью молодой женщины, как будто совсем опустившейся и на все махнувшей рукой, скрывается натура сильная, способная на большое чувство. Здесь затронута важная для творчества Чехова тема загубленных возможностей человека, трагедия подавленного чувства. Очень близок к Чехову В. Колыцов — Сорин. В роли точно фиксируется картина физического упадка человека, который до конца сохраняет душевные силы, если только можно говорить о душевных силах этого милого, благодушно-растянутого барина. Ведь итог, к которому приходит Сорин, самый неутешительный — жизнь прожита зря. И вот, что важно: в горькие минуты признания основная нота актера — ироническая. Сорин у Колыцова не хнычет и не жалуется, он говорит о себе трезво, пожалуй, даже намеренливо, как бы со стороны.

Есть меткая наблюдательность у Н. Плотникова — Шмаирава, решительно не похожего ни на кого из обитателей и гостей соринской усадьбы. Своей игрой Н. Плотников вносит важную контрастную краску в ансамбль.

Эти отдельные удаchi, как ни важны они сами по себе, конечно, не могут иметь решающего значения для всего спектакля. За последние годы в ряде постановок пьес Чехова наметились некоторые общие тенденции, на наш взгляд, в равной мере непримлемые. Грубо говоря, таких тенденций две: одна упрямо тянет Чехова к романтическим формам, к внешней героике, другая всечески подчеркивает обыденность всего происходящего на сцене; в одном случае действие развивается, мы бы сказали, под гром фанфар, в другом — не идет дальше тусклой будничности. Надо ли доказывать, как далеко обе эти тенденции уводят театр от подлинного Чехова, от его реализма и поэтической мечты. Вахтанговцы взяли уклон в сторону быта; герои «Чайки» в их трактовке — самые заурядные люди и по внешнему своему облику и по существу. За этими бытовыми фигурами, пусть и очерченными с тонкой наблюдательностью, не встает жизнь в ее полноте и развитии. Размах действия здесь узок, — как будто перед нами разыгрывается всего лишь семейная драма в усадьбе Сорина.

Тридцать три года тому назад Е. Б. Вахтангов записал в своем дневнике: «Я хочу поставить «Чайку». Театрально. Так, как у Чехова». Теперь, в пору своей зрелости Театр имени Евг. Вахтангова сыграл «Чайку». Но можно ли считать, что он полностью осуществил замысел своего учителя? К сожалению, нет.

А. МАЦКИН.

зацию Чехова, она не преувеличивает трудности подвига Нины, и это надо приветствовать. Но не идет ли она к другой крайности? Нина у Пашковой нашла свою колесу, обосновалась на каком-то уровне, чувствует почву под ногами. Но можно ли это назвать победой? Нет, тут напрашиваются другие слова: она притерлась, прикоренилась, применилась к обстоятельствам. Где же ее пера в свое призвание, где сила таланта, утверждающего себя в жизни, сознание цели? Нина-Пашкова скорей подводит итог пережитому, чем смотрит в будущее.

С недоверием отнесся театр и к мечте Треплева. Конечно, вычурная, мутная символика его сочинений, отрывающаяся декадентством, не располагает к Треплеву, да и во всем его облике есть болезненная ущемленность. Он несудачник в любви, в творчестве, вообще во всем. Однако, даже признав это, мы не сойдемся в оценке Треплева с Аркадиной; ее приговор, в сущности, бесспорен: никаких данных и сполные претензии! Нам кажется, что примерно такую позицию занял и Театр имени Евг. Вахтангова.

Роль Треплева вполне соответствует характеру дарования актера Ю. Любимова. Некоторые сцены он проводит с нервным подъемом, с воодушевлением. Но самая трактовка роли вызывает возражения.

Чехов не отказывал Треплеву в таланте, а Станиславский называл его идеалистом, — не в философском, разумеется, смысле, а потому, что считал его человеком бескорыстным, самоотверженно преданным искусству и по-своему одаренным. Есть в пьесе и важное свидетельство Дорна: «А я верю в Константина Гаврилыча, — говорит он. — Что-то есть! Что-то есть!». В Театре имени Вахтангова роль Треплева построена так, что поверить в его талант трудно. Монолог в четвертом действии («Я... сам мало-помалу сползаю к рутине») мы воспринимаем как признание Треплева в полном творческом бессилии — исписался, дошел до точки, впереди глухой тупик. На самом же деле в этом монологе есть, по нашему мнению, гораздо более важный мотив: Треплев не только строго судит о себе, — что само по себе примечательно, — он отвергает то направление в искусстве, за которым прежде шел (форма ради формы), как ложное и способное привести лишь к ловой рутине. Не дает ли это основание утверждать, что Треплев стреляется в момент **важного перелома** в его жизни? Такая трактовка могла бы углубить драматизм пьесы. Одно дело — когда жизнь ломает человека, у которого только претензии и никаких данных; другое — когда условия общественного существования губят человека с незаурядными задатками. В этом случае конфликт мечты и действительности резко вырост бы в масштабе. К сожалению, Любимов упустил такую возможность.

Нельзя согласиться и с тем, что в трактовке Любимова призывы Треплева к новым формам приобретают характер апологии декадентства. Нам кажется, что отдавать Треплеву целиком декадентству не следует. Ведь он сам приходит к сознанию ущербности выхолощенного манерного искусства. В его отрицании рутинных форм есть свой положительный смысл.

Итак, Чехова надо брать во всей его многогранности, в живом сочетании его социальной критики и поэтической мечты, безусловно доверяя его «чувству правды».

Если Нина представляет поэтическое начало в «Чайке», то Аркадина — ее грубая проза. Чехов видел в Аркадиной представительницу того искусства, в котором господствует дух коммерции, цинизм, «сквернейшее заискивание популярности», и не угадал ни одной ее человеческой слабости. П. Мансурова не без сарказма обличает эти слабости, все дурное, что скрывает в себе ловкая, преуспевшая актриса: жадность, завистливость, лицемерие и т. д.

В этой роли у Мансуровой все, казалось бы, последовательно и обоснованно, а между тем нечто существенное упущено. У Чехова Аркадина сложнее. Недаром Треплев, который не склонен что-либо ей прощать и судит о ней очень строго, говорит: «Психологический курьез — моя мать». И на самом деле, в Аркадиной совмещаются разные черты: она талантлива, хотя талант ее испорчен ложью театрального ремесла и дешевым успехом премьерства; она умна, хотя обывательский эгоизм, скудность и ревность часто выставляют ее в комическом свете; она искренне любит искусство, хотя в искусстве ей дороже всего собственный успех. А сатира Мансуровой бьет слишком уж напрямик. Правда, там, где актриса высмеивает Аркадину, удары ее чаще всего попадают в цель. Но там, где для сатиры нет почвы, образ Аркадиной сразу блекнет. В то, что у этой Аркадиной 70 тысяч в банке, что она боится трех свечей и тринадцатого числа — поверить легко, а то, что эта женщина «отхватит тебе всего Некрасова наизусть», способна получать радость от своих занятий искусством, что жизнь без дела ее гнетет — кажется мало правдоподобным. С годами Аркадина очерствела, стала равнодушной, жадной, но когда-то была другой, — бескорыстной и отзывчивой. Она уже не помнит, как мыла в корыте детей соседки-пирочки, но актриса, которая играет Аркадину, не должна об этом забывать.

Здесь театр опять проигрывает в масштабе обобщения. Одно дело — высмеять очевидные слабости Аркадиной, другое — показать, что и у этой «обворожительной поппички» были искренние человеческие порывы, которые заглуши, пока она пробила себе путь к успеху. Всякая попытка свести чеховский образ к какой-либо одной определяющей черте, к обязательному лейтмотиву, неизбежно уводит актера от Чехова, от самой природы его искусства. Ясность замысла — величайшее достоинство чеховских пьес. Несостоятельность легенды о Чехове — стороннем наблюдателе жизни — давно уже доказана нашим литературоведением. Но те большие идейные цели, которые ставил перед собой Чехов, нельзя выразить в тенденциозно подчеркнутой характеристике того или иного его героя. Идея и поэзия «Чайки» вырастают из всего развития драмы, из многообразных проявлений конфликта мечты и действительности. Чехов многогранно показывает человека, и если театр изображает его к зрителю только какой-либо одной стороной, то цельность авторского замысла неизбежно разрушается.

В игре П. Мансуровой преобладающая черта — сатирическая резкость. У А. Абрикосова, в полную тому противоположность, роль Тригорина построена на мягких, меланхолических интонациях. Сперва кажется, что так и надо играть этого чеховского героя; он по натуре деликатен, утончен славой, жизнью на виду, и резкие проявления чувств не в его характере. Но спокойствие сдержанности и сложившееся равнодушие — понятия не однозначные. У Чехова Тригорин — человек, несколько пресыщенный, но, когда он задумывается о своем писательском деле и месте искусства в обществе, он становится искренним и безжалостным к себе. А у Абрикосова Тригорин — человек сытый, и мысль у него ленивая.

Знаменитый монолог Тригорина во втором действии Абрикосов произносит, как заученную лекцию. Этому Тригорину Нина, может быть, и нравится, но он обращается к ней не потому, что она внушает ему доверие и располагает к открытости. Окажись на месте Нины кто-либо другой, кажется, ничто не изменилось бы, — тем же снисходительно спокойным тоном он произнес бы те же слова. Но ведь этот монолог важен и для самого Тригорина! Это его исповедь и программа, итог мучительных раздумий, то, что тяготило его долгие месяцы и теперь выплеснулось наружу. Почему же он говорит о самом для него на-