

# ТЕАТР

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й Ж У Р Н А Л  
Д Р А М А Т У Р Г И И И Т Е А Т Р А

О Р Г А Н  
М И Н И С Т Е Р С Т В А  
К У Л Т У Р Ы С С С Р  
И С О Ю З А  
С О В Е Т С К И Х  
П И С А Т Е Л Е Й С С С Р

Ш е с т н а д ц а т ы й г о д и з д а н и я

XX 454  
106

## СОДЕРЖАНИЕ

- Артур Миллер — Салемский процесс. Драма в четырех действиях. Перевод с английского Ф. Крымко и Н. Шахбазова . . . . . 3
- М. Строева — Противоречия Иванова . . . . . 39
- Е. Шамович — Разговор о мастерстве. (На спектаклях Казанского татарского академического театра имени Г. Камала.) . . . . . 52
- Л. Булгак — Возрождение цирковых пантомим . . . . . 61
- Г. Владимов — О диалоге . . . . . 70

## СНОВА НА СЦЕНЕ

- С. Цимбал — С верой в драматурга. („Половчанские сады“ в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького) . . . . . 86 ✓
- Н. Смолицкая — Человек в революции. („Беспокойная старость“ в Костромском театре имени А. Н. Островского) . . . . . 90

- На село! (Редакционный дневник) . . . . . 95

## БЕСЕДЫ С МОЛОДЫМИ

- К. Рудницкий — Трудности дебюта. (Заметки о пьесах начинающих драматургов) . . . . . 103

## КОНСУЛЬТАЦИЯ

- А. Каган — Аппликация в декоративном оформлении 115

## БИБЛИОГРАФИЯ

- А. Образцова — Книга о советской комедии . . . . . 119
- И. Вишневская — Рассказ об актрисе . . . . . 122

## ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

- Ю. Завадский — Индийские впечатления . . . . . 124
- Мульк Радж Ананд об индийском театре . . . . . 129
- Драматурги и пьесы . . . . . 137
- Наши интервью . . . . . 140
- По театрам мира . . . . . 145

## ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

- Театральные новости . . . . . 150
- Московские премьеры . . . . . 172
- Спектакли и отклики . . . . . 177
- На старых спектаклях . . . . . 182
- Заметки из блокнота . . . . . 186
- Театральный календарь . . . . . 190

На обложке: Воронежский драматический театр. „Твое богатство“. Косцов — А. Чернов, Женя Стрельцова — И. Сачко. (Фото А. Медникова)

6

И Ю Н Ъ  
1 9 5 5

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ  
ЭЗЕМПЛЯР

## Противоречия Иванова

Что за человек чеховский Иванов? Чего более достоин он: оправдания или осуждения? Что в нем преобладает: сила, мужество, душевная честность или, напротив, — безволие, опустошенность, сломленность житейской неразберихой? Переживает ли он путь неудержимого, безнадежного падения, идейного банкротства или же ценой своей гибели одерживает моральную победу?

Казалось бы, ответ на эти вопросы, некогда волновавшие умы, уже давно, еще в прошлом веке, был подсказан и самим Чеховым и позже найден В. И. Качаловым вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко.

Но вот раздвигается занавес Пушкинского театра в Москве, взгляды приковывает вырванное из мрака задумчивое лицо Иванова — Б. Смирнова, и тот же старый вопрос встает перед нами вновь, встает с неожиданной остротой. И чем дальше разворачивается спектакль, чем глубже открывается пропасть между Ивановым и окружающей его «средой», тем отчетливее становятся контуры этой проблемы.

Театр решительно выбирает свою позицию: всеми силами, всеми художественными средствами — и зрелым, умным режиссерским мастерством и вдохновенной игрой одного из лучших актеров современной сцены — он стремится уверить нас в том, что Иванов достоин полной реабилитации, глубочайшего сочувствия, и даже, если хотите, возвеличения... В этом — самое существо, главный «нерв» трактовки пьесы театром имени А. С. Пушкина. Но, как ни странно, чем упорнее театр уверяет нас в том, что Иванов — человек героического, даже трагического масштаба, тем все настойчивее пробивается мысль: да, полно, так ли это? И кажется, будто в пьесе что-то исподволь, постепенно, все упорнее сопротивляется такому решению театра, внутренне противоречит ему... Почему же это происходит?..

Спектакль, поставленный М. О. Кнебель, — открыто, заведомо полемичен. Самостоятельная и интересная режиссерская мысль, нашедшая смелое актерское воплощение, сразу выдвигает эту постановку «Иванова» из разряда «проходных» и делает ее одной из самых талантливых, крупных и вместе с тем одной из наиболее спорных среди многочисленных новых театральных работ, юбилейного чеховского года.

В самом деле, задача была достаточно сложной и дискуссионной: надо было защитить «Иванова», доказать, что эта ранняя пьеса Чехова имеет законное право на существование в нашем театре наряду с другими, лучшими чеховскими пьесами. Ведь до недавнего времени из всего наследия писателя, пожалуй, один лишь «Иванов» еще оставался последней шаткой цитаделью вульгарных социологов, некогда пытавшихся

доказать полную «несозвучность» творчества Чехова революционной современности. Считалось, что ставить «Иванова» не нужно и даже вредно, ибо он настолько крепко связан с реакционной эпохой «безвременья», с ее пессимистическими настроениями, что абсолютно чужд нашей современности. Примитивные антиисторические выкладки сменились позже ссылками на художественную «несостоятельность» пьесы. Так или иначе, но «Иванов» был, по существу, вычеркнут из репертуара советского театра. Редкие и случайные его постановки не только не меняли дела, но как будто лишней раз подтверждали устарелость и слабость пьесы. Характерно, что даже в минувший юбилейный год подавляющее большинство театров отнеслось к «Иванову» попрежнему недоверчиво и предпочло обратиться к «апробированным» чеховским пьесам.

В этих обстоятельствах взяться за реабилитацию «Иванова» было делом смелым и рискованным, но столь же закономерным и необходимым. И уже в этом одном — несомненная заслуга режиссуры.

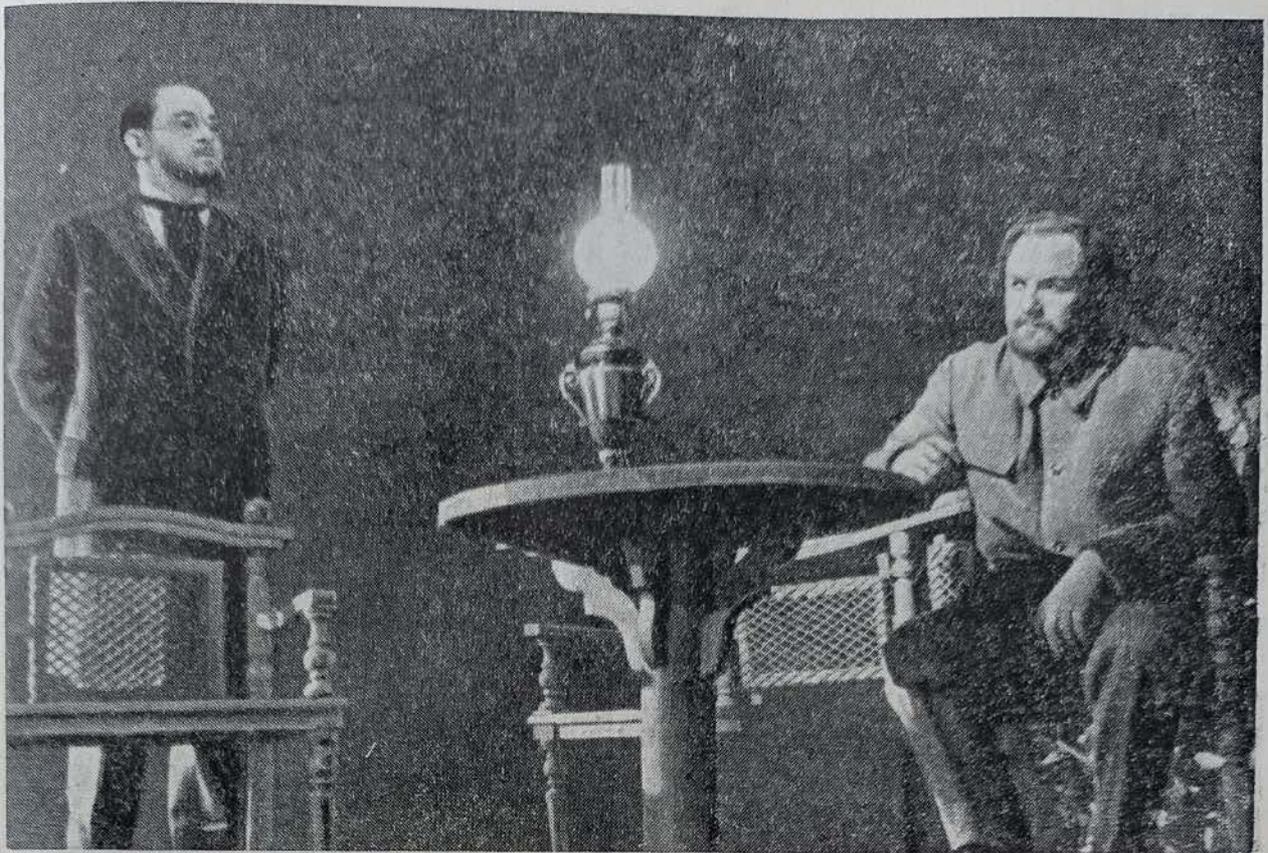
Прежде всего театру предстояло найти новый, современный подход к пьесе, отыскать ключ к верному пониманию ее исторического смысла. Точный историзм и означал бы вместе с тем современность решения, ибо что такое современная точка зрения, как не точное определение места данного художественного типа в поступательном движении истории?

Еще в 1904 году Вл. И. Немирович-Данченко, ставя «Иванова» как драму историческую, стремился рассмотреть фигуру Иванова в перспективе нового времени, сквозь призму тех изменений, какие происходили на его глазах в 90—900-е годы. Это помогло ему, а вместе с ним и Качалову и Художественному театру в целом, увидеть в образе Иванова одновременно и черты, приковывающие его к годам безвременья, и черты, роднящие его с новой эпохой.

В наши дни, когда историческая перспектива стала неизмеримо шире и значительнее, а главное — принципиально иной, еще важней, еще ответственней было определить подлинное историческое место и роль героя в общественном развитии страны и тем самым дать современное прочтение пьесы. На этом пути театр подстерегают чаще всего две опасности, две крайности. Первая — «разоблачительство», развенчание и осуждение героя с позиций «сегодняшнего дня», так что все двери в будущее оказываются перед ним наглухо заколоченными, запертыми на двойные замки. Вторая — идеализация, оправдание героя, прощение ему его исторической вины, отнесение этой вины всецело по ведомству «объективной действительности», «среды» и т. п. Тут уж все двери современности гостеприимно распахиваются перед героем прошлого и расчищается широкое поле прекраснотуши.

За последнее время в сценической интерпретации классических пьес мы можем чаще всего наблюдать именно эту, вторую крайность — позицию прекраснотушного гостеприимства. Думается, что возникла она далеко не случайно. Корни ее — в неверно понятой «современности», в отрыве от историзма.

У нас много говорят и пишут о положительном, позитивном начале творчества писателей критического реализма. Эта безусловно плодотворная идея помогла нашей критике преодолеть нигилистическое, новорапповское отношение к классике и вернуться к изучению истинных традиций искусства критического реализма, его родственных связей с искусством социалистического реализма. Но, к сожалению, эта верная идея получает иной раз схематичное истолкование. Непременные и обязательные поиски положительного начала, боязнь «пессимистических» решений подчас приводят к тому, что искомый идеал хотят видеть там, где он,



Львов — А. Морозов, Иванов — Б. Смирнов.

быть может, совсем и не запряган и не скрыт. Если же поиски тщетны, то тогда и начинается «подправление» и «улучшение» героя.

Такая тенденция «улучшения» героев особенно рельефно выступает при трактовке чеховских пьес (хотя и не одних только чеховских!). Именно над Чеховым долгое время тяготела вульгарная схема «разоблачительства», да и сейчас еще она нет-нет да и появится в новом облике в каком-нибудь спектакле, где начнут усиленно высмеивать многословие Вершинина или издеваться над старыми калошами Пети Трофимова. И вот, дабы избежать этой примитивно-критической «переоценки» чеховских героев, театры бросаются в другую крайность и попадают из огня да в полымя, забывая при этом, что всего более Чехов не терпел о д н о с т о р о н н о с т и и подчеркнутой тенденциозности.

Пьеса «Иванов» в этом смысле наиболее характерное чеховское произведение. Здесь отказ от односторонности оценки героев выступает в дерзкой, полемически заостренной форме. С молодым задором 27-летний автор сообщает, что он в своей первой многоактной пьесе «хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела... никого не обвинил, никого не оправдал». Он выбирает путь парадоксального построения образов: видимость «подлеца», то есть отрицательного героя, как и видимость «правильного» человека, то есть героя положительного, оказываются равно обманчивыми. Но и на этом писатель не останавливается: он так и не подсказывает зрителю привычных, успокоительных к о н е ч н ы х оценок своих героев.

Позже, в более зрелых драматических произведениях, Чехов придет к необходимости, при всей многогранности и противоречивости образов, дать эту конечную оценку, дать ее в совершенно новом плане, опрокидывающем каноны ремесленной драматургии. Но в первой пьесе Чехов намеренно и, быть может, несколько искусственно избегает этого, что и составляет особую трудность пьесы. Двойственность лежит в основе характера Иванова, подчеркнутая противоречивость — его сущность.

Сам автор также занимает двойственную позицию по отношению к своему герою: он и оправдывает и обвиняет его одновременно. В образе отчетливо ощущаются две его стороны: субъективная и объективная. Иванов выступает и как «жертва среды» и как ее порождение. Беда его лежит в объективных условиях российской действительности и в то же время сам он несет на себе тяжелую вину. Чехов и сочувствует своему герою и жестоко, безжалостно судит его, не смягчая его субъективной вины.

Если не держать на прицеле обе эти мишени, обе стороны образа — в их единстве, то многое в чеховской пьесе может показаться необъяснимым, нелогичным, даже странным. Часто, например, считается, что тема этой пьесы вступает в явное противоречие с ее сюжетом, характер героя — с его поступками. В самом деле, почему благородный, душевно тонкий человек, страдающий от одиночества и тоски, сам становится главной причиной мучений и даже гибели близких ему людей? Почему стремления героя так возвышенны, а поступки его так, в сущности, низки? Почему неудовлетворенность героя, его суровый самоанализ, даже суд над собой — все это говорит, несомненно, за него, но в то же время весь сюжет пьесы (не сплетня, а именно сюжет!), движимый действиями героя, выступает резко против него?

Думается, что в разгадке этих вопросов и кроется определение своеобразия Иванова, понимание того, что же он за человек. Все дело, как нам кажется, в том, что Иванов — это именно И в а н о в, то есть человек средний, ничем особенно не примечательный, не выдающийся (именно отсюда родилась у Чехова его фамилия). Иванов отнюдь не герой, не борец, он не противится обстоятельствам, а подчиняется им. Именно поэтому он попадает под влияние той среды, против которой возмущается все его существо. Человек порядочный и честный, великолепно сознающий всю гнусность и непроходимую пошлость окружающих его людей и всю мерзость сплетни, про него распускаемой, он, сам того не желая, поступает, в сущности, именно так, как подсказывает ему сплетня (сперва смертельно оскорбляя жену, а затем решая жениться на Саше). Ясно, что Иванов не в силах подняться над своей средой и что безволие — самая характерная его черта.

«Такие люди, как Иванов, — писал Чехов, — не решают вопросов (которые ставит перед ними жизнь. — М. С.), а падают под их тяжестью. Они теряются, разводят руками, нервничают, жалуются, делают глупости и в конце концов, дав волю своим рыхлым, распущенным нервам, теряют под ногами почву и поступают в разряд «надломленных» и «непонятых».

Так очень точно определял характер своего героя Чехов, стремясь «положить предел» тому, что писалось до него о «ноющих и тоскующих» «лишних людях».

Но ведь у Чехова, скажут нам, и в более поздних пьесах все, даже самые любимые его герои, такие, как Астров и сестры Прозоровы, тоже люди не исключительные, не борцы, они также достаточно безвольно уступают обстоятельствам и не знают, как же изменить жизнь. Все это так, но есть одна, необычайно важная для Чехова черта, которая как бы кладет рубеж между людьми типа Иванова и героями его лучших пьес. Эта черта — устремленность в будущее.

Иванов — весь в прошлом. Он переживает «период падения» и, как писал Чехов, «падает все ниже и ниже», а временные вспышки «возбуждения» сменяются каждый раз все более острым разочарованием и бессилием. В отличие от Астрова и даже от Войницкого, Иванов обращен не к будущему, а к прошлому. Он всецело поглощен анализом того краха, который с ним произошел, и думает не о том, чтобы стать но-

вым Ивановым, найти новые пути в жизни, а лишь о том, кем он был когда-то. Именно поэтому в момент последней вспышки перед самоубийством ему кажется, что он стал на мгновение «прежним Ивановым». Он действительно, «лишний» человек, и не потому только, что отринут тупой, пошлой средой, не потому, что пути в будущее перед ним закрыты, но главным образом потому, что он их и не ищет.

Чехов вправе был гордиться, что в образе Иванова он дал новый для своего времени «литературный тип». В этом типе отразились сложные и противоречивые социальные явления эпохи безвременья, крушения либерального народничества, развенчания теории «малых дел». И как только Иванов вышел на подмостки русской сцены, вместе с ним вскоре вошел в жизнь суровый термин «ивановщина». Он говорил о типичности, распространности этого явления (именно явления) и вместе с тем передавал оттенок презрения, осуждения, с каким уже тогда



Сарра — А. Пирятинская, Иванов — Б. Смирнов.

относились к людям ноющим, безвольным (то есть к негативным сторонам характера Иванова). Позже этот термин еще более утвердился, и сам Чехов к концу 90-х годов стал считать свою пьесу настолько «устаревшей» и далекой от новых общественных настроений, что не разрешал Художественному театру ее ставить. Как известно, театр не согласился с автором, считая такое отношение к пьесе не совсем справедливым, и позже, правда, уже после смерти Чехова, доказал это.

Однако в критике термин «ивановщина» целиком покрывал пьесу до самого последнего времени, до того, как Московский театр имени А. С. Пушкина взялся за ее постановку. Задача театра вырисовывалась ясно: восстановить справедливость, найти позитивное начало чеховской драмы, взглянуть новыми глазами на Иванова. Задача — безусловно верная, в принципе плодотворная. Но в своем полемическом задоре театр так увлекся, что вовсе отринул и выкинул из пьесы ивановщину. И на сцене появился новый Иванов.

С первых же слов Иванова — Смирнова мы понимаем, что перед нами — человек необычный, незаурядный. Во всем — и в слегка приподнятой, напевной (совсем не бытовой!) интонации насыщенного внутренним волнением голоса и в напряженно-тоскующих глазах, устремленных вдаль, в задумчиво-скорбных позах — во всем чувствуется желание отделить, отличить, возвысить этого человека над средой, его окружающей.

...В тихий предзакатный час Иванов остался, наконец, один. Он сидит в темнеющем саду, задумчиво склонившись над книгой, освещенный круглой настольной лампой. Вокруг сгущаются сумерки. Все резче прорисовываются силуэты деревьев. Уже засеребрилась под луной где-то в глубине сада вода. Из дома доносятся тоскующие звуки дуэта... Знакомое «чеховское настроение» звучит здесь, как тонкая, ненавязчивая увертюра ко всему образу — образу одиночества.

Внезапно — резкий диссонанс, как будто упала крышка рояля: это появился пьяный Боркин со своим шутовским «выстрелом». Иванов не в силах говорить с ним. Он не то что отмахивается от него, как от назойливой мухи. О, нет, это нечто совсем иное. Они, эти два человека, до того разные, до того несовместимые, до того противоположные, что чудится, будто и говорят они на разных языках и живут в различных мирах. Мир «поэзии» и мир «быта» наглядно и резко расщеплен.

Со второго акта этот раскол делается явственным, кричащим.

...Комната, одетая в чехлы, тошнотворно правильно расставленная мебель. По углам торчат нудные голубые и розовые девицы, в стороне от них — тусклые, деревянные «женихи». В глубине — к карточному столу как будто навечно приросли древние сморчки. Удручающе пошлые разговоры — все о «кружовенном» варенье да о деньгах, о деньгах да о «кружовенном» варенье, и сплетни, сплетни... Скука томительная, густая, вязкая, как будто заметная наощупь.

Кажется невероятным: как могла здесь вырасти Саша, с ее звонким осуждением пошлости, с ее программой «новой жизни»? Но когда здесь же, именно здесь, в этой душной чехольной гостиной, появляется Иванов, то несовместимость понятий разрастается до абсурда. Нет, такой человек, каким рисует Смирнов своего Иванова, ни на мгновение не смог бы присесть на этот белый стул в чехле, ни секунды не слушал бы этих пошлейших разговоров, не глядел бы на кривлянья Боркина... Как, он, гонимый тоской, одержимый (именно одержимый!) сознанием мерзости, мизерности жизни, он, только что вырвавшийся из пустынного, полутемного дома, где его провожали печальные, молящие глаза жены, как он может находить хоть какое-нибудь душевное отдохновение в этом скопище глупости, мелочности, скуки!

«Бытовой» и «поэтический» план спектакля развиваются параллельно, не соприкасаясь. В этом конфликте Иванов резко и справедливо противостоит «среде», но настолько поднят над нею, что мысль о воздействии на него этой «среды» даже не возникает. Нельзя себе представить, чтобы такая среда могла сковать такого Иванова или хоть как-то повлиять на него.

Да, он человек из другого мира. И третий акт подтверждает это неопровержимо. Смирнов играет его в приподнято-романтическом плане, играет страстно, щедро, с редкостным вдохновением. Искусство актера здесь — покоряет. Это акт — исповедь. И одновременно — это суд Иванова над самим собой. Кажется, будто весь акт почти целиком составляют одни монологи Иванова. Смирнов смело превращает и диалог в монолог, открыто и прямо адресуя его в зрительный зал. Здесь он окончательно вырывает своего героя из быта и говорит широко, обобщенно, непосредственно обращаясь к зрителям, как к своим современникам.

Нет, этот Иванов не ноет, не жалуется, не хандрит. Герой Смирнова беспощадно казнит самого себя. Казнит за безволие, за слабость, надрыв и безделье. Казнит с полной душевной откровенностью, требовательно и честно. И чем резче он судит себя, тем больше возвышается в наших глазах.

Как ни странно, но именно здесь таится, на наш взгляд, источник.



Сцена из II акта.

некоторой идеализации героя. Казалось бы, актер в перспективе времени увидел, понял и осудил характер Иванова до конца, до самого дна. Но в самой казни своей Иванов — Смирнов обнаруживает столько подлинной силы воли, столько душевного благородства, столько ума и чуткости, что решительно непонятно: почему же тогда произошел тот знаменитый «надрыв» после неудач с «хозяйством, школами, проектами»? Если Иванов — сильный человек (а именно таким его играет Смирнов), то почему он так скоро «надорвался» и все бросил? Ведь «недобросовестные» ссылки на одну лишь «среду» он сам мужественно отвергает. И затем, если Иванов так до конца себя понимает, так возвышается над остальными, то почему здесь же, в финале третьего акта, он совершает поступок жестокий, непоправимый, с головой выдающий и его слабость и его принадлежность к той же самой среде. Что заставляет его опуститься так низко?

Чувствуется, что актеру в самом деле трудно с той высоты, на которую он только что поднялся, пасть до того, чтобы произнести в лицо Сарре прямую брань и бесчеловечные финальные слова: «Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...» Смирнов мучительно пытается их как-то оправдать, сгладить, сказать понезаметнее, и его герой, согрешив, спешит скорее, только поскорее, снова раскаяться: «Как я виноват! Боже, как я виноват!»

В последнем акте, как бы чувствуя необъяснимую противоречивость такой позиции героя, режиссер и актер стремительно ведут его к развязке, к окончательному приговору над собой. Для этого в тексте пьесы делаются довольно значительные купюры (в третьем акте их было сравнительно немного, но все же они были). Конечно, чеховский герой чрезмерно многословен, и в этом несомненно одна из слабостей драматургического мастерства автора (с которой он поведет решительную и успеш-

ную борьбу в будущих своих пьесах). Кое-какие сокращения допускал в своей постановке и Вл. И. Немирович-Данченко. Однако характерно, что сейчас из пьесы по возможности вынуты именно те длинноты, где Иванов ноет, жалуется и назойливо пытается разобраться в самом себе, так до конца и не понимая, что же с ним творится.

Б. Смирнов, играя Иванова так сказать «по восходящей», появляется в четвертом акте вовсе не затем, чтобы снова нудно «объяснить» себя, а лишь затем, чтобы свершить приговор. Чувствуется, что он уже все решил, подвел все итоги, рассчитался с жизнью и ему остается только поднять руку с оружием. Поэтому даже свадебный фрак его кажется скорее официальным платьем прокурора. Так по-своему оправдывает актер это на самом деле нелепое и жалкое появление чеховского героя в полном облачении к свадьбе, от которой он тут же начинает отказываться.

У Чехова Иванов сам еще не знает толком, чего он хочет, он мечется, затравленный и собственной совестью, и людьми, и, окончательно запутавшись, не видя никакого выхода, кончает с собой. Смирнов, напротив, играет финальный выстрел как высшую точку просветления, прозрения Иванова, который наконец понимает, что в этом мире ему жизни нет. Он делает это с таким волевым взлетом, с такой громадной силой, утверждения своего героя и вызовом окружающей «среде», что, право, кажется, не туда направил он свой револьвер. Если это не акт безволия, духовного банкротства и бегства от действительности (как у Чехова), а, напротив, момент высшего подъема духа, или, как писалось у нас в критике, удар «очистительной грозы», освобождающей героя, поднимающей его на «новую ступень духовной жизни», то чеховский не-герой действительно становится на сцене Пушкинского театра героем.

Говорят, что Смирнов продолжает добронравовскую линию в чеховском репертуаре. В какой-то мере это безусловно верно. Верно потому, что Смирнов утверждает Чехова как художника страстного, талантливо доказывает, что сдержанность, «зарытость» чувств не только не исключают, но предполагают их напряженность, горячность, пылкость. Сам Чехов считал, что в роли Иванова актер должен быть «то мягким, то бешеным», и Смирнову это как нельзя более удается (особенно в возрождаемом им искусстве монолога).

Однако Смирнов в чем-то идет дальше Добронравова, и здесь намечается некоторый отход его от чеховской манеры. Иванов — первая чеховская роль Смирнова (до этого он играл только в «Медведе»). Как актер, он воспитан на шекспировском репертуаре, и это, несомненно, сказывается в приподнято-романтическом стиле его игры, в некоторой отрешенности от быта, в чем уже никак нельзя было упрекнуть Добронравова — Войницкого. Здесь — не только различие актерской манеры, стиля игры, но и связанное с этим различие общего метода решения чеховского образа, которому всегда противопоставлен разрыв поэтического и бытового начала.

Режиссерское решение спектакля отличается редкой последовательностью и цельностью. Оно проведено через все образы пьесы — начиная с Иванова и кончая Бабакиной, через все компоненты сцены. И если Иванов в спектакле возвеличен и облагорожен, вознесен над «средой», то представители этой самой «среды» намеренно снижены, хотя и у Чехова они забрались отнюдь невысоко. В театре все эти Боркины, Зюзюшки, Бабакины, Авдотьи Назаровны, гости и пр. и пр. кажутся пришедшими из водевиля, в котором принято «обыгрывать» одну лишь черту характера (ту, что посмешней!), забавные недостатки или нелепую

внешность человека, но о самом человеке как-то не принято или некогда вспоминать.

Очевидно, что дело было не только в выборе актеров, но также и в том, что на сей раз авторский материал не сопротивлялся режиссеру, но, напротив, помогал ему, послушно ложился на режиссерский рисунок роли. Разве что только Боркин вызывает сомнение по части своего совпадения с чеховским замыслом. В исполнении П. Березова он уж до того пошел, до того ничтожен и самодовольно пуст, что представление о Боркине как о человеке всерьез увлекающемся своими мишурными прожектками, искренне любящем Иванова и даже вызывающем Львова на дуэль за его оскорбление,—бесследно улетучивается из спектакля.

Снижение и изменение масштабов заметно и в других образах, уже не водевильного, а драматического плана, стоящих по своему уровню ближе к Иванову,—таких, как Львов, Саша, Лебедев, Шабельский, Сарра. Особенно чувствуется это в характере Львова. Чехов считал этот образ наряду с образом Иванова, пожалуй, главным из своих идейно-художественных достижений в этой пьесе. Для того времени Львов был несомненно новым литературным типом, в котором Чехов разбивал штамп ремесленной драматургии, где, по словам Немировича-Данченко, земский врач, да еще из молодых, пользовался «непременной санкцией лица положительного». Чехов сохранил ему честность, искренность, горячую убежденность в своих обличениях, но лишил главного — правды. Она не на стороне Львова, с его прописными истинами, с его догматизмом, с его узким, «шорным» представлением о жизни. И не случайно Львов, мнящий себя высшим судьей, не в силах ничего понять в Иванове и сам скатывается на позиции пошлой сплетни. Так смыкается в представлении Чехова ненавистный ему догматизм с пошлостью.

Артисту А. Морозову удалось оттенить именно эту сторону Львова — его ограниченность, узость, упрямую прямолинейность, но он не поднимается до многостороннего познания сущности этого характера, до воссоздания обобщенного художественного типа, не потерявшего значения и в наши дни. Львов Морозова — человек мелкий, он явно не выдерживает противопоставления такому Иванову, каким его показывает Смирнов. Этим снова облегчается субъективная вина Иванова, в которой его пытается уличить Львов.



Лебедев — Б. Чирков, Шабельский — А. Шатов.

Театр добивается «высветления» образа Иванова не только прямым путем, не только измельчением характеров окружающих его людей. Есть образы, которыми он стремится «подкрепить», поддержать Иванова. Не случайно в спектакле так светло и сильно звучит тема любви к Иванову — в образах Саши и Лебедева.

Образ Саши часто неверно толкуется в нашей критике. Считается, что Саша должна быть непременно душевно чуткой, сердечной, доброй и обаятельной, таким собранием всех добродетелей «идеальной девицы» своего времени. Сам же Чехов иначе относился к Саше: гораздо строже, гораздо неприязненной. Его раздражала в девицах подобного типа их сухость, рационалистичность, книжность. Они, видите ли, любят не самого человека, а лишь «свою задачу» его «спасения», писал Чехов, утверждая, что Саша «любит не Иванова», а лишь увлечена своей благородной миссией по его «воскрешению».

В театре имени Пушкина Сашу играют две актрисы — Т. Зяблова и К. Федорова. Они по-разному, с разных сторон подходят к образу, но вполне законченного представления о нем все же не дают. Зяблова оттеняет хрупкую детскую порывистость, наивность и прямолинейную, но, в сущности, нереальную увлеченность Саши своей «задачей», которая заставляет ее быть подчас эгоистичной и нечуткой. У Федоровой Саша гораздо опытнее, содержательнее, вдумчивее, кажется, что она имеет больше прав на «спасение» Иванова, скорее могла бы добиться этого. В ее отрицании пошлости, в ее попытках «поднять» Иванова — больше глубины и проникновенности, больше какой-то тургеневской женственной силы и самоотверженности. Но образ страдает неровностью, временами кажется, что актриса не совсем уверена в своем рисунке и сбивается на какие-то иные, слишком мягкие интонации, боясь показаться резкой, душевно не тонкой, подчас бестактной.

Тема любви к Иванову светло и сильно звучит в спектакле благодаря образу Лебедева. Эта актерская работа (после выдающейся работы Б. Смирнова в роли Иванова), пожалуй, одна из самых интересных и талантливых в спектакле. Здесь произошло счастливое совпадение актерских возможностей, дарования, вкуса, стиля, манеры игры Б. Чиркова с требованиями роли. Чирков — актер несомненно «чеховский», и потому столько подлинной человечности, беспомощного благородства, бескорыстной привязанности, грустной и жалкой насмешки над самим собой в его образе Лебедева. По-чеховски тонкие и сложные оттенки чувств переплетает актер в сцене Лебедева с Ивановым в третьем акте: здесь и чуткое желание помочь Иванову, и полное неумение по-настоящему помочь, и жалость к другу, желание понять и вместе с тем — непонимание, и привычный стыд за скопидомку-жену, и абсолютное бессилие что-либо изменить в заведенном ею порядке, и много-много других противоречивых душевных движений сливаются здесь в единую жизнь образа. Верится, что этот образ (несколько ограниченный решением четвертого акта и общим бытовым режиссерским рисунком всех ролей, кроме Иванова) мог бы вырасти до подлинно трагикомического и даже трагического звучания, если бы ему было дано «право на трагедию».

Но слишком очевидно, что в этом спектакле «право на трагедию» всецело отдано одному лишь Иванову. И потому заметно ступенчатость и поблек трагический оттенок роли Шабельского, а трагедия Сарры (единственная в пьесе настоящая трагедия), к сожалению, не раскрыта в спектакле с подлинной глубиной.



Шабельского играет А. Шатов, актер умного и точного рисунка роли, умеющий скупю, едва заметными, тонкими штрихами дать намек на сложность внутреннего мира образа. Его Шабельский — человек далеко не глупый, злой, пронизательный, он отлично понимает все, что творится вокруг него, и, кажется, вот-вот разразится какой-нибудь едкой обличительной тирадой. Но нет: неожиданно он начинает юлить, выкидывать шутовские антраша, не на шутку как будто увлекается «гнусным» проектом женитьбы на деньгах Бабакиной, в который его втягивает Боркин. Актер дает понять, что все это Шабельский делает со зла, от какой-то холодной жесточенности на весь этот пошлый мир Бабакиных и Зюзюшек. И горе Сарры, которой он глубоко сочувствует, и сознание полнейшей опустошенности собственного существования вызывают в нем нестерпимое желание мстить кому-то, мстить хотя бы этой самой «гнусностью».

Но у Чехова есть и другая грань образа — внутренняя беспомощность, рыхлость, какая-то привычная барская распушенность, в силу которой человек сам не строит своей жизни, а влеком ею. Шабельский — именно влекомый, а не то что сознательно, со зла (как у Шатова) выбирающий свою нелепую дорогу. И отсюда — его душевная незащищенность, легкая ранимость, чувствительность, какая-то детскость и наивность, рождающие долю сочувствия, без которого трудно докопаться до трагикомической сущности образа.

Сарра — пожалуй, один из самых сильных трагических образов чеховской драматургии (недаром в этой роли так потрясала своих современников великая русская трагическая актриса П. А. Стрепетова). Гибель Сарры — жестокий обвинительный акт Иванову. Но так как пафос спектакля не в обвинении Иванова, а в оправдании его, то естественно, что трагизм судьбы Сарры оказался заметно сниженным. А Пирятинская играет элегию, скорбное и пассивное подчинение Сарры свей судьбе. Поэтому так удается ей элегический монолог первого акта, но еще не найдена сцена с Ивановым в третьем акте, когда отчаяние, муки Сарры прорываются «на пределе» страсти, с подлинной трагической силой. И это, пожалуй, одна из самых обидных потерь этого интересного, но спорного спектакля.

Новое прочтение «Иванова» вызвало взволнованный отклик зрительного зала. К этой постановке нельзя отнестись равнодушно, как и ко всякому произведению искусства, отмеченному смелыми, самостоятельными поисками нового. И в этом смысле «Иванов» Пушкинского театра куда ценней и плодотворней тех «правильных» и скучных спектаклей, которыми изобиловал юбилейный чеховский год.

Да, среди зрителей нет равнодушных. И если у одних спектакль вызывает серьезные возражения, то у других, напротив, горячий восторг.

Чем же объяснить успех «Иванова», успех достаточно широкий, чтобы к нему прислушаться и попытаться в нем разобраться?

Конечно, большую долю успеха определяют внешние причины: мелодраматический сюжет, эффектные ситуации, неожиданные «*scènes de théâtre*», словом, та «сценичность», которая сразу же принесла пьесе шумный успех в театре Корша, а позже в Александринском театре, и против которой сам Чехов восстал своей первой новаторской пьесой «Чайка». Среди части зрителей такая «сценичность» всегда имеет успех, и не удивительно, что он возникает сейчас, когда так приелись серость и однообразие на театре и когда эстетические вкусы подчас воспитываются,

вернее, портятся, эффектными «Кражами» и помпезными «Мечтами Кинолы».

Этот внешний успех, наименее ценный, завоевывается прежде всего слабыми сторонами самой пьесы, в которой причудливо переплетаются и уживаются старые и новые приемы театральности. Чувствуется, что театр здесь ни при чем, что его работа шла совсем по другой линии. И вот по этой линии успех театра наиболее примечателен.

Ради чего, собственно, поставлен спектакль? Прежде всего ради самого Иванова, ради сочувствия большому и сложному, тонко чувствующему и благородному человеку, которого загубила тупая, мелкая российская действительность, не дала ему пути в будущее, лишила его великой жизненной цели и права на подвиг. Так, нам кажется, звучит для самого театра тема спектакля, так определяется его пафос.

В этом сочувствии есть несомненно положительное начало: интерес к высоким духовным запросам, к душевной тонкости, сложности человеческой личности (в противовес львовскому схематизму и начетничеству), осуждение того страшного времени, которое загубило Иванова. Но есть в таком решении и другая сторона, рождающая известную настороженность: оправдание безволия, слабости, любование противоречивостью, упадочным «гамлетизмом» героя, снятие его субъективной вины, как одной из причин его гибели. Здесь сочувственный отклик современного зрителя вызывает, если хотите, даже тревогу. И в этом — уязвимость позиции театра, которая и заставляет нас оспаривать правомерность такого истолкования чеховской пьесы.

Но если так, скажут нам, то тогда незачем сейчас ставить эту пьесу вообще, тогда прав был В. Ермилов, когда он не причислял «Иванова» к классическому драматургическому наследию Чехова и считал, что пьеса эта не нужна советскому театру, что герой ее достоин лишь осуждения. Думается, что и в такой позиции тоже была бы ненужная односторонность. Очевидно, истина лежит все же где-то посередине, между крайними точками зрения, высказанными А. Диким (в его статье об «Иванове» в журнале «Театр», 1954, № 7) и М. Кнебель — ее решением спектакля, с одной стороны, и В. Ермиловым (в статье о драматургии Чехова, помещенной в журнале «Театр», 1953, № 12) — с другой. Неправ был, как нам кажется, В. Ермилов, когда он видел в «Иванове» одну лишь ивановщину, но, очевидно, неправы и его оппоненты тем, что сняли с Иванова грех ивановщины. Иванов и ивановщина — понятия нерасторжимые, единые



Лебедев — Б. Чирков, Иванов — Б. Смирнов.

в своей противоречивости, и одно без другого не может жить в спектакле.

Во имя чего же, в таком случае, надо ставить «Иванова»? Безусловно не для того, чтобы «возвышать» или «разоблачать» героя, уходить от «пессимизма» пьесы или погружаться в него, а затем, чтобы раскрыть через чеховское произведение подлинную историческую правду о жизни, о людях тягостной эпохи безвременья и в самой подлинности истории почерпнуть ее современное звучание. Только тогда познавательный смысл пьесы соединится с ее воспитательным, преобразующим воздействием на современного зрителя.

В самом деле, чему может и должен учить «Иванов», что он несет сейчас людям? Чеховская пьеса должна не только вызывать сочувствие к человеку, гибнущему в тяжелых условиях прошлого, но одновременно поднимать взволнованный широкий разговор о человеческой стойкости, о презрении к «кисляйству», о том, что человек слабый, безвольно опускающий руки перед громадой невзгод, — недостоин будущего.

И если сочувствие сольется с осуждением, а сострадание — с требовательностью, если зритель поймет мучения Иванова и вместе с тем жестоко обвинит его за ивановщину, если будет раскрыта и объективная трагедия героя и его субъективная вина — на сцене появится поистине чеховский «Иванов».

Значит ли это, что, уходя от крайностей, нужно стремиться к полному равновесию противоречивых сторон характера Иванова? Нужно ли избегать конечной оценки образа, подобно тому как хотел избежать ее сам автор? Думается, что такой призыв был бы по существу неверен, грозил бы объективизмом. И если сам автор не дал достаточного материала для окончательных выводов, то их дает нам сейчас широкая перспектива истории.

Именно в свете нашего времени становится ясным истинное значение образа Иванова. Мог ли такой человек, как Иванов, сыграть свою роль в поступательном движении истории? Нет, разумеется, ибо вся его судьба в пьесе — это итог, это финал определенного общественного явления, которое исчерпало себя до дна, потерпело полный крах.

Все настоящие чеховские герои тем и дороги нам, что — несмотря ни на что — ни на крушение иллюзий прошлого, ни на глубокое личное горе, — они всей душой устремлялись в будущее. Стойкое преодоление личных страданий, самоотверженность, мечта о счастье человечества и определяли конечную оценку их далеко не цельных, достаточно противоречивых характеров. Вот этих черт самоотверженности, мужественного преодоления страданий и устремленности в будущее как раз и не хватает характеру Иванова. Он не в силах выйти за рамки личного горя и, раз в жизни потерпев поражение, уже больше ничего не ищет, довольствуясь позицией «непонятого героя». По существу, мы присутствуем лишь при распаде личности.

Могут сказать: такое было тогда время — время реакции, трудно было устоять, не растерять себя, не сломаться, не пойти на компромисс или капитуляцию. Верно. Верно и то, что сестры Прозоровы, Астров и Тузенбах пришли позже, в эпоху общественного подъема. Но чем тягостнее, мрачнее эпоха, тем больше требований предъявляет она к человеку, тем больше ответственности на него ложится. Иванов не выдержал труднейшего испытания — об этом и написал пьесу Чехов, это и должно, в итоге, определять наше отношение к герою.

В этом и состоит, если угодно, широкий урок истории, урок, так сказать, «от противного». В этом — непреходящее значение чеховского образа, напоминающего о том, что бескомпромиссность, мужество и стойкость необходимы всегда.