

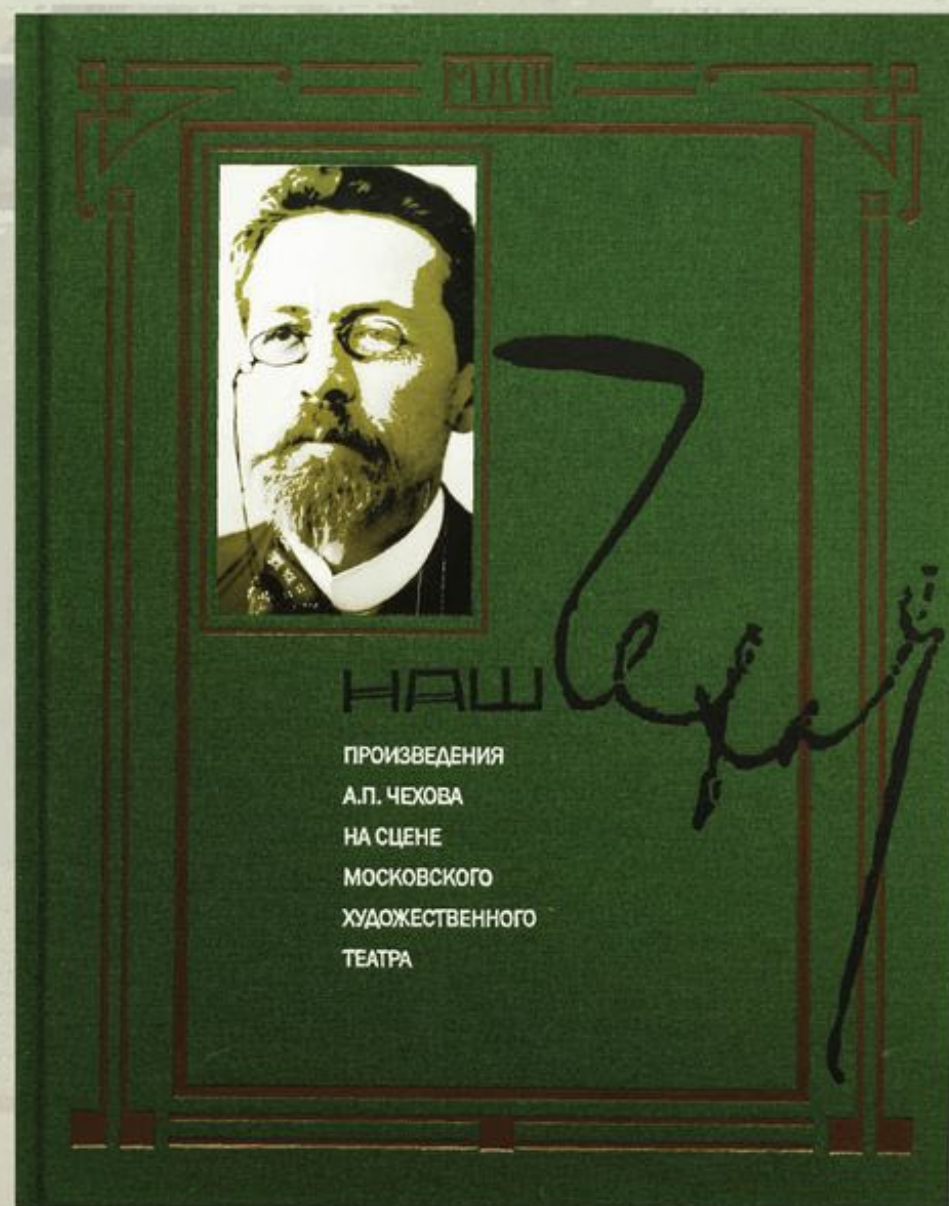


НАСЛЕДИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА



Наш Чехов

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА НА СЦЕНЕ
МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА



ИНФОРМАЦИОННЫЕ СПОНСОРЫ

ИЗВЕСТИЯ

АРГУМЕНТЫ
И ФАКТЫ



ИТАР
ТАСС



ДОСУГ
ваш

Т•Е•А•Т•Р
www.theatre.ru

ЛТ

Настоящее издание – это переиздание оригинала, переработанное для использования в цифровом, а также в печатном виде, издаваемое в единичных экземплярах на условиях Print-On-Demand (печать по требованию в единичных экземплярах). Но это не факсимильное издание, а публикация книги в электронном виде с исправлением опечаток, замеченных в оригинальном издании.

Издание входит в состав научно-образовательного комплекса «Наследие художественного театра. Электронная библиотека» – проекта, приуроченного к 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского. Все составляющие этого проекта доступны для чтения в интернете на сайте МХАТ им. А.П.Чехова по адресу: <http://www.mxat.ru/library/>, и в цифровых форматах epub и pdf, ориентированных на чтение в букридерах («электронных книгах»), на планшетах и компьютерах.

Видеоматериалы по проекту доступны по адресам:

YouTube: <http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/>.

RuTube.ru: <http://rutube.ru/feeds/theatre/>.

Одним из преимуществ электронного книгоиздания является возможность обновления и правки уже опубликованных книг. Поэтому мы будем признательны читателям за их замечания и предложения, которые можно присылать на адрес editor@bookinfile.ru.

Текст произведения публикуется с разрешения правообладателя на условиях использования третьими лицами в соответствии с лицензией Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Атрибуция-Некоммерческое использование-Без производных произведений) 3.0 Непортированная. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть получены в издательстве Московского Художественного театра. <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



This edition is the re-release of the original, revised for use in digital and in print forms, published in single units under the Print-On-Demand requirements (print on demand in single copies). This is not a facsimile publication, but the publication of a book in the electronic form with the correction of misprints found in the original edition.

The publication is part of the science and education research project «Heritage Arts Theatre. Digital Library» – a project dedicated to the 150th anniversary of the birth of K.S.Stanislavsky. All components of this project are available to read online at Chekov Moscow Art Theatre <http://www.mxat.ru/library/> and in digital formats epub and pdf for reading in book readers, tablets and computers.

The project related videos are available on two sites:

YouTube: <http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/>.

RuTube.ru: <http://rutube.ru/feeds/theatre/>.

One of the advantages of electronic publishing is the ability to update and edit already published books. Therefore we would be grateful to readers for their comments and suggestions, which can be sent to editor@bookinfile.ru.

The text of the work is published with permission under the terms of use by third parties under license Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Attribution-Noncommercial-No Derivative Works) 3.0 Unported. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Permissions beyond the scope of this license may be obtained from the publisher of the Moscow Art Theatre <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



В работе по созданию электронных версий книги принимали участие:

Научный руководитель проекта –
доктор искусствоведения *А.М.Смелянский*
Руководители проекта *П.Фишер, И.Зельманов*
Арт-директор *И.Жарко*
Ведущий технолог *С.Куклин*
Цифровая вёрстка *В.Плоткин*
Графический дизайн *П.Бем*
Редактор, консультант *З.П.Удальцова*

© Издательство «Московский Художественный театр», 2012
© Издательство электронных книг «BookinFile», электронное издание, 2012

BOOKinFILE

Электронное издание подготовлено при финансовой поддержке
компании Japan Tobacco International



ISBN 978-1-620-56-986-3

Efforts to create digital versions of books involved:

Project Leader – Doctor of Arts *A.M.Smeliansky*
Project Managers: *P.Fisher, I.Zelmanov*
Art Director: *I.Zharko*
Technical Project Manager: *S.Kuklin*
Digital Design: *V.Plotkin*
Graphic Design: *P.Bem*
Editor, Consultant: *Z.P.Udaltsova*

© Publisher «Moscow Art Theatre», 2012
© Publisher «BookinFile», digital edition, 2012

BOOKinFILE

Digital edition was prepared with the financial support of
Japan Tobacco International



ISBN 978-1-620-56-986-3



МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ИМЕНИ А. П. ЧЕХОВА
СОЗДАТЕЛИ ТЕАТРА
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
И В. И. НЕВСКОВСКИЙ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА
ОЛЕГ ТАБАКОВ



МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ИМЕНИ А. П. ЧЕХОВА



1879 год



1884 год



1884 год



1884 год



**Старая мудрость гласит:
за все в жизни человек
расплачивается
своим лицом.
Какова прожитая
жизнь — таков и лик
человеческий
в старости.
В этом отношении
примечательно точное
наблюдение, которое
принадлежит писателю
Ивану Бунину:**

*«У Чехова каждый год
меняется лицо.
В 1879 году по окончании
гимназии: волосы на прямой
ряд, длинная верхняя губа
с сосочком.
В 1884 году: мордастый,
независимый, снят
с братом, Николаем,
настоящим монгололом.
В ту же приблизительно
пору портрет, написанный
братом: губастый, башкир-
ский малый.
1890 году: красивость,
смелость умного живого
взгляда, но усы в стрелку.
В 1892 году: типичный
земский доктор.
В 1897 году: в каскетке,
в пенсне. Смотрит холодно
в упор.
А потом какое стало
тонкое лицо!»*



А.П. Чехов. 1901 год

Этот альбом выходит в юбилейные для Антона Павловича Чехова дни. Юбилей, как известно, автор «Вишневого сада» не жаловал, написал на эту тему бессмертный водевиль и меньше всего мечтал быть в роли многоуважаемого шкафа, которому адресуются восторженно-пустые слова. Характер писателя и весь более чем вековой опыт постижения его пьес в Художественном театре обязывают меня к ответственно неюбилейному тону. Стоит хотя бы коротко осмыслить процесс постижения чеховских драм, комедий и прозы на сцене Художественного театра, чтобы понять, в какой точке мы сейчас находимся и в каком направлении движемся. Альбом представляет 23 случая обращений к Чехову в вековой истории «совокупного» МХАТа в дореволюционные, советские и постсоветские времена. Даже беглого взгляда достаточно, чтобы увидеть резкую неравномерность чеховских постановок: густо, мощно в 1898 — 1905 годах (этот период завершается «Ивановым», поставленным вскоре после смерти Чехова). Затем огромные паузы — не в годы, в десятилетия. Переломный момент 1940 год — «Три сестры» в режиссуре Немировича-Данченко. Временной разрыв — тридцать пять лет от постановки «Иванова» и тридцать девять лет от последней постановки «Трех сестер». Это не значит, что Чехов на десятилетия ушел тогда из репертуара Художественного театра. Просто продолжали играть постановки, созданные еще при жизни автора. Казалось, зачем нужен какой-



то иной Чехов, когда живы основатели МХТ, когда продолжают выходить на сцену и радовать своим искусством легендарные первые исполнители. Но даже в бытовании того, что мы называем классическими постановками Чехова, были существенные различия. Срок их жизни на сцене МХТ – МХАТ оказался разным. «Чайка» прошла 63 раза, «Дядя Ваня» 316, Три сестры 229. Бесспорным лидером оказался «Вишневый сад» — 1209 спектаклей. Когда пьеса идет столько лет на одной сцене, ее текст невольно вбирает некие дополнительные, иногда вполне метафизические обертоны. Пьеса расходуется на домашние все объясняющие цитаты, внятные посвященным. Скажем, когда в 1920 году Ольга Леонардовна Книппер-Чехова и некоторые другие мхатовцы покидали Россию и отправлялись в эмиграцию (она продлилась почти три года), исполнительница Раневской не стала долго объяснять причину отъезда. В записке, посланной в Москву, она просто напомнила Станиславскому (первому исполнителю Гаева) фразу из «Вишневого сада»: «Кончилась жизнь в этом доме». Этого было достаточно.

Сценически осмыслить Чехова в «новом доме», то есть в условиях Советской России, оказалось совсем не просто. Уже в 1917 году Станиславский начал решительное обновление «Чайки», с М. Чеховым — Треплевым. Спектакль не случился. В 1922 году, оказавшись впервые после революции в Берлине и открыв там гастролы «Тремя сестрами», Константин Сергеевич напишет в Москву Немировичу-Данченко: «Смешно радоваться и гордиться успехом «Федора» и Чехова. Когда играем прощание с Машей в «Трех сестрах», мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть». Через год, завершая двухлетнее турне в Америке, К.С. попытается выяснить у Немировича-Данченко, что ждет их по возвращении в СССР. Центральный вопрос гастролирующих в Америке: сможем ли играть Чехова, вернувшись в Совдепию? Немирович-Данченко отвечает в категорическом стиле, пытаясь приготовить своих товарищей к новой реальности:

«О «Дяде Ване» нечего и говорить.

«Три сестры» смешно начинать, — и по содержанию, и по возрастам исполнителей.

«Вишневый сад» не разрешат. То есть не разрешат оплакивание дворянских усадеб. А в новой плоскости («Здравствуй, новая жизнь!») не поставить пьесу. «Иванов» до недоуменности несовременно бодрящей эпохе...»

Немирович-Данченко, обдумывая репертуар советского МХАТ в 1925 году, записывает: «Необходимо исключить из репертуара МХАТ вещи ненужные современности (к примеру, все чеховские пьесы, по крайней мере, в их старой сценической интерпретации)». «Memento mori» — помни о смерти — это тоже из письма Немировича к тем, кто возвращается в новую Москву.

Так начинался послереволюционный Чехов.

Перелом в сценических отношениях Чехова и Художественного театра произошел после смерти Станиславского в августе 1938 года. Именно тогда Немирович-Данченко осуществил новую постановку «Трех сестер»: трактовка пьесы разительно отличалась от той, что была в спектакле 1901 года (напомню, что в режиссуре первых «Трех сестер» Немирович-Данченко принимал деятельное участие). «Три сестры» образца 1940 года отвечали своему времени и во многих эстетических параметрах явно полемизировали с каноническим спектаклем раннего МХТ. Этого следовало ожидать: чем упорнее охраняли канон, тем острее сознавалась неизбежность разрыва и преодоления, прощания со славным прошлым (потом это назовут «развитием традиции»).

В новой версии «Трех сестер» Немирович-Данченко попытался доказать два своих давних тезиса — читать старую пьесу как новую и искать актерские образы от жизни, а не от прежней сценической формы. Он решительно ревизовал многолетнюю практику классического МХТ. Не побоялся сказать, что театр давно оброс своими собственными штампами, ничем не лучше той рутины, против которой он так решительно боролся в период «бури и натиска». При начале МХТ Станиславский сокращал рутину, которая заставляла актеров общаться с публикой и совершенно не интересоваться партнером. В новых «Трех сестрах» Немирович повернул актеров к возможностям другого рода: самые тонко чувствующие люди у Чехова, с самым деликатным отношением друг к другу не связаны открытым, непосредственным общением. «У Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность не свойственна его персонажам» (это из письма к М. Кнебель в мае 1942 года). То, что десятилетиями казалось основой школы Художественного театра, было поставлено под сомнение. Гипертрофированное общение делает игру артиста «малотеатральной, недоходчивой, назойливой». На репетициях — вспомнит Немирович — приходилось отрывать исполнителя от партнера и направлять его внимание на другие, более важные психологические движения образа. В результате возник глубоко поэтический мощный спектакль, театральный облик Че-



хова кардинально обновился. Спектакль появился перед войной, на излете самой страшной волны репрессий, обрушившихся на страну в конце 30-х. Чеховская пьеса воспринималась как глоток свободы, человечности, противостоящей небывалому государству, украшением которого хотели сделать (и во многом преуспели) МХАТ СССР им. М. Горького. «Тоска по лучшей жизни», которая официально объявлялась сверхзадачей спектакля, не была тоской по сталинской России или по объявленному коммунистическому раю. Скорее, это была тоска по прошлой России, из которой Чехов подавал весть. Не случайно, что именно мхатовские «Три сестры» стали сильнейшим переживанием театрального поколения, которое тогда входило в жизнь, а потом будет постигать нового Чехова в условиях послевоенного мироустройства.

Вплоть до начала 70-х годов особых чеховских свершений в Художественном театре не было. Чехова ставили крайне редко, с опаской: «осовременивание классики» каралось, а вся интерпретационная техника современной сцены (как тогда говорили, «неконтролируемые ассоциации») находилась под бдительным цензурным контролем. В 1947 году возник «Дядя Ваня» (постановка М. Кедрова), единственным событием которого (немаловажным) был Борис Добронравов, сыгравший заглавную роль. В 1960 году, к столетию Чехова, поставили «Чайку» (режиссеры В. Станицын и И. Раевский), спектакль быстро исчез из репертуара. В 1968 году Б. Ливанов осуществил новую постановку «Чайки», театральная судьба которой сложилась более счастливо: пьесу играли много лет, уже при О. Ефремове, который возглавил МХАТ в 1970 году.

Новый руководитель МХАТ перед уходом из созданного им «Современника» успел поставить «Чайку» (1969). Та «Чайка» была откровенно полемической, вызывающей. О. Ефремов не обольстился штампами паузного лирического спектакля. Он с неприязнью расслышал, как чеховские интеллигенты говорливы. Ему сильно не нравилось, что за болтовней и рыбалкой эти нервные люди не заметили, как погиб Костя Треплев. Современниковская «Чайка» несла в себе разочарование поколения, которое успело пережить конец оттепели и молчаливо следило за входом советских танков в Прагу. Никаких прямых ассоциаций с этим недавним событием, конечно, не было, дух спектакля был насыщен скорее атмосферой внутренней напряженности и распри в самом «Современнике». Однако время проявило в той неудавшейся «Чайке» поворотный момент в истории страны, вползавшей тогда в долгую историческую спячку (потом это состояние назовут ласковым словом «застой»).

Когда-то Чехов призывал «художественников» твердо идти по избранному пути, начатому «Чайкой» и «Дядей Ваней»: «Ставьте современные пьесы, исключительно современные пьесы, которые трактовали бы жизнь нашей интеллигенции так, как только вы умеете это делать, и так, как другие театры не могут за их неинтеллигентностью и полубездарностью».

Эту программу О.Н. Ефремов и начал осуществлять в Художественном театре. Ставил А. Володина, М. Рощина, А. Гельмана. Почти семь лет прошло, прежде чем он решился обратиться к Чехову. К первому своему чеховскому спектаклю он пришел подготовленный. Он пригласил в труппу нескольких выдающихся актеров, которые впоследствии стали основой нового чеховского ансамбля Художественного театра. Возможности нового актерского ансамбля открылись в рубежной не только для мхатовской сцены, но и всего советского театра постановке «Иванова» (1976). Пьеса, которая казалась до недоуменности несозвучной «бодрящей эпохе», попала в масть эпохе «застоя». Я пришел в Художественный театр в 1980 году, спектакль «Иванов» продолжал идти, и я имел возможность неоднократно беседовать об «Иванове» и его предпосылках с главными участниками этой выдающейся работы. О. Ефремов пригласил тогда художника Давида Боровского, который открыл для этого спектакля и для всей нашей сцены новое измерение того, что можно назвать чеховским пространством. Д. Боровский поначалу отказывался делать «Иванова», он видел в Праге поразившую его работу режиссера Отомара Крейчи и художника Свободы, казалось, лучше уже не сделаешь. Выслушав Давида Львовича, Ефремов в привычной для себя манере, как бы мимо собеседника, бросил: «Да нет, Давид, я про другое хочу ставить, вот там у Чехова написано, что в Европе кончают самоубийством от тесноты, а у нас в России от избытка пространства». Дальше — это рассказ Боровского — что-то щелкнуло в памяти художника. «Ну, ведь беспрерывно что-то наблюдаешь и бросаешь про запас», — Давид показал «на чердак» своей головы. Вот оттуда пришел образ старой заброшенной усадьбы, которую он однажды увидел под Питером. Увидел сквозь осенний сад, когда голые ветки деревьев как бы впечатались, проросли в стены дома. Интерьер и интерьер чеховской усадьбы соединились. Внутри — никакой мебели, пустота, как будто дом ограбили, несколько венских стульев, и все, но стены проросли метастазами — голыми ветками осеннего сада. Кажется, что перед нами рентгеновский снимок какой-то опухоли. Образ духовного поражения был выражен через образ больного дома, больных стен.

Иннокентий Смоктуновский, Андрей Попов, Екатерина Васильева, Марк Прудкин, Вячеслав Невинный, Евгений Киндинов,



Евгения Ханаева предъявили качественно новый актерский ансамбль Художественного театра. Стало понятно, что это за странная материя «чеховский человек». И стало понятно, что такое чеховский актер, способный выразить текучую, нервную, деликатную, вне всякой идеологии, «ярлыка и фирмы» душевную материю чеховского человека. Не забыть Е. Васильеву – Сарру, сгоравшую от любви и чахотки, пытающуюся отговорить Иванова от поездки к Лебедевым. «Коля... а то остался бы! Будем, как прежде, разговаривать... Поужинаем вместе, будем читать...» С полным пониманием безнадежности просьбы, с какой-то обезоруживающей улыбкой. И ей в ответ вторящий, жалеющий, проникновенно-зацикленный на самом себе голос Иванова-Смоктуновского: «Когда меня мучает тоска, я... я начинаю тебя не любить».

В 1980 году О.Н. Ефремов выпускает свою вторую «Чайку», еще один программный для него спектакль. Рядом с И. Смоктуновским, А. Поповым, В. Невинным, Е. Киндиновым, Н. Гуляевой чеховский ансамбль ефремовского МХАТ обретает Анастасию Вертинскую, Александра Калягина, Андрея Мягкова, Анастасию Вознесенскую. Валерий Левенталь предложил свой вариант чеховского пространства: мерцающего, влекущего, «левитанистого», как сказал бы сам Чехов. В центре этого пространства движущаяся беседка, которая становится подмостками для Нины Заречной и пьесы Константина Треплева. Эта же беседка, с обнаженным скелетом и порванным занавесом, вершила внутреннее движение спектакля. О.Н. Ефремов искал в «Чайке» не драму в жизни, а драму и комедию самой жизни. Он отнесся с полным доверием к чеховской объективности, к его способности выслушать и понять каждого. В этом смысле он явно полемизировал со своей «Чайкой» в «Современнике». Тон и дух мхатовской работы выражал музыкальный лейтмотив, который пронизывал постановку от начала до конца: надрывный, тихий, душу надрывающий крик чайки, подслушанный когда-то режиссером в зимней Ялте.

Чеховский цикл О.Н. Ефремова продолжился «Дядей Ваней» (1985). Актерский ансамбль успел пополниться еще одним выдающимся актером: Олег Борисов сыграл доктора Астрова. Советскую историю МХАТ, к тому времени распавшегося на два театра, Ефремов завершил «Вишневым садом» с Натальей Теняковой в роли Раневской.

В последнее десятилетие уходящего века в театре работали над спектаклями «Чеховские страницы», «сказки Мельпомены, или Длинный рассказ, которому трудно подобрать название», «Платонов». «Бабье царство».

В 90-е годы, к столетию Художественного театра, О.Н. Ефремов выпускает «Три сестры», итоговый спектакль его жизни. Когда-то в юности он, конечно же, видел легендарный спектакль Немирови-

ча Данченко (впечатление было настолько сильным, что мешало ему по всей жизни решиться на постановку пьесы). В 1997 году он решился (вместе с Валерием Левенталем). Первоначальный актерский ансамбль – Елена Майорова, Виктор Гвоздицкий, Вячеслав Невинный, Андрей Мягков, Вячеслав Любшин, Владлен Давыдов, Софья Пилявская, Ия Саввина, Евгений Киндинов, Наталья Егорова, Дмитрий Брусникин, Ольга Барнет, Полина Медведева, Алексей Жарков... Возник спектакль о том, как человек живет во времени, изнашивается, сопротивляется, сламывается. Вновь Левенталь помещает героев Чехова в природную среду. Четыре времени года откликаются и рифмуются с круговоротом человеческой жизни. В конце спектакля – и дома Прозоровых уже нет, а есть только парк, три сестры и их речитатив на тему «если бы знать». Герои Чехова остаются наедине с вечностью.

В двухтысячные годы начинается другая Россия, другой Чехов и другой Художественный театр. «Табаковский период». На Основное сцене ставится «Вишневый сад», режиссер А.Шапиро, художник Д.Боровский. Это была последняя театральная работа Давида Боровского. Спектакль выпускался в 2004 году, в год столетия премьеры «Вишневого сада». Художник предложил играть последнюю комедию Чехова в чисто театральном пространстве – изготовили еще один занавес Художественного театра, выгородили этим занавесом - дублером воображаемый «дом Раневской». На мой вопрос, откуда такая экстравагантная идея, Давид Боровский заметил: «Ну, я подумал, а куда сейчас могла бы вернуться Рената Литвинова (она играла и играет героиню пьесы – А.С.)?»

Все те прекрасные дома и вишневые сады уничтожены и по-вырублены. Единственное место, куда Раневская могла бы вернуться это, наверное, сцена Художественного театра, где она получила жизнь сто лет назад».

Последней чеховской работой стал «Иванов» (ноябрь 2009г., режиссер Ю. Бутусов, художник А.Боровский). Спектакль только начал жизнь, он еще находится в «зоне турбулентности», в которой нам обычно советуют «пристегнуть ремни». Ну, вот, пристегнем ремни, откроем альбом, посвященный Чехову в Художественном театре, полистаем его еще раз. И будем ждать новых чеховских работ. Они не за горами.

*Анатолий Смелянский,
профессор, доктор искусствоведения*



ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Произведения А. П. Чехова на сцене Художественного театра

№	Автор, название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений	Дата последнего показа
1	А.П. Чехов «ЧАЙКА»	17.12.1898	К.С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко	В.А. Симов (1-2 действие)		63	03.12.1905
2	А.П. Чехов «ДЯДЯ ВАНЯ»	26.10.1899	К.С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко	В.А. Симов	В.А. Симов (1-2 действие)	323	08.07.1928, а также один спектакль был сыгран 30.05.1935
3	А.П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»	31.01.1901	К.С. Станиславский, В.В. Лужский, Вл. И. Немирович-Данченко	В.А. Симов		297	28.10.1923
4	А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»	17.01.1904	К.С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко	В.А. Симов		1209	05.04.1950
5	А.П. Чехов «ИВАНОВ»	19.04.1904	Вл. И. Немирович-Данченко	В.А. Симов		110	03.02.1908 Спектакль также играли в период с 12.11.1918 по 02.05.1919 и с 22.10.1923 по 07.05.1924
6	А.П. Чехов «ЗЛОУМЫШЛЕННИК» «ХИРУРГИЯ» «УНТЕР ПРИШИБЕЕВ»	21.12.1904	К.С. Станиславский	В.А. Симов Н.А. Колупаев		23	28.04.1905
7	А.П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»	24.04.1940	Вл. И. Немирович-Данченко Н.Н. Литовцева, И.М. Раевский	В.В. Дмитриев		1107	После возобновления спектакль прошел в последний раз 11.06.1981

№	Автор, название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений	Дата последнего показа
8	А.П. Чехов «ДЯДЯ ВАНЯ»	10.06.1947	Постановка М.Н. Кедрова, Режиссеры Н.Н. Литовцева, И.Я. Судаков	В.В. Дмитриев		364	04.07.1970
9	А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»	17.04.1947	Постановка В.Я. Станицына, Режиссер-ассистент И.М. Тарханов	Л.Н. Силич		364	25.03.1971
10	А.П. Чехов «ЧАЙКА»	29.01.1960	В.Я. Станицын, И.М. Раевский	Н.А. Шифрин		40	17.04.1961
11	А.П. Чехов «ЧАЙКА»	25.12.1968	Постановка Б.Н. Ливанова Режиссер-ассистент С.Г. Десницкий	Э.Г. Стенберг, В.И. Аралова (костюмы)	Использованы фрагменты произведений А.Н. Скрябина	260	06.05.1977
12	А.П. Чехов «ИВАНОВ»	26.12.1976	Постановка О.Н. Ефремова Режиссер С.Г. Десницкий Режиссер-ассистент И.П. Власов	Д.Л. Боровский, Л.М. Кусакова (костюмы)	В.М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	380	31.07.1989
13	А.П. Чехов «ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ» (по пьесам и рассказам писателя)	18.05.1977	Е.В. Радомысленский	А.Л. Окунь	В.М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	26	10.05.1979
14	А.П. Чехов «ЧАЙКА»	09.07.1980	Постановка О.Н. Ефремова Режиссер В.Н. Сергачев	В.Я. Левенталь	В.М. Немирович-Данченко	447	
15	А.П. Чехов «ДЯДЯ ВАНЯ»	27.02.1985	Постановка О.Н. Ефремова Режиссер Н.Л. Скорик	В.Я. Левенталь		145	24.02.1992
16	А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»	15.12.1989	Постановка О.Н. Ефремова Режиссер Н.Л. Скорик	В.Я. Левенталь		99	06.06.1994



№	Автор, название спектакля	Дата премьеры	Режиссер	Художник	Композитор, балетмейстер	Число представлений	Дата последнего показа
17	А.П. Чехов «ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ»	04.07.1990	Режиссер-постановщик Е.В. Радомысленский Режиссер И.П. Мирошниченко	Б.Л. Бланк, Е.П. Афанасьева (костюмы)	В.М. Немирович-Данченко (музыкальное оформление)	14	12.11.1990
18	А.П. Чехов «СКАЗКИ МЕЛЬПОМЭНЫ, или ДЛИННЫЙ РАССКАЗ, КОТОРОМУ ТРУДНО ПОДОБРАТЬ НАЗВАНИЕ» (инсценировка В.В. Долгачева)	13.01.1991	В.В. Долгачев	М.В. Демьянова	Использована музыка Д.С. Бортнянского, В.Д. Бибиргана, русские романсы	70	29.06.1995
19	А.П. Чехов «ПЛАТОНОВ»	20.10.1991	Д.В. Брусникин	Е.С. Высоцкий	Е.С. Высоцкий	67	02.04.2000
20	А.П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»	25.02.1997	Режиссер-постановщик О.Н. Ефремов Режиссер Н.Л. Скорик	В.Я. Левенталь	Е.В. Хозикова (музыкальное оформление) Использована музыка А.Н. Скрябина	71	13.02.2003
21	А.П. Чехов «БАБЬЕ ЦАРСТВО» (сценическая версия А.С. Арсентьева)	31.01.2000	А.Б. Покровская Н.Л. Скорик	Е.В. Кузнецова		22	19.05.2001
22	А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»	29.04.2004	А.Я. Шапиро	Д.Л. Боровский	Композитор И.В.Вдовин	65	
23	А.П. Чехов «ИВАНОВ»	14.11.2009	Ю.Н. Бутусов	А. Д. Боровский О. Л. Ярмольник (костюмы)	П.В. Ворожцов (музыкальное оформление) Режиссер по пластике Н. А. Реутов	10	

1898

А.П. Чехов «ЧАЙКА»
Премьера состоялась 17 декабря 1898 года
Режиссеры
К.С. Станиславский,
Вл.И. Немирович-Данченко
Художник
В.А. Симов



Сергей Глаголь (С.С. Голоушев)
«Чайка». Комедия в четырех действиях.
«Курьер», М., 1898, 19 декабря
Когда «Чайка» появилась в «Русской мысли» и ее прочла русская публика, общее мнение было таково, что драма должна проиграть в исполнении на сцене. Недостаток действия и сценичности, длинные разговоры, в которых одни действующие лица характеризуют других, — все это, казалось, должно было сделать драму скучной на сцене. Постановка в Петербурге еще более это подтверждала, а между тем в исполнении Художественно-Общедоступного театра третьего

дня драма прошла с начала до конца при том общем напряженном внимании публики, которое всегда бывает залогом успеха. В этой драме как-то особенно ярко чувствуется, насколько ее автор стоит выше целой плеяды новоявленных драматургов, у которых все может быть: и сценичность, и даже избыток действия, но нет главного — таланта. Все разговоры действующих лиц так умно написаны, полны таких метких и типичных черт, что вы даже не замечаете их длиннот. Г. Мейерхольд в роли ее сына Константина произвел сильное и неожиданное впечатление. До сих пор мы видели его то Василием Шуйским, то буфонирующим в роли Арагонского принца или в роли маркиза Форлипополи в «Трактирщи-

це». Теперь же перед нами был хороший драматический актер, давший яркий образ изломанного с детства неврастеника Константина. Госпожа Роксанова — Чайка — увы, не только никого в зрительном зале не удовлетворила, а, напротив, действовала как-то особенно на нервы. Ничего не вышло у госпожи Роксановой и из блестяще написанной автором последней сцены, и никому даже не было ее жаль, а просто всем было ужасно скучно. Г-жа Лилина превосходно поняла роль Маши, хотя, может быть, напрасно утрирует ее грубоватость. Ничего не вышло у госпожи Раевской из роли Полины Андреевны. Она очень прилично читала свою роль, но это не была ни жена Шамраева, ни Машина мать. Поставлена драма отлично.





А. П. Чехов среди артистов МХТ. 1898 год



«Чайка». Сцена из I действия

Получив от Горького письмо с восторженным отзывом о «Дяде Ване», Чехов отвечает ему 3 декабря 1898 года: «К своим пьесам вообще я отношусь холодно, давно отстал от театра и писать для театра уже не хочется». А между тем через две недели состоится премьера «Чайки» в Художественном театре и в конце того же года в записной книжке появятся первые заметки к «Трем сестрам».

Впервые театр входит в прозу Чехова (первый сборник «Сказки Мельпомены». 1884) с резко отрицательной характеристикой. Он изображается Чеховым, как рассадник пошлости и халтуры,

В декорации первого акта снова смещение превосходно задуманного плана и странных погрешностей в постановке. Вдали превосходный вид на восход луны и на озеро с очень оригинально и удачно переданным блеском воды, и на всю эту картину падает огромная тень от дома, и перед нею торчит совершенно черная, грубо вырезанная из картона ель. На авансцене стоят очень оригинально садовые скамейки, и сидящие на них ярко освещаются рампой из-под скамеек. Все это портит впечатление.

Н. М — в (псевдоним не раскрыт)

«Театр и Музыка»,
«Московский листок»
1898, 20 декабря

К «Чайке» г. Чехова пояснительной статьи нет, и поэтому режиссерам Художественно-Общедоступного театра можно было ставить ее как угодно и толковать ее как им заблагорассудится. Это толкование — их право, и правом этим они воспользовались очень широко. Начать с того, что они обратили всех действующих лиц в ненормальные и психически больные типы. Эффект получился очень резкий. Путем грима, путем манеры произносить слова, ходить, двигаться они на сцене воспроизводили картины,

очень напоминающие докторский прием в клинике для душевнобольных. В чтении «Чайка» производит очень сильное впечатление; в ней выведены главным образом люди, недовольные своею жизнью, отчасти даже жизненные неудачники. Недовольство собою и своею жизнью — это действительно типическая черта нашего времени... Все люди на сцене, по гриму, люди больные — в их походке, в их движениях, в их словах, в каждом звуке их голоса чувствуется потерянности, граничащая с сумасшествием. С этим в тон гармонирует свист ветра в трубах, медленный, тягучий бой часов на колокольне, полумрак, царствующий на сцене, звук выстрелов, которым за сценой кончает с собой герой пьесы Константин Треплев; кроме того, все участвующие

говорят пониженным голосом, страшно медленно произносятся и растягивая слова, делают, конечно намеренно, бесконечные паузы... да, от всего этого получается впечатление, но впечатление нездоровое и нежелательное. Следует признать, что впечатление от постановки «Чайка» нехудожественно, неприятно и бесполезно. Это тем обиднее, что зрителю кидается в глаза масса труда, которая была затрачена не по месту; труд этот чувствуется даже в деталях, но он удивительно непроизводителен и бесцелен.

— Ф — (Н.Е. Эфрос)

«Чайка»
«Новости дня», М.,
1898, 23 декабря

...Вы знаете уже, что спектакль имел очень шумный успех — и пьеса, и исполнение. В интересующихся театральными делами кругах только и разговоров что о «Чайке». Спорят, горячатся, сокрушаются, что так долго ждать следующего спектакля. Давно уже современная пьеса не возбуждала такого живого интереса. Да, Художественно-Общедоступный театр одержал крупную победу. И, думается мне, она сыграет важную роль в судьбе этого молодого, еще не успевшего прочно встать на ноги, театра; она укрепит за ним репутацию художественного

учреждения, у которого — серьезные задачи и все средства удачно их осуществлять. Многие невыгодные для предприятия г.г. Немировича и Станиславского мнения и догадки должны теперь рассеяться. В этой великолепной пьесе Антона Чехова, которой принадлежит весьма почетное место среди всего им написанного, роль обстановки весьма скромная. Никак не больше, чем в любой бытовой «обыкновенной» пьесе. Тут ни роскошью, ни оригинальностью ничего не возьмешь, не обманешь зрителя. Сама написанная очень и очень тонко, отрицающая всякий внешний эффект, без намека на что-то крикливое, меньше всего натуралистическая и больше всего реалистическая, пьеса эта требует и исполнения тонко художественного и глубоко правдивого.





«Чайка».
 Аркадина — О.Л. Книппер-Чехова
 Треплев — В.Э. Мейерхольд



«Чайка».
 Полина Андреевна — Е.М. Раевская
 Дорн — А.Л. Вишневский

область, где подвизаются духовно нищие, малокультурные люди. Впоследствии, в повести «Скучная история» (1889), Чехов более серьезно пишет о состоянии современной сцены, приводя рассуждающего на эту тему героя к выводу, что «причину зла нужно искать не в актерах, а глубже, в самом искусстве и в отношении к нему всего общества».

Отношение Чехова к театру развивается по принципу любви-ненависти, постоянного притяжения и отталкивания. После юношеской драмы «Безотцовщина» и еще нескольких ранних опытов, Чехов пишет в 1887 году свою первую большую драму «Иванов», которая после неряшливой постановки у Корша, была в 1889 году поставлена на александринской сцене с участием Давыдова (Иванов) и Стрепетовой (Анна Петровна), а затем прочно вошла в репертуар провинциальных трупп 90-х годов. В 1889 году создается следующая драма Чехова — «Леший», которая в сюжетном отношении во многом предваряет «Дядю Ваню».

Между тем драма спешила овладеть завоеваниями романа и повести, го-

Всякая фальшь или фальсификация со стороны ли актеров или режиссера сейчас же выдаст себя с головою, и пьеса будет погублена.

— Ф — (Н.Е. Эфрос) «ЧАЙКА»

«Новости дня», М.,
 1898, 31 декабря

«Чайка» дает исполнителям задачу очень трудную, но в такой же мере благодарную. Впрочем, благодарную не совсем в том смысле, в каком привыкли употреблять это прилагательное у нас за кулисами. Ролей выигрышных, то есть таких, где актер дает от себя очень немного и эффект в зрительном зале получается все-таки большой, — в пьесе Антона Чехова почти нет. Ни зазвонистых монологов, ни сногшиба-

тельных «концов», специально рассчитанных «под занавес», ничего резко драматического или резко комического. Актеру рутинных приемов, который только и норовит, как бы вытащить из своего старенького запаса и показать в тысячный раз две-три театральные побрякушки позэффектнее, — чеховские роли вообще, а особенно в «Чайке», совсем не по плечу, очень не по вкусу. Да и исполнители с искренностью, с большим нутром, но с малой вдумчивостью и искусством должны чувствовать себя в «Чайке» далеко не уютно.

Но актер, которому дороже всего сценическое творчество, а не минутная вспышка натурности, не искрометный нервный подъем, который хочет и умеет быть на сцене художником, создавать с помощью авторского материала живые, полные глубины и

содержания образы «Чайки», любая из десяти ее составляющих ролей дает широкий простор и предоставляет чрезвычайную самостоятельность. Чехову нужен не актер-раб, а верный помощник, который, проникшись авторским замыслом, пошел бы еще дальше по намеченному словам и положениями роли пути и наложил тени на данные контуры. За самыми немногочисленными исключениями артисты Художественного театра сумели это сделать. Несколько ролей проведено образцово, и персонажи пьесы жили на глазах у зрителя своею спутанною, бестолковою жизнью. Это были не театральные манекены, не психологические схемы и не величины какого-то морального уравнения, которое должно дать в решении, говоря словами Треплева, «полезную в домашнем обиходе мораль», а

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Чайка».
Сорин — В.В. Лужский, Треплев — В.Э. Мейерхольд, Нина — М.А. Роксанова

люди как они есть, во всей той сложности, которая для зоркого глаза — в каждом из нас. Таков, прежде всего, Треплев, которого я считаю центральным лицом пьесы (хотя заглавие указывает на Заречную — Чайку), наиболее интересным и, при кажущейся неясности, вполне понятным и которого, опять повторяю, прекрасно играет г. Мейерхольд. Актер этот немного сухой, и минутами хотелось бы побольше нервности и задушевности, чтобы сильнее звучали его больные, ненормально натянутые струны. Но это — недочет немногих лишь сцен, он не мешает артисту производить в большинстве сцен впечатление громадное, а главное — не мешает ему дать законченный и яркий образ. Роксанова же совсем не справилась с ролью, не напала на нужный тон,

так здесь важный, и потому все время раздражающе звучала фальшь. В Заречной глубоко залегла грусть, и самая ее восторженность, экзальтация, приводящие к пошлomu роману со знаменитым писателем и к катастрофе, — в яркой окраске такой грусти. Это основное настроение роли, которое в тон и всей драме. Без него «Чайка» лишается всего своего обаяния. А она ли не должна быть обаятельна, эта поэтичная, хрупкая «девушка с озера». Г-жа Роксанова в начальных актах подделывалась под наивность, в последнем колебалась между слезливостью мелодрамы и патологическими ухищрениями — и «Чайка» выпала из пьесы» Не будь этого пробела, исполнение Художественно-Общедоступного театра можно было назвать по праву образцовым.

— Ф — (Н.Е. Эфрос)
«Чайка»
«Новости дня», М.,
1899, 1 января

Сравнительно менее сложные задачи были у других исполнительниц, у г-жи Книппер и Лилиной. Типичная актриса, растерявшая душу в отравленной атмосфере кулис и в чад театральных успехов, мелочная, суетная, ревнивая к чужому успеху и чужому таланту, хотя бы это был талант родного сына, как будто и добрая, но способная и на великие жестокости, успевшая притупить в себе все нравственные чувства, каким-то странным образом сочетающая расточительность

товая поступиться на первых порах даже кое-чем ей природно необходимым. Чехов считал, что насквозь пропитавшийся условностью и заштампованностью театр должен равняться на литературу.

«Пишите пьесы — спасение театра в литературных людях, — но не бросайте беметристики», — писал он в 1888 году И.Л. Леонтьеву (Щеглову). В 1889 году он советует брату, А.П. Чехову, тоже сочинявшему пьесы, «быть оригинальным» и не бояться «вольномудства» — очевидно, по части разрушения старой формы: «Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок»

Вплоть до «Чайки» Чехов пишет, однако, только одноактные пьески и водевили («Медведь», 1888; «Предложение», 1888; «Свадьба», 1889; «Юбилей», 1891 и др.). В голове Чехова роится множество замыслов, он полон желания писать пьесы вдвоем — вместе с А.С. Сувориным, И.Л. Щегловым, С.А. Лазаревым-Грузинским и другими литераторами.

с жадностью, — вся в минуту — Аркадина полно воплотила «среднего актера» в его домашнем обиходе. И кто бы теперь не вздумал изображать опять героиню кулис, он лишь повторил бы частичку чеховского образа. Г-жа Книппер хорошо воспользовалась богатым материалом роли и придала образу большую рельефность. Еще большей похвалы заслуживает исполнительница роли Маши — г-жа Лилина, пожалуй — лучшая из всех исполнителей «Чайки». Вся безграничная и безнадежная любовь к Треплеву, которому она кажется скучною, и вся сосущая тоска ничем не согретого деревенского существования, это глухое — лучшее слова не подберу — отчаяние бо-

готой природы, которая не знает, куда себя деть, — это ужасное отражение серых будней, которые скрашиваются водкой, нюхательным табаком и т. п., переданы с захватывающей правдой. И когда в минуту откровенности зарыдала нескладная, серая Маша около Дорна — я заплакал вместе с нею, жалость, до боли сильная, захватила меня, нас, вероятно, и всю зрительскую залу. Тригорин после Аркадиной, писатель-удачник, наиболее законченный у автора, заботливо отделан в деталях, думается, особенно дорог Чехову как воплощение близкого автору «профессионального типа». Тригорин вполне верен жизни, и порою его душевные состояния там, где он прежде всего именно





«Чайка».
Треплев — В.Э. Мейерхольд, Дорн — А.Л. Вишневский



«Чайка».
Аркадина — О.Л. Книппер-Чехова
Тригорин — К.С. Станиславский

«Чайка» создается осенью 1895 года. С нею рождается новая драматическая система, собственно то, что мы называем «Театр Чехова». Быт здесь становится прозрачен, повседневность не демонстрируется как самоцель. Каждая деталь в пьесе, каждый авторский прием служит раскрытию большой и важной идеи, опорой действия, захватывающего недоступные до того драматическому изображению пласты жизни в их тончайшим образом обозначенных пересечениях и связях.

В «Чайке» обозначаются новые структурные особенности чеховской драмы, которые будут развиваться позднее в «Дяде Ване» (1896), «Трех сестрах» (1900) и «Вишневом саде» (1904).

«Чайка» — пьеса преимущественно о театре, сюжетно и тематически театр стоит в центре событий. Одновременно это пьеса об искусстве вообще, о путях художников.

В драме сталкивается традиционное и нетрадиционное отношение к творчеству. Ремесленничеству довольно высокого класса (Тригорин хорошо

писатель. Чехов не первый отмечает эту мучительную разбросанность профессионального наблюдателя и аналитика, которая отнимает у его личных качеств всю красоту непосредственности, так как его второе «я» сейчас же принимается за работу анализа и художественного запоминания, какого-то зарегистрирования впечатлений и ощущений для будущего воспроизведения их в романе или драме. Как когда-то Агасфер слышал над собой неутраченное: «Иди. Иди», так слышится Тригорину вечное «Пиши. Пиши». Все это передается г-ном Станиславским великолепно, и второй акт, где он прежде всего известный писатель, проводится артистом безупречно, с чарующей

мягкостью, в нежных тонах мастерской акварели. Затем, с увлечением Заречною, вступают в действие и другие свойства Тригорина, его слабование, легкая увлекаемость, недостаточные нравственные сдержки, наконец то тяготение к молодости и женской чистоте, что создается связью Тригорина с женщиною пожилою и не щеголяющею непорочностью. На этой почве вырастает роман с Заречною. И тут у г-на Станиславского много прекрасных штрихов, несомненная искренность. Но его увлекает «слабая воля» Тригорина, и он доводит ее в своем изображении до размеров болезненных; это уже не просто слабая воля, которой мы все грешны, а что-то патологиче-

ское. Исполнитель хотел большей яркости изображения, но добился тут умаления интереса к своему Тригорину, сделав фигуру типично — исключительно...

ОПЫТЫ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Чайка». Сцена из IV действия

понимает свою ущербность и умно говорит о ней) Чехов противопоставляет молодых людей, тянущихся к искусству с непреодолимой потребностью выразить какое-то новое, еще неопределенное, волнующее их ощущение жизни, ее величия, трагизма, красоты, простора. Их попытки сделать это профессионалы клеймят словом «дилетантизм». Но «дилетантизм», то есть отсутствие профессионализма (как и для Станиславского, Комиссаржевской, многих других, а позднее — Блока) — предварительное условие самоопределения таланта. Гибельным может быть для этих дерзающих и ищущих не то, что они отвергают готовые способы и формы, а лишь то, что недостаточно ясно осознают цели своих поисков.

Треплев не имеет определенных целей, и это его погубило. Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: «Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб».

Чехов берет и жизнь и искусство в момент их падения, внутреннего кризиса. Но и в жизни и в искусстве — томление по новому, слепое беспомощное еще тырканье в темноте и поисках выхода, который когда-нибудь откроется!

В «Чайке» Чехов впервые призывает верить в будущее («Неси свой крест и веруй!»).

Не о религиозной вере идет речь, а о нравственной и духовной крепости и о том, чтобы достало у человека силы выполнить свое человеческое призвание».

Татьяна Родина

П. Гнедич «Чайка Антона Чехова» «Новое время», СПб., 1899, 18 января

Я видел в Москве, на сцене частного театра, чеховскую «Чайку», которая на первом представлении в Петербурге не имела успеха. Этот неуспех пьесы был одним из величайших актов несправедливости к чистому авторскому творчеству. В печати чуть ли не все газеты, кроме А.С. Суворина, отнеслись к драме с какой-то враждою, — почти со злобой. Но вот «Общедоступный» частный театр решается ее поставить. С труппой далеко не первоклассной, чуть ли не любительской, набран-

ной по преимуществу из «молодых сил», с отсутствием тех декоративных приспособлений, которыми так богаты «образцовые» сцены, частная антреприза дает «Чайку» — и результат является для многих самый неожиданный: драма имеет огромный успех. В чем же дело? Публика в Москве более чутка, чем в Петербурге? Начинающие артисты более талантливы, чем представители труппы Императорских театров? Откуда вообще, как говаривал Суворин, — такой, с Божьей помощью, оборот? «Чайка» не переделана для Москвы: драма осталась с теми же недостатками и достоинствами. На сцене получилась совершенно другая пьеса. Произошло это потому, что малоопытные артисты подошли к испол-

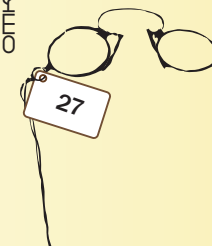
нению своей задачи совершенно иначе, чем год тому назад подходили к ней петербургские исполнители, люди действительно талантливые и опытные. У нас, в Петербурге, «Чайка» потому не имела успеха, что артисты взглянули на нее с той же точки зрения, с какой они смотрят на каждую пьесу, случайно попавшую в репертуар. Посмотрели, сколько листов в роли; увидели, что мало действия, все больше разговор; наклеили себе усы, бороды и бакенбарды, надели то случайное платье, которое в данное время было последним принесено от портного, выучили роли и вышли на сцену. Сцена, в свою очередь, была обставлена деревьями, которые ходят каждый день в каждой пьесе;

была повешена старая электрическая луна, поставлены новые, с иголки, павильоны, изображавшие столовую и кабинет. Среди этих деревьев и павильонов ходили актеры, твердо выучившие роли, сядившиеся в ряд перед публикой, старавшиеся всегда держаться грудью en face в зрительный зал и поэтому во время разговора стоявшие друг к другу боком. Получалось что-то удивительное, странное. В самом деле, если бы кто-нибудь из актеров перестал говорить спокойным голосом, и схватил бы другого за горло, и стал душить или насыпал бы в стакан бутафорского яда, выпил бы его и стал умирать в корчах, — словом, повторил бы давно заезженный эффект, — интерес моментально бы возрос.

Но ничего этого не было. Талантливым людям было скучно играть; они не любили ни пьесы, ни своих ролей. И вот частная маленькая сцена взялась сыграть опозоренную пьесу. И сыграла, и восстановила репутацию писателя. В чем же дело? Да в том, что эти неопытные исполнители полюбили пьесу. Они первым делом прониклись той нервностью, которая составляет колорит пьесы. С первого выхода Треплева, с первых слов его было ясно, чем кончит этот юноша и куда приведет его этот декадентизм. Рана на виске от выстрела говорила не о выздоровлении, а о случайной отсрочке — и о неизбежности одного конца.

И так же ясны были остальные лица. «Чайка» выходит далеко за пределы шаблонной комедии, и тем хуже для тех, кто этого не видит, и большое счастье, что нашелся театр, который понял, как надо подступиться к подобным пьесам, как осторожно и тонко надо за них браться. В этой реабилитации «Чайки» я вижу залог светлого будущего не для одного данного театра, а для русского театра вообще.

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ



Легендарная премьера «Чайки» (17 декабря 1898 года) обозначила важный рубеж в истории русского и мирового театра. В этом спектакле, восторженно принятом публикой и прессой, произошло открытие чеховской драматургии и современной театральной системы. Искания европейских авторов «новой драмы» и режиссеров-новаторов, которые действовали в разных странах Европы на сценах независимых, свободных театров, в чеховской постановке К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко получили всеобъемлющее гармоническое завершение и неожиданный смысл.

Новая театральная система, ориентированная не на героя-протагониста, а на демократическую «группу лиц», объединенную общей судьбой и настроением.

Новое понимание сценической правды, поворачивающее внимание актера и режиссера от реализма внешнего к внутреннему реализму, к тончайшим проявлениям жизни человеческого духа.

Новое, Чеховым предуказанное, широкое и целостное понимание современного театрального стиля, в котором соединяются, незаметно переводя действие из одного настроения в другое, натурализм, реализм, импрессионизм, символизм...

Новые представления о сценичности, связанные не с внешними событиями и фабулой пьесы, а с внутренним действием, с едва заметными переменами в настроении действующих лиц. Решающую роль в спектакле Художественного театра приобрел ритм пьесы и сценического действия, угаданный Станиславским в его режиссерском плане (знаменитые чеховские паузы).

Новые, нигде не виданные, мизансцены, поразительно смелые в своей жизненной естественности, наполненные лирикой и драматизмом, психологически тонко оправданные, пренебрегающие привычной театральной условностью (сценические персонажи, сидящие спиной к зрительному залу, как если бы между подмостками и зрительным залом была возведена четвертая стена).

Мебель, вещи, обычные вещи бытового обихода, расположенные почти случайно, «как в жизни», приобретающие образную выразительность — тем более в общении с партнерами, создающие настроение.

Наконец, самое главное — правдивая, нервная, стильная игра молодой, интеллигентной труппы...

Все, что было направлено к тому, чтобы тончайшие ощущения души прониклись, как в пьесе Чехова, «неувядающей поэзией русской жизни».

«Из артистов, — вспоминает Станиславский, — наибольший успех выпал на долю О.Л. Книппер (Аркадина) и М.П. Лилиной (Маша). Обе они прославились в этих ролях, превосходно играли В.В. Лужский (Сорин), А.Р. Артем (Шамраев), В.Э. Мейерхольд (Треплев), А.Л. Вишневский (Дорн)... В этом спектакле почувствовалось присутствие ярких артистических индивидуальностей, подлинных талантов, которые постепенно формировались в артистов, в боевую труппу» (КС-9, т1, с.196). Сам Станиславский исполнял роль писателя Тригорина, которая ему не вполне удалась. Он играл ее однотонно, чрезмерно подчеркивал в своем герое черты безволия. Впоследствии, играя в других чеховских пьесах, он достиг совершенства.

Молодые артисты Художественно-Общедоступного театра, воспитанные на современной беллетристике, легко улавливали атмосферу и стиль конца века. Они глубоко проникли в поэтику Чехова и душу его героев. Секреты исполнения «Чайки» они разгадывали не с помощью скрупулезного психологического анализа, снимающего с пьес Чехова поэтический пушок, как скажет десять лет спустя Станиславский, а через влюбление. Влюбленность в Чехова чувствовалась в трепетно мягкой и точной актерской манере, в звуковом оформлении, поэтических эффектах освещения первого пленэрного акта и в проникновенном интерьере четвертого. Давно существующая версия о разделении труда между двумя постановщиками «Чайки» (Станиславский обострял нервный драматизм пьесы, а Немирович-Данченко работал с артистами, учил их чеховской лирике) нуждается в некоторой корректировке: угадав в своем режиссерском плане ритм пьесы, Станиславский дал ключ к сценическому воплощению чеховского лиризма. После «Чайки» Московский Художественный театр приобрел репутацию театра Чехова и театра настроений. Силуэт чайки, украсив собой раздвижной занавес театра, стал его эмблемой.

БОРИС ЗИНГЕРМАН

«Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998

1899

А.П. Чехов «ДЯДЯ ВАНЯ»

Премьера состоялась

26 октября 1899 года

Режиссеры

К.С. Станиславский,

Вл.И. Немирович-Данченко

Художник

В.А. Симов



Вл.И. Немирович-Данченко —

А.П. Чехову:

«Для меня постановка «Дяди Вани» имеет громаднейшее значение, касающееся существования всего театра».

Из письма А.П. Чехова к сестре

13 ноября, 1898 год, Ялта.

«Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, — и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как неизбежно необходимому. Как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего».



А.П. Чехов. 1899 год

«Дядю Ваню» хотел ставить Малый театр, но Литературно-театральный комитет на своем заседании отметил различные «недостатки», «длинноты» и заключил, что пьеса может быть признана «достойной постановки» лишь при условии «изменений и вторичного представления в комитет». Так решилась ее судьба: пьеса, не прошедшая комитет, не могла идти на императорской сцене, и ее получил Художественный театр.

До постановки «Дяди Вани» на сцене Московского Художественного театра пьеса широко шла по провинции. В одном из писем Чехов пишет: «Мой «Дядя Ваня» ходит по всей провинции, и всюду успех. Вот и не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу...»

Премьера пьесы «Дядя Ваня» на сцене Московского Художественного театра состоялась 26 октября 1899 года.

Известный критик Николай Эфрос после премьеры, когда поднялась полемика вокруг чеховского направле-

Я.А. Фейгин «Дядя Ваня» в Художественном театре»

«Курьер», М., 1899, 29 октября

Поставлены «сцены из деревенской жизни» на Художественно-Общедоступном театре поистине художественно. От каждой сцены так и веет настоящей, не театральной деревней. Как хороша, например, превосходная декорация белого колонного с хорами зала барского деревенского дома! А как художественно просто и до мелочей жизненно задумана картина рабочего уголка дяди Вани. Налево за старым письменным столом, заваленным счетами и бумагами, работают дядя Ваня и

Соня, посредине у большой печки, перерезывающей комнату на две части, на старом кресле поместилась со своим вязанием старая няня, около нее «приживал» Телегин, тихо наигрывающий на гитаре. А там, направо, за круглым столом с низенькой лампой под абажуром сидит и читает старуха Войницкая, «одним глазом смотрящая в могилу, а другим ищущая в своих умных книжках зарю новой жизни». И тихо, тихо в комнате. «Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно...» — говорит уезжающий Астров, и... тяжело, тяжело на сердце дяди Вани и его неизменной помощницы Сони. Но наступит час, и снимется с сердца их тяжесть, и наступит для «нудных» людей желанный отдых.

Н.О. Ракшанин

«Из Москвы, очерки и снимки»

«Новости и Биржевая газета», СПб.,

1899, 6 ноября

«Дядя Ваня» ведется в том же темпе, причем, однако, тут чаще, чем в «Чайке», проступают красочные места, великолепно оттеняемые именно изменениями в темпе. Пьеса разыгрывается точно «по нотам», подчиняясь вдохновенному движению дирижерской палочки. В общем, получается нечто удивительно прекрасное, хотя, может быть, далеко не всем доступное, а для многих и утомительное. Нудность — отличительная черта исполнения, как и характерней-

шая особенность действующих лиц произведения. Стоит, однако, вникнуть в самый смысл того, что написал Чехов. Стоит проникнуться настроением его, и тогда станет совершенно очевидно, что темп и тон воплощения пьесы на сцене не могут быть иными, ибо в противном случае получился бы тот диссонанс, который оказался при петербургской постановке «Чайки» и который привел к провалу этого, в сущности, замечательного произведения.

Пр.Пр. (псевдоним не раскрыт) «Художественный реализм. По поводу постановок Художественно-общедоступного театра. Опыт критики» М., Типография газ. «Театральные известия», 1899

Что касается пьес — «Чайки» и «Дяди Вани», то они, несомненно, в отношении постановки представляют наибольшие трудности. Особенность их заключается в массе мелких

штрихов, которыми очерчена современная жизнь — сложная, нервная, больная. ... «Дядя Ваня» поставлен еще тщательнее «Чайки», но зато и менее ровно. Здесь нельзя не упрекнуть режиссеров в излишнем подчеркивании мелочей жизненных, но совершенно не важных. Такое кокетничанье реализмом постановки сильно нарушает художественное впечатление. [...] Сцена — не выставка домашней утвари или человеческой культуры, где можно каждый предмет рассматривать отдельно. Она всеми своими средствами должна производить одно общее впечатление, поэтому нужно хорошо обдумать, в какой степени каждая мелочь должна участвовать в достижении такой цели. Такие штрихи, как гром, шум отъезжающих

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Дядя Ваня». Сцена из I действия

ния в Художественном театре, писал: «Сцены деревенской» могут быть названы «сценами русской жизни».

А директор Императорских театров Теляковский в своих дневниках возражает:

«Появление таких пьес — большое зло для театра. Если их можно писать, — то не дай Бог ставить в наш и без того нервный и беспочвенный век...

На таких пьесах публику театр не воспитывает, а развращает, потому что к массе неразрешимых и жгучих вопросов прибавля-



«Дядя Ваня». Сцена из III действия

ет еще новые... У наших родителей были воспитанием подготовлены, может быть, и тупые, но определенные ответы...

И при этих готовых ответах человек был спокоен, имел ничем не смущенную волю...

А потом с сомнением прибавил: «Может быть, это действительно современная Россия, — ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе». Да, готовых ответов миру уже не хватало.

экипажей, сцена с курицей, гитара, сверчок и тому подобное, слишком резки. Они до такой степени резки, что производят самостоятельное и довольно сильное впечатление, а это ни в каком случае не должно допускаться, так как они должны служить общему впечатлению, оставаясь, насколько возможно, сами по себе незаметными.

...Несмотря на сравнительно небольшие недочеты, достоинство постановок Художественного театра слишком велико, чтоб его можно хотя бы приблизительно выразить словами. Если трудно, почти невозможно передать словами впечатление от хорошей картины или музыкальной пьесы, то еще труднее говорить о впечатлении от сцены, соединяющей в себе, как в фокусе,

все роды искусства и пользующейся всеми средствами, чтоб передать прекрасное и величественное.

А.Р. Кугель
«Театральные заметки»
«Театр и искусство», СПб., 1900, №8

... Г-н Чехов чувствует, мыслит и воспринимает жизнь эпизодами, частностями, ее разбродом, ее, если можно, выразиться, бесконечными параллелями, нигде не пересекающимися, по крайней мере, в видимой плоскости. Эпизодичны люди; эпизодичными кажутся на первый взгляд их судьбы; эпизодична жизнь как осколок бесконечного процесса, не нами начатого и не нами кончающегося. Связь людей времен-

ная, искусственная. Люди сходятся и расходятся. Люди живут каждый сам за себя, немножко любя, немножко страдая...

И, будучи эпизодами общей жизни, не осмысленной ни целью, ни идеей, ни стремлением, они остаются эпизодами в своей внутренней сфере. Никто из действующих лиц «Дяди Вани» не выполнил своего предназначения, никто не может сказать, что совершил в пределах земных все земное или, по крайней мере, отлился во что-либо вполне законченное и установившееся. Настроения, чувства, страсти — все здесь эпизодично. Эпизодична страсть Астрова к жене профессора, эпизодично увлечение дяди Вани. Даже девичий роман Сони — тихий, скромный, серенький эпизод, во-рвавшийся на минуту в ее жизнь,

полную чудного спокойствия. И пребывание профессора — эпизод. «Уехали!» — восклицают все в последнем акте. Эпизод кончился, не оставив, по внутреннему закону эпизода, никакого заметного следа. Ничто не изменилось. Трещит сверчок, стучат костяшки счетов, тихо плачет Соня, и во всем, в этом пении сверчка, в стук костяшек, в плаче Сони, слышится одно: эпизод! эпизод! эпизод!

...Открывается занавес, — качаются качели: мерно, ровно и продолжительно. Все акты вообще начинаются с пауз. Паузы являются как бы интродукцией во внутренний мир этой застоявшейся жизни, где возможны только эпизоды движения и страстей, но не ритмический, вы-полненный кругооборот. Особенно

характерна пауза во втором акте. Профессор сидит у стола, протянув ноги; близ него жена. В сад открыто окно. Парусиновые занавески колышет ветром. Потом начинает капать мелкий дождь, потом сильнее — собирается гроза. Раздается звон, одинокий, случайный, разбитого окна. Окно запирается, и снова мерный шум падающих капель. Да, природе, в ее вечных, медлительных, несуетных проявлениях, здесь должно быть отведено много места, ибо только природа, быть может, одна и живет здесь какою-то таинственной, но планомерной жизнью, все же остальное прежде всего мы сами — недоуменные эпизодические личности, бродящие бесцельно в разные стороны, как летние мухи по стеклам закрытого окна...

...Актеры Художественно-Общедоступного театра, в общем, еще мало определившиеся. За исключением господина Станиславского, не только умно, но и прямо очень талантливо играющего Астрова, да, пожалуй, госпожи Лилиной, обнаружившей в роли Сони несомненную нервность, хотя и неопытной в то же время, — прочие исполнители показались мне среднего достоинства. Комик г. Артем, игравший Телегина, суховат; г. Лужский — профессор играет не без напряжения, и роль им более прекрасно сделана, нежели талантливо воссоздана; г. Вишневский — недостаточно трогателен в роли дяди Вани, а г-жа Книппер, жена профессора, актриса, как будто лишенная красок и художественного воображения. Но публика едва ли это заметит. Публика увидит чрез-



«Дядя Ваня».
Астров — К.С. Станиславский



«Дядя Ваня».
Войницкий —
А.Л. Вишневский

вычайно колоритную картину, где не только все исполнители играют тех самых лиц, которые написаны, но и в том духе, в каком их задумал господин Чехов.

Н.Е. Эфрос «Из Москвы»

«Театр и искусство»,
СПб., 1899, №44

Из того, что я говорил, ясно, что и в исполнении этой пьесы («Дядя Ваня») меня интересует прежде всего не изображение того или иного лица, не игра того или иного актера, а сохранение на сцене «чеховского настроения». Если оно не ослаблено, а усилено, сделано еще более сильным и заразительным, — инсценировка пьесы пришла

«Театральный язык Чехова для современников был нов и непривычен, его критиковали, ему сопротивлялись.

В полемику Чехов никогда не вступал, но в его письмах часто можно найти своего рода ответы своим критикам: «Требуют, чтобы были герой, героиня, сценические эффекты. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в жизни».

Сохранилось воспоминание, записанное Л.А. Сулержицким со слов Н.С. Бутовой, о том, что присутствовавший на спектакле «Дяди Вани» Чехов заметил по поводу одной из мизансцен III акта: «Этого же не надо делать, это ведь не драма. Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела.

И выстрел ведь не драма, а случай».

«Продолжением выстрела» была обращенная Соней к отцу просьба о милосердии, которой Художественный театр придал слишком самостоятельное значение, подчеркнув важность этого момента тем, что Соня становилась перед отцом на колени. В данном случае Чехов обнаруживал повышенное внимание к театральной форме, способной незаметно нанести урон всей концепции жизни, выражаемой автором, повести пьесу в другую сторону.

автору на помощь и, следовательно, хороша. Художественный театр сделал в этом отношении очень много. Его режиссеры и актеры прекрасно поняли, в чем сила пьесы и ее главный смысл и прелесть, и все сознательно направлялось к достижению возможно полного эффекта в этом направлении. И декорации, и режиссерская mise en scene, и тон игры большинства проникнуты этим взглядом и почти на протяжении пьесы достигают великолепно цели. Зритель во власти пьесы.

Надо бы дать отчет об отдельных исполнителях, из которых некоторые делали свое дело очень хорошо, некоторые послабее. Но я пока ограничусь этим общим замечанием. Не могу только не отметить г-жу Лилину-Соню, которая всю роль провела с по-

разительной правдою и простотою, а последний монолог произвел исключительное, неизгладимое впечатление, — столько было в нем глубокого, сосредоточенного горя и вместе лучезарной красоты. Этот монолог, которые безвкусные люди находят и длинным, и сентиментальным, и неправдивым, чуть ли не глупым, кажется мне снопом ярких солнечных лучей, вдруг ворвавшихся в кромешную тьму.

И от передачи г-жи Лилиной такое впечатление только еще усилилось, и было на душе и мучительно и сладко от этого безмятежного утешения, что пройдет пора, «мы отдохнем» там, далеко за пределами многогрешной и многострадальной земли. Я не могу сказать, большая ли это артистка. Может быть, тут только счастливое совпадение личных данных и

ОПЫТЫ СОВРЕМЕННИКОВ СПЕКТАКЛЕ





«Дядя Ваня».
Соня — М.П. Лилина

Проси не проси — жизнь милосерднее не становится.

Так и у Нины Заречной не было надежд на покой, на ответную любовь и лучшую жизнь. Ей нельзя было уйти от грязи провинциального актерского существования, но именно испивая чашу сию, она и становится личностью, способной жить на новом духовном уровне. Новизну прозаического начала в героях хорошо почувствовал А.Ф. Кони, писавший автору после премьеры «Чайки» в Александринском театре:

«И как хорош конец! Как верно житейски то, что не она, Чайка, лишает себя жизни (что непременно заставил бы ее сделать заурядный драматург, бьющий на слезливость публики), а молодой человек, который живет в отвлеченном будущем и «ничего не понимает», зачем и к чему все происходит».

То, что показалось «верным» Кони, было близко к замыслу Чехова и встретило его благодарный отклик.

«Дядя Ваня» — во многом стала «пьесой жизни» с произвольным течением событий, с трагедией будней, где неблагополучие действительности раскрывается в рамках домашней драмы.

Скука и жара. Раздражение жизни, потерявшей не только смысл, но и инерцию, которая подчас — замена смыслу.

Все шло вразброд».

Татьяна Родина

настроений с требованием роли. Но эта роль лучшей исполнительницы вряд ли дождется, по крайней мере, в финальном аккорде роли, который заканчивает и всю пьесу.

(Без подписи)
«Спектакли Московского Художественного театра в Ялте»

«Крымский курьер», Ялта, 1900, 18 апреля

В воскресенье при переполненном зале состоялось первое представление «Дяди Вани». Кто только читал это произведение Чехова, с трудом представит себе, насколько производит оно могучее впечатление на сцене, особенно в таком прекрасном ансамбле, в каком дает его

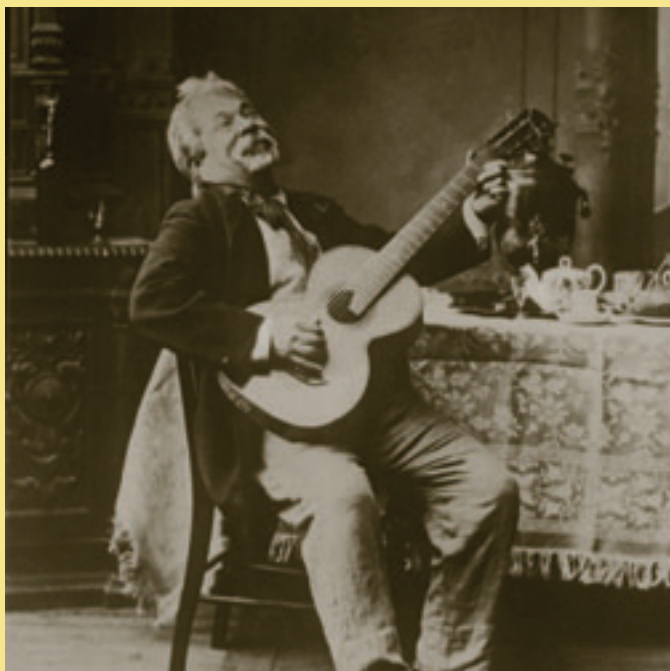
московская труппа. «Дядя Ваня», как и все творения Чехова, — простые сцены будничной жизни; как и все его произведения, пьеса эта отличается поразительной простотой и безыскусственностью. Отсутствие всякой вычурности составляет в ней сильный контраст с обычным бытовым репертуаром. Театр, если позволено так сказать, почти при полном отсутствии «театральности», составляет очень крупное явление в искусстве, и Чехов на живом примере показывает, до какой степени можно приблизить сценическую передачу к жизни, как много можно уменьшить условность в исполнении драматического произведения.

...После второго действия среди шумных вызовов артистов стало слышаться слово «автора». После

третьего действия вызовы автора сделались очень настоятельные, и наконец, на сцене во главе артистов появился А.П. Чехов. Он выходил также раскланиваясь с публикой и по окончании пьесы.

ОТКЛИКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Дядя Ваня».
Телегин (Вафля) — А.Р. Артем



«Дядя Ваня».
Марина — Е.П. Муратова



«Дядя Ваня».
Соня — М.П. Лилина, Астров — К.С. Станиславский

Письмо, которым Немирович-Данченко извещал Чехова о празднике за кулисами после премьеры его «Чайки», он заключал: «Я счастлив безмерно!» и, уже подписавшись, добавлял одну строчку: «Даешь «Дядю Ваню»?»

«Чайку» играли в день закрытия первого сезона, 28 февраля 1899 года. Предстояло продолжать.

Нет книжки про Художественный театр, где не рассказывалось бы, как МХТ чуть не остался без «Дяди Вани». Он был обещан актерам Малого театра, и те огорчились, что по «накладке» Театрально-литературного комитета пьеса их миновала. Но ни потеря ее, ни возможное обретение ничего в их жизни не решали, не связывались с ее структурными изменениями хотя бы потому, что жизнь в этой труппе вообще не была сконструирована. Иначе говоря. Не имела сюжета.

Жизнь Художественного театра исходно сюжет имела. У нее был замысел.

В письме, написанном после первого сезона, Немирович-Данченко на развитие сюжета жизни только что возникшего своего театра отпускает несколько лет: «Через несколько лет мы впадем в рутину». Рутинa — это и есть существование без сюжета. В письме чуть более позднем он обмолвится: «Мы только четверть дороги сделали! Впереди еще три четверти». Дорога, она же жизнь в искусстве, предположена как четырехчастная форма. Возможно, это будет жизнь «в четырех сезонах» (как пьеса в четырех актах, симфония в четырех частях).

Allegro первого сезона, с возгласом «Я счастлив безмерно!», с развивающимся мотивом «пробуждения земли к жизни» («Царь Федор Иоаннович»), — allegro готовило идущую ей на смену вторую часть, с вступающими здесь темами тоски существования, общей вины и беды.

Уже окончив режиссерскую рукопись «Дяди Вани», Станиславский добавил: «Да и сама по себе жизнь глупа, скучна (чеховская фраза — выделить)».

Мотив — «груба жизнь!» — в «Чайке» возникал как призыв, как вздох. В «Дяде Ване» для режиссера это мотив ведущий. В «Чайке» в сложной игре света и теней было важно «опрозрачивание», даже самые телесные из персонажей (хоть бы Шамраев) подчас виделись силуэтно; звуки организовывались музыкально. В режиссерском экземпляре «Дяди Вани» к первому акту ремарок насчет света вообще нет, шумы мучительны своей немзыкальностью — «ужасная полька», которую бренчит Телегин, посапывая, тявканье и кудахтанье (на сцене Станиславский от них откажется, но его эти звуки преследуют). На столе во втором актер лекарства вперемешку с недоеденным.

Станиславский упорствовал в деталях: не хотел отказаться ни от затеженности дикции, ни от грубости движений. Немирович-Данченко просил пожалеть стулья, что ж их так швырять. Возражал: «Я не хочу платка на голове от комаров, я не в силах полюбить эту мелочь». Но комары с самого начала замелькали в воображении К.С. именно как образ донимающий, жалящий, высасывающий кровь мелочи.

В «Дяде Ване» очевидно подчинение общему для всего второго сезона темпу и характеру «второй части»: lento и lugubro. Медленно и сумрачно. Отяжеленно и нервно. С тоской.



*«Дядя Ваня».
Елена Андреевна — О.Л. Книппер, Соня — М.П. Лилина*

Когда после революции Станиславский будет готовить русское издание «Моей жизни в искусстве», он отстоит опасный по тем временам кусок про то, что Чехов для него связуется с религиозными ощущениями, с высшим чувством правды и справедливости, с устремлением в тайны бытия. В его работе над «Дядей Ваней» были особенно важны слова Астрова про жизнь как путь в темном лесу: идешь, ветки хлещут, а огонька впереди не видно. Не видно? Или вовсе нет его? Все так и будет — темный лес? Помрешь впотьмах?

Для Станиславского — такова его счастливая органика или такая ему от Бога благодать — свет за темным лесом безусловен. Но и темный лес для него безусловен. И как можно потерять огонек — дело такое понятное. Страшное дело. Не теряешь мужества, идешь, а кто знает — туда ли.

В режиссерском экземпляре «Дядя Ваня» прочитан как пьеса о жизни, идущей кто знает — туда ли. То у одного, то у другого персонажа вспышка отчаяния: завели не туда. Обманули и завели.

Тем удивительнее действовал просвет, возникавший в последнем — самом горестном — акте. Уходила мучительная сгущенность. Стуку, говору, хлопанью дверьми, стихающим шагом возвращалась музыкальная организованность. «Голоса вдали слышны. Наконец, бубенцы, и все замолкает». Войницкий и Астров стоят у темнеющих стекол окна.

«Пауза. Звонки. Пауза. Оба, приложившись головой к стеклу, смотрят в темноту. [...] Слышны бубенцы [...] Бубенцы все удаляются». Вступает сверчок. Вступает гитара. Капли дождя. Соня (М.П. Лилина) молча со свечой провожает Астрова. Весь финал «Дяди Вани» — как вся «Чайка» — на свете и звуке.

Andante lugubro вспоминает свою связь с предшествовавшим ему allegro. С мыслью о Мировой Душе перекликается Сониная вера в милосердие, которое заполнит собой весь мир, все примет в себя. Вторая постановка Чехова жила на сцене МХТ куда дольше, чем «Чайка».

«Трудно теперь поверить, что после премьеры «Дяди Вани» мы собрались тесной компанией в ресторане и лили там слезы, так как спектакль, по мнению всех, провалился. Однако время сделало свое дело: спектакль был признан, держался более двадцати лет в репертуаре и стал известен в России, Европе и Америке.

Все артисты играли хорошо — и Книппер, и Самарова, и Лужский, и Вишневский. Наибольший успех имели Лилина, Артем и я в роли Астрова, которую я не любил вначале, так как всегда мечтал о другой роли — самого дяди Вани. Однако Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить меня полюбить Астрова (КС-9, т.1, стр.300 — 301). Вслед за О.Л. Книппер Елену играла Л.М. Коренева (а за рубежом М.Н. Германова); М.А. Самарову в роли Марины сменяли еще шесть актрис; вслед за Лужским Серебрякова играли А.С. Кошеверов, Н. А. Подгорный, В. А. Вербицкий. М. П. Лилина сама выбрала себе в дублиры ученицу В.А. Петрову, а потом Соню играли и М.А. Крыжановская (в «качаловской группе») и А.К. Тарасова. А.Р. Артем при жизни почти ни разу не уступал роли Вафли (после его кончины ее играл, придерживаясь его рисунка, П.А. Павлов, а затем В.Ф. Грибунин; 11 июня 1919 года, заменив заболевшего актера, роль экспромтом сыграл и затем сохранил за собою М. А. Чехов; потом Вафлю играли В.М. Михайлов, Л. Н. Булгаков, В. А. Орлов). Станиславского изредка заменяли по необходимости В.Л. Ершов и Н. А. Знаменский (Качалов играл Астрова лишь в спектакле своей «Группы»). Бессменным на сцене МХТ оставался А.Л. Вишневский в заглавной роли.

ИННА СОЛОВЬЕВА

«Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998

1901

А.П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»

Премьера состоялась

31 января 1901 года

Режиссеры

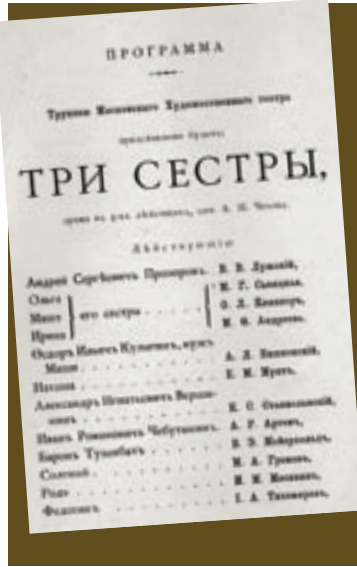
К.С. Станиславский,

В.В. Лужский,

Вл.И. Немирович-Данченко

Художник

В.А. Симов



Вл.И. Немирович — Данченко

«Мы сами были чеховские, мы Чеховым жили, дышали им».

Сорок лет спустя он скажет:

«Это был наш лучший чеховский спектакль».

И.К.С. Станиславский

«Чеховские люди... совсем

не носятся со своей тоской, а,

напротив, ищут веселья, смеха,

бодрости, — они хотят жить,

а не прозябать».

Три сестры» создавались как пьеса о переходном времени, о его трагичности и о том, как может, должна проявить себя личность в виду открывающихся перед нею, еще затуманенных и далеких исторических перспектив.

Жизнь, человеческая психология поставлены Чеховым в «Трех сестрах» на самую грань ломающегося времени, в виду новых, хотя еще затуманенных перспектив, под знак изменений — не только сулящих, но и грозящих. Чехов обнаруживает в современной жизни ее внутреннюю двойственность. В переходном моменте общественной жизни, показывает Чехов, заложены зерна

Н.О. Ракшанин

«Театр и музыка»

«Московский листок»,

1901, 3 февраля

«Три сестры» — это не драма, это поэма, великолепно передающая печальную повесть о том, как скучно и страшно жить «интеллигентным одиночкам» среди безотрадной обстановки русской провинции. И если новая пьеса Чехова не особенно потрясла публику первого представления, то причину этого надо видеть именно в том, что зритель в значительной степени уже обтерся, привык и приспособился к тому, что высказывалось Чеховым раньше, и ныне автор не затрагивает никаких новых вопросов, не возбуждает никаких новых мыслей и ограничивается лишь тем, что

разыгрывает новые вариации на старую тему. Содержание драмы я вам передавать не стану: это одна из тех пьес, пересказ содержания которых совершенно невозможен. Можно довольно точно передать содержание и самого маленького лирического стихотворения Фета. Положение, являющееся в центре произведения, — это бессильное стремление заедаемых пошлостью жизни людей к свету, к плодотворной деятельности, к благому труду. Для них, заброшенных в затхлую атмосферу прозябающего провинциального города, идеалом, обетованной землей, источником света и истинной жизни представляется Москва, в которую они тщетно стремятся в течение всей своей жизни и

которая им не дается, как дяде Ване и Соне не далось личное счастье. Об исполнителях в отдельности я скажу лишь несколько слов: роли трех сестер исполняются г-жами Савицкой, Книппер и Андреевой, и каждая из исполнительниц создает вполне определенный образ. Игру г-жи Савицкой я отмечу как удивительно благородную: благородство тона — вот характернейшая черта этого исполнения, точно так же, как трогательная нежность и трепетная женственность являются характернейшими признаками исполнения г-жи Андреевой. Г-жа Книппер может и должна считать роль Марии одним из лучших своих созданий. Я указал бы на кое-какие ее недочеты, особенно заметные в первом и последнем актах, но общий замысел и его выполнение так прекрасны у артистки, что я охотно прохожу

мимо возможных замечаний. Жгучая неудовлетворенность жизни, потребность любви, настоящей и страстной, отчаяние перед лицом безвозвратной утраты, презрение к окружающей действительности и глубокая затаенная злоба осужденного на смерть этого человека — вот характеристика этого исполнения. Г-жу Лилину упрекают в некотором переигрывании: на ее долю, можно сказать, выпала характерная роль женщины низменных стремлений, вкусов и побуждений. Я спорю против этого обвинения: сама роль так поставлена, что она балансирует на границе шаржа, и требуется все великолепие искусства, чтобы на этой границе удержаться, не лишая образ в то же самое время и известной красочности. Г-жа Лилина умудрилась даже передать очертания женственности изображаемому

образу, и это должно быть поставлено ей в большую заслугу. Далее я должен отметить бесподобного исполнителя воображающего себя Печориным офицера Соленого — М.А. Громова. У артиста очень мало материала, но пользуется он им великолепно, создавая точно вылитую из бронзы фигуру. Ему, бесспорно, принадлежит пальма первенства среди мужчин-исполнителей, хотя на афише значится и имя г-на Станиславского. Это, однако, не должно служить к умалению последнего и прочих. Напротив, г.г. Станиславский, Вишневский, Артем, Лужский, Мейерхольд и Москвин создают блестящий ансамбль — ансамбль образцовой труппы. Более точного определения подобрать не умею.

Л.Н. Андреев

«Москва.

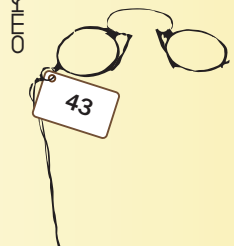
Мелочи жизни»

«Курьер»,

М., 1901, 4 февраля

Чего искал Художественный театр? На сцене, которая исстари была убежищем и колыбелью всяческой лжи и условностей, вечной и неискусной подделкой под людей, природу и жизнь, на этой самой сцене он искал правду жизни. Это было дерзко, это было весело — и это так соответствовало временно притаившимся стремлениям меньшинства! И часто эту желаемую правду находил молодой и дерзкий юноша-театр, и то, что он давал, это не была подделка, хотя бы и искусная, — это была жизнь. Ведь не подделкой же назовут люди

ОПТИКИ СОВРЕМЕННОГО СПЕКТАКЛЕ





1901 год



«Три сестры».
Ольга — М.Г. Савицкая



«Три сестры».
Маша — О.Л. Книппер



«Три сестры».
Ирина — М.А. Андреева

тот бриллиант, который будет создан когда-нибудь химическим путем, и который по своим свойствам ничем не будет отличаться от брата бриллианта, рожденного природой? Чехова взасос читали, под чеховские унылые мелодии лились слезы по всему лону земли русской, но Чехова еще как следует не понимали, чему мешали главным образом многочисленные критические статьи о его творениях. И дивная, неподражаемая постановка чеховских вещей на сцене Художественного театра была первой настоящей критической статьей о нем — яркой, беспощадной, правдивой, не оставляющей ни сомнений, ни колебаний. Как могучий талант, сам А. П. Чехов еще более вырос в наших глазах — но за это его герои... Они провалились; они погибли; они уничтожены. Чеховские драмы в Художественном

театре — это эпитафия над целой полосой времени и жизни, скорбным певцом которой является талантливейший русский писатель. Под мучительным впечатлением пережитого кошмара люди расходились из театра, все, что было в их душе бодрого, светлого, жизнеспособного, возмущалось и негодовало, требовало выхода из удушающей серой мглы.

А.И. Богданович
«Критические заметки.
Московский Художественный театр. — Что так привлекает к нему публику?»

«Мир Божий», СПб., 1901, №4
Когда читаешь и «Дядю Ваню» и «Трех сестер», все время испыты-

ваешь скорее недоумение, чем художественное наслаждение, как от верного воспроизведения жизни. Не чувствуется непосредственной правды, а что-то надуманное и тяжелое, как мысли вконец настрадавшегося человека. Недостаток художественности — причина тому. Тоскующие сестры и подполковник Вершинин, все время твердящий, как попугай, свою тираду о будущем счастье человечества, и барон, все призывающий на работу, и врач, все перезабывший, и другие — это мертвые фигуры. Растянутость пьесы, отсутствие действия и бесконечные разговоры все на одну и ту же тему о скуке провинции и прелестях Москвы делают чтение ее невыносимо скучным. Местами эта скука рассеивается оживленными сценами, в которых глуповатый,

всегда довольный учитель, одно из немногих типичных лиц пьесы, и пошлая Наташа вносят некоторое разнообразие и жизнь в общую и тоскующую атмосферу, окружающую злополучных сестер. И надо видеть, что делает из этого странного материала московская труппа! В своем исполнении она создает удручающую картину жизни, в которой вся неестественность и безжизненность героев Чехова гармонично сливается с общим фоном мертвящей действительности, где и профессор может издали показаться «полубогом», и дядя Ваня может всю жизнь незаметно для себя убить на пустяки, и три сестры заживо похоронить себя, и подполковник Вершинин выступит героем именно благодаря нехитрой тираде о будущем счастье человечества.

Автором взят случай не действительный, что в чтении производит резкий и неприятный диссонанс. Три сестры на протяжении четырех актов все ноют, ноют и вздыхают по жизни в Москве, где они жили некогда и которая теперь в дали времени им рисуется как недостижимый идеал. Между тем мы не видим ни повода для такого нытья, ни реальной причины, которая мешала бы им осуществить свою мечту. Сестры обеспечены, прекрасно воспитаны и образованы, знают три языка, они милы. Всем нравятся, привлекая людей своей добротой и сердечностью, — казалось бы, почему им не жить? Почему не бросить свой провинциальный город, если он им так надоел, и не перебраться в Москву? Тысячи девушек, гораздо хуже обставленных, с меньшим багажом знаний и душевных достоинств,

ежегодно покидают провинцию, наполняют всякие учебные заведения, работают в литературе и печати и так или иначе двигают жизнь. Но три сестры по авторскому хотению ноют, измышляют несуществующие преграды, вроде женитьбы брата, который готовился к кафедре, а вместо того застрял в земской управе, и не двигаются с места. Вся жизнь их уходит в ничтожную работу, которую они не любят, в странные, надоевшие им знакомства с офицерами местной артиллерийской бригады, в слабые и смешные попытки борьбы с пошлой женой брата. Так в жизни не бывает, вот что назойливо испытывает читатель, и совершенно иное испытывает он, когда видит пьесу в исполнении Художественного театра.



«Три сестры».
Вершинин — К. С. Станиславский



«Три сестры».
Тузенбах — В.И. Качалов

А. Кугель
«Три сестры»

А.П. Чехова
«Петербургская газета»,
1901, 2 марта

А.Р. Кугель полагал, что «Три сестры» — пьеса «интересная», «сильная», однако «смутная», потому что «сам автор не совсем ясно наметил задачи своего художественного творчества». По мнению критика, Чехов показал жизнь не в качестве «логического круга друг друга обуславливающих действий, связанных единством интриги», а как «что-то сырое, неуклюжее, бесформенное», где «все случайно и самостоятельно», «непредвидимо и неоправданно», подчеркнул «бессмысленную разьединенность людей, якобы

живущих в общественном союзе». Определяющим моментом пьесы критик считал «мертвящее настроение», «безнадежность», «холодное отчаяние тупой, бессмысленной, разьединенной жизни». Полагая, что «Москва» в пьесе это «символ чего-то большого, серьезного, светлого, в котором есть смысл и способность соединения», критик заключал: «Я очень хорошо понимаю это символическое порыванье в Москву, но, по-моему, у г. Чехова это не вышло, он недостаточно вплел этот мотив в течение пьесы. Это немножко искусственная Москва. Попробуйте ее выкинуть, и пьеса решительно от этого ничего не проиграет». Особенно характерным для пьесы он находил ее «мучительный, до боли тяжелый финал», к которому «совсем некстати» приделан заключительный

монолог Ольги — «какой-то туманный призыв к надежде, в который зрители имеют полное право не верить, и в который прежде всего не верит, не может верить сам автор»

Я.А. Фейгин
«Художественный театр. «Три сестры», драма Чехова»
«Курьер», М., 1901,
5 февраля

Сравните постановку «Трех сестер» хотя бы с постановкой «Чайки» А.П. Чехова. Какой громадный шаг вперед! Все шире и шире раздвигаются условные рамки театральной декорации, все ярче и ярче одухотворяется истинной жизнью театраль-



«Три сестры».
Соленый — Л. М. Леонидов



*«Три сестры».
Кулыгин — А.Л. Вишнеvский*



*«Три сестры».
Чебуvткин — А.Р. Артем*



*«Три сестры».
Андрей — В.В. Лужский*



*«Три сестры».
Наташа — М.П. Лилина*

ная сцена. Я не преувеличу, если скажу, что ныне, после последних постановок в Художественном театре, условная трехстенная декорация не может, не должна существовать, что постановка декораций в традиционно рутинном распорядке должна уступить место художественному в каждом отдельном случае замыслу, вполне гармонирующему с внутренним содержанием драмы. Жизнь внутреннюю, духовную жизнь нужно влить полной чашей во всю постановку — чтобы трепет весны чувствовался в каждом предмете, в каждой детали, чтобы холодным дуновением осени проникнуто было все, чтобы зритель переживал вместе с исполнителями то настроение, которое навеивает на всех нас весеннее или осеннее время. Пойдите на «Трех сестер», и вы уви-

дите в первом действии освещенную весенними солнечными лучами квартиру (не комнату, а квартиру) сестер Prozorovых. На вас повеет весенним воздухом, вы услышите через открытые окна неясный шепот сада, отдаленный шум улицы, вы увидите свет весеннего солнца в гостиной, проникший через широкие, большие окна, и вы увидите тот же свет, но смягченный и не такой яркий, освещающий в полутонах большую столовую с низенькими окнами. Вы почувствуете ясно, что вы во втором этаже дома и вам ни на минуту не покажется странным, что вдруг из-под пола раздадутся какие-то стуки — то условный сигнал приятеля Prozorovых старика доктора Чебуvткина, спрашивающего, можно ли ему прийти к ним. И вслед за этой картиной перед



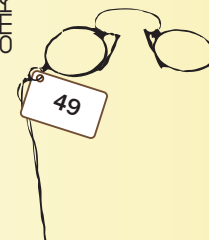
*«Три сестры».
Ферапонт — В.Ф. Грибунин*

вами, во втором акте, предстанет та же квартира Prozorovых, и вы почувствуете, несмотря на то что в комнатах темно — огни не зажжены — что веселая весна миновала, что на дворе зима. Затих шум улицы и говор сада, плотно закрыты окна, и только ветер зимней вьюги заунывно, невыносимо грустно завывает в трубе. Картина третьего действия опять богата целым рядом жизненно-художественных подробностей. В городе большой пожар. Зарево пожара освещает некоторые окна, другие наглухо защищены задернутыми драпировками. С улицы слышен шум бегущих людей, криков, набата, звонков пожарных. Отворится дверь в коридор, и каждый раз шум мятущейся в ужасе улицы как бы врывается в дверь вместе с

входящим, и вы, конечно, всецело поддаетесь настроению общей мастерски скомпонованной картины. В четвертой картине вы видите дом Prozorovых со двора. Вот подъезд, ведущий к ним в квартиру. Вот наверху большое окно крытого балкона, у которого Андрей, счастливый, радостный, полный любви, объяснялся когда-то Наташе в любви, и вот он, теперь унылый, грустный, с разбитой мечтой и душой, бродит по саду и тащит за собой колясочку с Бобиком. На дворе осень. Осенними тонами окрашены деревья сада, в осенних тонах замирает весь дом и жизнь обитателей его. И только бездушное бречание на фортепьяно, несущееся с верхнего этажа дома, говорит о том, что в нем прочно свила себе гнездо мещанская пошлость. Чтобы передать в зрительный зал

всю эту гамму разнообразных настроений, которые я набросал здесь, сознаюсь, бегло и, может быть, очень неполно, нужна большая художественная работа, и вот за эту-то художественную, чуждую всякой рутине работу мы и любим Художественный театр.

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





*«Три сестры». IV действие
Вершинин — К.С. Станиславский, Маша — О.Л. Книппер*

О том, что они получают на следующий год новую пьесу Чехова, с автором договорились в апреле 1900 года, когда МХТ приехал в Крым. Обещав, Чехов не томил театр ожиданием: 23 октября приехал с готовой, хотя еще не перебеленной рукописью, 29-го ее прочитали в фойе. Милый курьер Дмитрий Максимович разнес по адресам тетрадки с ролями, назначенными сразу и точно: Прозоров Андрей Сергеевич — В.В. Лужскому; Наташа, его жена, — М.П. Лилиной, по тому же адресу к Красным воротам заодно отнесли роль полковника Вершинина — К.С. Станиславскому; Ольга — М.Г. Савицкой; Маша — О.Л. Книппер; Ирина — М.Ф. Андреевой; Кулыгин Федор Ильич, учитель гимназии, муж Маши, — А.Л. Вишневскому; Тузенбах Николай Львович, барон, поручик, — В.Э. Мейерхольду; Соленый Василий Васильевич, штабс-капитан, — М.А. Громову (в обеих ролях через два-три сезона будут замены: Тузенбах уйдет к В.И. Качалову, Соленого будет играть Л.М. Леонидов). Тетрадки с ролями Чебутыкина, Федотика, Роде, сторожа земской управы Ферапонта и няньки Анфисы соответственно А.Р. Артему,



*«Три сестры».
Маша — О.Л. Книппер, Ольга — М.Г. Савицкая, Ирина — Н.Н. Литовцева*

И.А. Тихомирову, И.М. Москвину, В.Ф. Грибунину и М.А. Самаровой. Чехов сидел на репетициях. Без просьб исполнителей (этого тогда не было в заводе) вносил изменения в текст. Получив поправки, Станиславский писал: «Удивляемся вашей чуткости и знанию сцены (той новой сцены, о которой мы мечтаем)». Так, Чехов сокращал в роли Андрея все, что актер мог сделать внутренним монологом; менял реплики Вершинина и Тузенбаха, уводя главное в подтекст. Соленому почти перед премьерой вписал реплики, без которых сегодня и не представляешь роли, — эти невнятные сигналы, которые подает глухонемая душа, эти строчки стихов (угрожающий Лермонтов спутан с дедушкой Крыловым), этот обидчивый, сулящий расплату вопрос («Почему это барону можно, а мне нельзя...»). Про флакон с духами, которыми Соленый прыскает свои пахнущие трупом руки, Чехов тоже вписал по ходу репетиций. Как и фразу разбившего фарфоровые часы Чебутыкина, которой он отзывается на вздох Ирины «Это часы покойной мамы»: «Может быть. Мамы так мамы».



А.П. Чехов и А.М. Горький с артистами МХТ. Ялта, 1900 год

Чехов, присутствуя на репетициях, утверждался в сценической осуществимости своей поэтики.

И уже не делал — как делал еще в «Дяде Ване», не говоря об «Иванове» — оглядки на то, что «театрально» или «не театрально» в привычном смысле.

Ставя «Трех сестер», в Художественном театре отыскивали принципы нового сценического развития «без толчков». Не сцепления драматургического механизма, а перетекание малых житейских событий, их кантилена — пусть это слово странно применить, когда на сцене подают чай, подписывают бумаги, сумерничают, поправляют ошибки в гимназических диктантах.

Немирович-Данченко писал Чехову, как хотелось передать на сцене простое, верно схваченное течение жизни — «именины, масленица, пожар, отъезд, печка, лампа, фортепьяно, чай, пирог, пьянство, сумерки, ночь, гостиная, столовая, спальня девушек, зима, осень, весна». И печка в спектакле была именно такая, какую узнавали все, знали тепло больших изразцов, будто сам к ним прикладывал и чуть отодвигал — больно с холоду — замерзшие руки. И молочное стекло большой керосиновой лампы светилось, как в знакомом доме. И такими же простыми, узнаваемыми были вещи, по просьбе режиссеров подобранные В.А. Симовым: камчатная скатерть для именинного стола, истертый текинский ковер на крашеном дощатом полу, и часы с кукушкой, и еще часы, которые все запаздывают пробить и потом бьют торопливо, словно сконфузившись. Рецензент писал: «Я был в самом обыкновенном обывательском доме, которых немало встретишь по нашей провинциальной глуши» («Новое время», СПб., 1901, 3 марта). Все воспринималось как жизнь, было жизнью: «Разница между сценой и жизнью только в мирозерцании автора — вся эта жизнь, жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через мирозерцание, чувство, темперамент автора.

Она получила особую окраску, которая называется поэзией» (НД. ИП, т. 1, с. 230-231). Вот эту прозрачную линзу Чехова, сквозь которую на сцену проходит поэтически преломленная и просвеченная жизнь, и находили «художественники».

В пьесе, в дни премьеры для людей в зале такой понятной, такой «про них самих», звучали мотивы бытийственные. Они проступали в необытовленном звучании голосов, в текучей пластике мизансцен, в музыкальной изменчивости ритмов — «быстро», «очень быстро», «медленно», «вдруг заторопилась», «лениво», «нервно», «мягко» (см. в режиссерском экземпляре Станиславского). Мотив тоски и счастья, мотив исходного одиночества человека и желание что-то делать для других, быть нужным, оставить след, — мотивы, соприкасающиеся, как позже скажет Станиславский, «с высшим чувством правды и справедливости», с «устремлением нашего разума в тайны бытия», — все слагалось в музыку спектакля, завершаясь последней его нотой: «Если бы знать...» Благородство «Трех сестер» на сцене МХТ сказывалось в том, что театр ни на кого конкретно — ни на недалекого Кулыгина, ни даже на Наташу, которой Лилина давала пугающую обворожительность, обескураживающую уверенность существа, которое «знает, как

надо» — не перелагал ответ за несостоявшееся счастье иных персонажей. Жизнь здесь цвела и отцветала по собственным законам. Выражение «течение жизни» в режиссуре «Трех сестер» словно бы возвращало себе свою образную суть. Жизнь льется, слепит, бежит, иссякает, где-то ей предстоит вновь пробиться. Где ей естественней пробиться, если не в любви? Дуэт Станиславского — Вершинина и Книппер — Маши вошел в сокровищницу сценической лирики. В первом акте Маша — Книппер, собравшаяся было уйти с именин, после нескольких фраз Вершинина то застегивала, то расстегивала мелкие пуговицы перчатки, опустив над этими пуговками лицо с чуть проступающей улыбкой. Деталь по телесности и по пронительности чисто толстовская. Немирович-Данченко потом напишет, что МХТ в своем восприятии жизни был так пропитан Толстым, что и Чехова подчас чувствовал «через Толстого». От Толстого в спектакле МХТ была физическая любовь к жизни. От Чехова, к глубинам которого приближались, шло знание, как жизнь сама себя глушит, исходно таит в себе муку напрасности и случайности, муку конечности, муку неполноты. Тоска глушащей себя жизни оборачивается жаждою перемен.

Такой жаждой перемен, нервным и торопящим согласием, чтобы пришла все сметающая буря, жил в роли Тузенбаха Мейерхольд («Крушите жизнь — и с ней меня!»). Качалов, вступивший в спектакль сначала как неудачный дублер Станиславского, стал играть Тузенбаха с сезона 1902/03.

Роль осталась для него самой любимой за всю артистическую карьеру: он отдал Тузенбаху неисчерпаемость жизнелюбия, готовность все от нее стерпеть, как бы она — жизнь — ни обманывала, ни обделяла, ни была чужда справедливости. Эта нота, вероятно, была ближе, чем мейерхольдовская, общему звучанию спектакля, в котором Станиславский — Вершинин застенчиво и чуть удивленно произносил: «Жить хочется чертовски!»

ИННА СОЛОВЬЕВА

«Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998

1904

А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»

Премьера состоялась

17 января 1904 года

Режиссеры

К.С. Станиславский,

Вл.И. Немирович-Данченко

Художник

В.А. Симов



Из письма А.П. Чехова

Лидии Авиловой

Апрель, 1899, Москва

«Я хочу пожелать Вам желания жить».

Будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато, на самом деле она гораздо проще.

Да и заслуживает ли она, жизнь, которой мы не знаем, всех мучительных размышлений, которыми изнашиваются наши российские умы».

«С чеховской драмой в театр приходит новая точка зрения как на жизнь, так и на самого человека. Человек в театре Чехова «течет». В нем есть все возможности: был молод, стал старым, был глуп, стал умен, был добр, стал зол и наоборот. В этом величие человека. И от этого его нельзя судить. Ты осудил, а он уже другой. Нельзя сказать — чего-то я не люблю. Ты сказал, а оно уже другое...

Театр, таким образом, вслед за автором погружается в созерцание неких тайн, заглядывает в сокровенное, направляет внимание на то, что происходит с человеком, в нем самом,

Пэк (В.А. Ашкинази) «Кстати».

«Новости дня», М., 1904, 20 января

«Вишневый сад» полон образов и характеров, добытых творческим зондом А.П. Чехова из глубины русской действительности. — Пьесы не вижу, — скажет цеховой драматург, проживший в подмастерьях и получивший затем из ремесленно-критической управы аттестат на звание мастера. Он прав, пожалуй. Пьесы в последнем драматическом произведении Чехова и в самом деле нет. Но есть нечто не меньшее, чем пьеса. Я бы сказал: — «Вишневый сад» — это драматизированная повесть в лицах, в природе и в настроениях.

И прибавил бы: «Вишневый сад» — это продукт коллективного творчества. Чехова и Художественного театра. У «Вишневого сада» два автора. Чехов и художественный театр. До Художественного театра и до Чехова театр был лишь помощником, поверенным, комиссионером автора; переводчиком на язык сцены. Чехов и Художественный театр — в иных отношениях. Сотрудники на равных правах. Раневскую создали Чехов и Книппер. Гаева — больше Станиславский, чем Чехов. Епиходова — Москвин по намекам Чехова. Варю — Чехов при сильной помощи Андреевой. Шарлотту Ивановну — Муратова и Чехов.

Петю Трофимова — Чехов и Качалов на паях. Художественный театр создал «Вишневый сад», это 16-е действующее лицо драматизированной повести, создал «старый дом, 17-е действующее лицо. Театр обнаружил и показал таинственную душу вещей. Вещи ожили и заговорили. И грустно-задушевный язык их был внятн и понятен. Я не принадлежу к безусловным поклонникам Художественного тетра. Сколько раз этот театр казался мне содой, а искусство — кислотой, и я слышал шипение, которого не могли заглушить вычуры и ухищрения постановки! Тем с большим удовольствием я констатирую удивительные результаты, которых достигает это театр в сотрудничестве с Чеховым.



«Вишневый сад».
Раневская — О.Л. Книппер



«Вишневый сад».
Гаев — К.С. Станиславский

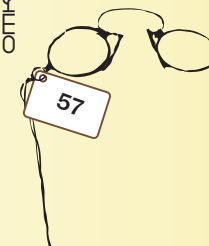
Художественный театр делает Чехова сценичным. Чехов делает Художественный театр художественным. Представитель Художественного театра справедливо отметил, что Чехов имеет право считать Художественный театр своим. Но и Художественный театр имеет право считать Чехова своим. Какое счастье выпало на долю драматурга! Какое счастье выпало на долю театра!

Д.В. Философов «Театральное эхо».
«Вишневый сад»
А.П. Чехова. Первое представление в Петербурге»
1 апреля 1904 года

«Петербургская газета», 1904, 3 апреля
По существу своему Московский Художественный театр не есть театр трагедии, а театр житейской, будничной драмы, так как и Чехов отнюдь не трагик, а мучающийся художник, поэт пошлости. Чехов ничего не разрешает, его драмы — без начала и конца, или без «действия», как говорят люди, читавшие учебники драматургии.

В его драмах нет борьбы, нет катастрофы, которая так или иначе, но побеждала бы ужас и трагедию жизни, вела бы к победе человека над жизнью и смертью. Трагедия повышает и освобождает, Чехов душит и унижает. Здесь его великая опасность. Все мы немножко действующие лица чеховских драм. Полные суетных, ничтожных впечатлений прожитого дня, приходим мы, утомленные, в театр и начинаем безропотно следить за происходящим на сцене повторением той же житейской сутолоки, из которой мы только что вышли. Такие же разбитые, как пришли, уходим мы из театра, с тяжелым сознанием того, что завтра начнется опять то же самое, что жить так дольше нельзя и вместе с тем что

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Вишневый сад».
Лопухин — Л.М. Леонидов



«Вишневый сад».
Варя — М.Г. Савицкая



«Вишневый сад».
Петя — В.И. Качалов



«Вишневый сад».
Епиходов — И.М. Москвин

изменить в нашей жизни мы ничего не можем. Чехов плохой учитель, к нему надо подходить, чему-нибудь уже научившись. Правда, вчерашняя пьеса кончилась в мажоре. Студент увлек куда-то очень высоко Аню, дочь разорившейся помещицы. Но это только технический прием. Один аккорд, для отвода глаз. И где этому лентяю, «вечному студенту», и этой избалованной птичке победить мир? Они ушли только для того, чтобы начать плести новую бесконечную паутину чеховских будней, с жалкими мечтами о Москве... Должен признаться, что «Вишневый сад» не носит на себе следов подъема драматического дарования Чехова. Если это не шаг назад, то, во всяком случае, топтание на месте. Я бы сказал, что это уже начало академизма, т. е. невероятное совершенство формы, при бедности содержания, победа умения над вдохновением. Чувствуются «приемы», разные «трюки», а не подлинное, непосредственное творчество. Талантливый человек может из ничего сделать что-то. В данном случае и Чехов сделал из пустышки нечто очень примечательное. Подлинного вдохновения в «Вишневом саде» мало. Эта усталость автора отразилась и на артистах. Они как-то тоже сбиты с толку.

Г-жа Книппер не справилась с ролью, и, я думаю, не по своей вине. Насколько ясный пластический образ давала она в «Дяде Ване» и в «Трех сестрах», настолько спутанно и мутно она играла разорившуюся, легкомысленную помещицу-парижанку.

Роль ее дочери передали г-же Косминской, которая исполнила ее бледно, но добросовестно. Общую похвалу вызывает Москвин в роли конторщика Епиходова. Действительно, он хорош. Но, боже! Сколько в его речах подчеркиваний, сколько недостойной Чехова грубой «горбуновщины». Как-то больно за Чехова, когда публика с особенным удовольствием смеется над переселенным жаргоном конторщика. Вообще как в самой пьесе, так и в ее постановке — мало чувствуется налет подлинного дворянства. Как бы наши дворяне ни вымирали и ни разорялись, все-таки их пока много и они не настолько пали, чтобы взять себе гувернантку из цирковых наездниц и приглашать на бал исключительно какое-то карикатурное хамье. Единственно, кто поддерживал

на все то бессознательное и сознательное, что в нем творится, вглядывается в его душу, в тени, скользящие в ее глубине. Часто это и больно, и стыдно, и страшно.

Чеховских героев не спутаешь с персонажами других авторов. Они дети своей трудной, расшатанной, утерявшей стройность жизненных форм эпохи. Несчастные, порой смешные, они героичны в своем скромном, никому не приметном обыденном подвиге.

Характеры чеховских персонажей сотканы из сочетания слабости и силы, смешного и возвышенного, уродливого, искаженного — и прекрасного».

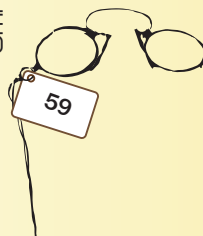
Татьяна Родина

престиж дворянства, это Гаев — Станиславский и верный раб его, старик-лакей Фирс — Артем. Они были благородны и трогательны. Два избалованных, милых ребенка, вышвырнутых за борт жизни. Они действительно — прошлое, красивые представители сильного, исчезнувшего быта; со славной историей, с культурными традициями. Новый быт еще «in Werden» (в будущем — нем.). В «Вишневом саду» он представлен нелепым грубым купцом Лопухиным, покупающим имение Гаевых и вырубаящим его знаменитый вишневый сад. Нет, это не будущее. Здесь Чехов осекся. Где бродят подземные родники, где они прорвут покров земли и выйдут на свет широкой волной — он не знает и не чувствует. Театр был переполнен, и успех пьесы имела шумный и серьезный.

А. Кугель
«Заметки о Московском Художественном театре»
«Театр и искусство»,
СПб., 1904, №15

...Чехов бесспорно «конек» театра. Чехова театр толковал прекрасно. Случайность, разброд, параллелизм чеховских героев, странные, на первый взгляд нарочитые разговоры, отсутствие видимой целесообразности слов, а иногда и поступков действующих лиц — вся эта бессистемность, весь этот разброд, вся дисгармония жизни, как она рисуется Чехову, получили свое выражение на сцене Художественного театра. Суть Чехова — безнадежность, уныние, бессмыслица жизни, лишенной

ОПЫТЫ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Вишневый сад».
Шарлотта — Е.П. Муратова
Симеонов-Пищик — В.Ф. Грибунин

догмата, ни к чему не способной прилепиться, стихийной, жестокой и бесцельной. Жизнь — не только скорбная, но и злая штука, и необъяснимы с точки зрения благодати, покоящейся на мире, ни Чебутыкин, ни Соленый.

В «Вишневом саде» Чехов нисколько не отступил от себя и своего настроения. И мне показалось, что ни в одной пьесе Чехов не являлся таким безнадежно унылым, таким печальным пессимистом. Здесь аукцион, торги на слом и сруб не только дворянского имения под названием «Вишневый сад», но и всей нашей жизни, которая тоже есть сад, представляющийся прекрасным, но, в конце концов, безжалостно погибающим под ударами механического разрушителя. Отсюда понятно было мое изумление, когда «Вишневый

сад» предстал в легком, смешливом, жизнерадостном исполнении на сцене Художественного театра ...Гаева играл г-н Станиславский, играл прекрасно, как искуснейший «штукмейстер». Он изображает Гаева приятнейшим бонвианом, эпикурейцем, холеным барином, для которого в жизни все, в сущности, трын-трава. Гаев — Станиславский иронизирует над собой и окружающими. Из его слегка сохуренных, живых глаз струится мягкая насмешка. Бесспорно, он опустил, но приемлет это обстоятельство легко, без стопа и нытья. Когда Гаев беспрестанно говорит «режу в среднюю», то в этом слышится не бормотание угасающего разума, но игривое, благодушное, даже чуть-чуть щеголеватое покаяние в своей слабости.

Трофимов в исполнении В. Качалова говорит разные бодрые слова, романтически пылок, восторжен. Выходит так, что жизнь прекрасна, что счастье уже «предчувствуется» что оно уже идет и что если «мы его не узнаем, что за беда? Его увидят другие!». Но когда люди говорят такое, они не могут это говорить тоном счастливых. Вообще, говорящие о счастье уже несчастны, как говорящие о здоровье всегда больны. Или еще фигура — Епиходов. Москвин играет его упрощенно, также по прямому смыслу слов. Как и Качалов. Епиходов говорит дурацкие слова — стало быть, это просто болван. Но дурацкие слова Епиходова скрывают, в сущности, глубокую, для него самого темную драму. Он только выразить ее не умеет, потому и слова дурацкие. Это фигура трагикомическая, а отнюдь не сюжет из фарса, каким его изображает г-н Москвин.

...Актеры стяжали самое искренне восхищение публики — за счет А.П. Чехова, которого укоряли в том, что он любимейший поэт нашей литературы, написал препустую, не лишнюю забавности вещицу. Играли действительно прекрасно. Какая прелесть, например, г-н Грибунин (Пищик)! Вот талант в моем вкусе: без всяких штук, без всякого характерничания, с мягкой простотой, скромный, грациозный. Отличный Лопухин — Леонидов. Самая непонятная и, пожалуй, безжизненная фигура у Чехова в исполнении Леонидова получила живые краски, последовательность, какую-то внутреннюю логическую необходимость. И еще одно: темперамент. У Леонидова есть темперамент, маленькая безделица, которая называется темпераментом и которую никак нельзя симулировать, запихивая себе в рот платок, как это делает г-н Станиславский, стараясь изобразить подступившее рыдание.

Очень хороший Фирс — г-н Артем, чуть-чуть суховатый по тону, но зато без всяких затей и фиоритур. Как всегда, женский персонал слабее. Я не хочу сказать, что он плох. Г-жа Книппер — хорошая Раневская, но, по обыкновению, ее игра — описательна. Хотелось бы сверкающих красок, и чувства, и улыбки сквозь слезы, ясного и горького пополам. При всем том это красиво, мягко и законченно. И г-жа Андреева правдивая Варя, но тут еще более хотелось бы чувствительности. Очень недурно задумана и выполне-



«Вишневый сад».
Петя — В.И. Качалов
Раневская — О.Л. Книппер
Аня — М.П. Лилина

на Шарлотта Ивановна г-жой Муратовой, только и здесь надо не только видеть, но чувствовать разбитую, исковерканную жизнь.

...Вся безотрадность Чехова в том, что мы обречены на жизнь внутри заколоченного наглухо дома, из которого нет выхода и в котором нет света. Через ставенку еле-еле пробивается луч света — вот и весь наш кругозор; снаружи доносятся глухие стуки топора — вот и все наше познание о мире, лежащем за пределами заколоченного дома. С Фирсом умирает догмат. «Возбужденно» же зовут к новой жизни «недотепы», и оттого, что они «недотепы», крик их надрывный, чахоточный, срывающийся от смеха к рыданию...

В.П. Преображенский «Вишневый сад»

«Семья», М., 1904, №5

...Чехов не принадлежит к тем драматургам, которые пространственными исчерпывающими ремарками отнимают у актера всякую самостоятельность, предопределяют каждый его шаг, движение, интонацию, каждое его положение среди остальных действующих лиц.

...В пьесах Чехова надо быть простым, искренним и в то же время передавать такие тонкие, едва уловимые оттенки и черты, чувства и настроения, которые легко могут пропасть, стусеваться за прямолинейной простотой исполнения. И, стало быть, нужно найти грань, где простота и тонкая выразительность сливались бы в одну равнодействующую.

Такова задача отдельного актера. Но в большинстве пьес Чехова личность каждого отдельного персонажа связана тысячами нитей с остальными действующими лицами и со средой, в которой она живет и действует. И еще недостаточно, если каждый исполнитель в отдельности овладел вполне своей ролью, вернее — своим лицом, потому что ролей в техническом смысле этого слова в пьесах Чехова нет. Надо еще слить всех этих персонажей в одну общую картину, найти для каждой из них надлежащую перспективную точку, а для всех — соответствующий общий тон... Тут уже задача режиссера, который в пьесах Чехова больше и скорее, чем где-либо, должен быть *primus inter pares* (первым среди равных — лат.)

... Неизменным остается и то, что





*«Вишневый сад».
Фирс — А.Р. Артем*



*«Вишневый сад». (ввод)
Гаев — В.И. Качалов*



*«Вишневый сад». (ввод)
Епиходов — М.А. Чехов*

было лучшего и ценного в первоначальной теоретической программе Художественного театра: стремление проникнуть в дух, в стиль произведения, найти его синтез, объединяющую его идею или настроение и воплотить их в конкретных образах при помощи всей совокупности тех художественных сил и средств, которыми располагает театр. И «Вишневый сад» — прекрасный результат этой модифицированной программы.

...В драмах Чехова — драмах маленьких, слабых и серых людей, не подумывающих над средою, подающихся ее нивелирующей силе, являющихся ее рабами или жертвами, — с условиями среды необходимо считаться вообще, а в последней его пьесе в особенности... Зритель должен понять и почувствовать грустную поэзию «Вишневого сада», разоренного «дворянского гнезда», чтобы понять и самую психику героев пьесы... Возложить эту задачу только на актеров да собственную фантазию зрителя нельзя... И если бы в тот момент, когда Раневская, глядя на свой нежно любимый сад, волнуется и плачет легкими, радостными слезами, зритель видел бы перед собою условную шаблонно расписанную декорацию, получался бы диссонанс, как бы хорошо ни передавался этот момент артисткою. В этом отношении постановка пьесы Чехова на сцене Художественного театра прямо великолепная, проникнутая и тонким чутьем природы, и необыкновенным чувством меры.

И на фоне прекрасной картины природы, стилизации декораций дома есть ряд живых, мастерски зачерченных фигур, и главных и эпизодических... Конторщик Епиходов, или, как его называют в пьесе, «двадцать два несчастья», принадлежит, например, к числу последних, но г. Москвин играет его так, что невольно становится жаль, — зачем это только вводное, эпизодическое лицо... Смотрите вы на тупую, прилизанную физиономию, на которой словно застыло обиженное и вместе с тем не лишенное самовлюбленности выражение, слушаете вы эту тугую, с расстановками, цветистую и с претензиями на глубокомыслие речь, в которую никак не могут вылиться его столь же туго и безнадежно вращающиеся мысли, и, вы чувствуете, что, где-то и не раз, видали в жизни таких Епиходовых, которые в одно и



*«Вишневый сад». (ввод)
Аня — А.К. Тарасова*

то же время и смешны, и назойливо надоедливы, и жалки — жалки, потому что искренно несчастны... Какой большой и какой разнообразный талант — г-н Москвин!.. И как легко, как свободно, непринужденно вышивает он по канве роли свой артистический узор!.. Но очень хороши и центральные фигуры пьесы: г-жа Книппер — Раневская и г-н Станиславский — Гаев дают выдержанные и цельные с внешней стороны, правдивые, жизненные, по существу, и моментами очень трогательные образы, восстанавливающие перед зрителем минувшую историю вишневого сада. Быстрая смена настроений — смена часто не мотивированная или недостаточно мотивированная внешними фактами, а потому и не так легко поддающаяся сцени-

ческой передаче, — выходит у г-жи Книппер естественной и яркой. Некоторые из зрителей на первом представлении находили, что тот смешок, которым сопровождаются у Раневской — Книппер эти переходы, звучит несколько искусственно. Не знаю, я этого не чувствовал, может быть, потому, что мне приходилось встречать женщин аналогичного типа и, по странной случайности, как раз смеявшихся таким же возбужденным, нервным смешком. Да ведь не надо забывать и о том, что Раневская — женщина, прожившая и помятая жизнью, расстрепавшая себе нервы, женщина, в которой к природной беспечности, к фамильному наследственному легкомыслию прибавилась еще приобретенная болезненная впечатлительность...





В.А. Симов. «Вишневый сад». Эскиз декорации. Картон, масло. 1904 год

И если в ее смешках звучит подчас истерическая напряженная нотка, то это вовсе не результат ошибки или неискusstва исполнительницы. Я сказал бы только оно: переходы от моментов тоски или отчаяния к возбужденной веселости и беспечности удаются артистке больше, выходят у нее живее и ярче, чем переходы обратного характера.

Роль Гаева, пожалуй, еще труднее. Вы чувствуете, что чудачества Гаева, его «тики», его монологи к шкафам и его поговорки не шарж и не выдумка автора. А между тем найти для этого подходящую и естественную внешнюю сценическую форму не так-то легко, тем более, что, при всем его духовном убожестве, в Гаеве все-таки должен чувствоваться барин...

Такую именно фигуру и дает г-н Станиславский, удачно комбинируя черты душевного ничтожества и шутовства с остатками внешней барственности. Особенно хорош внешний облик Гаева. Эту фигуру вы тоже встречали в уцелевших дворянских гнездах, где, после краха этих гнезд, из владельца получают разные синекуры. Да и все остальные исполнители не только второстепенных, эпизодических, но и самых крошечных ролей без или почти без слов (например, г.г. Загаров и Рудаков в ролях начальника станции и почтового чиновника) — хороши. Одним дают образы ярче, красочней, индивидуальней, другим — побледнее, правильного, но более сухого рисунка; но все играют в тон изображаемого лица и в тон друг другу и всей пьесе.



«Вишневый сад». I действие. Сцена из спектакля («Приезд Раневской») Аня — А.К. Тарасова, Раневская — О.Л. Книппер, Гаев — К.С. Станиславский, Симеонов-Пищик — В.Ф. Грибунин, Шарлотта — Е.П. Муратова, Яша — Н.Г. Александров, Епиходов — М.А. Чехов

Последняя прижизненная постановка пьесы Чехова в Художественном театре. О том, чего она стоила автору, почему он так медленно над ней работает, почему так долго ее переписывает и не присылает в Москву последний акт, в театре никто не догадывался, даже жена, хотя все знали, что он тяжело болен. Не знали только, как быстро и мучительно болезнь прогрессирует, позволяя писать иногда лишь по три-четыре фразы в день.

Первые впечатления от чтения «Вишневого сада» в театре были у многих, как всегда, смутными. Возникли некоторые возражения или, вернее, советы автору в первом отклике Немировича-Данченко («Гармонию немного нарушает тягучесть второго акта [...]. Слабее кажется пока Трофимов» и т. п.). Безоговорочно восторженно принял пьесу Станиславский. В октябре 1903 года он писал Чехову в Ялту: «По-моему, «Вишневый сад» — это лучшая ваша пьеса. Я полюбил ее даже больше милой «Чайки». Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте. Впечатле-

ние огромно, и это достигнуто полутонами, нежными акварельными красками. В ней больше поэзии и лирики, сценичности; все роли, не исключая прохожего, — блестящи. Если бы мне предложили выбрать роль по вкусу, я бы запутался, до такой степени каждая из них манит к себе». М.П. Лилина в своем письме через месяц добавляет к этому: «Наконец-то мы получили роли. И я — Аню; почему-то, когда Владимир Иванович читал пьесу, мне эта роль сразу понравилась, и я стала просить ее, чего не делала ни с одной ролью, а когда получила, испугалась, потому что главное в этой роли — молодость, а мне 37 лет. [...] Когда читали пьесу, многие плакали, даже мужчины; мне она показалась жизнерадостной, и даже на репетиции этой пьесы весело ездить». (Позднее Лилина перешла на роль Вари) Обширная переписка режиссеров с автором шла по поводу распределения ролей. Без конца менялись и перетасовывались кандидатуры исполнителей, и Чехов иногда терялся, когда спрашивали его мнения.

В конечном счете, роли распределились так: О.Л. Книппер-Чехова — Раневская (одно время о ней думали и как о Шарлотте), В.И. Качалов — Петя Трофимов (артист причислял его к своим «бунтарям»), М.Ф. Андреева — Варя, И.М. Москвин — Епиходов («если Москвин хочет играть Епиходова, — очень рад», — писал Чехов). Так же, как и Артем (первый Фирс в «Вишневом саду»), Москвин пользовался особым расположением Чехова. Антон Павлович наслаждался его чтением своих юмористических рассказов и в роли Епиходова охотно разрешил ему целый ряд комедийных «отсебятин». Так, например, два куплета «жестокоего ромansa» («Что мне до шумного света...») были вставлены и обыграны Москвиным для выражения ревности Епиходова. В четвертом акте была вставлена Москвиным и одобрена Чеховым реплика «Ну что же, это со всяким может случиться...» после очередного епиходовского «несчастья». Станиславский запомнил фразу Чехова: «Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!»

Автору очень хотелось, чтобы Лопухина играл Станиславский, но Константин Сергеевич явно предпочитал роль Гаева, считая, что у него «не выходят купцы или, вернее, выходят театральными, придуманными». Остановились на Лопухине — Леонидове. В своих воспоминаниях тот пишет: «И вот, когда пришли к Чехову, мы забросали его вопросами. Муратова, игравшая Шарлотту, спрашивала Антона Павловича, можно ли ей надеть зеленый галстук. «Можно. Но не нужно», — отвечает автор. Кто-то спрашивает, как надо сыграть такую-то роль. «Хорошо», — последовал ответ. Мне сказал, что Лопухин должен походить не то на купца, не то на профессионального медика Московского университета. И потом, на репетиции, после третьего акта сказал мне: «Послушайте, Лопухин не кричит. Он богатый, а богатые никогда не кричат».

Репетиции оказались трудными и для автора, и для театра. «Когда он приехал и начал ходить на репетиции, скоро пошли недовольства, он нервничал, — вспоминал Немирович-Данченко в день 25-летия со дня первого представления «Вишневого сада», — то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера...»

Однако Станиславский и Немирович-Данченко к этому времени уже овладели законами драматургии Чехова. Они умели находить чеховское «настроение» не только в отдельных кусках-действиях, в отдельных удачных мизансценах и паузах, но и во внутреннем лейтмотиве каждого акта. Этот лейтмотив они уже умели выделить, провести сквозь глубокие эмоции исполнителей и подкрепить его безошибочно действующими сценическими средствами, по принципу контраста или соответствия — не менее неожиданного, чем контраст. Настроение возникало из одновременности переплетающихся переживаний. Оно выходило из неподвижности, становилось напряженным и действовало на зрителя по нескольким линиям сразу. Так был построен третий акт, где в атмосфере невеселой вечеринки, вальсов, шумных фокусов Шарлотты все нарастало и нарастало тоскливо-тревожное ожидание Раневской, как бы усугубленное звонкой, бодрой уверенностью Ани и Трофимова, которым уже не нужен «вишневый сад». Тревога росла, казалось, вот-вот она получит разрядку, и снова судорожно сжималась, от пустяка, от стука бильярдных шаров в соседней комнате помешавшего Гаеву сказать сестре, чем кончились торги. И, дойдя до высшей точки напряжения, настроение акта разрешалось, наконец, в опьяненном лопухинском: «Я купил!», в тихом плаче Раневской, в порывистых утешениях Ани. Так с концом акта приходил конец целой эпохи жизни.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова была и навсегда осталась несравненной Раневской. Казалось, и в наши дни она одна владеет какой-то заветной тайной этого тончайшего, сложнейшего по внутренним психологическим переплетениям чеховского образа. Угадав еще тогда, в начале века, что самое трудное для актрисы в образе Раневской — найти ее «легкость», она ничем не отяжелила ее с годами. Незабываемым для многих современников остался дуэт с Гаевым — Станиславским.

Обратимся еще раз к страницам «Моей жизни в искусстве»: «В первый раз с тех пор, как мы играли Чехова, премьера его пьесы совпадала с пребыванием его в Москве. Это дало нам мысль устроить чествование любимого поэта. Чехов очень упирался, угрожал, что останется дома, не приедет в театр. Но соблазн для нас слишком велик, и мы настояли. [...] Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе». И далее: «Со временем, когда спектакль дозрел, в нем еще раз обнаружили свои большие дарования многие из артистов нашей труппы. [...] Я также имел успех в роли Гаева и получил на репетиции похвалу от самого Антона Павловича Чехова — за последний, финальный уход в четвертом акте».

ВИТАЛИЙ ВИЛЕНКИН

«Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998

1904

А.П. Чехов «ИВАНОВ»

Премьера состоялась

10 апреля 1904 года

Режиссер

Вл.И. Немирович-Данченко

Художник

В.А. Симов



А.П. Чехов

*«Такие люди, как Иванов,
не решают вопросов, 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».
И тогда человек станет лучше,
когда вы покажите ему,
каков он есть на самом деле».*

Корней Чуковский
**«Московский художе-
ственный театр». «Ива-
нов», драма Чехова»**
«Театральная газета»,
М., 1905, №17

Чеховские драмы называют
обыкновенно «картинами», «сцена-
ми», — отрицая таким образом в них
драматическое действие, борьбу,
движение. Это почти неверно.
В чеховских драмах вечная, фаталь-
ная борьба двух начал — с вечным,
неизбежным исходом этой борьбы.
С одной стороны, у него Раневские,
дяди Вани, Треплеты, Ивановы, с
другой — Лопатины, Серебряковы,
Тригорины, Львовы... Первые — рас-
терянные, потерявшие себя люди,
не знающие, чего хотят, как быть,

а вторые — уверенные, твердые,
убежденные, верящие в себя и свое
призвание... И Чехов — это самое
главное — окружал нежной своей
поэзией первых — растерянных, ле-
нивых, ищущих, — и не было у него
прощения для вторых — нашедших,
успокоившихся, уверенных.
Сказать, что Чехов боролся с по-
шлостью, — тоже пошло. Пошлость
не главный враг его, она только друг
его врагов. Главные же его враги
— то «громко разговаривающие»,
«размахивающие». Они у него всег-
да тираны, они давят, они гнетут тех
тихих, нежных, растерянных, — они
отнимают у них мечту, их «чайку», их
«вишневый сад», их «Москву».

Всегда и всюду у Чехова «говорящий
ясно и определенно» — пошляк, ти-
ран, мучитель, а «зарапоровавший-
ся», говорящий «не то» — нежный,

обвеянный благоуханием нежной
поэзии страдалец, к которому не-
вольно влекутся все лучшие чувства
вашей души.
Возьмите Иванова... Ведь объектив-
но, официально, так сказать, он глав-
ный «злодей» этой пьесы. Он губит
вокруг себя все и вся, ему нет оправ-
дания, нет прощения, — и однако,
интимная правда сердца, внутренняя
правда совести вся у него, вся на его
стороне, а все обвинения, которые
выдвигает против него Львов, — они
и справедливы, и верны, — но ин-
тимное, внутреннее чувство говорит
вам, что в них каждое слово — ложь
и издевательство над человеческой
душой. Вся пьеса — апофеоз этой
интимной правды, о которой нельзя
говорить «ясно и определенно» и
которая слышится всюду наперекор
ясной логике и определенным пред-
ставлениям о морали.



1904 год

«Герои Чехова не вступали в конфликт со средой как с чем-то внешним. Они были в разладе, в конфликте с общим укладом жизни, т. е. друг с другом и с самими собой как частью этого уклада. Уже не одиночками-бунтарями, а каждым ощущалось «отклонение от нормы», на котором построена жизнь и отдельного человека, и общества в целом. Перед зрителями разворачивалась «не драма в жизни, а драма самой жизни», ее ровного и необратимого движения.

Драма была в самом человеке. Сам человек становился драмой.

Драма несправедливо урезанной, обобранной жизни проникает в каждую клеточку существования, затрагивает то, что неподвластно человеческой воле.

Герои Чехова ощущают, что жизнь погублена не теми или иными злосчастными событиями, а годами, в течение которых они испытывали на себе разрушительное давление обыденности, ибо нигде не бывает так трудно, как в буднях».

Борис Зингерман



В.А. Симов. «Иванов». Макет. 1904 год

Правильно истолковать эту драму, оправдать Иванова, у которого нет ни одного внешнего оправдания, и обвинить Львова, у которого нет ни одного внешне ощутимого греха, — это громадная работа, непосильная ни одному русскому театру, кроме Художественного. Мало быть хорошим артистом, нужно самому носить в душе начала этой интимной правды, этой аристократической чеховской поэзии. Нужно быть человеком самой современной культуры, самой изощренной чуткости, чтобы передать зрителю какими-то неосязаемыми путями суд художника над своим героем: не виновен! — этот неосновательный, но властный суд внутреннего чувства. Обычному артисту это не под силу еще и потому, что обычный артист захочет справиться с этим своими собствен-

ными силами. В Художественном же театре эта задача возложена равно на всех, — все, а не один только Иванов переживают общую, единую драму. Вся природа, каждый лист на дереве, каждая бумажка на письменном столе — все говорит о ней, говорит, сливаясь воедино, в целую, скорбную мелодию со всеми другими впечатлениями, звуками, образами... И все же каждый отдельный художественный штрих не живет в Художественном театре самостоятельной жизнью, — нет! Он сам по себе не важен, не существует, все дело в сочетании, в комбинации, в слиянии всех разрозненных штрихов, всех мазков в одну громадную, широкую картину. Отсюда впечатление жизненности. ...Великолепный Качалов придал

Иванову, его страданиям и речам столько мягкости, столько изящества и поэзии, что, насколько это возможно, оживил и одухотворил этот образ... Г-н Станиславский в роли графа Шабельского совершил чудо — чудо художественного перевоплощения. Походка, изгиб спины, медленная барская речь, бессильное благородство души, трогательная растерянность старого ребенка — для этой игры есть только один эпитет: гениальная игра. Grim, поступь, голос — все это слито воедино в цельный, колоритный, поэтический образ. Порою в одной его улыбке — целая бездна противоположных ощущений, сложных переживаний: здесь и презрение к себе, к своему унижению, и нежная грусть по невозвратному прошлому,

и напрасная жажда цинизма: «а не устроить ли мне эту гнусность?» — и главное, какая-то умиленная поэтичность этой увядающей красивой души. Г-жа Книппер не исчерпала всей нежности и теплоты благоуханного образа Анны Петровны. Любящая, страдающая женщина — вот и все, что проявилось в ней. Но где эта трогательная растерянность, этот покорный ужас недужного одинокого существования, где беззаветная преданность, прощение, обожание, ревность — вся гамма чувств любящей и нелюбимой женщины?

Ив. Иванов
«Иванов» А. П. Чехова»
«Русская правда», СПб., 1904, 20 октября
«Иванов» Чехова не драма, а конец драмы, четыре акта безнадежной предсмертной агонии для двух центральных лиц, нравственной — для мужа, физической — для жены. А те, кто окружает их — Бог весть, когда живут и когда начнут умирать: так тоскливо, тускло и нудно внутри этих людей и вне их. Много надо глубокого и неустрашимо-любовного проникновения в человеческую душу и исключительный художественный такт, чтобы тронуть нас такой драмой. Г-н Качалов сумел облечь эту смерть в самую эстетическую и

трогательную рамку. Красивое, будто затуманенное, скорбно-раздумчивое лицо, изящная, бесконечно милая улыбка человека, не по заслугам обсчитанного судьбой. Какая-то всепроникающая грустная поэтичность взглядов и поз... Какая прирожденно-аристократическая, до последнего нерва вибрирующая фигура! Едва ли не труднее было г-же Книппер воспроизвести агонию, сначала физическую и в конце осложненную бесцельной и несправедливой злобой. И это была не патология, не картина из лазарета — это было истинным торжеством эстетической дисциплины, того самообладания артистки-художницы, которое способно спасти для искусства самые отталкивающие явления действительности. В сгнившем и

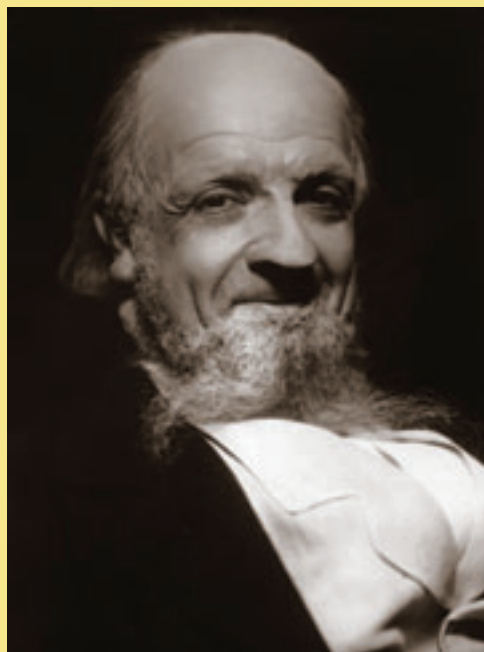




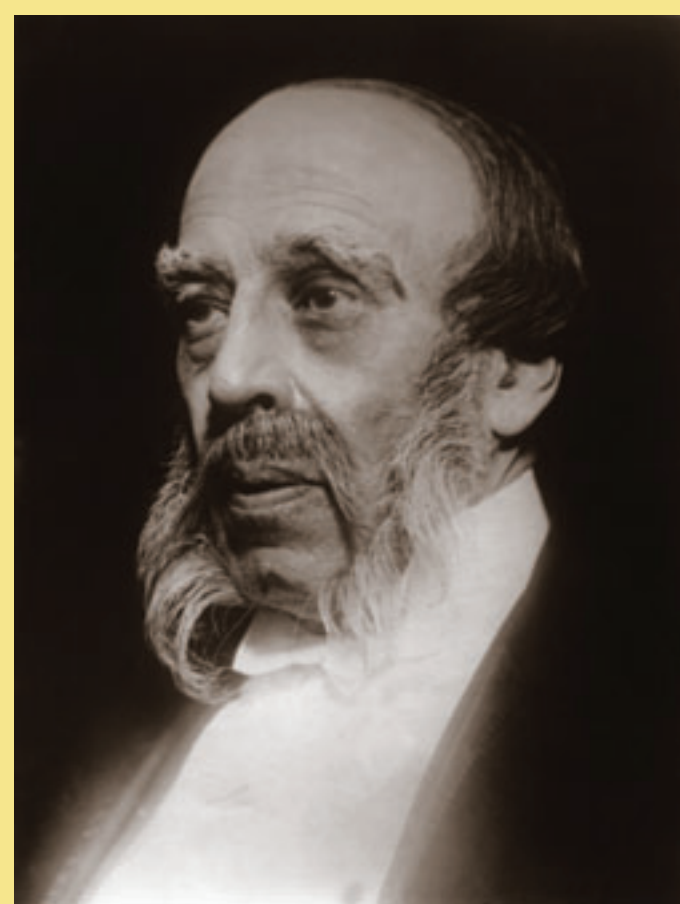
«Иванов».
Боркин — Л.М. Леонидов



«Иванов».
Бабакина — Ф.В. Шевченко



«Иванов».
Лебедев — В.В. Лужский



«Иванов».
Шабельский — К.С. Станиславский

опостылевшем мире Шабельского г-н Станиславский сумел открыть и оживить едва тлеющие искры глубокого человеческого горя. Из всех ролей Станиславского роль графа, несомненно, самая художественная и самая захватывающая. То же можно сказать и о г-не Леонидове. Его Боркин — не игра на тему жизни, а самое непосредственное, в полном смысле вдохновенное проникновение в жизнь. Одна роль, так исполненная, могла бы спасти целый комический спектакль, потому что в ней одной целый комический мир, начиная с внешности артиста, с малейшей черты его грима и кончая его речами и жестами. Г-жа Бутова, при некоторой неуверенности и однообразии тона, играла как призванная артистка на роли купонных барынь московского

провинциального жанра. Г-н Лужский — алкоголик и муж своей жены — во всем этом счастливо избежал столь естественного шаржа и умел быть трогательным и по-человечески привлекательным как отец и добрый товарищ. Доктор Львов, несомненно, задуман автором как до последней степени назойливый и близорукий рыцарь математически-узкой и механически-беспоощадной морали. Это один из тех людей, с которыми душно и тяжело, даже когда они не рыцарствуют на свои любимые темы. Г-н Москвин, по обыкновению, создал тип, но не в красках автора пьесы. Он слишком, так сказать, сжал фигуру, обрезал душу своего героя, — несомненно, сделал его более «социальным» элементом, —

но только по внешности: речи и поступки доктора противоречили столь сравнительно сносному явлению человеческой ограниченности и навязчивости. Львовы в жизни всех и все толкают, это люди с вечно расставленными локтями.

П. Ярцев
«Качалов в «Иванове»
«Театральная газета»,
М., 1904, 11 декабря, №1
Иванов — родной нам и никому, кроме нас, непонятный средний русский человек. Он отравлен вечной неудовлетворенностью. Общественное дело, за которое он взялся с горячностью (Ивановы за все берутся горячо), так же скоро ему опротивело, как и «рациональ-

ное хозяйство». В период своего подъема он увлек Сару и увлекся ею. Но подъем миновал и — «она все еще любит меня, а я»... Ивановым, все время мучая и надрывая их души, издавна присуща как бы беспредметная, органическая способность к пресыщению. В наше время такое свойство духа стали считать болезнью и называть неврастение. И г-н Качалов несколько не повинен в том, что, играя Иванова, по общим отзывам, играет неврастеника. Мягкий голос, изысканность в нервных движениях, некоторая очень тонко подмеченная поза — рисовка человека, привыкшего к тому, чтобы на него смотрели и его слушали; красивые «страдальческие» глаза... В минуты раздражения все это внезапно спадает с Иванова, и оста-

ется измученный, сам не могущий осмыслить своего мучения, глубоко несчастный человек. Глаза тускнеют, голос становится жестким и крикливым. Движения — резкими, мелкими, суетливыми — и все лицо преобразается в гримасу мучительной, почти животной боли. Таким является Иванов Качалова в сценах второго, последнего актов и в тех моментах других сцен, которые задевают его больную душу. Г-н Качалов выделяет в Иванове боль его личной, органической неудовлетворенности, о которой Иванов очень охотно длинно рассуждает и которой все-таки не может объяснить. Потому и рассуждает, что не может объяснить. Иванову для жизни нужно одно: победить в себе муки совести, которых он не разделяет. Но это одно — ни-

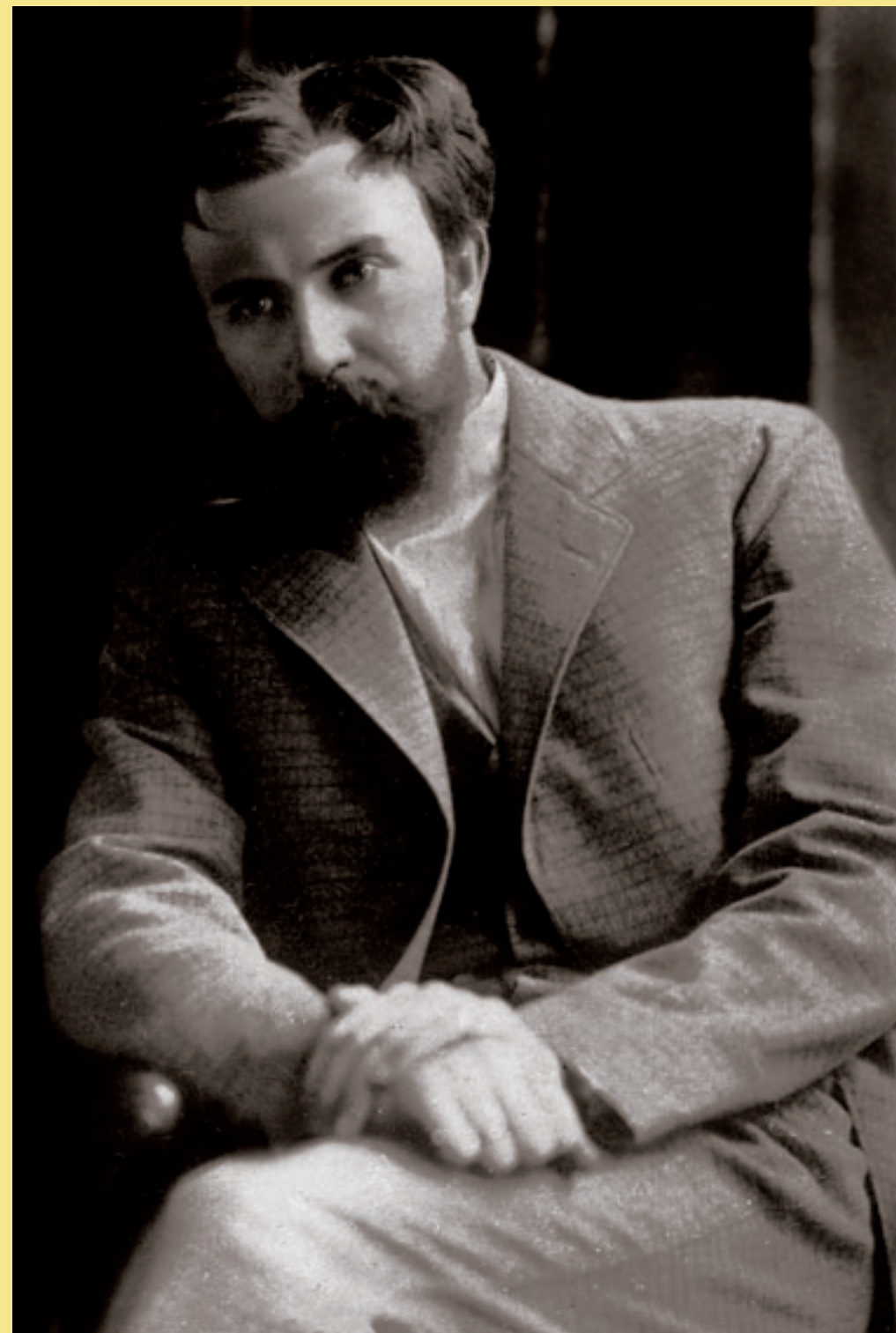
когда не дается Ивановым. Исполнение Иванова Качаловым вполне соответствует мысли автора и привлекает необыкновенною тонкостью изображения. Качалов ничего не скрыл в Иванове и ничего в нем не переоценил. Получился образ среднего русского человека, в душе которого уместились все противоречия безобразной и прекрасной, тупой и чуткой, сложной и простой — загадочной русской природы.

ОПТИКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





*«Иванов».
Сарра — О.Л. Книппер*



*«Иванов».
Иванов — В.И. Качалов*

Нынешний приезд Московского Художественного театра оказался особенно неудачным: спектакли хотя и посещаются публикою весьма усердно, так как билеты разобраны раньше, но успеха не имеют, и критика пишет осудительно. Однако для меня, который, как Кассандра, предрекал все это с первого приезда московского театра, позднейшие упреки критиков не заключают никакого облегчения. Ибо то, что они теперь обнаруживают разочарование, доказывает, что они были очарованы, а, по-моему, как нечем было очаровываться, так нечем и разочаровываться. Все как было, так и осталось.

Театр как исполнительный орган драматической литературы, что ли, был тут всегда плохой, и направление его исполнительской деятельности было всегда до крайности фальшиво. Публика принимала все целиком: пьесы, четвертые стены, новые литературные течения, новых авторов, призывы Горького, разные стуки, шумы и прочее, — не разбираясь в частностях. Но театральная критика, если таковая существует отдельно от литературной (а я думаю, что ей полагается быть), должны бы воздать Богу божеское, а кесарю кесарево, не смешивая хороший репертуар и образованных режиссеров с плохой игрою. Ей не пришлось бы тогда испытывать такие горькие разочарования. Да я думаю, что не будь хора льстецов и доверчивых литературных критиков, взявшихся не за свое дело театральной критики, и самый Художественный театр не стал бы упорствовать в своих заблуждениях.

Г-н Станиславский, действительно, пытался и продолжает пытаться сказать «новое слово», но в этом именно и несчастье Художественного театра. Станиславский — выдумщик, а не художник. Он не сказал своего «нового слова», которое говорится бессознательно, выливается из души всякой мощной индивидуальности, но сочинил его по слогам. И так же по слогам учит играть. Он подверг искусство самой оскорбительной, самой нелепой, самой грубой операции: расчленил его, — значит, убил его, значит, дал нам труп его.

«Иванов» был поставлен так же, как ставились другие пьесы, но самый «Иванов» написан Чеховым по старым театральным образцам и изобилует сильными сценическими положениями. Тут Художественный театр говорит «пасс!» — и упускает игру из рук, и это уже заметно для недоучившихся в семинарии. Все прежние средства, все обычные приемы были пущены в ход: Шабельский говорит Лебедеву — «Эк ты нос насандалил!», что значит, пьян. Толкуя выражение буквально, г. Лужский намазал сандалом кончик носа до фиолетового оттенка. Исходя из того же пункта, он говорил не своим голосом, каким-то брюшным «сипотоном». Вышел, в общем, староста Дергунов, а не племянник «гегельянца». Шабельский говорит Иванову: «Можно взять твою соломенную шляпу?» Г-н. Станиславский отсюда заключил, что Шабельский все носит с ивановского плеча, и потому щеголяет в кургуzych штанах, визитках, фраках. Шабельскому 65 лет — поэтому он превращен в развалину и еле передвигает ногами. Все утрировано для достижения возможной характерности. Г-н. Москвин в Москве,



*«Иванов».
Сцена из спектакля. II-ое действие*

говорят, заикался, здесь же только иногда затруднялся в речи. Уступка, которую нельзя не ценить! Но думая о том, заика или не заика доктор Львов, г-н Москвин не думал о том, что «22 — торги», по выражению Лопухина, что у Львова «бездарночестная» душа, которую следует проявить не в пафосе, а в бездарночестном, догматически-несносном тоне. Г-жа Книппер — Сара... Я помню, после 16 или 17 лет, глаза Стрепетовой в этой роли. Я никогда не был особенным поклонником сценических форм Стрепетовой, но я не знаю, куда мне укрыться от глаз ее. Где же были глаза г-жи Книппер? Где была душа Сары? Где скорбь ее? Где этот мучительный надрыв, кровавая рана, пустая легочная каверна, когда дышать нечем, а жить хочется — хочется так страстно и вместе с тем так злобно? А г-н Качалов... Знает ли г-н Качалов, что самая лучшая роль его в этом театре была первая роль его? Роль в Пьесе «В мечтах»? Молодой резонер, г-н Качалов либо притворяется по указаниям г-на Станиславского (Барон в «На дне»), либо изнемогает, как в «Иванове», под бременем совершенно или малоподходящих ролей. Между тем, из г-на Качалова, при постепенном расширении его резонерского амплуа, мог бы, конечно, выработаться первоклассный актер. Но для этого ему нужно уйти из Художественного театра.

Я не буду говорить об остальных — о всей этой шеренге шаркающих и шамкающих, гнусающих и пришепетывающих, подмигивающих и подчеркивающих исполнителей. Было похоже на кунсткамеру, и это вдруг теперь все заметили. Нет, тут ничему не научились и ничего не позабыли. Не научились ценить природу и физические формы ее проявления лишь настолько, насколько это необходимо, чтобы в конкретных границах удержать «сосуд духа». Не позабыли



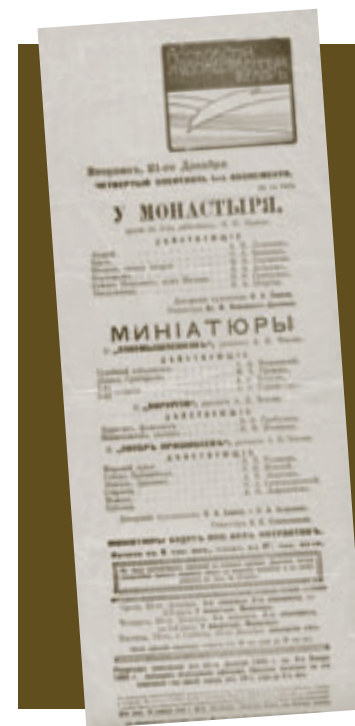
«Иванов».
Саша — А.К. Тарасова, Иванов — В.И. Качалов

наклеивать ярлычки, заменяя ими характеристики. И по - прежнему, особенно в лице главных «столпов» театра, г.г. Станиславского и Лужского, напоминают своими «характеристиками» указания скаковых афиш, вроде того, что на Милорде скачет жокей в оранжевой шапочке, с зелеными рукавами, а на леди Кэр — конюшенный мальчик, камзол синий, рукава красные. Еще до выхода «на прямую» видишь, таким образом, какие скачут рукава и камзолы. Отмечу исполнение г. Леонидовым роли Боркина. Он играл так, как будто играл в театре Соловцева, и потому играл хорошо. Способная молодежь есть: г-жи Гельцер, Литовцева и другие. Но, что же будет дальше? Неужели ей не страшно служить в театре, где актер, кончивший школу, сидит целый акт на сцене для того, чтобы потушить свечку самым жизненным образом, то есть сначала пять раз подуть, а потом потушить? Может быть, это очень хороший «продажный товар» для театра, но актеру-то какое же здесь есть утешение? О многом другом в следующий раз. Пора наконец открыть глаза актерам на «хмару», которая идет на них. Они не имеют успеха, и пусть на почве их недовольства возрастут семена самокритики и самостоятельной мысли.

АЛЕКСАНДР КУГЕЛЬ
«Театральные заметки». «Театр и искусство», СПб., 1905, №17

1904

А.П. Чехов
«ЗЛОУМЫШЛЕННИК», «ХИРУРГИЯ»,
«УНТЕР ПРИШИБЕЕВ»
Премьера состоялась
21 декабря 1904 г.
Режиссеры
К.С. Станиславский,
Художники
В.А. Симов, Н.А. Колупаев



Франц Кафка писал: «Одной из задач национальной литературы является очищающий показ национальных недостатков». Настоящий Чехов, Чехов позднего периода, был писатель необычайной трагической силы, но благодаря его кристально честной объективности национальные недостатки — русские ли, нерусские ли — никогда не превращались в карикатуру. И не опьяняющий восторг собственной души, не субъективная жажда красоты и счастья, а как раз эта кристально честная гамлетовская объективность и к себе и к людям рождала иногда вдруг и подчас в самом непод-

Юр. Беляев
«Спектакли Московского Художественного театра»

«Новое время»,
СПб., 1905, 26 апреля
...Что было еще вчера? «Миниатюры». Это выдержки, выкройки из прелестных чеховских рассказов. Их три: «Злоумышленник», «Хирургия» и «Унтер Пришибеев». По странной переделке московских толкователей, полный серьезного значения «Злоумышленник» был разыгран легонькой сценкой. Получилось такое впечатление, если бы из рассказа Мопассана изобразили водевиль. А это именно вещь в мопассановском стиле, которому Чехов так поклонялся и которым

владел в совершенстве. «Хирургия» с процедурой выдергивания зуба прошла при обязательном хохоте. «Унтер Пришибеев» был монотонен и однообразен. Вообще непонятно назначение этих «миниатюр». Кому нужны они: публике или актерам? На этом раз опять, кажется, по таланту не промахнулись...

А. Горнфельд
«Театр и музыка.
Московский Художественный театр».
«Миниатюры» Чехова»
«Сын Отечества»,
1905, 27 апреля

Можно спорить о том, имел ли в виду сцену Метерлинка, когда писал

«драмы для марионеток». О юмористических рассказах Чехова такого спора нет. И оттого перенесение их на сцену есть не только «нарушение воли», но и нарушение стиля. Московский театр, с прихотливой смелостью избалованного победителя ставящий себе задачи, которые другие считают неисполнимыми, пренебрег этими препятствиями. Трудно сказать, учел ли он их настоящее значение.

Юмористические диалоги Чехова — не пьесы не только потому, что имеют внешний вид рассказов, и не потому, что в них нет драматического действия. Нам кажется, что они рассчитаны именно на воображение читателя, на отсутствие подчеркивающих подробностей обстановки и грима. Художник дает офорт, потому

ОПЯКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Злоумышленник».
Злоумышленник — И.М. Москвин,
Следователь — В.В. Лужский, Городовой — Н.А. Попов

ходящем месте такой свет, такую веру в душу человека, такую любовь, что все ужасы бытия освещались поистине неземным, чистым прометеевым огнем. Когда речь заходит о гамлетовской объективности, то разговор идет не о внешней объективности, а о действенной, внутренней, чувственной.

Но не только чеховская драматургия неизменно востребована в мировом репертуаре, «малая проза» тоже сразу же привлекла внимание режиссер, актеров.

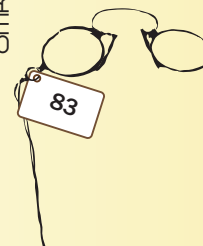
Владимир Набоков, отмечая волшебную способность Чехова «передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям», так определил отличительные черты его искусства: «разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, ненавязчивый юмор в отражении примелькавшейся обыденной жизни, художественная скупость характеристик, красочность, точность деталей».

что ему не нужны краски, и едва ли окажет услугу его произведению тот, кто по-своему раскрасит его. Эти краски прибавили москвичи к рассказам Чехова, которые хороши именно в своей одноцветной простоте. Было бы грешно не оценить то умение, с которым рассказы перенесены в театр. Для них устроена особая сцена, с особой рамой; в этой ограниченной среде бытовые сценки кажутся в каждый отдельный момент настоящими жанровыми картинками, живыми и красочными. Каждый исполнитель дал в немногие мгновения своего пребывания на подмостках типичный образ; необходимо отметить такт, с которым артисты, воплощая карикатурные фигуры, старались не шаржировать. Декоративные и реквизитные мелочи прекрасно

изображали чистую комнату волостной избы, камеру мирового судьи, комнату деревенского фельдшера. И однако, нам пришлось однажды слышать «Хирургию» Чехова в простом чтении того же г-на Москвина: впечатление было полнее, законченнее и художественнее. И здесь, как и везде в искусстве, важно умение не давать ничего лишнего: пусть читатель сам догадается, сам дополнит декоративными деталями диалоги Чехова; он будет только благодарен за эти минуты самостоятельной художественной работы. А здесь ему дали все; ему оставалось только смеяться. И зрители смеялись, только смеялись. Победой искусства было бы, если бы в «Злоумышленнике» они не смеялись. Это трагедия, еле прикрытая оболочкой забавного фарса.

Исполнение могло разорвать эту оболочку; для этого следовало идти за Чеховым, сделать из следователя не того развязного и туповатого кривляку, каким его зачем-то делал г-н Вишневский, а среднего русского человека, сложного в своей разорванности, ничтожного в своей пассивности, потрясенного раскрывшейся пред ним трагедией невежества и бессильного чем-нибудь выразить свой протест. Ничего этого не было; «Миниатюры» вызвали дружный хохот; вызвали ли они также раздумье?

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ



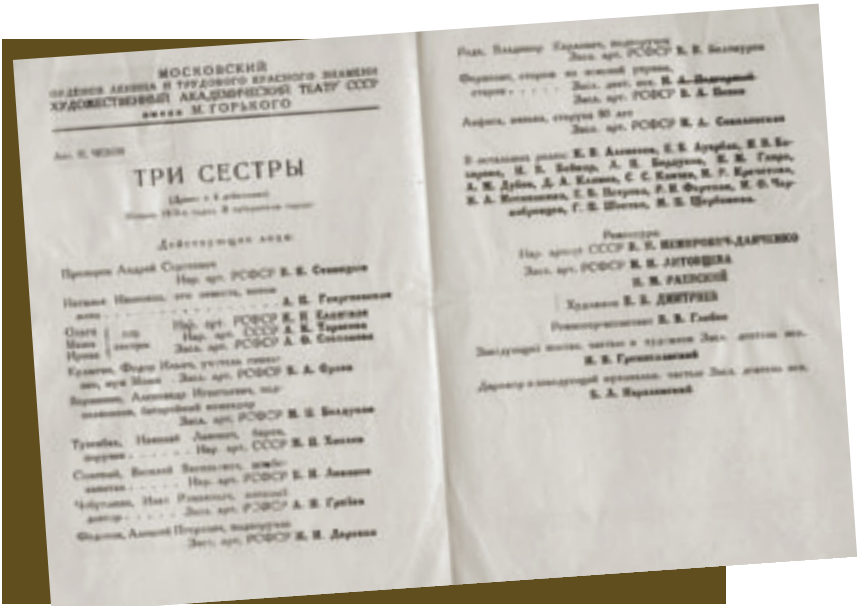


*«Хирургия».
Восьмиглазов — И.М. Москвин*



*«Унтер Пришибеев». (зарисовка)
Унтер Пришибеев — В.В. Лужский*

А.П. Чехов
«ТРИ СЕСТРЫ»
Премьера состоялась
24 апреля 1940 года
Режиссеры
Вл.И. Немирович-Данченко,
Н.Н. Литовцева, И.М. Раевский
Художник
В.В. Дмитриев



Вл. И. Немирович-Данченко — зрителям:
«Сегодняшнее отношение к пьесе Чехова, отношение сегодняшних актеров к чеховским образам, то, как сегодня будут звучать и слушаться чеховские слова, — все это вместе получило для нас наименование: проблема чеховского спектакля в современном Художественном театре... Наша задача должна быть простая и, так сказать, художественно честная. Мы должны отнестись к этой пьесе как к новой, со всей свежестью нашего художественного

подхода к произведению... Когда я вдумываюсь, что вызывало такую тоску чеховского пера и рядом с этим такую устремленность к радости жизни, моя мысль всегда толкается вот в какую область: мечта, мечтатели, мечта и действительность; и — тоска по лучшей жизни. Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное элемента борьбы — тоска о лучшей жизни».

С.С. Юдин
«Через сорок лет...»
«Театральная неделя»,
М., 1940, №11

Редкое произведение театрального искусства выдерживает такое испытание временем, как спектакль «Три сестры» Московского художественного театра. Мне довелось еще студентом присутствовать на первой постановке чеховской пьесы. Тогда я вместе со всеми зрителями был глубоко взволнован безысходной грустью обитателей дома Прозоровых, особенно трех прекрасных женщин – Маши, Ольги и Ирины... И вот в 1940 году идут те же «Три сестры». Спектакль ничего не утратил из своей былой художественной прозрачности, тонкости мастерства,

нежности; и в то же время звучит он совершенно по-новому. Когда невольно сравниваешь исполнение двух спектаклей – 1903-го и 1940-го годов, то видишь, что оно в корне разное: Соленый – Леонидов и Соленый – Ливанов – две разные трактовки этой замечательной и своеобразной роли. Конечно же, Чебутыкин – Грибов ничем не напоминает Чебутыкина – Артема, но я уверен, что доживи Артем до наших дней, он громче всех аплодировал бы игре Грибова. Декорации спектакля, написанные Дмитриевым, совершенно по-иному истолковывают материальную обстановку, фон жизни в прозоровском доме, чем давнишнее оформление спектакля, принадлежащее Симову.

М. Кончаловский
«Шестое чувство»
«Литературная газета»
М., 1940, 7 ноября

Самым ярким переживанием в нынешнем году для меня была встреча с драматургом А.П. Чеховым, пьесу которого «Три сестры» я смотрел на сцене Художественного театра, впервые я видел эту постановку около сорока лет назад, еще при жизни писателя. И странное дело, тогда, когда сюжет пьесы, подробно-сти жизни семьи Прозоровых были нам гораздо ближе по времени и месту, меня эта пьеса, вопреки мастерской игре актеров-художников, мало волновала. Тоскливый призыв трех молодых русских женщин: «В Москву, в Москву, в Москву!» – не

трогал меня, не захватывал. Сейчас, когда сюжет пьесы служит только иллюстрацией к истории русского общества далекого, дореволюционного прошлого, когда с нашим бытом он уже ничего не имеет общего, — я буквально был потрясен тем, что увидел и пережил в театре. Томление духа русских интеллигентов, мечтавших о возвышенном плодотворном человеческом труде, стремившихся к жизни осмысленной и человеческой, — я почувствовал во всей его страстности, а по тому времени и обреченности. Быть может, у нашего современника, у гражданина Советской страны, выработалось некое шестое чувство, чувство истории. И каждое событие, каждую мысль, каждое произведение искусства мы переживаем и осмысливаем по-новому, под

влиянием этого чувства. Мы умеем не только обобщать, но и сближать разнохарактерные и по существу далекие друг от друга жизненные явления и события. Мы чувствуем и научились улавливать в них общий и сокровенный смысл. Сидя в кресле зрительного зала МХАТ, я наслаждался не только прекрасным по своей чистоте и прозрачности чеховским словом (хотя и это доставляло мне огромную, чуть ли не физическую радость). Меня окрыляло сознание того, что мечтания сестер Прозоровых и несчастного, скромного Тузенбаха уже стали действительностью. Ощущение сбывшихся исторических надежд всегда потрясает сознание человека. И я был потрясен.

К. Томашевский
«Три сестры»
«Огонек»,
М., 1940, № 17-18,
20-30 июня

...Белые с прочернью стволы берез, желтизна листопада, в кронах деревьев, другие тона: нежно лиловая проголь сучьев да багрец не опавших еще листьев. Где-то вдали замирают, чуть доносятся звуки походного марша... Как сдержанно и правдиво проявление этих человеческих, жизненных чувств там на сцене... С каким сочувствием, волнением, душевным приветом внимает им зрительный зал! «Доброе слово», о котором так мечтали чеховские сестры, стало эпигра-





А.П. Чехов и Вл.И. Немирович-Данченко. 1900 год.

«**Ж**изнь какой-то непробиваемой стеной ограждает человека от своей сущности, и человеку мучительно нелегко сквозь все ее бессмысленности, мелочи и инерцию пробиться к самому себе. Внутренняя тоска и неудовлетворенность прежде всего лишает душевного равновесия, заставляет плакать над загубленной жизнью.

Но чем острее переживается персонажами Чехова бесплодность попыток борьбы с жизненной закономерностью, которая непременно разбрасывает их друг от друга, не дает осуществиться любви, дружбе, взаимопониманию, тем сильнее его герои верят и рвутся заглянуть в будущее.

В чеховском отношении к жизни преобладает величайшая осторожность, нежелание делать поспешные выводы.

Иван Бунин в своих мемуарах вспоминает о поразившем его обыкновении Чехова говорить противоположно об одном и том же предмете:

«Много раз старательно — твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор:

— Это суеверие. А всякое суеверие ужасно. Надо мыслить ясно и смело. Мы как-нибудь потолкуем с вами об этом основательно. Я, как дважды два четыре, докажу вам, что бессмертие — вздор.

Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное:

— Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертие — факт. Вот погодите, я докажу вам это...» Эту особенность чеховского склада ума, взгляда на жизнь, когда противо-

фом сегодняшней постановки. Оно обращено не только к чеховским сестрам, но ко всем «чеховским» людям. Оно обращено и к самой эпохе. Мхатовцы развернули перед нами во всю ширь ее безрадостную картину: пошлость, скуку, засасывающую тину бесцельной и никчемной жизни старой провинции. Но, как настоящие люди, не только осуждая, но и любя свое прошлое они сумели даже в безрадостных прозоровских днях найти светлые тона и броские краски. Они вспомнили лучших мечтателей того времени. Они прежде всего вспомнили самого Чехова, все, что на сцене, они окрасили в новые, совсем другие цвета, раскрыли бессмертную чеховскую драму в ее современном, нашем понимании. Чеховские мечтания, его большую, глубокую веру в человека и жизнь, и

ту самую жестокую правду, которую он говорил своим современникам, — все это Художественный театр как бы преломил сквозь призму событий, разыгравшихся в прозоровском доме. В старом спектакле не сцене жили не столько сами действующие лица драм, не столько люди, сколько их чувства, они вспоминали, как бы вскользь роняли слова, мечтали, философствовали. А то безмолвствовали в смутных своих грезах. На этом и строилась актерская игра: на паузах, полтонах, на своеобразном настроении чеховской драмы. Оно незримо возникало на сцене и как бы струилось оттуда в зал, вызывая ответную реакцию — боль сострадания к этим несчастным и бессильным в своих мечтаниях людям. «Бодрящая мысль» не сразу далась театру.

И как все изменилось сейчас на сцене. Несколько примеров. Как забываемо хороша была в этой роли самая несчастная и самая привлекательная из сестер — Маша — Книппер! И как по-другому уже хороша в этой роли Алла Тарасова! У Книппер было больше тоски и скорбной примиренности с жизнью. У Тарасовой больше страсти. Больше любви, — если даже хотите, упоения жизнью. И когда ее надломленная мечта становится вдруг щемящим и горьким воспоминанием, сколько неизбывной боли в который раз повторенных ею словах о том, что жить все-таки стоит... Или Ольга... Савицкая — Ольга — одно из самых дорогих воспоминаний Художественного театра. Сейчас Ольга играет Еланская. Тот угол зрения, под которым сегодня режиссерски

ОПТИКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Три сестры».
Ольга — К.Н. Еланская



«Три сестры».
Маша — А.К. Тарасова



«Три сестры».
Ирина — А.И. Степанова

воплощен спектакль, переместил этот образ на самый первый и передний план пьесы. Ольга все же самая деятельная из сестер. И если Савицкая чудесно оттеняла неудовлетворенность Ольги своей работой, в условиях тех лет безрадостной, скучной и почти ненужной, Еланская строит образ на стремлении Ольги переломить свою тоску, найти утешение в том далеком и неведомом «добром слове», которым ее когда-нибудь помянут более счастливые и целеустремленные люди. Завороженно и растроганно воспринимает зритель этот спектакль. Перед ним на сцене уже не те «чеховские» чувства и настроения, которые так волновали его когда-то в «Трех сестрах» на мхатовской сцене перед ним прежде всего живые люди.

И пусть безрезультатно. Но действующие и страдающие хорошие люди.

В. Залесский
«Три сестры»
в Московском Художественном театре»
«Московский большевик»,
1940, 28 апреля

МХАТ сыграл «Трех сестер» как общественную драму. Он счастливо обошел соблазны любования страданиями чеховских героев он сдержал порывы сентиментальной растроганности. От этого в пьесе усилилась драматическая напряженность. Стал явственней и основной конфликт пьесы – столкновение героев с подлой житейской

обыденностью. Этот спектакль не вызывает у зрителей сожаления к участи героев, а будит чувство горечи, протеста, негодования к тому, что в те страшные годы интеллигентского безвременья душило и убило в человеке человеческое. Превосходный, ясный и поэтический спектакль. В нем не играют, а живут, существуют. Его очарование безмерно. Он заставляет жить и страдать вместе с героями пьесы. Все это так, все это бесспорно. И тем не менее нас на спектакле не оставляло одно чувство — чувство досады, вызванное слишком безвольным отношением чеховских персонажей к жизни. Не лирические мечты о новой, счастливой жизни «через двести-триста, наконец, тысячу лет», не хорошие слова о том, что надо жить (а следовательно, и

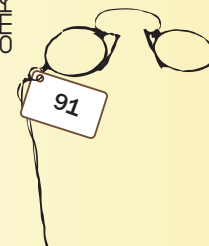
терпеть), хотелось бы слышать из уст Вершинина, Тузенбаха, Ольги, Ирины, а нечто более действенное, волевое, мужественное. Герои «Трех сестер», герои чеховских пьес пили только горькую чашу жизни до дна, страдали, погибали, уходили из жизни. Гибли светлые человеческие натуры, огрублялись чувства, отчаивались сердца. Но все это не рождало борьбы, активных поступков. Герои Чехова только ощущают мир. Мы – современники другой эпохи, им смежной и близкой, и потому ревниво и пристрастно относимся к нашим предшественникам. Отсюда наше отрицание тех героев, которые лишены стремления «изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства» (М.Горький).

А. Роскин
«Три сестры»
«Известия»,
1940, 28 апреля

Эта постановка – подлинный триумф Художественного театра. Она восхищает прежде всего свободным непредвзятым отношением к чеховской пьесе. Театр избегает всякой расслабленности, которая могла идти от старых воспоминаний, но вместе с тем нигде не увлекся и поверхностным «оптимизмом». Нигде не любит театр чувствами чеховских героев, когда эти чувства мелки, но и не раздается неуместный смех там, где перед нами подлинные страдания — пусть обыкновенных, слабых людей, но людей, носящих в себе истинное

человеческое достоинство, людей, жаждущих готовиться к тому будущему, которое они предчувствуют. Перед нами выступило драматическое начало чеховской пьесы, впервые на сцене так пленительно зазвучал Чехов-поэт, впервые предстал Чехов во всей своей серьезности и мужественности, предстал в своих лучших качествах. Мотив загубленных человеческих жизней, загубленных зря, бессмысленно, позорно, достигает в постановке театра огромной символической силы. Игра большинства актеров в этом спектакле так сливается с природой чеховского искусства, даже с капризами чеховской фантазии в отдельных подробностях, что оценивать ее не так-то легко. Образы Ольги и Маши Прозоровых, барона Тузенбаха, доктора Чебутыкина возникают

ОПТИКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ



речие не замазывается, но и не подчеркивается. Нет претензий, нет трагической раздвоенности, нет противопоставления. Противоречия жизни — то неизбежное, с чем приходится жить, что надо «нести как свой крест».

По Чехову, жизнь не удалась, если она не освящена общей идеей. А если она не удалась, то тогда и маленькие радости не даются в руки, не идут впрок.

«Надо научиться так чувствовать и думать, чтобы не было стыдно», — писал он в одном из писем. Мужество человека в жизненных испытаниях, честность и прямота перед лицом жизни имеют самоценную силу, творящее начало, «врачующую реальность».

Понимание жизни и своего долга — это трагическая форма душевного равновесия. Чехов, в отличие от многих своих героев, много жил — в том смысле, как это понимал Достоевский (смысл жизни обретается в процессе самой жизни)».

Татьяна Родина



В.В. Дмитриев. «Три сестры». Эскиз декорации, холст, масло. 1940 год

перед нами с такой силой внушения, что хочется больше обсуждать черты их характера и поступки, чем искусство, с помощью которого артистам удается достигнуть таких чудесных результатов. Тем более заслужили самой высокой похвалы Еланская и Тарасова, Хмелев и Грибов. В игре Грибова простота почти достигает предела: дальше началось бы уничтожение артистичности. Далее следуют образы, может быть не столь наполненные глубоким жизненным чувством, но созданные с подлинной чуткостью: Ирина — Степанова, Андрей — Станицын, Кулыгин — Орлов. Кое-что, в частности, здесь может вызвать возражения, но все же неизмеримо важнее то, что эти превосходные артисты нигде не отходят от общих глубоких линий спектакля.

Роль Вершинина, пожалуй, самая трудная в пьесе. Очень нелегко играть склонность к риторике как черту характера, в то же время не придавая риторичности самому стилю исполнения. Станиславский стремился преодолеть эти опасности с помощью живописности, импозантности. Болдуман отказался в пользу углубленно-психологического. Очень талантливо лепит Ливанов роль Соленого. Именно лепит: каждая фраза, каждое слово Соленого приобретают необыкновенную выпуклость. Но игра Ливанова — все же несомненный спор с автором. Артист заслоняет парадоксальное происхождение своей грубости: застенчивость и ласковость. Наташа в исполнении Георгиевской — очень верное изображение того самого шершавого животного, о котором

говорит Андрей Prozоров. Но это верное изображение набросано несколько мелким способом: здесь, может быть, особенно здесь, в применении к столь непривлекательно-му жизненному материалу, должны быть сохранены все благородство и лаконичность искусства. В таком спектакле, как «Три сестры», нельзя обойти ни одну роль, иначе испытаешь такое ощущение, словно ушел из дома Prozоровых, не попрощавшись. Художник Дмитриев прекрасно уловил стремление театра сочетать простоту с музыкальностью. По сравнению со старой постановкой оформление «Трех сестер» освобождено от мелких и навязчивых подробностей. Вещи потеснились, чтобы дать больше места воздуху, свету, звучанию чеховских голосов.

Мизансцены в этом спектакле сделались жизнью, но жизнь эта все время волнует и радует вас удивительной артистичностью. В «Трех сестрах» Ирина сравнивает свою душу с дорогим роялем, который заперт и ключ потерян. Таким дорогим роялем, ключ от которого потерян, явился как будто сам Чехов для советского театра. Немирович-Данченко вновь нашел этот ключ и вручил его новому поколению советских артистов.

С. Дурылин
«Три сестры»
Премьера в МХАТ СССР
им. М. Горького»
«Советское искусство»,
М., 1940, 24 апреля

Вл. И. Немирович-Данченко глубоко понял и блистательно разрешил в спектакле «Три сестры» самое трудное и вместе с тем самое основное в чеховской драматургии: это трагизм бездейственности. В «Трех сестрах» нет драмы как суммы действий и противодействий отдельных лиц, но это не значит, что в пьесе Чехова нет напряженнейшего, богатейшего драматического содержания. Оно заключено не в действиях людей, а в действиях жизни

на людей, в ее властном вмешательстве в их мысли, мечты, вожеления, в ее самоуверенном прекословии всем намерениям и действиям людей. Основное достоинство спектакля, вернувшегося в репертуар театра, заключается в том, что он с изумительной правдивостью, истинно художественно передает драматическую атмосферу, которую не определишь иначе, чем словами Горького: «трагизм мелочей жизни»

А. Мацкин
«Три сестры»
«Правда»
М., 1940, 26 апреля
«Три сестры» — это не просто история милых и тоскующих людей, угне-

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВ СПЕКТАКЛЕ





*«Три сестры».
Вершинин — М.П. Болдуман*



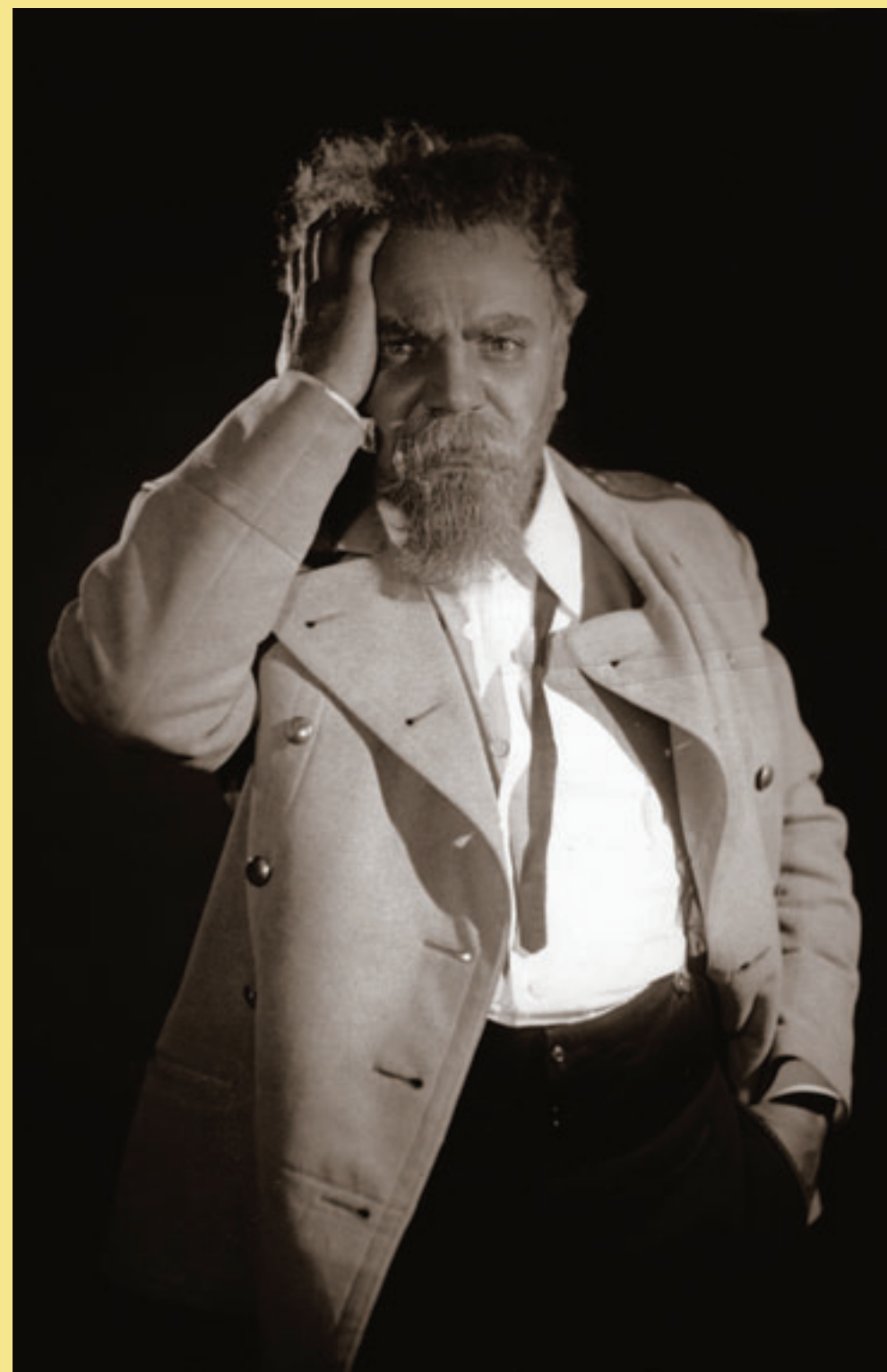
*«Три сестры».
Солёный — Б.Н. Ливанов*



*«Три сестры».
Тузенбах — Н.П. Хмелев*



*«Три сестры».
Кулыгин — В.А. Орлов*



*«Три сестры».
Чебутыкин — А.Н. Грибов*



«Три сестры».
Сцена из спектакля, I действие



«Три сестры». Сцена из спектакля.
Маша — А.К. Тарасова, Вершинин — М.П. Болдуман, Ольга — К.Н. Еланская, Тузенбах — Н.П. Хмелев,
Ирина — А.И. Степанова, Андрей — В.Я. Станицын, Солёный — Б.Н. Ливанов



«Три сестры».
Анфиса — Н.А. Соколовская

тенных пустотой своего существования. В судьбе семьи Prozorovых и их близких Чехов видел трагедию человека в обществе, где честные и жаждущие труда люди чувствуют себя «умной ненужностью», сходят с круга, опускаются и отступают перед пошлостью среды. Это вызывает беспокойство и тревогу.

В новом мхатовском спектакле чеховские люди вовсе не носятся со своей тоской, а, наоборот, ищут другой жизни, беспокойной и деятельной, ищут ее и не находят и потому поддаются тоске. А их тоска означает невозможность примирения с жизнью. Так возникает трагическое противоречие между стремлением к чему-то неосознанно хорошему и невозможностью осуществить это хорошее.

Иоганн Альтман «Секрет успеха» «Вечерняя Москва», 1940, 27 апреля

Спектакль полон поэзии. Она всюду. И самое страшное, когда все мечты, вся поэзия на наших глазах разрушается. В самом страшном третьем акте Немирович-Данченко безжалостен: все бесплодно, все мечты неосуществимы, гибельны. И повторения Тузенбаха о том, что он будет работать – об этом же говорила и Ирина вначале, — и слова о том, что он завидует рабочим, — все это уже не убеждает. Благородная тревога охватывает за чеховских героев. На сцене еще убаюкивают себя мечтами, но зритель ощущает беспокойство.



«Три сестры».
Ферапонт — В.А. Попов

В сущности, каждый из героев – наедине с самим собой. Маша полна своей любовью; Ирина — своей молодостью и мечтаниями; Ольга – своей работой и усталостью и, пожалуй, еще своей добротой; брат Андрей — своими невзгодами и неудачным браком; Тузенбах — мечтами о кирпичном заводе; Солёный — своими загнанными внутрь чувствами. И только один Вершинин думает не о себе, а он, может быть, несчастен более всех... Немирович-Данченко показал это одиночество каждого из героев, хотя живут эти герои дружно и любят друг друга. Именно одиночество этих чеховских героев внушает беспокойство зрителю. Конечно, самое сильное впечатление оставляет четвертый акт. Сцена

прощания в саду у дома — этих прощаний несколько – неизгладима. И левитановский сад, и опавшие желтые листья – начало той грусти, которую вы ощущаете. Немирович-Данченко, выражаясь языком кино, крупным планом показал нам и Софочкину коляску, и Андрея с Ферапонтом, и доктора Чебутыкина, при взгляде на которого вы вспоминаете доктора из повести «Ионыч», и офицера Солёного, и трех сестер, и Наташу. Все, что происходит, — это так ярко и вместе с тем так непосредственно, что моментами забываешь о том, что имеешь дело с искусством.





«Три сестры».
Наташа — А.П. Георгиевская



«Три сестры».
Андрей — В.Я. Станицын

Александр Дейч «Спектакль большого мастерства»

«Комсомольская правда»,
М., 1940, 19 декабря

Спектакль сегодняшнего дня вовсе не является реставрацией старого. Пьеса Чехова зазвучала теперь по-иному, гораздо шире, глубже, значительней.

Здесь нет положительных и отрицательных типов. Даже бретер Соленый, даже «человек в футляре» Кулыгин, даже опустившийся старик Чебутыкин — все они жертвы безвременья, лишенные внутренней силы и возможности проявить свои качества.

Чехова нельзя играть, представлять, актер в чеховской пьесе должен

уметь жить на сцене. Именно так — живя на сцене — играют «Трех сестер» в Художественном театре. Играют мужественно, четко. Скульптурность образов — отличительная черта, свойство в актерской работе этого спектакля.

В заключительной беседе, выпуская на сцену новые «Три сестры», Немирович-Данченко говорил: «Работа над чеховской пьесой всколыхнула все проблемы нашего сценического искусства. Она заставила вспомнить и прошлое. Когда-то в наш молодой театр пришел Чехов с новыми тонами своих пьес. Мы привыкли их называть «полутонами», но слово это неверное. Просто — другие тона [...]. Но постепенно чеховские тона стали заштамповываться и отталкивать от себя. Это произошло потому, что они постепенно стали вырождаться в опущенный тон («ах, Художественный театр!...»). Смотрите, как бы нам не свернуть на эту дорогу!»

Возрождение драматургии Чехова Немирович-Данченко связывал с глубоким творческим пересмотром, с очищением искусства Художественного театра. Он повел актеров второго поколения МХАТ сразу к глубинам пьесы, к такому охвату автора, в котором сливаются и вся сила его реализма, и его строгая поэзия, и самый нерв его ощущения эпохи.

«Сквозное действие» всей режиссерской работы в «Трех сестрах» — это и есть стремление к исчерпывающему охвату Чехова как «реалиста-поэта и поэта-реалиста». Кажется, ничего не было для Немировича-Данченко страшнее, чем опасность скользнуть «полутонном чеховщины» по поверхности правдивых житейских картин, по уголкам точно восстановленного быта эпохи, по мелочам повседневности.

Во всей репетиционной работе над «Тремя сестрами» поражало осознанное и глубоко продуманное неприятие того, что можно было назвать «чеховскими штампами» Художественного театра. Немирович-Данченко видел их в медленном ритме, в преувеличенном и слишком активном «общении» героев. Всему этому режиссер противопоставил поэтического Чехова. «Тоска по лучшей жизни» — так он определил «зерно» пьесы. В этом определении была опасность. Все привычные представления о чеховской «тоске» как о пассивности, внутренней вялости, все излюбленные актерские штампы элегической грусти, мечтательных взоров, тягучих ритмов могли затопить спектакль через эту рискованную формулировку.

Тоска по лучшей жизни постепенно раскрывается в сильных темпераментах, во все лишенных унылости или мелкого истерического надлома. И она отнюдь не исключает ни юмора, ни жизнеутверждения, ни светлой мечты.

Весь спектакль был насыщен бытом, его течением, его подробностями, смешными или трогательными ритуалами, множеством вещей, шумами и шорохами, реальными признаками эпохи и среды. Но и углы, и кресла, и шторы, и звон часов, и Масленица с ряжеными, и зажигание лампы на столе, и шум в печке, при всей своей опорной значимости для ткани чеховского спектакля, оставались здесь только необходимым аккомпанементом, как будто служили чему-то неизмеримо более важному.

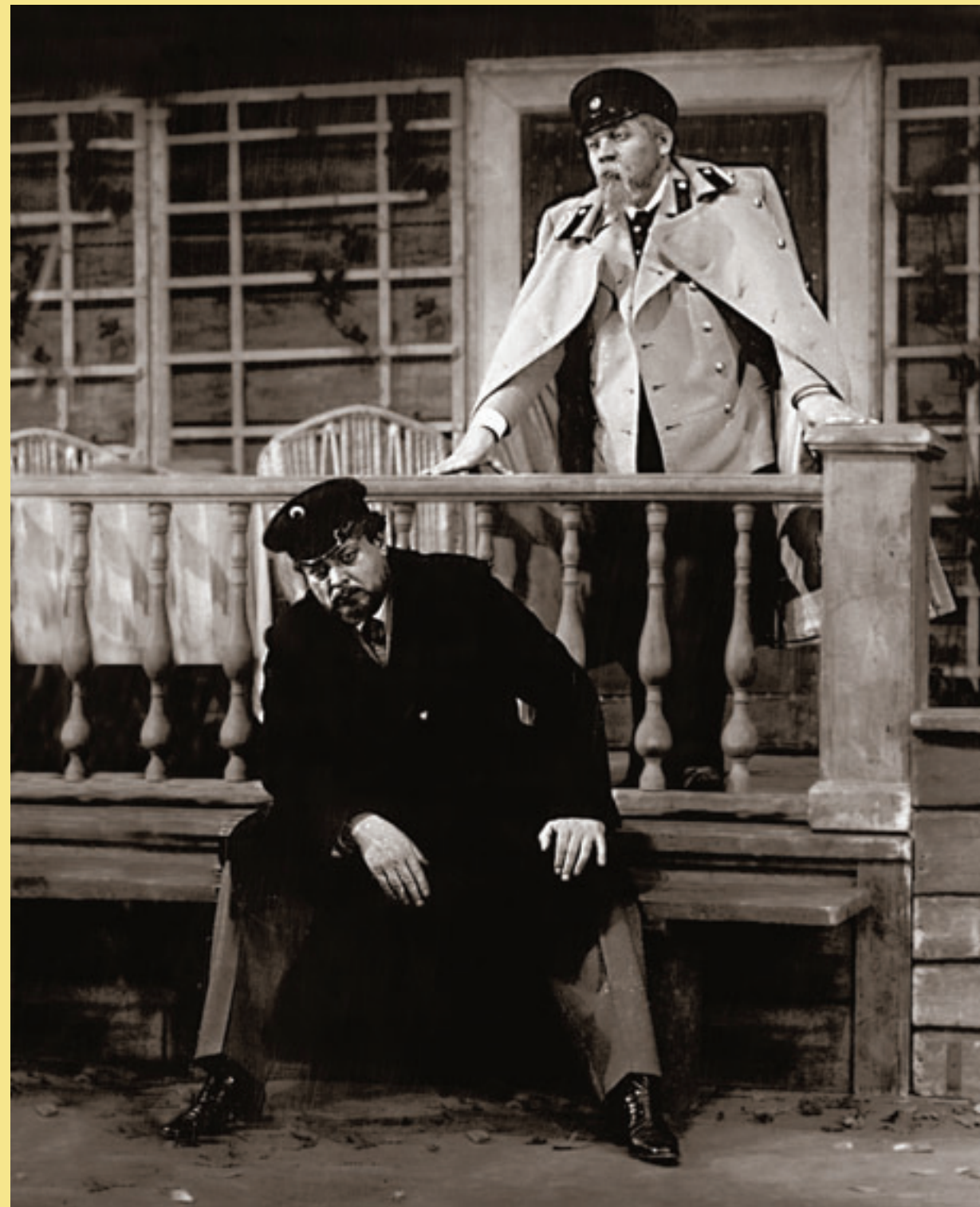
За реальностью быта скрывалась реальность духовной жизни обитателей и гостей этого дома. Она таилась в тончайших психологических проникновениях актеров в сущность характеров и взаимоотношений героев пьесы, в недомолвках и паузах «второго плана», но по временам выходила на поверхность и громко, преимущественно трагически, о себе заявляла.



*«Три сестры». Сцена из спектакля. IV действие
Ирина — А.И. Степанова, Тузенбах — Н.П. Хмелев*

Некоторых, правда, не многих исполнителей критиковали за те или иные недостатки. Зрители старшего поколения и внутри и вне театра, вспоминая предшественников, отдавали им предпочтение. Спорили даже о Тарасовой — Маше, даже о Хмелеве в роли Тузенбаха, не говоря уже о Болдумане — Вершинине и Георгиевской — Наташе. Но было в новом спектакле и то, что Немирович-Данченко всегда считал редкостным счастьем актеров и называл, в отличие даже от превосходного исполнения ролей, их «созданиями», неотъемлемыми и самоценными. Не выходя за пределы круга «беспорных», следует назвать в этом ансамбле Еланскую — Ольгу, Степанову — Ирину, Ливанова — Соленого, Грибова — Чебутыкина, В.Орлова — Кулыгина.

Была в этом спектакле еще одна особенность: со сцены впервые за многие годы слышалась какая-то новая речь, казавшаяся непривычной (ни в одном другом спектакле так не говорили). Казалось, что это чистейший унисон, равно исключавший декламацию, и вульгарность, и случайность интонации, вырастал из



*«Три сестры». Сцена из спектакля. IV действие
Андрей — В.Я. Станицын, Чебутыкин — А.Н. Грибов*



*«Три сестры».
Ирина — А.И. Степанова, Ольга — К.Н. Еланская, Маша — А.К. Тарасова*

подспудных глубин спектакля и призван был их бережно охранять. Его кантилена соответствовала непрерывности жизни на сцене.

Необычным было и оформление спектакля. Летом 1939 года Немирович-Данченко писал Бокшанской: «Если бы Вам пришлось встретиться с Дмитриевым, то напомните ему, что я предложил ему думать о доме Прозоровых, именно обо всем доме. Чтобы легко было переходить из одной комнаты в другую — гостиная, столовая, зал, комната Ольги и Ирины и т. д. Весь тон спектакля пойдет от этого».

В замысле режиссера и художника была некоторая условность декораций в сочетании с иллюзорной реальностью этого дома и сада. Орнамент мхатовского занавеса продолжался на боковых кулисах, а эмблема белой чайки — на верхней падуге. По временам как будто пропадала из поля зрения реальная архитектура дома. Особенно при поворотах сценического круга, которые сопровождались изменением света прожекторов. Эти повороты круга как бы выдвигали на первый план не актеров в ролях, а какие-то важнейшие моменты проживаемой ими жизни. Отделяя на время от окружающих то Ирину с Тузенбахом, то Машу с Вершининым, то Вершинина в его философском споре с Тузенбахом, то одну Ирину, бегущую по аллее с громким стоном: «Я знала, я знала!..», повороты круга несли и актерам и зрителям возможность какого-то особого сосредоточения мысли и чувства.

Все это вместе и сделало, очевидно, спектакль Немировича-Данченко необыкновенным и по своей значительности, и по новизне, без какого-либо искусственного осовременивания образов пьесы, без сомнительных аллюзий или надуманных метафор. Поэтому он и прозвучал такой неожиданной правдой в самые трудные наши предвоенные и военные годы.

... Осень и ощущение покинутости — все сильнее к финалу спектакля.

Опавшие листья в березовой аллее и у крыльца дома, уже полупокинутого, звуки банального вальса, доносящегося с соседнего двора.

Предотъездная зябкость, люди то бродят без цели, то присядут на скамейку, прислонятся к дереву, каждый наполнен своей тревогой, ожиданием, предчувствием. И — расставания, одно за другим, одно другого напряженнее, нервнее, горше.

Расставания захватывают так сильно и глубоко, что вдруг как бы отходят на задний план и этот город, который до сих пор виднелся ясно — с его управой, телеграфом, Протопоповым, учительскими вечеринками, с гармошкой и ряжеными на Масленице, — и самый быт дома Прозоровых, с которым зритель успел сродниться. За расставаниями во всю ширь встает огромность одиночества, прощание с жизнью и принятие жизни.

Обсуждая с актерами план своих дальнейших работ, Немирович-Данченко говорил им: «Мне этот спектакль «Три сестры» очень дорог. Может быть, я первый раз делаю то, о чем думаю сорок, пятьдесят лет. [...] Искусство не имеет права быть несвободным»

ВИТАЛИЙ ВИЛЕНКИН

«Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998

1947

А.П. Чехов «ДЯДЯ ВАНЯ»

Премьера состоялась

10 июня 1947 года

Постановка и режиссура

М.Н. Кедрова

Режиссеры

Н.Н. Литовцева, И.Я. Судаков



М. Горький – А. П. Чехову:

«На днях смотрел «Дядю Ваню»,
смотрел — и плакал, как баба,
хотя я человек

далеко не нервный, пришел
домой оглушенный, измятый
Вашей пьесой...

Для меня — это страшная
вещь, ваш «Дядя Ваня», это
совершенно новый вид
драматического искусства,
молот, которым вы бьете по
пустым башкам публики...
Я задрожал от восхищения
перед вашим талантом и от
страха за людей, за нашу
бесцветную нищенскую жизнь.
Как здорово ударили тут по
душе и как метко!»



В.В. Дмитриев. «Дядя Ваня». Эскиз, холст, масло. 1947 год

Ю. Юзовский

«Заметки критика»

«Дядя Ваня» в Москов-
ском Художественном
театре»

«Советское искусство»,
1947, 11 июля

В том зале, где мы сейчас сидим, сидели некогда люди, которым было «страшно и тоскливо», которые, сочувствуя и сострадая, вздыхали над судьбой дяди Вани. И судьба многих зрителей была не лучше судьбы героев пьесы.

Прошло почти пятьдесят лет. И вот снова Астров обращается к потомкам с вопросом: как они — «помянут добрым словом?». И за этими словами, равнодушно, к сожалению,

переданными актером, мы услышали затаенно-взволнованный вопрос самого автора, ибо люди будущего, к которым он обращался, — вот они — этот переполненный зрительный зал. Вся острота и вся интимность, вся историчность и вся современность, весь смысл и весь успех этого спектакля в этой встрече, в этом вопросе и в ответе на него.

И когда Марина говорит «люди не помянут», зато Бог помянет», нам подумалось: нет, и люди помянут, вот и поминают, затем и пришли в театр. И в их сочувствии Астровым и Войницким было такое светлое воодушевление, такой подъем и порой натиск чувств, что не возникла даже тень уныния и тоски, чего, по-видимому, опасался театр, принимая некоторые слишком поспешные меры предупреждения.

Почему же люди «поминают» Астрова и Войницкого? «Пойми, — говорит Елена Андреевна Соне об Астрове, — это талант». О каждом из них можно это сказать. Талант есть и в мечтаниях Астрова, и в недовольстве Войницкого, и в красоте Елены Андреевны, и в любви Сони. Талант, то есть творческая сила — томящаяся, и задавленная, и рвущаяся наружу. Оттого для нас «Дядя Ваня» не просто умиленный вздох сожаления и пропащей жизни. Нет, это злая обида, что оказались бесплодными и страсть Астрова, и жажда Войницкого, и красота Елены Андреевны, и любовь Сони. И можно ли, как принято повторять, сказать что это пьеса исключительно и только об интеллигенции, об определенной прослойке интеллигенции? Разве не шире здесь мысль, не о

России ли здесь мысль, России, богатой творческой силой и скованной, и жаждущей освобождения?! Не потому ли в ответ на порыв со сцены идет встречная бурная волна сегодняшнего зрительного зала?! Увидел ли, почувствовал ли эту волну театр? И да и нет. «Пойми, это талант» — вот зерно, запавшее в душу, сознательно или случайно заброшенное театром, не знаю, но оно то проросло, то увядало — по вине театра. Театр, М.Кедров, Н. Литовцева, И. Судаков основательно и успешно отходили от «традиции» предреволюционного чеховского спектакля. Они сопротивлялись сладкому наваждению печали в «Дяде Ване» и снимали шелковистую паутину «настроения», которой некогда был укутан спектакль. Они, борясь с поэзией пауз,

вздохов и заломленных рук, зорко следили, чтобы герои не впадали в умиление собой, в растроганность собой, в ту расслабленность чувств, откуда недалеко и до самооправдания. Они изгоняли все, что могло бы вызвать эту предательскую слабость, и выметали из всех углов знаменитых сверчков старого спектакля. Правда, они отнеслись достаточно деликатно к Вафле, которого с удивительной прозрачностью сыграл Яншин. Они резко подчеркнули мотив самокритики героев — «мы уже пятьдесят лет говорим и говорим... Пора бы и кончить», и та злая интонация, с какой произносит эти слова Добронравов, звучит очень уместно. Они разоблачили Серебрякова, которого А. Кторов высмеивает очень метко, но слишком явно, местами пародийно, теряя из-за

этого кое-какие немаловажные оттенки. Они следили за исторической достоверностью, и здесь наибольшая удача принадлежит Литовцевой — у ее Войницкой есть та подлинная интеллигентность, которой порой не хватает другим исполнителям. Они поручили роль Сони студийке Е. Хромовой, и мы поздравляем и их, и ее с дебютом, — и если ей не хватает сердечности и трепета Сони, то есть много внутренней непререкаемой убежденности в праве жизни, какой-то деловой веры в то, что истина победит, без всякого меланхолического тумана неопределенности, в котором так легко здесь утонуть. В общем, театр показывает нам Чехова более мужественным и сильным, скорее с сосредоточенным, чем с рассеянным лицом, как его представляла прежняя мхатовская

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ



«Почти все главные герои — люди одного возраста, все они достигли середины жизненного пути, когда мечты и надежды молодости не забыты, но приближающаяся старость близка и осязаема. Мы застаем их в «ту минуту роковую», когда они осознают, что «жизнь прожита не так, как следует, а переделывать ее, кажется, поздно».

Остается одно — доживать.

Чеховские пьесы безжалостны. Порой возникает ощущение, что написаны они не пером, а скальпелем. Но они на удивление и человечны, в них никто не осужден, никто Чеховым не обвинен.

Большая часть чеховских героев лишена своего угла, обездолена или вовсе потеряла чувство дома.

Вокруг них все разрушается — человеческие отношения, уклад, меркнет память; они все теряют — любимых людей, вещи, деньги, поместья; теряют и нелепо, и комедийно, и трагически. Впрочем, для Чехова эти крайности все время сходятся, взаимопроникают, трудно определить, что смешно, что грустно и страшно. Убийства и самоубийства в чеховских пьесах говорят не о моральном уровне общества, они лишь подтверждают очевидное: человек потерял себя».

Борис Зингерман



«Дядя Ваня».
Войницкий — Б.Г. Добронравов



«Дядя Ваня».
Астров — Б.Н. Ливанов

традиция. Однако, если чересчур настаивать на этом «мужественном», утверждающем, «оптимистическом» начале, можно легко перешагнуть границы, где кончается Чехов и где начинается... Горький. Я коснусь двух наибольших удач спектакля: Дмитриева и Добронравова. В. Дмитриев — это воистину художник для театра, он не просто «оформляет» пьесу, он раскрывает ее, раскрывает так же, как режиссер. Он самый мхатовский из художников и предпочитает честно «умереть» в авторе, чем, подобно другим, беспрерывно показывать себя анфас и в профиль. Сад, созданный им в первом акте, — это жизнь в цвету, хлынувшее счастье, радость в зените — запах этого сада заполняет весь зрительный зал, и мы вдыхаем полной грудью этот

аромат надежды и вот уже аплодируем, ибо «сад» есть тончайший символ не только этой чеховской пьесы — это символ красоты. Садом этим театр сразу же, с места, берет сильный и смелый аккорд — это блестящая мысль театра. Но вот наступает третий акт — акт разрушенных надежд — надежд Сони и Войницкого, Астрова и Елены Андреевны. И Чехов пишет «осень», осень, ибо природа у Чехова, как музыкальный инструмент, аккомпанирует душевной исповеди его героя. В старом спектакле печаль осени возникала уже в первом акте, осеннее настроение, осеннее самочувствие охватывало всех с самого начала. Но сейчас нет «осени», вообще нет этой психологической интонации, а есть календарь, есть время года. И того хуже — в деко-

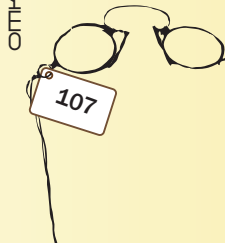
рациях осень выступает очень уж красиво, нарядно, расфранченно. С чего бы! Если природа для Чехова — это музыка, как мы условились, то эта музыка больше для свадьбы, чем для разлук. Прошу прощения за сравнение, но декорации напоминают те модные прически, когда по черным волосам «пущена» седая прядь, как кокетливая дань старости. Не к лицу Чехову эта прическа, это заигрывание с «оптимизмом»... Соня говорит Войницкому: «Идут каждый день дожди, все гниет, а ты занимаешься миражами». Именно, именно: все гниет — и страсть Астрова, и мечта Войницкого, и Любовь Елены Андреевны, — а вы занимаетесь миражами. Б. Добронравову мы охотно поверим, если скажут про его Войницкого: «Пойми, это талант». На своих

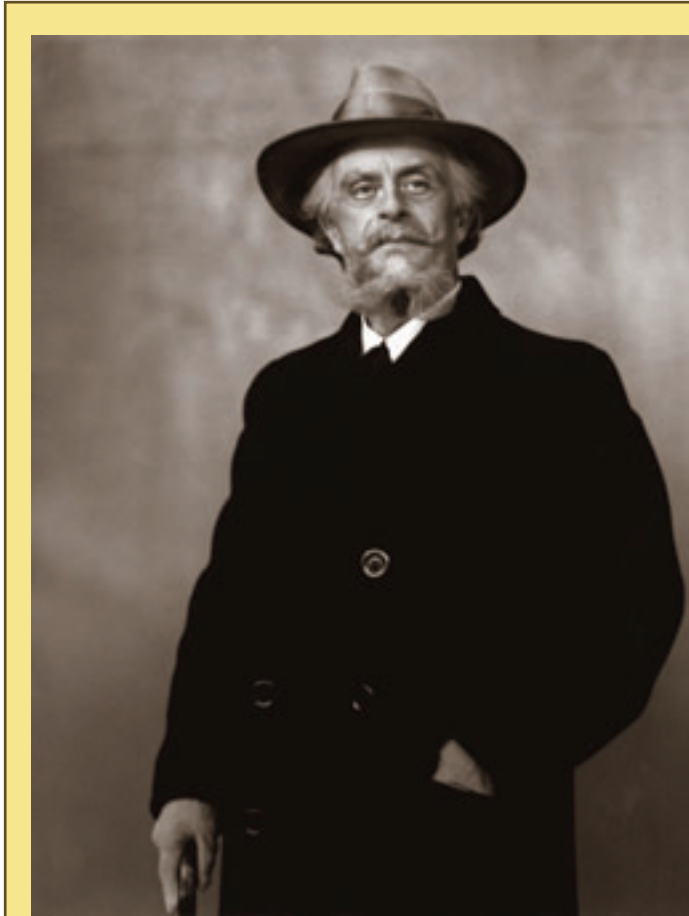
плечах он несет эту тему спектакля. Уйма нерастраченных сил у его дяди Вани, да девать их некуда! В этом его трагедия — трагедию и показывает Добронравов. Конфликт между тем, чем мог стать Войницкий, и тем, что он представляет собой, Добронравов дает очень остро, но вместе с тем с такой яростью, с такой исступленной яростью, так всеми десятью пальцами ударяет по клавишам, не желая знать никакого пиано — только форте и форте, что Чехов... Чехов мог бы сказать: «Здорово! Но это не совсем из моей пьесы, во всяком случае, в первых двух актах». Мы скажем: это горьковская сила, но не чеховская грация. Это скорее Егор Булычев, чем дядя Ваня. Чехов дает ему возможность разойтись, когда вкладывает в его руку револь-

вер, внимательно подготавливая этот взрыв отношением Серебрякова и Елены Андреевны к нему. Потерпи же, дай срок! К Серебрякову у Добронравова тяжелая ненависть, к Елене Андреевне — тяжелая любовь, тяжела, мрачная, мучительная страстность — вот его круто замешенная краска! А Чехов предупреждал: дядя Ваня изящен. Он — артистическая натура. В его нелюбви к Серебрякову — ирония ядовитая и тонкая, но не этот саркастический памфлет, в его любви к Елене Андреевне — печаль и горечь, а не эта смертоносная страсть. У Добронравова Войницкий слишком сильная натура, а ведь его порок — слабование, как у всех их в этой пьесе. Он промахнулся, два раза промахнулся, стреляя в Серебрякова, в это олицетворение

пошлости и буржуазности. Ибо не ему, не дяде Ване, дано было убить пошлость. Неслучайно вслед за чеховскими героями пришли герои Горького, которые и выполнили эту миссию. Войницкий, по Добронравову, должен был бы с первого выстрела убить Серебрякова, а до того покорить его жену, а до того, задолго до начала пьесы, покинуть Серебрякова с его именем. Но вот в третьем и четвертом актах, когда Войницкий-Добронравов выходит из себя, здесь мы скажем: это превосходно! Превосходен его гнев на прожитую напрасно жизнь, и это уже гнев не только против Серебрякова, Войницкий понимает, уже понимает, что есть нечто помимо и вне Серебрякова, что разбило его жизнь. И от того, что он не знает, что же это и где враг, он готов по-

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Дядя Ваня».
Серебряков — А.П. Кторов

кончить и с собой. Он плачет не потому, что ему жаль своей жизни, а ведь этой жалостью к себе жили на сцене многие дяди Вани. Он плачет тяжелыми и страшными мужскими слезами оттого, что он бессилён изменить эту жизнь, которая должна быть изменена. Это негодующие, злые, кровавые слезы, это трагические слезы — они не расслабляют, они закаляют. Оттого они захватывают и глубоко волнуют сегодняшний зрительный зал. Что касается Астрова, то... странное дело! Мы слушали знаменитый разговор Астрова и Сони у буфета о том, что «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», что все они «наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют», что у него, Астрова, «вдали нет огонька», — мы слу-

шали эти чудные, эти святые слова и не слышали их, да, не слышали. Нам было неловко оттого, что нам были безразличны эти слова. Почему? Не потому ли, что они были безразличны актеру? О чем думал ливановский Астров в этот час ночного откровения перед влюбленной в него девушкой? Обо всем, только — ручаемся — не о том, о чем говорил. Быть может, о том, что в него влюблена девушка, чего не знает Астров, но что знает Ливанов, который польщен, что в него, то есть в Астрова, влюблена девушка, и хочет быть достаточно привлекательным для того, чтобы в него не зря была влюблена девушка?! Но этим желанием понравиться актер неловко услужил своему герою — он думает о том, чтобы оправдать влюбленность девушки, а не о том, о

чем он говорит, думает, все забыв на свете, и даже девушку и всех нас. А ведь за это и влюблена в него Соня, и мы все влюблены. Признаемся, в этой сцене мы не были влюблены в Астрова, а Соня... что ей оставалось делать, она добросовестно исполняла свою роль. Эти моменты внутренней рисовки, которая чем больше актер ее прятал, тем больше обнаруживалась, моменты, увы, не только в этой роли заметные, предательски сказывались на облике Астрова — он не казался нам ни светлым, ни поэтичным... И наоборот, стоило актеру подойти ближе к образу, например, в ночной же сцене с Вафлей и Войничким, когда в нем почти видится какая-то далекая, песенная, степная ширь и когда в этот момент за окном, по счастливой мысли режиссера, рокочущий гром выносит наружу то, что происходит в душах героев, или в сцене с Еленой Андреевной, где вспыхивает страстная и пылкая самозабвенность, драгоценная черта ливановского дарования, тогда мы начинаем понимать, почему полюбили Астрова и Соня, и Елена Андреевна. Иначе — легко подвести и Соню, и особенно Елену Андреевну... В самом деле, Елена Андреевна — за что она полюбила Астрова? Об Елене Андреевне говорят в пьесе, что она ленива, праздно, скучно живет, и Тарасова внимательно прислушивается ко всему, что говорят об Елене Андреевне, и чуть меньше к тому, что говорит о себе сама Елена Андреевна, когда наедине с собой признается, что ей хочется улететь вольной птицей. Она прекрасна, спору нет. Она носит свою красоту у Тарасовой так, словно не подозревает, какие разрушения производит вокруг себя, она, как природа, не создает своей красоты. Есть два взгляда на Елену Андреевну: она, праздная и ленивая, вносит разложение в трудовую жизнь дома Войничких, и другая точка зрения: вместе с ней ворвалась в этот дом красота, и при ее блеске молнии, все увидели свою жалкую жизнь, все захотели иной жизни. Как отнеслась к этому вопросу актриса? Нейтрально. Подвел же ее этот нейтралитет. В сцене «ухаживания» Астрова Елена Андреевна заметалась, словно ее застигли врасплох, обнажили ее тайные помыслы, а помыслы, оказывается, далеко не возвышенны. За бесстраст-

ной маской красоты обнаружилась заурядная порочность и раскрылась так неожиданно и так наглядно, что вызывает смех зрительного зала. Неприятный это был смех, неприятный даже тем, кто смеялся. Елена Андреевна лепечет: «О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!», но всем своим видом доказывает обратное — растерянная оттого, что ее уличили, поймали «на месте преступления». Актерски эта сцена бесподобна! Импровизация на тему «в тихом омуте...» выполнена с блеском. Только спросим себя, почему, собственно, в этой пьесе? Вряд ли театр всерьез считает, что вот это и есть подлинный «реализм» и без всякого «настроения» и что Елену Андреевну увлекло в Астрове не то, что она о нем говорит, а «не-что другое». На всякий случай мы посоветовали бы Елене Андреевне самой себе укоризненно сказать: «Пойми, это талант»...

В финале — прекрасное лицо дяди Вани, олицетворяющее страстную жажду добра и справедливости, и уверенный, смело-обещающий голос Сони составляют некий диалог, которым заканчивается спектакль. «Дядя Ваня» начал свою вторую жизнь и не совсем еще освоился в новой обстановке. И пусть то, что ищет, что слушает сейчас зритель в этой пьесе, что хочет слушать, будет для актеров путеводной звездой.

Л. Малюгин «Дядя Ваня» на сцене Художественного театра»

«Известия»,
1947, 10 июля

Далекая, ушедшая в безвозвратное прошлое эпоха оживает в этом спектакле. Мы видим талантливых и оригинальных людей, людей, которые, занимаясь каждодневным трудом, обращены своими мечтаниями и чаяниями к будущему, к новому веку, к жизни, построенной на разумных началах. Мы видим, как некоторые из них уже отравлены ядовитыми испарениями уездной обывательской жизни, как другие сопротивляются пошлости, обыденщине. Талантливые и деятельные натуры должны работать с утра до ночи на бездарных и праздных педантов, которые ловко захватили искусство в свои хилые, но цепкие руки, — об этом драматическом конфликте рас-



«Дядя Ваня».
Елена Андреевна — А.К. Тарасова

крывает спектакль Художественного театра. Театр нашел удивительно задушевный и искренний тон для горестного рассказа о делах давно минувших дней. В великолепных актах — картинах спектакля преобладают светлые тона. Театр (постановка М. Кедрова, режиссура Н. Литовцевой и И. Судакова) как бы говорит нам: все эти профессора Серебряковы ушли в прошлое, и поэтому смеяться над ними. И так, с каким-то ироническим подтекстом играет А. Кторов профессора Серебрякова. Этот персонаж вызывает не гнев, а улыбку. Преобладание светлых красок чувствовалось уже в спектакле «Три сестры», выпущенном перед войной. Сильнее это чувствуется в «Дяде

Ване». У Чехова действие «Дяди Вани» начинается в пасмурную погоду. Художник В. Дмитриев своей мажорной кистью зачеркнул чеховскую ремарку — он изобразил большой и красивый усадебный сад, залитый солнечным светом. Великолепный театральный пейзажист Дмитриев нашел поэтическое решение спектакля: прекрасная, величественная природа контрастирует с комнатами скучного дома. В третьем действии сквозь окна уютной, необжитой, наводящей уныние гостиной мы видим пышное осеннее увядание природы, «в багрец и в золото одетые леса». И нам вслед за Астровым так и хочется вырваться на простор из этого скучного жилища. Первое действие солнечное не только у художника. Драма чеховских ге-



*«Дядя Ваня».
Елена Андреевна — А.К. Тарасова
Войницкий — Б.Г. Добронравов*

роев развивается постепенно, ничто не предвещает трагического конца пьесы. Вот Астров (Б. Ливанов) неторопливо беседует с нянькой Мариной, которую с большим обаянием играет Н. Соколовская. «Жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь», — говорит Астров, слегка ударя кулаком по ручке кресла. Но мимолетная обида проходит, как легкое облако. По-детски непосредственно радуется он заверению няньки о том, что потомки помянут их добрым словом. Входит Войницкий — Добронравов и с улыбкой, без всякого раздражения говорит о том, что его нормальная деловая жизнь изменилась. И мы только сейчас, в исполнении Добронравова, увидели, какой это хороший, сердечный, добрый, бескорыстный человек, который всю

жизнь работал на других, получая от этого истинную радость. Он с легкой насмешкой говорит об ученой карьере Серебрякова. И оттого, что о профессоре дан не уничтожающий, а иронический отзыв, мы встречаем с улыбкой торжественное шествие Серебрякова по саду. Появляется Елена Андреевна, и это усиливает веселое возбуждение радостного дня. Астров также с какой-то извиняющейся улыбкой говорит о том, что он напрасно скакал сломя голову тридцать верст. Мы чувствуем, как глубоко захватила дядя Ваню его поздняя любовь. Вот уехал Астров, Соня проводила его милой, застенчивой улыбкой. Вафля где-то в глубине сада тихо тренькает на гитаре, Мария Васильевна впиалась в очередную брошюру. Войницкий объясняется в любви к

Елене Андреевне. С удивительной проникновенностью и изяществом ведут эту сцену Б. Добронравов и А. Тарасова. Тарасова не делает свою героиню лучше или хуже, чем она написана у Чехова. Чехов вложил в уста Елены Андреевны слова о хищническом отношении к жизни, о том, что скоро на «земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою». Но вместе с тем актриса не забыла о том, что слова Астрова «праздная жизнь не может быть чистой» относятся прежде всего к этой скучающей, ленивой и трусливой женщине. Она ведет сцену с Войницким как легкую и кокетливую беседу. Но услышав признание в любви, она начинает понимать, что это серьезное чувство. Она слушала Войницкого с улыбкой, кокетливо заглядывая ему в лицо, раскачиваясь на качелях, но в этот момент она, вероятно, увидела в его глазах такую горечь безответной любви, что сразу испугалась, оборвала и ушла. И в следующем действии — в беспокойную тревожную ночь — драма также начинается не сразу. Ссора Елены Андреевны с мужем показана очень мягко. Кторов играет профессора Серебрякова с юмором, даже озорно, и мы, может быть, впервые задумались о том, что Серебряков обладает своеобразным обаянием, которое заставляет даже близких обманываться в нем. Режиссерский образ задуман интереснее, чем он сыгран актером, но такая трактовка тоже интересна. Она позволяет сделать более достоверными психологические линии пьесы.

Уходит профессор. Собиравшаяся долгое время гроза раздражается наконец дождем, и мы почти физически ощутили свежесть, ворвавшуюся в полутемную, неуютную столовую. Начинается рассвет, обещающий чудесный день, в комнату опять врывается ликующая природа. Но здесь уже начинаются драматические конфликты. Происходит серьезный и важный разговор Войницкого с Еленой Андреевной, Войницкий остается один, наедине со своими горькими мыслями. Его тяжелое раздумье прерывается приходом Вафли и Астрова, Войницкий односложно отвечает Астрову и уходит, поселив в нас, зрителей, чувство тревоги, которое не покидает нас до конца драмы. С подлинным вдохновением показал Добронравов и сильные чувства, и

напряженную мысль своего героя. Артист раскрыл трогательное, простодушное и даже что-то детское в этом чудесном неудачнике, счастливо избегнув сентиментальности. Он донес до нас его тревожные мысли, ни разу не впад в рассудочность. Кульминация драмы происходит в третьем действии. Сначала Войницкий спокойно слушает Серебрякова, как бы думая о том, какое очередное чудачество готовит профессор, но потом впадает в ярость. От отчаяния в нем просыпается и гнев, и огромная сила. Дядя Ваня — замечательно воплощенный Добронравовым становится подлинным героем спектакля. В старом спектакле Художественного театра в центре был доктор Астров, — могучий интеллектуальный и целомудренный талант Станиславского как бы заслонил фигуру Войницкого. Но ведь Чехов не случайно назвал свою драму «Дядя Ваня», не «Доктор Астров», ибо драма Войницкого, потерявшего жизнь впустую ради ничтожества, сильнее драмы Астрова. К тому же Войницкий поставлен драматургом в более ясную и благородную позицию, чем Астров, в котором мы видим и чудесные мысли, и вместе с тем отход от моральных принципов. Когда зритель видит в третьем действии Астрова, обнимающего Елену Андреевну, он вместе с дядей Ваней теряет доверие к этому человеку. Астров в исполнении Б. Ливанова обаятелен и убедителен, когда мы видим его непосредственность и широту, в частности в сцене ночного озорства с Вафлей. Но когда Ливанову надо передать мысли своего героя, он теряет и непосредственность, и обаяние. Он теряет юмор и обретает ненужную многозначительность. Увлеченность и одержимость, которые заставляют Астрова выключаться из окружающей среды, не почувствованы артистом. Зрители с интересом следят за судьбой этой талантливой натуры и все время сохраняют чувство снисходительности к этому неглупому человеку. Не глупому и не умному! Это, видимо, не входило в замыслы режиссуры, но так получилось в спектакле. Соню играет совсем молодая артистка, воспитанница студии Художественного театра Е. Хромова. К ее Соне относишься все время с большой симпатией. Но Хромова не почувствовала характера своей героини, взрослой девушки, уже знающей жизнь и понимающей, что



*«Дядя Ваня».
Соня — Е.А. Хромова,
Войницкий — В.А. Орлов*

нельзя жить иллюзиями. Она играет девушку вообще, восторженную и даже наивную. В заключительном монологе Сони, который подводит итог драме, слышится не вера, а утешение, она становится взрослее своего дяди. Хромова произносит заключительные слова восторженно; но восторженность становится не только главной, а чуть ли не единственной чертой Сони, и чеховская героиня неожиданно становится ограниченной. Очень удались в спектакле эпизодические персонажи. М. Яншин играет Вафлю с большим юмором и трогательностью. Мы уходим со спектакля, не только посмеявшись над ним, но и задумавшись над грустной судьбой этого неудачника. С большой остротой изображает Марию Васильевну Н. Литовцева, это —

образ и сценически выразительный, и психологически достоверный. В талантливом и искреннем спектакле Художественного театра перед нами встает целая эпоха. И вместе с тем этот спектакль, где чувствуется аромат чеховской поэзии, несомненно, вызовет серьезную творческую дискуссию. Тем лучше. Споры о значительном произведении сценического искусства лишь помогут театру в его новых исканиях.



«Дядя Ваня». Сцена из спектакля. II акт



*«Дядя Ваня».
Войницкий — Б.Г. Добронравов, Астров — Б.Н. Ливанов*



*«Дядя Ваня».
Телегин — М.М. Янин*

1958

А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»

Премьера состоялась

17 апреля 1958 года

Постановка и режиссура:

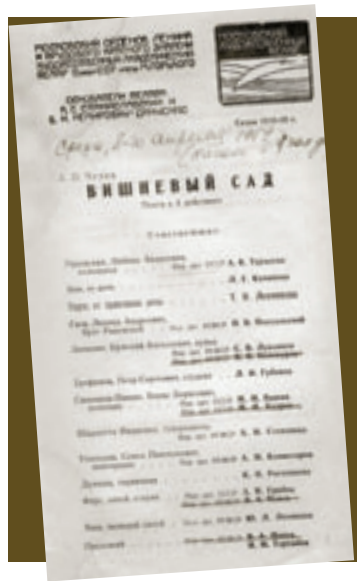
В.Я. Станицына

Режиссер-ассистент:

И.М. Тарханов

Художник

Л.Н. Силич



К.С. Станиславский

«Я не берусь описывать

спектакли чеховских пьес,

так как это невозможно.

Их прелесть в том, что не

передается словами, а скрыто

под ними...»

Интересно отметить один прием, который применяет Чехов в своих поисках дополнительных резервов драматизма. Смысл этого приема сводится к тому, чтобы оторвать зрителей от привычного представления о драматическом как о непосредственно выраженном в поступке, в каком-то единичном сильном и эффектном действии, и заставить почувствовать их текучее время как силу уже саму по себе драматическую.

**Из интервью
с В.В. Шверубовичем
«Московские актеры
готовятся к поездке
в Лондон.**

Пьеса Чехова репетируется в течение семи месяцев»

**Газета «Таймс»,
1958, 26 марта**

Московский Художественный театр усиленно готовится к предстоящим гастролем в Лондоне. М-р Вадим Шверубович, заведующий художественно-постановочной частью театра, провел четыре дня в Лондоне. За время своего пребывания здесь он осмотрел сцену

театра «Сэдлерс Уэлмс», договорился о сотрудничестве английских и русских технических работников сцены и, кроме того, успел побывать на спектакле «FLOWERING CHERRY». Очень приятно было услышать его высокую оценку исполнения пьесы м-ра Болта, но с еще большим удовлетворением мы узнали от него, что нам предстоит увидеть совершенно новую постановку «Вишневого сада», а в «Трех сестрах» — дебют четырех актрис младшего поколения, которых вводят в спектакль в связи с лондонскими гастролями. В наших театрах нет должности, которая соответствовала бы положению м-ра Шверубовича в Московском Художественном театре: в его ведении находится все сложное оборудование МХТ, включая оба его здания, склады имущества и всевоз-

можные материалы, необходимые, в частности, для активной деятельности театра вне Москвы. В беседе м-р Шверубович, хорошо владеющий английским языком, легко переходит от исторических тем на непринужденный разговор о чем угодно. Прежде всего, нам было лестно узнать от него, что «Вишневый сад» в постановке МХТ пойдет на сцене «Сэдлерс Уэлмс» впервые после более чем десятилетнего перерыва. Почему же этот шедевр так долго отсутствовал в репертуаре? Потому что подготовить новых исполнителей главных ролей невозможно по-щучьему велению, для этого иногда мало и нескольких лет. Пьеса не шла с тех пор, как в 1947 году умер «последний Гаев», это был Качалов, отец м-ра Шверубовича. И вот уже семь месяцев, как под

руководством м-ра Виктора Станицына репетируется новая постановка «Вишневого сада», специально предпринятая для гастролей. Следующий спектакль, который мы увидим в мае, — «Три сестры». Кроме возможности увидеть в главных ролях четырех новых исполнительниц, существенный интерес представляет постановка Немировича-Данченко, который в 1938 году придал этой пьесе новую лирическую выразительность. Тем, кто заранее критически воспринял его замысел, он отвечал, что и сам Станиславский никогда не стал бы настаивать на священной неприкосновенности первой постановки. В оформлении нового спектакля театр стремился уйти как можно дальше от мелочного фотографического реализма; без развития и новых поисков в

пределах традиции спектакль не может остаться живым. В то же время полностью сохраняется преемственность строгой дисциплины, и м-р Кедров является признанным выразителем творческих заветов основателей театра; «Три сестры» для спектаклей в театре «Сэдлэрс Уэлмс» готовит м-р Раевский, который помогал Немировичу в постановке 1938 года. М-р Шверубович говорит об основах творчества Художественного театра так же охотно, как и о непосредственно его касающихся вопросах постройки декораций, пригодных для узкой сцены «Сэдлерс Уэлмс». Иной раз в беседе вдруг обнаруживается какое-нибудь расхождение между русской и английской театральной практикой, — например, когда мы узнаем, что артистов будут сопро-

вождать два художника-гримера, без услуг которых они обойтись не могут. Общность юмора легко разрушает между нами национальные границы. Когда м-р Шверубович рассказывает, например, как в 1923 году нью-йоркские рабочие сцены смеялись над Станиславским, который во время репетиций ходил на сцене на цыпочках и говорил только шепотом. И как потом они сами, участвуя в поездках театра, стали вести себя так же благоговейно, уже обращенные в новую веру высокой творческой дисциплины.

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Вишневый сад».
Сцена из спектакля. III акт



«Вишневый сад».
Фирс — А.Н. Грибов, Яша — Ю.Л. Леонидов

А. Арнольдov «Здравствуй, «Вишневый сад» «Известия»

1958, 10 октября
«Вишневый сад» – золотая страница в шестидесятилетней истории Московского Художественного театра, это одна из самых блестящих чеховских постановок на сцене театра. За полвека спектакль был показан свыше 1200 раз во многих городах нашей страны и за рубежом. В роли Раневской народная артистка СССР О.Л. Книппер-Чехова со дня премьеры выступила 809 раз. В этом спектакле участвовали актеры всех поколений МХАТа. В день 700-го представления 30 сентября 1935 года К.С. Станиславский и

М.П. Лилина писали коллективу театра: «Милый «Вишневый сад» 700 раз расцветал в продолжении 30 лет во всех странах мира. Если он продолжает и теперь расти и благоухать, то значит, что садовники прекрасно исполнили свою художественную миссию. Сейчас жемчужина чеховской драматургии снова возвращается на сцену Художественного театра. Нынешним летом «Вишневый сад» с большим успехом был показан во время гастролей в Лондоне, Париже, Варшаве. В Англии пьесы Чехова известны и пользуются большой популярностью. И потому большинство зрителей, присутствовавших на первом спектакле, было знакомо с содержанием «Вишневого сада». Не зная языка, они чутко реагировали на каждую

реплику, награждая актеров громом аплодисментов. Восхищение замечательной игрой мхатовцев было всеобщим. Известный в нашей стране английский театральный деятель Питер Брук заявил: «Это самый лучший «Вишневый сад», который когда-либо видел Лондон. Я испытывал огромную радость, забывая. Что я в театре. Жизнь, как она есть, предстала предо мной».

Джон Ферналд, директор Королевской Академии драматического искусства (Англия)

Из статьи «гастроли МХАТ в Англии»
Журнал «Культура и жизнь», 1958 год, №10,
Для меня, поклонника драматического таланта Чехова и постановщика в Англии всех пяти его наиболее важных пьес, лондонские гастроли МХАТ представляли особый интерес. Увлекательная задача—сравнить не только игру русских и их трактовку чеховских пьес с игрой и трактовкой английских артистов в различных

постановках, но также и уровень спектаклей Художественного театра, показанных в этом сезоне в Лондоне, с уровнем спектаклей, которые я видел в 1953 году. По мнению английских зрителей и театральных деятелей, лучшие спектакли русских — «Вишневый сад» и «Три сестры» — являются образцом актерского ансамбля, которого нам в Англии редко удавалось достигнуть. Более того, маловероятно, что мы сумеем добиться такого ансамбля в нашем Лондонском театре, куда актеров приглашают на одну пьесу в зависимости от специфических потребностей спектакля. Подобную точку зрения разделяют и театральные критики. Последние, однако, склонны, по моему мнению, придавать слишком большое значение так называемой «советизации»

современных постановок пьес, написанных 60 лет назад. Некоторые говорят об искажениях в этих спектаклях ради оптимизма, которые они якобы обнаружили, несмотря на незнание языка. В одной из рецензий газета «Таймс» утверждала, например, что Лопухин, полностью убивший в себе раба, тем самым встречается с трудностями в изображении пьяного торжества по поводу покупки вишневого сада, а Трофимов, облагороженный для того, чтобы выразить веру молодого поколения в будущее, сталкивается на этом пути с препятствиями, поставленными драматургом, всякий раз, когда пытается высказаться. Лично мне трудно понять, как можно все это заметить без знания русского языка, и, хотя у меня нет

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





«Вишневый сад».
Яша — Ю.Л. Леонидов, Дуняша — К.И. Ростовцева, Епиходов — А. М. Комиссаров



«Вишневый сад».
Аня — Л.Г. Качанова, Петя — Л.И Губанов



«Вишневый сад».
Раневская — А.К. Тарасова
Аня — Л.Г. Качанова
Гаев — П.В. Массальский

никакого сомнения, что время наложило отпечаток на трактовку пьес, я все же склонен полагать, что такого рода критики оказались в плену некоторых предвзятых идей о русском театре, которые получили здесь широкое распространение и являются неизбежным результатом различия двух социальных систем и существующих, к сожалению, пока реальных препятствий для обмена знаниями о наших странах. Режиссерам и актерам известно, что в спектакле существует два основных элемента, способствующих установлению контакта со зрителем. Первый элемент — слова, второй — чувства, которые скрываются за этими словами. В данном случае большинство зрителей «Сэдлерс Уэллс» было плохо подготовлено к пониманию текста, и поэтому именно

силой второго элемента русские актеры оказали на большинство из нас такое воздействие. То скрывающиеся за словами настроения представляются, по крайней мере мне, очень ясными, и я считаю, что они вполне отвечают замыслу Чехова, как я его всегда понимал, и аналогичны тем чувствам, которые мне всегда хотелось передать в своих постановках чеховских пьес. Особенно ясно я ощутил это в «Вишневом саду» — пьесе, которая мне настолько знакома, что при моем весьма поверхностном знании русского языка я мог следить почти за каждой фразой в спектакле Московского Художественного театра. Тщательно продуманные контрасты темпа, интонаций и настроений, казалось, следовали именно в том порядке, как я себе это представлял.

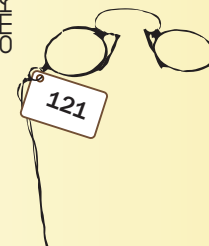
Партитура звуковых эффектов в сценах приезда Раневской и общего отъезда, завершающегося печальным стуком топоров, вырубаящих вишневый сад, и шаркающая походка Фирса — все казалось знакомым и одновременно необходимым. Все, буквально все было именно таким, каким должно быть. Подобное впечатление оставалось у каждого, кто сам ставил эту пьесу. Однако многие, которым очень понравился спектакль, все же были разочарованы игрой г-жи Тарасовой. По их мнению, актрисе не доставало теплоты и душевной ранимости. На это я могу сказать только одно — с таким мнением я абсолютно не согласен. Не знаю, прав ли я в данном случае или нет, поскольку, признаюсь, я, возможно, уловил в ее игре как раз те качества, которые вложил бы в

этот образ сам. Только в самом конце пьесы я обнаружил иной акцент, который показался мне неожиданным. Воскликание Трофимова: «Здравствуй, новая жизни!», когда он уходил с Аней, было преисполнено радости и надежды, я же привык рассматривать его скорее как проявление характера героя — веселое и в то же время ироническое «прощай» старому дому, нежели как выражение веры в будущее, которое нужно принимать всерьез. После солнечного и очаровательного «Вишневого сада» и печально-нежной лирики «Трех сестер» спектакль «Дядя Ваня» нас разочаровал. Я полагаю, что и пьеса сама по себе более трудна для интерпретации, нежели другие; знакомое нам слияние в контрапункте элементов трагического и комического дано здесь

менее тонко и последовательно, чем в двух наиболее зрелых работах. Незабываем образ дяди Вани, созданный В. Орловым. Это превосходный актер. Пронизывающий взгляд его глубоко посаженных глаз передает трагическое напряжение в этой пьесе с такой же силой, с какой он выражал трогательную нелепость Кулыгина в «Трех сестрах». Орлов нам дал то, чего нам всегда не хватало в дяде Ване. Он показал нам его целиком поглощенным своими переживаниями и заботами и сумел тем самым удивительным образом прочно завоевать наши симпатии. Соня также была именно такой, какой она нам представлялась. Однако игра некоторых других актеров показалась мне не более чем заурядной. Астров, так убедительно сыгран-

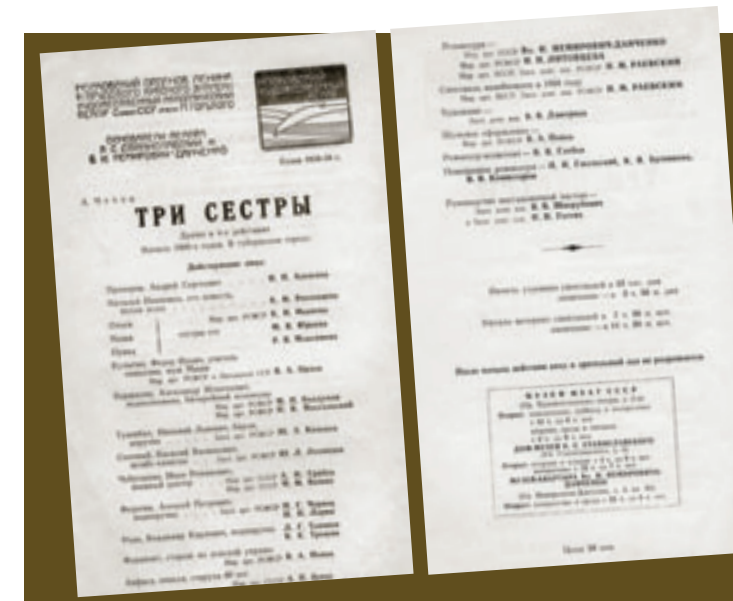
ный Ливановым в Москве, здесь в исполнении другого артиста вовсе не предстал перед нами человеком потенциально сильного характера и незаурядного ума, человеком, характер и ум которого подточены пьянством и скукой повседневного существования, но чьи благородные идеи тем не менее ярко сияют, когда он говорит о лесах и счастье, к которому придет человечество. Нет, этому Астрову не хватало внутреннего огня. Он казался незрелым и немного скучноватым. А. Елена — это ленивая красавица, чьи женские чары разрушили жизнь троих людей, — где она в этом спектакле МХАТа на сцене «Сэдлерс Уэллс»? Мне кажется, что у нас немало актрис, которые лучше справились с этой ролью. Возможно, оценивая спектакль, я начал не с того конца:

ОПТИКИ СОВРЕМЕННОГО СПЕКТАКЛЕ



1958

А.П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»
(возобновление)
Режиссеры
Вл.И. Немирович-Данченко,
Н.Н. Литовцева, И.М. Раевский
Художник
В.В. Дмитриев
Спектакль возобновлен
И.М. Раевским



«Вишневый сад».
Раневская — А.К. Тарасова, Аня — Л.Г. Качанова, Гаев — П.В. Массальский

первый акт должен происходить в саду, а Московский Художественный театр по необходимости, которую я вполне понимаю, был вынужден показать его в столовой. Тем самым мы были лишены возможности увидеть одну из важных чеховских поэтических сцен на фоне природы и, следовательно, не могли почувствовать атмосферу солнечного заката, символизирующего закат жизни и надежд главных героев, их тяжелое душевное состояние, подчеркнутое контрастным образом обворожительной «вечной женщины», мерно покачивающейся на качелях. И, несмотря на великолепное изображение грозы и на трогательный образ дяди Вани, созданный В. Орловым, для меня эта сцена была окончательно и безвозвратно испорчена.

Я предпочитаю закончить эту статью, вновь воскрешая в своей памяти образы трех сестер, прижавшихся друг к другу и прислушивающихся к затихающей походной музыке, под которую покидает город батарея. Я предпочитаю вспомнить еще раз о том, как много может сделать великий писатель своими творениями, обретающими жизнь в превосходной игре и режиссуре, для того, чтобы напомнить нам о родстве всех людей и всех наций.

О. Л. Книппер-Чехова.
Из статьи
«Моей молодой смене»
«Московский комсомолец»,
1958, 30 августа
— Искусство, особенно театр, — написал Антон Павлович, — это область, где нельзя ходить, не спотыкаясь. Впереди у каждого всегда будет множество неудачных дней; будут и большие недоразумения, и широкие разочарования, — ко всему этому надо быть готовым и, несмотря ни на что, упрямо, фанатически гнуть свою линию. Перед отъездом театра на гастроли в Лондон я слушала у себя дома такую дорогую, знакомую мне с дней моей артистической юности сцену из «Трех сестер». Она понравилась

мне своей молодостью: натянутая как струна, поэтичная и трепетная Ирина — Рая Максимова, Ольга — Кира Иванова, которую я знала больше других и ценила за ее глубокое, какое-то серьезное и умное дарование. И, конечно, я с особенным вниманием следила за Маргаритой Юрьевой — Машей, потому что сама полжизни играла эту роль и любила ее горячо и ревниво. Я верила в успех моего театра и не обманулась. Что пожелать моим молодым друзьям перед началом нового сезона? Бойтесь успокоенности и довольства самим собой. Главная работа над ролью для меня лично начиналась уже после премьеры и шла от спектакля к спектаклю, от дня ко дню. Несите на сцену все то «настоящее», что дано вам природой, преданно

любите свое дело, боритесь за правду в искусстве, воспитывайте в себе неутомимое стремление к совершенствованию и работайте упорно, страстно, беззаветно...

Джон Ферналд,
директор Королевской Академии драматического искусства (Англия)
Из статьи «Гастроли МХАТ в Англии»
Журнал «Культура и жизнь», 1958, №10
Хотя я сам дважды ставил эту пьесу, в моей памяти отчетливо сохранилось воспоминание о спектакле Художественного театра, который я ви-





*«Три сестры». 1958 год.
Наташа — К. И. Ростовцева, Андрей — Н.П. Алексеев*



*«Три сестры». 1958 год.
Вершинин — П.В. Массальский, Ольга — К.Н. Головкин,
Ирина — Р. В. Максимова, Маша — М.В. Юрлова*

дел в 1953 году с участием актеров старшего поколения (А. Тарасова-Маша, А. Степанова-Ирина, Б. Ливанов — Соленьный и другие). Эта постановка В. Немировича-Данченко всегда казалась мне квинтэссенцией всего того, что должно отличать истинно чеховский спектакль. Верный Чехову буквально во всех деталях, этот спектакль по глубине восприятия и образности изображения пошел гораздо дальше, чем любая из наших постановок. Я никогда не забуду отчаяния Маши в момент ее прощания с Вершинным в последнем акте или крик страдания Ирины — Степановой и ее стремительный бег в глубину сцены, когда она узнает о смерти Тузенбаха. Именно поэтому отраднo было видеть точное воспроизведение этой постановки на сцене «Сэдлерс Уэлмс».

Интересно было также сравнить молодых актеров с прежним составом. Пьеса, конечно, выиграла оттого, что возраст актрис соответствовал возрасту исполняемых ими ролей (Ольга, Маша и Ирина), и можно сказать, что в основном эти превосходные актрисы с честью выдержали сравнение. Только в третьем и четвертом актах я почувствовал (и это, по-моему, была единственная профессиональная ошибка одной из исполнительниц), что голосовые средства Р. Максимовой и то чувство уверенности в походке и движениях, которое приобретается в результате многолетнего опыта, не вполне соответствуют ее роли. Молодым английским актрисам, исполняющим роль Ирины, трудно избежать монотонности в передаче ее пространнх высказываний в

конце третьего акта. С такими же трудностями столкнулась, очевидно, и молодая русская актриса. А когда ей пришлось играть сцену в смелой трактовке Немировича-Данченко — с криком страдания стремительно бежать в глубину сцены, — казалось, что ей не доставало внутренней убежденности. Прием режиссера действительно оказался смелым, но, пожалуй, смелость эта не была оправданна. Даже великие артисты порой грешат в вопросах вкуса и правдивости воплощения, и здесь хочется задать вопрос: «Так ли на самом деле должна реагировать Ирина. Ведь она не любила барона». Таким образом, здесь, но только здесь, представляется, что наша спокойная английская трактовка этой сцены: потрясенная Ирина застыла в молчании — вполне отвечала за-

мыслу драматурга. Следует, однако, помнить, что прием Немировича-Данченко был эффектным в мастерском исполнении Степановой. Отсюда возникает вопрос: что такое правдивость в игре и где исполнение перестает быть правдивым? Но у нас нет сейчас времени рассматривать эту проблему. Не согласиться ли нам пока вот на чем: правдиво ли все то, во что актер способен заставить поверить зрителя? Другими яркими моментами в этом великолепном спектакле были, конечно, удивительно тонкие и отличающиеся большим разнообразием эффекты третьего акта, мелодичное пение, так контрастирующее со следующей за ним знаменитой комической репликой Чебутыкина о Бальзаке, и поистине изумительный последний уход Соленого. Этот

момент был сыгран превосходно. Один критик, чья любовь к театру вообще и к Художественному театру в частности, вступает в противоречие с его весьма слабым пониманием сценического ритма, отметил в театральном действии множество таких моментов и утверждал, что все вместе они лишь замедляют темп спектакля, чего не терпят ни английские театры, ни зрители. Здесь он, конечно, абсолютно не прав. О медлительности темпа в театральной постановке можно говорить, лишь когда паузы мертвы, то есть лишены всякого значения и смысла. У актеров МХАТа таких мертвых пауз нет: в каждой чувствуется биение живых сердец. Уход Соленого — одна из таких потрясающих безмолвных сцен, созданных поразительными средствами актерской техники.

Отклики о гастролях Московского Художественного театра в 1958 году
Морван Лебек
Газета «Каррефур»
«В советских спектаклях прежде всего поражает удивительно здоровое отношение к искусству. Занавес поднимается, и мы видим не только подлинныe вещи, но и подлинных людей из плоти и крови. Чехов — реалист, и его нужно играть реалистически. Станиславский был абсолютно прав. Гастроли МХАТ представляют для нас великолепный курс лечения реализмом, в котором мы так нуждаемся! Я бы просто порекомендовал сделать фильм из отдельных отрывков и продемонстрировать его для нашей молодежи, чтобы она могла изучить это мастерство».



*«Три сестры». 1958 год.
Ирина — Р. В Максимова, Ольга — К.Н. Головки
Маша — М.В. Юрѳева*

Нерве Дага
Газета «Франс-обсерватор»
«Гастроли с точки зрения драматического искусства будут одним из событий, наиболее богатыми уроками. Имя Станиславского наиболее тесно связано с творческими усилиями по обновлению и возрождению театральной техники, психологии и, можно было бы даже сказать, морали театра».

Михаил Яншин
«Известия»,
1958, 20 июля
«Теперь нам стало понятно, почему лондонцев поразило то обстоятельство. Что даже самые маленькие роли в наших спектаклях исполняют большие артисты. «Зрителям вполне

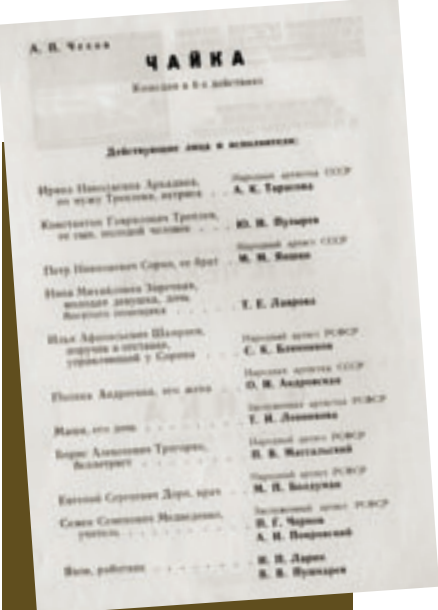
ясен образ человека, который в течение всей пьесы не произнес ни одного слова», — писал, например, критик об исполнителе роли телеграфиста в пьесе «Вишневый сад». Чарли Чаплин, прилетевший из Швейцарии посмотреть «Вишневый сад», сказал нам, что для него не существовало языкового барьера, что он ощутил всю чеховскую поэзию. Его поразило и то, что он впервые не почувствовал, как актер выходит и уходит со сцены».

Раиса Максимова
«Московский комсомолец»
1958, 6 июля
«На спектакли зрители являлись с чеховскими томиками в руках, и, говорят, в дни гастролей в лондон-

ских книжных лавках не осталось ни одной книжки Чехова. Своеобразен английский зритель. Он приходил на спектакли прямо в пальто, сбрасывал его на спинку кресла и сидел так, не пропуская ни одного движения, ни одного слова, несущегося со сцены. В проходах, прямо на полу, на расстеленных пальто располагались студенты. Они не вставали даже в антрактах, чтобы не потерять место. Пили воду, покупали завтраки на картонных тарелках и спорили, спорили...»

1960

А.П. Чехов «ЧАЙКА»
Премьера состоялась
29 января 1960 года
Режиссеры
В.Я. Станицын, И.М. Раевский
Художник
Н.А. Шифрин



Фридрих Горенштейн
«Чехов обладал талантом отыскивать в неожиданных местах, для того не приспособленных, и находить добро там, где другой не стал бы искать, в ситуациях для добра чрезвычайно неподходящих. Поэтому в современном мире, где чересчур много не фанатично монолитной веры, а, скорее наоборот, фанатичного безверья и рыхлости, где нашей человеческой морали приходится иметь дело не только с твердо убежденным противником, но и с путанными силами, направление которых бывает противоположно, призрачно и неясно, — в этом мире особенно нужен Чехов, чеховское умение одерживать повседневные тактические победы, а не запрокинутую голову, как это делали великие слепцы, игнорируя землю, стремиться к небу, к всеобщей стратегической победе, теряющей в грядущем».

Константин Рудницкий
«Чайка», МХАТ, 1960...»
«Вечерняя Москва»,
1960, 13 февраля

Долгожданный спектакль!.. «Чайка», которая некогда принесла молодому Художественному театру величайший триумф, стала символом благородных взлетов театра и даже прямо — эмблемой его. «Чайка» не шла в Художественном театре ни много ни мало — пятьдесят пять лет. Эта пауза, продолжавшаяся более половины столетия была, впрочем, понятной. При всем желании нечего было и пытаться по-музейному заново восстановить спектакль, которым впервые и навечно была утверждена на сцене чеховская драматургия. Как и всякое совер-

шенное произведение искусства, он был порождением своего времени. Время это прошло безвозвратно, сам Чехов еще успел сказать ему: «Прощай, старая жизнь!» Старая жизнь исчезла, Чехов остался с нами. И когда на афишах снова явилось заветное для Художественного театра слово «Чайка», подумалось, что вот наконец теперь неувядающая поэзия чеховского шедевра обретет новое звучание, пьеса предстанет перед нами, освещенная лучами сегодняшнего солнца, в нее вольется, в ней отразится и заговорит с нами наша сегодняшняя жизнь. Ведь так и произошло, когда Вл. И. Немирович-Данченко в 1940 году заново поставил «Три сестры». Ведь так бывало много раз в самое последнее время — когда

Н. Акимов ставил «Тени» Щедрина и «Дело» Сухова-Кобылина, А. Лобанов ставил Горького и Островского, М. Кнебель, а вслед за ней Б. Бабочкин ставили чеховского «Иванова». Слова о тесной связи искусства с жизнью народа, которые мы так часто и так настойчиво повторяем, полностью сохраняют всю силу, когда речь идет о новом, поистине современном прочтении классики. Об этом можно было бы и не говорить, если бы долгожданный спектакль Художественного театра не носил следов отрешенности от современности, а значит — и от того Чехова, которого мы считаем своим современником. В спектакле, поставленном В. Станицыным и И. Раевским, на первый взгляд все правильно. Актеры играют ровно и сдержанно, естественно произносят

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ



«Театр каждого времени выражает свое отношение к героям чеховских пьес. Отношение самое разное. Тем не менее художественная природа их образов определена, их не спутаешь с персонажами других драматургов. Они — дети своей трудной, расшатанной, утерявшей стройность жизненных форм эпохи (не отсюда ли идет особый интерес Чехова к Шекспиру?). На них лежит миссия — пронести через эту эпоху, спасти для будущего, еле различимого в своих реальных очертаниях, драгоценные для Чехова зерна подлинной человечности, душевной интеллигентности, культуры. Несчастные, порой смешные, они героичны в своем скромном, никому не приметном обыденном подвиге.

Чеховский взгляд на человека предполагает в личности возможность нравственного самоопределения. Для Чехова понятие нравственности совпадает с понятием культуры человека, его интеллигентности и гуманности. Демократизм писателя проявляется в том, что качества эти рассматриваются им как естественно присущие людям на всех уровнях общественного положения, составляющие между ними живую и единственно надежную связь».

Татьяна Родина



Н.А. Шифрин. «Чайка». Эскиз декорации, картон, масло. 1960 год

текст, внимательно друг с другом общаются. Все, что написано в пьесе, формально происходит на сцене. Но все исполнители — от носящих самые почетные актерские звания и кончая дебютантами — понемногу обесцвечивают людей, чьи образы очерчены пером Чехова. Тригорин, которому Чехов, как хорошо известно, отдал многие сокровенные свои мысли, человек умный, тонкий, увлекающийся, угнетенный тягостной повседневностью литературного труда, утерявший веру в свое призвание, изнуренный славой и славой замороженный, порой вызывает сочувствие, порой — иронию, порой — сожаление. Такой он в пьесе, хотя, конечно, и здесь сказано о нем далеко не все, что можно и нужно сказать. В спектакле же, в исполнении П. Массальского,

его характеристика исчерпывается несколькими словами: самовлюблен, пошловат, всегда готов завести легкий «романтизм»... Чеховский Тригорин с подлинной чеховской горечью говорит о том, как тягостен писательский труд. Тригорин — П. Массальский упивается трудностями, о которых рассказывает Нине Заречной, сами трудности эти словно бы входят в состав его литературных наслаждений, они — часть его славы, основа его успеха. И выходит, что он кокетничает, рисуется, позирует перед Ниной. Этот Тригорин действительно прямо и точно, как по нотам, разыгрывает «сюжет для небольшого рассказа»: «пришел человек, увидел и от нечего делать погубил» Нину Заречную. Но «Чайку» создал не Тригорин, а Чехов. И чеховский Тригорин «погубил»

Нину не «от нечего делать», а потому что, как он сам говорит (с глубокой болью в пьесе и с аппетитом знатока — в спектакле), поверил — «она одна может дать счастье». Слишком уж всерьез приняли в Художественном театре тригоринский сюжет, слишком наивно отождествили его с сюжетом чеховской «Чайки»... А ведь именно здесь писатель Чехов резко расходится с писателем Тригориним, иначе зачем было бы ему сочинять большую драму, а не рассказ? В свое время Вл.И. Немирович-Данченко говорил, что видит в «Чайке» скрытые «драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы». Он сам подчеркнул эти слова — «в каждой». Не думают ли его ученики, что он ошибался? А если не ошибался, то в чем видят они драму Тригорина?

Драму Аркадиной? У Аркадиной полностью «выключена» тема любви к сыну и даже любовь к Тригорину заменена цепкостью женщины, не желающей терять «последний шанс». Главное, что играет А. Тарасова — молодость Аркадиной: «...держу себя в струне... сохранилась...» И действительно, выглядит прекрасно, даже не верится, что у Аркадиной такой взрослый сын. Но ее отношения к Тригорину строятся по рецепту французского романа, который она читает: она всерьез «осаждала его посредством комплиментов, любезностей и угощений». Режиссура и тут предлагает Чехову литературный мотив, над которым писатель явно иронизирует. Отношения главных персонажей этой пьесы к искусству, как известно, очень сложны. Они вовлечены

Чеховым в спор о «новых формах», о художническом призвании. В этом споре, в этой борьбе, по слову Гоголя, «издерживаются» их жизни. В спектакле вся эта сложность сводится к несложным понятиям славы и бесславия, успеха и неудачи. Театр активно выражает антипатию к тем, кто добился успеха и славы, — к Тригорину и Аркадиной. Театр хочет поддержать молодых, пробивающих себе дорогу — Заречную и Треплева. Но защита ведется столь же прямолинейно, сколь и обвинение. Треплев — Ю. Пузырев — сильный, смелый юноша, которому не дано, однако, пробиться к славе: мешают чужие успехи, чужая слава, тригоринская. И актер и режиссура оставляют без внимания слабость, нервность Треплева, неясность его художнической программы.

Чеховский Треплев стреляется в финале потому, что у него не достало силы утвердить себя в жизни, побороть ее пошлость и фальшь, — эта фальшь победила, она пробралась даже в текст треплевских рукописей. Треплев — Ю. Пузырев стреляется оттого, что Нина все еще любит соблазнителя Тригорина, а он, Треплев, так и не достиг успеха — ни любовного, ни литературного. Т. Лаврова, выступившая в роли Заречной, конечно же, талантливая актриса, как, впрочем, и все участники этого спектакля. Ее ли винить в том, что один из самых поэтичных чеховских образов в спектакле столь прозаичен? У Чехова Нина мечтает о жизни «интересной, светлой, полной значения». В спектакле это беспомощное существо, возмечтавшее о «шумной славе».

ОПТИКИ СОВРЕМЕННОГО СПЕКТАКЛЯ





*«Чайка».
Нина — Т.Е. Лаврова, Тrepлeв — Ю.Н. Пузырев*



*«Чайка».
Тригорин — П.В. Массальский*



*«Чайка».
Дорн — М.П. Болдуман, Аркадина — А.К. Тарасова*



*«Чайка».
Полина Андреевна — О.Н. Андровская, Дорн — М.П. Болдуман*

1968

А.П. Чехов «ЧАЙКА»

**Премьера состоялась
25 декабря 1968 года**

Режиссеры

Постановка и режиссура

Б.Н. Ливанов,

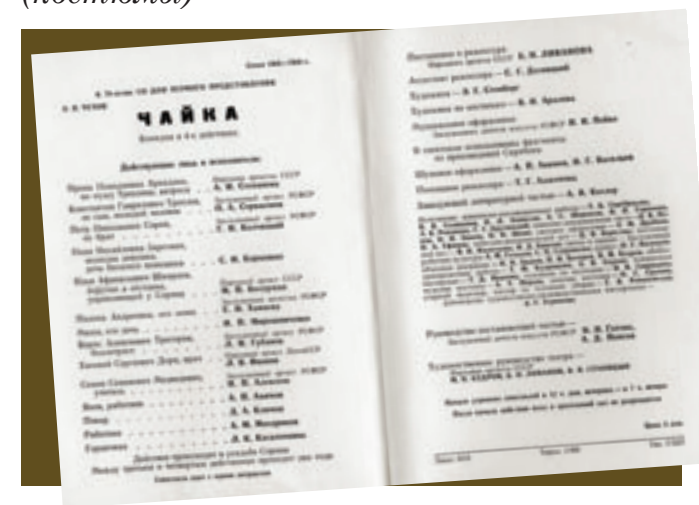
Ассистент режиссера

С.Г. Десницкий

Художники

Э.Г. Стенберг, В.И. Аралова

(костюмы)



**А. Образцова
«Чайка»
продолжает полет»**

**«Вечерняя Москва»,
1969, 11 января**

Нет в этом спектакле юбилейной торжественности. Нет в нем и хрестоматийной ясности, пунктуального следования собственным традициям. Напротив, все в этой новой «Чайке» МХАТа — в напряженных, горячих, еще не устоявшихся поисках. Неприрученная, дикая, не очень добрая птица эта новая «Чайка» Б. Ливанова; полет ее стремителен, нервнен, неровен. Режиссерский замысел последовательно выражает себя в отталивании, отрицании тех явлений и тенденций, что препятствуют победе в искусстве — и шире — в общественной жизни. Режиссер сразу напоминает нам, что

Чехов назвал свою пьесу «комедией»; он подчеркивал это не раз. В спектакле объявлена решительная война мещанству в разных его аспектах, выдвинут на первый план спор о том, ради чего и как следует существовать в искусстве. С иронией относится театр и к наивному восторгу Нины Заречной перед литературой, театром и их знаменитыми представителями. Нина в исполнении С. Коркошко искренна и красива в том состоянии повышенной экзальтации, в каком она почти непрерывно пребывает в первой части спектакля. Но ее мечта словно парит над действительностью. А не зная жизни, в том числе ее грубых сторон, нельзя стать художником-творцом, необходимым людям; к тому же любовь к искусству не тождественна влюбленности в славу, известность, успех. Драматизм Тригорина и Тrepлева

раскрывается театром как своего рода трагикомизм: сатирический заряд весьма ощутим в обоих случаях. Тrepлев О. Стриженова, нервный, смятенный и несколько картинный вначале, не является только жертвой обстоятельств и не понявшей его мещанской среды. Причины его гибели — в большей мере в нем самом, в том, что он не внял справедливому совету Дорна: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе если пойдете по этой живописной дорожке без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас». Спектакль интересен пафосом обличения. Но та же энергия отрицания становится и источником крайностей, прямолинейности в трактовке отдельных образов и мыслей Чехова. Переживания чеховских Нины и Тrepлева в заключительном акте пьесы



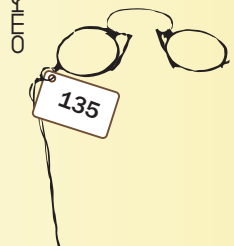
«Чайка».

Сорин — М.М. Янишин, Тrepлев — Ю.Н. Пузырев

По элементарной прямолинейной житейской логике можно и так построить роль. Но это означает отказать от чеховского пронизательного, умного взгляда на человека, от чеховской поэтичности. К сожалению, чаще всего именно так поступает режиссура спектакля. Грустная трезвость чеховского Дорна, понимающего, что он бессилен помочь тем, кому хотел бы помочь, превращена М. Болдуманом в сухое равнодушие, и Дорн подчас выглядит просто циником. Т. Ленникова одна пытается противостоять общей для спектакля тенденции к упрощению характеров: ее Маша повинется не только житейской логике, но и логике поэтической. Однако трагедия взаимного непонимания Маши и Медведенко в спектакле не выражена, вообще вся горестная

тема учителя Медведенко отодвинута на второй план, старательно заретуширована: ведь Медведенко с его нищетой, с его заботами, долгами никак не вписывается в тригоринский сюжет, он оказывается в стороне от «сквозного действия» и явно лишнее лицо в режиссерской партитуре спектакля... Поневоле приходишь к выводу, что в «Чайке» увидели всего только мелодраму утраченных девических грез, всего только драму несостоявшейся литературной карьеры... Правда, художник Н. Шифрин устремил свои усилия в другом направлении: его декорации прозрачны, лиричны, в них, особенно во втором акте, ощутима поэзия гибнущей красоты, чувствуется та «благоуханность» пьесы, о которой говорили зрители первого спектакля.

Но художник остался в одиночестве, режиссеры рассудили иначе. Напрасно! Не упрощенный Чехов нужен сегодня людям, а Чехов — великий театральный поэт. И раньше других именно Художественный театр должен полной мерой, не скупясь, отдать своим сегодняшним современникам огромные духовные богатства, щедро раздаваемые чеховским гением.



Борис Ливанов перед премьерой:
«Чехов, как и Художественный театр, не принимал рутины, боролся с ней. Драматургия Чехова – явление совершенно новое в искусстве. Это – рождение нового чеховского театра, который так вдохновил МХАТ. Великий русский писатель любил человека и хотел зажечь его своей любовью к жизни, к прекрасному, к красоте. Чехову не свойственны меланхолизм, замедленное действие, пессимизм. Писателя все это раздражало, и в нашем новом прочтении пьесы мы хотим вернуть «Чайку» к первоисточнику. Я преклоняюсь перед гениальным замыслом Константина Сергеевича Станиславского, основываюсь на его методе и учении, но далек от мысли копировать учителя. Новое время требует и нового прочтения Чехова. Я хочу прочесть «Чайку» глазами современника.

В чеховских пьесах рядом со многими условностями есть и конкретно-подчеркнутые безусловности, точный возраст действующих лиц, их определенное восприятие мира, соответствующее обстоятельствам и возрасту. Подлинная артистическая молодость прекрасно соответствует чеховской драматургии — чарующей поэтике, изумительным образам юности, даже сложившейся несчастливо...»



Э.Г. Стенберг. «Чайка». Эскиз декорации, холст, масло. 1968 год

сложнее, противоречивее, чем те, с каким нас знакомят С. Коркошко и О. Стриженов. Трагедия Треплева, отступившего от дерзкого новаторства к рутине, попавшего в плен черствости, безнадежности, сухости, не передан актером во всей своей горечи и неизбежности. Недостаточно последовательно прослежен С. Коркошко трудный путь Нины сквозь реальную грубость жизни к настоящему искусству; игра актрисы не заставляет пока верить в рост душевных сил ее героини.

В самом конце спектакля вновь, как в первом акте, появляются пере зрителем огромные, устрашающие, широко расставленные и удлиненные, как на древних иконах, глазища. То ли недремлющее око сатиры, укоризненно взирающее на пошлость, мещанство? То ли глаза дьявола, «отца вечной материи», что более всего боится пробуждения жизни в пустом, страшном мире будущего, пригрезившегося Треплеву?

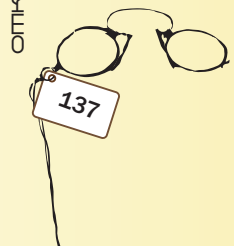
Т.Иванова «Чайка» во МХАТе «Советская культура», 1969, 25 января

Новая «Чайка» во МХАТе поразит нас не столько тонкостью психологии, сколько напряженной страстностью, энергией своего драматизма. Может быть, потому, что первое само по себе привычно во всех чеховских спектаклях, второе – неожиданно и ново. Спектакль, поставленный Б. Ливановым, по-настоящему молод, тревожен, чист. Истинным его героем и стала молодость – с бесстрашием ее идеализма, нетерпением сердца, нежеланием и неумением беречь себя. Молодость Нины Заречной... В новой сценической интерпретации

она выступила настолько укрупнено, что остальные герои пьесы словно бы отодвинулись невольно вглубь сцены. Да, история Нины Заречной прочтена на этот раз совсем не в мягких тонах лирических растушевок, потому так органичны в ее «партитуре» эти мощные, потрясенные аккорды оркестра – как удары ветра в ненастную ночь. История Нины прочтена как драма, которая ворвалась в жизни соринных и дорнов, сорвав с нее отглаженные драпировки обыденности. Дохнуло на мирную поэзию угасающего усадебного быта, на его предзакатные плесы бездомностью, отчаянностью борьбы за жизнь, горьким торжеством и самозабвением «актерки, представляющей на театре». Как светла и нарядна Нина Заречная в первых своих выходах на

сцену – вся в полете и в томлении по полету. Затем в финале эта праздничная нарядность Нины, воздушное изящество платья, всего ее облика сменяется почти монашеской темной строгостью. Весь роман Нины с Тригоринным проходит в «Чайке» как великие сражения в старинных трагедиях, о ходе которых возвещали только гонцы и трубы, — за сценой... И вот усталая, бездомная женщина стучится ненастной ночью в дверь дома, где все началось, где скучно пылится чучело чайки, которую когда-то бессмысленно убили над озером и положили к ее ногам. А вместо «сюжета для небольшого рассказа», с ходу намеченного тогда белетристом Тригоринным, была прожита драма. Жизнь не воспользовалась тригоринским сюжетом буквально. Она двинула его по-

своему. Не по тонкой поэтической канве, а грубо, решительно – на ломовых, по грязи, по булыжникам, по бедным городским подворьям, по нетопленным номерам и мебели-рашкам, впроголодь и со слезами в подушку. Нина «бросила жребий», стала актрисой. И уже в то время, как шел первый акт, мы не сможем подумать о том, что, пожалуй, театр выбрал не худшее время для возвращения чеховской «Чайки» в свой репертуар. Что, скажем, еще двадцать или даже пятнадцать лет назад зрительный зал оказался бы более равнодушным к пророчествам и вопросам прочитанного Ниной монолога. Потому что при всей его странности, при том, что поистине в нем «что-то декадентское», он прихотливым образом «накладывается» на то, к чему не останутся глухи и сегодняшние





«Чайка».

Тригорин — Л.И. Губанов, Аркадина — А.И. Степанова, Шамраев — М.П. Болдуман



«Чайка».

Дорн — Л.В. Иванов, Полина Андреевна — Е.Н. Ханаева

зрители «Чайки». «Что будет через двести тысяч лет?... вселенская пустота ли... Угаснут ли жизни, свершив свой круг... Творениями человеческого гения, цивилизации суждено ли исчезнуть в прахе... И как бы то ни было, но ровесники «атомного века», сегодняшние зрители «Чайки», не нейтральны к этому. Здесь возникает неожиданный контакт между сценой и залом, выскакивает искра нового понимания, это ударяет по нервам, падает не в пустоту... Драматическая актриса — это опаленность жизнью. Это готовность безоглядно жертвовать своему призванию, ставшему делом жизни и смерти, бесстрашное служение ему — на износ, на пробу огнем и каленым железом. Это нравственный подвиг, это добровольно принятый тяжелый крест, это терпение и вера...

Именно такое — максималистское, идеальное, романтическое понимание звучит в спектакле в образе героини. Спектакль вообще весь внутренне ультимативен. Кажется, никогда Тригорина не судили на сцене так строго, как в этот раз. За талант, за суровость и искренность приговора собственному искусству, за глубину понимания писательской ответственности перед временем, жизнью ему как бы отпускались другие грехи и слабости — кто бросит камень в такого человека? Некоторый скепсис в отношении Тригорина есть, разумеется, и у Чехова. Но при чисто лирическом прочтении пьесы он неизбежно должен идти на убыль, раствориться в юморе, в тонкостях и летучести оттенков характеристик. Выделенная столь

крупно и драматично линия Нины повлекла за собой необходимость более определенных оценок. Это не лишает Тригорина (Л. Губанов) его импозантной маститости, но порождает и ироническое отношение к ней. Затворничество в писательской келье, суровостью которой Тригорин едва ли не кокетничает перед Ниной, оказывается на поверку совсем не мученичеством, а в конце концов так же изрядно удобным убежищем от всех тревог, от серой, пресной пыли жизненных неурядиц. И совсем ему не в тягость идопоклонничество Аркадиной, разве что иногда, чуть-чуть — надо же и кумиру получить подчас небольшой отгул. Внутренняя значительность его вообще взята под вопрос. При всем уме, таланте, заслугах он не большой человек.

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





*«Чайка».
Медведенко — Н.П. Алексеев, Маша — И.П. Мирошниченко*

Единственная роль, выпадающая из системы образов, – это Треплев в исполнении О. Стриженова. Это неудача Б. Ливанова, именно режиссера, а не актера, чей «тембр» дарования не предназначен для этой роли. Слишком романтический и «красивый», лишенный истинного драматизма, условно «неврастеничный» — это не Треплев чеховской «Чайки».

Безусловная жизненная подлинность за этим исключением стала внутренним законом спектакля. Здесь все прорастает и выстраивается на насыщенной и прочнейшей отнюдь не только бытовой, но абсолютно жизненной основе. Здесь все серьезно и драматично — и старость Сорина (Г. Колчицкий), его тоска по всему неджитому, и связь Полины Андреевны (Е. Ханаева) с Дорном (Л. Иванов), и

даже деспотически бессмысленное упрямство Шамраева (М. Болдуман). Такова и великолепная Маша — И. Мирошниченко, в иные минуты встающая вровень с Ниной. Она интеллигентнее, мягче, чем ожидалось, кажется, в чем-то она родственна врачам, учителям, курсисткам чеховской прозы, в иной незаметны, приглушены экстравагантность и невеселые чудачества; называя себя Марьей, «неизвестно зачем живущей», эта Маша прекрасно знает, зачем она живет. Для любви к Треплеву. И эта ее любовь простая и безнадежная, не ждущая взаимности, черпающая доказательства от самой себя и в себе самой, — прежде всего очень сильная любовь.

В. Шкловский **«Верность «Чайке»** **«Правда»,** **1969, 22 февраля**

В «Чайке», как в любом другом великом драматическом произведении, заключено больше, чем выражено словами. Причина бессмертия пьесы в том, что каждому последующему поколению дано проявить новые связи между действующими здесь людьми, обнаружить подспудные мотивы их поступков, объяснить их поведение. Своим толкованием Аркадиной А. Степанова не «уничтожает» исполнительниц из прежних спектаклей, однако она углубляет не только сам образ, но и тему Аркадиной, ее место в нравственном конфликте пьесы. Мы видим в Аркадиной нечто

большее, чем талантливую актрису, не способную позаботиться о сыне, больше, чем стареющую женщину, которую приводит к эгоизму ее, может быть, последняя любовь. За человеком, изображенным Степановой, стоит не просто судьба знаменитой актрисы, хотя и судьба тоже. Здесь об Аркадиной речь идет как о явлении, причем явлении равно как искусства, так и самой действительности. Степанова доводит до логического конца эту жизнь, прожитую во имя тщеславия и своекорыстия, оправдываемых формулой: «Я актриса». (Отказывая сыну в деньгах даже на одежду, Аркадина не стесняется сказать: «Да, у меня есть деньги, но ведь я артистка: одни туалеты разорили совсем»).

Трагедия Аркадиной – Степановой — трагедия бесплодия таланта, который служил только собственной славе, банкротство безнравственности. Она не легкомысленна, она пуста и, в конце концов, оказывается неспособной не только творить, но и любить.

Тригорин в спектакле – другая сторона того же явления, что и Аркадина. В изображении Л. Губанова он не фат, не коварный соблазнитель. И писатель он, вероятно, одаренный, работающий, но... производящий нечто ненужное. Вопрос не в том, что он пишет хуже Тургенева (так он сам думает). Дело в другом: он пишет не для того, для чего писал Тургенев, поэтому и труд превратился у него в тяжкую, унылую службу.

Тригорин безнравственен не потому, что жаждет порока, он и пороком недоволен, как недоволен всем, что делает. Он не хочет приехать сюда, не хочет уехать отсюда, словом, всегда предпочитает передоверить свою судьбу другим. Это и есть представитель той самой литературы без целей ближайших и отдаленных. Жизнь существует ради Тригорина, а не он ради жизни; оттого и луна у него – не более чем эффектная декорация, подсветка для сцены, а облако — всего-навсего деталь, которую можно «вставить» в книжку. Так на первый план спектакля выходит протест сегодня живущих художников против искусства бескрылого, бессмысленного, а значит — против безнравственного существования.



*«Чайка».
Нина — С.И. Коркошко, Треплев — О.А. Стриженов*

1976

А.П. Чехов «ИВАНОВ»

**Премьера состоялась
26 декабря 1976 года**

Постановка и режиссура

О.Н. Ефремова

Режиссер С.Г. Десницкий

Режиссер-ассистент

И.П. Власов

Художники

Д.Л. Боровский,

Л.М. Кусакова (костюмы)

Музыкальное оформление

В.М. Немирович-Данченко



Олег Ефремов.

**Из статьи «Судьба
наследия А.П. Чехова»**

«Чеховские чтения в Ялте».

М., «Книга», 1976

“Уже много написано книг и произнесено речей о Художественном театре — первом истолкователе Чехова. Сам драматург написал на медальоне, подаренном Вл. И. Немировичем -Данченко:

«Ты дал моей «Чайке» жизнь. Спасибо». Вот так дал жизнь большой драматургии Художественный театр. Однако открыть — не значит исчерпать. И как ни велик опыт театра, остававшийся многие годы каноном для нас и для зарубежного театра, чеховский театр взывает и к другим опытам, поискам, экспериментам. Чеховские пьесы неотделимы от своего времени, от атмосферы жизни людей тех лет, от жизненно-бытового уклада и, если можно так сказать, от уклада нравственного и эмоционального. Когда репетируешь с сегодняшним актером, открывается огромная разница между тем, как ходим, говорим, ведем себя, чувствуем мы, и как все это делали герои Чехова, его современники, между миром их и наших чувств.

Актеру, входящему в чеховский мир, надо не только исполниться духом, атмосферой жизни тех лет. Вместе с тем он не должен забывать, что Чехов — выше одной исторической эпохи, что писатель — меньше всего бытописатель; а что он, как небо от земли, далек от тех литераторов, у которых действуют либо ангелы с крыльями, либо черти с хвостами. Чехов писал о человеческом несовершенстве, но не показывал его в «химически» чистом виде. Его пьесы — это сама жизнь. Там герой борется не только с обстоятельствами, но и с самим собой. Люди сталкиваются не просто друг с другом, но и с общим течением жизни, роковым и неумолимым. И в результате у нас возникает чувство очищения, стремление сделать жизнь лучше».



Д.Л. Боровский. «Иванов». Эскиз, холст, масло. 1976 год

Татьяна Шах-Азизова
Из предисловия к диалогу с Олегом Ефремовым «Двадцать лет с Чеховым»

М., МХТ, 2007

Уже двадцать лет Олег Ефремов выстраивает свой Театр Чехова (просьба не путать с нынешним ефремовским МХАТом). Все началось с «Чайки» 1970 в театре «Современник». Далее все было во МХАТе: 1976 — «Иванов», 1980 — «Чайка», 1985 — «Дядя Ваня», 1990 — «Вишневый сад». О каждом из этих спектаклей немало написано; почти обо всех писала и я и не хочу повторяться, тем более что время не изменило оценок, разве что добавило понимания. Сейчас важно

сказать о другом: это не простой ряд спектаклей, но именно Театр, со своими законами развития, особым отношением к автору, с резким впечатком личности режиссера. А этого почему-то не замечают... Такая странная близорукость отчасти объясняется тем, как неожиданно все в Чеховском театре Ефремова, это всякий раз нарушает нашу внутреннюю установку и требует коррекции зрения (чего критики, как известно, не любят). От Ефремова всегда ждут публицистичности или «неореализма», в любом случае — скупой формы; к его режиссуре это почему-то пожизненно прикреплено. И вдруг: не тесный социум, не злоба дня, но мысль о мироздании стала основой его Чеховского театра. На сцене возникал отнюдь не обыденный мир. Поначалу он был проекцией душевного

состояния героев — нецельности людей в «Чайке», угасания души и воли Иванова. Потом он отделился от героев и встал последним укором, отверженным (или утерянным) идеалом, к чему-то побуждая, напоминая о чем-то. Они же, как правило, не соответствовали ему — обыкновенные, грешные, слабые, но живые и любимые люди. Любовь, впрочем, пришла не сразу. От первой ефремовской «Чайки» ждали трепетной лирики, она же была сухой, трезвой и отчужденной по отношению как к героям, так и к самой «материи» пьесы. А после спектакля случился раскол, и Ефремов ушел из «Современника»... «Чайка» ведь пьеса опасная, роковая; она определяет или обнаруживает судьбу. Тогда, на пороге 70-х, для тех, кто, как «Современник», был рожден «оттепелью», воздух стал

ОПЫТЫ СОВРЕМЕННИКОВОГО СПЕКТАКЛЯ





На репетиции спектакля по пьесе А.П. Чехова «Иванов»
И.М. Смоктуновский, О.Н. Ефремов, В.М. Невинный

чужим и холодным, и холод этот проник в спектакль, в театр...

Далее, уже во МХАТе, спектакли появлялись в порядке, предписанном Чеховым (от «Иванова» и далее), при этом всякий раз вовремя, но не такими, как ожидалось. «Иванова» ставили, когда тема «лишнего человека» обрела в нашей жизни новую остроту. К пьесе обратились разные режиссеры, а в самом МХАТе прямая и недлинная линия соединила ее со вскоре поставленной «Утиной охотой». И вот что интересно: Ефремов сыграл Зилова, но не Иванова. Вместо «политического человека» и прямого разговора о больших проблемах дня возникла фигура Смоктуновского, загадочная и отстраненная, с тенями Гамлета и Фауста за спиной, и разговор пошел о вечном.

От второй ефремовской «Чайки», в

момент обозначившегося театрального кризиса, ждали программы нового реализма, а она обратила нас к Красоте. «Дядя Ваня», поставленный в финале «застоя», мог стать документом безвременья — а спектакль, при всей тоске и томлении героев был полон сильного чувства жизни. Пожалуй, только от «Вишневого сада» не ждали ничего определенного, уж стишком туманной была театральная ситуация в целом, а применительно к Чехову и МХАТу имени Чехова — в особенности. Успеха не ждали (хотя когда мы ждем его?), но удивились и неудаче. Еще больше удивились тому, что неудача не поверг режиссера в уныние, но словно прибавил энергии, с которой тот начал реконструкцию своего Чеховского театра, вводя молодых актеров в спектакли с популярными

исполнителями. Странный человек Ефремов...

Как видно, у него особые отношения со временем. Он жадно впитывает его, отражает прямо и сразу (недаром — и навсегда! — современник), но — как бы сказать — своевольно. Он вторит ему и спорит с ним. Он может бросать ему вызов, давая «крупным планом» в спектаклях то, чего времени недостает: масштаб личности, драму ли, красоту, чувство жизни. Быть может, отсюда — и ностальгия «Вишневого сада», тоска по гармонии и миру домашнего очага и, что важнее, внутри театра — потому, видимо, потерпел поражение. Упрямство, своеволие, азарт борьбы, присущие Ефремову человеку и режиссеру, проникли в его Театр Чехова. Но тут нашла коса на камень — и не могла не найти. Наш Антон Павлович тих и кроток по легендам; воля его (и воля авторская, прежде всего) была железной, сопротивление ей бесполезно — взял да и повернул весь мировой театр в нужном себе направлении. В направлении это попал и Ефремов. Отсюда — нечто такое в его чеховских спектаклях, чего до них и вне их не было заметно за режиссером. Слово властная сила вела его — быть может, не без внутреннего сопротивления, но вела, и он становился художником *par excellence**. Сила эта — законы чеховской драмы, коль скоро доверишься ей, а кроме того — воздействие личности Чехова. Давно замечено, что пребывание в мире чеховской драмы делает художников гуманнее и мудрее, и одно лишь различие между двумя «Чайками» Ефремова — наглядный тому пример.

Я не уверена, однако, что слово «воздействие» здесь точно и что речь идет о борьбе. В. Ефремов, хотя бы благодаря мхатовскому происхождению, есть «гены» чеховские. Есть, вероятно, и какое-то душевное родство...

* по преимуществу (лат.)

Наталья Крымова «Человек в прошедшем времени»

«Литературная газета»,
1977, 16 февраля
Маша в «Трех сестрах говорит:
«Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает...»

Умная Маша и читала много, и замуж успела выйти, но вот встретила Вершинина. И тут, как говорится в одном из рассказов Чехова, все полетело концом вниз. Чужой опыт показался старым, известным вопросом, будни — счастьем, счастье — бедой.

Что-то похожее случается и с чеховскими пьесами, когда выходит хороший спектакль. Про «Иванова», например, мы, кажется, все знали. И то, что это первая пьеса Чехова написана за две недели, «нечаянно», — так легко он потом не писал. И то, что многоопытный Корш не нашел в ней «ни одной ошибки и греха против сцены», отчего довольно мирно она у Корша и была поставлена. «Иванова» мы знаем, что написал 27-летний молодой и красивый Чехов. У которого, правда, за три года до того открылось кровохарканье. Именно «Ивановым» он реши свести счет со всеми нытиками, расплотившимися в жизни и литературе. Специалисты знают в деталях, как складывалась сценическая история пьесы, как ее ставил Немирович-Данченко, как играли великие Качалов, Станиславский, Книппер, что дало основание А. Дикому (игравшему в том же мхатовском спектакле доктора Львова) назвать спустя годы свою статью «Несыгранная пьеса Чехова», а режиссерам М. Кнебель и Б. Бабочкину поставить свои спектакли. Словом, много сведений содержится в наших головах.

Но если бы история театра заключалась только в мирном накоплении подобных знаний, это была бы какая-то неживая и нас не слишком занимавшая история.

На самом деле она другая — беспокойная, нервная, полная неожиданностей, от нашей повседневности, полной вопросов и забот, не отделенная, наоборот, неуловимо, но накрепко с нею связанная.

На спектакле «Иванов», поставленном во МХАТе, именно об этом и думаешь. Старая пьеса вдруг вызывает почти ту же мысль, что у чеховской Маши: никто ничего об этом не знает, каждый должен решать сам.

Потрясением ли назвать этот спектакль или волной новых вопросов, обращенных к Чехову, к театру, к актеру Смоктуновскому, наконец, — в любом случае театр дал пережить редкое чувство: он вторгся в нашу интимную духовную жизнь, мы его



«Иванов».
Иванов — И.М. Смоктуновский

туда впустили. Если же вспомнить историю театра, на сцене которого «Иванов» идет, такое вмешательство в жизнь современников было одной из главных его традиций. Тогда следует признать, что спектакль, поставленный О. Ефремовым, вполне традиционен. И это прекрасно. Потому что традиция, о которой речь, слишком часто остается декларативной и мало касается реальной практики. Привычки нашего театра, увы, иные, а в привычках, как известно, своя сила. Чтобы быть традиционным, в данном случае требовалось особое сознание цели и крутая воля. Режиссер О. Ефремов эту волю проявил.

И в своем целом и в деталях спектакль являет приметы перемен. Иногда это только приметы — результат попыток, не до конца реализован-

ных. Иногда в новое вдруг досадно вторгается старое, банальное, то, что Чехов рекомендовал объезжать, как яму. Но в самом главном, к счастью, перемена не только резкая, но высокохудожественная и глубоко обоснованная.

Художника Д. Боровского Ефремов пригласил, надо полагать, не только в силу моды, но сообразно общему замыслу. Не учась у мхатовских мастеров и не ощущая покорности ученика, Боровский впитал в себя культуру именно этой школы. Его мышление конструктора и поэта держит спектакль в строгих рамках, жестких и вместе с тем просторных. Художник предлагает театру некую поэтическую задачу, загадку, загадав которую актеры обретают стиль, а зритель погружается в мир



«Иванов».
Боркин — В.М. Невинный, Иванов — И.М. Смоктуновский

поэзии. Кто придумал оформление «Иванова», Боровский или Ефремов, не знаю — есть тайны, на которых театр держится. Но взять старую (1904 года!) установку, где дом стоял углом, влево уходя высокими деревянными колоннами, а вправо тремя распахнутыми окнами, над которыми свисали ветви живого дерева, — взять именно эту установку, замечательно мхатовскую, чеховскую, сверхправдивую, какой-то додетской нашей памяти знакомую и родную, и — смелым (бережным!) жестом развернуть ее резко фасадом и одновременно вывернуть наизнанку, как выворачивают перчатку, сунув руку внутрь, — нужно же было придумать! Все-все сохранено с величайшей бережностью — фактура не то отсыревших, не то пересохших стен, пропорции

удивительных окон и настоящие стекла в них, портреты в печальных рамках — все сохранено — и все дано в новом ракурсе, резко драматичном, можно сказать, отчаянном. Неправдоподобно единство внешнего и внутреннего вида этого дома; странным образом одни и те же белые цветы в окне напоминают свадьбу и похороны — это новое по облику и необычной пустоте пространство актерам предлагается обжить с той же естественностью, с которой учениками Станиславского обживалось прежнее. Кажется, буквально прочитана мысль Чехова, что если в Европе люди погибали от того, что «тесно и душно», то в России от того, что «просторно» и «нет сил ориентироваться». Итак, правдоподобие решительно заключено внутрь — трагический

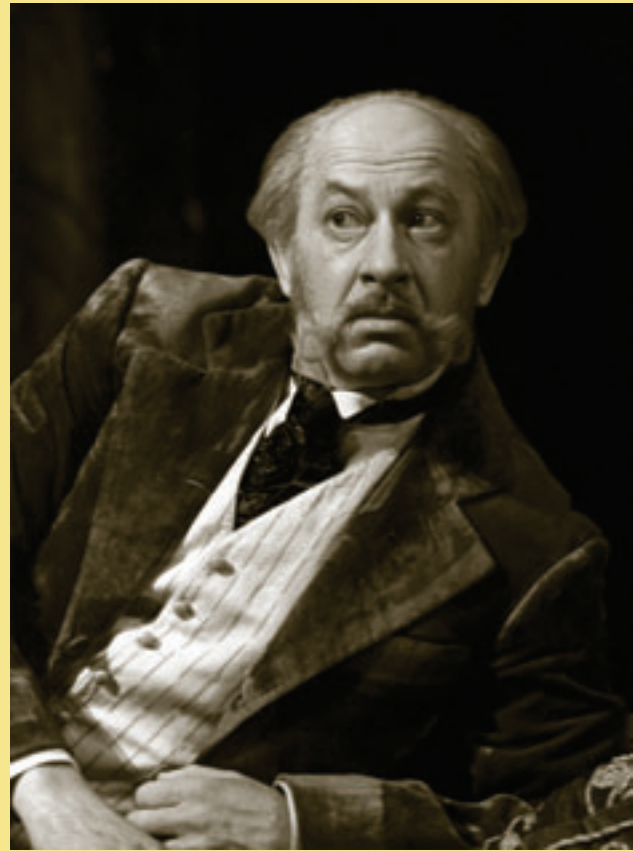
спектакль актерам предложено играть на пустой сцене, динамику и разнообразие отыскивать внутри себя, без подпорок. Этот экзамен неожиданно выдерживают мхатовцы старшего поколения. Неожиданно — потому что известна сила полувековых актерских навыков. Но ни М. Прудкин, ни А. Степанова, ни С. Гаррель не держатся за привычное. Кажется, высохшая, как ветка дерева, Авдотья Назаровна, котрую играет Степанова, ориентируется в пустоте так, будто в этой пустоте и родилась. А у графа Шабельского, которого играет М. Прудкин, и внутри так пусто, что ему решительно все одно — и в доме, и на улице, он всюду сирота. Чехов советовал тонкие душевные движения выражать «грацией» — М. Прудкин и А. Попов, исполняю-

щий роль Лебедева, так и играют, и это не только манера что-то выражать, но признак того, что театр принципиально не лишает этих людей «тонких душевных движений». И оттого притихает зал, когда Шабельский вдруг плачет, взглянув на виолончель, — он и плачет коротко, не занимая своим рыданием лишнего пространства, всхлипнул, лицо свело судорогой, и оборвал себя тут же. И оттого не смешит постоянный зов Лебедева: «Гаврила!», и явление Гаврилы с подносом и рюмкой водки — ведь не смешило Чехова пристрастие его родных братьев к алкоголю. Тут не до смеха. Той же «грацией» и неожиданностью оттенков отмечена игра И. Мирошниченко в роли Сары. В перечне действующих лиц на вечеринке у Лебедева названы «старушки». Не старушки, а две черные старухи, бесшумно возникающие, бесстрастные к общему говору, неподвижные и высохшие, как те же ветки на стенах — фон всему. Они настолько не живы, что читаются как деталь оформления, но когда Иванов на-талкивается на них взглядом, и ему и нам делается не по себе. Теперь о самом главном. Характер Иванова поддается многим толкованиям. Его и развенчивали, и романтизировали, и реабилитировали. В этом отношении он напоминает Гамлета. Но опять-таки — и «русский Гамлет» про него можно было сказать, и «эпиграммой на Гамлета» назвать было можно. Отмечена была и разница: Гамлет — единственный, Ивановых — много. Но и тут возможна поправка. Много «Ивановых», а чуть сдвинешь ударение, и этот Иванов, возможно, предстанет исключением? Иванова играет И. Смоктуновский.

«...В каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов... Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, а сами мы себя не понимаем». Смоктуновский дает тут как бы свой шифр к роли. Заметим, кстати, что тут и шифр к манере исполнения, необычной для мхатовской сцены. Перед нами человек, в котором не только «много колес, винтов и клапанов», а слишком много. Есть Ивановы, а тут Иванов. По сложности и парадоксальности внутреннего устройства герой, созданный Смоктуновским, кажется, превзошел своих предшественников. Другие исполнители старались найти

в Иванове некую определенность и, соответственно, искали путь, как ее на сцене воссоздать. Осуждали они Иванова или восхищались его собственным себе приговором — традицией была четкость контуров. Смоктуновский контуры как бы размывает, но не ради мелкой множественности нюансов, на которые он мастер, но ради смысла. В одной литературоведческой работе (Н. Берковского) попались такие слова о той же пьесе: «Герой этой драмы Чехова страдает невоплощением. Среда и эпоха не дают материала для воплощения. Он пытается стать телом, остается призраком». Можно страдать пороком сердца или болезнью легких. Жена Иванова Сара, например, страдает чахоткой. Лебедев — алкоголизмом. Иванов страдает невозможностью

воплотиться — Смоктуновский сыграл предел попыток сделать это. Поражено самое высокое, что есть в человеке, — его дух, откуда и страдания. Трудно назвать актера, который в область духовную увлекал бы с такой силой именно через физическое свое бытие на сцене, так остро и точно соотносил бы одно с другим, ни разу не порвав этой связи, но отыскивая по ходу спектакля все новые и новые для нее выражения. Он входит быстро, легко, эффектно. Говорит негромко и нервно. Смотрит внимательно. Сидит недолго, как-то неосновательно. Чаще ходит, запахнувшись в пальто. Кого-то вспоминает. «Он... ходит из угла в угол, как бы для моциона, сидит же очень редко. Он всегда возбужден, взволнован



«Иванов».
Шабельский — Е.А. Евстигнеев



«Иванов».

Зинаида Савишина — Е.Н. Хананова, Лебедев — А.А. Попов,
Барышни — Е.А. Наумкина и Т.Н. Миронова

и напряжен каким-то смутным, неопределенным ожиданием... Мне нравится его... лицо, всегда бледное и несчастное, отражающее в себе, как в зеркале, замученную борьбой и продолжительным страхом душу. Grimасы его странны и болезненны, но тонкие черты, положенные на его лицо глубоким искренним страданием, разумны и интеллигентны, и в глазах теплый, здоровый блеск... По вечерам он запахивается в свой халатик и... начинает быстро ходить из угла в угол... По тому, как он внезапно останавливается и взглядывает... видно, что ему хочется сказать что-то очень важное, но, по-видимому, соображая, что его не будут слушать или не поймут, он нетерпеливо встряхивает головой и продолжает шагать. Но скоро желание говорить берет верх над

всякими соображениями, и он дает себе волю и говорит горячо и страстно. Речь его... порывиста... но зато в ней слышится, и в словах, и в голосе, что-то чрезвычайно хорошее». Прошу прощения за длинную цитату, но она из Чехова и кажется буквально описанием Иванова — Смоктуновского. Между тем это не Иванов, а Иван Дмитрич Громов, обитатель «Палаты №6», пораженный той же распространенной среди мыслящих на Руси людей болезнью — совестью пополам с безволием. Чехов, оказываясь, продолжил своего Иванова в «Палате №6». «Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились... Слабы, слабы!» — горестно восклицает, глядя на Громова, доктор Андрей Ефимыч, восклицает, впрочем, сидя

уже на такой же больничной койке. Смоктуновский сыграл и этот заколдованный круг в душе, и нечеловеческие усилия вырваться из него, и то, как человек сдался. Финальный выстрел Иванова иногда толкуют как подвиг, иногда как высшую меру наказания самому себе. Смоктуновский играет проще — как конец, как исход. Он, собственно, весь спектакль играет так — как конец жизни. Это игра ровная, в ней нет обычного театрального нарастания и подъема. Но есть нагнетание абсолютной безнадежности. Внешнего развития нет, а внутреннее являет собой некую цепь пределов — кажется, вот он, предел, но нет, это не последний — еще один, еще, еще... Чехов знал, что обветшавшее и умирающее сложно опутывает и вытаптывает живые ростки в человеке. Совесть Иванова — такой росток, по которому ходят ногами, катают колесами, но он живет. Потому то порывисты, то заторможены движения этого человека — они отражают движения внутренние, а те совершаются, так сказать, в присутствии совести. Актеру тут не нужны слова. Молча он смотрит на протянутые деньги, молча рассматривает гостей, сидя на стуле в самой гуще толпы, молча всматривается в лицо Саши, слегка касаясь его пальцами. А перед смертью он может вдруг тихо засмеяться всеобщей перепалке, в центре которой оказался, и заметить не без юмора коротко: «Не свадьба, а парламент!» И через минуту выстрелить в себя. Актер, играющий перед нами Иванова, — замечательный мастер молчания. Он почти антитеатрален в этом и полемичен, так же, впрочем, как полемичен и в трактовке роли. Будто отодвинув в сторону рассуждения о том, «лишний» ли человек Иванов, Смоктуновский сыграл буквально лишнего — ненужного, неуместного, конченного. Хорош он этим или плох? Актер дает повод для размышлений, а не отвечает. Нехороша жизнь, делающая людей лишними, — это ясно. Но этот вывод гораздо более затрагивает персонально Иванова, чем может показаться на первый взгляд. Плоха ли, хороша ли жизнь, но она, по мнению Чехова, предъявляет к человеку «свои законные требования, и он — хочешь не хочешь — должен решать вопросы». И вот, простив Иванову многое, объяснив и даже оправдав его неспособность что-то решить



«Иванов».

Иванов — И.М. Смоктуновский, Лебедев — А.А. Попов

в плане общем, Чехов в один из решающих моментов пьесы как бы отступает от своего героя. Что делать человеку, если у него умирает жена, которую он разлюбил? Доктор Львов говорит: «По крайней мере, действовать не так откровенно». Влюбленная Саша требует: «Ступай сейчас к своей жене и седи, седи, седи...» Оба совета выполнимы, но от обоих тошно. Однако бред и низость слов, сказанных Ивановым в момент, когда не выдержали нервы, почему-то не выглядят так страшно, как отстраненное, неживое спокойствие в иные минуты. Не в советах, которые дают неумные люди, не в прежней любви, которой нет, не в насилии над собой, а в элементарной человечности, запасы которой кажутся самой естественной принадлежностью че-

ловека, — вот где ничего не находит Иванов, чтобы выполнить простой долг. В чем дело? Нет этих запасов? Искляки? Малы были? Или лень руку протянуть? Душевную лень, вековечное оправдание лежбоек и равнодушных, примету того, что еще чуть-чуть — и будет «все позволено», — тоже играет Смоктуновский. Парадокс — в сочетании гипертрофированной совести с чем-то пугающим, бессовестным. И чем искреннее актер это играет, чем полнее проживает, тем страшнее картина. В испуге Иванова, взглянувшего в себя в зеркало, — сигнал, что пора кончать. Исполнение Смоктуновского не рассчитано на жалость. Когда в душе, настроенной на высокий лад,

погибает что-то главное, связующее ее с другими такими же, дело плохо. Какие-то клапаны, клавиши или струны в душе этого Иванова издают не прекрасную музыку, а дикие звуки и скрежет. Это новый для чеховского спектакля аккомпанемент, но он не нарочито придуман современной фантазией, тяготеющей к диссонансам, а расслышан в той же удивительной пьесе. Марианна Строева «Иванов» «Вечерняя Москва», 1977, 4 января В самом конце 1976 года на сцене Художественного театра родился новый чеховский спектакль «Иванов», поставленный О. Ефремовым. Этот спектакль может показаться скорее





«Иванов».
Анна Петровна — И.П. Мирошниченко

традиционным. Его новизна про-
ступает исподволь. Он возвращает
нас к чеховской лирике, к искусству
подтекста, ансамбля, к мягкой
объективности и неторопливой раз-
думчивости оценок, к внутренней
драме каждого человека. Здесь
нет запальчивой тенденциозности:
напрасно было бы искать тут своих
«ангелов» и «подлецов». Режиссер,
следуя Чехову, хотел бы «никого не
обвинить, никого не оправдать».
Совсем как в «добрые старые вре-
мена», на сцене МХАТа звучит груст-
ная мелодия виолончели, сгущаются
сумерки, падает теплый свет из
окна, мигают от ветра свечи и тяжело
ухает где-то далеко сова. Вы вот-вот
готовы погрузиться в элегическое
настроение прошлого...
Но режиссер вместе с художником
Д. Боровским словно выталкивает

чеховских интеллигентов из при-
вычно обжитого быта. Знакомые
люди получают новое сценическое
измерение. Глухие, серые от дождя
стены, обычный усадебный портик с
клонами — все завито сверху донизу
сухими плетями и отодвинуто вглубь.
Высокие стены стоят холодно и от-
чужденно.

В пугающе пустом и гулком
сценическом пространстве люди
бесприютны, притулиться некуда,
не скроешься от чужих глаз. Драма
Иванова как бы вынесена во двор,
на плац, на всеобщее обозрение —
самое интимное объяснение и то
происходит на людях. Почти все вре-
мя кто-то лишний, как соглядатай,
торчит перед глазами — то Боркин,
то доктор Львов, а то две какие-то
древние старухи.

Эта публичность драмы заявлена
сразу: недаром Ефремов начинает
спектакль «врезкой» из второго акта,
когда гости у Лебедевых смакуют
сплетни об Иванове и его жене. И
потом до самого конца героя ни на
минуту не оставляют одного: все
время пристают к нему, теребят,
любопытствуют, преследуют, требу-
ют, обличают. Даже монологи у него
отняты, переведены в диалоги. Ощу-
щение загнанности выставленного
на всеобщий позор прилюдного
существования не покидает вас, по-
куда вы смотрите на этого высокого
худого человека в накинута на
плечи светлом пальто.
Иванова играет И. Смогутновский.
Выбор актера определяет самую
суть, сердцевину решения. Это
вовсе не «срединный» герой. Нет,
если хотите, это человек особенный,
не от мира сего, даже по-своему
редкостный. Особенность его в обо-
стренной совестливости: та ложь, к
которой все давно притерпелись, в
этом Николае Алексеевиче Иванове
вызывает постоянный саднящий
стыд.
«Тебя, брат, среда заела!» — скажет
старый приятель Лебедев. «Глупо,
Паша, и старо», — ответит Иванов.
И будет прав. Действительно,
сваливать все на «среду» глупо и
старо. Особенно здесь, где Иванов
окружен вовсе не монстрами, не
гротескными уродами, а людьми
самыми обыкновенными. Каждый
из этих «зулусов» по-своему, в меру
ему отпущенного, тоже переживает
«ивановскую» драму. Только никогда
не сделает последнего шага.
Поджарый акцизный Косых
(В. Сергачев) будет все так же погля-
дывать на отдушины: «Неужели даже
поговорить не с кем! Живешь, как в
Австралии...», но всю свою одинокую
боль бросит в яростные карточные
бои. Рано располневший Боркин
(В. Невинный), весельчак, «душа
общества» и фантазер, будет все так
же упиваться своими дурацкими
«прожектами» — во спасение ближ-
него, но так никого и не спасет.
Старый приживал Шабельский
(которого в мягкой, элегической
манере играет М. Прудкин и в более
острой, шутовской — Е. Евстигнеев)
будет до злости гадать — устроить ли
себе «этакую гнусность» (жениться
ли на «марфуткиных стерлингах»),
но всерьез способен думать лишь о
«жениной могилке».
Смелый обличитель, борец за правду
доктор Львов (Е. Киндинов), такой
«прежний Иванов» с яркой внешне-



«Иванов».
Шабельский — М.И. Прудкин

стью народника и повадками «по-
ложительного героя», станет на деле
пригодным лишь для того, чтобы
подтолкнуть человека к смерти.
Даже самый добрейший из этих
«пещерных людей», Паша Лебедев,
которого А. Попов делает как бы
«вторым Ивановым» этого спектакля,
человек с университетским про-
шлым, по-своему интеллигентный и
благородный, со своей драмой, тоже
будет лишь глушить водку и «околе-
ванца» ждать. Каждый из этих людей
по-своему несчастен, и каждый
по-своему пародирует ивановский
«гамлетизм».
Только один Иванов окажется спосо-
бен переступить последнюю черту.
Утонченный, ранимый, как бы
сотканый из обнаженных нервов,
он будет затравленно озираться
вокруг, прижимая дрожащую руку к

губам, будет теребить свою светлую
бородку, будет метаться на длинных
негнущихся ногах по серому загону,
пока наконец не поймет простую
истину: надо сделать выбор и уйти
из этой жизни. Не нужно никакой
свадьбы, никакого «спасения»
любовью. Только уйти прочь. Тут он
остановится и улыбнется. Да, улыб-
нется, почти рассмеется, потому что
Смогутновский играет финал Ива-
нова как единственно возможный,
бескомпромиссный исход.
В финале режиссер обойдется без
эффектного выстрела и падения
героя. Всю авансцену займут бойко
галдящие «пещерные» люди. Только
когда они наконец расступятся,
будут видны тихо скорчившийся
на полу человек и две коричневые
старухи, как изваяния застывшие
над ним.

Такой чеховский спектакль появился
на сцене МХАТа. Пожалуй, это
первая ефремовская постановка
классики, в которой столь бережно
подхваченные и вновь ожившие
чеховские традиции театра так
органично и естественно сплетены с
позднейшими открытиями миро-
вой «чеховианы». Вечный автор
Художественного театра — вместе с
«Ивановым» 1977 года — начинает
новую сценическую жизнь.





*«Иванов».
Иванов — И.М. Смоктуновский, Анна Петровна — Е.С. Васильева*

1977

«ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ»

Премьера состоялась

18 мая 1977 года

(по пьесам и рассказам

А.П. Чехова)

Постановка и режиссура

Е.В. Радомысленского

Художник

А.Л. Окунь

Музыкальное оформление

В.М. Немирович-Данченко



«Чеховские страницы».
Сцена из спектакля

Е. Радомысленский, режиссер:
Ставить спектакль с участием лучших представителей мхатовской гвардии — великая честь и огромная ответственность. Эта ответственность возрастает многократно, если учесть, что литературная основа спектакля — произведения Чехова, да еще те из них, которые никогда раньше не шли на сцене МХАТа. Самое горячее желание всех участников нашего спектакля, чтобы Чехов предстал во всей первозданной мощи своего провидческого таланта.

А. Георгиевская, актриса:
Все-таки удивительный писатель Антон Павлович Чехов! «Юбилей» — водевиль, шутка, ему почти девяносто лет от роду! А звучит весело, свежо и, главное, современно! Чего греха таить, встречаются и нынче подобные юбилеи... А Мерчуткина? Думаю, и вам попадаются такие женщины – напористые, прямолинейные, идущие напролом без учета реальной обстановки.

Марк Прудкин, актер:
Конечно же, «Лебединая песня» — не только о старом провинциальном актере. Как всегда у Чехова, образ, им созданный, не укладывается в рамки одной профессии. Он значительнее, глубже. Вот и я стремился донести общечеловеческое содержание этого маленького шедевра.

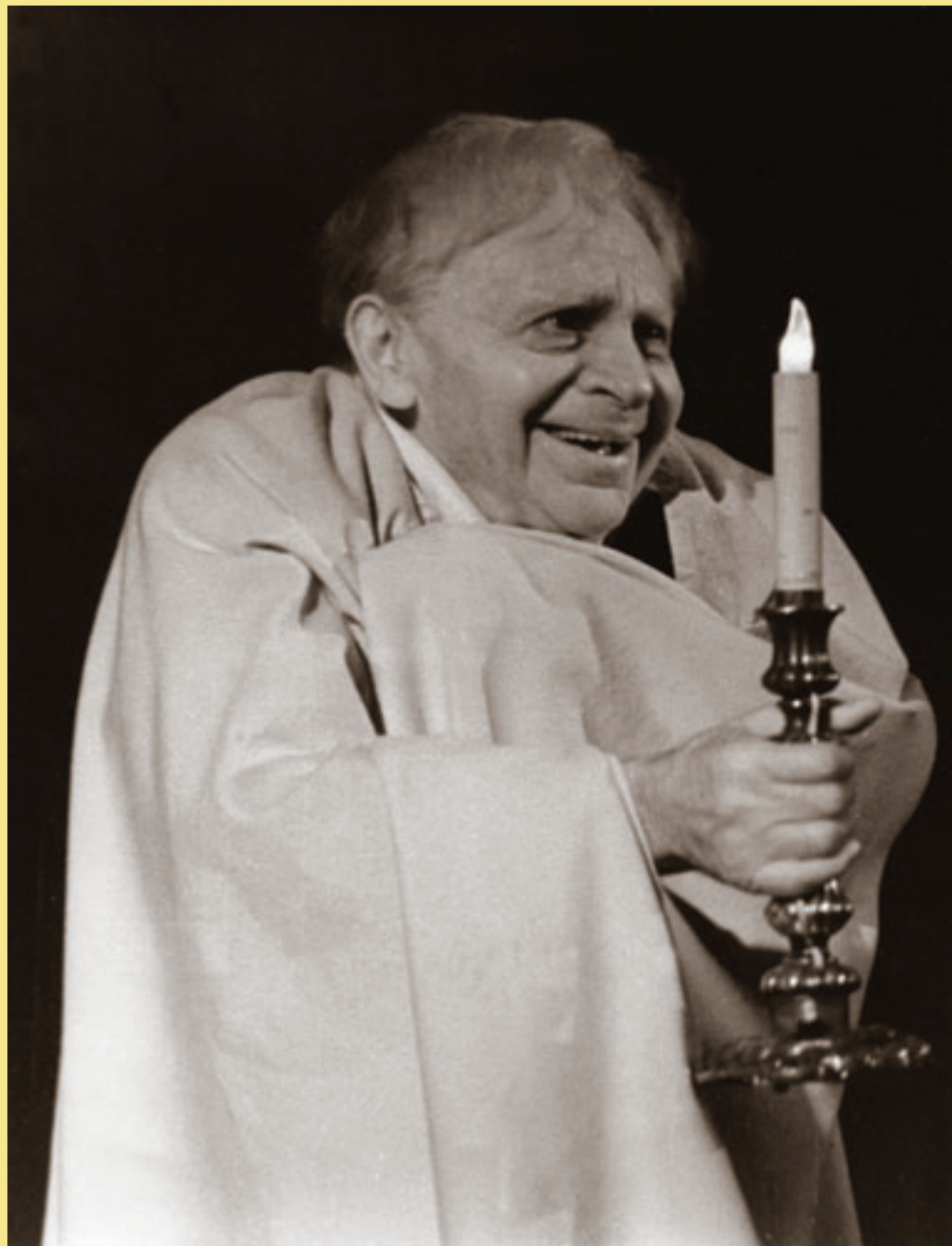
Е. Полежаева
«Ожившие страницы»
«Московская правда», 1977, 26 июня
Московский Художественный театр показал совсем особенный, не имеющий аналогии в его истории, спектакль. Названный «Чеховские страницы», он возник в силу двух

причин: глубокой и неугасимой любви мхатовцев к творчеству А.П. Чехова и желания собрать воедино своих славных актеров — мастеров старшего поколения. Состоящий из одноактных пьес либо инсценировок рассказов Чехова, он представил на своей афише имена А. Зуевой, А. Степановой, П. Массальского, А. Георгиевской, А. Кторовой, М. Прудкина, М. Болдуманова, Б. Петкера. Режиссер Е. Радомысленский и художник А. Окунь нашли единый образ-символ, напоминающий зрителю о тесной связи драматургии Чехова с Художественным театром: на сцене воспроизведен портал старого зала театра, занавес с летящей чайкой, изгиб рампы с суфлерской будкой, а расположенный в глубине оркестр исполняет по

ходу старинные мелодии — марши и вальсы, звучавшие в свое время во мхатовских постановках чеховских пьес. В этой своеобразной рамке все происходящее воспринимается как живое продолжение истории театра, воплощение его творческих заветов. Нет нужды определять жанр новой мхатовской работы — это не целостное действие и не костюмированный концерт. Разность актерских вкусов неизбежно принесла с собой и различие тем в избранных произведениях. И все-таки общее в этом есть: общность подхода к творчеству любимого писателя, стремление каждого исполнителя глубоко заглянуть в душу своего героя, раскрыть его внутренний мир, объяснить причины, по которым судьба его сложилась так, а не иначе, наконец,

та сердечная интонация, которая придает каждому эпизоду характер доверительного, один на один, разговора актера со зрителем. В новом спектакле впервые на мхатовской сцене прозвучали одноактные пьесы Чехова – «Юбилей» и «Лебединая песня». «Юбилей» по авторскому обозначению – «шутка». Так и родились, должно быть, разнообразные оттенки юмора, легкой, веселой театральной выразительности, отличающие эту сцену спектакля, в центральных ролях которой предстали П. Массальский, А. Георгиевская, М. Болдуман. В драматическом этюде «Лебединая песня» («Калхас») в образе Светловидова – артиста провинциального театра, комика, воссозданном М. Прудкиным, перед зрителем раскрылась одна из трагических





*«Лебединая песня».
Светловиков — М.И. Прудкин*



*«Рассказ госпожи NN».
А.И. Степанова*



*«О вреде табака».
Нюхин — А.П. Кторов*



*«Юбилей».
Татьяна Алексеевна — И.П. Мирошниченко, Шипучин — П.В. Массальский*



*«Юбилей».
Хирин — М.П. Болдуман, Мерчуткина — А.П. Георгиевская*



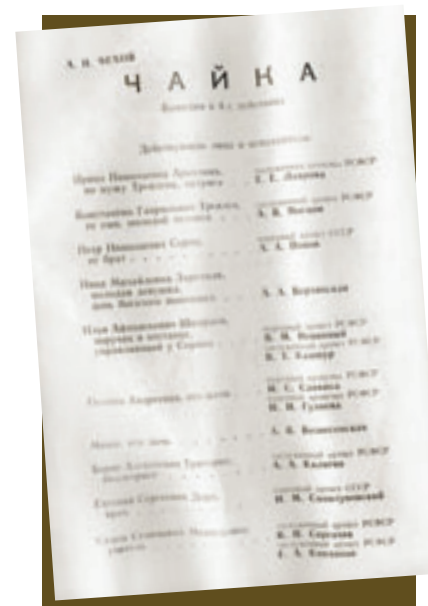
«Канитель».
Старуха — А.П. Зуева, Дьячок — В.Н. Сергачев

страниц русского дореволюционного театра: гибель большого таланта, отданного на потребу толпе. «Лекция о вреде табака» в исполнении А. Кторовы звучит исповедью наболевшей души, стремлением человека приниженного, но не утратившего своего достоинства, вырваться из цепких пут пошлости и мещанства. «Рассказ госпожи NN», который читает А. Степанова со свойственным ее стилю элегантною и изяществом, принял вид монолога, и актриса играет его сильно и сдержанно, достигая полного перевоплощения в образ своей одинокой и, в сущности, глубоко несчастной героини. В спектакль «Чеховские страницы» вошли и два инсценированных рассказа «Канитель» и «Печенег». В первом из них мы увидели

А.Зуеву, искусно и тонко вылепившую характер убогой и забытой крестьянской старушонки. Во втором мастерское владение острой характерностью продемонстрировал Б. Петкер в образе одичавшего степного помещика Жмухина, истинного «печенег» по своему закостенелому образу мышления. «Чеховские страницы» еще раз подтвердили, как высоко искусство мастеров старшего поколения МХАТа.

1980

А.П. Чехов «ЧАЙКА»
Премьера состоялась
9 июля 1980 года
Постановка и режиссура
О.Н. Ефремова,
Художник
В.Я. Левенталь
Музыкальное оформление
В.М. Немирович-Данченко



Олег Ефремов
Из книги «Все непросто...»
М., 1992

«В чем разница моего подхода к «Чайке» сейчас и 10 лет назад? Тогда я не любил Тrepлева. У меня к интеллигенции не было никакого сострадания. К ней было почти брезгливое отношение. За десять лет все изменилось. Жизнь изменилась, и я по-другому смотрю на пьесу. Для меня все они дороги, особенно Тrepлев. Тогда я обрушился на интеллигенцию. Сейчас она вызывает сочувствие. Сегодняшний день русской интеллигенции — в ее боли и муке. Она не знает, как ей жить. В «Чайке» все несут тоску по самоопределению. Когда я думаю о спектакле Тrepлева, то поражаюсь, насколько он современен и выражает Тrepлева. Тrepлев творит из своей души. Жизнь, любовь к Нине определяют творчество. Он не выносит половинчатых отношений. Не может существовать вне единомыслия, вне полного слияния с другим человеком. Когда Нина ушла, он не смог не то что писать — он не смог жить. Жить не для себя — вот зерно «Чайки». И это должны услышать зрители! Здесь тайна бытия...»



«**Н**емирович-Данченко считал, что театр погибнет, если он не сможет «возвыситься над уровнем изображения обыденной жизни», что «без ярких, истинно поэтических образов театр осужден на умирание». Мейерхольд, мучимый сомнениями в самом себе, волнуемый впечатлениями от общественных событий, пишет в апреле 1901 года Чехову: «Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересам общественности. Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!»

В чеховском отношении к жизни преобладает величайшая осторожность, нежелание делать поспешные выводы. Жизнь представляется художнику неизмеримо богаче всего того, что можно дать в комментарии; она таит в себе возможности, для которых нельзя найти адекватных словесных определений. Задача искусства, как ее понимает — Чехов, возможно полнее изобразить жизнь как она есть со всем тем, что талант, ум, внимание позволят увидеть и передать в произведении».

Татьяна Родина



В.Я. Левенталь. «Чайка». Эскиз декорации, холст, масло.

Татьяна Шах-Азизова
«Новая «Чайка» МХАТа»
«Советская культура»,
1980, 25 июля

Чеховский юбилейный сезон завершился в Москве «Чайкой» — в Художественном театре в постановке О. Ефремова, в оформлении В. Левенталья. В четвертый раз «Чайка» вернулась на сцену театра, символом которого она стала. Новая мхатовская «Чайка» вызвала интерес живой и острый. Зрители рвутся на спектакль, спорят о нем, стараются разгадать. Говоря словами самой пьесы, от этой «Чайки» — «впечатление сильное». Впечатление это образуется с первых минут спектакля, когда в тишине гаснет свет и на занавесе про-

ступают контуры ветвей и листьев, и где-то далеко возникает и словно застывает в воздухе странный звук. Потом в него вплетутся крик чайки и бой часов, его вновь будут заглушать шум ветра и голоса людей, но, исчезая, он вновь и вновь появится в паузах, таинственный и тревожный. Постепенно мы погружаемся в мир чеховской пьесы. Из темноты выступает старый парк, запущенный и тенистый, простая деревянная беседка, где объясняются влюбленные и где будет разыграна пьеса Тrepлева. Беседка продвинется к нам; светотенью обозначится густота листвы на ней и время летнего дня, а в ней молодой человек, задумчивый и печальный, — Тrepлев. В глубине сцены откроется вид на озеро, сумрачное и прекрасное — «колдовское озеро», зачарованный парк, странный мир...

Спектакль строится и движется музыкально. Режиссер стремится к «кантилене» — непрерывности действия, чтобы один эпизод и акт плавно перетекали в другие. В этом проявились важнейшие свойства режиссуры Олега Ефремова, его умение соединять в сложной полифонии разные линии и темы пьесы. Действие многослойно и сразу идет на нескольких планах: кто-то объясняется на переднем плане, а на заднем в это время то бродят по парку люди в светлой летней одежде, то работники готовят «сцену» для тrepлевского спектакля, то сам он пройдет с ружьем и чайкой... Возникает ощущение непосредственной, вольно текущей жизни — сложная музыкальная партитура спектакля по-мхатовски оборачивается жизненностью.

Эти неспешные ритмы, эти длинные, завораживающие паузы оказываются исконно мхатовскими — теми, что и родились здесь когда-то с «Чайкой». Магия чеховского «настроения» властвует надо всем и все объединяет, а объединить надо многое. Потому что, по давней мхатовской традиции, «Чайка» решается не только как драма искусства или драма жизни, но как то и другое разом, и все в ней важно, и все важны. Судьба чеховских традиций МХАТа различна. Иные из них прикреплены к своему времени и в нем остались; другие, соединившись с новым, дошли до наших дней. Но есть нечто самое главное, без чего нельзя говорить о «мхатовском Чехове», — это люди, герои Чехова, и отношение к ним. «У Чехова интересен склад души его людей», — писал К.С. Ста-

ниславский. Так вот по-мхатовски этот склад души должен быть именно интересен, а люди — при всех своих слабостях — близкими и родными, и даже досада, даже ирония, которую вызывают они, не должны вести к отчуждению. Это не первая встреча Ефремова с «Чайкой». Ставя ее десять лет назад на другой сцене, он остался холоден к этим людям, к их жизни, которая казалась ему суетной и прозаичной. С тех пор многое изменилось. Придя во МХАТ, Ефремов начал ставить Чехова с начала — с «Иванова», и это дало ему иную точку отсчета, иные критерии чеховского. Настроившись на «мхатовскую волну», он понял и принял героев «Чайки», проникся поэзией этой загадочной пьесы. Путь для однозначных и скорых актерских решений в новой мха-

товской «Чайке» закрыт. К людям здесь внимательны, видят сложность каждого. Пусть ссоры часты, но герои этого спектакля сталкиваются прежде всего с судьбой. Сила обыденности затягивает их, они противостоят ей, каждый по-своему, отсюда и мечты молодых о сцене, и музицирование Шамраева, и книжная мудрость, которой Медведенко пытается заслониться от нужды. Вряд ли кому-то из них «суждено победить», но и остаться верным себе — немало. Эту верность себе увидели в Тrepлеве, и он, с его беспокойной душой, недовольством собой, одержимый высшими и вечными вопросами бытия, близок театру. Близок, наверное, и потому, что здесь уже узнали Иванова, поверили ему и полюбили его, а у Тrepлева, в сущности, та же





*«Чайка».
Дорн — В.С. Давыдов, Полина Андреевна — И.С. Саввина*

драма — драма безверия, бесцельности, драма времени. Треплев у А. Мягкова искренен, беззащитен, целомудрен в выражении своих чувств. Нет в нем ни эпатажа, ни надрыва, свою судьбу он принимает с достоинством чеховских людей; он более других способен любить и более всех одинок. Одиночество это ясно с самого начала, с первого его появления, и грустной негромкой мелодией идет до конца. В конце, однако, хотелось бы ощутить большую силу и глубину его душевного потрясения — он слишком ясен в финале, мучительность его самооценки снята, в неизбежность его гибели не очень веришь. Тригорин у А. Калягина серьезен и прост, с глухой, но прорывающейся досадой на самого себя, на непонимание других. Но душевная

усталость его и реальная писательская драма (ведь у него нет «определенных целей») должны бы ощущаться острее — тем более что он в спектакле лишен привычной вялости чувств, еще молод, горяч, и к Нине его тянет истинная, хотя, быть может, и короткая страсть. Объективность спектакля в том, что оба они — Тригорин и Треплев — рассмотрены здесь с одинаковой мерой внимания к ним, у каждого — своя правда и своя беда, хотя дороже театру Треплев. Не потому, что эстетика его ближе — наверное, наоборот, но в нравственном плане своей цельностью и чистотой он предпочтительнее Тригорина. Недаром так меняется Тригорин Калягина от первого к последнему акту: застенчивый и тихий в начале и фатовый, самодовольный, благо-

получный в конце. Если Треплев — душа спектакля, то Нина А. Вертинской — нерв его. Она порывиста и и тревожна — бабочка, летящая на огонь; при этом ею движет не наивность, но острый интерес к запретному и желанному миру искусства. Даже к Тригорину у нее сначала не внезапная и и восторженная влюбленность, но именно любопытство, энергичный, почти деловой интерес. Потом уже придет смятение чувств, а в последнем акте увидим любовь — горькую, стойкую. Эта Нина меняется и мужает к финалу; последние сцены ее проходят с трагической силой и остротой. Надломленная, почти безумная, она не позволяет жалеть себя, защищает иронией и бравадой, но не выдерживает — то переигрывает, то дает волю усталости и слезам. Слова

«Я — чайка», впрочем, произносятся ею различно, от какой-то потерянности вначале до вызова судьбе в конце. Пусть это не победа, а вызов, но он у нее дорогого стоит, и это итог всей роли, всего спектакля. В финале, когда все кончилось, Треплев погиб и занавес должен бы закрыться, режиссер предлагает свой эпилог. Снова движется к авансцене беседка-театр, бьется на ветру порванный занавес, и Нина читает из пьесы Трелева. Читает то, что в первом акте декламировала с ученической старательностью, но без понимания, без души. Теперь же, многое пережив, читает со сдержанной, скорбной силой, как свое, о себе. Искусство требует жертв... Или не так: искусство вырастает из человека, его души, его жизни, требует его целиком. Две линии пьесы снова соединились в одну, обнажив в финале главную мысль спектакля. «Мхатовский Чехов» требует равенства действующих лиц — еще Вл. И. Немирович-Данченко увидел в «Чайке» «драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы». Здесь все существенно, и будь, к примеру, Шамраев грубым бурбоном, а Медведенко — «человеком в футляре», спектакль был бы иным. Но все здесь — люди как люди. Старый всклооченный Сорин у А. Попова бывает смешон, но его влюбленность в Нину трогательна, а его заброшенность ранит. Последний акт с его предчувствием надвигающегося конца артист проводит без сантиментов, сдержанно и драматично.

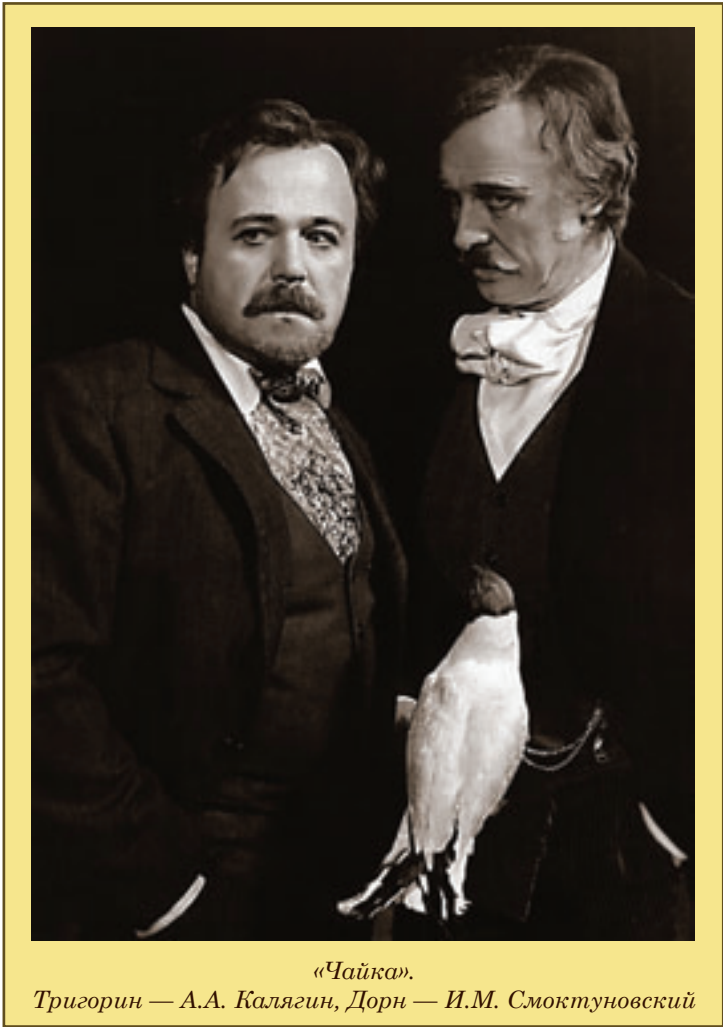
И Медведенко (В. Сергачев, он же сорежиссер спектакля) по-своему драматичен, он в меру забавен, но деликатен и добр и подкупающе предан Маше, кроме того, в нем чувствуется учитель. И управляющий Шамраев, нелепый и надоедливый со своими театральными воспоминаниями, сыгран В. Невинным со скупостью средств. Комедийный и бытовой колорит даны в оттенках, оттого, быть может, Шамраев по-человечески понятен, его даже жаль. И если бы жена его, Полина Андреевна, была показана И. Савиной так же легко и точно, а утомительная плаксивость ее стала оттенком, в спектакле могла бы получиться грустно-комическая пара... Так — острыми и точными штрихами, хотя пока и эскизно, — набрасывает А. Вознесенская портрет их дочери Маши. Она не жалостна, не цинична, в ней чувствуется душевная сила, ум, ирония, своеобразное мужество.



*«Чайка».
Треплев — А.В. Мягков, Сорин — А.А. Попов*

Для актеров очень трудны законы этого спектакля. Нелегко соответствовать масштабу и стилю целого и помнить, что чеховское «настроение» создается не только постановочными средствами, но, как говорил Станиславский, в «таинственных душевных мастерских» актеров. Аркадина у Т. Лавровой энергична, взбалмошна и чувствительна. Она все же любит — хотя порывами — сына, любит и Тригорина и трудную «сцену обольщения» проводит почти без актерства, слабей от страха потери — возможно, этой слабостью и побеждая его. Но ей недостает сложности — чеховская Аркадина все же эгоистична, внутренне жестка; Лавровой такие краски обычно даются с трудом, она лучше играет душевную непрактичность и щедрость. Главное же в ее Аркадиной не чувствуется знаменитость, хотя бы и провин-

циальная, для этого ей недостает апломба, а сценическое амплуа ее, по-видимому, — инженеру... Актерских удач в спектакле много — именно потому, что «Чайка» (такова пьеса и так задуман спектакль) требует слаженного ансамбля. Ансамбля, в котором поистине важны все. Но есть и особо важные, например доктор Дорн. Театр принял, как видно, его отношение к треплевской пьесе, да и на «Чайку» смотрит как бы его глазами. Смоктуновский вполне мог бы сделать своего Дорна интеллектуальным центром спектакля, но что-то еще мешает актеру. Восстановлены из купюр такие фразы Дорна, иные его реплики так звучат, что как бы оправдывается характеристика его Сориными: «Вы сыты и равнодушны». Усталая ирония, артистическая небрежность манер и тона «идут» Дорну. Но кто он: доверенное лицо авто-



«Чайка».

Тригорин — А.А. Калягин, Дорн — И.М. Смоктуновский

в нашем чеховском театре уже не столь властны бывшая тенденциозность, «жестокость», условность решений, повышенный динамизм. Театр начинает возвращаться к лаконизму и простоте, к реалиям чеховской эпохи, к углубленному камерному психологизму. А рядом с этим появляются сложные, как нынешняя мхатовская «Чайка», спектакли, где есть попытка охватить мир Чехова разом, с его прозой и поэзией.

В современном театре «жестокий» Чехов бывал слишком категоричным, но от целеустремленности: «общая идея» спектакля, как правило, прочерчивалась резко и сразу. Сейчас театр становится нетороплив в выводах, менее дидактичен, но менее определенен также, и это в новой мхатовской «Чайке» тоже есть. Спектакль еще не вполне собран. В этом сказывается, конечно, и возраст спектакля. Чеховские спектакли МХАТа — это тоже одна из традиций театра — обычно вызревали медленно, по мере того, как актеры все более органично и свободно входили в мир пьесы. Тогда исчезали ненужные подробности, монотонность, спектакль становился более живым и ясным.

Спектакль только родился, он молод и нов; впереди у него, хочется верить, долгая счастливая жизнь, потому что МХАТу без «Чайки» нельзя. А за ним видятся еще три премьеры — обещан целый «чеховский цикл». «Мхатовский Чехов» продолжается.

Вадим Гаевский

Из статьи

«Образ театра»

«Театр», 1987, №10

Мхатовскую «Чайку» начинает почти забытый театральный эффект: шумовая увертюра. Слышны голоса птиц, судя по всему — несколько преобразенные голоса чаек. Затем, уже по ходу действия, мы услышим колокольный звон, хотя и негромкий. Как кажется, шумы в «Чайке» — не просто старый выразительный прием, шумы здесь — цитата. Они нужны режиссеру не только для того, чтобы создать атмосферу классической русской усадьбы на рубеже веков, но и для того, чтобы создать атмосферу мхатовского спектакля. «Чайка» в постановке Олега Ефремова проникнута ностальгией по Художественному театру былых времен. Музыка ностальгии буквальным



«Чайка».

Тригорин — А.А. Калягин, Аркадина — Т.Е. Лаврова

ра или просто один из персонажей, внутренне от других отчужденный? Пока неясно. Только однажды, когда доктор вспоминает о Генуе, в лице его и тоне появляется та странность, значительность и скрытая тоска, что так близки этому спектаклю. В спектакле О. Ефремова, с его чуткостью к духу и поэтике пьесы, хотелось бы большего доверия и к чеховскому слову. Когда в прежних спектаклях перестраивался иногда текст «Чайки», это, как правило, мешало проникновению в пьесу, которой режиссеры, споря с ней, хотели придать то более романтический характер, то больше жесткости и прозаизма. Сейчас спора нет, есть согласие с Чеховым, но «вторжения» в текст тоже есть. Восстановленные бытовые реплики мельчат образ; исповеди героев наедине с собой

теперь обращены к молчаливым собеседникам; перекомпоновка сцен не всегда оправдана и рвет порой мелодику пьесы в спектакле, построенном именно на внутренней музыке «Чайки». Право же, особой нужды в этом не было: ведь пьеса сейчас «работала» на режиссера. Новая «Чайка» чрезвычайно важна в современном театральном процессе, — она многое выявляет и объясняет в нем. И в этом — особое значение новой работы МХАТа. Успешное воплощение Олегом Ефремовым прославленной пьесы подтверждает поворот к «новому» Чехову, который наблюдается в сегодняшнем театре. Недавнее прошлое чеховского театра с его издержками режиссерской активности как будто уходит, и новая «Чайка» тому свидетельство. Судя по спектаклям последнего времени,

образом разлита в спектакле. Вслед за короткой увертюрой звучит приглушенный и очень тоскливый оркестровый напев (собственно говоря, даже не напев, а череда длящихся нот), и это звучание, то усиливаясь, то сходя на нет, неумолчным фоном будет сопровождать действие — как непроходящая боль, с которой приходится жить и от которой никуда не деться. Мерцающий образ озера, мерцающий образ былого. И кстати сказать, в наши дни, когда музыкальное сопровождение в драматических спектаклях выходит чуть ли не на первый план, подобное неагрессивное присутствие музыки в драме само по себе настраивает на лирический лад и отсылает душу в страну воспоминаний. Но сам спектакль Ефремова на старые спектакли МХАТа совсем не похож. Это мхатовский спек-

такль, поставленный в наше время. Режиссер остается верным себе, и эстетическая стилизация его увлекает. Память о прошлом и долг перед настоящим — моральные предпосылки спектакля, определяющие его стиль, но также его смысл, его настроение, его достоверность. Потому что поэзия невозвратимого прошлого и проза неотменяемых жизненных обязательств входят в содержание чеховских пьес как неразрывные компоненты. Структурный принцип пьес Чехова — симфонизм, и роль двух тем выполняют рефрены. Ностальгический рефрен «Трех сестер» — «В Москву! В Москву!», то есть в прошлое, в ушедшее навсегда московское детство. Другой рефрен — «Надо жить...» — рефрен мужественный, стойкий, почти религиозный. А в «Чайке»: «я — чайка» — полубезумный ностальгиче-

ский рефрен, «я — актриса» — рефрен трезвый, рефрен мужества и веры. И вся пьеса строится на чисто музыкальном сплетении ожиданий и воспоминаний. Ждут немногие, вспоминают почти все. И фабульное и эмоциональное пространство пьесы расширено почти беспредельно. Каждый персонаж окружен своим прошлым, у каждого с прошлым скрытая коллизия и открытый конфликт, одни безуспешно стремятся вернуться в прошлое, другие безуспешно пытаются вырваться из него, и эти драматические отношения человека со своими воспоминаниями поставлены в пьесе под знак жесткой моральной оценки. Когда Тригорин при виде чучела чайки не может вспомнить ничего, он отлучает себя от поэзии. А когда Треплев не может забыть ничего, он отлучает себя от жизни. Одна Нина избирает





«Чайка».
Заречная — А.А. Вертинская, Тригорин — А.А. Калягин



«Чайка».
Сорин — О.П. Табаков

истинный путь, ведомая безошибочным женским инстинктом. В «Чайке» много загадок, много неразгаданных тайн, но последний акт подводит под всеми неопределенностями пьесы неумолимую черту, и совершенно правильно поступает режиссер, отделяя этот необыкновенный последний акт от первых трех, решив поставить спектакль по-современному: с одним антрактом. Современным спектакль делает жесткий психологический анализ в соединении со скрытой поэзией, с поэтическим видением судьбы человека. Это — необходимая общая предпосылка для постановки чеховских пьес, только таким образом и можно понять логику «Чайки». И в самом деле: персонажи «Чайки» разумны, на удивление умны, но руководит их поступками, толкает на них не ум и тем более не трезвый

расчет, но какая-то колдовская сила. Озеро — думает шестидесятник (по пьесе в 1896 году ему пятьдесят пять лет), позитивист, но и тайный поэт доктор Дорн, «колдовское озеро». Иными словами — могучая тайна жизни. И Чехов согласен с ним, Чехов не любил плоских позитивистов. Но он осторожно вводит и более конкретный мотив, стремясь объяснить ситуацию, которую первым ввел в большую драматургию и которая волновала его всю жизнь, — ситуацию писателя и актрисы. Эта ситуация — в «Чайке» сюжет и предмет рефлексии, тема разговоров. Треплев обсуждает ее с Соринным, Аркадина — с Машей и Дорном. В состав чеховской пьесы входит и Мопассан, Дорн читает отрывок, Аркадина комментирует его: «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного,

никаких программ. У нас женщина обыкновенно, прежде чем заполнить писателя, сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...» И сам Тригорин, конечно, тоже не Мопассан. Это скромный, всегда недовольный и хмурый человек, в котором нет ничего колдовского: ни молодости, ни блеска, красоты, лишь «прекрасные шелковые волосы» и самый обыкновенный «лоб», самые обыкновенные «глаза», но он околдовал и молодую наивную девушку, и немолодую знаменитую актрису. Чем же? Как это произошло? Послушаем, что они говорят. «Ты... лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или

пейзажа, люди у тебя как живые. О, тебя нельзя читать без восторга!» — это Аркадина. А вот Нина, еще до знакомства с Тригоринным: «Какие у него чудесные рассказы!» И, познакомившись, признается, как завидует его жребии и его славе. Все просто — по-чеховски просто — объяснено: Аркадина и Нина околдованы словами и славой. Словами тригоринских повестей и рассказов прежде всего: у этого прозаически мыслящего человека дар колдовского слова. Впрочем, околдовывает Тригорин не всегда и не всех. В колдовстве его нет чуда. Ревнующий его к матери, ревнующий его к Нине и потому вдвойне пронзительный Треплев понимает это лучше других. В последнем действии он говорит о «приемах» Тригорина: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...», а во втором действии, при виде Тригорина, насмешливо цитирует Нине из «Гамлета»: «Слова, слова, слова...» Многозначительная подробность! В перечне действующих лиц о Тригорине сказано коротко: «беллетрист». Затем это французское слово произнесут Треплев и Сорин. Почему «беллетрист»? Почему не просто «писатель»? Это и объясняет Треплев. Тригорин — писатель новейшей формации, умелый техник и отчасти импрессионист. Но, как говорит, Костя, «после Толстого или Золя, не захочешь читать Тригорина». Поэтому тригоринской прозы в «Чайке» не читают, а читают треплевский монолог. Вот оно, чистое колдовство слова! Вот они, магические «слова, слова, слова»! Вот портрет пьесы, сведенный к нематериальной первооснове, к словам («В вашей пьесе мало действия, — говорит Нина, — одна только читка»). И вот космическое видение, картина тысячелетней ночи, когда «все жизни... угасли», все сущее умерло, обратилось в прах и сохранилось лишь живое слово: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы...» Простодушная Нина не оценила, не поняла, но мы понимаем: этот монолог гениален. А о фразах, которые Треплев напишет два года спустя («Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...»), он сам скажет: «Это бездарно». Между монологом и фразами пролегла вся его короткая литературная жизнь, жизнь из начала и из конца, но без возмужания, без середины. Гениальный двадцатипятилетний мальчик, влюбленный в мать, и

двадцатисемилетний старик, не узнавший любви, а потому утративший дар колдовства, магию слова. И вся художественная революция, весь дерзкий литературный мятеж, все затеянное Треплевым освобождение театра началось с монолога, со слов, и было исчерпано монологом, словами. Еще раз вспомним гамлетовское «слова, слова, слова», но еще раз скажем: монолог прекрасен. Это все, что осталось, но осталось навсегда. Поэтому после финальной реплики Дорна в спектакле Ефремова снова слышится голос Нины. «Люди, львы, орлы и куропатки...» — читает она, так читают стихи над могилой поэта. «Чайка» — первая в большой драматургии пьеса о пьесе. Перипетии «Чайки» связаны с судьбами Костиной пьесы точно так же, как с судьбами людей. Ее осмеяла опытная актриса, от нее отвернулся начина-

ющий драматург. «Чайка» — пьеса о необычной пьесе, которую театр не принял, отверг и которую забыл, в которой разуверился автор. Бала ли она талантлива, этого мы не можем сказать. С этим, вероятно, и связана так называемая загадка «Чайки». Вопрос о том, талантлив ли Треплев, талантлива ли Нина, — волнует и держит в напряжении всех главных персонажей драмы. Об этом не часто говорится вслух, мы так и не услышим определенного ответа. Лишь доктор Дорн, привыкший ставить диагноз, высказывается без обиняков. «Вы талантливый человек, вам надо продолжать», — говорит он Треплеву после провала его пьесы. «Значит, все-таки есть талант?» — спрашивает он у Кости, имея в виду Нину. Но почему же почти вся проблематика таланта уведена Чеховым в подтекст и в значительной степени формирует скрытый сюжет «Чайки»?



*«Чайка».
Тригорин — Ю. Г. Богатырев,
Аркадина — И.П. Мирошниченко*

И почему само понятие таланта, столь много значащее для Дорна (и для самого Чехова), обесценено репликами Треплева и Тригорина, которые, не сговариваясь, повторяют слова «мило, талантливо», поставив в один ряд то, что никак не принадлежит к одному ряду? И почему, наконец, за талантливым началом не следует ничего? Вот что говорит Тригорин о Косте уже в последнем акте «Чайки»: «Ему не везет. Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица». А вот что говорит, защищая Треплева, умница Дорн: «Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, яркие, я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко

не уедешь». Тригорин и Треплев — писатели одного времени, когда литература становится беллетристикой или даже не может стать ею, когда приемы поглощают цель, а неопределенность цели мешает выработать даже приемы. Это писатели роковой для литературы эпохи. Оба они честные люди, но их творчество лжет. «...Я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив, и фальшив до мозга костей», — говорит Треплев. «...И что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно», — вторит ему Треплев. Между ними и большой литературой — стена. И драма не в том, что талант недостаточен или его нет совсем, а в том, что образ литературы утрачен. Эта драматическая коллизия распространена в «Чайке» и на театр. Из писем Чехова мы видим, какие чувства вызывал у него современный театр: он его презирал. И презрение

это в «Чайке» не скрыто. Интеллигентные персонажи театра не признают, с восхищением о нем говорит лишь грубый солдафон Шамраев. Тень вульгарности, на которой — по мнению Чехова — держится театр, падает и на Аркадину, женщину со вкусом и незаурядным умом, но всю отравленную грубым воздухом сцены. Симпатии Чехова вызывают совсем неумелая актриса и совсем неумелый драматург. И когда Нина читает монолог Костиной пьесы, ни о каком презрении уже не может идти речь, презрение исчезает, остается мечта, и нам открывается ослепительный образ прекрасного театра. Костин монолог — главное событие в «Чайке», исподволь создающее главный конфликт. Люди и монолог противопоставлены в завязке пьесы, а человек и монолог — в ее развязке. И более того, задолго до Пиранделло и не выходя из границ достоверного неусловного письма Чехов устраивает единственную в мировой драматургии встречу Автора и его Монолога. Чтение Нины в последнем акте — кульминационный момент, миг истины в жизни Треплева, миг возмездия, миг расплаты. Ефремов поставил спектакль, исходя из сходных идей: это спектакль о монологе. Режиссер выдвинул монолог, выдвинул в буквальном смысле слова. Нина произносит его, стоя в беседке, на возвышении, и, пока монолог длится, беседка медленно движется из глубины сцены к рампе. А зрители так же медленно отодвигаются вглубь, в темноту, зрители — это остальные персонажи. Режиссер отправляет их в прошлое, в тень, история творится на наших глазах в беседке. Конструктивная основа спектакля — контраст, режиссер настаивает на этом контрасте. И хотя прямых аллюзий в спектакле нет, опыт прошедших дней наполняет его лирическим сумраком, горьким смыслом. Одна из ведущих тем спектакля — коллективная катастрофа: распавшееся братство, мнимая семья, небереженная любовь, несохраненная дружба. С холодным вниманием и затаенной тоской режиссер наблюдает за тем, как близкие люди становятся людьми чужими. Это спектакль о неумении жить и о том, сколь быстро теряется ощущение жизни. Ефремов заметил, как много говорят в пьесе о возрасте, о годах; еще одна роковая тема спектакля — старение, люди здесь не живут, а стареют. Стареют буквально, почти на глазах, или же не очень заметно, но неумолимо. Засыпающий поминутно Сорин — одна из эмблем спектакля. Но Сорин — старик, а Тригорину, по

словам Треплева, далеко еще нет сорока лет, однако А. Калягин играет физически хоть и крепкого, но душевно состарившегося человека. Он говорит вяло и тяжело, даже его знаменитый монолог в устах Калягина — исповедь давно остывшего сердца. Его увлечение Ниной — совсем не «солнечный удар», а угар, минутная вспышка, которую он напряженно пытается разжечь или хотя бы сохранить: душевных сил на долгий роман с молодой, страстной, восторженной девушкой у него нет и не может быть, и он как будто бы это сам понимает. Понимает это и Аркадина, умная и внимательная актриса, и все-таки ее охватывает паника, еле сдерживаемый страх. Татьяна Лаврова играет Аркадину с тонким проникновением в суть и ощущением общей темы спектакля. Аркадина — Лаврова — элегантная женщина, но призрак приближающейся старости преследует и ее. Поэтому она так нервна, так неспокойна. Поэтому она так моложава, так следит за собой, поэтому ее так пугает увлечение Тригорина Ниной. Сцена с Тригоиным из третьего действия — для нее последняя проба сил; проиграть этот психологический поединок — значит подписать себе приговор, согласиться на то, что на театральном языке означает переход в другое амплуа, из героини в комические старухи. И Аркадина — Лаврова проводит эту сцену на пределе человеческих и женских сил, без всякого вульгарного актерства. А вот Шамраева намеренно переведена в другую стилистику, в другой разряд: в молодости, возможно, *grande coquette*, а ныне действительно комическая старуха. Она цепляется за прошлое, которое ушло, ее мольбы и истерики, ее «сцены» вызывают смех в зрительном зале. А Треплеву сочувствуют, хоть и не все: Андрей Мягков играет Треплева честным и искренним, но несколько стертым молодым человеком. Игра Мягкова по-мхатовски сдержанна, без пронзительных нот, и все-таки непереносимых мучений Кости Треплева Андрей Мягков не сыграл, а ведь душа Треплева — сплошная рана, недаром в третьем действии он появляется с повязкой на голове. Но суть угадана и прояснена, горькая суть драмы: не ревность и неудача погубили его, Треплев страдает, Треплев стреляется от неполноты жизни. И это недуг не только его одного. В спектакле кажется, что это недуг роковой, недуг фамильный. Родной дядя Треплева, которого в неподавляющей мягкой манере играл Андрей Попов, — действительный статский советник Сорин тоже мучился от

неполноты жизни. Но у него было доброе сердце, и он не роптал. И лишь молча берег в душе «цветы запоздалые» — нежную старческую привязанность к прелестной девушке из соседней усадьбы. В центре спектакля — Нина Заречная, спектакль ей посвящен, и это правильно, это прекрасно. Мы говорим об этом, потому что не раз и не два были свидетелями вульгарных поползновений режиссеров «новой волны» истолковать совсем не простой чеховский образ. Как будто бы и Комиссаржевская ошибалась, и Коонен была неправа, как будто Нина Заречная — одна из сомнительных легенд нашего театра. Не лучше бы направить ниспровергающий пафос на подлинных носителей зла, а кому причинила зло бедная Нина? Косте Треплеву? Кто же тут виноват: гимназические увлечения проходят быстро. Но ведь она искупила свой грех сполна, и что только ей не пришлось пережить: смерть матери, проклятье отца, предательство Тригорина, смерть ребенка. И наконец, еще один страшный удар — провал на дебютах, гибель надежд на успех и славу. Как можно отказать ей в участии, тем более что сама она — благородная душа, об участии и не просит. Так нет же, «жестоковейные» (по излюбленному выражению Доросевича) режиссеры устраивают следствие, затевают процесс — в намерении уличить Нину Заречную в отсутствии таланта. Один из таких режиссеров написал небольшое исследование о том, что представлял собой театр в Ельце (это тот город, куда взяла ангажемент Нина), как если бы Заречная — реальная фигура в истории русского театра. И без исследования ясно, что Елец — не Петербург и не Париж, что это знак поражения, а не победы. Но ведь очевидно, что все житейские поражения Нины — это еще не душевный крах, душевный крах терпит в пьесе не она, а Треплев. Ефремов, во всяком случае, настаивает на таком прочтении «Чайки». Ефремов вступает за Нину и очень по-рыцарски и очень по-мужски, хотя вместе с актрисой Анастасией Вертинской выстраивает свой собственный образ. У Комиссаржевской, судя по описаниям, Нина Заречная была иной, да и Коонен играла по-другому. Заречная — Вертинская в первых трех актах — усадебная девушка в ожидании женской судьбы, в ней и прелесть, и прямоту, и простота, в ней наивная безжалостность юности, но и свежесть чувств, улыбки ее лучезарны, походка размашиста, а голос — настойчив, хотя и не смел:

играя Заречную, Вертинская играет молодость, играет блистание жизни. Блистание жизни, а не талант, притягивает к ней, вне зависимости от возраста, всех мужчин: и молодого Треплева, и сорокалетнего Тригорина, и старика Сорина. Это то, что им всем не дано, к чему они тянутся, как неврастеники чеховских времен тянулись к знахарям, а нынешние — к экстрасенсам. В последнем акте Ефремов придумывает удивительную мизансцену: заснувший глубоким, почти предсмертным сном Сорин, услышав голос Заречной, приподымается на постели: присутствие Нины воскрешает. Но в этом последнем акте Нина — Вертинская на себя не похожа. В ремарке Чехова сказано, что между третьим и четвертым актом прошло два года. И если рассматривать мхатовский спектакль как драматическое повествование, как инсценированный роман, то все здесь мотивировано, все понятно без слов: время не пощадило Нину, неполнота жизни, с которой столкнулась она, погасила ее лучезарность. Но у чеховских спектаклей есть и другая логика, другой резон, не повествовательный, а театральный, а в этом контексте превращение Нины получает иной смысл: нам открывается, какое смятение и какой мрак царят в душе этой лучезарной девушки. Нам открывается страшная правда ее блистательной жизни. Мы можем оценить сразу все — и ее мужество, и ее муку. Это, конечно, неожиданный и прямо-таки «опасный поворот», поворот в сторону послечеховской, современной драматургии. У Вертинской получается это очень хорошо, игра ее становится резкой и определенной. Игра строится на отчаянной внутренней борьбе, маниакальная идея («я — чайка») и живые эмоции («я — актриса») оспаривают душу Нины. «Я — чайка» означает: я убита, я порабощена. «Я — актриса» означает: я все-таки жива, я все-таки свободна. Всю сцену пронизывает пронзительный подтекст: сцена, конечно, не диалог с Треплевым, любовь которого ей не нужна, а диалог с Тригоиным, невольным порабителем, невольным убийцей. «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом...» — хриплым голосом говорит Нина — Вертинская эти слова, очень важные для нее слова текста. И звучат они у нее неожиданно зло. Нина не прощает себе своего малодушия, своей слабости и даже как будто своей болезни. В этот момент в ее погасших глазах загорается загадочный блеск, в этот



момент она не брошенная женщина, а актриса. Эта сцена концентрирует весь драматизм пьесы, рассредоточенный, ушедший в подтекст, и открывает закон, по которому живут чеховские персонажи, — человек на краю гибели, еще один шаг, и он полетит в пропасть. Но вот что оказывается: и так можно жить, хотя такая жизнь не для слабых духом. А кроме того, сцена показательна для чеховской поэтики, она понятна каждому и очень сложна, она требует особого мастерства и особого мышления от актера. Психологическое единство места не соблюдено, классическая однозначность пространства и времени нарушена, актер взаимодействует и с реальными, и с воображаемыми партнерами, играет и то, что происходило когда-то, и то, что происходит сейчас, находится внутри и далеко за пределами эпизода. У последователей Чехова эта таинственная двойственность стала обнаженным приемом, виртуозной игрой, — рационалистическая драматургия XX века расколдовала чеховский метод, превратила тайну в технику, в театральную условность. Но у Чехова тайны естественны, как естественна сама жизнь. Нина приходит к Треплеву, винится перед ним, расспрашивает его, совершенно искренне тянется к нему, но всем существом своим она не здесь и не сейчас, а в другом времени и в другом месте. Подобно тому как провинциальные актрисы возили с собой гардероб, Нина возит с собой весь скорбь скорбных, унижающих воспоминаний. При этом в сознании ее не только прошлое, но и то, что предстоит, не только московские номера, но и вагон третьего класса, не только жизнь с Тригориным, но и встречи с образованными купцами. Нина ничего не забыла и знает, что ее ждет. Ее душевное состояние (и высшее напряжение, и странный покой) можно объяснить так: трезвое ясновидение — вот что должна сыграть, чем должна обладать актриса. Но и это еще не все, потому что ареал психической жизни Нины простирается за пределы одних лишь унижений, несчастий и катастроф, за черную полосу, за роковую черту. Нина помнит и светлое детство, и первую любовь, а главное — она верит в то, что станет актрисой. И рядом несчастный Треплев, он как радист, поминутно теряющий радиоволну: Нина то близко, то бесконечно далеко, душа ее на мгновение открывается ему, чтобы тут же наглухо закрыться. В переводе на современный театральный язык роль Нины требует

одновременно и техники общения, и техники отстранения, и это, по-видимому, более общий закон чеховских пьес. Так строится в целом текст и его наименьшая единица — реплика. И смысловое и драматургическое значение чеховской реплики очень велико, ничего подобного не знает ни дочеховская, ни послечеховская драма. Реплика и создает и разрушает диалог, поддерживает атмосферу общения («Тихий ангел пролетел» — слова Дорна) и изолирует персонаж («Жениться я не успел, потому что жизнь промелькнула, как молния, да и потому, что безумно любил твою матушку, которая была замужем...» — слова Чебутыкина из «Трех сестер»). В короткой реплике — опыт прожитой жизни, ее сжатый итог. Многие из реплик — и в самом деле сюжет для небольшого рассказа. Некоторые из них — сведенные к одной фразе монологи. Требуется артистическое мастерство, чтобы сыграть и реплику-действие, и реплику-диалог, и реплику-биографию, и реплику-монолог, чтобы сохранить чеховский ансамблевый стиль и чтобы четко обозначить границы, предел чеховского ансамбля. Такой артистизм демонстрирует Иннокентий Смоктуновский. Это — идеальный чеховский актер, актер-стилист, актер-словесник. Слова — его материал, пластика слова — неосознаваемая форма его искусства. Сценическая речь Смоктуновского строится на полупаузах и полутонах, на неустойчивых ударениях и убегающих ритмах. Он — виртуоз неуловимой интонации, мастер интонационной светотени. Слово Смоктуновского и в самом деле внутри освещено, одухотворено, вот действительно слово трезвого наблюдателя и вдохновенного ясновидца. И каждая его реплика — маленькое театральное происшествие, негромкий голос судьбы, этими мягкими репликами глаголет истина. И вот естественный результат: именно фигура Дорна придает происходящему в спектакле точный смысл и точный масштаб, в то время как, скажем, фигура Тригорина едва ли не сводит все к «сюжету для небольшого рассказа». Аркадина говорит: «Jeune premier'om» и кумиром всех этих шести усадеб был тогда вот, рекомендую... доктор Евгений Сергеевич. И теперь он очарователен, но тогда был неотразим». Обычно к словам Аркадиной актеры относятся не слишком всерьез, изображая в роли доктора стареющего провинциального фата. Смоктуновский следует точному смыслу этих слов: его Дорн — не стареющий фат, но

стареющий денди. Ни грана провинциальности в нем нет, он даже напоминает прустовского Свана. По своему облику этот элегантный, напевающий вполголоса человек, конечно же, принадлежит к миру столичных знаменитостей и известных актрис, хотя что-то отталкивает его от них и направляет в сторону молодых, юных, нервных, плохо живущих, плохо одетых. Дорн Смоктуновского — утонченный эпикуреец, тайно сочувствующий изгоям и бунтарям, париям и поэтам. Однако сочувствует он издали, не покидая свой стан: это пленник, заложник своего времени и своих привычек. «Попали мы с вами в круговорот...» — говорит Нина Косте. Дорну «круговорот» не грозит. У него тяжелейшая жизнь земского врача, но не рискованная и вдохновенная жизнь артиста. Может быть, поэтому так задумчива его речь и так невеселы шутки. Дорн — очень хороший врач, он говорит об этом сам, и душевное равновесие он ищет в хорошо сделанной работе. Мы видим, однако, что полного удовлетворения у него нет. Слова Тригорина: «...я ведь еще гражданин... я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. проч.», — эти замечательные слова мог бы произнести и Дорн Смоктуновского. Вместо этого он привычно поет про себя и привычно дерзит своим избалованным пациентам. То, что делает Смоктуновский, восхищает. За последние годы это, вероятно, его самая совершенная роль. Знаменитые слова Станиславского о том, что нет маленьких ролей, в данном случае оправдываются в полной мере. При этом Смоктуновский и не стремится превратить роль доктора Дорна в большую роль, это происходит помимо его воли. Имея минимум текста, находясь на периферии происходящего и не стремясь на первый план, используя умолчание почти в той же мере, что и слова, а паузы почти так же, как и фразы, Смоктуновский выстраивает целую систему отношений своего доктора с окружающими людьми, о чем, кстати сказать, эти люди — погруженные в свои горести и свои дела — даже и не подозревают. Но Дорну более интересны чужие судьбы, чем собственная судьба. Видно, как он презирает опустившихся и раскисших, даже больных, если они не умеют нести свой крест в молчании. Догадываешься, как восхищают его женщины, сохранившие форму и блеск. Наблюдаешь за тем, как умело — одними улыбками — он держит на расстоянии женщин-истеричек. Смоктуновский будто играет разом



«Чайка».
Сцена из четвертого действия

несколько миниатюрных пьес. Отношения Дорна с Аркадиной, которая и отталкивает и притягивает его, — молчаливая, хотя и неглубокая драма. Отношения с ревнивой Полиной — комедия, вся вполголоса, на полутонах. Самое важное — отношение Дорна — Смоктуновского к молодым, к Косте Треплеву и Нине Заречной. Он единственный, кто верит в будущее, в их творческий дар. К их истории относится с заинтересованностью, которую он, скрытный человек, не может ни скрыть, ни умерить. «Значит, все-таки есть талант?» — обрывает он на полуслове Костин рассказ, и заметно, как он сильно взволнован. Будь на сцене французская пьеса, мы бы заподозрили, что Дорн — подлинный отец Нины (говорит же Аркадина об его успехах у женщин, «лет десять-пятнадцать назад»,

обсуждают же все дикое поведение Нининого отца, не пускающего ее на порог дома). Смоктуновский, однако, играет Чехова-трагика, играет трагедию без трагических слов и без трагических жестов. В этой трагедии Дорн — Смоктуновский не только второстепенный участник, характерный персонаж. Он, наблюдатель, наперсник и вестник, молча наблюдает, нахлобучив шляпу на лоб, с участием выслушивает признания и мольбы, негромко произносит заключительную и самую важную из своих реплик («Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...»). Можно сказать иначе: Дорн — Смоктуновский — это трагедийный хор в образе элегантного уездного врача, вполголоса напевающего арии из опер.

В современной драме незримо присутствуют старинные амплуа, классические театральные архетипы. Они включены в действие, получают характер и лицо, конкретные задачи в спектакле. Мастерство актера состоит в том, чтобы сыграть подобные роли убедительно и достоверно. Смоктуновский играет именно так. Эмпирия роли освоена им с виртуозным искусством. Тем самым она как бы и упразднена. При помощи приспособлений, секретом которых владеет только он, Смоктуновский выходит за границы виртуозно сыгранного психологического этюда. И это — миг истины, миг колдовства: обыденность театрального зрелища исчезает почти совсем, и нам открывается образ прекрасного театра.



1985

А.П. Чехов «ДЯДЯ ВАНЯ»

Премьера состоялась

27 февраля 1985 года

Постановка и режиссура

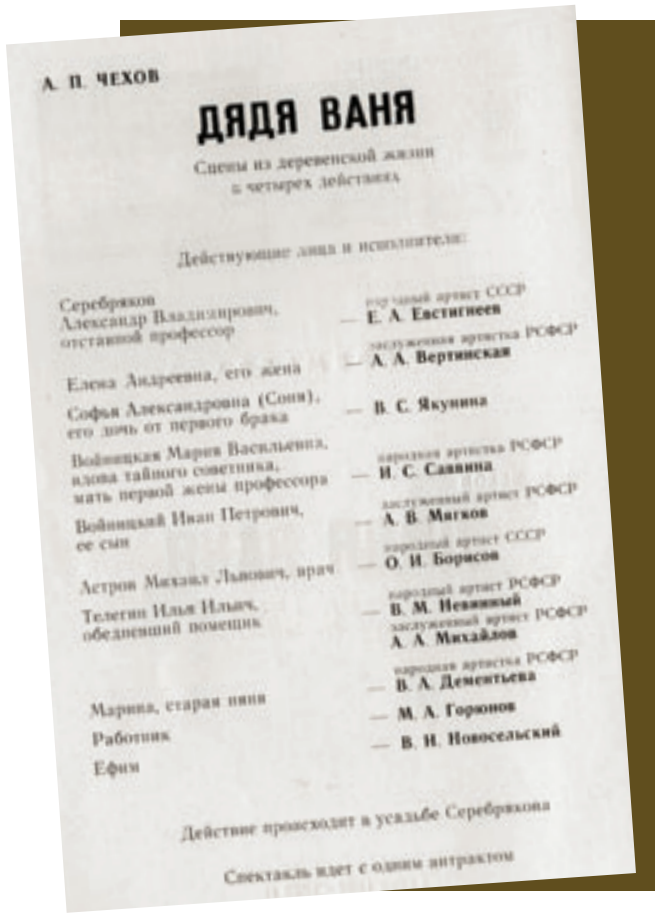
О.Н. Ефремова

Режиссер

Н.Л. Скорик

Художник

В.Я. Левенталь



В. Я. Левенталь. «Дядя Ваня». Рисунок на тему спектакля, бумага, карандаш. 1985 год

Олег Ефремов Из интервью «Все понимающий Ефремов»

«Независимая газета»,
1997, 24 января.

«Дядя Ваня». Здесь нет драмы несостоявшейся крупной личности. Это же комично, смешно, когда человек кричит: «Я талантлив, умен, смел! Из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский!» Был ли дядя Ваня когда-то «светлой личностью», как он вспоминает? Человек, который вдруг проснулся, увидел, что он уже почти стар, а жизнь свою профукал! И уже поздно. Здесь возникает тема отказа от себя. Тема не только ложного идеала, но и желания обязательно служить идеалу. Какое-то

недоверие к самому себе. Это уже просто его несчастье, что идеал оказался не на высоте. Что выбор он сделал не тот. А если бы Серебряков оказался тем? Стоит ли вообще отказываться от себя ради чужой жизни, добровольно приносить себя в жертву пусть даже очень достойному человеку? Я не считаю, что он мог бы стать Шопенгауэром и всем тем, на что он претендует задним числом. Это просто самооправдание. Не Серебряков виноват, а он сам недостаточно крупен как личность. Если бы Чехов относился к нему иначе, он назвал бы пьесу не «Дядя Ваня», а, скажем, «Войницкий» — более крупно, значительно. А так дядя Ваня. Он и есть просто дядя Ваня. Я знаю и другую традицию. Скажем, Добронравов играл дядю Ваню

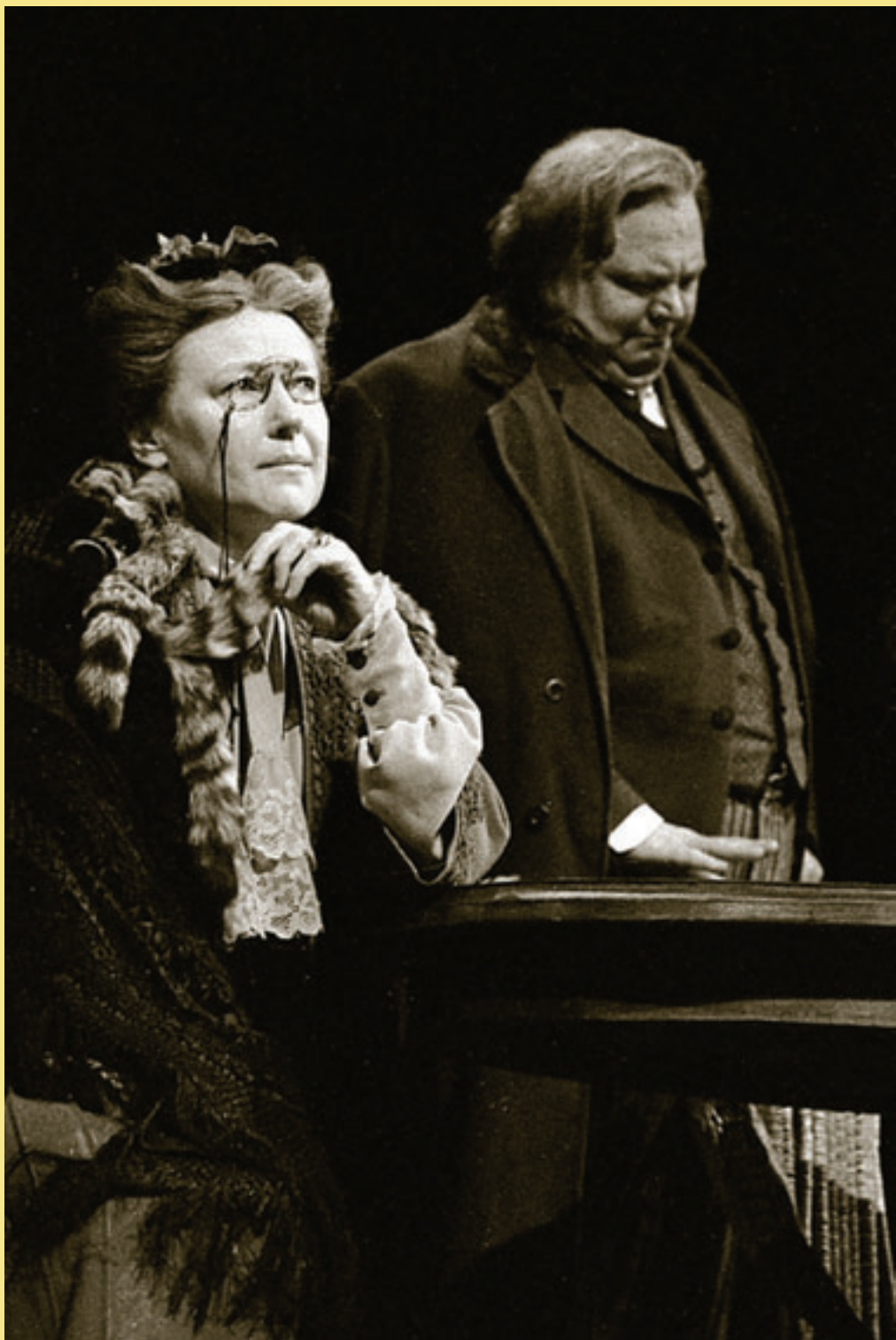
именно трагически, настаивая на его загубленной жизни, загубленном таланте, обвиняя в подлоге Серебрякова. Он играл пронзительно, захватывая своей трагической историей, доводя зрителей до слез, до душевной боли. Нет, наш дядя Ваня не таков. Не надо сваливать вину за свою никчемную, несостоявшуюся судьбу на других. Посмотри, а что ты мог сам, на что был способен, где виноват сам. Для меня это принципиально. «Иванова» я ставил иначе. Там действительно трагедия. Трагедия Иванова в том, что он — деятельный, активный, талантливый человек. Но это никому не нужно. Бывают в истории такие времена, пустые, серые, вяло текущие, когда именно ум, деятельность, инициативность не нужны.

Александр Свободин «Человек на ветру» Журнал «Театральная жизнь», 1985, №11, июнь

Беспокойный этот спектакль начинается так: собаки лают, птица свиристит, вороний грой. Потом и сверчки будут, и возникает неясный, непонятный звук — то ли дальняя железная дорога, то ли эфир звенит. В полутьме дома, в левом углу, просыпается Иван Петрович Войницкий, дядя Ваня. Вчера пили с Астровым, заснул одетым на случайном диване — мало ли их в этом двухэтажном, в двадцать шесть огромных комнат, доме. Начинает что-то искать, шарить под столом, возле стула. Наконец находит галстук, повязывает. Оглядел стол,

пощелкал на счетах, потом присел на дощатый настил, что идет вдоль рампы, задумался. И тотчас стены дома раздвинулись, ушли куда-то в сторону, еще потемнело, и он остался один во мгле, в мировом океане, наедине с таинственной природой. А вдалеке, совсем вдалеке, на дальнем косогоре, на утлом мостике из жердей появилась, осветилась изящная невесомая женская фигура — сон его, мечта, навязчивый образ. Ах, как хорошо, какая легкая, гармоничная жизнь могла быть среди этого великолепия... Тут-то и начинается этот звук, которому нет названия и для которого не существует источника. Итак, реальный дом, хотя ночью и невнятный, загадочный, уводящий в час бессонницы наши мысли куда-то. И реальный человек, помятый, с

похмелья. И вместе что-то запретное, чему этот дом открыт. Один шаг, движение мысли — и человек оказывается уже не в полутьме, но во мгле, не в «климате». Но в природе. Но все-таки, что она ему? Он ее часть или он вне ее? Она родственна ему или враждебна? Так этот спектакль и движется — слиянием и противостоянием двух миров — маленького общества, человеческой молекулы, живущей в реальных обстоятельствах, и того иного, что более заполняет и пространство сцены, и наши мысли. Заполняет исподволь, даже вопреки некоторым сиюминутным ощущениям. Удивительное дело: почти к каждому из исполнителей можно обратиться претензии, посетовать, что могло быть по-другому, и совершенно не



*«Дядя Ваня».
Войницкая — И.С. Саввина, Телегин — В.М. Невинный*



*«Дядя Ваня».
Елена Андреевна — А.А. Вертинская, Войницкий — А.В. Мягков*

согласиться, а в целом...
Беспокойная режиссура Ефремова. В художественной и человеческой его судьбе бывали спектакли, в которых тревожно звучала напрягающая в этот момент его жизнь. «Дядя Ваня» из их числа. Ни «Иванов», ни «Чайка», что поставил он в последние годы на мхатовской сцене, не были столь насыщены его состоянием, его раздумьями. В чем это выражается? А в чем выражается душа композитора в его симфонии? В звуках, наверное... В непрерывности бытия, в самом его течении. Это, вероятно, самое трудное в чеховских спектаклях. Даже когда молчат, когда сцена вдруг пуста, жизнь происходит. Все знают о знаменитых «паузах» в классических постановках основателей театра, Ефремов не скрывает, что обращается к тради-

циям, но все происходит на ином, нынешнем «витке спирали», паузы возвращаются не в хрестоматийной первозданности (да это и невозможно!), а в сегодняшней нервозности, в наших тревогах. Вот-вот что-то случится, уже случилось... в бесконечности пространства. Человек в своем углу, в привычности дома, за своим столом. А вот уже и в раздвинутости, в разъятости этого дома. А вот уже и не в доме, а во дворе, за тем же, но преобразившимся во что-то обветшалое овальным столом. В неприкаянности своей. Все расплывается, стены холодны, и ветер во дворе. Какой ветер во дворе! Сперва подуло (это еще быт) — закрыть окно, укрыть ноги больному профессору, а потом... такой ветер, что выдувает уже не комнату, но душу. Как в строках поэта: «Мело, мело по

всей земле, во все пределы, свеча горела на столе...» А вот уже и двора нет и стены исчезли, растворились во мгле. Только видно — далеко на холме светится окошко. Потом и оно погаснет. Ширь полей, даль лесов, печальный простор левитановского осеннего пейзажа.

Что это — человек на ветру жизни? Или, может быть, взыскует его душа в желании слиться с мировой душой? (Эта треплевская «мировая душа» присутствует в каждой из четырех классических чеховских пьес — взгляните, вчитайтесь!) С одиночества в мире дяди Вани начинается спектакль. В высших точках его это состояние одиночества героя повторяется — своеобразный философский рефрен. Стены раздвигаются, и человек один — тут не о

ОПЫТЫ СОВРЕМЕННОГО СПЕКТАКЛЯ





*«Дядя Ваня».
Елена Андреевна — А.А. Вертинская, Астров — О.И. Борисов*

сценической машинерии речь, но о точно найденном движении образа. Дядя Ваня вопрошает себя, судьбу. Как же это случилось, что жизнь впустую? Что причиной? Неужели профессор? Или что-то другое, что во мне и вне нас? В настойчивости, с какой повторяется эта сцена, и заключен, очевидно, главный вопрос спектакля.

Но что же люди, сведенные вместе в этом доме? Иван Петрович, дядя Ваня. Андрей Мягков не нуждается в рекомендациях. Но мне казалось, что актер, чьи персонажи привлекали добротой, контактностью, застенчивостью, лирической иронией в собственный адрес, в последние годы выглядел раздраженным, словно бы не справляющимся с собой. Здесь это состояние — решающая

черта характера его героя. Когда честный, порядочный, умный мужчина мучается безответной любовью, будучи не в силах преодолеть страстное влечение к женщине, он представляет собой жалкое зрелище. Его пожалеть можно. Понимая, что смешон, что все это надо прекратить усилием воли, он не находит в себе сил преодолеть себя. Дядя Ваня Мягкова противен себе, нахлынувшая страсть исказила его характер. Если бы Елена Андреевна полюбила этого дядю Ваню, он отдался бы новому, не испытанному им счастью и не столь болезненно пережил крушение недавнего кумира, поглотившего четверть века его жизни. Но его не любят, им тягостятся. И он в том состоянии, когда за себя не отвечает. Груб, неприятен, нуден. Лишь изредка вспоминает,

что воспитанный человек. Болезненная страсть Ивана Петровича вызывает о почти болезненную реакцию Елены Андреевны. Рисунок характера ее у Анастасии Вертинской интересен, исполнен внутреннего движения. Она страдает и действительно «тупеет» от назойливых объяснений Ивана Петровича, она заболевает от них. Крупные шаги, которыми она меряет пространство комнаты, не зная, куда спрятаться и от дяди Вани, и от скуки, тем не менее легки и грациозны. Бремя красивой женщины — тяжкий крест таких натур. Она непрерывно выбирает, не находя сил выбрать, другая, напротив, не решается ни на что. Она музыкальна характером и оттого непрерывно вибрирует, откликаясь по-своему на все, что кругом происходит. Ее чувство к

«По психологии своей чеховский герой — человек безбытовой. Он живет на краю своей эпохи, бытовой пласт жизни уходит из-под его ног. Большая часть чеховских героев лишена своего угла, обездолена или вовсе потеряла чувство дома. Вокруг них все разрушается — человеческие отношения, уклад, меркнет память, они все теряют — любимых людей, вещи, деньги, поместья. Теряют и по-нелепому комедийно, и трагически (впрочем, для Чехова эти крайности все время сходятся, взаимопроникают, трудно определить, что смешно, что грустно и страшно). Убийства и самоубийства в пьесах Чехова не характеризуют общество, как это было в старых обличительных пьесах, — они лишь оформляют внутренний факт — то, что человек потерял себя.

В этом чеховская драма глубоко исторична. В пору общего кризиса жизни и ожидания кардинальных перемен эта незавершенность «внутреннего человека» в чеховских героях отвечала жизненной правде развития. Личная неудовлетворенность перерасстала в неудовлетворенность общего характера и, соответственно, сама возможность удовлетворения желания отодвигалась куда-то за пределы личной судьбы. Главным содержанием становилось изображение самого переходного состояния жизни».

«Словно вооружившись гигантскими линзами, они направляют свое внимание на то, что происходит с человеком в нем самом, на все сознательное и бессознательное, что в нем творится, вглядывается в его душу, в тени, скользящие в его глубине. Чехов рас-

Астрову растет, ее монологи, где присутствует доктор, где упоминается его имя, — несостоявшиеся объяснения в любви. Актриса ближе, нежели это обычно принято, подводит свою героиню к «роковой черте». Ее монолог в сцене с Соней на балконе полон драматизма, открывает незаурядность ее натуры. Елена Андреевна слишком любит Астровым, когда тот объясняет ей свои картограммы. Актриса иронизирует над нею, даже, кажется, чуть перебирает в этой краске — так она судит ее за то, что та не посмела отдаться чувству... Ах, какая гармоничная могла быть жизнь! И наконец, она бросается в объятия Астрова, не помня себя. И вспоминает в следующее мгновение. Вновь бросается и... вновь вспоминает. Не может. Век, как писал Блок в «Возмездии», «не

Рекамье, а просто дам». Дама безвременья! Интересный рисунок, и от спектакля к спектаклю актриса все увереннее чувствует себя в нем. Но что же он, Астров? Признаюсь, такого Астрова мне не приходилось не только видеть, но и воображать. Дебютировавший на мхатовской сцене Олег Борисов мгновенно убеждает в совершенной достоверности своего доктора. Артист принес на столичную сцену культуру работы над ролью, выработанную за долгие годы в Большом драматическом театре, у Товстоногова.

Отметим слагаемые образа — великолепное произнесение чеховского текста. (В этом спектакле вообще хорошо говорят, но Борисов здесь особенно четок.)

Не все, вероятно, согласятся с образом Астрова, созданным Борисовым, но никто не сможет отрицать его цельность, продуманность, законченность. Он неожидан и все время интересен. Связь с вечностью этого доктора не очень волнует, хотя он и произносит положенные ему слова о далеких потомках. Он живет в реальном пространстве уезда и думает о России. Свое душевное оскудение воспринимает как часть оскудения земли, на которой живет. Когда-то Мандельштам писал об «экологичности» чеховских пьес. Астров Борисова мог бы служить тому подтверждением. Он работает и пьет. Пьет и работает. Мучается этой привычкой. Должно быть, не только Соне, самому себе в каждое похмелье клянется бросить, да куда там...





*«Дядя Ваня». Сцена из спектакля.
Марина — В.А. Дементьева, Соня — В.С. Якунина,
Серебряков — Е.А. Евстигнеев, Елена Андреевна — А.А. Вертинская*

ширил наши представления о человеке, раскрыл новые объемы этого понятия. Писатель обязывает нас к осторожному обращению со словом, обнаруживая границы его возможностей. Есть противоречия между сказанным и несказанным, глубинным и выходящим на поверхность, трагически обостряя грань между тем, что мы привыкли называть «текстом» и «подтекстом». Он резко сталкивает эти две сферы, два уровня человеческого существования в поисках всего человека — видимого и скрытого».

«Драматизм жизни подвергается проверке со стороны тайных возможностей личности, ее «подтекстовых» проявлений, того во многом бессознательного, душевного действия, тех подспудных, подавленных чувств и желаний, которые не выходят на уровень решающего слова или поступка, но составляют огромную часть жизни. Это и есть вхождение искусства в жизнь, не прикладным образом, а постижением жизни в ее скрытых, даже тайных связях и переплетениях».

Татьяна Родина

В то конкретное время, когда происходит действие спектакля, он выбился из этого привычного ритма, сошел с рельсов, как говорится, увлекшись Еленой Андреевной. Не полюбив, но увлекшись. Полюбить этот Астров уже и не способен. Разве что лесничество вот... Он ведь не зря говорит, что пошлость проникает в его душу. И несносное свое положение сознает. А тут еще больной умер под хлороформом. В Великом посту. И то, как доктор об этом говорит, дорогого стоит. Не вообще больной, а конкретный человек. Не вообще умер, а под хлороформом, то есть когда операцию начал делать!

Апофеоз всех этих астровских конкретностей — пьяный кураж. Ночная сцена. Напившись с дядей Ваней (в простоте и естественности этой

сцены мы ощущаем всю меру неблагоприятия в этом доме), Астров раздражается песней «Ехал на ярмарку ухарь-купец...» Поет он эту песню всю, поет долго, открывая, между прочим, для нас ее красоту и смысл. Шатается по комнатам, не давая никому спать. И во дворе, под гитару Вафли. Никак остановиться не может. Долго еще в ночи слышен его голос. Поет не певческим голосом, не «рулады» выводит, а просто, хрипло, почти фальшиво (но не фальшивя), как поет человек, в трезвом виде никогда не поющий. Этого астровского пения в чеховских ремарках нет, но это замечательная находка.

А к любви он не способен, нет. Ответ ему Елена Андреевна, вряд ли из этого получилось что-нибудь поэтическое. Он только свой сад и

любит, он человек «от мира сего». Но Астров-то и начал эту сцену грозовой, ужасной ночи, которая уводит их всех в странное состояние. Астровское пение — это еще натуральная деревенская картина (Ефремов на такие картинки обращает наше внимание — сторож с живыми собаками бродит...). Но потом уже и надрыв появляется в их поведении, и та бытовая истерия нормальных людей, противней которой нет ничего на свете. И вот уже их обволакивает что-то монотонное, назойливое, точно жужжание то приближающегося, то отдаляющегося комара. Профессор не спит — у него боли в ногах, но, как избалованный ребенок, капризничает, свою боль обращает в некую философию. Он делает «выводы», обидные для окружающих «обобще-

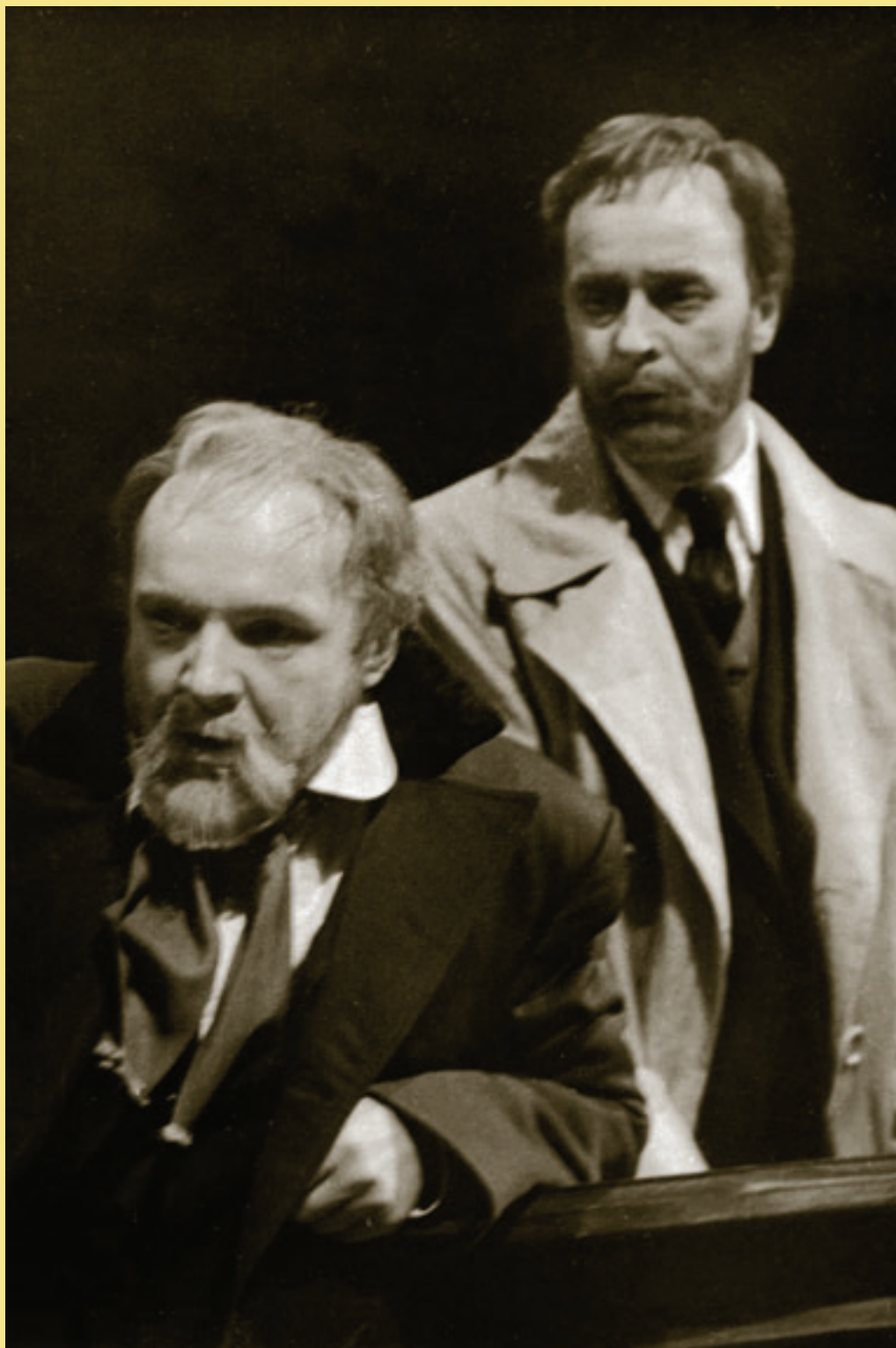
ния». Эти капризы, эту избалованность человека, привыкшего быть предметом всеобщего внимания, Евгений Евстигнеев играет и тонко и натурально, со знанием «клиники» таких состояний. Однако же в целом, как мне кажется, артист не определил своего отношения к персонажу. Кто он — респектабельный жуир на кафедре, из тех, что любит модуляциями своего голоса, когда читает лекции? Прекрасно одевающийся, входящий в «круги»? Или из тех «сиднем сидящих» на науке, которым чужда сама мысль об относительности их суждений, ибо знают истину в последней инстанции? Кто он, в чем его оправдание?... Боже мой, сколько таких Серебряковых приходится встречать в жизни! Ведь Евстигнеев из тех редких актеров, само появление которых на сцене

образно, нечто сообщает действию, окрашивает его в иной цвет. Но то артист, а профессор?! ...Однако ночь набирает infernalную силу, все как-то спрессовывается, куда-то катится, бытовая истерия обращается в фатальное движение. Профессор капризничает, Елена изнывает, но старается сдерживаться. Соня выходит из себя и шикает на отца (довел!). Дядя Ваня приходит сменить женщин, но приходит «с демонстрацией», и профессор раздражается еще больше. «Ухарь-купец» астровский во дворе не умолкает, овальное стрельчатое окно (стиль помещичьего ампира) то открывают, то закрывают — профессору то холодно, то душно, молнии все чаще, гроза все громче, шквалы дождя все слышнее. Вот тут-то и совершается в спектакле незаметный, но столь

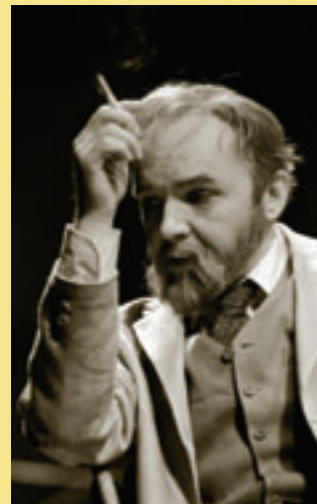
важный для его идеи переход от быта к бытию. Они во власти ночи, но кажется, что это уже не реальная, а бесконечная ночь, действие сжато, одно цепляется за другое, составляя неуправляемое, хаотичное движение, влекущее их всех. В такую ночь люди задают себе «проклятые» вопросы и инстинктивно жмутся друг к другу. Поэтическим всплеском (ах, какая могла быть гармоничная жизнь!) звучит примирение Елены и Сони, и возглас первой: «Софи!» — кажется донесся оттуда, из не разоренных еще тургеневских дворянских гнезд. А Соня здесь столь же неожиданная, как и Астров. Как говорится, «самостоятельная девушка». Огрубела, ожесточилась, иссохла душой. Всех учит, всем выговаривает. Женственности совсем нет. Молодая актриса

ОПТИКИ СОВРЕМЕННОГО СПЕКТАКЛЯ





*«Дядя Ваня».
Войницкий — А.В. Мягков, Астров — О.И. Борисов*



*«Дядя Ваня».
Войницкий — А.В. Мягков*



*«Дядя Ваня».
Елена Андреевна — И.П. Мирошниченко, Астров — О.Н. Ефремов*

Валентина Якунина не боится быть некрасивой, неприятной. В ее Соне гордость и независимость работающих женщин, живущих по правилам. Правила-то хороши, коли их не демонстрируют. Еще со времен доктора Львова в «Иванове» Чехов не выносил аффектированной честности. Даже влюбленность ее монотонна, как монотонен выученный ею наизусть монолог Астрова о влиянии природы на человека. Интонации Сони житейски выверены, она тоже «от мира сего» (может быть, еще поэтому Астров ее и «не видит»). Тем ценнее ее прорывы к чувству, к поэзии. Восторг безответной любви верным аккордом звучит в сцене двух женщин на балконе. «Если вдуматься, то я очень несчастна!» — восклицает Елена. «Я так счастлива!» — вторит ей Соня. От-

менный музыкальный контрапункт. Лирические порывы сухой, деловой Сони неожиданны. Ее безудержное отчаяние, когда не помня себя она бросается на колени и все повторяет и повторяет слова молитвы в драматическом и серьезном финале того ужасного утра, когда прогремели выстрелы дяди Вани. Молитвы Сони также нет в ремарках Чехова, но сцена эта совершенно в духе автора. Столь же неожидан заключительный ее монолог — великое испытание для любой современной актрисы. Кто ж нынче не повторяет и к месту и не к месту: «Мы увидим небо в алмазах». Это уже сродни репликам из «Горя от ума», разошедшимся на пословицы. Якунина начинает медленно, в бытовой манере, с единственной целью успокоить дядю Ваню, что совсем пал духом. Она

не покидает действие, она еще не знает, какова будет ее следующая фраза, но воодушевляется своей миссией, своим состоянием, придумывает дальше и оказывается во власти экзальтации и поэзии. Успех молодой актрисы! Еще следует сказать о трех «эпизодических» лицах, хотя понятие «эпизодический» неприменимо к пьесам Чехова — даже персонаж с несколькими репликами имеет свою орбиту в этой человеческой молекуле. Ия Савина играет Марию Васильевну такой «функционеркой» с брошюрами, как бы «никакой». Вячеслав Невинный желает придать своему Вафле «интересности», так сказать, выявить бывшую индивидуальность. Валерия Дементьева — нянька прекрасная, хотя, возможно, и слишком традиционная...

ОПТИКИ СОВРЕМЕННОГО СПЕКТРАКЛЕ



183



*«Дядя Ваня».
Соня — Я.К. Лисовская, Серебряков — В.С. Давыдов,
Елена Андреевна — И.П. Мирошниченко, Войницкая — С.С. Пилявская*

...Беспокойная режиссура Ефремова. Ее характеристическая черта (и так, кстати, было всегда) — незавершенность, а вернее сказать — открытость. Когда-то это казалось даже недостатком, теперь очевидно — это почерк. Он определен, этот спектакль, но, так же как и автор пьесы, не настаивает на однозначности впечатлений. Художник Валерий Левенталь в согласии с режиссером выстроил удивительный сценический мир. Даже на фоне выдающихся работ этого мастера сценография «Дяди Вани» заслуживает тщательного изучения. Так же как в новом облике вернулись к нам классические «паузы», так в парадоксальной композиции вернулся к нам и старый «павильон»... Так о чем же это? «Суждены нам благие порывы, но свершить ничего не

дано!» — может быть, об этом? Или, может быть, окошко на холме, что в финале спектакля уже не гаснет, и есть знак надежды? Думается, все-таки не в этом милом, хотя и наивном символе духовный итог. О том, что мир един и что мы все, сколько нас есть на земле, — часть природы. И о том, что пока человек задает себе вечный вопрос: в чем смысл жизни? — до тех пор он — человек и ничего для него не потеряно. Разве это не актуально?



*«Дядя Ваня».
Марина — Нина Гуляева, Астров — Олег Ефремов*



Репетиции спектакля «Дядя Ваня». 1984 год

Дядя Ваня (А.Мягков), как ему и положено у Чехова, пьет спиртное и ест «разные кабули», поздно ложится, встает к полудню и пьет в первой чеховской сцене первого действия остывший в самоваре чай, когда все возвращаются с дальней прогулки по окрестным местам. Художник спектакля Левенталь написал для первого действия осенний, залитый солнцем пейзаж, ослепленный буйством красок: золотом и багрянцем осени, синью неба и воды под высоким мостом. Ефремов и его актеры подробно занимались в этом «звездном» спектакле повседневностью чеховских персонажей: их разговорами друг с другом, выворачивающими душу, как принято в России, наизнанку; их нешуточными спорами — дядя Ваня стрелял в Серебрякова не только как в соперника, отобравшего у него счастье, но и как в идеологического врага. Левенталь помогал режиссеру и актерам, предоставляя им возможность крупных планов — в роскоши чеховских ролей. На самой высокой точке пейзажа Левенталь нарисовал дом, едва приметный, когда открывался занавес и декорация поражала мощью вертикальной перспективы. А потом он приближал этот дом к зрителю, открывая его в деталях. И жизнь обитателей усадьбы, погруженных в свою повседневность, но осененная красотой природы, равнодушной к человеку, приобретала объем и высоту, как будто зрители смотрели на нее с высшей точки зрения — из поднебесья, где художник построил дом.

Весь спектакль дядя Ваня и Серебряковы, доктор Астров, Соня, мадам Войницкая и приживал Вафля, одержимые мучительной интеллигентской неудовлетворенностью, обрушивали и на себя, и друг на друга свои претензии — когда сидели внизу, за накрытым чайным столом, вынесенным на природу; и в грозовую ночь, при свечах, когда сбивались в кабинете больного Серебрякова; и в гостиной, когда их собирал Серебряков для разговора о будущем. Актеры не идеализировали своих персонажей, которыми им выпало быть. Да, они не умеют любить, да, они грешат, — соглашался Ефремов с Анастасией Вертинской, репетировавшей Елену Андреевну и игравшей премьеру. Астров Олега Борисова был похож на старого воробья, которому не удавалась песня, звеневшая у него в ушах. Все же он спел ее, напившись и разгулявшись в ту самую грозовую ночь второго чеховского акта. Мягков ужасался идолопоклонничеству дядя Вани: как мог так долго — двадцать лет! — заблуждаться в отношении серебряковских доктрин умный, образованный, добрый, хороший человек. Евстигнеев жалел больного Серебрякова, но и не щадил его, выставляя перед дядей Ваней просвещенный догматизм своего профессора — словно бы для того, чтобы тот мог всласть поиздеваться над ним. А Серебряков у Смоктуновского, получившего роль профессора после кончины Евстигнеева, был такой же жертвой собственных заблуждений, как и другие обитатели усадьбы. Он не был виноват перед ними в своей умозрительной попытке сдвинуть, столкнуть с места этот скрипучий воз их повседневности, для всех равно зашедшей в тупик. Они сами были слишком мелки — рядом с ним — и сами виновны в том, что их жизнь остановилась, потеряла перспективу.

Несовершенные, неудовлетворенные собой и не реализованные в житейской данности, все они в спектакле Ефремова хотели вырваться из своего горизонтального существования, хотели взметнуться над ним. Ефремов давал каждому его звездную сцену: Елене Андреевне — свидание с Астровым, дяде Ване — поединок с Серебряковым, Серебрякову — профессорское, лекторское выступление, трибуну. И каждый показывал, на что он способен. Но, побитые, они возвращались на круги своя.

И все же Ефремов не принимал дядиваниного отчаяния: «пропала жизнь». Их, потерявших почву под ногами и огонек впереди, Ефремов не хотел считать погибшим поколением. Он верил, что дядя Ваня, усевшийся за конторку рядом с Со-ней, не будет прозябать те тринадцать лет, которые он отпустил себе на будущее. Пропала не жизнь, — спорил Ефремов с дядей Ваней Чехова, — а высокая идея, которая бы объясняла жизнь, давала бы ей смысл. Он верил, что пережившие крах, крушение веры, поднимутся и обретут ее.

В этой безнадежной житейской ситуации, обрекавшей всех на прозябание, режиссер оставлял зрителю надежду, что эти чеховские интеллигенты с нерастроченной духовной и творческой энергией прорвутся в сферы духа, в область идеального, и найдут огонек на длинный, длинный ряд дней впереди.

В финале спектакля, когда опустевшая сцена погружалась в ночь, высоко под колосниками, где нарисовал дом Войницких сценограф, разгоралось окно под небом. Оно разгоралось, как Вифлеемская звезда, и освещало бескрайние, беспросветно серые преддзимние российские леса в тумане, написанные Левенталем для последнего чеховского акта.

ГАЛИНА БРОДСКАЯ
«Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998

1989



А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»
*Премьера состоялась
15 декабря 1989 года
Постановка и режиссура
О.Н. Ефремова
Режиссер Н.Л. Скорик
Художник В.Я. Левенталь
Музыкальное оформление
В.М. Немирович-Данченко*

Олег Ефремов
Из статьи «...Это довольно ёмкая тема»
«Современная драматургия», 1990, №4
«Актер в чеховском спектакле»...
Здесь можно говорить вообще о театре, современном театре, о том, в чем сегодня залог бесконечности этого искусства. Думаю, в той обратной связи, которая осуществляется, естественно, через актерское искусство. Можно говорить и о смысле всего творчества Чехова, и о значении актера в театральном процессе вообще, не только в чеховском спектакле. Можно говорить о пристрастии Чехова к этой категории людей, называемых актерами... И конечно, интересно поговорить

и о том, что Чехов без актерского искусства просто не мог бы быть драматургом, не мог бы состояться как драматический писатель, то есть его пьесы не могли бы, я бы сказал, реализоваться на сцене, потому что все, что привнес Антон Павлович в драматургию, — это то, что мы уже называем каким-то штампованными словами, как подтекст, второй план, пауза, лейтмотивность героя и так далее; только актер может это собрать и выявить, только через актера может возникнуть Чехов, поставивший перед современным мировым театром много-много задач, которые еще придется решать... Я знаю только одно. Когда мы начинаем умиляться Чеховым, когда мы говорим: «Ах, есть какой-то особый чеховский герой; да он лучше меня!» Ну, пожалуйста, братцы мои! Это

ваша самокритика замечательна, прекрасна — «они духовнее все!» Я думаю, что многие из нас более духовны (если брать эту сторону нашего процесса), чем многие реальные герои Чехова. И выделять их в определенный штампованный круг, наверное, не стоит. Я могу только одно сказать: Чехов.

Как всякий великий драматург, он определил, с моей точки зрения, эпоху театра XX века. И, думаю, дальше века, или в контрасте, или в развитии, или, наоборот, в споре с ним. Так или иначе — это драматург, писатель жизни. Какие задачи мы должны ставить? Да какие ни ставь... Нужно слышать время, нужно быть как Чехов, то есть понимать всю сложность процесса сегодняшнего дня, чтобы нам не ошибиться,





«Вишневый сад».
Гаев — И.М. Смоктуновский, Раневская — Н.М. Тенякова



«Вишневый сад».
Варя — Е.И. Проклова, Лопахин — А.Д. Жарков

когда мы «делаем» Чехова, а воспринимать его будут по-разному... И Немирович-Данченко прав был, когда говорил, что главный тормоз на пути развития театрального искусства — это зритель, который программирует себе штамп. А когда что-то выскакивает из штампа, когда мы продвигаемся куда-то, зритель недоволен. И в нас самих сидят эти представления... Но так как Чехов все-таки бесконечен, главная, по-моему, задача: чем больше мы раскроем того, что он закрывал,— с точки зрения жизни человека, его сложности, — чем больше мы сможем преодолеть привычные штампы, тем будет лучше. Странно получать некоторые письма зрителей, где иногда спрашивают, да и здесь это звучит: где же прекрасный Чехов, «поэтический», «духовный» и так далее?...

Давайте открывать какую-то истину в силу сегодняшнего понимания процессов, человека и многого другого. Мне, например, обидно, что в спектакле «Вишневый сад», который мы поставили, некоторым непонятно, что есть Россия. Вишневый сад символизируется с Россией. Но всем наплевать, извините, на этот вишневый сад. Может быть, только кроме Фирса, который сам этот сад взрастил. Он просто сросся с ним. Другое дело, что это драматично, что это не так просто, что эти взаимоотношения не такие прямолинейные. А нам наплевать! Но если разобраться, то ведь, в общем-то, на эту самую Россию, на этот самый вишневый сад если не наплевать, то интереса к ним нет. Мы привыкли... Мы обязательно должны из этого что-то иное выводить... «Не хватает

любви»; «не хватает любви друг к другу»; «не хватает этой духовности»; «не хватает...». Но это все общие фразы. Каждый живет по своим определенным целям, задачам... Действительно, Чехов вынуждает на то, что нужно заново все делать, чтобы «развивать»[...] Чехова, чтобы стоять на позиции развивающегося, движущегося театра. Чехов глубже всяких концепций, его нельзя всунуть в концепцию. Он дает кусок жизни. В самых невероятных обстоятельствах пьесы надо согреваться своей, личной правдой. Мы проявимся в том, как мы понимаем людей. Самое ценное — не мое придуманное, а актерские рождения. Будем постепенно пробираться к зерну пьесы и каждой роли. Чехов писал против пошлости жизни.

Но материал его — пошлость жизни, и Чехов ее любит. И мы должны ее полюбить. В той жизни, которую он пишет, есть полет духа, но полет этот заземлен. Мы видим, как человек прекрасен, и видим его падения. Станиславский говорил, что Чехов бесконечен. Эпоха диалектики, это верно. Но так емко понимать каждого, как понимал человека Чехов, не дано никому. Люди — вот что самое интересное у Чехова. Они не находят закона этической жизни, оттого и мучаются. Хорошие и плохие. Чехов был атеист, а необходимость веры для каждого человека ощущал мучительно. И его герои пробиваются к таинственному в жизни, стремятся найти ее смысл. Я советую всем прочитать стенограммы репетиций Немировича-

Данченко «Трех сестер». У него — колоссальный опыт и знание людей. Он говорил: нельзя играть слова, чувства. Я добавлю: оценки, приспособления. Поэтому надо разобратся во всех обстоятельствах и механизме общения Чехова. У Чехова нет лобового общения, но общение персонажей — есть.

М. Строева
«Олег Ефремов бьет тревогу»
«Советская культура», 1990, 20 января
Люди, что с нами происходит? Что творится с человеком, с Россией, с миром? Этот вопрос встает почти в каждом спектакле 1989 года, поставленном в проезде Художествен-

ного театра. Неотступно, строго, все более мучительно и требовательно режиссер спрашивает и себя и нас: послушайте, отчего так разладилась жизнь? Отчего даже близкие люди чаще расстанутся, чем соединяются? Почему так обострились противоречия между нациями и странами? Откуда рождаются такие непримиримые, враждебные конфликты в тот самый час, когда человечество потянулось к свободе? Об этом и последний спектакль театра....

К «Вишневному саду» режиссер шел долго и целеустремленно, несмотря на то что рядом по всему миру расцвело столько новых «вишневых садов». Весь чеховский цикл задуман им давно как высокий долг театра. Чехов — главная любовь жизни Ефремова, человека и художника.



*«Вишневый сад».
Шарлотта — И.С. Саввина*



*«Вишневый сад».
Аня — П.В. Медведева, Гаев — И.М. Смоктуновский, Варя — Е.И. Проклова*

Недаром он так настаивал на том, чтобы руководимый им театр был назван именем Антона Павловича Чехова.

... Весенние заморозки. «Мороз три градуса, а вишня вся в цвету». И метет снежный вихрь вперемешку с вишневыми лепестками прямо в лицо старому Фирсу (М. Прудкин, В. Сергачев), твердо стоящему в центре дома, как его последний оплот. Так начинается спектакль, в котором Ефремов вместе с художником В. Левенталем снова совершают прорыв в глубокое пространство истории. Опять стены исчезают, вместо них проступают, как корявые расщепы, тонкие ветви голых вишневых деревьев. А за ними, еще дальше, чудится то церковь с колокольней, то смутная

цепочка монахов, склонившихся в молитве со свечами, то старинный зал, где среди всех свободно кружится в вальсе девочкой будущая Любовь Андреевна Раневская. Тот же образ цветущих вишен рядом с церковью и колокольней может проступить и на авансцене в крошечном музейном масштабе, чтобы, когда надо, провалиться под землю. «Помните, 22 августа торги!» — жестко повторяет, как заклинание, Лопахин (А. Жарков). Человек дела, он уверен, что важнее торгов нет ничего на свете — ведь имение продадут за долги. Но дома уже нет — вот, видите, последние подпорки, столбы рушатся на глазах. А сад облетает снежным вихрем. Гибнет не имущество, а люди — вот в чем беда. 22 августа продадут не дом, не сад, не какую-то недвижимость, а живых

людей — вот эту Раневскую, Гаева, Варю, Аню, Шарлотту, Фирса — всех. И никакие «дачи и дачники» здесь не помогут. «Какая чепуха!» «Мы не стали нужны» — вот в чем вопрос. Речь идет о приближении смерти, об уничтожении целого поколения интеллигентных людей, той атмосферы жизни, которая теплилась, долго цвела, а потом с такой щемящей ностальгией вспоминалась в некогда прекрасных дворянских имениях. По ней и справляет тризну театр. Глубже всех это чувствует Раневская. Нет, вовсе не легкомысленную, бездумно сорящую последними деньгами, «порочную» женщину играет Н. Тенякова. Ее Любовь Андреевна — человек среди всех самый прозорливый и мужественный. Где ж избавление? Гаев (И. Смоктуновский) — растерян-

ный и наивный большой ребенок, Аня (П. Медведева) — девочка, старательно повторяющая уроки такого чистого, искреннего, но такого тщедушного Пети Трофимова (С. Шаликов), Варя, Шарлотта, Дуняша — не в счет. Никто не в силах помочь. Нет избавления, нет. «Надвигается на всех нас громада...» — вот чувство, владеющее Раневской. И снежный вихрь постоянно подхватывает и кружит ее прозрение. Но «если так надо, то продавайте и меня вместе с садом» — тут ключ. Высокая, статная, темноглазая, стриженная по вью современной моде 20-х годов, женщина отбрасывает челку со лба, и мы видим трагические черты Личности, которая заранее знает, что произойдет. Потому и меняет в сцене бала белое платье на черное, траурное. Этому цвету

подчиняются все. Черные пары вертятся как заведенные, но жизни за ними уже нет — завод вышел. «Продано имение?» — строго спрашивает Раневская. «Кто купил?» — без дрожи, без тремоло в голосе и слез. И от этой строгости сухих глаз Лопахину становится страшно, он хрипло вопит, рыдает, прижавшись к ее руке. Раневская сидит безучастно и недвижно, ее уже нет. Жизнь ушла. Символический вихрь весенних заморозков кружит по всей земле. Осталось сказать последнее «прости». «О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!» — говорит Раневская с гордой высотой страдания. И последним движением руки опрокидывает уцелевший столб дома. Когда все исчезает и окна грубо забиты, выходит негнущийся

черный Фирс, чтобы лечь умирать в кресло, покрытое, как и все вокруг, как и вишневый сад на авансцене, словно саваном, чехлами. Все кончено. Человечество, жадно потянувшееся к свободе, снова схвачено весенними заморозками. Олег Ефремов, в своей театральной юности уже раз переживший близкую ситуацию, не хочет, просто не может допустить, чтобы история повторилась. Каждым своим спектаклем он предостерегает, будит нас и бьет тревогу. ...Театр — среди всех других — искусство самое жестокое. Оно режет не по бумаге, не по холсту, не по камню, а по живому человеку. В дни, когда повсюду вспыхивают грозные события, театр мужественно отворяет пред нами не дверь, но душу человеческую. Это больно — и



*«Вишневый сад».
Гаев — С.А. Любшин, Раневская — Н.М. Тенякова*



*«Вишневый сад».
Фирс — В.Н. Сергачев*

актерам и зрителям, которые ищут в театре спасение от пугающих негативных эмоций жизни. Должно быть, поэтому не все принимают — и внутри театра, и вне стен его — то тревожное, дисгармоничное искусство, которое убежденно творит во МХАТе Олег Ефремов. Всех тех, кто ностальгически вздыхает по старому Художественному театру, можно понять, можно им (и нам) посочувствовать. Но с этим ничего нельзя поделать — таково веление нового времени, приносящего нам всем каждый день все более жестокие, бурные, невосполнимые испытания, потери, смертельные исходы. Ефремовские спектакли редко дарят нам чувство совершенства, но сознаем, что ведь и мы с вами слишком далеко ушли от тех идеалов

чеховской интеллигенции, которая всегда была чужда насилию над человеком, всегда стояла за его духовное раскрепощение, «выдавливание из себя по каплям раба». Процесс этот начался, но, увы, с такими резкими перебоями. Недаром последним завещанием старого МХАТа были чеховские «Три сестры» 1940 года, в которых перед войной, перед своей смертью Немирович-Данченко молил нас устами сестер Прозоровых сохранить поэтическую веру в будущее тех людей, «которые будут жить после нас». Сумеет ли мы сохранить и пронести в будущее эту веру, хотя воочию видим, что «драматургия» жизни становится сильнее драматизма жизни?..

Сегодня, когда (к нашей радости!) сцена в проезде Художественного

театра наконец-то получила свое истинное звание — имени А.П. Чехова, Олег Ефремов последним спектаклем ушедшего года — «Вишневый сад» — как бы совершает вместе с нами — и в дни тяжких испытаний — сценический обряд верности вечным общечеловеческим ценностям чеховского искусства Московского Художественного театра.

1990

А.П.Чехов
«ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ»
Премьера состоялась
4 июля 1990 года
(По рассказам «Предложение»,
«Злоумышленник», «Длинный
язык», «Юбилей»)
Постановка и режиссура
Е.В. Радомысленского
Режиссер И.П. Мирошниченко
Художники
Б.Л. Бланк,
Е.П. Афанасьева (костюмы)
Музыкальное оформление
В.М. Немирович-Данченко



Олег Ефремов
Из статьи
«Актер в чеховском
спектакле»

«Театральная жизнь»,
1990, № 15
Чехов без актерского искусства просто не мог бы состояться как драматург, его идеи не могли бы реализоваться на сцене. Все, что принес Чехов в драматургию, то, что мы называем такими штампованными словами, как подтекст, второй план, пауза, лейтмотив героя — все это может собрать и выявить только актер. Только через актера может возникнуть Чехов — драматург. Мы все чаще говорим, что у нас плохо обстоят дела с культурой, с духовностью, что в театре кризис, актеров

нет, спектаклей нет и т. д. Я думаю, что эти наши настроения — сами по себе свидетельства определенного благотворного прекрасного процесса. Поверьте мне, культура есть, и, с моей точки зрения, высокая культура. Другое дело — правильно мы делаем, когда замечаем, что нам не хватает того или другого, когда мы сами о себе говорим, что мы рабы! Это прекрасно! Значит, мы что-то понимаем о себе и ищем выход. Антон Павлович как-то сказал: «Буду выдавливать из себя раба...», а это уже путь, движение. Чехов — бесконечен, и главная наша задача — это раскрыть его взгляд на жизнь с точки зрения сложности человека. Давайте открывать истину в силу нашего сегодняшнего понимания процессов, которые происходят с человеком.



«Злоумышленник».
Денис Григорьев — В.Т. Кашпур, Следователь — В.Н. Сергачев



«Длинный язык».
Муж — В.М. Невинный, Жена — Н.И. Гуляева



«Предложение». Сцена из спектакля

1991

А.П. Чехов

«СКАЗКИ МЕЛЬПОМЕНИ,
или ДЛИННЫЙ РАССКАЗ,
КОТОРОМУ ТРУДНО ПОДОБРАТЬ
НАЗВАНИЕ»

(инсценировка В.В. Долгачева)

Премьера состоялась

13 января 1991 года

Режиссер В.В. Долгачев

Художник М.В. Демьянова

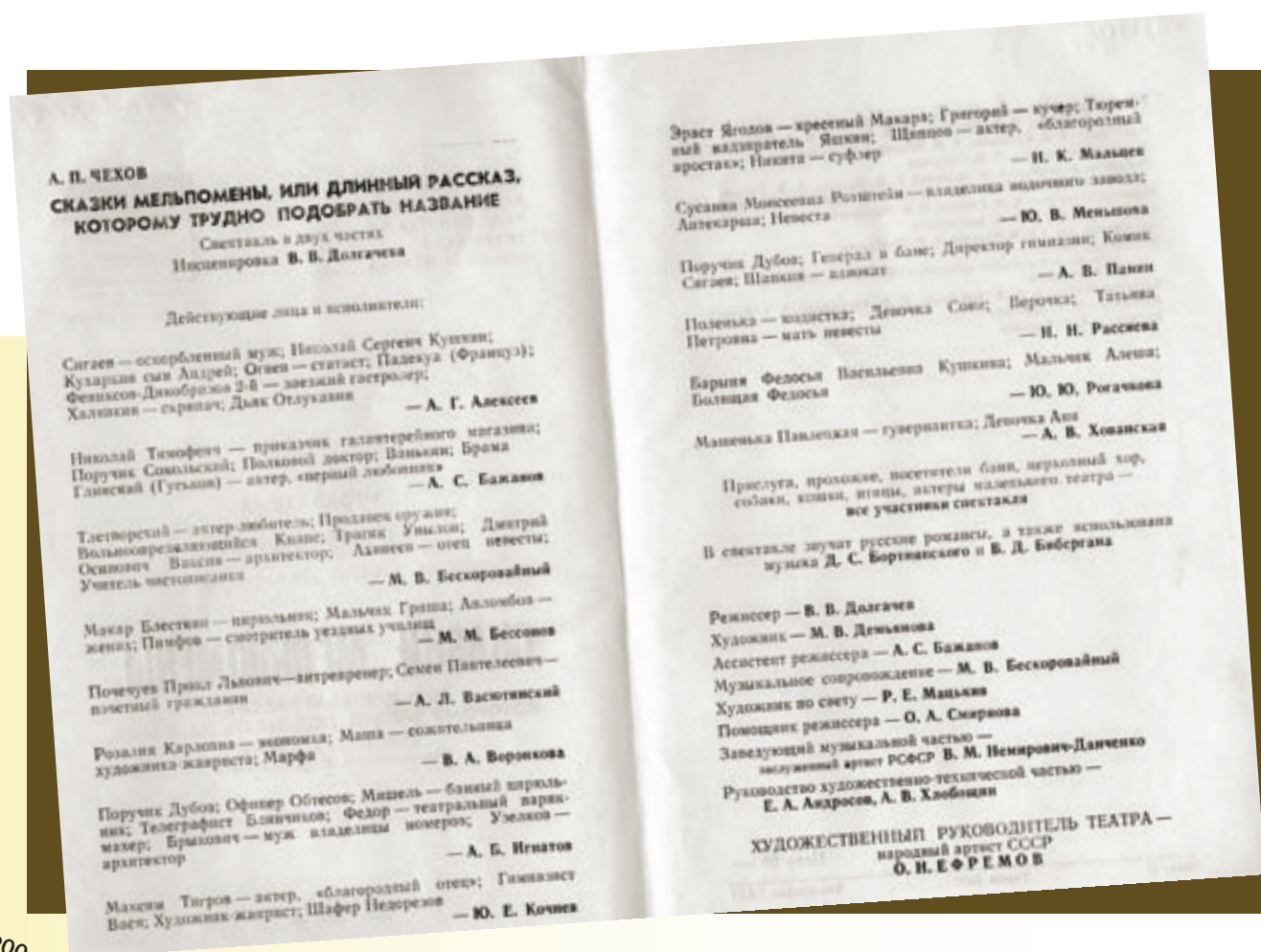
Использована музыка

Д.С. Бортнянского,

В.Д. Биберга, русские романсы

Лев Толстой

«Чехов!.. Чехов это Пушкин в
прозе. Вот как в стихах Пуш-
кина каждый может найти
что-нибудь такое, что пережил
и сам, так и в рассказах Чехова,
хоть в каком-нибудь из них, чи-
татель непременно увидит себя
и свои мысли...»



«Сказки Мельпомены, или Длинный рассказ,
которому трудно подобрать название». Сцена из спектакля.

1991

А.П.Чехов

«ПЛАТОНОВ»

Премьера состоялась

20 октября 1991 года

Режиссер Д.В. Брусникин

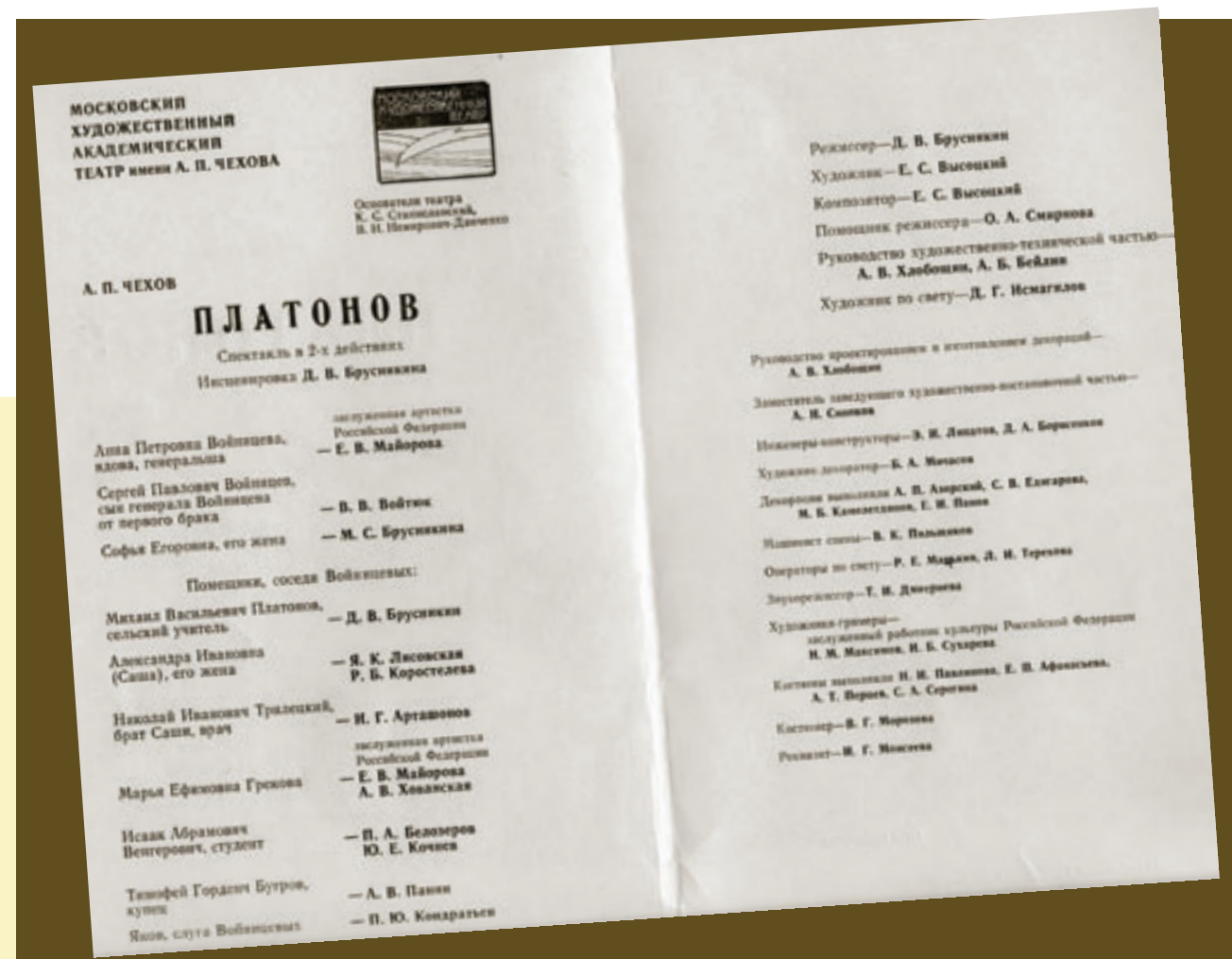
Художник Е.С. Высоцкий

Композитор Е.С. Высоцкий



«Платонов».

Анна Петровна — А.И. Николаева,
Грекова — Е.В. Майорова, Войницев — В.В. Войтюк



«Платонов».

Саша — Я.К. Лисовская, Платонов — Д.В. Брусникин

1997

А.П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»
Премьера состоялась
25 февраля 1997 года
Постановка и режиссура
О.Н. Ефремова
Режиссер
Н.Л. Скорик
Художник
В.Я. Левенталь
Музыкальное оформление
Е.В. Хозикова,
использована музыка
А.Н. Скрябина



Из интервью
«Все понимающий Ефремов»,
«Независимая газета»,
1997 год ,24 января.
*«Я подсчитал, сколько же я ви-
дел за свою жизнь «Трех сестер».*
Тридцать очень легко набралось.
Но если пошарить, наверняка
получится и больше. В каждой
стране, не говоря про Москву, где
было достаточное количество
«Трех сестер». Поэтому я вижу
тут два пути. Путь, чтобы
было вам яснее, — Любимова,
Някрошюса, которые берут
какие-то обстоятельства в
пьесе, например военные. Вот у
Любимова — казарма. И все уже
на этом выстраивается. Някро-
шюс немножко расширяет, у него
не казарма, а гарнизон. Соот-
ветственно, Вершинин этаким
е...рем приезжает, и девочки уже
другие, и так далее и так далее.
Для меня это не путь, лучше
тогда искать какую-то пьесу
современную — об армии, о дедов-
щине, обо всем остальном. Тем

более что для Чехова военные
как раз наоборот — не что-то
приземленное, отвратительное
в смысле среды, а напротив — об-
разец интеллигентности, они
же у Чехова — артиллеристы.
Он и сам писал, что прототипы
брал в доме полковника Маев-
ского, где собиралась тогда са-
мая либеральная молодежь. Так
что выбора у меня не было, я не
мог идти по тому пути. А как
тогда? Значит, надо искать в
самом Чехове — в его понимании
человека. И многое интересное
обнаруживается — не в публи-
цистическом смысле, — то, что,
по-моему, еще не было замечено
Драматургия Чехова не «поста-
новочная» драматургия. Об-
ратите внимание, Мейерхольд,
обожая Чехова, не ставил его,
исключая «Тридцать три обмо-
рока». Потому что Мейерхольд
активный, «постановочный»
режиссер.
Когда-то Сомерсет Моэм сказал
о Чехове: «Это — не драматург,

потому что сыграть его могут
только гениальные актеры».
Итак, «Три сестры». Как нам
браться за эту пьесу?
Взять режиссерский экземпляр
Станиславского и все дела? Что
еще мы можем обнаружить? Я
думаю, что наша жизнь идет по
циклам, как природа, все растет,
возрождается, умирает. Это
есть и в пьесе. Надо находить
контрастные эмоции, отбирать
внутренние столкновения. В
первом акте они не слышат друг
друга, во втором — наоборот,
хотим услышать и быть вместе,
в третьем конце, кульминация
общения как такового....
Давайте разберемся, что такое
жизнь, что ты должен в этой
жизни сделать. Это ж во всем
мире проблема, не только у нас.
Так же люди мучаются и так же
скучно в той же Америке.
Для меня чеховские персонажи —
герои, потому как они совершен-
ствуют человеческую породу.
Они зовут в будущее, потому что

Инна Соловьева
Из публичной лекции
«Судьба психологиче-
ского театра на рубеже
веков»
«Рождественские встречи».
Новосибирск, 1999

Так о чем же спектакль?
Вопрос понятен, но безответен — и
не только в данном случае. О чем
спектакль? Ну, о чем? А о чем вы?!

И я. Мы просто существуем как жи-
вые существа. Так и спектакль — жи-
вое существо. Мне кажется, самое
важное в работе критика и в работе
участников спектакля, его создате-
лей — это еще и уважение к тому
живому существу, которое ты рожда-
ешь, не ребенка, это совсем другой

процесс. Ты создаешь отдельный,
изумительный мир. Он в чем-то не-
прикосновенен, — что хочет сказать
о себе, то и скажет, а на расспросы
вправе не отвечать.

Для меня наиболее значимой
работой последнего времени стала
постановка Олега Николаевича
Ефремова «Три сестры». Она зани-
мает душу своей необыкновенной
прочувственностью, лиризмом —
занимает тем более, что лиризм
режиссуры Ефремова ранее был
мало свойственен.

Сестры Прозоровы всей семьей
с друзьями в весенний день идут
с кладбища (с могилы отца), день
прелестный, кто-то напевает, кто-то
машет обломленной веткой, говорят
легко о смерти. Серьезно, плавно с
самого начала вступает в «аллегро»
спектакля эта тема. Одновременно

вступает тихое движение большого
свободного круга.

Ефремов, насколько я знаю, человек
неверующий; мыслей, на которые
смерть наводит человека верующе-
го, у него нет. У него совсем другое.

У него есть, вероятно, то, что было
у самого Чехова. Для Чехова, так
же как и для героя его «Скучной
истории» профессора Николая
Степановича, смерть просто конец;
конец не должен испортить стройно
и целесообразно прожитую жизнь.

Ефремова еще со времени по-
становки «Чайки» (1980) занима-
ют поиски некой «точки схода»,
точки где-то вдалеке, в которой
все сойдется, обнаружив красоту
и целесообразность плана. В «Трех
сестрах» замечательно чувство
мироздания — именно мироздания,
некой высокой разумной постройки.

Мироздание, в котором существует
человек и дом — дом, замечательно
созданный художником Валерием
Левенталем, он же был художни-
ком и «Чайки», и «Дяди Вани». Дом
ампирный, классический, и в то же
время трогательно провинциальный,
включенный в круговорот жизни, в
смену времен года.

Про включенность «Трех сестер» как
бы в музыкальный цикл «Време-
на года» автору пьесы писал еще
Немирович-Данченко в январе
1901 года. То разрывающийся, то
восстанавливающийся естествен-
ный цикл: весна вначале, потом
зима, потом все-таки лето, — лето
жаркое, тяжелое; лето возникает в
третьем акте, осень в четвертом. У
Ефремова именно это взято, прочув-
ствовано, обновлено. Да, именины,
да, пирог, да, пасьянс, да, люди ищут

счастья, стареют, рождаются дети,
которым бы лучше не рождаться.

Но при том — особая просторность,
печальная просторность, через кото-
рую не только Тузенбах с его тоскую-
щей мольбой, но и Чебутыкин с его
пасьянсом включаются в великий
общий цикл, в цикл мироздания,
поэзии, философии, в Божий цикл,
как хотите его назовите, в соответ-
ствии со своими представлениями
о Чехове.

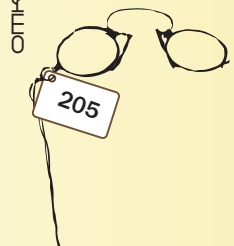
К сожалению, как мне кажется,
труппа выглядит растренирован-
ной перед тонкими заданиями, ей
предложенными. Есть работы, этой
тонкости откликающиеся:

Тузенбах — Гвоздицкий, Ирина —
Медведева, Чебутыкин — Невинный,
Нянька — Саввина, но у большин-
ства — словно бы неохотность,
вяловатость.

Людмила
Петрушевская
«Три сестры»
«Коммерсант-DAILY»,
1997, 25 февраля

Первое. Три сестры ли и брат, Про-
зоровы, четыре ли сестры и брат,
царевна и царевич; или мои бабки-
деды, сестра и два брата, все высо-
кообразованные; Ирина Прозорова
знала три языка плюс итальянский и
играла на рояле прекрасно, мой-то
дедушка Коля знал одиннадцать
языков и играл на скрипке — это
все те времена. Они стремились в
Москву, не в Питер, заметьте. Это
как сейчас — кто в Париж, тот не в
Канаду.

Царевы дети тоже страдали, видимо.
В своем петербургском климате,



мучаются, когда нарушают законы порядочности, когда живут не в согласии со своей совестью. Вот в чем мудрость человеческая?

Человек переживает многое: и любовь, и отчаяние, и потерю, и несправедливость, но чеховские герои приходят к пониманию, что люди должны жить единой жизнью, едиными законами мироздания, природы. Поэтому финал «Трех сестер» — «Надо жить».

«В «Трех сестрах» Чеховым создана структура подвижная, изменяющаяся и распахнутая навстречу новым изменениям, но тем не менее сохраняющая свою двойственность, внутреннюю конфликтность. Действие пьесы далеко закинуто вперед, в ней не только в текстовом, но и общем структурном отношении поставлен вопрос о том, что будет с человечеством «через двести- триста лет».

Все начинается с надежд, зарождения любви, с мечтаний о полноценной жизни, о счастье — и кончается разорением надежд, гибельным крахом любви и возникающей потребности понять «для чего эти страдания», но не печальному подчинению необхо-

димости жить, как в «Дяде Ване», а мужественным и просветленным сознанием того, что «надо жить». Возникающая за гранью личных потерь вера в то, что «жизнь наша еще не кончена» и что «страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас», представляет собой новый подъем самоутверждения личности. Этот гуманный тип исторического сознания личности и сохраняет в концепции чеховской пьесы возможность дальнейшего существования культуры. Тем самым позиция трех сестер лишается страдательности, становится самоотверженно щедрой по отношению к человечеству.

Мировосприятие героинь Чехова вырастает на потерях и ведет к обретению мужественной, индивидуально выстраданной, а потому — поэтической, лирической позиции по отношению к жизни, собственной и исторической, к снятию принципиального различия между этими двумя формами времени. Они словно освобождаются от иллюзий бытового сознания, рассматривающего всякий момент развития изолированно, и приходят к ощущению жизни как движущегося и развивающегося целого, внутри которого и их печальная судьба, и их работа, не приносящая до сих пор удовлетворения.

Ольга хочет, наверное, знать, что страдания их искупятся счастьем тех, кто будет жить после. Но знать этого не дано, как вообще не дано отделить «сейчас» от «после». И Чехов очень четко выстраивает в этом направлении драматургию финала. Высокий подъем трагического мужества сестер словно окрылен и поднят до патетических вершин звучанием проходящего мимо них оркестра. «Мы останемся одни, чтобы начать свою жизнь снова», — говорит Маша. Но музыкальный подъем спадает, музыка миро-

не успеешь порадоваться холодной весне, опять небо черное, но и это не предел, очутились в Свердловске, бедные деточки.

Одни зарыты в шахте, моя прабабушка убита на дороге, Александра, в девичестве Андреевич-Андреевская, поехала в голодном 18-м году в свое бывшее имение, красноармейцы расстреляли. Ее сын Павел умер таксистом в Париже, дочь Маруся и сын Коля скончались в Москве при Брежневе.

По возрасту прабабушка Шура была как старшая из чеховских трех сестер. То есть к восемнадцатому году Прозоровы будут уже немолоды. Страшно подумать, что все они в 1901 году мечтали работать руками, а доктор Чебутыкин и офицер

Тузенбах вообще провозгласили, что ни единого дня в жизни им не пришлось потрудиться.

Доктор и офицер находились на службе при этом, заметьте, а плели про себя бог знает что. Что же они считали-то трудом? «Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни». Ну и они в результате получили в руки кайло и тачку, при этом мерзлоту и кандалы, а спать ходили вместе на нары.

Через сто — нет, через двести-триста лет — жизнь будет такая-то, со сладкой улыбкой на устах говорит разбитый человек Вершинин. Мы живем через пропущенные им сто лет.

Мои предки, юные существа, все стремились в Москву. Из Воронежа, с Дона, из Екатерино-

славля, из Николаевской губернии. Все теперь тут лежат, кроме прабабки Шурочки, которая зарыта при дороге.

Они-то ехали в Москву, а вот три сестры — нет.

Второе. Содержание данной пьесы таково, что все эти милые люди страдают. Старшая не выйдет замуж, младшая тоже. Средняя, Маша, ходит в женах, но не терпит своего Кулыгина, а влюбилась до холода в кишках в чужого мужа Вершинина. Чехов нам дает понять — от кулиги, кулиги, какой-то кочки (у черта на куличках) она стремится к вершине. Что за вершина Вершинин: как нанятой твердит о жизни через двести лет, а у самого сведенная с ума жена, все травится, и делает это, надо думать, неспроста: мужа никогда нет дома, а девочки болеют,

и бедная все одна да одна. Пока что травит себя...

Когда город горел, эта жена побежала искать, видимо, мужа к трем сестрам и стала его упорно ждать там, а муж был где-то еще, в другом месте (ночью), наконец, этот Вершинин возвращается домой — там на пороге стоят его девочки, плачут, босые, в одних рубашонках, ни отца, ни матери, кругом пожар. Жена его вконец опозорена мужем, он все ходит по соседям, рассказывает: жалуется на жену, Ясон на Медею. А бедная влюбленная Маша, когда он уходил с полком вон из города в Царство Польское, она вся согнулась, женщину скрючило всю от ужаса жить без любимого. Лучшая роль Е. Майоровой. Это уже пора переходить к спектаклю, а то у меня, как у всех, рвется из

души рассказать, как там все было; зрители сериалов меня поймут. Но все-таки погодите.

Чебутыкин, врач, запойный человек, снимает у сестер первый этаж и не платит ничего, но все время норовит взять на руки взрослую девушку Ирину. Шестьдесят лет ему. История непростая, судите сами: любил ли он мать их умершую? Очень. А она вас? — резко: это я уже помню. То есть намекает, что она его любила, та, ушедшая. И, может быть, теперь Ирину он тоже «очень»... На последних именинах Ирины, год назад, отец возьми и умри. Что там было? Не сказал ли чего резкий генерал своему доктору? (Вниманию зрителей сериалов.)

В начале пьесы к сестрам пришел знакомиться новый батарейный командир Вершинин, седой и благо-

родный, и Маша влюбилась в него. А муж Маши, Кулыгин, ходил потом по людям и говорил: я счастливый человек, у меня есть то и се, а вот моего одноклассника Козырева выгнали из гимназии, он теперь кашляет, погибает... А я умный, я счастлив, Маша добрая. Чистой воды трагедия. Он знает, как был ничтожен и как всего добился сам, но знает, что ничтожен и теперь...

Из таких людей получают в конечном итоге домашние убийцы, истерики и мучители детей. Чехов это будущее скрыл. В обществе такие тираны много говорят и хвалят жен, а домашние их ходят в синяках. Тут, в доме Прозоровых, как раз и есть общество, то место, куда люди стекаются показать себя в лучшем качестве или в ином качестве. Соленый, которого и в детстве-то,

ОПЬЛИКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





В.Я. Левенталь. «Три сестры». Макет. 1997 год

вого оркестра утихает, отдаляется (чеховская ремарка — «музыка играет все тише и тише», и на фоне этого угасания музыки возникают образы другого значения и смысла. Непроста устраивает Чехов под занавес этот парад: «Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму, Андрей везет колясочку, в которой сидит Бобик, Чебутыкин (тихо напевает) «Тара.. ра... бумбия... сижу на тумбе я...», читает газету и твердит свое страшное «все равно! Все равно!».

В композиции финала оппозиционный ряд составляет параллель последним, вопрошающим репликам драмы и если не ответ, то, несомненно, — предупреждение. Интерпретируя острейшую для своей современности проблему исторического рубежа, Чехов вкладывал в исторический процесс гуманное содержание, но видел его как процесс жестокий, исполненный противоречий, глубоко драматичный, даже трагический».

Татьяна Родина

наверное, затравили его фамилией, страстно жаждет выделиться, а чем еще можно в наш век (1901) выделиться, как не соленой шуткой. Например, о жареных детях хозяев дома или о тараканах, на которых настояли здесь водку. Цып-цып-цып, приговаривает Солёный, с жадностью ненавистника глядя на Тузенбаха. Что это такое, это «цып»? В юнкерах-кадетах-казармах не так ли намекали на позорное слово «петух»? Прекрасная роль А. Панина. Тузенбах, как его играет В. Гвоздичкий, слаб в своей любви к Ирине, беспечен и легок, как лист бумаги, дунешь — улетит. Ни на что не надеется, говорит обо всем без значения, поверхностно. Печать смерти лежит на нем. Лихорадка безнадежности его пожирает. Нелюбимый. Пушкин последних недель жизни.

Уходит на дуэль как на самоубийство. У бедняги Солёного все помутилось в башке — то ли он Лермонтов, то ли какой-то его персонаж? Жажда сделать с жертвой хоть что-нибудь. Голубь всегда клюет в глаз умирающего соседа-голубя, вот ворон-то ворону глаз не выклюет. Это все тут мужские голуби воркуют. Слабые создания; никто ничего не может изменить, крепостные своего места. Рабы чем развлекаются? Любовью. Запретная еще слаще. К чужому. Даже муж Маши в минуту блаженного самохвальства расслабленно воркует, что если бы не на Маше, на Ольге бы тоже женился. Что называется, наградил. Но нет им мужа, трем сестрам. Они так высоки и прекрасны, так

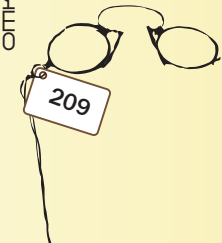
нежны, приветливы, образованны, мягки, тактичны, не способны ни солгать, ни упрекнуть, добры, как ангелы, к бедным, Ирина к тому же талантлива, Ольга самоотверженна, Маша красавица. Все к ним тянутся. И все получают свое. Невестка Наташа, написанная Чеховым с редкой беззастенчивостью, придя в гости к будущим золовкам, услышала от Ольги: «На вас зеленый пояс — ... это нехорошо». Как бы забота о воспитании вкуса, на самом деле кинжальный удар в сердце девушки на всю жизнь. Вывели из зародыша злую бабу. И теперь со свистом ей в спину: «мещанка». То есть, по-современному, «колхоз». И Солёного все время изгоняют — идите, идите, нет, уходите. И Чебутыкина, когда пьян. И Кулыгина, «шел бы домой».

Сестры устали быть совестью и центром города, им здесь нет мужей. «Дайте отдохнуть». И Тузенбах с каждым актом все ближе к исчезновению, все более некрасив, безнадежен. Легко, как бы поверхностно, хохочет. Только перед концом, уходя на смерть, изрыгает вопль: «Ирина!» Так и казнимые не позволяют себе выть. Брат Андрей среди этого букета из трех дивных роз явно не соответствует. Его тихо шпыняют, «располнел». Ненавидят его жену, его детей. Он еще обокрал своих Иру-Машу-Олю, горе-то какое. У трех гениальных сестер-писательниц Бронте тоже был брат, тоже неудачник, вор, игрок и алкоголик. Я была в их доме и видела платья девушек, перчатки и туфельки. Талии объемом в пять рюмочек,

перчатки как пятилетних, атласные башмачки, балет невылупившихся цыплят. Три эти сестры умерли от чахотки, из соображений здоровья ходили гулять в любую погоду, а там, на овечьих пастбищах, в холмах, дождь идет из каждой тучи. Им не было мужей, последняя вышла все-таки за мелкого помощника пастора (гениальная) и умерла перед родами. Русские последние царевны — кто им был муж? Их жадно полюбила сырая свердловская земля. Маша сидит с Вершининым, его же две дочки шлют ему письмо: мама отравилась. Надо думать, как их ненавидят в городе все, кроме мужчинофицеров. Третье. Я, честно говоря, не любила пьесу «Три сестры», причем за две совершенно непонятные вещи: за начало и конец.

Начало: говорит Ольга, тыры-пыры, год как умер отец, причем как раз в именины Ирины. «Мне казалось, я не переживу, но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет». Стоп. Ведь сегодня первая годовщина отца. Как это «вспоминаем легко». В такой день женщины семьи в черных платках идут на могилку, в храм; плачут, на столе должна быть кутья. А тут лицо сияет... Это одно. И потом, с какой стати Ольга все это говорит и кому? Сестре? Та что, не знает? Да нет, это говорится зрителям. Считается, что в самом начале пьесы надо все разъяснить: «тебе двадцать лет». «Мне двадцать восемь лет». Обозначить время, место, возраст, примерно набросать проблему в первые пять минут. Так

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





Участники первой репетиции спектакля «Три сестры» в кабинете Олега Ефремова. Июнь, 1995 год



«Три сестры».
Вершинин — С.А. Любшин, Маша — Е.В. Майорова

писали все советские драматурги («Сегодня первое мая, все цветет, и наши ушли на демонстрацию... А вот и они!»).

Если бы зрители видели на сцене фанерный ящик, а действовали бы геометрические тела, то можно было бы понять такую необходимость, кубик говорит шарiku: тебе двадцать лет, та Ирина, у тебя сегодня именины, и ровно год назад умер наш папа-конус. Шарик жадно слушает и пускается в пляс. Зритель все понял и смеется. Кубик себе представляет — мне столько-то, гимназия, голова болит, и я бы любила бы мужа. «И только растет и крепнет одна мечта» — и шарик подхватывает: в Москву, в Москву.

Другое, чего я не понимаю, это текст в финале. Только что убит Тузенбах. Убит жених Ирины, а перед тем, ког-

да они прощались, он просил: «Скажи мне что-нибудь». Шла реплика:

Ирина. Кругом так таинственно (кладет голову ему на грудь).

Пусть нелюбимый. Но тут соседа убьют, люди в панике, бегут помочь как-то, не верят: где он, может, еще жив.

Три сестры же, узнавши о смерти друга, говорят буквально следующее:

Ирина. (кладя голову на грудь Ольге). Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания...

а пока надо жить... надо работать, только работать!

Ольга. Музыка играет так весело, бодро и хочется жить! Et caetera.

Вообще я всегда думала, что можно поставить эту пьесу так, что три сестры — законченные дуры. Дурой

можно быть и с четырьмя языками, с музыкальным дарованием и умением плавать стилем баттерфляй, а также с изумительной памятью на даты и цитаты. Дурой мы назовем человека, слепого и глухого к другим людям, не понимающего, где и что модно говорить. Перед дурой вы бессильны, можно только убраться вон и больше туда не ходить.

Четвертое. Но в спектакле МХАТ имени Чехова (постановка Олега Ефремова) все стало на свои места. Не страшно сказать, что в этом режиссерском произведении есть великие моменты. Конечно, не каждую фразу удалось оправдать, но понятно, что от безумия все это болтается, пустомельно, от несмысленности уст, от вечной усталости и головной боли. Ольга в минуту горя вещает как советский диктор



«Три сестры».
Маша — Е.В. Майорова, Вершинин — С.А. Любшин, Ольга — О.Б. Барнет



«Три сестры».
Ирина — П.В. Медведева, Тузенбах — В.В. Гвоздицкий



«Три сестры».
Сцена из спектакля. Третий акт

(«и только растет и крепнет одна мечта»), все рушится, однако она обязана пересохшим ртом подвести черту и наметить план светлого будущего, план работ, попутно объяснив себе, что произошло. Такой у нее нервный тик. Опереться на что-то. Это Олег Николаевич объяснил то, что я поняла в не любимой мною пьесе. Собственно, режиссер есть комментатор текста, толкователь этих снов, тот маг, который нам расскажет все, в том числе и наше прошлое, и предскажет будущее, и ввергнет в бессонницу, и заставит думать и чиркать на бумаге. Я плакала, начала плакать незадолго до финала. Девушка справа откровенно вытирала слезы. Девочки слева крепились, существа пятнадцати лет. Для них, много плававших

в детстве, слезы все еще позор, плакса-вакса. Девочки не знают, что иногда можно позволить себе эту роскошь, и именно в театре. Уже в конце первого действия дрогнуло сердце, когда Ирина (П. Медведева) отчаянно завопила, болтая нижней челюстью на каждом слоге, с остекленевшим взглядом, убежденно, как уличная скандалистка — «В Маа-скву, в Ма-скву. В Ма-скву!». Я думала о спектакле и в метро, и дома, и на ночь, и рано утром. Обычно легкие наши шедевры, вселяющие радость от чудной актерской игры и блестящей режиссуры, испаряются из души быстро, как воспоминание о вкусной пище в кафе в Сокольниках. Благодарно облизываемся, проходя мимо каждый раз, — и все.

Спектакль Ефремова «Три сестры», мне кажется, войдет в историю театра. Решена грандиозно трудная задача, пьесы Чехова вообще проблем вроде Гилберта, во всем мире бьются над ними безрезультатно. Надо выделить: весь второй акт; три истерики сестер; страшный их хоровод в конце, с раззявленными в молчаливом крике ртами, со вслепую тычущимися руками. Так ушибленные дети, прежде чем завизжать, набирают воздуха. Сцену ухода Вершинина (С. Любшин), когда он отрывает Машу от себя с улыбкой, а Маша сгибается от боли, словно роженица на пути в родилку, — роль Майоровой, это ее лучшая работа. Фигура Кулыгина-отщепенца вдали, пляшущая как при самосожжении (А. Мягков). Вся роль Тузенбаха. Жуткая сцена буйства

ОПЫТЫ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ



215



*«Три сестры».
Тузенбах — В.В. Гвоздицкий, Соленый — А.Д. Жарков*

Чебутыкина (В. Невинный). Роль Соленого. Страшный, все пронизывающий надтреснуто-хрустальный голосок стервы Наташи (Н. Егорова). Сцена изнасилования ею безвольного мужа (Д. Брусникин), ее смешные свинские глазки при этом. Звуковая композиция Е. Хозиковой на музыку Скрябина, сценография В. Левенталья. Сцена, кстати, открыта в глухие театральные дали, дом Прозоровых хрупкий, стеклянный, как оранжерея, вращается во вселенной, с трех сторон его милосердно окружает роща, а вверху висит черный мерзлый космос. Почему Вершинин все тоскует, как юродивый, о том, что будет в России через двести лет? И улыбается вроде пойманного вора? Потому что не надеется на ближайшие двадцать-тридцать, на собственную погибшую

жизнь, на нелюбимую жену и говорит, что жалко девочек. В 1902 году им, тем девочкам, было по семь-восемь лет, как моим бабам-дедам и их сестрам. Повторяю, их могил или нет вообще, или они утеряны в московской и парижской земле. И там, в Магадане, в мелких рвах, замерзших во льду, близко к поверхности, без креста, без Пасхи...

Говорят, что каждый крупный писатель всю жизнь пишет одну и ту же книгу. Похоже, что каждый серьезный режиссер всю жизнь ставит один и тот же спектакль. В случае чеховского цикла Ефремова это утверждение не выглядит голословным. В новых «Трех сестрах» тридцатилетние усилия постановщика сложились в конце концов в некий общий театральный текст, разделенный на пять глав, но скрепленный излюбленными темами, образами и лейтмотивами, которые открывают нам не только драматурга, но и самый глубокий срез артистических волнений и устремлений режиссера. Такие строящие театр и людей театра соавторские отношения с Чеховым были заданы изначально.

«Три сестры» итожат одну из центральных тем чеховских композиций Ефремова. Условно ее можно обозначить как тему «дома и сада».

В «Иванове» (1976) Ефремов и Боровский опустошили сцену: внутри было голо, ни прилечь, ни присесть, а дом становился загоном, в котором маялся чеховский интеллигент. Казалось, и это жилище, и этот сад, проросший в дом своими корявыми ветками, обречены: в них не было даже намека на человеческое тепло и возможность защиты.

В «Чайке» (1980) люди жили в доме без стен. Дом замещала движущаяся беседка (она же была и подмостками театра Кости Тrepлева). Голый скелет этого дома-театра венчал пространственную композицию, с этих разрушенных подмостков вновь звучал тrepлевский монолог. Став актрисой, то есть прикоснувшись к источнику страдания, Нина обрела свою веру. Этой же верой питался спектакль «Дядя Ваня» (1985). В. Левенталь, развивая изобразительные мотивы «Чайки», как бы тиражировал чеховский дом. На планшете сцены он был представлен в натуральном обличье. Составленный из двух громадных створок (Ефремов не терпит статики), дяди Ванин дом иногда со скрипом размыкался, разъезжался, разламывался, а потом вновь обретал непрочное единство. Но над этим реальным жилищем в вышине на холме жил своей жизнью другой дом или, если хотите, Идея Дома. Это было человеческое жилище, увиденное в далекой перспективе. В том доме, вписанном в левитановский пейзаж, казалось, всегда тепло, там вечно горит огонек, который виден отовсюду любому путнику.

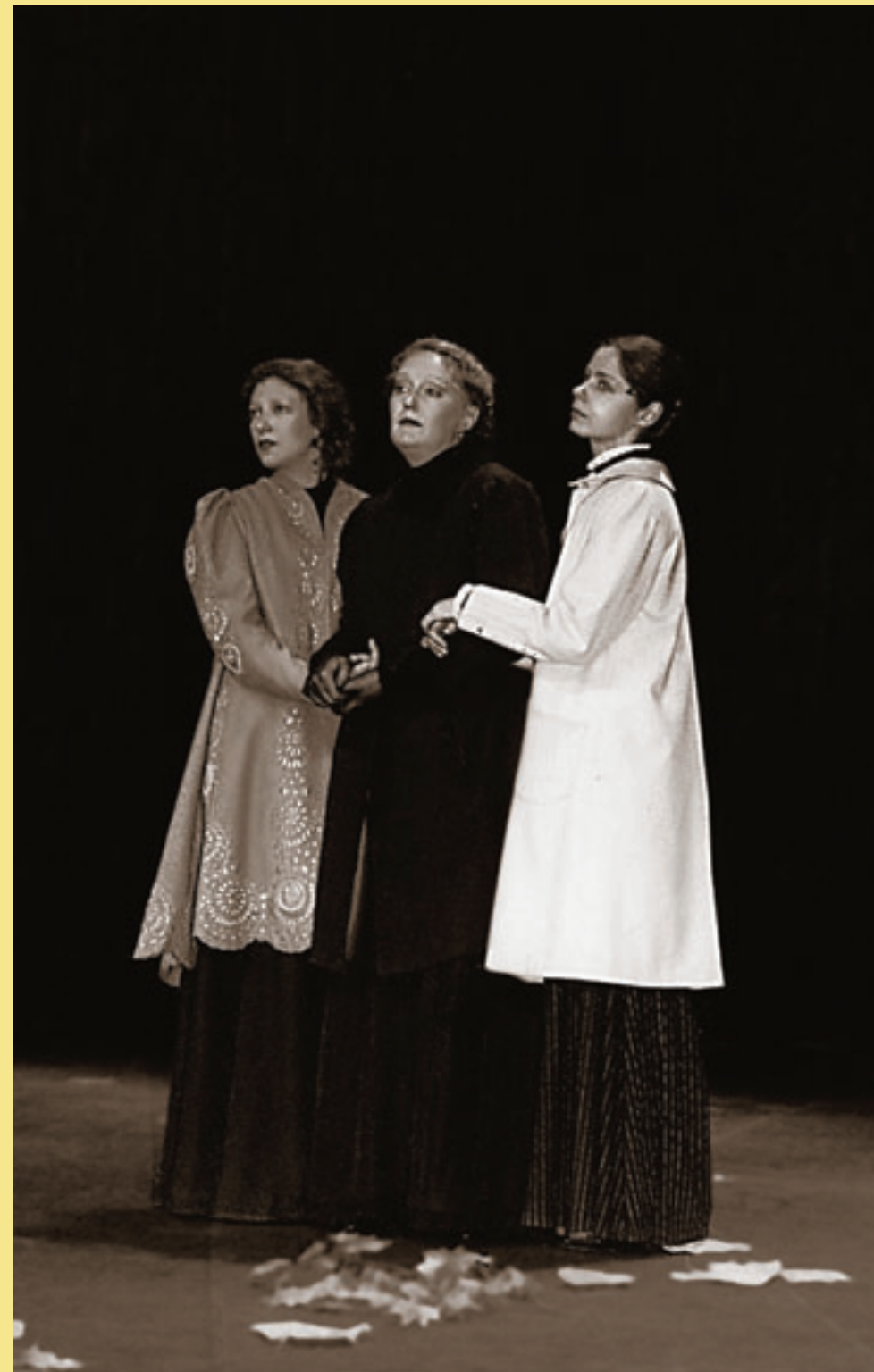
В «Вишневом саде» (1989) В. Левенталь вновь раздвигал видение дома: имение Гаева было представлено и в натуральную величину, и в виде макета (на сей раз на авансцене). Тут был и игрушечный дом, и сад, и даже маленькая церквушка, которой можно было полюбоваться. Стены большого дома иногда брались на просвет, аккомпанируя воспоминаниям геро-



*«Три сестры». Сцена из спектакля. Четвертый акт.
Андрей — Д.В. Брусникин, Соленьй — А.Д. Жарков, Чебутыкин — В.М. Невинный*



*«Три сестры».
Сцена из спектакля*



*«Три сестры».
Маша — Е.В. Майорова, Ольга — О.Б. Барнет, Ирина — П.В. Медведева*

ев, — стены как бы открывали свое прошлое. Но эта игра теней не заладилась, единое пространство спектакля не сложилось, а сама пьеса вдруг отозвалась какой-то вековой усталостью. Нового звука из нее режиссер не извлек.

Через восемь лет вернувшись к отдохнувшему от них Чехову, Ефремов и Левенталь поставили дом на вращающийся круг. Человеческое жилище тут одухотворено, оно дышит, поворачивается и даже меняет свой цвет и колорит, отвечая на зов обновленного пространства. На сей раз это парк или огромный сад, передающий основные краски умирающей и возрождающейся природы. «Времена года», их движение — не внешнее, а именно внутреннее, световое и цветовое. Стены прозоровского дома окрашиваются белым цветом весны и багрянцем осени; они вбирают в себя темно-синий застылый цвет зимы и угарный, темно-красный цвет вялого засушливого русского лета. Никогда еще с такой остротой Ефремов не ощущал слитность человеческой судьбы с круговоротом естественной жизни. Никогда еще в его искусстве не звучал так откровенно мотив усталости, расставания и ухода. Истерика трех сестер, их финальный тройной портрет в интерьере равнодушной природы, когда они цепляются друг за друга, а иное властное движение разрывает и размыкает их союз, — этот сквозной мотив, знакомый по прежним чеховским спектаклям Ефремова, обрел строгую форму и внутреннюю завершенность.

Пробиваясь к трагической простоте того, что называется «течением жизни», Ефремов потратил много сил на преодоление чеховских штампов, сковавших не одно поколение мхатовских актеров. Он попытался разрушить «чеховщину», живущую, можно сказать, в воздухе этой сцены так же, как в предвосхищениях публики. Он стремился преодолеть воловий ритм, игру «характеров», имитацию активного или фиктивного общения чеховских людей, их подчеркнутую разъединенности. Он внутренне преодолел искус того «поэтического Чехова», который был сотворен Немировичем-Данченко в предвоенных «Трех сестрах», спектакле, который был сильнейшим переживанием его, Ефремова, театральной юности. Не то чтобы он вырубил березовую аллею или отказался от «тоски по лучшей жизни». Он просто расслышал в пьесе Чехова иной диагноз. В спектакле нет учительской интонации, нет очевидной перспективы, огонечка впереди. Вращение дома и сада замкнуто в круг, из которого никому не дано вырваться. Невозможно изменить «порядок действий», но это не лишает нас ни мужества, ни понимания того, что жизнь есть короткий дар, который вот-вот отберут. Именно так — с жадно-

стью к чуду жизни, которое «с час», — существуют в спектакле Маша (это была последняя работа трагически погибшей Е. Майоровой), Ирина (П. Медведева), Ольга (О. Барнет). Этой же невоплощенностью пронизывает свою роль В. Гвоздицкий (Тузенбах) — «беспечный и легкий, как лист бумаги... дунешь — улетит». Да они все тут из какого-то крайне непрочного материала — будь то бравый полковник Вершинин (С. Люшин), жалкий и бесконечно трогательный Кулыгин (А. Мягков), мямля Андрей (Д. Брусникин) или допивающий свою нескладную жизнь доктор Чебутыкин (В. Невинный). Всех их бесконечно жаль, ни для кого, даже для Наташи (Н. Егорова) и Соленого (А. Жарков), у режиссера не нашлось ненависти или презрения. «Три сестры» как создание актерского ансамбля держатся на предельной объективности режиссера, граничащей с отчаянием.

Самый беспощадный спектакль чеховского цикла, «Три сестры», как ни странно, и самый обнадеживающий спектакль. Ефремов начинает его эпизодом, не предусмотренным автором: сестры и офицеры из глубины сцены приближаются к дому, вероятно, возвращаются с кладбища («отец умер ровно год назад»). Все оживлены, воодушевлены, Ирина что-то декламирует по-итальянски. День рождения и день поминовения сливаются в едином чувстве. Жизнь и смерть братаются, они нераздельны и неслиянны. «Жить хочется чертовски!» — эта интонация первого исполнителя Вершинина через век откликнулась в новой версии. Надежда, кажется, скрыта в самом движении по кругу, которое проведено с абсолютной последовательностью. Пройдут ведь не только весна и лето, но и эта зима, и эта осень, в которую убили барона. Вновь наступит май и зацветет сад, который в финале спектакля полностью вытесняет и замещает чеховский дом. От отъезжает в глубину, растворяется среди деревьев, в догорающем темном осеннем вечере. Звучит Скрябин, который перекрывает своим трагизмом и военный марш, и чебутыкинскую тарарабумбию, и молитвенные слова безнадежно одиноких женщин, становящихся такой же частью природы, как деревья или облака.

В новой версии «Трех сестер» спрессован жизненный опыт поколений, о возможном счастье которых герои Чехова столько рассуждают. Полнейшее несовпадение прогноза и реальности не побудило режиссера ни к жесткой иронии, ни к агрессивному напоказ отчаянию. Тут правит интонация страдания, со-переживания, направленная скорее на нас самих, чем в прошлое. Это почувствовали те, кто отозвался на мхатовский спектакль как на событие личной жизни. Едва ли не первой оказалась Людмила Петрушев-

ская, которая выступила не то со статьей, не то с исповедью, в которой чеховские мотивы оркестрованы в духе той музыки, которую слышит автор «Московского хора». Это она разглядела «свиные глазки» Наташи, насилующей безвольного мужа, это она увидела в истерике Ирины момент странной «подготовки»: «Так ушибленные дети, прежде чем завизжать, набирают воздуха». Болью отозвались в современном авторе МХАТ некоторые классические тирады. «Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, — вспоминает она и продолжает в строку: — Ну и они в результате получили в руки кайло и тачку, и при этом мерзлоту и кандалы, а спать ходили вместе на нары». Входило ли такое восприятие в замысел режиссера? Не знаю. Но то, что спектакль спровоцировал именно такой отзыв, не случайно: всей своей человеческой и художественной природой Ефремов был нацелен на то, чтобы из Художественного театра, как сказал бы основатель театра, уносили с собой жизнь.

Перед тем как удалиться со своей бригадой в Царство Польское, полковник Вершинин привычно философствует. Обесмысленные сценической риторикой, его слова в контексте новых «Трех сестер» приобрели объясняющую силу: «Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить».

Вот в этом «громадном пустом месте», которое нечем пока заполнить, мы и оказались. В этом пространстве и в этом времени существуют чеховские «Три сестры» на сцене Художественного театра 1997 года. В этой точке существует и Художественный театр, подошедший к своему столетию.

История завершила свой очередной круг.

АНАТОЛИЙ СМЕЛЯНСКИЙ

«Московский Художественный театр. 100 лет». М., 1998

2000

А.П. Чехов

«БАБЬЕ ЦАРСТВО»

(сценическая версия

А.С. Арсентьева)

Премьера состоялась

31 января 2000 года

Режиссеры

А.Б. Покровская, Н.Л. Скорик

Художник

Е.В. Кузнецова





*«Бабы царство».
Анна Акимовна – Е.В. Панова, Пименов — П.М. Баранчев,
Пантелей — С.Д. Новиков, Агафья — Я.Е. Колесниченко*

Алиса Никольская
«Аттестат зрелости».
«Бабы царство».
Новая сцена МХАТ
им. Чехова

«Культура», 2000, 2-8 марта
Жизнь дипломных спектаклей, как правило, недолговечна. Заканчивается сезон, очередная партия молодых артистов покидает стены учебного заведения, а сотворенные ими действия уходят в небытие. Однако случаются и исключения. Молодежная студия при МХАТе имени А.П. Чехова, образованная из прошлогоднего выпускного курса Школы-студии, получила позволение перенести на «взрослую сцену» свои учебные работы. Первым стало чеховское «Бабы царство», названное в прошлом году лучшим дипломным спектаклем. Видевшие спектакль в то время, когда он был дипломным, шли на «новую» версию с опаской. В самом деле: то, что в качестве учебной работы выглядело почти профессионально, могло не выдерживать конкуренции с полноправными репертуарными названиями.

Но удивительно: при всей молодости актеров и кажущейся незатейливости решения спектакль не только не оставил ощущения «школярства», но и позволил получить искреннее удовольствие. Удовольствие от тонкой грамотной режиссуры А. Покровской и Н. Скорика, от внимательного отношения к слову, наконец от того наслаждения, которое испытывают сами артисты, буквально купаясь в материале. Кажется, что после странного, невнятного опуса Климата под названием «Ромео и Джульетта», ставшего трудной задачей на преодоление, ребята просто отдыхают, раскрываясь навстречу друг другу и зрителю. Не имеет значения, на два слова выходит артист или он на сцене постоянно — в спектакле не теряется никто, у каждого достаточно возможностей проявить себя. А интересно и глубоко прописанные роли позволяют фантазировать до бесконечности, изобретая все новые оттенки. Казалось бы, что может быть банальнее роли лакея, который к тому же выходит на сцену два с половиной раза. Однако П. Ващилин делает своего Мишу одним из основных персонажей и, наверное, самым привлекательным (но не положительным).

Почти балетная походка и не сходящее с лица снисходительно-скептическое выражение, изысканные манеры и томный голос выдают в нем любителя удовольствий и человека, стремящегося к высшим благам жизни. Неудивительно, что в него по уши влюбляется горничная Маша (Н. Попова), которую никак не назовешь наивной простушкой, порой она рассуждает и ведет себя разумнее, чем ее госпожа Анна Акимовна (Е. Панова), которая, в свою

изобретательно соблазняет Анну Акимовну, то зачитывая страницы из романа Мопассана, то распевая песни под гитару, то обволакивая сладкими речами. Он хорош собой, но расчетлив и циничен, чего не скрывает. Ведь цинизм — часть его обаяния. А легкая ирония, с которой артист относится к персонажу, довершает картинку. Однако с особой теплотой молодые артисты рисуют эпизоды, где властвует то самое «бабы царство» — своеобразный



*А.П. Чехов «Бабы царство».
Сцена из спектакля*

очередь, не в меру добродетельна, что приносит ей немало сложностей во взаимоотношениях с миром и людьми. Замечательна сцена, когда Анна Акимовна приезжает в каморку чиновника Чаликова (А. Салминов), просителя, оказавшегося банальным алкоголиком, имеющего безмолвную, забытую жену (Е. Галахова) и «семерых по лавкам». Она почти ничего не говорит, глядя, как расстилается перед ней Чаликов, какое бесстыдное подобиострастие разливается по его физиономии и как он при этом злобно замахивается на домашних. Однако ее глаза, переполненные страданием и ужасом, выражают больше, чем любые слова. Целый кусок спектакля отдан на откуп А. Арсентьеву (адвокат Лысевич). Элегантный господин с французским акцентом долго и

коммунальный хор богомолок и приживалок, которым дирижирует тетюшка Татьяна Ивановна (С. Синкина). Безмятежная атмосфера, в которую неожиданно вторгается страшное: «Никому не нужна!» Анны Акимовны, напоминает заключительную сцену «Чайки», когда за спокойствием тщательно прячутся душевная боль и ощущение плена обстоятельств, откуда не вырваться при всем желании. Трагичность в сочетании с иронией, любимое настроение Чехова в его пьесах, артистам удалось найти и почувствовать как нельзя лучше. Хочется думать, что этот успех не будет последним и театр сумеет предложить своему новому поколению еще не одну достойную работу.



А.П. Чехов «ЧАЙКА»
(возобновление)
Постановка
О.Н. Ефремова
Режиссер
Н.Л. Скорик
Художник
В.Я. Левенталь
Музыкальное оформление
В.М. Немирович-Данченко



А.П. Чехов
« Мы пишем жизнь такую, такая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати»... «Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное, сами мы кислы, скучны...»



«Чайка». 2001 год
Аркадина — И.П. Мирошниченко

Нина Агишева
«Косметический ремонт. В подновленном Чехове на московской сцене побеждает старая актерская гвардия»
«Московские новости», 2001, 6 ноября
Нынешние чеховские постановки условно делятся на две группы: радикально новое прочтение и реставрация, косметический ремонт исторического здания. К последним можно отнести две премьеры — «Чайку» во МХАТе имени Чехова и «Иванова» в Малом. Во мхатовской «Чайке», которую более двадцати лет назад поставил

Олег Ефремов и которая все эти годы была визитной карточкой театра, полностью обновлен состав исполнителей, и поскольку спектакль это актерский, можно говорить о премьере. Хотя первое, что приятно удивляет, это крепкая режиссерская конструкция, в которой по-прежнему удобно актерам. Левенталевские тюлевые декорации, еще красивые, хотя и старомодные, квакающие лягушки и поющие птицы, разъезжающая по сцене беседка и приглушенные звуки фортепиано создают лирическую атмосферу, которая так идет мхатовским стенам, а отсутствие указующего перста постановщика дает возможность вслушаться в текст и понаблюдать за актерами. Последнее обстоятельство для новой театральной публики, во

время действия громко отвечающей на звонки своих сотовых телефонов и, судя по некоторым реакциям, пьесу не читавшей, особенно кстати. В целом же бережно сохраненный и легко узнаваемый изящный рисунок спектакля — несомненная удача режиссера возобновления Николая Скорика. Тон на сцене задают «старики» — теперь уже ефремовского призыва. Понятие это для Художественного важное, очень почетное, ответственное и с возрастом связанное в последнюю очередь. Великолепен Вячеслав Невинный в роли Сориная, в нескольких репликах раскрывший целую драму жизни. Ирина Мирошниченко играет Аркадину тщательно, собранно, нигде не педалируя ни красоту, ни каботин-

ство своей героини. Она без памяти влюблена в Тригорина, не может не любить сына и разрывается между двумя этими чувствами, предвидя катастрофу. Аркадина неожиданно стала одной из самых трагических фигур постановки, что наверняка обрадовало бы создателя спектакля, поживи он подольше. Среди молодых солирует Евгения Добровольская — Маша: в ней уж точно есть те самые «пять пудов любви», о которых говорил Чехов. Присутствие этой любви ощущается даже тогда, когда она не участвует в разговоре, а просто находится на сцене; раненой птицей бьется эта Маша о прозу жизни и куда больше заслуживает и Треплева, и актерского призвания, нежели Нина. Тем более что Нина в исполнении Марины Салаковой —

единственная очевидная неудача постановки, наводящая к тому же на грустные размышления: что-то уж больно бледно выглядят пока питомцы знаменитой «Табакерки» на главной сцене страны. В том числе и любимец публики Евгений Миронов, играющий Треплева не непонятым художником, а жалкой личностью, слабым неврастеником, смятым жизнью.

Роман Должанский
«Чайка» опять полетела»
«Коммерсант», 2001, 25 октября
Московский Художественный театр имени Чехова возобновил спектакль «Чайка». Состав исполнителей в старой постановке Олега Ефремова

изменился фактически полностью, поэтому можно говорить о премьере, причем о настоящей удаче МХАТа под руководством Олега Табакова. Олег Ефремов поставил эту «Чайку» больше двадцати лет назад. С тех пор актерский состав ее обновлялся не раз. Чеховский спектакль стал чем-то вроде теста на верность Художественному театру. Через «Чайку» в разные годы прошли почти все значительные актеры мхатовской труппы времен Ефремова: Смоктуновский и Евстигнеев, Невинный и Саввина, Вертинская и Лаврова, Попов и Калягин, Васильева и Вознесенская, Сергачев и Кашпур, Козак и Мягков, Ефремов-младший и Добровольская. Бывали такие составы, когда на сцене было просто





*«Чайка». 2001 год
Треплев — Е.В.Миронов*



*«Чайка». 2001 год
Треплев — Е.В. Миронов, Сорин — В.М. Невинный*

физически тесно от выдающихся актеров своего времени. Когда они собирались вместе, сцена выглядела как парад звезд: в этих «сборных» не всегда соблюдался дух классической мхатовской ансамблевости, крупные актеры часто играли без оглядки на партнеров. Но спектакль был так поставлен Ефремовым, что в конце концов любая актерская индивидуальность находила в нем свое пристойное место. Ткань действия как бы обволакивала каждого и примиряла всех. Именно это качество старой ефремовской постановки служит залогом ее воспроизводимости.

«Чайка» Ефремова, по правде говоря, и после премьеры не считалась шедевром. Естественно, не стала

она таковым и теперь. Например, совершенно безнадежно устарела сценография Валерия Левенталя — тюлевые портьеры, лирично ползающие вверх-вниз, уже давно никто не «носит». Но мизансценический и ритмический рисунки не разложились и не смазались (видимо, благодаря режиссеру возобновления Николаю Скорику). И это при том, что ефремовская «Чайка» лишена внятной концепции. В ней есть общее настроение, есть прилицивающий чеховской традиции спектр эмоций, но нет ведущей идеи и отчетливых смысловых приоритетов. В любом другом театре подобный спектакль смотрелся бы вызывающе старомодным и был бы справедливо осмеян как безнадежная архаика. Но главной пьесе

главного театра страны (а именно таков статус «Чайки» во МХАТе, кто бы ее ни поставил) такая «объективность» совсем не претит. На ней не возбраняется скучать, но ее невозможно оспорить.

Спектакль этот задуман так, что каждый актер отвечает в нем только за свою роль. Поэтому и актерскую игру следует не столько анализировать, сколько пробовать на вкус. Большинство из нового состава (а по сравнению с последней редакцией здесь почти все — новички) со своими задачами справились. Ставка делалась прежде всего на четверку актеров — «табакерцы» Евгений Миронов (Треплев), Марина Салахова (Заречная), Михаил Хомяков (Тригорин) плюс мхатовка

ОПЬКИ СОВРЕМЕННИКОВО СПЕКТАКЛЕ





*«Чайка». 2008 год
Нина — А.Н. Скорин, Треплев — Ю.А. Чурсин*



*«Чайка». 2009 год
Тригорин — А.А. Белый, Аркадина — Е.В. Добровольская*



«Чайка». 2008 год
Сорин — В.С. Давыдов, Треплев — Ю. Чурсин

Евгения Добровольская (бывшая Нина, теперь Маша). Но реальность сместила приоритеты нового распределения ролей. Хомяков и Салакова пока не слишком преуспели. Зато заявила о себе старая мхатовская гвардия: Ирина Мирошниченко неожиданно остро и с юмором сыграла Аркадину, а Вячеслав Невинный, приглушив свои привычные комедийные краски, — трогательно-горючего Сорина. Евгений Миронов сделал Треплева очень искренним: каждую чеховскую реплику он наполнил реальным оправданием. Евгения Добровольская вывела Машу чуть ли не в главные героини.

Словом, групповой портрет мхатовской «Чайки» в очередной раз переписан и перекомпонован. Еф-

ремовский спектакль по-прежнему кончается на ноте мистической безнадежности — повтором монолога Нины Заречной и словами «а до тех пор — ужас, ужас, ужас». Но сам проект надо занести в безусловный актив Олега Табакова. Он убил сразу двух мало совместимых зайцев: обозначил верность памяти Ефремова и усилил столь важную для нынешнего худрука кассовость мхатовской афиши, не дав консерваторам ни одного повода для обид.

2004

А.П. Чехов «ВИШНЕВЫЙ САД»

Премьера состоялась

29 апреля 2004 года

Постановка

А.А. Шапиро

Художники

Д.Л. Боровский,

Е.П. Афанасьева (костюмы)

Музыкальное оформление

В.М. Немирович-Данченко



Адольф Шапиро, режиссер:

Я воспринимаю саму тему сада как некую мифологическую основу. Какие-то странные слова Чехов дает Лопахину в знаменитом монологе после покупки вишневого сада: «Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности». Так вот, это, может быть, плод воображения. Ведь важно не то, было или не было, а какое к этому отношение, как проявляются люди. В пьесе есть слова о том, что покойная мама гуляла по этому саду, но нет никаких слов о том, кто этот сад разбил, как он возник, и так далее. Он — некоторая данность и момент поэтического воображения. В каком-то смысле «Вишневый сад» — это прощание для себя с не-

кой художественной идеей, которая оплодотворила российский, да и мировой театр, которая была подарена МХАТом. Помог родить эту театральную идею Чехов. Значит, была некая художественная идея, и она воплотилась в результате в неких знаках. Один из этих знаков — это мхатовский занавес, это культовые такие знаки. Это не пространство жизненное, в котором существуют герои «Вишневого сада», это пространство сцены, в котором существуют поэтические персонажи Чехова, и вот они действуют в пространстве театра. В результате возникла идея трансформирующегося занавеса МХАТа, чтобы дать почувствовать ту драматическую трансформацию, которая произошла со временем. Цветовую гамму шехтелевского занавеса Станиславский называл

болотной, но это мягкость и таинственность, призрачность уходящей жизни. Сегодняшняя жизнь, если говорить о ее цветовой гамме, все больше тяготеет к ярким, вульгарным тонам. Прелесть полутонов, цветовой призрачности все больше уходит из нашего культурного обихода. Полностью пропадает чувственное ощущение мира, а это было для символистов, для той эпохи, когда писалась пьеса, может быть, самым основным. Поэтому такие тона, поэтому такие причудливые изгибы шехтелевского орнамента, зыбкость мироощущения и принятие жизни такой, какая она есть. А если есть принятие, то есть и стоицизм. А этот стоицизм в значительной степени определяет самочувствие чеховских героев и, может быть, даже нашу сегодняшнюю жизнь.





«Вишневый сад».
Раневская — Р.М. Литвинова

Я, несмотря на то что апологет театра психологического, понимаю, что сейчас мы переживаем время заката этого театра. Ренату Литвинову я раньше видел в фильме. А тут случайно включил телевизор ночью, посмотрел — и подпрыгнул. И сразу я понял, что мне надо ставить «Вишневый сад» с этой актрисой. Даже, может быть, не с этой актрисой, а — я надеюсь, Рената не обидится — с этим существом. Потому что мы все еще и существа, представители животного мира. Я прочитал в письмах Серова, что он не мог писать портрет, пока не понимал, что за животное этот человек; и даже расшифровывал, что Станиславский (когда он писал его портрет) — орангутанг смеющийся...

Вот с этим существом, вот с этим представителем животного мира, поскольку это раритетное существо, которое вызывает самые разные эмоции у разных людей... Словом, мне показалось, что это то, что нужно для спектакля. Тем более что меня совершенно перестала интересовать так называемая социальная сущность этого произведения, привязанная к определенной эпохе и к определенным дням.

А потом возник один из самых любимых актеров Сережа Дрейден, который тоже не актер в банальном смысле этого слова. Замечательная художественная личность, в нем есть грация, которую никак не назовешь грацией театральной. Я представил себе, что только этот артист и может быть братом такой Раневской. И чтобы эти два существа существовали в спектакле отдельно. Они не просто дети, они культивируют в себе детство, не хотят с этим расставаться. Если бы они не были детьми, от них бы не ушло имя. Может быть, этот способ самозащиты, и, надо сказать, не самый худший способ, — это их эмиграция в детство.

...Драматическое ощущение мимолетности жизни, изменчивости всего. Спорим мы по поводу этого названия и, наверное, долго будем спорить. Вот «Вишневый сад», а ведь вишневое дерево — оно на самом деле некрасивое, оно корявое, оно прелестно только в короткие минуты цветения. Этот цвет прошел, все опало — и остается корявое дерево до следующего цветения. Тема летучести, быстролетности, мимолетности того, что нам дано. Это, как ни странно, сопряжено с Раневской,



«Вишневый сад».
Раневская — Р. М. Литвинова, Гаев — С.С. Дрейден

которая, может быть, одна чувствует... у которой развито чувство быстротечности жизни. Но «жизнь прошла, словно и не было», — ведь это каждый из нас может сказать в конце о себе, а не только Фирс. Каждую минуту она улетучивается, она стекает по стрелкам часов. Но я почему об этом так говорю — потому что очень часто это звучит как некое обвинение: вот, мол, профукали жизнь, профукали... Ну, а как иначе? Она не фиксируется, что ли. Может быть, и фиксируется только вот таким художником, как Чехов, который может зафиксировать ее летучесть, понимая, что она даже между строк, а не в самих строчках. Поэтому, наверное, и пишет: «Пауза. Пауза. Пауза...»

Марина Зайонц «Продано!..»

«Итоги», 2004, 8 июня

Кажется, все уже из чеховского «Вишневого сада» выжато, обо всем сказано, и правильнее было бы дать этой пьесе отлежаться, отдохнуть под паром, пока не придет какой-нибудь молодой и дерзкий режиссер и не откроет в ней новое, будущее в сердце содержание. Пришел не молодой, отнюдь не дерзкий Адольф Шапиро, а повел себя неожиданно и даже вызывающе. Взял да и пригласил на роль Раневской Ренату Литвинову, даму в светско-кинематографических кругах известную, но на драматической сцене до сих пор не выступавшую. Существо она странное, никаким профессио-





«Вишневый сад».
Аня — А.Н. Скорик, Петя — Д.С. Куличков



«Вишневый сад».
Фирс — В.Т. Каптур, Гаев — С.С. Дрейден

нальным оценкам не поддающееся, голоса никакого, манерность даже для театральных подмостков излишняя. Казалось, что назначение это — всего лишь дань моде и печальный результат обнаружится тут же, на премьере. На премьере выяснилось, что тут не ошибка — решение. Наверняка спектакль этот будет нравиться не всем, разброс мнений уже самый невероятный — и в критике и в публике. Прежде всего, он далек от совершенства. Увлечись главной темой, режиссер не то чтобы забросил все остальное, но явно не уделил этому остальному должного внимания. Оттого некоторые сцены выглядят просто лишними. Со временем, надо надеяться, ритмы устоятся, актеры успокоятся, но гармонии в этом «Вишневом саду»

не будет никогда, само существо его бунтует против академизма.

Кроме того, есть соображения принципиальные, идейные. Сто лет существует эта чеховская пьеса, столько и спорят, кто больше прав — Раневская или Лопахин? Не глупо ли не принять его разумное предложение — вырубить сад, построить дачи, богатеть и жить сообразно изменившемуся времени? Чем дольше живем, тем больше понимаем: глупо. И Шапиро понимает: глупо, непрактично, бессмысленно. Но вопреки всему демонстрирует нам нелепую, хрупкую, тающую красоту бессмысленной непрактичности. Тем, кто, как Лопахин, предпочитает «полезный труд», этот спектакль не будет нравиться.

Декораций на сцене нет никаких, художник Давид Боровский придумал игру с мхатовским занавесом: чеховскую реальность уже вытеснила театральная легенда, пугающе большое пустое пространство и туда-сюдадвигающиеся бежево-коричневые шехтелевские полотнища с чайкой. Они вытаскивают персонажей и поглощают их — неумолимо, как история или человеческая память. Странные, дикий персонажи бродят тут, как тени ушедшего прошлого, порхают, пританцовывают, и кажется, вот-вот подует ветер и сметет их с лица земли, как прекрасное, нежизнестойкое воспоминание, — так остро, смешно и печально сделан этот спектакль. Впервые понимаешь, почему Чехов назвал свою пьесу комедией.

И может быть, впервые видишь, что в этой пьесе брат и сестра — одна сатана. На роль Гаева Шапиро пригласил из Петербурга актера Сергея Дрейдена, тоже, знаете ли, страннейшее существо. Лет уже немало, а все гуляет, как кошка, сам по себе. Характер вздорный, вид несолидный, голос глухой, невыразительный, словом, ничего не делает для того, чтобы нравиться людям. Дрейден и Литвинова в этом спектакле — какие-то дикий райские птицы, нелепо раскрашенные павлины в перьях, прекрасные и ужасные. Но, кажется, только они смогли наконец абсолютно естественно озвучить такие странные современному уху красоты, как «О мое детство, чистота моя!» или «О природа, дивная, ты

блещешь вечным сиянием...». Вечно подпрыгивающий, нахохлившийся старый чудак в шляпе и очках, постоянно сползающих с носа, и изысканно-ломкая дама в роскошных парижских туалетах существуют здесь вне всяких правил, вне норм привычек, два смешных и трагически обреченных клоунских персонажа, противопоставленные всем, и прежде всего Лопахину. Андрей Смоляков замечательно играет почти обморочную растерянность своего героя перед завораживающей странностью Раневской, преодолеть которую в конце концов страшным, многократно повторенным воплем: «За все могу заплатить!» Финальный уход Раневской и Гаева сыгран (прежде всего Дрейденом) по-настоящему драматично, да и

мизансценически он выстроен режиссером так сильно и красиво, что становится окончательно ясно: для режиссера это не просто очередной спектакль, но в каком-то смысле — личное высказывание. Совершенству мешает здесь избыток чувства, ну так Бог с ним, с совершенством. На театре чувства ценятся дороже.



*«Вишневый сад».
Варя — Я.Е. Колесниченко, Фирс — Н.Д. Чиндяйкин, Раневская — Р.М. Литвинова, Аня — А.Н. Скорик*



*«Вишневый сад».
Раневская — Р.М. Литвинова*

2009

А.П.Чехов «ИВАНОВ»

Премьера состоялась

14 ноября 2009 года

Режиссер

Ю.Н. Бутусов

Художник

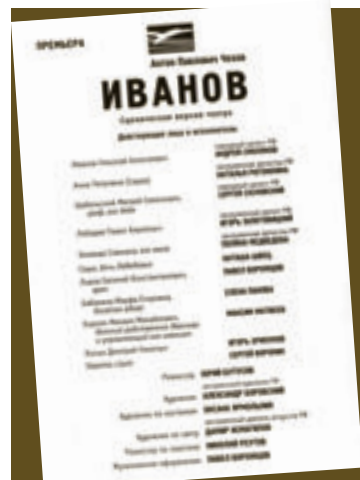
А.Д. Боровский

Музыкальное оформление

П.В. Ворожцов

Режиссер по пластике

Н.А. Реутов



Наталья Каминская
«Готов застрелиться?
Всегда готов!».

«Культура,
2009, 17декабря

Пьеса Чехова «Иванов» вернулась на сцену Художественного театра спустя 33 года. От ефремовской постановки 1976 года до нынешнего спектакля Юрия Бутусова прошло время, исчисляемое возрастом Иисуса Христа. Тот «Иванов» был явно этапным для режиссера, театра и артистов. Нынче его пропорции кажутся насквозь классическими, а стиль сценического повествования — чистым реализмом. Но стоит вспомнить, как этот реализм был на тот момент мучителен и беспощаден. Как смотрелась выстроенная

на сцене Давидом Боровским старинная усадьба — это был прекрасный и неотвратно приходящий в запустение мир. В нем страдали люди, которые из нынешнего далека кажутся прекрасными. Но тогда во взнервленной и одновременно вязкой атмосфере действия ясно ощущался стоячий воздух 70-х, и игравший Иванова Иннокентий Смоктуновский был совершенным интеллигентом застойной эпохи со всеми его малопривлекательными чертами. Нынче Иванова играет Андрей Смоляков, в котором узнаешь не столько интеллигента, сколько представителя так называемого среднего класса. Когда Иванов — Смоктуновский говорил, что он «надорвался», приходили на ум усилия интеллектуального, духовного порядка. Когда их произносит Иванов — Смоляков,

чувствуешь, что этот человек устал или от конкретной тяжелой и бессмысленной работы, или, напротив, от непреодолимой серости бытия. Сын Давида Боровского Александр оставляет нынче от усадьбы одну облупившуюся ограду в глубине сцены, а сам ее планшет весь заваливает сучьями и обрубками деревьев. Видно, что еще недавно здесь шла какая-то деятельность, пилили, складывали в снопы, расчищали место для новых побегов. Куски стволов кое-где даже побелены, значит, за садом, было время, как следует ухаживали. Но это время прошло. Теперь пространство жизни завалено хламом, пространство театральной игры — тоже. Артистам негде ступить, мужчины спотыкаются о мертвые деревяшки, а женщины цепляют и рвут об них подошвы

Юрий Бутусов, режиссер

«Возможно, мои слова покажутся спорными, даже слишком спорными, но мне кажется, что, написав «Иванова», Чехов создал одну из самых трагичных пьес в мировой драматургии — об одиночестве человека. Об одиночестве тотальном, абсурдном и неизбежном. И о страхе перед этим одиночеством. И о том, как человек пытался жить, преодолевая ужас одиночества. Будучи врачом, Чехов поставил человеку страшный диагноз и как врач дал нам рецепт жизни. Так я воспринимаю эту великую пьесу и об этом хотел рассказать в спектакле».



«Иванов».
Иванов — А.И. Смоляков



*«Иванов».
Шабельский — С.В. Сосновский,
Лебедев — И.Я. Золотовицкий, Косых — И.А. Хрипунов*

платьев. Старое пианино стоит у подножия рамп, будто вынесенное за пределы текущей жизни. Крышка открыта, по клавиатуре разбросаны нотные листки. Сарра и Шабельский, видать, давненько уже не исполняют фортепианных дуэтов — нет ни сил, ни желания. Один мотивчик остался, единственное музыкальное сопровождение спектакля. Не мотивчик даже, а убогое аккордовое «умца-умца», ради исполнения которого не надо было учиться когда-то музыке и глядеть в ноты.

Пьесу Юрий Бутусов поставил задом наперед. Начинается с того, как Иванов застрелился на собственной свадьбе, и идет назад, последовательно, вплоть до первых диалогов с Саррой и доктором Львовым. Кончается же спектакль тем, что Иванов молча таскает сучья и бревна. Работает. Наверное, постепенно надрывается от чисто физической тяжести поднимаемых предметов. Но ясно ощущаешь, что не в «физике» тут дело, а в неодолимости труда, в том, как это, в сущности, бессмысленно. «Надо работать», — говорил барон Тузенбах в другой чеховской пьесе. Ну и что из этого вышло? Работай не работай, а кардинальный стимул и смысл твоей жизни все равно безнадежно ускользнули. Так Астров устал от маеты земского врачевательства, а Войницкий — от трудов во процветание имения своей племянницы Сони. Экзистенциальное мироощущение, берущее в чеховских пьесах свое начало, отчетливо читается в нынешнем мхатовском спектакле, притом читается абсолютно своевременно. История Иванова легко укладывается в мир современного человека, утратившего прочные опоры и ясные цели. И не то чтобы Бутусов со всем этим сильно серьезничал или, тем паче, подпускал надрыва. Но и смеха мало, все сказано с позиции честной, профессиональной констатации.

Известная склонность режиссера Бутусова превращать трагедии в фарсы (так он поступил в свое время в МХТ с «Гамлетом», а в «Сатириконе» с «Ричардом III» и «Королем Лиром») на этот раз уступает место иронии, но, как уже было сказано, не тотальной. После каждого эпизода Иванов пускает в ход револьвер. Раздается очередной выстрел, герой снова падает, но тут же выходит какой-нибудь персонаж, обращается к нему, и приходится вставать, как-то соответствовать. Получается, что даже

застрелиться как следует не дают — всем чего-то надо от человека, которому уже ни от кого, даже от самого себя не надо ничего. Все это было бы смешно, когда бы не было так ясно, что каждый эпизод — будь то ситуация безденежья или невозможность ответить на любовь Сарры, а также на упования юной Саши, или унижительная, хоть и великодушная, услуга друга Лебедева — реально может стать поводом для того, чтобы пустить себе пулю в лоб. Тем более что этот Иванов, как говорится, всегда готов. Доктор Чехов ведь написал своему герою не только социальный диагноз, но и медицинский — жесточайшую депрессию. Не раз довелось видеть спектакли, в которых Иванов был откровенно болен. Но Андрей Смоляков, кажется, напрямую болезнь не играет. Хотя существует как бы на одной ноте, в одном и том же регистре, почти не повышает голоса, почти не меняет мимики и пластики. Играть так, видимо, достаточно трудно, психическое состояние Иванова передается артистом верно, но как-то не ярко, не «премьерно».

Из заглавного героя Иванов, таким образом, превращается в спектакле Бутусова в одного из многих — здесь ведь все маются по-своему. И доктор Львов — Павел Ворожцов, не столько прямолинейно-честный, сколько просто несчастный — от неразделенной любви, от беспросветной земской рутины. И Лебедев, которого с каким-то веселым, упоенным отчаянием играет Игорь Золотовицкий. Славный, простодушный выпивоха любит порассуждать под водочку, общество любит, типичный экстраверт. Но жена (Полина Медведева) — скряга, и с дочкой Сашей все неладно. Проходное вроде замечание супруге: «Дай людям закусить», — он превращает в целый вопль-монолог. Этот Лебедев, быть может, и проще организован, чем его друг Иванов, его искомая гармония всего лишь — в нормальных человеческих взаимоотношениях, но ведь и они здесь недостижимы. Саша — Наталья Швец будто унаследовала от своей мамы что-то прямолинейное, непробиваемое, а вместе с тем отцовская доброта в ней тоже есть. Очень интересна в спектакле Сарра, которую Наталья Рогожкина снабжает чуть уловимой национальной приметой. Нет, разумеется, никакого еврейского анекдота, а есть экзальтация умной головушки, все давно понявшей, но все пытающейся еще и еще докапы-

ваться до сути. Лететь, как бабочка на огонь, держа при этом спину прямо и изо всех сил изображая бодрость. Ни разу Сарра — Рогожкина не покажется чахоточной, напротив, она притворно кашляет, дразня надоедливового Львова. Эта очаровательная, рыжая максималистка вполне способна умереть вовсе не от туберкулеза, а от краха мечты и надежды. Вот у графа Шабельского — Сергея Сосновского тут драмы нет: желчный, опустившийся дядька, давно оставивший приличия, если они у него вообще были. «Моя жена похоронена в Париже», — сообщает он с гордостью беспросветного обывателя.

Есть старый музыкальный анекдот про то, как незадачливый студент композиторского факультета сдал вместо положенной сонаты собственного сочинения «Лунную сонату», только переписанную задом наперед. «Что ж, Бетховен и в таком варианте звучит отменно», — сказал педагог. Вот и Чехов, оказалось, звучит в обратном порядке весьма убедительно. Хотя, в отличие от сонатной формы с ее четкими канонами, чеховские пьесы написаны как ряд сцен, соединенных не столько отчетливым сюжетом, сколько настроением и ощущением тщетного людского хождения по кругу. К слову, как раз «Иванов» в меньшей степени, чем «Дядя Ваня» или «Вишневый сад». «Иванов» — пьеса ранняя, с признаками старых драматургических канон, которые особенно видны в сценах, где представлено жалкое уездное общество. Но именно эти сцены Бутусов изрядно купировал, сосредоточив внимание на основных героях. Отмотанные назад, события пьесы по первому взгляду выстроились в цепь от следствия к причине, то есть вроде бы мы видим, как Иванов дошел до самоубийства. Но на самом деле это — обманная цепочка. Перед нами экзистенциальная история человека, который с самого начала (или с конца, поставленного театром в начало) лишен смысла и желания жизни. Вот музыка спектакля, исполняемая каким-то лабухом на двух примитивных, бесконечно повторяемых аккордах, и есть лейтмотив такой жизни, которой, в сущности, не должно быть, но именно она весьма узнаваема.





*«Иванов».
Иванов — А.И. Смоляков, Саша — Н.В. Швец*

**В книге использованы
следующие издания:**

«История русского драматического театра».
Том 7.

«Репертуар театров в начале XX века».
М., «Искусство», 1987

«Московский Художественный театр. 100 лет».
М., 1998

«Московский Художественный театр в русской
театральной критике»
(том 1, 1898-1905; т. 2, 1906-1918). «
М., «Артист. Режиссер. Театр», 2005

«Олег Ефремов и его время».
Составитель Т.А. Горячева. М., МХТ, 2007

Зингерман Б.И. «Театр Чехова и его мировое
значение».
М., РИК Русанова, 2001

Родина Т.М.
«Ал. Блок и русский театр начала XX века».
М., «Наука», 1972

Родина Т.М.
Литературные и общественные предпосылки
образа Соленого («Три сестры») //
Чеховские чтения в Ялте:
Чехов и русская литература. - М.: ГБЛ, 1978.

Автор-составитель
ЛИДИЯ БОГОВА

Дизайнер
ТАТЬЯНА СИРОТИНИНА

Верстка
ДАНИИЛА КУЛЕМИНА

Производство
АННА ИЛЬНИЦКАЯ

Фотографии
ИГОРЯ АЛЕКСАНДРОВА
МИХАИЛА САХАРОВА
ЕКАТЕРИНЫ ЦВЕТКОВОЙ

МХТ имени А.П. Чехова
благодарит Музей МХАТ
за предоставленные
материалы.