

Г О Р Н

Книга V

ИЗДАНИЕ

МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА

МОСКВА — 1920

Приемы сценического воздействия на зрителя в пьесах Чехова.

1

Стало общим местом утверждение, что Чехова драматурга открыл Московский Художественный театр. Сомневающимся достаточно указать на судьбу «Чайки» в Александринском театре и у москвичей. Таким образом, заслуга театра Станиславского бесспорна. Но в своих достижениях театр неходил из пьес Чехова: из текста их, из контекста, из ремарок, из того, что написано строками и из того, что написано между строк. Поэтому, наряду с анализом и оценкой путей и приемов достижений Московского Художественного театра, следует подвергнуть анализу изобразительные и воздействующие на психику зрителя элементы самих пьес. Как на попытку хоть в малой части выполнить эту задачу нужно смотреть на нижеследующие строки.

2

Кто не испытал эмоциональную власть музыки? Музыка эмоционально настраивает даже в тех случаях, когда жизнь наша спокойно бежит по утоптанной колее, без толчков, без резких поворотов. Сердце сжимается и щемит грустная и сладкая тоска, думы уносятся от звуков к тому, что сердцу близко; близкие становятся более близкими, опасения, если они были, становятся более серьезными. Таковы результаты интимной музыки: рояля, скрипки, виолончели, гитары. В тех же случаях, когда встает перед нами многогранный лик жизни своей грозной и страшной стороной, усиливается над нами власть музыки, и даже такие примитивные инструменты, как балалайка или гармоника, способны тогда углублять эмоциональную область нашей психики. Чехов не использовал власть музыки в качестве приема воздействия на зрителя: все пьесы его идут под музыкальный аккомпанемент. Это утверждение не следует понимать буквально, ибо не задачи мелодраматизации преследовал Чехов, но лишь стре-

мился создать соответствующий эмоциональный фон. Для этого не нужно, чтобы музыка была сплошной; достаточно, чтобы она звучала лишь по временам, оставляя отзвук, подобно замирающей струне. Ритмичность прозы, которой говорят чеховские герои, особенно тогда, когда они жалуются, или мечтают о будущем, увеличивает музыкальное впечатление, ибо тогда поет речь человека.

«Иванов» начинается с музыки. «При поднятии занавеса слышится как в доме разучивают дуэт на рояле и виолончели». Этими звуками окрашивается грустная ситуация героев, с которой зритель с первого же действия знакомится: чахоточная жена, несчастный муж, в котором остатки любви к жене тщетно цепляются о жалость к умирающей женщине, нелюбимые лица кругом... Когда во 2-м действии Иванов, забыв даже простой такт по отношению к больному человеку, бежит из дому развлечься, скука и тоска одиночества оставшейся Анны Петровны подчеркивается отдаленными звуками гармоник: «Вот кучера и кухарки задают себе бал, а я... я, как брошенная»... В четвертом действии Анна Петровна уже умерла; в квартире Лебедева готовится к свадьбе Иванова с Сашей; праздничное убранство; «в продолжении всего действия по дому ходят гости, одетые по балуному»; стоит пианино, на нем скрипка, возле стоит виолончель. Ни на пианино, ни на виолончели никто не играет, но один вид их оживляет слышанные звуки, углубляет мрачные предчувствия и жалость к погибшей. И когда Шабельский склонившись на пианино, рыдает и говорит: «взглянул я сейчас на эту виолончель и... и жидовочку вспомнил... мы с нею дуэты играли, чудная, превосходная женщина». Зритель испытывает удовлетворение потому, что это и его чувство.

В «Трех сестрах» — в первом акте мечтания сестер о Москве, и грезам Тузенбаха с Вершининым о будущем, тихо аккомпанируют — Маша сви-

стом, Тузенбах на рояле и Андрей из другой комнаты на скрипке. При начале второго акта «за сценой», на улице едва слышно играют на гармонике». «В середине акта слова любви Вершинина и Тузенбаха музыкально заключают Федотик и Родо, которые показываются в зале, тихо напевают, наигрывая на гитаре». «Растроганный разговором с Вершининым и Приной, Тузенбах, обращаясь со словами примирения к Соленому, говорит, между прочим: «сегодня мне придется играть на пианино всю ночь, вероятно, играть всякий вадор». «Придется» — в том смысле, что эта необходимость обращения к музыкальному инструменту вызвана душевным настроением. Этими словами Тузенбах обнаруживает перед зрителями эмоциональную перспективу переживания, тем делая его более легко понимаемым и в настоящий момент, ибо настоящее включает в себя и прошлое и будущее.

Далее в порыве психического *forte*, Тузенбах, Андрей и Чебутыкин «пляшут и поют: «Ах вы есени, мои сени». В конце акта, когда пошласть в лицо Наташи говорит бедным людям свое «нельзя», и не дождавшиеся ряженых, гости расходятся, «Слышно, как поет нянька». Тоскующей о Москве Прине вторит на улице гармоника.

Третий акт проходит на жутком звуковом фоне набата. Вершинин и Маша для выражения всех эмоциональных нюансов прибегают не к слову, а к остову музыки, ритму, окрашенному речитативным звуком. В последнем акте, когда все почти собираются уезжать, щемящее чувство расставания усиливается игрой на рояле «Милитвы Давы», игрой бродячих музыкантов на скрипке и арфе стихающими (*diminuendo*) звуками удаляющегося оркестра. Интересно отметить, что из действующих лиц большинство играет на чем-нибудь — Родо на гитаре, Маша и Тузенбах на рояле, Андрей на скрипке. Прина про себя говорит: «душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян».

В первом действии «Дядя Ваня» — «на одной из скамей лежит гитара». На этой гитаре, после желчных речей Войничского, когда разговор изливается обрывается, когда действующим лицам нечего и не хочется говорить, играет польку незелый Вафля, естественно заполнения неловкую паузу. Когда, в конце действия, Елена Андреевна обрывает неприятные для нее объяснения Войничского и уходит в дом, Телегин бьет по струнам и опять играет польку. Второй акт начинается, можно было бы сказать, музыкальным шумом — стуком колотушки сторожа. Пауза нудной перебранки несчастной Елены Андреевны с мужем заполняется опять стуком сторожа и его песней.

Сцена танца Астрова под аккомпанимент гитары Телегина достаточно известна по мастерскому исполнению Станиславского. В том же акте Соня, желая сказать Астрову, что он прекрасен, говорит: «Вы изищны, у вас такой нежный голос». В конце 2-го действия происходит примирение Елены Андреевны с Своей и подобно тому, как Тузенбах собирается проиграть всю ночь и Елена Андреевна ищет дополнения и разрешения своего чувства в музыке: «давно уже не играла, говорит она. Буду играть и плакать, как дура». Четвертое действие имеет характерную ремарку о начале: тишина. Если это требование нужно было ввести специально в ремарку, то думается, оно введено с расчетом на отрицательное воздействие, если можно так выразится, на музыкальное восприятие отсутствия звука.

После шумных событий, в водоворот которых были захвачены и гости и постоянно живущие, Соня и Войничский остаются одни. Одиночество и тишину подчеркивает Вафля тихим перебором струн. И струна и колотушка сторожа шепчут тихую панихиду личному счастью теперь и открывают лучезарное будущее, «когда все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое напоят собой весь мир».

В «Чайке» почти нет музыкальных приемов воздействия, но в начале четвертого акта имеются звуковые эффекты: «слышно, как шумят деревья и вост ветер в трубах, стучит сторож». Может быть, этими суеверными звуками подготавливается смерть Трелева; во всяком случае, они должны жутко настраивать и создавать чувство жуткого ожидания. Кроме того, через две комнаты Трелев играет меланхолический вальс. Елена Андреевна разясняет: «играет, значит тоскует».

«Випиновом саду, когда возвратившиеся домой из Парижа Аня и Любовь Андреевна рассматривают по-детски радостно стены своего дома, птицы поют под утро в саду. В начале 2-го действия Елихотов играет на гитаре, все сидят задумавшиеся». И к звукам гитары примыкают трагические слова не помнящей родства Шарлотты: «У меня нет настоящего паспорта, и не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая... А откуда я и кто я — не знаю... Ничего не знаю. Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет». И дальше всего для Шарлотты те, которые сейчас сидят с ней (Елихотов и Аня) и напевают: «ужасно поют эти люди и... фуй, как шакалы».

Когда Любовь Андреевна вспоминает о своем прошлом: бегство от мужа, путешествие за границей, звучит издали частица этого прошлого — еврейский оркестр. «Это наш знаменитый еврейский оркестр», говорит Гаев прислушивающейся

Любови Андреевне. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас».

После замечательного монолога Трофимова о смерти, о будущем человечестве, о ничтожности современной интеллигенции «все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет (важна значит только звуковая окраска) Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий печальный». И Фирс сейчас же его объясняет, приводя в параллель другие звуки: «Перед несчастьем то же было: и сова кричала и самовар гудел безперечь». Это несчастье—крах детской наивной веры, культа личного счастья, не эгоистического, но эгоцентрического. Звук лопнувшей струны не страшен Трофимову, исповедующему иной символ веры и зовущему порвать с личными привязанностями: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер».

Третье действие—бал—начинается звуками еврейского оркестра, того самого, о котором говорится во втором акте. И звуки его, и танцы не могут заглушить нарастающей тревоги за вишне-вый сад, судьба которого может быть уже решена. Никто уже собственно не верит в благополучный исход и лишь стараются забыться, не хотят взглянуть правде в глаза.

Возвратившийся с аукциона и торжествующий Лопухин, новый владелец Вишневого Сада, звенит ключами, которые бросила Любовь Андреевна и кричит: «музыка играй». И музыка играет в то время, как Любовь Андреевна, опустившись на стул, горько плачет.

После того, как все выходит из гостинной и остается одна горько плачущая Любовь Андреевна, у Чехова имеется ремарка «тихо играет музыка».

И под тихий аккомпанимент кончается акт мечтаниями Ани о лучшем будущем: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час и ты улыбнешься, мама».

Характерен выбор образов, соответствующих тихому аккомпанименту: радость тихая опустится на душу, как солнце в вечерний час, тихое солнце, в час, когда все затихает.

В последнем действии—лишь музыкальные шумы, но не менее выразительные, чем музыка. В минуты расставания с родным пепелищем, «слышно, как вдали стучат топоры по дереву», это уже рубят на дачи вишневый сад и удары по дереву воспринимаются, как удары по живому организму.

Когда все ушли, то грусть ухода подчеркивается Чеховым звуком запираемых ключей. «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запираются все двери, как потом отъезжают экипажи». Дальше беззвучный аккомпанимент тишины, на фоне которой слышен звук топора. «Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». И, наконец, «слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и слышно только, как далеко в саду топором стучат по дереву».

Таким образом, все пьесы Чехова идут под музыкальный аккомпанимент, явно не бросающийся в глаза, но незаметно воздействующий на психику зрителя. Техника музыкального сопровождения искусна; обнаруживается мастерство оркестровки; звуковая колоритность разнообразна: от разного тембра, разных музыкальных инструментов до музыкальных шумов.

И характер оркестровки и звуковая колоритность и динамика звука—не случайны, они находятся в тесном соответствии с ситуацией действия. Эта органическая связь повышает восприятие эмоционального тона, подобно тому, как рупор увеличивает естественную силу голоса.

3.

В непрерывном и сплошном потоке времени иные моменты имеют для нас особую ценность, когда мы усилием воли цепляемся за настоящее, чтобы окинуть душевным взором и прошлое и будущее. Удаление в прошлое и будущее окрашивается эмоционально то радостью, то тревогой, горем. В жизни зачастую эта попытка окидывания взором «обеих поз времени», как выразился о настоящем и будущем автор «слова о полку Игореве», сопряжена со сближениями и удалениями людей в пространство. Радость при сближении, тревога при расставании, кому не понятны эти чувства? «Проводы и встречи»—у кого нет в эмоциональном его ящике припрятанного соответствующего опыта? Кто не переживал сжиманья сердца при проводах на станции железной дороги хотя бы мало знакомого человека? При прочих равных условиях можно сказать, что интенсивность чувства проводов и встреч прямо пропорциональна времени и пространству: больше тревоги мы испытываем тогда, когда близкий или просто знакомый человек уезжает на многие тысячи верст и на неопределенно большое время, чем тогда, когда он уезжает на дачу и на несколько дней.

«Проводы и встречи»—этот прием воздействия на эмоциональную психику зрителя—встре-

чается почти во всех пьесах Чехова, за исключением «Иванова».

В «Трех сестрах», Ирина, Ольга и Маша встречаются с Вершининым. Встреча дает толчок к припоминанию шаткого прошлого. Вершинин был офицером в той бригаде в Москве, где отец сестер был командиром батареи. Сестры тогда были маленькими девочками, лиц которых трудно припомнить. Маша неожиданно вспоминает, что Вершинин был тогда поручиком, в кого то влюблен, и все почему то дразнили его влюбленным майором; у него были тогда только усы, теперь он сильно постарел. Оказывается, что он жил даже на одной улице — на старой Басманной и т. д. Воспоминание о прошлом связывается с мечтами о будущем, делающими встречу еще более радостной: они, сестры, переезжают в Москву — «думаем к осени уже будем там. Наш родной город, мы родились там... На старой Басманной улице (обе смеются от радости)». Прощание с Вершининым тяжело. Как всегда в таких случаях тяжелый момент затягивается, не хочется разрубить время и пространство, ищется повод, чтобы продлить пребывание с близкими; слова находятся с трудом, после пауз, или говорится слова обыкновенные, протокольные, пытающиеся прикрыть волнение, но лишь подчеркивающие внутреннее трепетание: «сейчас уходим, Ольга Сергеевна. Мне пора» или «все имеет свой конец. Вот мы и расстаемся». И Ольга выражает причину охватывающей всех грусти вопросом: «увидимся ли мы еще когда-нибудь?». «Должно быть нет» отвечает Вершинин. И этот разрыв, во времени и пространстве, количественно неопределенный, сжившихся и полюбивших друг друга людей создает сопереживание зрителя. Последний акт «Трех сестер» тем более тяжел, что провожают ведь не только Вершинина: уезжает с ним и Родэ и Федотик и доктор Чебутыкин, а завтра предполагает уехать и Ирина с Тузенбахом. Добрая половина действующих лиц уезжает, а один — Тузенбах — уходит навсегда, убитый Соленым, за исключением остающихся сестер, для которых эти проводы органически связались с разрушением их мечты: им уже не бывать в Москве.

В «Дяде Ване» в усадьбу приезжает профессор Серебряков с женой и перевертывает верхнюю часть жизни: никто ничего не делает, спят и едят не во время, за обедом подают «разные кабулы» и пьют вино — вообще ведут нездоровый образ жизни. Дядя Ваня, составляя идеальный образ профессора, сложившийся у него издала, с живой фигурой Серебрякова, начинает негодовать за глупо проведенную жизнь, подчиненную интересам профессора, который «ровно

двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве».

На фоне «встреч» развиваются три романтических эпизода: нудная, безнадежная любовь Войничко к Елене Андреевне, красивая безнадежная любовь Сони к Астрову и полуфизиологическая вспышка страсти Астрова к Елене Андреевне. Эти неудачные эпизоды и постоянное присутствие ненавистной фигуры Серебрякова сгущают и без того нездоровую атмосферу, разрежающуюся выстрелом Войничко в профессора. Профессор с женой уезжают. Не их отъезд сам по себе действует на зрителя и на других героев: но этот отъезд знаменует поворотный пункт в жизни и дяди Вани, и Астрова, и Сони, и Елены Андреевны. Может быть, никогда они не увидятся и окончательно умрут возможности их счастья. Однако, перед лицом времени смягчается душа Войничко и по отношению к своему «злейшему врагу» профессору, «все будет по старому», говорит дядя Ваня и трижды целуется с Серебряковым. Как и в других пьесах Чехов подчеркивает наступившую после отъезда тишину: «Тишина, — говорит Астров. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда». Но лошади поданы, звенят бубенчики и Астров уезжает и только стук костышек, счет и отрывочные фразы, которыми перебрасываются дядя Ваня и Соня, подчеркивают их одиночество.

В 2-м акте «Чайки» — несостоявшийся отъезд. После ссоры Треплева из-за пьесы со своей матерью, женщиной ревнивой к чужому успеху, Аркадина с Тригориним собираются в город. Романтический эпизод Тригорина и Нины, начало которому положено в первом и втором действиях, где Тригорин воспринимается Ниной в романтическом ореоле писателя — знаменитости, а Нина связывается в поэтическом сознании Тригорина с образом чайки и где «колдовское озеро» делает, по словам Дорна, всех нервными, вмещающими много, много любви, грозит не получить развития. Тригорину, предчувствующему радость молодого непосредственного увлечения, не хочется уезжать. «Меня зовут... Должно быть укладываться. А не хочется уезжать». Как всегда, в последний момент начинаешь внимательнее всматриваться в окружающее, чтобы лучше запомнить его, начинаешь это окружающее ценить. Известно, что во многих случаях и природа, и люди больше ценятся и любимы издалека, чем при ежедневном общении. При расставании человек воображает своим уже чувствует себя издалека. Поэтому Тригорин вслед за словами «не хочется уезжать» — оглядывается на озеро и говорит «ишь ведь благодать. Хорошо». Нина хочет в прощальный момент связать в сознании Треплева образ

местности с собой: «Видите на том берегу дом и сад. Эта усадьба моей покойной матери. Я там родилась. Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок». Таким образом, приготовление к отъезду содействует назреванию чувств Тригорина и Нины, нашедшихся ранее в зародышевом состоянии. Это так понятно зрителю, по опыту знающему обострение чувств в момент расставания. Отъезд подготавливается с середины акта, когда у Аркадиной идет с ее управляющим Шамраевым спор о лошадях, которые должны доставить в город ее и Тригорина. Когда Аркадина сообщает Тригорину, что они остаются, напряжение разрешается и заменяется ожиданием развития намеченного романтического эпизода.

Все третье действие «Чайки» идет под знаком расставания. В ремарке к этому действию, между прочим, говорится: «Посреди комнаты стол. Чемодан и картонки; заметны приготовления к отъезду». В момент расставания люди, даже не очень близко знакомые, становятся интимно откровенными. И Маша рассказывает Тригорину самое интимное своей души: о безнадежной любви к Тренлеву, о необходимости вырвать с корнем эту любовь. Разговор идет за завтраком и Маша наливает водки и себе, что при обычных условиях, может быть, и не сделала бы. Показателем повышенной эмоциональной возбудимости Маши служит и характерная фраза ее относительно водки: «не повторить ли нам?—и все это связывается с отъездом—«Вы человек простой, жалко с Вами расставаться».

Затем Нина выражает общее, но постоянно действующее в нас чувство при прощаниях: «Мы расстаемся и... пожалуй более уже не увидимся». Так понятно желание связать память сделавшегося близким человека каким-нибудь узелком: «Я прошу Вас принять от меня на память этот маленький медальон. Я приказала выгравировать ваши пинциалы, а с этой стороны название вашей книжки: «Дни и ночи»... «Иногда вспоминайте обо мне». Следующие затем диалоги Аркадиной с Тренлевым и Аркадиной с Тригориним, подтверждают высказанную мысль: влияние отъезда на ускоренное разрешение ряда отношений. Отъезд—это пластырь, помогающий назреть отношениям и затем их разрешающий. При других условиях Сорин вряд ли стал говорить с сестрой о деньгах и мы не узнали бы о скупости Аркадиной. Разговор перед отъездом сына с матерью выясняет характер их отношений, выясняет и зрителю и, вероятно, и самому Тригорину, впервые со всей остротой и ясностью, объем и характер любви его к Нине, и власть над ним Аркадиной.

С момента появления Шамраева—последний заключительный акт отъезда. Пространная и к делу не относящаяся болтливость Шамраева только подчеркивает близость окончательного расставания, особенно одна фраза: «не торопитесь, многоуважаемая, пять минут еще можно». Как всегда, общая суматоха и общий сбор. «Мисс хлопочет около чемоданов, горячая приносит Аркадиной шляпу, манто, зонтик, перчатки; все помогают Аркадине одеваться. Из левой двери выглядывает повар, который немного погодя входит нерешительно. Входит Полина Андреевна, потом Сорин и Медведев». Предлагают на дорогу сладких слив, плачут и обнимаются. Характерно при отъезде появление размышлений у Полины Андреевны о том, что «время наше уходит». Сорин напоминает о необходимости торопиться, чтобы не опоздать. Пожелание счастливой дороги и трафаретное «письменном бы осчастливили» и, наконец, последняя вспышка расставания: «сперва горничная возвращается, чтобы захватить со стола забытые сливы, а затем Тригорин за оставленной тростью. Последняя встреча Тригорина с Ниной и первый их поцелуй дают разрешение романтическому эпизоду, показывая его кульминационный пункт.

В четвертом акте приезд Тригорина. Сообщение Дорна, что Аркадина поехала встречать Тригорина, дает повод вспомнить о Нине и рассказать о трагической судьбе чайки. Встреча при новых условиях рождает воспоминание о прошлом; особенно эмоционально сильно это воспоминание при декламации Ниной монолога из декадентской пьесы Тренлева «Люди, львы, орлы и т. д.—прием, подобный лейт-мотиву в опере, например, мотиву вальса в последнем акте «Фауста». По контрасту с прошлым—тем трагичнее восприятие настоящего и эмоциональное ожидание трагического разрешения.

В «Вишневом саду» приезд гостей подготавливается с первых слов пьесы. Вместе с Лопахиным и Дунишей зритель ожидает Раневских. Лопахин говорит, что он опоздал встретить, Дуни прислушивается, не едут ли? Коротенькой фразой у зрителя вызывается представление железнодорожной суматохи. Лопахин отвечает Дуне и тоже прислушиваясь, говорит: «нет... багаж получить, то да се»... Ожидание заполняется воспоминанием прошлого Любови Андреевны; указывается вместе с тем и на обе необходимые стороны эмоции встречи: времени и пространства и связанных с ним необходимых изменений. «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала» и дальше говорит он прислушиваясь: «едут, в самом деле. Пойдем

встречать. Узнает ли она меня? Пять лет не виделись».

Садовник присылает с Епиходовым букет цветов, чтобы празднично убранную комнату для гостей. У нежной Дуниши трясется от волнения ожидании руки и она готова упасть в объём рук. Такова человечески понятная и легко воспринимаемая атмосфера ожидания. Самый акт приезда разбивается на несколько ступеней: гости не сразу входят: сначала слышен звук приезжающих экипажей, на который выбегают Лопухин и Дуниша, оставив сцену пустой; затем в соседних комнатах начинается шум; затем через сцену проходят встречающие гости Фирс; затем шум усиливается и уже тогда выходят на сцену Раневские, сопровождаемые целой кучей встречающих их знакомых и прислуга с вещами, зонтиками и т. д. Таким образом, даже и здесь искусно использованы все последовательные ступени эмоции ожидания. Последующий разговор между действующими лицами весьма характерен для встречи: он отрывочен, эмотивен, заключается много восклицаний, беспорядочен, перескакивает от одного предмета к другому; внимание перебегает от прошлого к настоящему и обратно; Фирс плачет от радости. Радость встречи борется с усталостью дороги и дремотой третьего часа ночи.

Отъезд Раневской, Трофимова, Лопухина выполняется не менее искусно и не менее символически. Авторская ремарка о декорации имеет в виду с самого начала действия вызвать у зрителя эмоцию ожидания отъезда. Сняты занавесы и картины, сдвинута в кучу мебель, чемоданы, дорожные узлы, увязываются ящики, слышны голоса прощающихся мужиков. Пьют шампанское. Как Шамраев в «Чайке», Лопухин напоминает, что «до поезда осталось всего 47 минут. Зная, что через 20 минут на станцию ехать. Потрапывайтесь». Трофим в не находит своих галош (в «Чайке» Григорий забывает свистульку). Вспоминают, чтобы что-нибудь не забыть, в частности, Аня заботится, чтобы Фирса отправили в больницу. Раневская заботится об Фирсе и об Ане, которая так и осталась не пристроенная. Еще раз напоминая, уже Петя, что необходимо ехать. Осматриваются последний раз милые стены, запираются на ключ все двери. Последними уходят Любовь Андреевна и Гаев, никак не могущие оторваться от милого лица своего жилища, слышимые голоса за сценой, и наступает тишина.

«Встречи» и «проводы» придают пьесам Чехова в утреннее музыкальный характер. Служа опорными пунктами развития действия, они тем самым создают своеобразный ритм пьесы. музы-

кальное биение. Кроме того, они же придают действию своеобразную внутреннюю звуковую динамичность: нарастание и ослабление действия. С приездом связано постепенное нарастание действия, достигающее известного кульминационного пункта; затем это действие падает *diminuendo* к отъезду героев. Таким образом, не только внешними музыкальными приемами воздействует Чехов на зрителя, но и музыкальностью их речи, как было указано, и, кроме того, музыкальностью самого построения пьес.

4.

Чехов почти всегда отнуждает зрителя из театра жеманно взволнованным, но с бодрим чувством, может быть, подобным тому, которое испытывал Тургенев, глядя на прыгающего верблюда: «мы еще повоем, черт возьми». В другом месте можно попытаться доказать, что мудрость Чехова, вопреки распространённому взгляду, нельзя назвать пессимистичной. Но для этого нужно глубже вдуматься в то, что говорит Чехов в пьесах, следует извлечь из пьес органическую систему его мудрости. По сюжету же все пьесы кичаются крахом героев и бодрость зрителя достигается воздействием на него приемом указания на будущее. Нет действия завершенного, но открывается перспектива в будущее. Эта перспектива, очевидно, не личного, в нашем земном смысле слова, времени, но извечно-иного. И гимн этому иному примиряет зрителя с земными катастрофами, выполняя вместе с тем, роль своего бразного катарсиса.

«Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить, говорит Ольга своим сестрам, когда уже все уехали. О, Боже мой. Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступит на земле, и поминут любимым слов и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить. Музыка играет так весело, так радостно и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем».

«Мы отдохнем, — говорит дяде Ване Соня, — Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потекут в милосердие, которое вполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, согласной. Я верую, верую».

В «Вишневом саду» Аня мечтает о будущем: «Ты, мама, вернись скоро, скоро, не правда ли? Я подготовлюсь, выдержу экзамен в гимназии и потом буду работать, тебе помогать. Мы,

мама, будем вместе читать разные книги. Не правда ли? Мы будем читать в осенние вечера, прочтем много книг и перед нами откроется новый, чудесный мир».

5.

Есть ковчег, в котором люди спасаются от стремящихся поглотить их воли жизни. Это интимная атмосфера семейной близости, семейного уюта. Это тот свой личик, на котором в семье Ростовых (Война и мир) сбились, чтобы поделиться своими радостями и своим горем. Эта атмосфера любви, которая связывает людей друг с другом и людей с вещами в неразрывную связь, делает вещи как бы одушевленными, принимающими отпечаток людей; атмосфера любви, в которой всякий член самоценен и сохраняет свое индивидуальное обличье. Чувство озымы есть в аффективной памяти каждого в более или менее сильной степени, поэтому достаточно Чехову обнаружить несколько черточек семейного быта — любовное подтрунивание друг над другом в семье, тревожное опасение, горечь за неудачу близкого, привязанность к своей вещи и т. д. — чтобы зритель насторожился, начал мимировать и почувствовал то, что происходит на сцене, близким, родным себе.

Так особенно чувство семьи вызывается в нас «Тремя сестрами». В «Трех сестрах» — обломок семьи, когда-то видимо спаянной внутренней спайкой. В день именин Ирины, которую, как младшую, по привычке считают девочкой, вспоминается детство, когда еще жива была мама, отец, волнуют чудные мысли. Именины — по традиции в семье, имеют большое значение. Какой любовью проникнуты в семье к имениннице и как заражает, втягивает в свою орбиту эта любовь посторонних, даже таких, как нянчик Чебутыкин, который находит нежные слова: («птица моя белая»), даже таких, как Семенов. Заботой и тревогой друг за друга охвачены сестры: о Москве мечтают они не каждая за себя, но за всю семью — едут не только Ольга и Ирина, но и брат, который будет профессором и которому поэтому нельзя будет жить здесь, и Маша, которая будет приезжать в Москву «на все лет, каждый год». Вспоминаются именины в прошлые годы, когда был жив отец, когда «приходило всякий раз по тридцать, сорок офицер в, было шумно». В семье, по видимому, царил здоровое веселье, любившая Ирина друг над другом и посторонними. Маша вспоминает, как Вершинин был поручиком и в кого-то влюблен и все его дразнили почему то влюбленным майором. Вспоминания оживляют аромат семьи. Игра Андрея за сценой на скрип-

ке обращает внимание к нему. Как горды сестры своим братом, как наперерыв стараются расписать перед Вершининым его качества: он и на скрипке играет, он будет ученым — это он сделал рамочку для портрета и подарил сегодня Ирине, рамочку над пианино тоже сделал он, словом, как говорит Ольга, он у нас и ученый и на скрипке играет и выпиливает разные штуки, мастер на все руки». Сестры вскрывают маленький секрет влюбленности Андрея и когда сконфуженный Андрей хочет уйти, сколько любви чувствуется в поддразнивающих восклицаниях их: «я хочу назвать тебя «влюбленный скрипач», говорит Ирина, «или влюбленный профессор» — подхватывает Маша, «он влюблен, Андрюша влюблен, браво, браво. Бис. Андрюша влюблен» — аплодируют Ольга и Ирина. В дальнейшем подарок Чебутыкиным самовара, корзина цветов, принесенных Федюхи и в Роде, ими же принесенные карандашники и волчок, именинный завтрак, к которому собираются все родственники, подтрунивание за завтраком над Андреем и Наташей — все это окончательно втягивает в аффективный строй семьи. Тем большее огорчение испытывает зритель, видя развал семьи; когда Наташа вносит разлад в отношения Андрея к сестрам, все близкие угрожают распалиться в разные стороны.

В «Дяде Ване» замечательно настраивает на интимно-семейный лад еще а ночной закуски Соини и Астрова у буфета. В тревожные дни, когда в семье кто-нибудь болен — а Серебряков все-таки отец Соини — или по иным причинам приходится ночью бодрствовать и находиться в напряженном состоянии, предъявляет иногда свои требования, вопреки всем неприятностям и даже горю, голод. И это закусьвание — именно у буфета — настраивает на интимный лад откровенности не только зрителя, но и самое Соиню, к которой при других обстоятельствах, может быть, не сказала бы Астрову того, что она говорит ему здесь.

В «Вишневом саду» показана та связь, которая устанавливается в семье между человеком и вещью. Любовь Андреевна, по приезде в усадьбу, со слезами радости смотрит на детскую комнату, в которой она спала, когда была маленькой; она нежно глядит на свою комнату, на свои окна; она целует свой родной шкаф и свои столы. Книжный шкаф, к которому обращается с речью Гаев, существует сто лет и мог бы справлять юбилей. И как страшно контрастирует с всем этим уютном вещей то, что рассказывает о жизни своей матери в Париже Аня: «Приезжаем в Париж, там холодно, снег... Но французски говорят ужасно. Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с

книжкой, и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, тае жаль, и обняла ее голову, сжала руками и не могу вынуть. Мама потом все плакала, плакала!... Но особую любовь вызывает в героях вишневый сад; он почти живой для них. Правда, как гов. рит Пети Трофимов, если вспомнить, что владели этим садом крепостники, господа живых душ, то сад кажется страшным, «и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые виденья томят их». Но если и так, то все же кровная связь с родом, родовой семьей, осуществляется в вишневом саду, он подобен неугасаемому светильнику, возжигаемому в честь пенатов, на нем осежи горе и радость ряда поколений, которые непосредственно, кровно ожили теперь в лице Любови Андреевны и Гаева. Поэтому Любовь Андреевна и Гаева кажется так нелепым, что их вишневый сад, самое замечательное явление в губернии, про которое упоминается даже в энциклопедическом словаре, будет вырубаться, а земля десятинами будет отдаваться в аренду дачникам, подобно тому, как если бы кощунственно превратили священный факел в прибор для закуривания папирос!

Между прочим, герои пьес Чехова любят употреблять ключ—орудие пространственного ограждения семьи—хозяйства в символическом или несимволическом значении. Когда Андрей («Три сестры») постепенно затигивается обыденным бытием, когда ясно, что пропали мечты о профессуре, когда явно крушение и семейного счастья—правда, последний, но и сам Андрей ищет, наконец, подлинный образ своей жены—он приходит к сестрам и просит ключ от шкафа: «я потерял свой, у тебя есть такой маленький ключик», говорит он Ольге. В той же пьесе Ирына сравнивает свою душу с дорогим роялем, «который заперт и ключ потерян». «В моей жизни, — говорит Тузенбах, — нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать». В «Вишневом саду», когда Лопухин объявляет, что именно продано и что владельцем его является он, Лопухин, Варя снимает с пояса ключи и бросает их на пол. Торжествующий Лопухин поднимает ключи и звеня ими, говорит: «бросила ключи, хочет показать, что она уже покойка здесь». Там же, Трофимов, призывает Аню порвать со старыми формами жизни, говорит ей: «если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодезь и уйдите. Будьте свободны, как ветер».

6.

В пьесах Чехова много трагического, но оно не излагается в формах трагедии. Даже в жизни, у него трагическое, *latum* сочетается, перекрещивается с случайным, нелепым и потому смешным. В этом от. ошении Чехова можно сблизить с Шекспиром, у которого также элементы трагического сочетаются с комическим, хотя бы для примера, в «Гамлете». Нельзя эту особенность считать за преимущество новой драмы перед трагедией Софокла и Эврипида, где такое сочетание невозможно, но следует отметить, как своеобразный прием воздействия на эмоциональное восприятие зрителя. Это сочетание делает действие на сцене интимно-близким современному зрителю, жизнь которого перетекает такими же разнообразными сдвигами комического с трагическим. Нелепое в моменты трагического заставляет смеяться, но «смехом сквозь слезы» (конечно, не в смысле голговетской интуиции, имеющей совершенно специфическую сложность), смехом, углубляющим эмоциональное восприятие, как вообще подчеркивается всякое восприятие по контрасту.

В 4-м действии «Иванова», когда на могиле Сары готовится новая свадьба, готовится свадебный пир, важно грохаживающая, нелепо разодетая Бабакина, производит гротескное впечатление. Когда там же появляется Львов в лижущийся, готовый предпринять что-нибудь необыкновенное, что бы сорвать маску Иванова, «чтобы полетел он из седьмого неба вниз головой в яму», к нему пристает Косых со своей идеей фикс: «Вчера объявил малый пилем в тrefах, а взял большой. Только опять этот Баранов мне всю музыку испортил. Играем. Я говорю без козырей. Он пас. Две тrefы. Он пас. Я две бубны... три тrefы и т. д.», так, что Львов вынужден заметить, что он в карты не играет и не может разделить карточного восторга. Когда затем, занятый неиступной думой об Иванове, он волнуясь спрашивает у Косых: «слушайте, скажите мне искренно: какого вы мнения об Иванове? Тот опять возвращается к своему—ничего не стоит. Играет, как сапожник. В прошлом году, в посту, был такой случай. Садимся мы играть: я, граф Боркин и он. Я слаю»...

В «Трех сестрах» опускающийся Андрей вскрывает трагическую разницу между тем, что могло быть и что есть. «Милый дед, говорит он Феропанту, как страшно меняется, как бьется жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу—старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь Земской Управы, той Управы, где

председательствует Протопопов, и секретарь, и самое большое, на что я могу надеяться, это — быть членом Земской Управы! Мне быть членом здешней Земской Управы, мне, к тому снаты каждую почку, что я профессор моск. вского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!». Об этой трагедии Андрею не с кем говорить: жена не понимает, сестер он боится, засмеют: «я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова, или в Большом Московском». Звучи слова «Москва» доходит до сознания полуглухого Ферапонта и вызывают в нем свою цепь мыслей: «А в Москве, в Управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то кунцы ели блины; один который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомяну». И когда Андрей говорит, что «в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... чужой и одинокий», Ферапонт, своим параллельным током рассуждений подчеркивает это одиночество: «И тот же подрядчик оказывал — может врет, будто поперек всей Москвы канат протянут».

В «Чайке», после провала театральной попытки Треплева, когда все испытывает чувство неловкости и некоторой боли за начинающего поэта, Шамраев, видимо, исключительно в силу внешней ассоциации со словом театр, ни к селу, ни к городу рассказывает анекдот: «Помню, в Москве в оперном театре однажды знаменитый Сильва издал ниже до. А в это время, как нарочно, сидел на галлерее бас из наших синодальных певчих, и вдруг, можете себе представить наше крайнее изумление, мы слышим с галлерей: «браво, Сильва!» целый октавой ниже... Вот этак (низким басом): «Браво, Сильва...» Театр так и замер». Тот же Шамраев, в судорожной суматохе отъезда, когда хлопчут около чемоданов, приносят одежду, помогают одеваться, опять возвращается к своему коньку. «Так вы же, Прися Николаевна, сделайте милость, не забудьте навести справочку: где теперь актер Суздальцев. Жив ли. Здоров ли. Вместе пивали когда-то. В «Ограбленной почте» играл неподражаемо... С ним тогда, помню, в Елизаветграде служил трагик Измайлов, тоже личность замечательная. Не торопитесь, уважаемая, пять минут еще можно. Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и, когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «мы поехали на западную», а Измайлов — «мы поехали на западную» (хохочет). западную».

В «Дяде Ване», после того, как для большинства уже поблек ореол

яна уже его псевдоученость, когда присутствие профессора, сделавшее жизнь окружающих безалаберной, наэлектризовало атмосферу, когда вызывает негодование безцеремонный прозея профессора продать не принадлежащее ему имя, когда в бессознательном Войничком уже назревает покушение, неслышай Вафля говорит о своем благоговении к науке. «И, Ваше Превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но и родственное чувство. Брата моего Григория Ильича же и брат, может изволите знать, Кристиан Трофимович Лакедонский, был магистром».

В «Вишневом саду» особенно много пелено-комических персонажей и комических моментов, вкрапленных в действие. В разговор и чувство «жидущих» приезда гостей Лопахина и Дуныча вмешивается, приносящий букет цветов от садовника, Епиходов — «двадцать два несчастья» — с рассуждениями о климате, о скрывающих сапогах и о своих несчастьях. Во время обсуждения возмущенными Гасым и Любовью Андреевной проекта Лопахина вырубить вишневый сад и сдать усадьбу в аренду дачников, весь принадлежащий старине и глухой, подобно Ферапонту, физически, и символически к новому. Фирс вспоминает, как в прежние времена, лет 40—50 назад, «вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили»... «и бывало сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Д нег было. И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали... Теперь, по мнению Фирса, этот способ забыли. Никто не помнит». «Создает комические моменты полнокровный Ниццук, с лошадиной физиономией, засыпающий на ходу и мгновенно просыпающийся, проглатывающий разом все пилулы Любовь Андреевны, едающий по полведра огурцов, занимающий у всех деньги, и рассуждающий о Ницце: «Ницце? философ... величайший, знаменитейший, громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно». В момент, когда все испытывает волнение прощания, неожиданно приходящий и запылавшийся Ниццук рассказывает о каких-то а гличанах, к которым нашла в его земле какую-то белую глину и дает ему деньги, благодаря чему он может расплатиться с долгами. И, кроме того, «сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то великий философ советует прыгать с крыши». «Прыгай», — говорит, — и в этом вся задача. 2. метив приготовления к отъезду и моментально изменив всю ситуацию, Ниццук говорит уже сквозь слезы: «Ничего... Величайшего ума люди... эти англичане... ничего... Будьте счастливы... Будьте счастливы... ничего... Все на этом свете бл»

зает конец... (целует руку Любови Андреевны). А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: «был на свете такой, сякой... Симеонов-Пицци... царство ему небесное. Замечательная погода. Да... Жуткое впечатление производит на фоне звука лопнувшей струны чуждая эпизодическая фигура проходящего прохожего. «Ног да прекрасная (декламирует). Брат мой, страдающий брат... Валь на Волгу, чей стон... (Варе) Мадмуазель, позвольте голодному россиянину колесик тридцать». Ею разрешается эмоция страшного предчувствия, созданного звуком лопнувшей струны, истолкованным Фирсом, как предвестие несчастья: «перед несчастьем то же было, и сова и самовар гудел».

Здесь взяты наиболее гротескные сочетания комического с трагическим: вообще их в пьесах Чехова значительно больше. Было указано, что подобные сочетания встречаются и у основателя новой драмы — Шекспира. Но следует отметить и различие: у Шекспира сочетаются комические сцены с трагическими, у Чехова — комическое и трагическое внутри одного явления. И так как это комическое не является случайным, но органически связанным, необходимым, то комическое не нарушает ритма и единства действия, не задерживает развития действия, но наполняет его.

7.

Можно было бы подробно остановиться на анализе и иных приемов сценического воздействия, находящихся в пьесах Чехова. Таковы «странные воспоминания» — например, воспоминания Астрова и Чебутыкина о неудачном лечении пациента со смертельным исходом: «возмущение безперерывностью», например, Войничского (дядя Ваня) и Наташи (Три сестры), делающих попытку продать не принадлежащее им имущество; эстетическое чувство любования растением и птицей (Вишневый сад; кузлы растений, Астрова; необходимость, по мнению Тузенбаха, красивой жизни около красивых деревьев; чайка — Пина, птица белая — Пина, образ летящих птиц в сознании Машы и т. д.) суеверный страх предчувствия и т. д. Все это имеется в аффективном лице почти каждого зрителя.

8.

В «Чайке», когда во время монолога Пины Заречной из пьесы Тришлага, в том месте, где говорится о приближении дьявола, чувствуется запах серы, Аркадина смеется этому сценическому

эффекту. Между тем, сам Чехов пользуется, кроме указанных приемов, приемов воздействия и на иные стороны эмотивной психики зрителя. Ниже будет разобран прием воздействия на вкусовые ощущения зрителя. Говорит, А. П. был знатком вкусовых ощущений не менее Гончарова. Это ему приписывается авторство экзотической закуски в духе горячим супом.

Во 2-м действии «Иванова» горячий разносит на подносе лакомства, затем Лебедев пьет водку. Зинаида Савишина предлагает всем кружевнице варенье, гости не пьют на скудную хозяйку за то, что она не предложила им закусить. В 3-м действии — пьют и закусывают. «Селедка, матушка, всем закуским закуска», — говорит Лебедев. «Ну, нет, откланяется Шабельский, огурец лучше. Ученые с сотворения мира думают и ничего умнее соленого огурца и не придумали. Петр, подика еще принеси огурцов, да вели изжарить на кухне четыре пирожка с луком. Чтобы горячие были». Расчувствовавшиеся с беседыники смакуют целую гамму, симфонию вкусов. «Водку тоже хорошо икрой закусывать, говорит Лебедев. Только как. С ужом надо... Взять икры паюсной четверку, две луковнички зеленого лука, прованского масла, смешать все это и, знаешь... поверх всего лимончиком... Смерть. От одного аромата утонись». Ему вторит Боркин: «После водки хорошо тоже закусывать жареными пшкарями. Только их надо уметь жарить. Нужно почистить, потом обвалять в толченых сухарях и жарить досуха, чтобы на зубах хрустели хру... хру... хру...». Заключает Шабельский: «Вчера у Бабакиной была хорошая закуска — белые грибы... Только как-то особенно приготовлены. Знаешь, с луком, лавровым листом, со всякими специями. Как открыли на столе, а из нее пар, запах... просто восторг».

В «Трех сестрах» в первом действии накрывают стол для завтрака. В конце акта завтракают, едят имевшийся пирог. Кузнец и Вершинин чокнутся; слышны из залы голоса Вершинина: «Я выпью вот этой темной водки» и Машы, стукающей вилкой по тарелке, «сынью рюмочку винца». Вершинин, между прочим, замечает: «А наливка вкусная. На чем это настояно». Во втором действии подают самовар и пьют чай; Соленый ест конфеты, Тузенбах пьет коньяк из графинчика и Чебутыкин рассказывает Ирине о настоящем кавказском угощении: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

В «Дяде Ване» в 1-м действии стол сервирован для чая, все пьет чай, который уже остыл. Астров пьет перед отъездом водку, рюмку которой на подносе приносит ему работник. Во 2-м действии, ночью Астров и Соня закусывают у бу-

фета, а затем Соня и Елена Андреевна пьют брудершафт. В четвертом акте мечтают о лаше, которую из-за приезда профессора давно не готовили.

Во 2-м действии «Чайки» Дорн и Сорин рассуждают о действии вина и табака на человека, которые, по мнению Дорна, обезличивают человека. «Вы сыты и равнодушны, отвечает Сорин, и потому имете наклонность к философии, я же хочу жить и потому пью за обедом херес и курю сигары». Маша уходит завтракать, а доктор говорит ей вслед: «Пойдет и перед завтраком две рюмочки пропустит». В 3-м действии Тригорин завтракает и выпивает с Машей. Полина Андреевна снабжает Аркадину на дорогу корзиной очень сладких слив. В последнем акте, после игры в домино, все отправляются ужинать в соседнюю комнату.

В 1-м действии «Вишневого сада» уставшая с дороги Раневская пьет кофе, который Дуняша тут же варит. Раневская привыкла к кофе, пьет его днем и ночью. В третьем действии Гасв при-

носит анчоусы, керченские сельди. В четвертом действии пьют шампанское.

9.

Далеко не все приемы сценического воздействия на зрителя приведены здесь; но автор этой заметки и не стремился дать исчерпывающего перечисления их: ему важно было иное — показать хотя отчасти сценическую методологию Чехова. Говорят, что пьесы Чехова лишены действия. С некоторыми оговорками можно согласиться с этим утверждением. Но тогда чем же объяснить власть чеховских пьес над вниманием зрителя? Только ли теми приемами воздействия, о которых говорилось здесь? Конечно, нет — по всей системе чеховской мудрости, выраженной, если можно так сказать, в терминах сцены. Однако, изложение системы чеховской мудрости в связи с сценическим жестом, или в связи с сценической терминологией, может быть предметом особой заметки.

М. Григорьев