

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВРЕМЕНИК

**ОТДЕЛА
СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ**

І

« А С А Д Е М І А »

ЛЕНИНГРАД

1926

П О Э Т И К А

СБОРНИК СТАТЕЙ

**Б. Казанского, В. Виноградова, С. Бернштейна,
А. Астахова, Г. Гуковского, Лидии Виндт,
Р. Р. Томашевской, Ю. Тынянова, Н. Колпакова
и С. Балухатого**

« А С А Д Е М И А »

ЛЕНИНГРАД

1926

Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес

Предлагаемые статьи представляют резюме основных положений некоторых глав обширной работы, посвященной истории текста, композиции и стиля чеховских пьес и подготовленной к печати ¹⁾. В основу исследования положены открытые автором тексты пьес рукописные — цензурованные и постановочные, равно как и тексты известные — литографированные и печатные. Задача статей — вскрыть конкретный процесс обработки автором драматических замыслов в ряде сменяющихся текстов — его «динамическую» поэтику — и тем самым поставить вопрос о значении работы автора над отдельными пьесами в общем творческом пути Чехова-драматурга. История текста и композиции чеховских пьес предвещает рассмотрение системы композиционных и стилистических особенностей каждой пьесы уже в статическом разрезе, т. е. собственно, драматургической поэтики. Это рассмотрение выделено в особое исследование, находящееся в печати.

I. «Иванов» (1887 — 1889 — 1903 г.г.)

Критический анализ наличных списков пьесы (постановочных, цензурованных, литографированных и печатных) позволяет установить четыре редакции «Иванова»: первая редакция — текст пьесы, поставленный в первоначальном своем виде на первом спектакле в театре Корша в Москве и возникший после 13 сентября 1887 года, но не позднее 2 ноября 1887 г.; текст этой редакции в несколько измененном виде датируется не позднее 10 декабря 1887 г.; вторая редакция — переработанный текст пьесы, первоначально предназначенный для постановки в Петер-

¹⁾ Отдельные главы докладывались в Обществе и Секции Художественной Словесности 22 апреля 1923 г. и 16 марта 1924 г.

бурге и созданный в период времени с октября по 19 декабря 1888 г.; третья редакция — текст, явившийся в результате новой переработки пьесы в первой половине января 1889 г. и сценически интерпретированный на первом спектакле Александринского театра в Петербурге; четвертая редакция — текст пьесы с вновь исправленным концом действия четвертого, возникший тотчас же после 6 февраля 1889 г. Текст рукописный четвертой редакции лег в основу первого печатного издания пьесы и в дальнейшем, вплоть до последнего прижизненного переиздания пьесы, подвергался частичным авторским изменениям и исправлениям.

С целью определения текстовых и стилистических отличий каждой редакции пьесы установим классификацию категорий стилистических и композиционных признаков, по которым распределяется материал разночтений в сравниваемых смежных текстах. При стилистической обработке текста изменения могут коснуться прежде всего отдельных элементов слова: темы, конструкции, экспрессии; или — изменений в пределах связной группы словарных единиц: фразы, речи, монолога, диалога. Изменения могут быть объемные (когда при ненарушимости темы изменяется лишь характер словесной трактовки темы в сторону лаконизма или амплификации) и — органические (когда смещаются вещественные элементы словарных единиц, фразовые темы, основные типы конструкции, основные интонации). Словарно-фразовые изменения могут быть представлены в рубриках: исправление слова (т. е. изменение грамматической формы слова без нарушения его основного вещественного значения), замена слова (изменение вещественного значения слова), пропуск слова, перестановка слова, добавление слова, изменения в пунктуации. Композиционная обработка пьесной ткани может касаться следующих разрезов пьесы: композиции драматической — темовых перегруппировок, выходящих за пределы словарной трактовки одной речи или одной темы в диалоге; композиции сюжетной — изменений в соотношениях лиц в драме, их поступков, связи событий; композиции диалогической — принципа диалогического развертывания речевых тем, системы и приемов речевых высказываний лиц драмы; композиции сценической — приемов авторской сценической интерпретации текста, развернутых в ремарках.

Намеченная классификация, использованная при сравнительно-стилистическом и сравнительно-композиционном описании разночтений текстов пьесы в различных ее редакциях, позволяет установить следующее.

Первый литографированный текст пьесы по сравнению с ранним полным рукописным текстом дает исправленное

чение, корректируя текст первоначальный. Текст представлен стилистически выправленным: исправлены и прояснены фразы, введены простые и точные фразовые конструкции, найдены правильные интонации. Выправленный текст получил и особую стилистическую выразительность: речь стала краткой и простой с уклоном к обыденной разговорной «естественности»; темы фраз более отчетливы. Одновременно текст исправляется и сценически, в сторону точно определяемой автором и четко выражаемой сценической интерпретации положений и отдельных речей пьесы.

Вторая редакция в пределах первых трех действий выправляет текст стилистически. Исправление текста идет в сторону дальнейшего нахождения сжатых фразовых форм, приближения к «естественной» обыденной речи и установления точных интонаций. Определенна и выпукла работа автора над фразовыми темами: уделяется особое внимание речевым средствам выражения психических «переживаний» лиц пьесы, сами переживания в формах автохарактеристики или характеристики одного лица другим фиксируются, как осложненные или более определенные; средством выполнения этого является введение монологизированных или расширенных диалогизированных речей. Работа над средствами выражения осложненных психических содержаний лиц пьесы приводит к осложнению мотивировок действий и поступков этих лиц, и к более сложному определению взаимоотношений отдельных лиц. Частично, но нерешительно обрабатывается пьеса в отношении композиционном: замена лиц, пропуск второстепенных эпизодов, введение новых сцен-диалогов с новыми темами речей главных лиц. В сценическом отношении пьеса получает иную трактовку: вместе с желанием придать действию в пьесе органичность, «естественность» развития (в мотивировках приходов и уходов лиц) определенно выражено стремление упростить обстановку действия и сценическую интерпретацию речей. Пьеса к тому же в пределах первых трех актов лишилась ряда сцен и положений с комическими эффектами.

Четвертое действие в редакции второй, дополнительно к отмеченным приемам обработки пьесы, частично изменяет сюжет (Саша отказывается от Иванова; свадьбы нет) и радикально меняет композицию. Вся драматическая композиция этого акта сделана так, что порядок в следовании его отдельных частей дает разрешение новой финальной концепции. С этой целью перестраиваются, перегруппировываются явления; тяготения к разрешительному (финальному) моменту, и при том в новой его сюжетно-мотивированной трактовке (Иванов застреливается и перед этим произносит большой автохарактеристический монолог), ведет к пропуску ряда явлений редакции первой с второстепен-

ными, эпизодическими темами. В целом — вторая редакция, при сюжетном изменении в финале отношений главных лиц, по новому строит драматическую композицию заключительного акта пьесы. Обработка пьесы в этом направлении идет параллельно со словесно-тематическим расширением осложняемых психически переживаний действующих лиц. Лишенная комических положений и сцен, наличных в первой редакции, пьеса получает иной характер своего действия: ее основной сюжет трактован в жанровом отношении драматически.

В третьей редакции находим новое сюжетное изменение в соотношениях главных лиц (отсутствует отказ Саши) — сюжетная линия как бы приближается к редакции первой. Драматическая же композиция, за исключением финальных явлений, повторяет композицию редакции второй. Новое сюжетное изменение пьесы разрешается и в новой композиционной и стилистической переработке финала пьесы. Помимо того новая редакция получает особо распространенный и осложненный характер введением обширных монологизированных речей и диалогов, раскрывающих переживания главных лиц пьесы. Введение обширных речей-характеристик должно поставить в связь с намерением автора, видимо, навеянным публичной и интимной — дружественной критикой, придать выпуклые очертания отдельным характерам и моментам пьесы.

В редакции четвертой вновь перерабатывается финал пьесы с частичным пропуском и перемещением речей.

Появлению пьесы впервые в печатном (не литографированном) виде предшествовал новый просмотр текста пьесы автором, в результате чего текст был вновь исправлен в стилистическом, в сценическом и отчасти в композиционном отношениях. Основная тенденция новой обработки текста — придание лаконичности речам. Отсюда работа над стилем и конструкцией фразовых форм со словесным сужением фразовой темы и с усилением ее экспрессии. В этом же ряду идут пропуски и сокращения частей речей и диалогов. Крупные композиционные изменения имеют в виду сценическое упрощение пьесы. Частичное сокращение получила богато развитая в предшествующем тексте система характеристик психических переживаний лиц. Тщательную и разнообразную стилистическую обработку текста в этой редакции должно объяснить первым появлением пьесы в печатном виде. Отсюда необходимость для автора строгого корректирования пьесы, как произведения литературного, а не театрального, возникавшего до сих пор для сцены и в условиях сценического его воплощения.

Последующие перепечатки пьесы дадут также новые, уже частичные стилистические отклонения.

Характеристика композиционных различий сравниваемых текстов пьесы убеждает в том, что эти отличия имеют единство по цели: они возникли в процессе обработки автором финала пьесы, завершающего в четвертом акте сюжетную композицию и разрешающего темы характеров. С этой композиционной, в плане драмы, целью связаны и многие стилистические и сценические обработки перестраиваемых и перерабатываемых частей. В итоге, описание разночтений пьесы, представленной в ряде сменяющихся на протяжении долгого ряда лет (с 1887 по 1903 г.) текстовых объединений (списки и редакции), вскрывает процесс непрерывной обработки пьесы автором. Эта обработка шла в трех направлениях: стилистическом, композиционном и сценическом. Наиболее полно представлены стилистические изменения пьесы, непрерывно проходящие через все текстовые объединения. Приемы исправлений в пределах слова и фразы и их группировок, равно как и самый характер этой системы приемов, остаются на всем протяжении обработки пьесы в общем неизменными: текст обрабатывается в сторону нахождения точной лексики, ясных конструктивных форм, правильных и определенных интонаций — в рамках кратких и простейших быденно-разговорных, но в лицах индивидуально-различествующих укладов речи. Непрерывно идущая стилистическая обработка пьесы характеризуется то большим, то меньшим напряжением: усилена работа над стилем в первых публикациях текста и в текстах, идущих вслед за постановками пьесы, равно как и в текстах, разделенных большим промежутком времени, явившихся в результате нового пересмотра пьесы при определившихся у автора иных требованиях к разговорно-диалогическому стилю; ослаблена работа над стилем в перепечатках текста. В процессе композиционно-стилистической обработки текста пьесы проявились две тенденции автора: дать текст приспособленный к условиям сцены (сценический текст) и препарированный литературно (литературный текст). Существовая одновременно, эти тенденции в отдельные моменты сложения текста склонны к расхождению и к более полному выражению одной из них по сравнению с другой: тексты, идущие тотчас вслед за ответственными постановками пьесы или им предшествующие, усиливают сценическую обработку; тексты печатные дают преимущественно литературную препарацию пьесы. Смена этих тенденций отражается и на особых функциях групповых стилистических исправлений, осложненных тематически. Так, осложненные или подчеркнутые автохарактеристики и характеристики перекрестные, введенные во вторую редакцию для выпуклой сценической интерпретации характеров и отношений лиц и особенно усиленные в редакции третьей (в виду предстоящей

инсценировки пьесы), — начиная с первопечатного текста и до текста последнего авторизованного, идут с постепенным тематическим ослаблением. Сосуществование сценической и литературной тенденции проявилось выразительно в композиционной судьбе пьесы. Так, первая радикальная переработка пьесы (редакция вторая) привела к изменению композиционного ее строя: пропуск второстепенных эпизодов и введение новых сцен-диалогов, несущих движение основной сюжетной линии. Особенное внимание в этой и в последующих редакциях уделено последнему акту, как разрешающему темы сюжета и характеров. В этой переломке композиция пьесы приобретает прозрачные и упрощенные очертания своих частей; их уже определенно-мотивированная связь придает пьесе большую сценическую убедительность. Смена композиционных планов имеет и иное общее следствие: из жанра комедийно-драматического пьесы перешла в жанр драматический.

II. «Леший» (1889 г.) и «Дядя Ваня» (1896 г.)

Исходным моментом в истории текста второй большой пьесы Чехова — «Леший» явится анализ списка этой пьесы в первой редакции, неизвестной до сих пор в печати. Анализ этого списка, сопоставленный со свидетельствами писем Чехова, со сценической судьбой пьесы и с последующими ее переработками во второй, известной редакции «Лешего» (1890 г.) и в пьесе «Дядя Ваня» (1896 г.), позволил вскрыть многолетний и сложный процесс обработки автором раннего своего замысла, имеющий к тому же принципиальное значение при характеристике генезиса композиционно-стилистических тенденций Чехова-драматурга.

Сценический успех первой пьесы «Иванов» побудил Чехова взяться за писание пьесы «Леший», в которой Чехов, судя по его письмам и воспоминаниям о нем, поставил себе задачей противопоставить условному реалистическому стилю драм его времени новаторские «натуралистические» тенденции. Требование обновления реалистического и психологического письма, как авторское задание, определяет композиционные и стилистические особенности новой пьесы и наравне с поисками новых сценических лиц и нового сюжета намечает оригинальную драматургическую структуру «Лешего».

В процессе написания и обработки замысла «Лешего», захватившего внимание автора в течение двух лет (1888 — 1890), ясно определимы отдельные моменты—этапы работы автора: 1) тема и характеры «Лешего», как замысел; 2) «афиша» пьесы; 3) компановка первых трех актов и части четвертого; 4) написание первых двух актов; 5) уничтоже-

ние написанного и написание нового текста уже всей пьесы (с частичным использованием «уничтоженного») — первая редакция пьесы; 6) переделка всей пьесы — вторая редакция; 7) обработка частичная пьесы во время репетиций и первых спектаклей; 8) исправления для предполагаемого печатания.

Эта длительная и сложная работа Чехова над темой и композицией пьесы имела своей причиной ряд внешних обстоятельств. Так, задуманная в плане совместной (с А. Сувориным) последовательной обработки темы, она выполнялась уже одним Чеховым. Прерванная в начале написания (болезнь и смерть брата писателя Н. П.), она вновь привлекается Чеховым: создается пьеса, не принятая на казенную сцену, для которой она предназначалась. Ее исправление под влиянием полу-официальной оценки и оценки друзей с приспособлением к сцене вызывает появление второй редакции пьесы, непринятой уже театральной газетно-журнальной критикой. Пьеса вновь пересматривается и в новой сценически композиционной обработке осуществляется в виде «Дяди Вани».

Но эти внешние перипетии судьбы пьесы должны быть поставлены в связь с теми художественными стимулами, под давлением которых Чехов настойчиво обращается к словесно-композиционной и сценической интерпретации одного и того же замысла. Период 1889 — 1896 г.г. — время критического отношения Чехова к театру и к драматургии, период искания Чеховым форм новой драмы. На путях к ней Чехов создает на старом материале, лишь робко обновляемом оригинальными сценическими приемами, положительно оцененного критикой «Иванова», далее — непонятого «Лешего», спорную «Чайку» и уже всеми признанного «Дядю Ваню». В этом отношении взятый «Леший», как первая редакция «Дяди Вани», приобретает особое значение, и рассмотрение его роли в общем развитии драматического стиля Чехова уяснит истоки драматургического новаторства этого мастера.

В «афише» пьесы (приведена в письме Чехова к А. Суворину) впервые в схематическом виде дана галерея персонажей будущей пьесы. В типологическом смысле, в основных своих признаках, эти характеры передадутся в неизменном виде и в последней текстовой форме пьесы — в «Дяде Ване». Отсюда значение последующей работы Чехова — в поисках необходимого композиционного плана, не столь фабульного, сколь драматического и еще более — сценического. При разрешении этих композиционных задач и создавались последующие редакции пьесы.

В редакции первой (новонайденной) имеем следующие черты композиции пьесы. В сюжетном отношении пьеса

дает слабо развитую сюжетную линию в начальных явлениях, с преобладанием бытового фона и материала персонально-характеристического. Сюжет разворачивается лишь в актах третьем и четвертом параллельно нарастанию драматизма. Бытовой фон, широко и однообразно раскрываемый, дан в рамках ярко-натуралистических с подчеркнутой «естественной» спутанностью и прерывистостью поступков-жестов и разговорно-обыденных тем в обыденных речевых формах. Драматические коллизии пьесы и движение драматизма в ней построены на персонально-характеристических моментах. Точки приложения динамических силовых линий пьесы следующие: автохарактеристики с лирической и драматической установкой; характеристики с установкой на обобщающую основную тему пьесы; обрисовка взаимоотношений лиц, неразрешаемых в ходе действия пьесы. Формы выражения драматизма: повышенная ярко-экспрессивная речь или «обнажаемая» эмоция; пользование системой богато разработанных жестово-эмоциональных, интонационных и паузных ремарок — последние преобладают в местах «внутреннего» протекания эмоциональных, «лирических» тем (по актам: 1 — 15 — 6 — 21). В сценическом отношении пьеса использует простейшие входы и группировки лиц, мотивируя их не сюжетным, но преимущественно бытовым образом. В помощь этому детально разрабатывается обширная система мизансценных, жестовых и характеристических ремарок. Оригинальные особенности композиции «Лешего» заключены в трактовке драматического и бытового фона, в архитектонике каждого акта, в развитии взаимоотношений лиц, в создании конфликтов и в свойствах диалога.

Так, характерной чертой драмы, усиленно проводимой, должно счесть тщательную обработку бытового фона. Автор стремится сконструировать отдельные сцены актов и окрасить весь фон пьесы так, чтобы пред нами была иллюзия обыденной жизни с ее мелкими житейскими случайностями поступков-жестов, с ее спутанной текучестью речи. Это достигается: путем обильного введения побочного ряда бытовых речевых тем; путем спорадического выделения основных речевых и характеристических тем, как производных от этих бытовых тем; путем перебивания основных тем диалога темами разговорно-бытовыми. Внимание к бытовому фону проходит через всю пьесу, лишь ослабляясь в местах драматических. Особенно широко он трактован в начальных актах, где бытовой фон играет роль сюжетных завязок, мотивируя возможные поступки лиц. Прием пространной трактовки бытового фона — введение ряда дробных жестов и речевых тем, частых эпизодических отступлений с детальной обрисовкой обыденных фактов

без приведения их к сюжетному единству — придает замедленный темп развитию пьесного действия и ослабляет сюжетную линию. Отсюда — впечатление «повествовательной» манеры автора от всех мест с преобладанием бытового фона и с обильным вводом мизансценных — жестовых ремарок. В этой оригинальной черте строения пьесы сказалось стремление автора преодолеть средствами «натуралистического» письма бытовой драматургический схематизм, канонизированный в эпоху эпигонства бытовой драмы в 80-х годах. Чехов стремился расширением рамок натуралистического письма выйти из круга эстетически уже недейственных шаблонных схем и приемов современного ему условного драматического реализма. Сознательно в план драматургического оформления включались характеры, поступки, темы и интонации, неиспользованные на сцене. «Естественная» — смысле приближения к случайному ходу вещей в натуре — текучесть быта в рамках пьесы, его лишь «перенесенный» на сцену темп, его разбросанная тематика, выполняла натуралистическую тенденцию автора, его поэтику реалиста.

Другая тенденция автора пройдет в плане сюжетно-драматическом. Пьеса лишена богато разветвленной сюжетной схемы. В строении ее сюжета, за исключением кульминационных точек, нет внешне расположенных динамических моментов. Лица пьесы однообразны в поступках и жестах, пружины их действий скрыты. Пьеса трактована, как психологическая, с внутри протекающими волнениями и борениями чувств, преподносимых во вне, в «открытых» речах, лишь в своих результативных моментах. Драматизм лиц и положений явлен не столько в ситуациях сюжетных, предпретенных еще до начала пьесы и потому не оформляющихся далее в ходе ее развития, сколько в напрягаемых изнутри эмоциях лиц и в способах их экспрессивного выражения. Строя на этом драматизме лиц драматические линии пьесы, автор прибегает к формам выпуклым, рельефным, с постоянным нарастанием драматизма в лицах и с углублением конфликтов. Отсюда — мелодраматический стиль драматических, ярко-экспрессивных мест пьесы. Генезис этого мелодраматического стиля пьесы сложен. Здесь скрестились две линии: одна — идущая от предшествующих форм экспрессивного стиля Чехова в драме («Неизданная пьеса» — 1880 — 81 г.г., «На большой дороге» — 1885 г., отчасти «Иванов», «Татьяна Репина» — 1889 г.); другая — от мелодраматического стиля драматургии эпохи 80-х годов. В «Лешем» этому мелодраматизму придана одна преимущественная форма: форма экспрессивного речевого высказывания в рамках скупого мелодраматического сюжета. Экспрессивные формы закреплены обильными лирическими партиями

с широкой игрой пауз. «Лиризм» пьесы позволил развернуть новые приемы организации психологического материала драмы.

«Леший» с этой оригинальной своей структурой, нарушающей драматические традиции своего времени, был отдан автором театру. Но театрально-литературный комитет, лишь с разрешения которого пьеса могла быть поставлена на казенной сцене, «Лешего» не одобрил, определив его, как «драматизированную повесть, а не драму». В ответ на оценку пьесы комитетом, Чехов, с целью «отделаться» от пьесы, спешно ее переделывает (редакция вторая) и ставит на сцене частного театра.

В редакции второй «Леший» получил ряд изменений. Основная тема пьесы, как и движение ее характеров, в общем остались верными исходным планам. Композиция первых трех актов сохранилась, четвертый акт радикально переработан введением финальных сцен, замыкающих движение и соотношение лиц пьесы в формах уже сценических обычных. В драматическом отношении ослаблен весь эмоционально-лирический тон четвертого акта. В целом — новая редакция взамен лирического оформления, с установкой на силу и качество драматической речи, дает (в финальном действии) замкнутые сюжетные линии, подчеркнутую основную тему пьесы, сжатый композиционный строй, сокращенные формы речи на ослабленном бытовом фоне. Таким образом, вторая редакция — не только правленный, как бы чистовой вид пьесы. Редакция первая во всех своих тенденциях — натуралистических, психологических, и в частности — лирических, экспрессивно-интонационных, паузных — дает более отчетливые стилистические формы, фиксирующие новаторские, оригинальные приемы автора. В редакции второй имеем частичное отклонение от первично-раскрытой структуры, под влиянием требований обыденной сценичности.

В этом уже измененном своем виде пьеса была осуществлена на сцене (конец 1889 г.) и вновь была отвергнута театральной критикой, которая по отношению к «Лешему» заняла исключительно непримиримую позицию. Причины этого понятны. По новому организованный строй драмы попал в старые условия сценического воплощения пьесы, обычные для 80-х годов, и в силу этого в театральных формах спектакля не могли быть вскрыты основоположные принципы новой драмы. Драматургические качества пьесы требовали новой организации актерских сил и режиссерских навыков, лишь при наличии которых замысел пьесы мог бы получить художественно убедительные формы. Помимо того пьеса не нашла своего зрителя, вкусы и художественные потребности которого совпали бы с художе-

ственными утверждениями драматурга. И, наконец, для критиков драмы еще в силе была та эстетическая концепция, для разрушения которой и был создан Чеховым «Леший».

Неудача с «Лешим» отдалила Чехова от театра на семь лет. В промежуток времени от 1889 — 1896 г.г. русский театр начинал жить новой жизнью: вводился натуралистический метод постановок под значительным влиянием гастролей мейнингенской труппы с режиссером Кронеком во главе (гастроли 1885 и 1890 г.г.), входил в силу Ибсен, начинал ставиться Гауптман, присматривались к ранним символистам. Чехов, пристально следя за ростом нового вкуса, в то же время и сам определял отчетливо свое отношение к современному театру и драматургии. Формула «реалистически-психологического» театра, выдвинутая автором еще в конце 80-х годов, к этому времени, к середине 90-х, раскрывается в более утонченных определениях. В начале 1896 г. Чехов пишет «Чайку». Сравнение этой пьесы с «Лешим» наилучшим образом может вскрыть ту эволюцию, которую в плане технико-драматургическом проделал за эти годы автор и отчасти репертуар русского театра. Разнообразно разработанный диалог на реально-бытовой основе, психологизация жеста, «кусовая» композиция, символическая двупланность в речах и в обрисовке быта — признаки драматического стиля пьес нового репертуара. В опыте «Чайки» возникла пьеса, отчетливо намечающая новые конструктивные схемы и оригинальные приемы сложения драмы на основе эстетических канонов Чехова времени середины 90-х годов. неизбежно их выражение в новой пьесе определит особенности и той последней уже редакции «Лешего» — известной под именем «Дяди Вани», — которая возникла непосредственно вслед за «Чайкою».

Пьеса «Дядя Ваня» автором не датирована. Однако, на основании писем Чехова, мемуаров о нем и др. источников пьесу можно датировать следующим образом: «Дядя Ваня» был написан после написания «Чайки» (законченной в июне 1896 г.), но до постановки ее на Александринской сцене (17 окт. 1896 г.). Текстовая история пьесы проста: текст 1900 г., далее перепечатываемый в 1902 и 1903 г.г., разнится от текста первоначального 1897 г. лишь несколькими стилистическими и одним композиционным изменением (в сцене прощания Астрова и Елены Андреевны). Композиция новой пьесы, возникшей семь лет спустя после написания «Лешего», в сравнении с этой последней пьесой, вновь подвергается переработке. Особенности этой композиции следующие: сохранение основного конструктивного задания, а в пределах первых трех актов — и метода композиционного раскрытия пьесы; новая обработка акта четвертого; частичные изменения композиции в виде пропуска

лиц второстепенных с их темами и сценами; сжатая конструкция сцен и лапидарность речи в бытовых эпизодах. В обработке бытового фона: сосредоточение бытовых и характеристических функций в ограниченной группе лиц с введением приема повторяемости и сценической длительности этих функций; обработка органического бытового фона средствами описательными — ремарками (жестовыми, мимическими, мизансценными), обильно развернутыми; раскрытие бытового фона в автохарактеристиках; пропуск деления акта на явления — смена основных тем дана в скрытом виде, приемом введения сцен-спаек, эпизодов-связок со второстепенной («малой») темой, вставочной речи, общей паузы, чем мотивируется «естественный» переход и достигается иллюзия непринужденной разговорно-обыденной текучести тем. В характерах и в трактовке основной темы: частичное изменение основных характеристических тем; пропуск локализованной трактовки основной темы всей пьесы. В диалоге: трактовка тем не в полном раскрытии, а в местах не драматических — не с полной экспрессией речи; внесение постоянного хода «внутренних» диаложных тем; внесение тем лейтмотивных с повторяющимися характеристическими и лирическими темами; усиление лирических автохарактеристик (лирические партии в монологизированной речи); усиление лиризма пьесы и лирического охвата отдельных мест композиции действия и диалога приемом широкого введения пауз. В сценической композиции: введение богато развернутых обстановочно-бытовых ремарок (четвертый акт), не использованных исчерпывающе в ходе действия пьесы, но несущих функции конца пьесы с проекцией на постоянно сущие бытовые черты; богато и тщательно разработанная система мизансценных ремарок с вводом в местах драматических обильных ремарок жестовых и интонационных.

В таком виде сработанный исходный замысел «Лешего» в последней редакции пьесы — в «Дяде Ване» — был осуществлен ранними натуралистическими и психологическими методами автора. И пьеса, поставленная на сцене Московского Художественного Общедоступного театра соответствующим сценическим методом, получила всеобщее и безоговорочное признание. Лишь с этого момента начинается социально-эстетическая жизнь пьесы — литературная и сценическая история пьесы в интерпретации ее театром и в восприятии ее зрителем 1890 — 1900 годов. Известно, что в дальнейшем эта сценическая история коротка и однообразна: она исчерпывается одной (в смысле системы режиссерских приемов) постановкой пьесы на влиятельной сцене Художественного театра. Искключительный успех «Дяди Вани» в этом театре преимущественно перед другими пьесами и при том в определенный промежуток времени, объясняется тем, что в сце-

нической интерпретации этой пьесы, в едином устремлении к художественному зрелищу совпали три воли: воля драматурга, давшего отчетливую и художественно обработанную стилистическую форму своим новаторским тенденциям; воля режиссера, идентичного в своих принципах толкования с художественным замыслом автора и с драматической формой пьесы; воля зрителя, подготовленного к восприятию новых художественных форм психолого-натуралистической драмы и нашедшего в своих интимных переживаниях и в социальных условиях эпохи оправдание идеологическому укладу пьесы.

III. «О вреде табака» (1886 — 1902 г.г.) — построение водевиля в связи с композицией «Вишневого сада»

Водевил «О вреде табака», включенный автором в полное собрание сочинений 1903 г., обычно датируется 1886 годом и известен в одной редакции. Однако, рассмотрение ранних текстов водевиля осложняет вопрос о редакции сцены-монолог и устанавливает следующее. Водевил сохранился в пяти списках, при чем четыре списка (из них один — первопечатный 1886 г. в «Петербургской Газете»; другой — рукописный 1886 г., и два — литографированных 1887 и 1889 г.г.) примыкают к первой, ранней редакции водевиля, пятый же список (рукописный и далее печатный) представляет вторую, новую редакцию водевиля, возникшую, судя по косвенным данным в письмах Чехова, в 1902 г. Редакции эти различны как по стилю, тону и технике обработки произведения, так и по своему историко-литературному значению. Водевил ранней редакции построен: на пародировании ученой лекции с внесением элементов пародийного научного языка и терминологии; на систематически проводимых отступлениях от прямой темы монолога с расчетом на вытеснение и подмену псевдо-основного задания монолога темами личными, характеристическими; на комической трактовке характера («мужа своей жены, содержательницы женского пансиона»). Комические словесно-жестикуляционные приемы водевиля суммой своей ведут к одному эффекту: к комическому восприятию бытового характера, единственно действующего лица водевиля. В целом водевил этой редакции выполнен в плане фарса — в стиле водевиля с комическими самоцельными ситуациями. Такое сложение первого чеховского водевиля вполне отвечало типу построения водевильного жанра, весьма излюбленного в театре 80-х годов и использованного Чеховым в ряде других его водевильных опытов того же времени.

Восьмидесятыми годами кончается увлечение Чехова водевилем, и далее он обращается к работе над большими

пьесами уже в драматическом плане. Вот почему новое обращение Чехова к водеvilльному жанру в 1902 г. — требует специального истолкования. Для оценки водевиля в поздней, второй редакции необходимо охарактеризовать отношения Чехова к театру и к драме и отношения зрителя к драматургу в момент, непосредственно предшествующий новому обращению Чехова к водевилю.

Первыми пьесами Чехова, имевшими бесспорный успех, явились «Чайка» и «Дядя Ваня» в постановке Московского Художественного театра. Уже на опытах этих двух пьес Чехов выработал те качества своего драматического стиля, которые затем в неизменном, но лишь в более сгущенном виде, отложились в пьесе «Три сестры» (1901 г.). В общих чертах особенности этого драматического стиля сводились: к разработке средствами импрессионистического письма реалистического и психологического плана пьесы, к насыщению этого плана лирическими партиями, которые являлись одновременно носителями автохарактеристик лиц и эквивалентами драматического действия, динамических пьесных линий. К числу характерных особенностей этого лирико-драматического стиля, связанных с тематикой чеховских пьес, должно отнести и ту минорную окраску, которая присуща речам-высказываниям лиц его пьес, и которая так широко суггестировала «переживаниям» зрителя второй половины 1890-х г.г. Однако, в эту же пору — конец 1900-х годов — зритель и читатель начинают изживать минорный тон своих общественных оценок. Весьма показательным для характеристики нового зрителя будет, примерно, отношение театральной критики к пьесе «Три сестры». Пьеса была поставлена Моск. Худож. театром в январе 1901 года и получила в московской, а затем и в петербургской прессе; в ряде статей и пародий, единогласное осуждение своим темам — описанию «серой», «скучной» жизни — и тому «беспощадному реализму», с которым автор живописал картины быта и переживания интеллигентных лиц современной ему эпохи. Те самые свойства чеховской драмы, которые в опытах «Чайки» и «Дяди Вани» и в интерпретации этих пьес Московским Художественным театром, за несколько лет перед постановкой «Трех сестер», вызывали восторг зрителя, в характеристике последней пьесы зрителем отвергались. Зритель уже не мог примириться (цитируем газетно-журнальные оценки) с тем «тяжелым чувством», «угнетающей тоской», «беспросветным пессимизмом», которыми отмечены сцены «Трех сестер». От зрителя не было скрыто и то, что пьеса повторяла положения и характеры предшествующих драматургических опытов Чехова, давала лишь «новые вариации на старую тему». И свой «протест» против «чеховского настроя» и чеховской тематики зритель выразил в требо-

вании «бодрящих впечатлений» — «утверждения», а не «отрицания» жизненно-бытовых норм. Мастерство Чехова-«натуралиста» казалось бесспорным, но конечный эффект, производимый художественными средствами мастера, отвергался.

Ответ Чехова на этот перелом общественного самосознания и на требование обновления словесно-художественных тем будет дан в идущих вслед за «Тремя сестрами» драматургических опытах. Чехов неожиданно и круто меняет свои драматургические задания: после «Трех сестер», драмы, выдержанной в минорных тонах, цельно проведенной в плане психолого-натуралистическом, Чехов направляет свое внимание на жанр чисто комедийный, на жанр водевиля. Это видно из обширного ряда его высказываний в письмах к О. Л. Книппер-Чеховой (Берлин. Изд. «Слово», 1924), где Чехов настойчиво говорит о своем намерении написать водевиль, «пьесу смешную, очень смешную, по крайней мере, по замыслу». К тому же времени относится и переделка старого водевиля «О вреде табака». Таким образом, рецидив интереса к водевилю у Чехова явился не в результате случайного, неоправданного условиями театральной жизни, возобновления автором ранней своей водевильной линии, но как следствие оценки автором художественных запросов зрителя в иную эпоху, отделенную двумя десятками лет от первой полосы увлечения Чехова водевилем.

Основные особенности структуры водевиля в редакции второй, общеизвестной, сводятся к следующему. Водевиль, как и в редакции первой, построен на пародировании ученой лекции. Но пародирование это ослаблено, введено лишь с целью осуществить комическую подмену плана лекции рассказом с автохарактеристикой лица, произносящего речь. Подобно первой редакции водевиль построен на немотивированной смене ряда речевых тем, систематически препятствующей продвижению основной, «лекционной» темы. Связь речевых тем действующего лица осуществляется ходом боковых ассоциаций, стимулированным автохарактеристической «волей» лица, его желанием «высказаться». В целом проходит прежняя тема характера лица: «мужа своей жены».

При обработке водевиля исчез фарсовый план: нет создания комических изолированных положений, комической самоцельной фразеологии, — в общем, нет комических приемов, не вытекающих из основной характеристической темы. Пред нами система речевых высказываний с эффектами комическими, но организованными движением характера. Водевильный материал оказался психологизованным, при чем через весь монолог проходит один прием психологизации: лицо использует для самораскрытия, самовысказыва-

ния бытовые, «случайные» поводы из обычного своего круга впечатлений, суждений, оценок. В этой характеристике лица через бытовую тематику нельзя не видеть в водевиле отражение приемов характеросложения, обычных в больших пьесах Чехова.

Другая особенность водевиля, отсутствующая в его первой редакции, заключается в приеме введения в комический план пьесы лирических партий с нарративным движением. Лицо, отбрасывая бытовые темы речей, говорит о своем интимном, обнажает свои эмоции, напрягая их до драматизма и разрешая лиризм своих речей в кульминационном моменте драматическим жестом. Движение этого лирико-драматического самовысказывания лица в минорном тоне с драматическим исходом дается примерно с середины водевиля и подходит почти к самому концу, т. е. водевиль, начатый в плане комедийном, перешел в план драматический и соответственно драматически осветил финал пьесы. В целом, таким образом, новый чеховский водевиль осуществлен в стиле гротеска: сочетания приемов письма, контрастных по тону и эффектам.

В итоге, своеобразное место, занимаемое сценой-монологом «О вреде табака» в ряду других пьес Чехова, определяется особенностями жанровыми. Водевиль с основным комическим заданием и с основным комическим же планом включил ряд лирико-драматических партий, тесно связанных (что вскрывается сравнительным анализом) с образами и приемами лирического оформления материала в новеллистических произведениях Чехова и, в первую очередь, в больших его пьесах. Чехов, задумав водевиль после своей практики в ином мастерстве, не мог или не хотел отойти от выработанных им приемов лирического письма, отложив в нем качества той драматургической манеры, которая была им выработана при писании драм-комедий. Сочетание этих «лирических» приемов с приемами комедийными начального плана водевиля и осуществило ту оригинальную форму, которую мы находим во второй редакции сцены-монолога. Но водевиль этой редакции возник в момент поисков драматургом нового водевильно-комедийного стиля; — отсюда «О вреде табака» явился как бы водевилем-экспериментом, испытующим соединение разнокачественных элементов в искомым рамках «смешной пьесы». Этот предварительный, только технологический опыт (переделка старого водевиля, а не писание нового) нужен был автору для того, чтобы в дальнейшем прийти к написанию пьесы большого комедийного плана, что и было осуществлено им в пьесе «Вишневый сад».

В этом последнем драматическом произведении Чехова налицо новое жанровое задание, разрешенное в тонально-

сти отличной от тональности предшествующих его больших пьес. Комедийный план и характер пьесы, как исходный замысел, отчетливо намечены в письмах Чехова к О. Л. Книппер. Подробный композиционно-стилистический анализ пьесы позволяет вскрыть систему оригинальных комедийных приемов, развернутых в пьесе. Она пройдет по ряду комических персонажей (Епиходов, Шарлотта Ивановна, Симеонов-Пищик, Дуняша, Яша, Прохожий, Почтовый чиновник) и комических ситуаций (этих же лиц, а также Гаева, Лопахина, Трофимова, частично Фирса), по комедийно-фарсовым сценам и эпизодам (сцены с Епиходовым, Шарлоттой Ивановной — фокусы; эпизоды с Пищиком — пилюли; с Лопахиним — удар палкой Вари, с Трофимовым — калоши), по оптимистической тематике речей (Лопахина и Трофимова), по преобладающей мажорной тональности речей (лейтмотивные речи Трофимова и Ани). Комедийный стиль пьесы не исключает драматической трактовки эмоций отдельных лиц (Раневской и Гаева), и в этом движении контрастных лирических тем, систематически перебиваемых «водевильными» эпизодами, видны следы оригинального строя пьесы, намеченного впервые во второй редакции водевиля «О вреде табака».

Ошибка Моск. Худож. театра, игнорировавшего оригинальное задание автора и новые драматургические планы пьесы, трактовавшего пьесу, как «драму», и одностороннее освещение пьесы критиками, прочитавшими в ней также лишь лирико-драматические места, надолго задержали восприятие подлинного тематического стержня последней пьесы Чехова и оригинальных комедийных композиционно-стилистических средств его воплощения.

Февраль 1923 — март 1925.