

А. П. ЧЕХОВ

# СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ  
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

И

РЕДКОЛЛЕГИИ В СОСТАВЕ

С. Д. БАЛУХАТОГО, Е. Д. ЗОЗУЛИ,  
М. Е. КОЛЬЦОВА и Г. Б. САНДОМИРСКОГО

---

ТОМ IX

ПРИЛОЖЕНИЕ К ЖУРНАЛУ „ОГОНЕК“  
ЗА 1929 ГОД



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА—1929—ЛЕНИНГРАД

## А. П. ЧЕХОВ-ДРАМАТУРГ

### 1

Первая пьеса Чехова — «Иванов» — была поставлена в 1887 г., последняя — «Вишневый сад» — сыграна в 1904. Целая эпоха легла между этими двумя датами. «Иванов» был представлен в театре Корша по всем правилам, которые господствовали тогда на русской сцене. Пьеса шла в подобранных из других постановок стареньких декорациях, актеры ролей не знали, а Киселевский, игравший графа Шабельского, напился пьян и в первом акте не сказал буквально ни одного слова из того, что было у автора. Он говорил своими словами. Автор сидел в маленькой боковой ложе, подле самой сцены, и мучился. В его письмах, рассказывающих о подробностях этого спектакля, то и дело срываются негодующие выражения.

На следующий день Чехов читал в московских газетах, что он написал произведение, представляющее собой «не более, не менее как недоношенный плод противозаконного сожительства авторской невменяемости и самого тупого расчета» («Русский курьер», 1897 г., № 325). А Кичеев в «Московском листке» уверял, что Чехов преподнес «нагло-циническую путаницу понятий» и «дреден».

В 1896 г. Чехов присутствовал на провале своей «Чайки» в бывшем Александрийском театре тогдашнего Петербурга. Пьеса была освистана публикой и обругана критикой.

«Новые формы нужны, новые формы!» — тщетно взывал устами «декадента» Трещева сам Чехов. Театр еще был далек от этих «новых форм» и даже при самом благожелательном отношении к автору все равно ничего бы не мог поделать: русский театр жил, повинуюсь традициям эпохи.

Затем явился Художественный театр, и «новые формы» были им утверждены. Для своего времени то, что сделал МХТ в отношении созданий чеховского «настроения», было несомненно действом театрально-революционным.

«Близость между Художественным театром и Чеховым была глубже, чем это известно большой публике. Родственные художественные идеи и влияние Чехова на театр были так сильны, что кажутся несоизмеримыми с тем коротким сроком, в который они

продолжались. Ведь это было всего на протяжении пяти с небольшим лет. На пять лет, силою судеб, дружественно и тесно сблизились их жизни для того, чтобы создать в искусстве движение, которое не может остаться забытым в истории русского сценического творчества»<sup>1</sup>.

Так говорил в день пятидесятилетия со дня рождения Чехова — 17 января 1910 г. — Вл. И. Немирович-Данченко.

К. С. Станиславский назвал Художественный театр — театром, основанным «на заветах Щепкина и новаторстве Чехова».

«Новаторство» Чехова заставило театр отказаться от приемов грубого натурализма, под знаком которого шли искания МХТ его первых сезонов. Сценический натурализм оказался примитивным для Чехова, потребовавшим новых методов для его сценического воспроизведения. В Чехове нужно было через колыхающуюся занавеску показать лирику чувств, сквозя треск верещавших сверчков заставить услышать человеческую музыку. Ставя Чехова, Художественный театр учился отходить от психологической шелухи и отыскивать зерна больших человеческих чувств. Так должна была из-под хлама музейного натурализма забить живая струя реализма в его психологической оболочке. Это направление в свою очередь освободило русский театр от закорючлых наслоений сценической рутины и литературных клише, вернуло сцене живую психологию и простую речь, научило рассматривать жизнь не только через ее вздымающиеся вершины и падающие бездны, но и через окружающую общедоступную. Сценический реализм утверждал театральность драматических произведений не во внешней сценичности, отдавший театр на много лет во власть особого рода мастеров и оттолкнувший от него живые литературные таланты, а в скрытом, внутреннем, психологическом движении. Так чеховская драматургия, очищая театр от литературных клише, возвращала театру настоящую литературу, от которой он был уже в течение десятилетий оторван. Эта драматургия не только жанра, но и широкого обобщения, драматургия глубокой жизненности, для сценического своего воплощения потребовала и жизненности постановок. Художественный театр ее верно нащупал. Он понимал, что «жизненность» чеховских пьес может быть выражена и в той скамье, на которой, спиной к зрителям, сидят действующие лица в первом действии «Чайки». Этот прием смелой и новой мизансцены не был тенденциозным

<sup>1</sup> Пьесы Чехова шли на сцене и до появления МХТ. Мы уже знаем, что «Иванов» впервые был поставлен в театре Корша в 1887 г., а затем сыгран — с большим успехом — в Александринском театре 26 января 1889 г.; «Чайка» шла в том же Александринском театре в 1896 г.; «Леший» — 27 декабря 1889 г. в частном московском театре Абрамовой; «Дядя Ваня» в сезон, предшествующий открытию Художественного театра, прошел летом в Павловске и затем был включен в репертуар всей провинции в сезоне 1896/97 г. Хронология чеховских постановок МХТ такова: 17/XII 1898 г. — «Чайка»; 26/X 1899 г. — «Дядя Ваня»; 31/I 1901 г. — «Три сестры»; 17/I 1904 г. — «Вишневый сад»; 19/X 1904 г. — «Иванов».

режиссерским фокусом и не мог казаться выражением какого-то оригинальничания во что бы то ни стало, а был органически связан с самим Чеховым, со всем внутренним тоном его пьесы. Так воссоздавалась на сцене жизнь вещей, так необходимо было не «просто» обставить ее предметами домашнего обихода, а поставить такие вещи, которые органически сливались бы с внутренним, подводным, — как называют в Художественном театре, — течением пьесы. Если требовалось, допустим, дать самовар, но не просто самовар, а самовар остывший, то это и показывали весьма убедительно, как, например, в первом акте «Дяди Вани» — в сцене чаепития у остывшего самовара.

Чехов сыграл решающую роль в истории эволюции Художественного театра. К. С. Станиславский имел поэтому все основания сказать, что «Чехов — наш вечный автор», указывая вместе с тем, что за годы своих исканий МХТ научился играть Чехова утонченнее и глубже.

За последние годы наблюдается своеобразная ревизия тех традиций, которые, слагаясь в Художественном театре, составляли обязательный канон понимания и режиссерского прочтения чеховских пьес. Впрочем, и у самого Станиславского в той его высокой оценке, которую он дает Чехову, легко можно найти косвенное подтверждение необходимости некоторого пересмотра тех приемов и методов, какими Чехов до сих пор осуществлялся на сцене. Еще при жизни Чехова бесспорность безупречной трактовки его пьес подвергалась сомнению. «Вишневый сад» (первое представление 17 января 1904 г.) не принес того восторженного успеха, который ожидался. Правда, впечатление неудовлетворенности вскоре сгладилось, и спектакль стал одним из любимых публикой, прочно оставаясь в репертуаре МХТ до 1917 г. Однако сам автор до конца дней своих не скрывал недовольства и постановкой и трактовкой как замысла пьесы, так и отдельных ее персонажей. Об этом ярко свидетельствуют письма А. П. Чехова к жене, в которых он прямо заявляет, что «Вишневый сад» «погублен», что режиссеры «увидели в пьесе не то, что он написал», и пр.

В этом конфликте Чехова с Художественным театром, — а Художественный театр — «театр Чехова» — отзвук той борьбы за новое понимание Чехова, которая намечалась уже двадцать три года тому назад. Уже тогда некоторые каноны казались устаревшими, уже тогда бытовой, преимущественно, подход к чеховской драматургии подвергался, в лице самого автора, нападкам. Вот потому-то и говорил в 1913 г. Станиславский, что «теперь мы играем Чехова утонченнее и глубже».

Время, пронесшееся с тех пор, должно было сделать еще одну поправку: в современности пьесы Чехова — страницы истории. Играть пьесы Чехова в наши дни — значит сценическими иллюстрациями оживлять документы эпохи, на наших глазах распадающейся. Чехов умирал в 1904 г. под грохот японских пушек. Уже тогда, вместе с «Вишневым садом», по искривленным стволам ста-

рых деревьев которого прошелся гулкий топор купца Лопухина, умирала чеховская Россия.

Прошло двадцать лет, в Октябре затрепал на крепких своих устоях старый мир, и в глубь минувших веков была отодвинута Россия Чехова. Теперь, когда ее уездная, «превренная, обывательская жизнь», воскресшая из могилы забвения творческой волей театра, смотрит на нас своею глухоманью, в которой не светится ни одного приветливого огонька, — такой исчерпывающе ясной представляется формула, данная Горьким в одной из первых его статей, являющихся откликом на смерть Чехова, — формула, раскрывающая смысл и значение творчества Чехова как потрясающее раскрытие такого болота, заглянув в тину которого хочется крикнуть:

«Плохо вы живете, господа!.. Стыдно так жить!»

Художественный театр, исключивший из своего репертуара почти на десятилетие пьесы Чехова, возвращается теперь к ним в той установке историко-социологического звучания, которая может оправдать их ренессанс. Причины исключения понятны, так же как и объяснимо стремление найти для Чехова такое раскрытие, которое давало бы ему все права на новую сценическую жизнь. Если историческая и социальная значимость Чехова была уже достаточно убедительной в возобновленном МХТ «Дяде Вани», то с еще большим основанием мог театр вернуться к «Вишневому саду».

«Вишневый сад» — глубокая и верная картина распада старых дворянских устоев накануне первой революции. Гибель вишневых садов и переход родовых поместий из изнеженных и неработающих рук Гаевых в крепкие руки кулака, того самого «хозяйственного мужичка», о котором в годы реакции будет мечтать Столыпин, насаждавший хуторские хозяйства, — эта гибель и этот переход к новым хозяйственным формам Чеховым социологически раскрыты совершенно правильно. В этом смысле спектакль уже создает большую и чисто социальную ценность. Но над Чеховым и над прочтением чеховских пьес прошло два десятилетия. Время сделало поправку. На Чехова перестали смотреть как на певца русской интеллигенции, как на поэта безнадёжности и сумеречных настроений. Теперь доказано, что Чехов и «чеховщина» — понятия полярные, даже взаимно друг друга исключаящие. Та ирония, с которой относится Чехов к своим героям и даже к Трофимову, ирония, которая прежде принималась как выражение авторского умиления и сочувствия, — она проступает теперь и в чеховских рассказах и в чеховских пьесах.

Если Чехов нуждается в пересмотре некоторых традиций сценического толкования его пьес, то не менее важной и нужной представляется задача установления тех основных законов, по

которым строил Чехов свой театр. «Писателя драматического должно судить по законам, им самим над собой признанным», — учил Пушкин.

Но теория чеховской драмы, устанавливаемая целым рядом критиков и исследователей творчества Чехова, крайне туманна.

Яснее всех говорит о пьесах Чехова Лев Толстой: «Это трагедии на пустом месте».

Вспоминают, что Толстой шутливо выговаривал нежно любимому Чехову — «несравненному художнику»: «Это у вас напускное — от Ибсена, а Ибсен сам по себе не много стоит. Автор должен захватывать зрителя, и не вежливо — под руку, а сильно — за шиворот. Автор должен вести зрителя за собой, куда он хочет, и не позволять оглядываться по сторонам. Он должен вести его за своими героями вперед и вперед. А куда я пойду за вашими героями? С дивана до нужника и обратно, потому что им и ходить-то больше некуда. Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но ваши еще хуже»<sup>1</sup>.

Но, быть может, некоторую ясность в эту путаницу сможет внести сам Чехов?

Что же говорит он о своих пьесах?

Об «Иванове»: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим Ивановым положить предел этим писаньям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов и взгляда на дело. По замыслу-то я попал приблизительно в настоящую точку, но исполнение не годится ни к чорту. Надо было подождать» (из письма к А. С. Суворину 1 января 1889 г.).

И еще об «Иванове»: «Сюжет сложен и не глуп. Каждое действие я оканчиваю, как рассказы, все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде. Вся моя энергия ушла на немногие действительно сильные и яркие места; мостики же, соединяющие эти места, ничтожны, вялы и шаблонны. Но я все-таки рад, как ни плох пьеса, но я создал тип, имеющий литературное значение» (из письма к Ал. П. Чехову, октябрь 1887 г.).

Заключительный вывод: «Я хотел оригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал. Удалось ли мне это, — не знаю» (Ал. П. Чехову 24 октября 1887 г.).

---

<sup>1</sup> Еще о Чехове говорил Л. Н. Толстой так: «Не понимаю пьес Чехова, которого высоко ставлю как беллетриста. Ну, зачем ему понадобилось изображать на сцене, как скучают три барышни? И что он изобразил, кроме скуки? А повесть из этого вышла бы прекрасная и, вероятно, очень удалась бы ему». Фельетон Ю. Д. Вельева «В Ясной Поляне», в «Новом времени», 24 апреля 1903 г. Цитируем по тексту 4-го выпуска сборников Толстовского музея «Толстой и о Толстом».

О «Лешем»: «Комедия-роман» (из письма к А. Н. Плещееву 30 сентября 1889 г.).

О «Чайке»: «Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро), много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» (А. С. Суворину 21 октября 1895 г.).

А когда кончил «Чайку», то признался, что «...начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть» (А. С. Суворину 21 ноября 1895 г.).

О «Трех сестрах»: «Пьеса сложная, как роман», и еще: «пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная» (В. Ф. Комиссаржевской 13 ноября 1900 г.).

Конечно, эти авторские признания, рассеянные в переписке, не казались исчерпывающими комментариями для сценических исполнителей чеховских пьес. От автора ожидали подробных разъяснений. Но Чехов ствечал скупое. О «Дяде Ване»: «Там же все написано». О «Чайке»: «Вы прекрасно играете, но только это не мое лицо, я этого не писал». И когда удивленный К. С. Станиславский спросил, в чем же дело, Чехов ответил: «У Тригорина клетчатые панталоны и дырявые башмаки». О том же Тригорине он открыл В. И. Качалову такие подробности: «А главное удочки — самодельные, искривленные, он их сам перочинным ножиком делал. Сигара хорошая, может быть, она не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке».

А о Лопахине из «Вишневого сада» он сказал: «Послушайте, он не кричит: у него же желтые башмаки и тут много денег».

Из этих лаконических замечаний можно вывести одно заключение: Чехов придавал огромное значение тем внешним подробностям, которые дают, так сказать, бытовой портрет его персонажей: клетчатые панталоны, дырявые башмаки, самодельные удочки, сигара в серебряной бумажке, желтые башмаки, толстый бумажник. От внешнего к внутреннему — таков его путь как в беллетристике, так и в драматургии. Естественно поэтому, что его заботило, какая будет собачка для Шарлотты в «Вишневом саду». О собачке он писал О. Л. Книппер: «Собачка нужна в 1-м акте лохматая, маленькая, полудохлая, с кислыми глазами, а Шнапс не годится». И еще все о той же собачке: «Шнапс, повторяю, не годится, нужна та облезлая собачонка, которую ты видела, или вроде нее».

Но возникает вопрос: руководствовался ли Чехов какими-нибудь ясно им осознанными законами при построении своих пьес? Вряд ли. Он вообще не чувствовал себя уверенным в области драматургии. «Что касается моей драматургии, то мне, повидимому, суждено не быть драматургом, не везет. Но я не унываю, ибо не перестаю писать рассказы и в этой области чувствую себя, как дома, а когда пишу пьесу, то испытываю беспокойство, будто

кто толкает меня в шею». Это признание, сделанное Чеховым в письме к Суворину в 1895 г., в сущности повторяет более раннее: «для сцены у меня нет любви».

3

Есть вообще что-то двойственное, почти двусмысленное в чувствах Чехова к театру. Повествовательная форма для него — «а-конная жена», а драматическая — «эффектная, шумная, наглая и утомительная любовница».

Одному приятелю советует: «Не пишите пьес», другому — «Чем больше напишите пьес, тем лучше».

«Разлюбите сцену, в ней очень мало хорошего», настойчиво рекомендует он Щеглову-Леонтьеву, а в письме к другому лицу говорит: «Пишите пьесы, спасение театра в литературных людях, но не бросайте беллетристики».

Мысли старого профессора из «Скучной истории» о театре выражают, очевидно, суждения самого Чехова: «Сантиментальную и доверчивую толпу можно убедить в том, что театр в настоящем его виде есть школа. Но кто знаком со школой в истинном ее смысле, того на эту удочку не поймаете. Не знаю, что будет через 50—100 лет, но при настоящих условиях театр может служить только развлечением».

И в письмах Чехова читаем: «Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр — школа, он воспитывает и прочее. Я вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а наоборот — жизнь толпы выше и умнее театра: значит он не школа, а что-то другое».

Здесь полное совпадение взглядов Чехова с высказываемыми его персонажами.

Театр — это «сыпь, дурная болезнь городов». Сцена — «шафот, на котором казнят драматургов». В конце концов увлечение театром раскрывается как увлечение любым спортом. Так дословно и сказано в одном чеховском письме: «Вы пишете, что театр влечет к себе потому, что он похож на жизнь... Будто бы? А по-моему театр влечет вас, и меня, и иссушил Щеглова потому, что он — один из видов спорта. Где успех или неуспех, там и спорт, там и азарт» (А. С. Суворину 4 января 1888 г.).

И через год повторяет то же самое: «Театр, повторяю, спорт — и больше ничего!»

Ненависть к современному театру — точнее к современной драматургии — очень хорошо выражалась декадентом Треплевым в «Чайке», который возмущался актерами — этими «великими жрецами искусства», разыгрывающими при «искусственном освещении», «в комнате с тремя стенами» пьесы, где говорится о том, как люди пьют, едят, спят, носят свои пиджаки. Для Треплева это такая же пошлость, как для Мопассана — Эйфелева башня, которая давит своей тяжестью мозг и от которой нужно бежать. Но сам Чехов, который как будто бы весь на стороне молодого

энтузиаста Треплева, говорил: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни, люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбивается их жизнь».

Треплев ищет новых форм и завидует Тригорину, который «выработал себе приемы». Треплев пишет: «Афиша на заборе гла-сила», «голова, обрамленная черными волосами». Пишет и возмущается этой банальщиной. Вот Тригорину — «тому легко»: «у него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки, чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова».

И так же, как двусмысленны советы Чехова — «пишите побольше пьес» и «не пишите их вовсе» — так же двусмысленно отношение его и к персонажам, выражающим в «Чайке» некоторые суждения по существу драматургической поэтики. Чехов как будто бы подсмеивается над Тригориним, который жалуется на неблагоприятность критики, повторяющей, что недурно пишет Тригорин, но Тургенев писал лучше. Так и над могилой — в эпитафии — будет сказано, что жил такой-то писатель, писал «ничего себе», но Тургенев куда лучше. Чехов смеется над этой тригоринской боязнью посмертной критики. Сам Чехов — выше этого. Ему нет дела до «зуда глуща». Он сам — «высший суд» своим творениям. Но в биографических сведениях о прошлом Тригорина — правда подлинных фактов жизни самого Чехова. Тригоринский рассказ о его молодости, когда, как и всякий маленький и непривзванный писатель, чувствовал он себя несчастным и обиженным, — этот тригоринский рассказ — невыдуманная повесть чеховской молодости.

Треплев иронизирует над «выработанными приемами» Тригорина — над описанием лунной ночи, которое «готово» после упоминания о разбитом горлышке бутылки. Но это вовсе не тригоринская фраза. Треплев цитирует... Чехова. В чеховском рассказе «Волк» описание лунной ночи сделано точь-в-точь в тригоринской манере: «...На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени: на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки».

В конце концов Треплев в его исканиях новых форм приходит к заключению, что дело не в старых и не в новых приемах, а в том, что легко и свободно льется из души. Но это и составляет основу чеховской драматической поэтики, ведь Чехов и учил, что «...не надо ни натурализма, ни реализма, не надо подгонять ни под какие рамки. Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные». Не потому ли рвет в мелкие клочки Треплев свои рукописи, что понимает в последнюю минуту, что в его повестях и рассказах не было живых людей — были те самые «ходули», против которых протестует Чехов?

Раздумывая о композиции пьес своих корреспондентов — брата Александра Павловича, А. С. Суворина, И. Л. Леонтьева и А. С. Грузинского-Лазарева, — Чехов как будто бы нащупывает приемы, которыми он будет руководствоваться сам, создавая свой театр.

Его заботят чистота языка и отсутствие шаблона. Это в первую очередь. Брату Александру Павловичу он пишет: «Берегишь изысканного языка, язык должен быть прост и изящен. Лакей должен говорить просто, без пущай и без теперича. Отставные капитаны с красными носами, пьющие репортеры, голодающие писатели, чахоточные жены-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни, — все это было уже описано и должно быть обезжиаемо, как яма». Поэтому он рекомендует быть в пьесе «оригинальным»: «Нужно вольнодумство, а только тот вольнодумец, кто не боится писать глупости. Не замазывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Памятуй кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».

Эти советы в известной мере применены Чеховым и к собственной драматургии. Изысканный язык и персонажи, ставшие шаблонами для современной Чехову драматургии, в его пьесах отсутствуют. Он был вправе высоко оценить «Иванова» именно за то, что в пьесе нет «ни одного злодея, ни одного ангела».

«Сюжет должен быть нов» — и это сказалось в «Иванове», сюжет которого «сложен и не глуп».

Но не все советы в двух цитированных письмах к брату выполнены Чеховым: любовные объяснения, измены жен и мужей, «давно уже описанные», находят себе место и в «Иванове», и в «Лешем», и в «Дяде Ване».

Логика ввода тех или иных персонажей пьесы изучается Чеховым пристально на ошибках его корреспондентов. А. С. Суворину от рекомендует убрать из пьесы горничную: «Горничную вон, вон! Появление ее нереально, потому что случайно и тоже требует пояснений. Она осложняет и без того сложную фабулу. А главное оно расколаживает. Бросьте ее. И для чего объяснять публике? Ее нужно напугать, она заинтересуется и лишний раз задумается».

Значит, ничего случайного, ничего осложняющего фабулу. Случайное и осложняющее расколаживают. А Чехов как на новый прием, примененный им в «Иванове», указывает, что каждый акт он оканчивает, как рассказ, а в конце «дает зрителю по морде».

Целесообразность участия в пьесе того или иного персонажа, количество персонажей и постепенное появление их — все это так важно для Чехова, что он пишет Грузинскому-Лазареву: «Нужно чтобы с каждым явлением число лиц росло по прогрессии



И в этом же письме он говорит: «Громовая эпизоды и лица, связывая их, вы достигнете того, что сцена в продолжение всего действия будет полна и шумна».

Этому правилу он оставался верен в собственной драматургии: именно в прогрессии чеховского рисунка дано постепенное появление персонажей в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саде». Середины актов этих пьес наполнены персонажами; и сцена остается, по чеховскому слову, «шумной». Иногда, впрочем, он отступает от выработанного правила, в конце актов постепенно уводя действующих лиц и оставляя к финалу немногих: финалы четвертого акта «Дяди Вани» и последнего действия «Вишневого сада»; дуэт концовки второго действия «Вишневого сада»; заключительный монолог в «Трех сестрах».

Его заботит продолжительность каждого действия: «Первый акт может тянуться хоть целый час, но остальные — не дольше 30 минут». Но самое важное — это удачный финал. «Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру. Не даются подлые концы. Герой или женись, или застрелись! Другого выхода нет», писал Чехов А. С. Суворину, сообщая ему, что «есть у него интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца».

«Герой или женись или застрелись» — Чехов не вырвался из этого заколдованного круга «концов»: у него стреляется Иванов, дядя Ваня покушается на самоубийство, в «Чайке» — «лопнула банка с эфиром» — Треплев покончил с собою, в «Трех сестрах» дерутся на дуэли Тузенбах с Соленым. Тузенбах падает под пулей Соленого. Чехов чувствовал эту фатальную обреченность своих персонажей и поэтому с гордостью писал жене, что в «Вишневом саде» то новое, что там «нет ни одного выстрела».

Впрочем, для Чехова дело не в выстреле как в выстреле. Выстрел мог быть, но мог и не быть. Важно нечто другое. В третьем акте «Дяди Вани» актриса, игравшая Соңю, говоря «тапа надо быть милосердным», становилась на колени и целовала у отца руки.

«Этого не надо делать», — сказал Чехов. — 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». Внутренняя драма, которая не раскрывается внешними движениями и даже маскируется за словами, как будто бы не имеющими никакого отношения к переживаемому, — драма «подводного течения» — основа чеховской драматургии. Не потому ли учит Чехов, что «в драме не надо бояться фарса». Смешное сочетается с печальным — это жизненно. Этого бояться не надо. Отвратительно резонерство. Но именно для того, чтобы пьеса была правдивой и жизненной, ее персонажи должны быть показаны в окружении их «бытовых» подробностей. Чехов укоряет А. С. Суворина за то, что один из персонажей его пьесы дан «без определенной внешности»: «не пьет, не курит, не играет, не хворает. Надо пристегнуть к нему какое-нибудь качество, чтобы актеру было за что уцепиться».

Правдивое, жизненно верное — вовсе не синонимы грубого натурализма. Чехов очень следовал правилу, которое им изло-

жено в его автобиографии: «Замечу кстати, что условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными. Нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле».

Правда художественная — правда условная. Но никакая условность не может позволить нарушить логику действия. «Если вы в первом акте повесили на сцене пистолет, то в последнем он должен выстрелить, иначе не вешайте его». Об этом пистолете, который должен выстрелить, Чехов не раз упоминает в своих письмах.

Все эти правила не составляют тех законов, «самим драматическим писателем над собою признанных», о которых говорит Пушкин. Поэтика чеховской драматургии сложнее. Своеобразие чеховского театра в том, что это, как говорят, — «театр настроения». Но что такое вообще «настроение» и из каких элементов оно складывается?

Если пьесы Чехова создают настроение, то Тургенев, да и не только Тургенев, а Гоголь и Островский в свою очередь разве не дают «застроения», только каждый на свой особенный лад?

В чем же своеобразие именно «чеховского» настроения? В том прежде всего, что существеннейшим элементом для всех чеховских пьес является неизменное для каждого действующего лица наличие в его характеристике того, что в музыке называется лейтмотивом. Примеров можно привести множество. Лейтмотивы «Чайки»: для Нины Заречной — «я чайка», для Сорина — «человек, который хотел», для Треплева — «нужны новые формы, новые формы нужны!», для Тригорина — навязчивая идея о необходимости запоминать и писать («вот плывет облако, похожее на роля — надо запомнить»).

Все персонажи «Дяди Вани» охарактеризованы их лейтмотивами: «мотив» Астрова — леса, Войницкого до катастрофы в третьем акте — преклонение перед профессором, а затем — страстная к нему ненависть, Серебрякова — формула его наставлений — «надо дело делать».

В «Трех сестрах» основной мотив Ирины, Ольги и Маши — «в Москву, в Москву», Вершинина — мечты о будущей жизни «через двести-триста лет», Чебутыкина — газетные цитаты, Федотика — увлечение фотографией и страсть делать подарки, Наташи — Бобик, Софочка, французские фразы.

В «Вишневом саду» Гаев твердит о «желтом в угол», Елииходов — о «22 несчастях», Фирс — о «недотепах», Яша — о Париже, Раневская — о прошлом, Варя — о «благотепии», Шарлстта — о своем детстве, а Трофимов все зовет: «Вперед, не отставай, друзья».

Манера постройки чеховских пьес хорошо вскрыта Вл. И. Немировичем-Данченко анализом «Трех сестер»: «Ни в одной преды-

душей пьесе Чехов не разворачивал с такой свободой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру стройки проиведения. Я говорю об этой почти механической связи отдельных диалогов. Повидимому, между ними нет ничего органического. Точнее, действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на рождение волос, о новом командире, о его жене и детях, о вдове доктора, о том, как пришла на телеграф женщина и не знала, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьяно не выходит потому, что валет оказался наверху, чихартма — жареная баранина с луком, а черемша — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д. и т. д. Все действия так переполнены этими как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но без всякого сомнения схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой. Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он оглядывается на свой личный, пройденный путь жизни, на радостные сны и постоянные крушения иллюзий и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, попавших в авторский дневничок, — оно-то и составляет все подводное течение всей пьесы, которые заменят устаревшее действие».

Стоило привести целиком эту длинную цитату: в ней глубоко вскрыто то самое существенное чеховской драматургии, что названо Вл. И. Немировичем-Данченко «подводным течением», заменяющим «устаревшее действие».

«Устаревшее действие!» Но именно это и говорит о том, что драматургическая манера Чехова повторяла приемы беллетристики. Сам Чехов это чувствует, говоря, что «Три сестры» — пьеса сложная, как роман, из «Чайки» вышла повесть, из «Лешего» — «комедия-роман». И что особенно выразительно, — это то, что Чехов, рассказывая в письме к Суворину о «Чайке», перечисляет наряду с девятью ролями — пейзажем, а указывая, что в пьесе много разговоров о литературе, добавляет: «мало действия». Введение пейзажа в пьесу — прием, впервые осуществленный Чеховым, прием, которым он охотно пользуется, случайно из всего цикла своих больших пьес только «Три сестры» выводя из круга усадебных пьес. И так естественно, что именно в усадебной пьесе пейзаж играет чрезвычайно важное значение: озеро в «Чайке», сад в «Дяде Ване», заброшенная часовенка и бесконечно убегающая даль полей в «Вишневом саду», поэтический балкон старинного барского дома «Иванова»...

Леонид Андреев угадывал верно: «Чехов одушевлял все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди, его люди не более психологичны, чем облака, стаканы, квартиры... Пейзажем он пишет своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертия души не существует. Таков Чехов в беллетристике и таков же он в драме своей». Но пейзаж в лучшем случае будет лишь фоном, в худшем — подробностью montiroвки пьесы. Пейзаж «завучит» своими красками, войдет в общую симфонию чеховской пьесы, но чеховская пьеса от этого нового своего музыкального мотива, раскрытого в красках декорации, не станет действительной.

Пьеса останется — романом и повестью.

Итак, новый метод построения пьес создает своеобразие Чехова-драматурга, которое заключается: 1) в особой ритмичности, 2) в обязательности характеристик действующих лиц лейтмотивами, 3) в музыкальности глубокой лирики.

Но это своеобразие приемов Чехова-драматурга свидетельствует о том, что Чехов в основных линиях своего театра шел в направлениях беллетристических, т. е. что он мыслил о сценических положениях и о развитии действия как эпический писатель, мало к тому же озабоченный созданием прочного сюжетного каркаса — сценария. И если уже первая повесть — «Степь» — является собранием отдельных картин, лоскутками пестрого одеяла, то этот основной недостаток композиции явственно проступает во всех больших рассказах и пьесах Чехова. Только в новелле и в водевиле достигал Чехов необычайной сконцентрированности действия. Сценарий же больших пьес Чехова, скроенный из отдельных эпизодов, легко распадается на свои составные части и не подвергается существенным изменениям в случае произвольной перестановки порядка явлений. Первое действие «Трех сестер» можно начинать играть с середины, а потом переходить к началу акта и т. д. Нарушенная последовательность в отдельных сценах ничего не меняет в общем композиционном замысле, настолько рыхл и распылчат чеховский сценарий.

Отсутствие движения в беллетристике, действия — в пьесах — недостаток, явственно ощущавшийся самим Чеховым. «Привыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца, я скучаю и начинаю зевать, когда чувствую, что пишу середину», говорил он по поводу «Именина». А о другой повести писал: «В моей повести нет движения, и это меня пугает». Это его пугало и по поводу второго акта «Вишневого сада», о котором он говорил, что он тягуч и неподвижен<sup>1</sup>.

Другое дело — новелла. Поэтика маленького рассказа была выражена Чеховым так: «Читателю нельзя давать отдыхать, его

<sup>1</sup> Чехов упорно работал над формой драматургических своих представлений. Так известны три редакции «Иванова», самая стройная из чеховских пьес — «Дядя Ваня» — результат сложнейшей переработки неудачного «Дешего».

нужно держать напряженным. В маленьких рассказах лучше не досказывать, чем пересказывать, потому что... не знаю почему». Эта формула целиком применима и для чеховского водевиля.

5

Восторгался лермонтовской «Таманью», Чехов говорил: «Вот бы написать такую вещь, да еще водевиль хороший, тогда и умереть можно спокойно». Водевиль в соседстве с «Таманью»! Лермонтов, «сниженный» на уровень «Антоши Чехонте»!

«А у меня всегда так серьезное чередуется с пошлым», смеясь, жаловался на самого себя Чехов. Он побаивался, что в почтенном и толстом «Северном вестнике», в котором только что были напечатаны его серьезные повести — «Степь» и «Огни», очень рассердятся, узнав, что он выкинул «гру-ля-ля» — написал «водевильчик».

Но «Будильник» и «Осколки» обязаны Антоше Чехонте тем, что он ввел их в большую литературу. И для Чехова это очень выразительно, что он не гнушается водевиль возвести до степени «Тамани». В нем как в художнике Антоша Чехонте соседствовал с Антоном Чеховым. Но в сущности есть ли рубеж, отделяющий автора «Предложения» от творца «Трех сестер»?

Интересно отметить, что большинство чеховских водевилей — инсценировки чеховских же рассказов эпохи все того же Антоши Чехонте. Так подписи под рисунками брата Николая «Свадебный сезон» — первые зерна, из которых вырастет в будущем «Свадьба». Водевиль «Свадьба» сложился из двух рассказов: «Брак по расчету» и «Свадьба с генералом», причем в водевиль попало несколько фраз из двух рассказов все на ту же «свадебную тему» — «Перед свадьбой» и «Свадьба». «Юбилей» переделан из рассказа «Беззащитное существо». Незаконченный водевиль «Ночь перед судом» написан на тему одноименного рассказа. Рассказ «Один из многих» переделан в водевиль «Трагик поневоле». Инсценировкой собственных рассказов не ограничивается Чехов в работе над водевилем. Тот же прием, которым он так широко пользуется для своих маленьких рассказов — прием пародирования, — не забыт Чеховым и для водевиля. Такой пародией является «Медведь». «Медведь» пародирует французский водевиль, весьма топорно переделанный на русские нравы, — «Победителей не судят», в подражание которому, как признается сам Чехов, он написал «Медведя». Кстати напомнить, что «Медведь», впервые поставленный у Корша, имел исключительно шумный успех. Впрочем, Чехову не очень нравилось исполнение Н. Н. Соловцовым роли «медведя» и Рыбчинской — вдовушки. Чехов находил, что они играют топорно. И одно только «Предложение» во всем чеховском водевильном цикле — совершенно самостоятельного происхождения. Да и по мастерству это один из наиболее удавшихся Чехову водевилей.

Все приемы маленьких рассказов Антоши Чехонте облажены и заострены в его водевилях. Гротеск, шарж и игра, с явно сочиненными смешными фамилиями, — все это отчетливо проступает и в «Свадьбе», и в «Юбилее», и, конечно, в «Предложении». Ведь в «Предложении» самая установка построена на гротесковом обострении почти патологической страсти к спору.

И если в чеховских рассказах фигурируют: чиновник Брюзденко, Жилин, Милкин, Пробкин, Мердяев, музыкант Смычков, парикмахер Гребешков, первый любовник Поджаров, французы Шампунь и Падекуа, дядьки Отлукавин и Вонмигласов, то в водевилях действуют Жигалов, Апломбов, Ревунов-Караулов, телеграфист Ять, акушерка Змеюкина, кондитер греческого происхождения Харалампий Спиридонович Дымба, матрос Мозговой, директор банка Шипучин, бухгалтер Хирий, надоевшая просительница Мерчуткина, а человек, читающий лекцию о вреде табака, называется Нюхин. В записной книжке значится какой-то Капитон Иванович Чирий, который должен был стать героем водевиля. Здесь же фигурирует Варвара Недотекина — вероятно, родоначальница той самой «недотепы», которая из «Вишневого сада» перешла в бытовой язык.

6

Приемы, которыми так широко пользовался Чехов для водевиля, не случайны в эволюции его драматургической поэтики. Если уже первые юношеские опыты включали мелодраму (известная нам «Безотцовщина» и опубликованная лишь в 1914 г. «На большой дороге») наряду с водевилем («О чем курица гела» и та комедия, которая была дана на отзыв московскому драматургу Соловьеву), то и вся последующая работа Чехова над выработкой новой драматической формы шла, как мы убедились, в том же сочетании глубокого драматизма с яркой комедийно-юмористической тональностью. Даже в «Татьяне Репиной», написанной как бы шутки ради и якобы в подражание одноименной суворинской драме, — даже в «Татьяне Репиной», Чеховым вовсе не предназначенной для сценической постановки, оказалось, как это убедительно доказал А. С. Долинин<sup>1</sup>, именно это сочетание двух планов, двух жанров — мелодрамы с гротесковой комедией.

«Татьяна Репина» была написана Чеховым (и в двух экземплярах издана А. С. Сувориным) в 1889 г. Через четырнадцать лет эта своеобразная амальгама, явно нарушающая общепризнанные каноны, явственно проступила в последней чеховской пьесе «Вишневый сад» — пьесе, занимающей совершенно особое место в истории драматургического творчества Чехова.

<sup>1</sup> См. статью А. С. Долинина «Пародия ли «Татьяна Репина», в сборнике «А. П. Чехов», изд. «Атеней», М., 1925 г.

Мы знаем, что апологетом Чехова, настойчиво проводившим в репертуар возникавшего в 1897/98 г. Художественного театра «Чайку», а затем «Дядю Ваню», был Вл. И. Немирович-Данченко, которому удалось разбить лед предубеждения К. С. Станиславского, не понимавшего тогда, «как это можно играть».

Чехов был поставлен и сыгран так, как понимал его Вл. И. Немирович-Данченко. Понимание это вполне совпадало с теми тенденциями театра, который, получив свой «социальный заказ» от передовой буржуазии и ее интеллигенции, стремился настолько правдиво, жизненно и верно передать веяния эпохи, чтобы они, запечатленные в поэтических соданиях Чехова, выражали те же чувства, какими жила и публика тогдашнего «Художественно-общедоступного театра».

«Вишневый сад» — последняя пьеса Чехова, так же как и «Чайка», первая чеховская постановка Художественного театра, была высоко оценена Немировичем-Данченко. Он считал ее «самым утонченным произведением Чехова. Самым ароматным». Ему казалось, что на «Вишневом саде» сказалось то «заражение русских художников западно-европейским символизмом», под обаянием которого находился Чехов. Чехов «чувствовал, что это новое движение в поэзии должно очистить натурализм от сора, не ослаблял ни на одну подробность, ни на одну мелочь общее реальное течение русской литературы».

«Вишневый сад» был понят и сыгран как лирическая драма. С момента его премьеры — 17 января 1904 г. — установился традиционный подход к пьесе как к пьесе лирической, насыщенной ароматом элегических настроений, нежной грустью об умирающих вишневых садах и бодрыми голосами молодости,рывающимися в мелодию пастушьей свирели своими страстными призывами к новой жизни.

Странно только, что никто из ставивших «Вишневый сад» не обратил внимания на ряд замечаний Чехова, вырвавшихся у него в письмах по поводу только что законченной им пьесы. А между тем он совершенно определенно писал, например М. П. Лилиной, что «вышла у него не драма, а комедия, местами даже фарс».

Теперь, когда в нашем распоряжении такой высокоценный материал, как письма Чехова к его жене<sup>1</sup>, мы можем поставить вопрос о пересмотре традиционного понимания «Вишневого сада». Творческая история «Вишневого сада» убеждает в том, что текст пьесы в том виде, в каком он дошел до театра, явственно распадается как бы на два слоя и носит на себе следы неоднократных авторских переработок, внесших некую двупланность — внутреннюю и внешнюю противоречивость в первоначальный единый и стройный замысел.

После «Трех сестер» Чехов полон мыслями о новой смешной пьесе.

<sup>1</sup> Вышли в берлинском издательстве «Слов».

«Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу» (из письма к О. Л. Книппер 7 марта 1901 г.). И еще: «Минутами на меня находит сильнейшее желание написать для Художественного театра 4-актный водевиль или комедию. Я напишу, если ничто не помешает, только отдам в театр не раньше конца 1903 г.» (22 апреля 1901 г.). Эти мечты упорны: через несколько месяцев — 18 декабря 1901 г. — мы опять читаем в письме к жене: «Я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы чорт ходил коромыслом».

И этим еще неясным планам о пьесе водевильного жанра дается в следующем году некоторое конкретное содержание. Занятый редактированием своего собрания сочинений для издания Маркса, Чехов, не ограничиваясь мелкими поправками в старых рассказах поры Антоши Чехонте, эпохи «Будильника» и «Осколков», многое переделывал заново. Так подвергся основательной переработке водевиль «О вреде табака». В письме 30 сентября 1902 г. Чехов говорит: «Сегодня я переделывал один свой старый водевиль «О вреде табака». Видимо, О. Л. Книппер в ответ на это сообщение предложила А. П. Чехову дать переделанный водевиль Художественному театру. Чехов отвечает 8 октября 1902 г.: «Давать водевиль в Художественный театр? Водевиль с одним действующим лицом, который только говорит, но не действует вовсе! Для театра я пьесу напишу. Это будет лучше».

Но эта пьеса попрежнему мыслится водевильного жанра: «Хотелось бы водевиль написать, да все никак не соберусь» (12 декабря 1902 г.). И опять — в другом письме: «Мне ужасно хочется написать водевиль, да все некогда, никак не засяду... У меня какое-то предчувствие, что водевиль скоро опять войдет в моду».

Для творческой истории «Вишневого сада» эти чеховские предчувствия о водевиле, который «войдет в моду», эти постоянные его сборы написать еще один водевиль не должны пройти неотмеченными. Затерянные в юмористических журналах 80-х гг. и самим Чеховым основательно забытые юношеские рассказы, попав под его редакторский карандаш, оказали свое несомненное воздействие, вернув зрелое, утонченное мастерство Чехова к яркому и сочному гротеску. Это скажется и на новой редакции старого водевиля «О вреде табака», это скажется и на новой, начатой в ту пору пьесе. Нужно только помнить, что самая форма, в которую выльются водевильные очертания «О вреде табака», и комедийные контуры «Вишневого сада», в их гротескной тональности, раскрыты в неожиданном сочетании лирико-драматических элементов с элементами гротескно-комедийными.

По письмам Чехова к О. Л. Книппер мы легко можем проследить этап за этапом творческую работу над «Вишневым садом». «Смешная пьеса», где должен был «чорт ходить коромыслом», была задумана в «трех длинных актах».

Вопросы конструкции сильно занимают Чехова. Он стремится к наибольшей экономии и в количестве актов и в количестве действующих лиц.

Кропотливо, мучительно — «по две строчки в день» — работая над пьесой, Чехов дает очень объективную оценку каждому акту. Четвертый акт «писался легко, как будто складно», и по сравнению с другими актами казался Чехову «скудным по содержанию, но эффектным». Очень ценное признание: ни на какую, следовательно, драматичность, в смысле воссоздания лирического настроения, у Чехова нет и намека в момент работы над первой редакцией пьесы. Еще важнее авторское указание, относящееся к этому акту, — указание, устанавливающее тот темп, в каком должен играть финал «Вишневого сада». «Четвертый акт, должен продолжаться 12 минут максимум».

Еще раз оговоримся, что все эти указания исходят из основной предпосылки Чехова: «Взя пьеса веселая, легкомысленная», и «последний акт будет веселым». По окончании работы над пьесой Чехов приходит к выводу, что «хотя и вышла не драма, а комедия, местами даже фарс», но что в пьесе, в целом, «как она ни скучна», есть «что-то новое».

Новое заключается в «Вишневом саде» в своеобразном сочетании гротескно-комического с лирическим. Надо сказать, что сочетание это кажется все же неорганическим. Невязка между несомненным тяготением Чехова к часто комедийной, почти водевильной форме и той драматичностью ряда моментов, которая столь явственно ощутима (хотя бы в сцене прощания Гаева с Раневской, несмотря на всю «веселость», как полагал Чехов, этого акта), эта невязка, конечно, чувствуется.

Изучая замысел Чехова, мы можем, как думается, вскрыть невязку между первоначальным замыслом и окончательным его завершением вот каким путем. Несомненно, что «Вишневый сад» писался в расчете на совершенно определенных исполнителей. Уже первый список действующих лиц вызывал в Чехове представление о конкретных их сценических изобразителях. Но тут на первых же порах вышла заминка. Раневская была задумана как старуха, а подходящей актрисы для этой «старушечей» роли в труппе Художественного театра не было. «Кто будет играть старуху-мать? Кто?» — постоянно спрашивает в письмах к О. Л. Книппер Чехов. И еще: «Будет ли у вас актриса для роли пожилой дамы, если нет, то пьесы не будет, не стану и писать ее». А когда все-таки стал писать — неудержимо было влечение к осуществлению творческого замысла, — то признавался, что делает это «без охоты, главным образом по той причине, что у вас (т. е. в Художественном театре) нет старухи».

И когда законченная в первой редакции пьеса переписывалась набело, видимо заново была сделана и роль Раневской. Во всяком случае в окончательной редакции она уже предназначалась для Книппер.

Думается, что невольные изменения в составе исполнителей, намеченных еще тогда, когда пьеса не получила свою окончательную завершенность, повели в дальнейшем процессе работы над «Вишневым садом» и к некоторой внутренней перелицовке характеров персонажей.

В результате всей этой невязки между желаниями автора и фактическим осуществлением создалось у Чехова далеко не благожелательное отношение к спектаклю. «Актеры играли не ярко и растерянно». «Вчера шла моя пьеса, следовательно, настроение у меня неважное», — признавался он в письмах к Щеглову и Батюшкову после премьеры.

Наконец и в письме к О. Л. Книппер (29 марта 1904 г.) находим общий отзыв Чехова об исполнении «Вишневого сада»: «4-й акт, который должен продолжаться 12 минут максимум, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать — сгубил мне пьесу Станиславский». И в другом письме гневно восклицает: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев (Станиславский) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал. Я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу внимательно не прочли мою пьесу».

Прошло четверть века после премьеры «Вишневого сада», и мы уже можем говорить спокойно и об ошибках театра и о заблуждениях автора. Дело, конечно, не в том, что Станиславский и Немирович «испортили» или «не прочли внимательно» пьесу. Дело в том, что они действительно увидели в пьесе то, чего не хотел видеть автор. Автор был убежден, что и после перекройки «Вишневого сада» его первоначальный замысел остался очевидным, — замысел пьесы, написанной в тонах легкой комедии, водевиля, местами даже фарса. Но эта резко сначала звучавшая тональность была заслонена иной во второй редакции, когда из-за центральной роли комической старухи, для которой не нашлось в театре исполнительницы, пришлось в корне изменить всю конструкцию пьесы. Чехов чувствовал, конечно, что новый образ Раневской потребует и новых драматических акцентов, но он не желал, однако, отступать от основного задания — создать комедию о беспечных русских людях и драматическую ткань второй редакции пьесы пытался «збездредить» приемами гротескно-водевильными. В результате пострадала стройность композиции, что не замедлило сказаться на первом же спектакле. Отсюда недовольство Чехова.

Но пьеса живет в репертуаре русского театра двадцать пять лет. Ее исполнение канонизировано в традиционных приемах Художественного театра. То, что при первой встрече театра с пьесой казалось противоречивым, выпячивающим — эта новизна приемов лирико-драматических с привнесением гротескно-комических мотивов, за десятилетия нашло формы, гармоничные и убеждающие. Мы уже не требуем теперь от театра уничтожения двупланности. Наоборот, последнее возобновление «Вишневого сада» в 1928 г. свидетельствовало о том, что театр заново прочел текст

Чехова и там, где следовало, расставил более сильные акценты, в особенности в моментах гротескных. И от этого социальная значимость спектакля только выиграла. Трагедия беспечных людей, раскрытая со всей правдой человеческих переживаний, переключалась в комедию, герои которой саморазоблачались. Они не вызвали ответных слез в зрительном зале. Большие дети — какое, иное к себе отношение, кроме снисходительной улыбки к их слабостям, они могли требовать от нас? Так традиционность Художественного театра переключалась в иное звучание, в котором очень резко проступал гротесковый лейтмотив. Большого театр сделать не мог, иначе ему пришлось бы вовсе отказаться от авторского текста. Ведь в его распоряжении нет, и никогда не будет, черновой редакции «Вишневого сада». Только то, что дано в окончательной отделке пьесы, принадлежит театру, принадлежит со всеми противоречиями, со всей «двупланностью» текста.

«Вишневый сад» оказался последней пьесой Чехова. Смерть застала его в момент исканий, которые должны были закрепить то «новое», к которому он, еще не освободясь от внутренних противоречий, шел в «Вишневом саду»!

---

Сложна эволюция его драматической формы: в цикле своих больших пьес он остается беллетристом, вводя в драму приемы повествовательные. Но безбурность, аллегоричность и бездейственность явно не удовлетворяют Чехова. Отсюда неожиданное заявление, что «Три сестры» — «веселая комедия» (он был поражен оценкой МХТ, считавшей пьесу тяжелой драмой русской жизни), заявление не оправданное той формой, в которую вылилась пьеса о «трех скучающих барышнях» (Л. Толстой). Отсюда и предчувствия нового прилива моды на водевиль и работа над «Вишневым садом» в той его редакции, которая так и не нашла своего завершения...

*Юрий Соболев.*

---