

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

**Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

**К Н И Г А
Д Е С Я Т А Я**

1 9 ★ О К Т Я Б Р Ь ★ 3 4

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»**

ПЕРЕВЕРНУТАЯ СТРАНИЦА

(Чехов в Художественном театре)

1

Чехов в Художественном театре — тема, чрезвычайно интересная для раскрытия творческого метода этого театра, познания этого метода в его практике, ибо перед нами по справедливости самая блестящая страница пройденного театром пути, то, чем он может по праву гордиться в своей творческой жизни: Чеховские пьесы — вершина достижений Художественного театра, — писал в своем дневнике Вахтангов, как мы знаем, подходивший к Художественному театру критически и отказывавший ему прежде всего в чувстве нахождения стиля тех драматургов, над произведениями которых театр работал.

Вот почему чеховские постановки и представляют наиболее благоприятный материал для суждения о творческих процессах Художественного театра, а давний спор вокруг знаменитых «сверчков» в чеховских постановках Художественного театра, являвшийся по существу спором о театральном методе, помимо своего исторического значения приобретает, как мы увидим, новое идейное осмысление в свете борьбы за творческий метод современности. Он неожиданно приобретает в наши дни и свою острую актуальность и свою дальнейшую аргументацию в последних высказываниях руководителей Художественного театра, Немировича-Данченко и Станиславского (в его книге), аргументацию давно, казалось бы, пройденных театром и критически продуманных этапов, — и притом даже в своей первоначальной сакраментальной формуле именно спора о «сверчках».

Необходимо заранее оговориться, что ко всяким высказываниям о прошлом, отделенным от этого прошлого значительным промежуток времени, всегда приходится относиться с долей естественной поправки на историческую перспективу. Книга Станиславского о прошлом Художественного театра написана в наши дни, нашим современником, критически преодолевшим многие идеи этого раннего прошлого, и это надо учесть: в его изложении эти идеи естественно могут лишиться некоторых своих красок и категоричности и, наоборот, при-

нять иные оттенки. Если, например, Станиславский в результате своего замечательного опыта пришел в конце жизни к утверждению роли актера в театре, как ведущей, то это его нынешнее убеждение естественно не может в какой-то степени не распространиться на прошлое, на самый процесс возникновения Художественного театра при изложении истории этого театра. Это необходимо исследователю помнить и всякие смягчения и оговорки принимать с известной поправкой на время.

Теперь Станиславский — не мейнинггенец, а таким именно он был в основные годы роста своего театра. Теперь Художественный театр в значительной степени перестал быть режиссерским, каким он был в основном периоде своего творчества, руководимый такими замечательными режиссерами, как Станиславский и Немирович-Данченко, делающим режиссерскую эру в истории русского театра. В театре давно вырос актер, и естественно он стал истинной базой театра — актерского театра.

Или вот вопрос о театральности. В свое время Художественный театр боролся со всякой «театральностью». Мы знаем, что в борьбе с театральной пошлостью выродившегося старого театра, дурным провинциализмом, театральной накипью штампов, которыми плотно оброс этот театр, с царившими в казенных чиновничьих театрах (Малый, Александринский) бескультурностью, угашением творческого духа, — велика заслуга Художественного театра, первого нашего «европейца» в театре, велика его прогрессивная роль на пути развития русского театра. Но весь смысл «нового» пути Художественного театра заключается в его творческом методе. — заодно с борьбой с пошлой театральностью во имя жизненной правдивости на сцене он боролся и вообще со всякой театральностью и с театральностью искусственной (поскольку сцена — искусство игры), выливая с неистовством молодого неопита натуралистической веры вместе с водою из ванны и самого ребенка.

В наши дни проблема этой необходимой «театральности» явилась, как известно, содержанием расхождения Вахтангова с Художественным театром. Но принимая ныне актера, театр естественно должен принять и «театральность». Естественно поэтому, что категоричность отрицания «театральности», какую знал Художественный театр в прошлом, сейчас в высказываниях руководителя театра об этом прошлом примет иную форму, с естественной критической оглядкой на современные итоги театроведения и проделанного опыта. Но все же надо сказать, что в основном эти высказывания при неизбежных смягченных формулировках сохраняют и свою перспективность и отсюда свою ценность, как один из незаменимых первоисточников. Вот почему и критика чеховских постановок в театре, наряду с использованием объективных исторических фактов самих постановок (как они выглядели со сцены в свое время и как нашли свое отражение в театральной литературе своего времени) должна использовать ценнейшие высказывания самих авторов этих постановок и в первую очередь Станиславского в его превосходнейшей книге.

В каком плане в наши дни, когда уже проделан и завершен огромный творческий опыт театральной методологии Художественного театра и когда уже дописана и перевернута замечательная чеховская страница этого театра, осмысливает Станиславский этот опыт?

Прежде всего — как утверждение своей излюбленной идеи борьбы с театральностью», с игрой», с представлением», во имя торжества подлинной жизни на сцене. Станиславский отрицает какую бы то ни было возможность для «всех театров России и многих—Европы» передать Чехова «старыми приемами игры»: «Назовите хоть один театр или единичный спектакль, — спрашивает он, — который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности».

Театралы легко могли бы ответить на этот вопрос хотя бы ссылкой на блестящий опыт киевского театра Соловцова, одного из лучших наших предреволюционных реалистических театров. Мы знаем, что сам Чехов своего «Медведя» печатно посвятил Н. Н. Соловцову, игравшему в нем главную роль. Кто в свое время видел, тот не забудет, конечно, спектакля «Трех сестер», осуществленного на сцене этого театра ярче, чем это сделал Художественный театр, именно потому ярче, что он пользовался иными приемами, чем Художественный театр, а именно подлинно театральными приемами, прежде всего исходящими из предпосылок актерского творчества. В незабываемом соловцовском спектакле «Трех сестер» чеховская Россия и ее настроения, при самом «обычном» внешнем оформлении, создавались исключительно активным творчеством замечательных актеров: Пасхаловой (Маша), Шуваловым (Вершинин), Неделиным, Соловцовым и др. С большим успехом шла в соловцовском театре и «Чайка». Превосходный артист этого театра Н. Рошин-Инсаров, игравший Тригорина, дядю Ваню, «русского Гамлета» Иванова, был, по характеристике В. Доршшевича, именно «актером Чехова» и в чеховских ролях «достигшим вершин своего творчества». Замечательные сценические образы отдельных чеховских героев создавали и актеры других театров: Савина — Раневская, Сарра (в «Иванове»); Давыдов — Фирс, Иванов; Комиссаржевская — Нина Заречная и Соня. «Никто так верно, так правдиво не понимал меня, как Комиссаржевская — чудесная актриса», говорил Чехов. «Чайка» с Комиссаржевской, В. Н. Давыдовым, К. Варламовым после провала премьеры у специфической гостинодворской публики Александринки (она шла в бенефис любимцы этой публики комедийной артистки Левкеевой) прошла в том же театре 5 раз при полных сборах и все возрастающем успехе и была снята дирекцией, несмотря на протест режиссера.

Станиславский сам признает, что артисты его театра в чеховский период находились только в «стадии формации», что это был, в сущности, любительский кружок. В то время «актеры были еще малоопытны». Так что на них и опираться трудно было. Да и не в актерах, в сущности, было дело, не в них лежал «секрет» огромного успеха чеховских спектаклей в Художественном театре — театре, в

самой идее своей режиссерском, отрицавшем обычную старую актерскую театральность.

Взамен непосредственной силы актерского художественного творчества театру «посчастливилось», как пишет Станиславский, найти «новый подход» к Чехову, особенный, и именно эта особенность и является, по словам вдохновителя театра, «главным вкладом Художественного театра в драматическое искусство».

В чем же был этот «новый подход»?

В утверждении нового творческого метода театра, последовательно осуществляемого в принципах внешнего оформления спектакля, прежде всего, и в новой технической манере (так называемой «системе») актерского исполнения — во-вторых. Театр исходил при этом из понимания новой природы чеховской драматургии, как внешне «бездейственной», где «сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле», очищенным от всего внешнего, «псевдосценического» (т. е. театрального). Это внутреннее «действие» сводилось театром, как мы знаем, к системе организации «настроений», т. е. к статичности, социально-творческой пассивности, той же внутренней бездейственности по существу. В осуществлении задачи именно такого сценического разрешения чеховских пьес театру, «режиссерскому» по своей природе, принципам и по самым своим возможностям, пришлось прежде всего сделать ставку (как это делали и мейнингенцы) на ряд средств внешнего воздействия, которые оказались, как увидим дальше, теми же «театральными» бутафорскими средствами, только иного типа, что и старые, «обычные». К тому же и сами по себе чеховские пьесы — при всей своей новизне — не были лишены моментов «обычной театральности».

Говоря о чисто драматургической стороне чеховских пьес, А. Кугель имел достаточные основания писать, что Чехов — плохой учитель драмы и что он и сам это «чувствовал и потому прибегал к старым драматическим эффектам — пожарам, выстрелам, отъездам и т. п.». Тот же Кугель, говоря об элементах сродства между Чеховым и Художественным театром, указывает на «статичность», «искусство повествования», «застывшую музыку» вместо активности и энергичности в показе душевных движений. «Художественному театру, — пишет критик, — при сравнительной слабости индивидуальных исполнителей (в начальном периоде его деятельности) было естественно необходимо искать общего коллективного выражения — атмосферы, «настроения», «пятна». Ритм замедленный, унылый, разбитый на множество мелких частных, лишенный энергии, страсти, взрыва, — это одновременно был и ритм чеховской художественности и ритм ансамбля придушенных индивидуальностей».

Актер, т. е. активный, действующий человек сцены, мог бы разрушить эту творимую на сцене тонкую ткань чеховской статики, так как он не был на должной творческой высоте. Но если бы он был на должной высоте, он создал бы эту ткань своими собственными живыми творческими средствами, его нельзя было бы тогда в нужной степени «придушить», как это требовалось в интересах общего плана ре-



«Чайка»

М. Х. Т.

жиссеру синтетического «режиссерского» театра. И театру пришлось устремить главные силы, отдать главное внимание более податливому и пригодному материалу — мертвому, неорганическому: вещам, «игре» вещей.

3

«Прелестью чеховских спектаклей в Художественном театре Станиславский считает не только выявление на сцене того, что «не передается словами, а скрыто под ними», «в паузах и во взглядах актеров, в излучении их «внутреннего чувства», но и оживление «мертвых предметов на сцене, и звуков, и декораций».

Главное внимание в этом ряду как будто равнозначущих элементов сценического впечатления несомненно уделялось однако, по существу самого метода театра, мертвым вещам и «новому приему», «новым достижениям» в пользовании ими на сцене, причем Станиславский связывает эту свою тенденцию с тенденцией, по его мнению, самого Чехова, владеющего на сцене в совершенстве «внешней правдой: «Как никто, он умеет пользоваться мертвыми картонными буффорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческие души». Мы дальше увидим, в чем по существу стилизм в пользовании этим приемом между Художественным театром и Чеховым.

Здесь важно только отметить, что если на старом театре — «обычном» — жизни вещей не придавалось никакого значения, поэтому жизнь эта была банальной, явно «картонной» и бумажной, показывалась в своем театрально-обнаженном приеме, а весь смысл спектакля сосредоточивался на жизни актера на сцене, то тенденция нового режиссера, «свободного от избитых театральных условностей» (как характеризует его Станиславский), шла в сторону передачи на сцене настроений поэта и художника прежде всего «при посредстве своих мизансцен, новых достижений в области световых и звуковых эффектов».

«Ближе всего, под рукой, — сознается Станиславский, говоря о чеховских постановках в своем театре, — были разные внешние режиссерские возможности, те постановочные театральные средства, которыми распоряжался режиссер, т. е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение».

«Если нам удавалось делать это хорошо, — пишет Станиславский, — а не плохо, не по-театральному, мы скорее заслуживали одобрения». Здесь «плохо» отождествляется, как и всегда у Станиславского, с «театральным» и новый прием противопоставляется «театральному», как живой и правдивый. «Трудно было бы создавать на сцене внутреннюю правду чувств и переживания среди внешней, навязчивой и грубой театральной лжи» — прибавляет Станиславский.

Но этот «новый подход» к чеховским пьесам, найденный театром, подход, чуждый «театральной лжи», «обычных театральных средств» на проверку оказался тоже театральным, — правда, не столь «обычным» в то время, когда его ввели на русскую сцену с легкой руки мейнингенцев основатели Художественного театра. Это были те же «театральные средства», и успех этого театра, основанный на использовании этих новых средств, был в последнем своем счете, как ни горько может быть звучит это для Станиславского, — успехом столь яростно изгоняемой или загоняемой в глубину, там, где ее не так легко было обнаружить, театральности.

И прав был Вахтангов, когда «секрет успеха чеховских пьес в Художественном театре» расценивал позже, уже в наши дни, только как успех «верно найденных театральных средств».

Судьба, постигшая эти новые средства, оказалась та же, которая постигла и старые «обычные» театральные средства — они превратились в штампы (такова участь всех механических средств в искусстве!), в рутину, в те же избитые театральные условности, «театральную ложь», о которых говорит Станиславский в применении к старым театральным средствам. Всякая театральная условность есть «ложь» в свете житейской натуральной правды, но она же становится художественной правдой, если является выражением подлинного внутреннего творческого процесса. Не становится штампом на сцене только подлинное актерское творчество. Лучше было бы, если бы «секрет» успе-

ха чеховских пьес в Художественном театре лежал в актерском исполнении.

Станиславский шел не от внутреннего творчества актера к внешним приемам оформления, а наоборот: от них — к творчеству актера. Весь центр своего «нового» сценического метода он, вдохновитель режиссерского театра, сосредоточил на этих внешних средствах, на вещах. «Чтобы помочь актерам, — пишет он о постановке «Вишневого сада», — вызвать в их душе творческие провидения, мы пытались создать для них иллюзию декорациями, игрою света и звуков. Иногда это помогало, и я привык злоупотреблять световыми и слуховыми сценическими средствами».

Итак, вот первый результат анализа той борьбы с театральностью, которую декларировал новый творческий метод: «сценические средства», т. е. «театральность», оказались в конце концов основной базой театра.

И не только в том сказалась театральность Художественного театра, что (как рассказывает Кугель) такой затасканный, «обычный» театральный прием, как пожар в «Трех сестрах», был «навязан Чехову Художественным театром».

«Сверчки», цель которых была уничтожить на сцене условность и создать подлинную правду жизни или, по крайней мере, ее иллюзию, оказались по сути дела тоже не больше, чем «театральными средствами», которыми «принужден был пользоваться и сам Константин Сергеевич». Это ясно увидел такой идеолог «театральной условности», как Е. Вахтангов, правильно указывавший, что «постановки всех чеховских пьес в Художественном театре без закулисного языка — без звуков сверчка, оркестра, шума улицы, крика разносчиков, боя часов на сцене — не проходят. А это все — театральные средства, найденные для чеховских пьес». Эти средства искались театром, как мы знаем, и для пьес других драматургов, где и не требовалось создания импрессионистического «чеховского» настроения. Так, Немирович-Данченко одно время носился с мыслью о том, чтобы поставить «Сердце не камень» Островского на фоне шумящего города, так, чтобы разговорам действующих лиц, заглушая их, аккомпанировал грохот мостовой, проезжающих телег, трамваев (Кугель), — мысль, отчасти осуществленная в наши дни в «закулисном» языке «Егора Булычева» на сцене этого театра.

Ведь все эти блестящие хрусталики, которые художник Симов подвешивал к декорации деревьев в «Иванове», чтобы изобразить росу, не только играли роль впечатляющего приема по созданию настоящего сада. У них было еще другое назначение, осмысливаемое теперь Симовым так: «сад точно плачет», т. е. вопреки может быть намерениям самих борцов с «театральностью» они стали подлинно театральными средствами для создания общего элегического настроения спектакля.

Когда А. Кугель пишет о режиссерском искусстве Художественного театра как искусстве «не столько выражения душевных движений и энергии стремлений», т. е. динамики, носителем которой на сцене яв-

ляется только актер, сколько об искусстве сценического повествования, статических форм, застывшей музыки. — то естественен его вывод, что Чехов и в особенности «Чайка» (правда, слабейшая из чеховских пьес) с ее чеховским ритмом были чрезвычайно удобны для Художественного театра; конечно, центр тяжести впечатления спектакля был в озере, в ландшафте, в смутной власти пейзажа, среди которого двигались человеческие фигуры. — власти природы над прометеевым духом, власти вещей над жизнью», «Вещи» здесь явно выполняли свою функцию театральных средств.

Натуралистический метод в искусстве носит в себе внутреннее разлагающее его противоречие: поскольку он осуществляет искусство, он перестает быть натуралистическим, а становится обобщающим, художественным, реалистическим. Борясь с «театральностью», но стремясь достичь театрального впечатления, самостоятельной жизни на сцене, пользуясь пьесой как «поводом», — театр прибегал к вещам на сцене, в процессе становления искусства неизбежно приобретавшим характер именно «театральных средств», т. е. пусть и механических, но целесообразных в художественном смысле, направленных к определенным задачам — вызывать, пусть и механическим путем, общее впечатление и настроение не только от жизни самой по себе, но и от пьесы. Не просто сам по себе сад, «настоящий сад, а сад «плачущий», как это нужно для пьесы, хотели ли этого или не хотели режиссеры, — иначе театр перестал бы по логике вещей быть театром, а стал бы паноптикумом.

Оттуда противоречие задач и результатов, поскольку речь шла об искусстве, о людях, творящих искусство. И тогда вырастал новый вопрос — о целесообразности употребления для осуществления задач искусства, освобождающегося от натуралистических принципов, именно этих механических, а не живых творческих субъектов — актеров, — вопрос, который был разрешен опять-таки в процессе развития театра, как искусства, в пользу актера.

Антитеатральный и режиссерский театр становился театральным и актерским, поскольку театр уходил от натурализма. Но это уже было позже.

История поисков театральных средств и составляет первоначальную историю становления театра, яркий этап которой представляют постановки чеховских пьес.

Вахтангов рассказывает со слов Станиславского любопытный эпизод из истории работы театра над одной чеховской пьесой: «Сидим мы у буфета расстроенные, полумрак, все очень грустные. Ничего не выходит. Вдруг слышим — что-то скребет. Мышь. Стали слушать молча, почувствовали, что наступило нужное настроение».

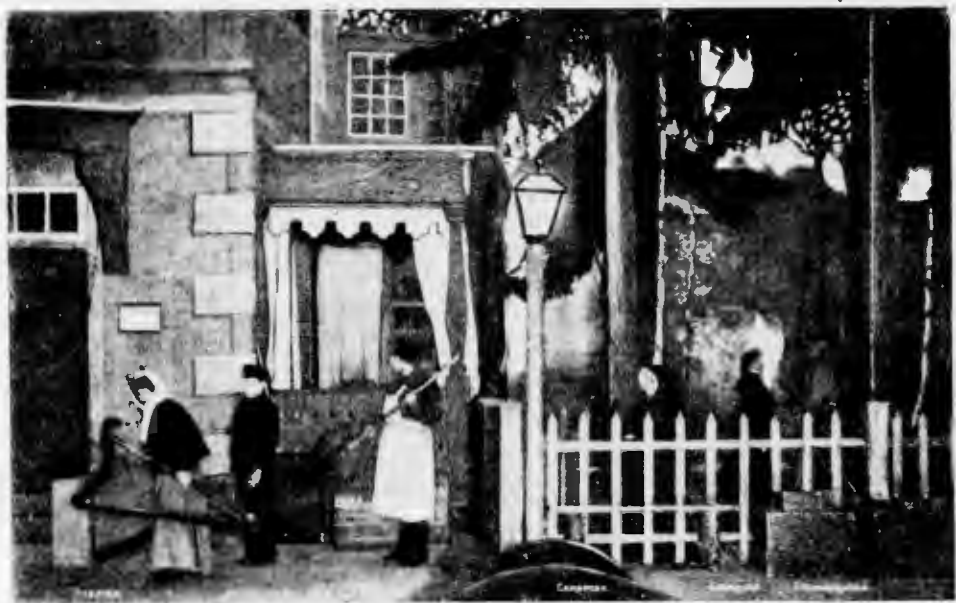
Сам Станиславский рассказывает в своей книге о том же эпизоде подробнее, еще ярче выявляя основной смысл «вещей» в своем театре именно как специфических целеустремленных театральных средств. «Не ладилось дело с «Тремя сестрами». Актеры играли то «самую чеховскую скуку», «самое настроение», то «водевиль в быстром темпе»; потом, разочарованные, бросили играть. «Все расселись по углам,

молчали в унынии. Тускло горели 2—3 электрические лампочки, и мы сидим в полутьме. Кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, отчего получился звук скребущей мыши. Почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге, мне стало тепло на душе, я почувал правду жизни, почувствовал репетируемую сцену. Чеховские люди зажили — оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а напротив, ищут веселья, смеха, бодрости». Вывод несколько неожиданный — почему чеховское настроение в данном случае определяется, как бодрое и веселое, тогда как на сцене Художественного театра была показана именно не эта бодрость людей, а определяемая вещами атмосфера тоски и уныния?

Так или иначе театральность торжествовала в последнем счете и в этом театре. Но эта театральность была нового, необычного качества, принципиально нового содержания по существу. В чем же сказалась ее «новизна», отличающая ее от столь презираемых и отвергаемых «обычных» средств старого театра? В чем заключалось новое слово театра?

Природа новых театральных средств была не «картонная», а натуралистическая. Не «театральность», а жизнь, — а там, где это физически невозможно, — иллюзию подлинной жизни на сцене должны были осуществлять эти средства.

«Новым» здесь было то, что вместо «театрально-условной» вещи бралась подлинная вещь в своей натуралистической материальности. Если старый театр мог сказать о себе словами Некрасова:



«Три сестры»

М. Х. Т.

Природа наша — из холстины,
А солнце наше — из свечей...

Все, что видите вы на театре, есть не что иное, как одна наружность... притворство... мечта, и ничего существенного, все поддельно... У нас небо из полотна, солнечные лучи — от свечей, а природа из размазанной холстины» («Пантеон», 1841,2), — то новый театр, хотя и не в силах был привлечь к себе на службу настоящее небо и настоящее солнце, нашел средства создать полную иллюзию настоящего, а там, где это касалось не природы, а реквизита, привлек их в подлинной их натуре, не размазанной декоратором, использовав реквизит преимущественно перед бутафорией.

4

О том, как разрешались Художественным театром на практике чеховские постановки — эти высшие достижения театра, — о натуралистической природе используемых приемов любопытное и авторитетное свидетельство находим в недавно опубликованных отрывках из дневника В. А. Симова («Моя работа с режиссерами») — одного из зачинателей Художественного театра, постоянного художника театра с первых его постановок. Если инициатива чеховских постановок бесспорно принадлежала, по словам Симова, Немировичу и Вл. Ив. больше вдавался в психологические тонкости переживаний у героев», то внешне постановки проходили под ближайшим руководством Станиславского: декоративные роды» (как любил он выражаться) все протекали с его участием в качестве хирурга и консультанта. Тем самым подчеркивалась исключительная важность этой стороны дела.

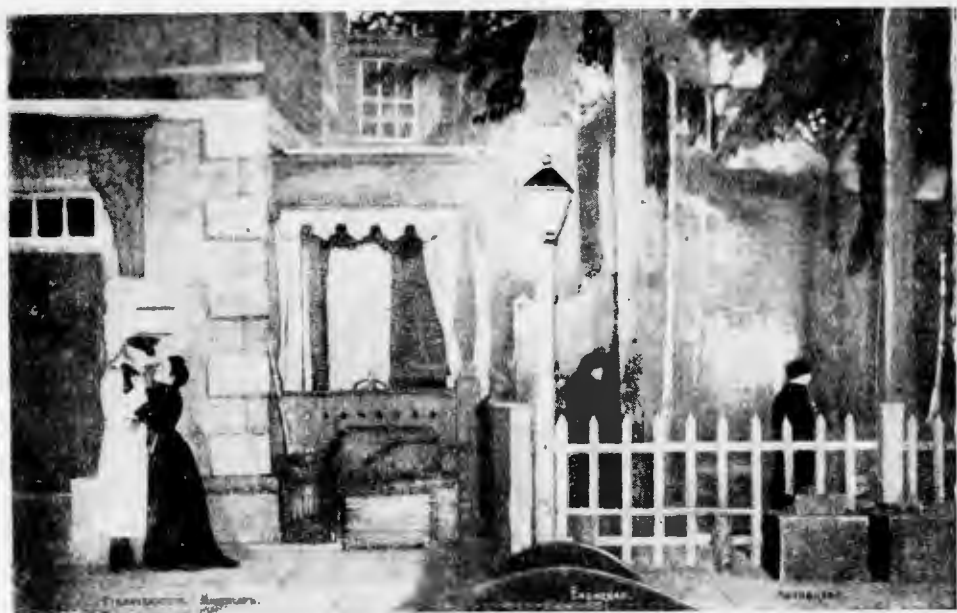
В первой же постановке «Чайки» (1898 г.) получилось, как сейчас Симов констатирует, расхождение в манере письма между автором и художником-оформителем (театром), расхождение творческих методов. Художник сейчас признает, что он «не понимал тогда автора, его слегка намеченной акварельности в передаче тончайших настроений, едва уловимых, почти угадываемых, — ему не требовалось ничего, кроме нескольких намеков, чтобы обрисовать с прозрачной четкостью характер, костюм, пейзаж». Симов сейчас видит, что для «полной гармонии», для сродства с автором и его стилем надо было и в театральной живописи «найти и применить такой же подход».

Но театр пошел как раз иным путем; «новый подход» к Чехову, который Станиславский ставит в заслугу театра, исходил как раз из иных, чем у автора, установок, установок натуралистического, вещного характера, «игры» вещей, создания иллюзии подлинной действительности. «Помню, — рассказывает Симов, — что нам хотелось дать движение луны как можно ближе к действительности: обычный подъем толчками круглого фонаря на казенных сценах бросался в глаза своим неправдоподобием. У Чехова вся лунная ночь, к примеру, чувствуется в одном осколке, который отсвечивает, а мы заставили диск луны сиять сквозь прорези холста, словно она поднимается все выше и выше, проглядывая между туч. Вот в

чем разница (там один-два штриха, здесь полное раскрытие)». Эта «разница» не только методов импрессионизма и полнокровного реализма, но и характеристика различных качеств скупой художественной детали и натуралистической полноты детализации. Неудовлетворенный оформлением этого акта театр позже заказал Суреньяндзу новые декорации, но и новый вариант «не достиг цели» — парк остался парком, прямая дорожка вела к круглой беседке у воды, так же задерживался занавес между деревьями, «была луна, но Чехова не было», резюмирует Симов.

И мечтая теперь, через 35 лет, о третьем возможном варианте опрошенного оформления, Симов прибавляет: «Тут может скорее почувствовался бы аромат чеховской лирики, которой не пристала пышная декоративность, отвлекающая зрителя от самого действия с его содержанием и настроением. Простота и углубленность». В этом запоздалом признании лучшая критика творческого метода, развернувшегося полнее в других чеховских постановках.

В основе оформления «Дяди Вани», например, лежали стремления режиссера возродить причуды помещичьего быта: «В имении Серебряковых дошло до курьеза: облюбовали крокетную площадку около развалин оранжереи, у которой чуть держится стеклянная крыша, где уцелели в некоторых квадратах тусклые осколки, отливающие перламутром. По соседству с качелями и гимнастическими приборами водружен стол, поставлены скамейки. Можно сидеть, допивая чай или кофе, и следить за игрой в крокет: там кто-нибудь качается, Иван



«Три сестры»

М. Х. Т.

Петрович усердно упражняется на брусках, мамаша читает только что разрезанные брошюры, между тем как мнигельный и нудный профессор сидит в душной комнате. «Я окружил,— пишет Симов,— площадку красивыми березами, вперемешку с серыми елями. Осень. Листья разукрашена крапинами золотистой желтизны. Высокая лестница, ведущая к дому, засыпана опавшими листьями. С согласия режиссера я сделал отступление от авторского указания. У Чехова ре-марка «пасмурно»; у нас вся сцена была залита солнечными пятнами», для контраста между праздничной природой и кучкой скупающих людей. И хотя манеру самой живописи изменили — вместо широких прежних мазков и заливов красок пришли к мелким штрихам, мазочкам, крапинкам,— дело по существу не менялось: на сцене торжествовал во-всю в ново-найденных средствах сценического воспроизведения неприкрытый бытовизм, вовсе ненужный для раскрытия самой пьесы в ее основных идеях.

Вот гостиная 3-го акта той же пьесы: высокие окна, в стеклянной двери видна терраса, парк. Дверь внушительная, между колоннами, обвитыми чахлым плющом, и над ними хоры с решеткой из точеных балясин. Мебель и люстра — в чехлах, на потолке — коричневый протек. Чтобы достичь в оформлении впечатления пустоты, художник, не рассчитывая на актеров, компанует декорацию с бутафорией: получилась солидная, но бездушная гостиная в старом доме со скрипом и пением (на разные лады) дверей, треском временами оседающих балок, с жужжанием осенних мух. Нервно тикают часы — рядом, в столовой, медлительно тают тягучие часы вечера».

Театр пускается и на остроумные выдумки. Нужно, например, поместить в тамбуре за колоннами большое зеркало. И вот художник сталкивается с неизбежной даже для натуралистического театра трагедией — ведь «настоящего зеркала» поместить нельзя, ибо в нем будут отражаться и рампа, и зритель. И вот «спас положение» особый «трюк» (не актеры спасают положение в театре, а декоративные трюки): «раму зеркала затянули блестящей металлической сеткой, перед ней расположили тумбочку с вазой и по бокам 2 стула, а за сеткой повторили ту же композицию, только стулья повернули спинками, чем и достигалось обманчивое «отражение», полная «иллюзия». Или вот описываемый Симовым «шумовой эффект» в этом же акте: «барабанный по крыше дождь. Гроза. Налетал порыв ветра, распаливал окно, крутил занавеской (излюбленная занавеска!), после чего падал горшок с цветком, а затем слышался стук частых капель дождя. Сначала горшок сдергивали за веревочку, и он падал на землю, но стук об пол нарушал иллюзию. Потом его спихивали на пол, где горшок разбивался».

Занимая позицию ведущего начала, режиссер в постановке «Трех сестер» решает частично отойти от авторского замысла. «Мы значительно разошлись с автором в изображении провинциального облика», констатирует Симов. Игнорируя прямое указание Чехова, что действие происходит в губернском городе вроде Перми, снизили масштаб

до уездного городка. Три сестры — генеральские дочери, дом их поместительный — «квартира чудесная» (как говорит в пьесе Вершинин) — заложен за 35 тысяч рублей; театр «снизил» этот план, показав «самую обыкновенную, тесноватую, с дешевым уютom» квартиру, «как будто они были капитанские дочери». Цель — «придать измелеченность» мелко-провинциальной тоски, действуя внешними средствами. Здесь в решении общей задачи театр отступил, правда, от своего обычного географического натурализма: в «Ревизоре» театр создавал именно Миргород, у Чехова была Пермь, — но не возникло даже и вопроса, надо ли туда ехать? — пишет Симов; — захолустье — вот главнсе. Важно то, что город в 20 верстах от железной дороги. Однако и здесь впечатления от этого захолустья создавались деталями быта, — и опять «занавесочки из сурового холста с красной каемкой» — вот как детально! «Перед забором довольно аккуратно сложены кирпичи и навалены обрезы гладких бревен. Проза житейская»...

И в «Иванове» художник, создавая на сцене сад, деревья, свисавшие сучья, листья, пробовал «капли росы изобразить подвешенными к декорации блестящими хрусталиками».

Сам Симов не может не характеризовать этого периода чеховских постановок, как «полосы» мейнингенства, как погоню «за мелочами». «Посмеивались над тем, что у нас комод непременно заставлен безделушками, не меньше двух дюжин, что закуривание папирсы — целый ритуал из 14 движений» и т. д. А если отнять это? — спрашивает Симов и отвечает убедительно: — потеряется та особая сценическая атмосфера, над созданием которой дружно трудился весь наш коллектив». Признание очень показательное. Вот чем и как прежде всего создавалась и поддерживалась сценическая атмосфера, вот в чем был истинный центр театрального действия: вне «вещей» спектакль терял свою силу и основной смысл. «Да, мы показали «иллюзорный» театр: зрители подчас забыли, что они в театре».

Но театр ли это?

Вот и Вахтангов вспоминает в своем дневнике, что «Константин Сергеевич требовал, чтобы зритель забыл, что он в театре», и «радовался, что на «Три сестры» зритель ездит не в театр, а в гости к семье Прозоровых».

Потому-то такое значение придано было вещам в Художественном театре, всем этим крутящимся занавескам, падающим цветочным горшкам, скрипящим и поющим на разные лады дверям: в большей степени, чем актеры, они переставали быть «театральными средствами» для выражения общей идеи пьесы и становились средствами для осуществления поставленной театром задачи — «забыть» о театре.

Вахтангов, говоривший о «секрете» успеха чеховских постановок в Художественном театре в связи с «верно найденными театральными средствами», должен был бы, додумавши свою идею театральности до конца, спросить себя: «верно» ли, действительно — не в смысле внешнего эффекта и достигнутого успеха (победителей, мол, не судят!), а в смысле творческом, творческих воздействий искусства, как тако-

вого — найдены и применены эти средства? Такие ли средства нужны театру, если это — театр художественный?

Победителей в искусстве надо судить, ибо не всякая внешняя победа означает фактическую творческую победу. Вот сам же Вахтангов в другом месте говорит о природе театральных «средств» Художественного театра вовсе не как о безразличной с точки зрения достигаемых результатов искусства: «Тот способ разрешения быта, который давал Художественный театр, не рождает художественного произведения, потому что там нет творчества. Там есть только тонкий, умелый, острый результат наблюдений над жизнью».

Вообще не безразличен характер «театральных средств», употребляемых театром для достижения поставленных задач. Этот характер в конечном счете видоизменяет самые задачи. «Как» — в искусстве — есть путь органического раскрытия искусством своего творчески идейного содержания, отвечая этому содержанию, его характеру. «Сверчки» — театральное средство, но определяющее именно натуралистический театр. Это средство — механическое, а не творческое. В натуралистическом театре механические средства — бутафория и пр. — занимают, как мы видели, не меньшее, а большее, более впечатляющее место, чем актер. Актер — творческое начало театра — только один из элементов в ряду звуковых, световых и пр. средств.

5

Вещи, а не люди должны были создавать впечатление. Описывая декорацию последнего акта «Дяди Вани» — хомут, развешенный на гвоздях, сбрую, будничный характер конторы, которые должны были создать настроение «чеховской тоски по другой жизни», Симов спешит сделать однако характерную оговорку, вспомнив, очевидно, что дело идет о театре и о творчестве: «впрочем, вся сила впечатления создавалась, разумеется, не декорацией, а глубоко прочувствованной игрой артистов».

Но «вся» ли, действительно, сила спектакля сосредоточивалась в этой сплетаемой артистами «нежной паутине, сети психологических переживаний»? То, что, как мы видели, пишет Симов выше, плохо гармонирует с этим утверждением. Ведь вот и Вахтангов видит секрет успеха в ином. И вот зритель «Вишневого сада» в уже окрепшем Художественном театре. Мейерхольд (в 1904 г.) писал об исполнении: «плохо играют Лопахина, лакея, Дуняшу, Варю, Аню; Фирс — совсем не тот». Мейерхольд хвалит только Москвина и Станиславского.

Если режиссеру «сравнительно нетрудно» было создать нужное (хотя и чисто «внешнее») настроение в спектакле с помощью мертвых предметов, то, конечно, значительно «труднее» было этого достигнуть с помощью актера, ибо надо было иметь актера, пригодного для этих целей. Роль актера, «актерской молодежи», «еще малоопытной», естественно сводилась на сцене нового театра к минимуму. Актер должен был в своем творчестве равняться под общий строй, создаваемый в спектакле игрою вещей.

Натуралистическая и механистическая природа вновь найденных приемов, которыми театр подошел к Чехову, сказалась и на характере самого исполнения, в самом методе этого исполнения.

Перед актером была поставлена та же задача, что и перед вещами — создавать иллюзию подлинной натуральной жизни.

Говоря о «новом подходе» театра к пьесам Чехова, Станиславский, как мы видели, в ряду элементов слуховых, световых и прочих указывает и на новые приемы актерского исполнения, «определенную манеру актерской игры». Это, впрочем, меньше всего должно было бы быть «игрой», и здесь снова вскрывается один из основных символов веры театра — борьба с театральностью, с условной театральной правдой «игры» во имя натуральной и безусловной правды «жизни» в искусстве. «Ошибаются те, — пишет Станиславский, — кто вообще в пьесах Чехова стараются играть, представлять. В его пьесах надо быть, т. е. жить, существовать» (всюду курсив автора — Д. Т.). И вот, когда режиссеру удавалось внешними средствами — вещами — воздействовать на душу актеров (не только зрителей), «тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы. Чужие слова и действия роли превращались в собственные слова и поступки артиста».

Но «жить» на сцене — означало не только «казаться» живущим.



Муратова, Халютина, Александров, Москвин

«Вишневый сад»

М. Х. Т.

как это практиковал реалистический театр, т. е. давать художественное подобие жизни, правдоподобие ее, а сливаться до конца («входить по-уши») с бытовым образом, т. е. осуществлять его во всех его и бытовых функциях для большей полноты иллюзии подлинности, и в движениях (не артистически-пластических, а натуральных), и в манере произнесения речи на сцене (не условно-приподнятой, «подаваемой», а житейски-бытовой), в ритме и темпе, во всех особенностях поведения живого человека в жизни, а не на сцене (в ритуале закуривания папиросы и пр.).

«Искание правды, — писал Вахтангов в своем дневнике о Станиславском, — привело его к правде переживаний, т. е. он стал требовать настоящего, натурального переживания на сцене, забывая при этом, что переживание актера должно быть передано в зрительный зал посредством театральных средств» (и средств, конечно, органического творческого характера, а не «вещевого», внешнего). Натуральные переживания, а не творческие обобщения эмоций, дополняли общий характер впечатлений натуральной жизни на сцене, создаваемой натуральными вещами.

И если этот период чеховских постановок театра Станиславский определяет, как переход от прежней «историко-бытовой линии» («Царь Федор» и др.) и «внешнего реализма» (т. е. бытовизма) к правде чувств «внутреннего реализма», то этот поворот театра в сторону психологической разработки материала еще отнюдь не означает отказа от натурализма. Театр просто перешел в стадию внутреннего, психологического, «душевного» натурализма, и внешняя «игра» вещей на сцене получила новое назначение: помочь осуществлению этого психологического натурализма на сцене. Творческий метод театра только проделывал свой цикл развития, углублялся, укоренялся, входил в плоть и кровь, в «душу» этого театра в процессе работы его над чеховскими пьесами, — становился окончательно и последовательно его природой. В этом смысл чеховских постановок в жизни Художественного театра — полного последовательного раскрытия себя в них, блестящего сценического овладения новым творческим методом, «новым подходом» к сценическим задачам.

6

Новое назначение «вещей» на сцене, как мы уже знаем, было задумано первоначально, как функциональное, чисто служебное, в перспективе «театральных средств», творчески целесообразных, направленных на создание необходимых творческих впечатлений, призванных «помочь» в этом и актеру и зрителю, — так это казалось режиссерам Художественного театра. «Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрыть нам жизнь человеческого духа» — аргументирует Станиславский обилие натуралистических деталей и на сцене своего театра. «Как отделить нас и все, что в нас творится, от

миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология? Напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты в чеховских пьесах»...

Но ведь задачи искусства показывать именно «человеческую психологию» в ее творческих движениях, а не физиологические связи ее в «вещном» мире — мире натуралистического искусства.

Чисто служебная роль «вещей»-средств неизбежно подменялась в натуралистическом театре самостоятельной ролью вещей-объектов, назначенных создавать иллюзию подлинного, не преображенного внешнего мира. Вещи давили на сцене, они становились хозяевами ее, главным аппаратом организации нужного общего «ансамблевого» впечатления всего спектакля в его целом.

Эти средства-вещи, первоначально задуманные условно, как возбудители психологической энергии, как ключ, путь (другими средствами в этом театре недостижимый) к раскрытию внутренней жизни человека, в своем разворачивании в спектакле выродились в нечто самодовлеющее — воссоздание на сцене того внешнего мира «света, звука и вещей», среди которых мы живем, показ жизни, как она есть, в ее многообразии, в ее бытовой полноте.

Эти средства перестали играть роль только средств: поле их воздействия, первоначально ограниченное, суженное в одном направлении, расширялось во все стороны, теряя свое значение чисто условного театрального фактора и приобретая значение факторов самостоятельного и безусловного назначения. Деталь, даже натуралистическая, перестает быть таковой в своей служебной направленности, являясь только одним из средств достижения общей творческой задачи. Теряя же этот, чисто ограниченный, смысл, она становится средством самостоятельного значения, и тогда она утверждается в своей основной натуралистической природе. Власть вещей, раскрывающих мир быта, самого по себе и в себе, характеризует натуралистический театр.

В этом вырождении служебных средств в театральные самостоятельные средства сам Станиславский сознается, говоря о том, что он «привык злоупотреблять» своими «световыми и слуховыми сценическими средствами». И речь шла здесь не только о количестве; количество несомненно переходило в качество, определяя собою подлинное содержание творческого метода театра.

Борьба с «обычной театральностью» во имя «новых» приемов воплотилась фактически в насаждении на сцене новых театральных средств только иного содержания и иного значения в общем строе спектаклей. — всех этих сверчков, занавесок, пятен невыцветших обоев под картинами, — где эти вещи были уже не мелкими деталями, только «знаком» иных миров, а выражением определенной продуманной и последовательно проводимой системы творческих взглядов на искусство, показа жизни, как таковой, в самой себе, в ее бытовом качестве.

И вот почему нельзя не согласиться с вахтанговской характеристикой чеховских постановок в Художественном театре — этой подлин-

ной вершины достижений» театра — как постановок, в которых театр, в отличие от первого периода своего внешнего «подражания» мейнингенцам, перенес теперь «принцип» мейнингенцев на внутреннюю сущность ролей — переживания», и с тем его резюме, что чеховский театр у художественников — тот же натурализм. Этот внутренний натурализм неизбежно — в силу и фактической необходимости — актерской малоопытности и принципиальной устансвки «режиссерского театра — должен был питаться, как мы выяснили выше, натурализмом внешним, той развернутой широко клавиатурой закулисных звуков сверчка, оркестра, шума улицы, крика разносчиков, боя часов на сцене, без которых не проходили постановки всех чеховских пьес в этом театре.

И хотя Станиславский, защищаясь ныне от «напрасного» осмеяния сверчков, указывает, что театр в этом своем деле «выполнил лишь многочисленные ремарки автора» — непревзойденного мастера в умении «пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами». Но значение этих ремарок, этих чеховских натуралистических деталей в общей творческой картине и творческом содержании чеховской поэзии было, конечно, иным, чем оно становилось на сцене театра. У Чехова эти средства никогда не служили «для внешнего сценического эффекта». И всегда он пользовался ими только в той мере, в какой это нужно было именно для раскрытия «жизни человеческого духа». Это именно то, что мешает сделать Чехова в какой бы то ни было мере писателем-натуралистом.

В чеховских приемах натуралистическая деталь — только деталь, только мелочь, намек на общем фоне идущего интенсивно творческого процесса, деталь, несущая при том строго-ограниченную служебную художественную функцию. Такую роль натуралистическая деталь играет, как известно, вообще в творчестве импрессионистов типа Гамсуна, и у символистов (какой-нибудь блоковский «крендель булочной» и «клюквенный сок»), и у современных экспрессионистов. Натуралистическая деталь здесь не самоцельна, она только — внешний знак, ключ к проникновению во внутреннее звучание событий, просвет во внутреннюю жизнь настроений и переживаний, создаваемых иными — творческими, психологическими — средствами.

Когда натуралистическая деталь художественно оправдана в общем плане творческой целесообразности, мы знаем, — она перестает быть натуралистической. На сцене Художественного театра, как мы уже видели, количественная полнота этих деталей (то «злоупотребление» ими, о котором говорит сам Станиславский), их тщательная разработка придали общую качественную окраску спектаклям, сосредоточили в себе самостоятельный смысл их творческих «достижений» — тех «новых достижений» в области световых и звуковых эффектов», которые Станиславский считает нужным поставить в особую и главную заслугу своему театру и которые определили в основном метод постижения театром мира чеховской драматургии. «А если отнять это? — спрашивает Симов. — Потеряется особая специфическая атмосфера спектакля. Но Чехов-то именно не был натуралистом, и



Лилина, Савицкая и Качалов

«Вишневый сад»

М. Х. Т.

здесь налицо элементы того расхождения творческих методов автора и театра, которое не могло не отразиться на всем и идейно-социальном характере выражения содержания чеховской драматургии на сцене этого театра. Устами своего героя Треплева («Чайка») Чехов отказывался «признавать» бытовой театр, на сцене которого «в комнате с тремя стенами» (и потолком,—прибавили бы мы) изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки и из «пошлых фраз стараются выудить мораль — маленькую, удобопонятную, полезную, в домашнем обиходе». Нужны новые формы, новые формы нужны!» Эти формы искали на современной Чехову сцене Мейерхольд, Комиссаржевская: они шли в разрез с натурализмом Художественного театра. «Злоупотребление» натуралистическими средствами воздействия в чеховских постановках Художественного театра является, в сущности, вовсе не случайным, каким представляет его себе Станиславский, а исходит, как ясно видно, из основных принципов «режиссерского» театра, из самой природы его, и, значит, надо говорить уже не о злой случайности, а о принципиальном употреблении этих средств. Во всяком случае такое пользование ими меняло весь основной смысл этих средств у автора, как «обнаженного» приема. Свертки, начальная задача которых была создать настроение, необходимое для данной пьесы, потом стали самоцельным средством

вообще создания правдивости картины жизни, как она есть — не условной правды чеховской пьесы, а житейской правды того материала, которым оперировал Чехов в творческих целях обобщений.

И это Чехов отчетливо понимал, и отсюда известное недовольство Чехова исполнением своих пьес на сцене Художественного театра, которое нашло естественно неполное выражение в высказываниях писателя. Оттуда и та критика метода Художественного театра, которую Чехов выразил как-раз в той же сакраментальной формуле критики «сверчков», хотя, по утверждению Станиславского, театр в этом смысле следовал только указаниям самого автора. Оказывается, «сверчки» у Чехова и «сверчки» на сцене Художественного театра разнo звучали, носили в себе различную художественную функцию, осуществляли различные задачи. Именно сам Чехов первый (и не «напрасно») смеялся над сверчками в постановках своих пьес, делая это в свойственной ему сдержанно-шутливой форме, под которой однако слышится явственно раздражение писателя против самого метода театра.

Станиславский сам рассказывает (не придавая, впрочем, этому глубокого решающего смысла), что Чехов в его присутствии и так, чтобы он мог слышать, кому-то говорил: «Послушайте, я напишу новую пьесу и она будет начинаться так: «Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка». «Конечно, — прибавляет Станиславский, — камень бросался в мой огород».

Может быть Чехов здесь имел в виду не столько общий характер воплощения на сцене этого театра своей драматургии и тон ее основных звучаний, сколько чисто-внешний, механический, не творческий характер используемых для этого воплощения приемов и «театральных средств», «новизну» которых театр ставил себе в главную заслугу. Но характер приемов и формы неизбежно должен был отразиться и на самом содержании этих сценических воплощений. В ядовитой шутке Чехова проступала недвусмысленно критика творческого метода этих воплощений. Это был камень, брошенный художником-реалистом в огород натуралистического театра.

7

Не стержневая действенная задача художественно-социального раскрытия пьесы, ее основной идеи, а показ жизни в себе, самой по себе — мира настроений, как таковых, во всей полноте его сценической иллюзии, иллюстрация этих настроений — вот тот преобладающий характер, который носило воплощение чеховского творчества в театре. Драматургическую слабость новой драмы «настроений», разжиженность, пассивность и бездейственность, вместо активного творчески-театрального преодоления их, театр возвел в удобную для себя, отвечающую его собственному творческому мироощущению догму, усиливая эти чеховские качества, утверждая их, как качества новой драмы и нового театра. «Разве это (настроение) не есть театральное до-

стижение?» — спрашивали Вахтангова ученики, и он им решительно отвечал: «Нет, никаких настроений в театре не должно быть. В театре должна быть одна радость и никаких настроений». «Радость» мыслится здесь Вахтанговым в смысле «театральности», как активное, действенное содержание сценического искусства.

Натуралистический характер формы выражения чеховских пьес на сцене должен был неминуемо преломить через свою призму и само содержание чеховского творчества, его идеологическое звучание писателя-реалиста, т. е. писателя социальных идей. Чеховские пьесы на сцене в натуралистической интерпретации не могли не принять нового своеобразного идейного содержания. Отвечающая представлению о подлинной жизни в театре, сценическая художественная равноценность и уравновешенность всех элементов созданного Чеховым мира уравнивала их и в социальном значении, т. е. повела к умалению, затушевыванию и притуплению остроты звучания основной творчески-социальной идеи, для воплощения которой и писалась пьеса и которую выделить театр обязан всегда, как подлинно стержневую целеустремленность и автора и своего театрального творчества.

«Художественное произведение, — говорил Чехов устами одного из своих действующих лиц (Дорна в «Чайке»), — непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль; только то прекрасно, что серьезно».

Можно было бы утверждать с большой долей вероятности, что новое идейное звучание чеховских пьес в театре в зависимости от иного, чем у автора, творческого метода создавало иную социально-художественную перспективу. Старое русское поколение в сущности видело и знало Чехова в интерпретации Художественного театра, через его очки. Но был ли это подлинный Чехов?

Общепринято утверждение, что Художественный театр чутко уловил стиль Чехова и в нем стиль эпохи и что оттуда идет такой исключительный успех этого театра именно в чеховских постановках. Можно даже в каком-то смысле думать, вопреки частым авторским признаниям Чехова, воспринимавшего себя только как «весельчака» и шутника, что театр в данном случае больше понял автора, чем автор сам себя — в некоторых сторонах его художественно-познавательной значимости, в некоторых мотивах его пьес, в его связях с эпохой, взаимоотношениях и настроениях, в своем толковании Чехова отразив может быть неполное, ограниченное, но в какой-то степени «чеховское» понимание эпохи. Так ли это? В условиях упадочнических настроений эпохи театр оказался ближе к Чехову-нытику, хмурому человеку» 80-х годов, ближе, чем это хотелось бы самому автору, к Чехову, в своем знаменитом письме к А. Суворину (в 1892 г.) писавшему о «лимонаде» своего поколения, лишенного крепости алкоголя. Театр Чехова — театр российских будней, воспринимаемых безнадежно, как житейский факт, — долго казался родственным статическому и натуралистическому искусству Художественного театра, но только в такой односторонней интерпретации.

Родство однако по сути дела было однобоким, не касалось всей пол-

ноты органических творческих черт, и сам Чехов, как мы видели, иронически отнекивался от него. Кугель, «главную заслугу» театра увидевший в том, что он уловил ритм хмурого безвременья, ритм «анемичной, обреченной, тусклой» чеховской художественности, не раскрывает однако причин этого одностороннего понимания Чехова. Близкий сотрудник Художественного театра — «близкий душе Чехова», как его характеризует Станиславский, — художник В. Симов, вспоминая сейчас об этой поре, пишет, несомненно выражая настроения своей эпохи и бывшего зрителя Художественного театра: «художественники явились непревзойденным резонатором именно меланхолических нот, той психологической сурдинки, которую наложил актер на свою лиру. Театр создал чеховский стиль. Полутона, недосказанность — «чего-то нет, чего-то жаль». Может быть такое поветрие носилось в воздухе».

Указывая на общую тенденцию работы театра над чеховским циклом — подчеркнуть «увядающую красоту, обреченную на гибель», — Симов характеризует ее, как тенденцию социального содержания: «как сам Чехов, так и театр чувствовали упадочность сумеречной эпохи, и словно торопились скорее запечатлеть умирающий быт в художественном отражении». Но Чехов чувствовал и иное. Лицом своим он был обращен к иным горизонтам. Основная целеустремленность Чехова, его «вера» в иные идеалы, в «здорового» человека, в «бодрое» будущее не укладывались в то сниженное познание «чеховской» серой действительности, каким натуралистический театр подменил идейную открытость чеховского творчества. Это творчество знало и иные песни, далекие от серых будней...

Чехов был не только «хмурым человеком» 80-х годов, но и романтиком, интеллигентом 90-х годов, человеком кануна 1905 года, с перспективами выхода из «хмурости», социальными предчувствиями «новой жизни». Не только к стонам разбитой чайки, но и к тревожному перед бурей полету ее прислушивался поэт, — оттуда успех его в среде передового радикального поколения эпохи. Чеховские песни предрекали Горького.

Театр создавал в лучшем случае лирического Чехова пассивных психологических настроений, принципиальной сценической бездейственности, давал его во всей гамме своих найденных «наблюдений над жизнью», всеми доступными ему и вновь изобретенными средствами, но он не сумел довести и подчеркнуть ни социальной подпочвы чеховских настроений, ни социально-классовой их обусловленности и ограниченности. Вместо драмы обреченности погибающего мира, он в своем натуралистическом мироощущении развернул в чеховских пьесах лирическую поэму: так, как он прочитал и выражал Чехова, он выражал его с позиций упадочнических групп мелкобуржуазной предреволюционной интеллигенции. Но не нашли ли известного своего выражения в творчестве любимого певца эпохи и иные ее настроения — более активных радикальных групп трудовой интеллигенции? «Вишневый сад» звучал в театре только элегией лебединой песни, и в какой-то степени это, конечно, отвечало тому общему лицу



«Дядя Ваня»

М. Х. Т.

Чехова, каким представляло его себе и каким любило его современное ему поколение. Но в этом лице явственно проступали и иные черты, которые требовали иного подхода, иного творческого метода для своего выявления. И это уже был иной Чехов, не только певец пассивного умирания.

Тот же В. Симов, анализируя сейчас общий характер чеховских пьес, невольно воспринимает отраженную ими элегию под иным углом, с позиций нашего современника. Он видит сейчас то, чего не увидел Станиславский в своем воспевании чеховского мира, — что «в усадебной культуре доживали последние дни элегическая утонченность, сентиментальная эстетика», но «переплетаясь с жестокостью, эгоизмом, ненасытной жадой властвовать и над человеком, и над природой — мой парк, мой лес, моя земля». Вот эти разоблачающие ноты радикальной интеллигенции, которые нашли свое выражение в некоторых моментах чеховского творчества, социально заостряя его «хмуро-усадебную» лирику, придавая ей новое звучание — звучание «надвигающейся грозы», предреволюционных предчувствий, — не нашли своего соответствующего выражения на палитре натуралистически-элегического театра умирающей «чайки». Театр не выразил во всей возможной силе театральной обобщенности этого нового, критического осмысливания Чеховым старого тургеневского дворянского гнезда — «жестокости», классового эгоизма, «ненасытной» психологии собственности, — о которых говорит Симов и сам Чехов устами своего Трофимова¹ — с той силой, с какой он замечательно выразил «элегическую утонченность и сентиментальную эстетику» гибнущего

¹ «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душам, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... О, это

класса. «Три сестры» можно было бы построить не на одной теме уездной мертвящей тоски, унылости и мечтаний о «Москве» уездных барышень в тесненькой дешевой квартирке, до которых театр снизил генеральских дочерей, живущих в великолепной барской квартире губернского города, этим «измельчив» и творческий эффект обобщений, — но на бодрой решительной ноте замечательного Тузенбаховского монолога: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, и скоро сдунет с нашего общества лень, равнодушие к труду, гнилую скуку». Но ведь этот Чехов, Чехов этих бодрых социальных предвидений — совсем иной, чем представил его в общем «ноющем» облике Художественный театр.

Распределяя роли в «Вишневом саду», Чехов определенно возражал против понимания театром, например, роли Ани — подлинно бодрого начала в пьесе. В письме к Книппер (21/X 1903 г.), сообщая о телеграмме Вл. Ив. Немировича-Данченко (о том, что Аня похожа на Ирину» из «Трех сестер»), Чехов определенно протестует против этого искажения смысла образа, который мог бы создать определенную линию и для всего спектакля в целом: «Аня так же похожа на Ирину, как я на Бурджалова. Аня — прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни и ни разу не плачущий, кроме 2-го акта, где у нее только слезы на глазах. А ведь М. Ф. (Андреева, которой режиссер, «очевидно, хочет отдать роль Ани») всю роль проносит, к тому же она стара».

Чехов, как известно, остался недоволен постановкой своей пьесы в Художественном театре, считая, что ее смысл не был понят театром. Театр «проныл» пьесу. Любопытно, что и Мейерхольд в своем письме Чехову по поводу «Вишневого сада» (в 1904 г.) писал, что Художественный театр «растерялся», потеряв ключ к его пьесе: в осмыслении Мейерхольдом чеховской пьесы мы находим уже может быть задатки позднейшего мистико-символического миропонимания этого режиссера — этапа его на пути к революции, но во всяком случае здесь явственно звучит его враждебность бытовизму Художественного театра. Пьесу Чехова он считает «абстрактной, как симфонию Чайковского», которую нужно «прежде всего уловить слухом», т. е. найти ее музыкальное звучание. «В третьем акте на фоне глупого «топотания» — вот это «топотание» нужно услышать — незаметно для людей входит ужас: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное». В Художественном театре «фон мало сгушен и мало отдален вместе с тем. Замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется». Но как раз «активность» Художественный театр меньше всего изображал, переводя всего Чехова в план пассивности.

ужасно, сад ваш страшен... Этот «страшный» вишневый сад театр не пытался показать даже в отдаленных намеках, подменив его дворянской эстетической идиллией.



«Дядя Ваня»

М. Х. Т.

Художественный театр отразил в известной степени Чехова, связанного с прошлым, но не с будущим, и отразил притом не теми творческими средствами, какие диктовало творчество Чехова — художника-реалиста и поэта. Чехов не был натуралистом и не был аполитичен. Оттуда элементы и идейного и творческого расхождения автора и театра, в противовес отмеченным выше элементам их «сродства». Но одно связано с другим неразрывно.

Станиславский как будто понял это сейчас, говоря о нсвой возможной политически-заостренной интерпретации старого элегического «Вишневого сада». «Дайте Лопахину размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своей мощью рубит отжившее, а молодая девушка крикнет на весь мир: «Здравствуй, новая жизнь!» — и вы поймете, что «Вишневый сад» — живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит б о д р о».

Но ведь это же совсем иной Чехов, чем тот, которого так долго и блестяще культивировал на своей сцене Художественный театр, — новое социально-художественное раскрытие темы Чехова в театре и притом не в натуралистическом, а определенно-театральном качестве ее. И это новое качество сам Станиславский ставит в определенную зависимость от актера — нового актерского качества исполнения.

Только актер, человек на сцене — настоящее, основное и подлинно творческое «театральное средство» театра; даже на пустой сцене, без грима, без бутафории он — истинный творец театра, его подлинная жизнь, создатель его образов, эмоций и идей, фактор его активности.

Натуралистические театральные средства дают впечатление в е-

еще и самой «жизни» в ее полноте, деталях, но не творческие обобщения идей и психологических состояний человека. Только человек и его мир — и в нем отраженный внешний мир вещей и явлений — есть и материал, и задачи театрального искусства, как и всякого искусства.

Задача познания мира и организации его достигается в искусстве именно средствами от «человека». Механические средства — «вещи» в своей иллюстративно-фотографической правдивости — не творческие знаки искусства, не знаки творческого процесса, они — не искусство.

• Сверчки, тараканы натуралистического театра — перевернутая страница театральной истории, «исканий» новых идей не там, где их можно найти в искусстве. Чехов в Художественном театре — пройденный русским дореволюционным театром интереснейший этап поисков этим театром выхода из тупика.

• Но театр создал только видимость выхода, и сознание его иллюзорности уже входило постепенно в общественное сознание в последние годы перед войной и революцией. Механические театральные средства к нашим дням выдохлись окончательно, потеряли всякое содержание и даже силу впечатляемости, когда и зритель вырос и вырос актер Художественного театра. Оттуда кризис этого театра, разочарование в старых путях, в старых средствах и в самих основах системы театра.

♦

8

Вот почему при подлинном «новом подходе» к драматургическому наследству Чехова, — не таком, какой ставит себе в заслугу Станиславский, — подходе с иным театральным творческим методом, методом социально-обостренного реализма наших дней — перед современным театром встает проблема нового прочтения Чехова.

Уже Вахтангов мечтал о новой постановке «Чайки». Но Вахтангов мечтал, в противоположность натуралистическому характеру звучания этой пьесы в Художественном театре, о постановке «театральной» — «так, как у Чехова», прибавляет он, по-новому воспринимая Чехова.

Он мечтал и о простом смешном чеховском водевиле «Свадьба» в новом восприятии. Действующих лиц его он интерпретировал как персонажей «Пира во время чумы», тех же «зачумленных», которые не знают еще, что «чума прошла, человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу». Конечно, такое осмысление чеховского водевиля дает не Чехова в своей эпохе — «подлинного» Чехова, а Чехова современных нам дней, современного мироощущения, чуждой ему и его поколению маски трагедийности. Это — перегиб интерпретации автора в другую сторону, где автор, в сущности, только «предлог» для выражения театром своего мироощущения.

Трагедийность чужда Чехову, не в его творческом плане. По поводу выстрела дяди Вани А. Кугель хорошо отметил, что не в тра-

гедийности его смысл, что он тем и замечателен, тем и пленителен с художественной точки зрения, что «совершенно нелеп, не соответствующая силе желания и не подвигая его ни с какой стороны». «Силы желания», силы восприятия и переживания именно нет в чеховской драматургии. Та несомненная катастрофичность положений, которая могла бы трагедийно ощущаться автором в такой пьесе, как «Вишневый сад», пьесе классовой гибели, тоже была разрешена автором в плане отнюдь не трагедии, а преимущественно лирическом, но с мажорными интермедиями. Трагедийность, выражение сильных страстей, «во весь голос» есть оборотная сторона полноты ощущений, того бодрого утверждения жизни, которое есть удел здорового поколения, здорового мироощущения. «Бодрый» Чехов, с которым сейчас говорит Станиславский, бодр не так уж прямолинейно, как могут подумать режиссеры, осваивающие Чехова в плане современности, и здесь, в передаче подлинного голоса писателя надо соблюдать сугубую осторожность, руководствоваться тонким ощущением стиля его и эпохи, не перегибая палки ни в какую сторону.

О новом социальном осмыслении того же «Вишневого сада» находим любопытные соображения у А. Кугеля. Пьесу классовой борьбы, которую преимущественно играл Художественный театр на своей сцене, идя от Раневских и Гаевых, как героев ее, он интерпретирует в ином плане, по-новому расшифровывая социальный смысл образа Лопахина. Говоря об «истинном символизме», высот которого достигал Чехов в своих последних пьесах, Кугель вкладывает в эту терминологию понимание не мистическое, в духе т. н. «символистов», а творческое, поэтическое—«предугадывания будущих реальных фактов в намеках сегодняшнего дня». Его не удовлетворяет простое обычное прочтение пьесы, как ее всегда читали и понимали, т. е. как картину одной лишь «ликвидации старого барства, старой дворянской усадьбы, последнюю страницу из истории дворянского оскудения». Ряд иных, более сложных элементов пьесы, звучащих в ней «под текстом», привлекает его внимание: такова музыка оркестра, звук лопнувшей струны, сцена с фокусами, которую он воспринимает (слегка по-вахтанговски) не только как «не совсем понятную», но и как «жуткую». Эти фокусы—единственный комический элемент пьесы — приклеены к действительности обитателей «Вишневого сада» — грустной и однообразной, но лишены объединяющего их жизнью смысла: жизнь, идущая к аукциону, — сама по себе, а произвольно вызываемые фокусы — тоже сами по себе. Но самое главное и «непостижимое» для критика — фигура Лопахина: он—последний приобретатель «Вишневого сада». Но какой же это в таком случае странный и непонятный стяжатель, буржуй и приобретатель! Ведь никто иной, как он сам все время твердит: «думайте, 22-го горги», предупреждая, усовещевает устроить так, чтобы ликвидация «Вишневого сада» не совершилась и чтобы он, Лопахин, был лишен возможности сделать то, что он считает полезным, нужным, неизбежным, экономически необходимым делом.

Аргументация Кугеля в уяснении какого-то «второго плана» образа Лопахина явно идет по линии схематизма в искусстве, хотя критик

и оперирует как будто «здравым смыслом». Ведь в реальной жизни,—размышляет критик,—Лопахин не купил бы вишневого сада из деликатности, что ли, из душевной чуткости, а если бы купил, чтобы другим не досталось, то не стал бы рубить старый сад. А если бы даже твердо положил купить и рубить, то не был бы столь нетактичен, что, задумав свое дело, все время бередил бы раны у владельцев сада. «С реальной точки зрения тут какая-то неразбериха». Воспринимая Лопахина, как условное художественное обобщение, как художественный символ, Кугель видит в нем «одно из самых поразительных предвидений Чехова» и дает ему следующее неожиданное толкование: Лопахин — разновидность русской интеллигенции. Его радушно принимают в «Вишневом саду». Он и не враг обитателей сада, наоборот, он расположен к ним, он их все время предупреждает. Лопахин — «революционный интеллигент», замахнувшийся топором над «Вишневым садом». Он предупреждает: «Спасайте себя. Пожалуй, вас и жалко, но ведь дело это историческое, неизбежное. Либо вы ухватитесь вместе со мною за колесо истории, и мы по-товарищески разнесем в куски «Вишневый сад», либо я один это сделаю. Здесь дано самоотношение внутри самой интеллигенции, расколовшейся надвое».

Видеть в образе кулака-купца, художественно усложненного в пьесе в его связях с окружающим, торжествующего на развалинах помещичьих остатков «революционного интеллигента», одну из творческих сил революции, замахнувшейся над «Вишневыми садами», сверхъестественная символическая нелепица, высосанная из пальца. Подлинно ум за разум зашел. Не в этом, конечно, смысл чеховской пьесы.

Представителем революционной интеллигенции в пьесе Чехов определенно вывел студента Трофимова — образ, явно недоделанный автором, схематический, но положительный, с его фактическим отрицанием собственности, с его горячими призывами к Ане. Чеховская пьеса, как подлинное художественное произведение, многопланна и дает больше возможностей глубоких проникновений в смысл познаваемых явлений — и именно социально-политического характера, чем это использовал в своей примитивно-лирической и элегической интерпретации Художественный театр, натуралистически сузив чеховское содержание. Только этим интересен «смелый» опыт кугелевского даже не символического, а аллегорического толкования пьесы.

Вот почему «ревизия», критический пересмотр чеховской практики Художественного театра — этого общепризнанного интерпретатора Чехова — имеет все права на общественное внимание. Чехов нуждается в новом современном вскрытии своих образов, идей и настроений.