

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СОВРЕМЕНИК

ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-
ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
Ж У Р Н А Л

Я Н В А Р Ь • 1 9 5 5

1

ГОСЛИТИЗДАТ • ЛЕНИНГРАД

ЧЕХОВ НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ

(О классическом наследстве)

Д. ТАЛЬНИКОВ

Исполнившаяся юбилейная дата Чехова (75-летие со дня рождения) вновь — в применении к этому превосходному художнику недавнего прошлого — возвращает нас к одной из центральных проблем нашей культуры — проблеме критического освоения классического наследства.

Наиболее эффективно это освоение проявляется, естественно, в области театра — в сценических постановках классиков. Театральная интерпретация автора — это и есть освоение его на деле, в художественной практике, а не только теоретически; она и открывает возможности придания старым образам и старому законченному в себе миру художественного произведения новой жизни, качество новых звучаний — в современности. И вот мы более или менее успешно ревизовали за все эти годы в своей театральной практике творчество Гоголя, Грибоедова, Сухова-Кобылина, Островского, Шедрина, Фонвизина. Имени одного только Чехова, по годам наиболее близкого нам писателя, в этой галлерее имен мы не найдем.

Вот почему новый спектакль „Вишневого сада“ в молодой московской студии Симонова приковывает сейчас внимание наших и литературоведов и театроведов как первый опыт — первый за все 17 лет существования советского театра — ревизии Чехова на современной сцене, при всех своих недостатках, значительный прежде всего по поставленным им задачам пересмотра, чеховского наследства и по затронутым общим методологическим проблемам: на примере Чехова попутно вновь возникает назревший вопрос о самых пределах предпринимаемой ревизии классиков, вопрос о соавторстве театра с классиком.

Классики, как известно, мирно покоятся на книжной полке в дорогом много-уважаемом шкафу; они сами не могут вмешаться в буйный спор потомков о „наследстве“, протестовать, бороться за себя, за свои права, и над ними часто все можно проделать, что ни вздумается. Так вот поставлены ли пределы этому „вздумается“?..

В сущности, каждое поколение по-своему перечитывает всегда классического автора, — в этом и живучесть, подлинная творческая непрекращающаяся жизнь автора, его „бессмертие“. Новое критическое осмысление старого автора сводится в этих случаях к его новому толкованию, интерпретации — в формах, установленных им, „канонизированных“.

Так, Пров Садовский в рамках текста Сухова-Кобылина по-своему интерпретировал Расплюева, „этого Ноздрева 50-х годов“, показав его на сцене не помещиком былых дней, каким его изобразил автор, а спившимся прогоревшим кул-чником, проходником, которого побили в игорном притоне, но — увы! — не английским боксом. Это шло в разрез с авторской интерпретацией, и Сухова-Кобылин резко протестовал против такого „искажения“ своего замысла, имея на то целый ряд своих оснований, — как вспоминает об этом П. Гнедич. Но тип опустившегося

помещика был чужд и Садовскому, актеру новой жанрово-бытовой манеры игры, и зрителям Малого театра — новому зрителю из среды купеческой и мелкобуржуазной.

Зато „Расплюева из Охотного ряда“ они приняли с восторгом. Подавленный, заболевший от волнения автор, которого убедили посмотреть спектакль, имевший огромный успех именно благодаря игре Садовского (выдвинувшего фигуру Расплюева на первый план), махнув рукой, сказал: „По Сеньке и шапка!“ В интерпретации Садовского образ стал традиционным и был воспринят позднейшими Расплюевыми — Медведевым, Макшеевым, Давыдовым.

И так всегда — „по Сеньке и шапка“, т. е. толкование классического образа — по зрителю эпохи, по актеру с его новым мировоззрением.

Так, артистка-народница Стрепетова в 70-х годах с точки зрения натуралистических идеалов своего поколения стала пересматривать, ревизовать грибоедовское наследство — именно роль Лизы. Метод этой „ревизии“ был поставлен артисткой, однако, в определенные культурные пределы. Артистке было ясно, что Лиза — субретка, а не „русская горничная из фамусовских крепостных“, что она „родная сестра Дорины из „Тартюфа“: „Когда и где бывали такие русские горничные?“ — спрашивает Стрепетова в своих записках. Но — „не исправлять же Грибоедова. Кто же на это отважится, да и у кого найдется столько таланта?“ „Нет, в роли все останется так, как оно есть, следует только снять чужеземный налет... Тут дело в актрисе, в ее игре и ни в чем более... Не говоря уже о том, что манеры, мимика интонация — все должно быть приурочено к типу русской горничной, надо многое оттенить в положениях. Например, хотя бы в первой сцене с Фамусовым следует поукротить развязность Лизы, ни на минуту не забывающей, что перед нею ее повелитель и властелин ее судеб“ и т. д. „Главное, не надо забывать, что играешь крепостную“.

Когда Орленев в конце 90-х годов играл царя Федора „неврастеником, а не блаженньким, как хотел того автор“, режиссер П. Гнедич указал на это „искажение“ образа Суворину, но Суворин сослался на нового зрителя. „Публике это понравится гораздо больше, чем царь-юродивый. А нам только этого и надо“. Критический пересмотр замечательным актером классического образа отвечал и определенному новому смыслу, вкладываемому в пьесу, бывшую 25 лет под цензурным запретом. „Цари прискучили своей вечной генеральской формой, — и царь-пономарь, царь жалкий и дряблый, царь слабый, ничтожный человек, царь-студень — в этом была пикантность. Федора Иоанновича, кстати, тогда сближали с Николаем II. Постановка „Федора“ и исполнение Орленева, несомненно, имели революционное значение“ — писал позже А. Кугель.

В сущности, такой метод „нового прочтения“ старого автора и наиболее отвечает задаче критического освоения его. Автор остается в неприкосновенных фактах своей, присущей ему, манеры письма, слова, положений и пр., он не „искажается“ ни в каком смысле, он — классический автор законченного художественного целого. На него только глядят сквозь новые очки новые, ему неизвестные люди, „племя младое, незнакомое“, — новые читатели, зрители, „потомки“, и в исторической перспективе им виднее то, что он, может быть, только интуитивно, неясно ощущал. „Подчеркивание“ и раскрытие „приглушенного“ отнюдь не означает выдумывания наново, как по следам Мейерхольда практикуется нынче рядом вульгаризаторов его идей и подражателей по нашим театральным градам и весям; пределы „единоборства“ театра с автором-классиком поставлены самими границами произведения, если мы только не захотим исказить автора, неверно показать его, наново его выдумать, „приспособить“. Но ведь именно данного автора, а не выдуманного, ставим мы в театре. Всякое „единоборство“ с автором должно свестись к тому, чтобы, опираясь на его текст, вскрыть его *социальный подтекст*.

Если автор — подлинный объективный художник, это вскрытие подтекста имеет огромное художественно-познавательное значение. В борьбе автора с самим собой (т. е. в неизбежном часто конфликте между объективной правдой художественного восприятия действительности и субъективными свойствами его классовой психики) нам надо помочь автору в его объективных качествах художника, помочь ему одержать победу над своим „ветхим Адамом“, над узкогрупповым и чуждым современности мировоззрением. Нам надо брать его правдивые образы, имеющие объективную познавательную ценность, освобождая их от шлама чуждых нам классовых, субъективных тенденций, — это и значит акцентировать то, что часто „приглушено“ в произведении, вскрыть объективную правду классического произведения, не искажая, однако, художественного образа ни самого автора, ни его героев, не прибегая, с другой стороны, к „механическим“ средствам вульгарного социологизирования автора. Такой способ подхода к классике и помогает, например, опираясь на авторский текст, „разоблачить“ в „Бесприданнице“ Островского его героя Паратова и „реабилитировать“ Карандышева.

Только путь актерского вскрытия образов (о котором говорила Стрепетова), путь понимания их в свете современных идей, путь внутренней акцентировки их — без ломки текста и извращения автора (в объективно-художественных качествах его образов) — генеральный путь критического освоения классики.

Но на этом общем пути могут быть и различные отклонения, ибо творчество автора-драматурга в своем воплощении на сцене встречается с другим — тоже самостоятельно значимым, имеющим свои специфические закономерности, искусством театра. В этом смысле театр не является только фотоперелачей автора, но всегда соавторствует с драматургом. И это соавторство осуществляется не только через актера, вволяющего свои новые творческие качества в творчество автора, но и через режиссера, организатора текста в смысле его сценической приспособленности. Тот же Орленев, критически интерпретировавший Федора в пределах авторского текста, в своей постановке Гауптмановского „Михаила Крамера“ смело переставил два акта в их последовательности; он же в свою роль Нахмана в Чириковских „Евреях“ вставил („смонтировал“, как сказали бы мы) монолог из повести С. Юшкевича „Еврей“; в свою роль Павла I в пьесе Мережковского вставил ряд реплик Павла, найденных им при тщательном изучении всей исторической литературы о Павле. Все это была, правда, драма современная, не классическая. Но и в отношении классиков возникает известная необходимость в „поправке“ на время. Вель вот даже Шекспира ни один театр не ставит в том виде, в каком знает его читатель, а с бесконечными „вымарками“ и перемонтировками сцен. Естественно, что это возможно допустить — в какой-то мере и при наличии авторитетного художественного вкуса — и по отношению к авторам, „классичность“ которых в известной мере спорна. Чехов — автор ближайшей к нам поры дореволюционного искусства, и по характеру своего творчества, по самой зыбкости его форм еще не автор классической завершенности и непререкаемости. Тем более эта характеристика применима к его драматургии — наиболее слабому участку его творчества. Драматургия Чехова, — драматургия лишь становящихся, — в процессе исканий — „новых форм“ — обладает рядом моментов, характеризующих, например, ее антидраматургичность (бездейственность, лиризм и пр.). Вот сам же Художественный театр, чуждый всякому экспериментированию над автором, предложил Чехову, как рассказывает Станиславский, „выкинуть целую сцену — в конце второго акта „Вишневого сада“. „Сократите“ — ответил Чехов, „поблуднев от боли, которую мы ему причинили тогда — и никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека“.

Любопытно, что те, кто восстает против права театра на перемонтировку и

переинсценировку Чехова, ничего не имеют против инсценировок беллетристических произведений того же Чехова, и даже таких непрекращаемых классиков, как Толстой („Воскресение“, „Анна Каренина“), т. е. совершенного разрушения всей завершенной в своих жанровых формах творческой структуры законченного произведения. А здесь искажение автора налицо и бесспорно.

И Гоголь и Островский и даже Чехов имеют право на то, чтобы предстать перед зрителем в своем „подлинном“ виде. Но для нас классик не только музейная ценность, археологическая, мертвая по сути дела. И постановка ее на сцене не должна сводиться к реставрации типа „Старинного театра“. Ценность классиков — этих могучих конденсаторов творческой энергии эпохи — в их активной жизнеспособности, в их живой силе воздействия. Классик — в таком подходе [к нему — становится живым участником нашей культуры, живым источником наших творческих радостей, а эти радости не только художественные, но и социальные. Классик становится нашим современником, не застывшим в своих формах, а с нами заодно творящим их и меняющим. И если это так, если оживление классиков к активной жизненной борьбе есть проявление наибольшей нашей связи с ними, то нельзя и резко возражать против всякой попытки театра к осуществлению этой живой связи. Вопрос об абсолютной неприкосновенности автора, — так, чтобы не тронуть слова его, запятой (как это делал Немирович-Данченко с „Егором Булычевым“ Горького и как, наоборот, этого не сделал — к выгоде для пьесы — Вахтанговский театр), — становится в этой плоскости вопросом музейной реставрации ценностей, часто притом спорных.

Современник высвобождает Шекспира из-под шелухи устарелостей, длиннот, мешающих цельному восприятию самого главного, что есть в Шекспире, что в нем не устарело, чем он и дорог и в чем он гениален, в чем он и есть Шекспир. Почему в Островском — авторе не такой силы, как Шекспир, — не тронуть, например, финала его „Бесприданницы“ (именно последние слов Лариссы), кажущегося нам сейчас не только устарелым, но и фальшивым, не связанным ни с обстоятельствами пьесы, ни с характером действующих лиц ее, и прежде всего Лариссы: мораль христианского всепрощения этого финала — вовсе не мораль той протестующей Лариссы, которую воплотила Комиссаржевская, и не мораль Лариссы в современном социальном понимании этого образа. Но можно сказать, что именно такая Ларисса по-новому раскрывает нам замечательные качества, таившиеся — до Комиссаржевской — под спудом бытовых форм в пьесе Островского, возрождаемой для новой жизни. Это толкование показало, что и сам Островский, может быть, „не понимал глубины, которую создал“ (Амфитеатров). Фетишизм перед автором был бы здесь нелеп, как и всякий, впрочем, фетишизм. Бесспорность прав автора зиждется на другом — на его авторитете там, где он бесспорен. Нельзя ломать всей структуры „Бесприданницы“, совершенно законченного в своей художественной цельности и ограниченности произведения — больше того: в своей драматургической цельности и ограниченности. Зачем ломать здесь то, что прочно не в силу буквы завета и традиций, а в силу внутренней закономерности и оправданности?

Вопрос о тексте не внушает сомнений, и вносить „свои“ новые слова в классический текст покуда не всякий решается. Но и экспериментировать над композицией произведения, т. е. над творческим моментом, не менее обусловленным и органичным, чем слово, надо в каком-то строгом учете и автора и меры. Например, в области показа на сцене закулисных положений предела фантазии режиссера не положено, если отвергнуть классическую закономерность авторской композиции. В провинции недавно некий режиссер в „Бесприданнице“ показал публике сцену кутежа на острове, где Ларисса гуляет с Паратовым — сцену,

которой у автора нет. Эта выдуманная театром сцена — не Островский. Островскому не нужна она была, она мешала ему. Здесь без всякой нужды театр явно вступает в борьбу с автором, с его принципом художественной экономии средств, вступает в область собственного драматургического творчества.

У Чехова Яша рассказывает: „Епиходов бильярдный кий сломал!“ Нужно ли демонстрировать воочию этот эпизод перед зрителем, открыв ему дверь в бильярдную и т. д., как это делает, например, Симоновская студия? Реплика Гаева: „Съездили в город и позавтракали“ (во 2-м акте), и Раневской: „Дрянной ваш ресторан с музыкой“, в той же студии разрастаются в целую картину этого завтрака в городском ресторане. Правда, здесь как мы увидим, в замысле лежала определенная задача целесообразности, но нельзя ли было обойтись при разрешении этой задачи другим, более отвечающим экспозиции автора, способом?..

Допуская как исключение возможные и оправданные отклонения, мы с тем большей настойчивостью должны утвердить основной общий принцип, основную линию того генерального пути осовременения классики, о котором мы выше говорили. Крайне важный для нашей культуры вопрос о критическом освоении классического наследия решается прежде всего и главным образом, думается нам, в рамках именно внутреннего, органического анализа и трактовки его образов и положений, в новом раскрытии заложенных в них возможностей, в их подтексте — без ломки их форм, без искажения и их содержания. „Новое“ должно быть в интерпретации, а не в перестановках и экспериментах. „Тут дело в актрисе (актере), в ее игре и ни в чем более“...

Но и это новое в интерпретации не должно быть формальным (т. е. новое для нового, новизна во что бы то ни стало!), а оправдываться исключительно целесообразностью идейной и сценической, т. е. необходимостью более эффективного, яркого раскрытия автора и его замысла новыми, более совершенными и современными приемами, в новых, современных, более доходчивых формах. Так, именно современный прием иронического гротеска, может быть (и даже наверняка), раскроет лучше всего сущность Сухово-Кобылинской „Смерти Тарелкина“, отвечая и стиливому содержанию его у автора; в этом и оправдание трагического гротеска Хлестакова в мейерхольдовской интерпретации Гоголя — в этом органическом единстве режиссерского замысла и авторского (в понимании режиссера). И если в этих целях театру нужна будет новая комбинация композиционных элементов, имеющих у автора, или сценическое развитие некоторых положений, имеющих у него лишь в зачатке, то это новое творчество над автором будет оправдано целесообразностью. Целесообразность — вот конечный критерий допустимости новшеств и экспериментов в самых исключительных случаях. Так или иначе, и эти права должны осуществляться целесообразно: в направлении того же вскрытия социально-психологического „подтекста“ пьесы, которое является основной задачей современного критического освоения классики. Но здесь и другое еще: новый автор — „автор спектакля“ — сказался в своем художественном качестве на такой высоте, где победителей уже не судят, где его режиссерское произведение приобретает уже самостоятельное значение (даже безотносительно к автору пьесы).

И здесь именно — в творческом смысле — применимо старое, но вечно правоспособное в искусстве правило: *quod licet Iovi, non licet bovi* — не всякому даны права на „эксперименты“: нужно эти права предварительно завоевать.

Чеховская драма — лирическая драма. Таковой была новая драма предреволюционной эпохи. Сам Чехов назвал, однако, свой „Вишневый сад“ „комедией“ (как, впрочем, и „Чайку“; „Дядю Ваню“ — просто „сценами“, а „Три сестры“ — „драмой“), и в этой жанровой характеристике пьесы — не одна только номенкла-

турная условность (как часто у Островского). Чехов для современности может жить на сцене не в одних своих лирических нотах пассивной обреченности, но в заложенных в его творчестве бодрых нотах и „предчувствиях“ и веселых нотах „разоблачения“ прошлого, не в одной лирической „любви“ к „вишневым садам“, — любви, впрочем, безрадостной, любви разночинца, — но и в „разлуке“ с этим прошлым, разлуке „без печали“, без „драмы“.

„Радость тихая, глубокая радость“ должна опуститься даже на душу Раневской, по уверению Ани, и эта Аня, так „нежно“ любившая вишневый сад, „уже не любит его“, и ее глаза „играют“ веселием, она „сияет“, она „довольна“, „очень“ довольна этой гибелью старой жизни и началом „новой жизни“.

Основной вопрос ревизии Чехова — ревизии крайне осторожной в смысле сохранения и основных форм его творчества и содержания его и текста — это вопрос о целесообразности социально-идеологической, художественной и сценической. И он решает в последнем счете и вопрос о самих пределах ревизии.

От чеховского драматургического наследия театр наш вообще в эти годы упорно отказывался.

Единственной пьесой Чехова, которая шла у нас в годы революции, был „Вишневый сад“ в постановке Художественного театра, показанной в 1928 г. Эта постановка — несомненно, историческая страница, на которой запечатлены и мировоззрение самого театра и сложившееся в предреволюционную эпоху, до наших дней непересмотренное представление о Чехове, традиции для постановки его пьес — традиции, считавшиеся долгое время непререкаемыми. Вот почему эта постановка, естественно, должна служить исходным пунктом для нашей темы нового, современного освоения Чехова.

У нас обычно не описываются спектакли, а между тем только такие, запечатленные во времени, зафиксированные наблюдением спектакли могут служить подлинными театральными документами эпохи. Постановка „Вишневого сада“ 1928 года, являясь не попыткой нового освоения Чехова, а полной реставрацией старой, первоначальной постановки этой пьесы на сцене Художественного театра 1904 года, утверждала старое понимание Чехова и в наши дни.

В свое время такое возобновление „Вишневого сада“ на сцене Художественного театра после долгих лет исканий, стремлений к современности, путей и перепутий, характеризующих деятельность театра в период революции, естественно, было воспринято общественностью как органическое возвращение к истокам, какое-то завершение круга работ этого театра в его основном органическом ядре. От себя не уйдешь, — в творчестве этот закон звучит не менее убедительно, чем в жизни биологической личности, — и вот перед нами в этом спектакле вновь утверждаемое подлинное, органическое лицо театра.

Как звучит сейчас „Вишневый сад“ — эта последняя, лебединая, дореволюционная чеховская песня? Историей, но историей близкой, отзвуками которой полны и наши дни. Драма помещичьего оскудения, обреченности вырождающегося класса именно своими социальными методами понятна современности. Социальная драма, пусть развертывающаяся в чуждой современности классовой среде, воспринимается и сейчас именно потому, что она социальная, что на ее лирике — чеховской интимной лирике — лежит густая печать социальной значимости. Революция бытовая, переводившая „вишневый сад“ из рук наследственных помещиков и бывших „культуртрегеров“ в руки потомков крепостных, новой деловой буржуазии лопахинского толка, завершилась в историческом масштабе и неожиданно даже для этих самых Лопахиных: итог и „Вишневому саду“ и всему лопахинскому

„деловому“ и „дачному“ распоряжку капиталистического хозяйства подвела революция наших дней. и героями подведения этих итогов оказались уже не Лопатины, а вот те самые тихие, безмолвные, ни слова в пьесе не говорящие мужички, которые на сцене Художественного театра появляются только затем, чтобы внести в дом сумдуки барыни Раневской, а живут где-то там, за кулисами, невидимо и неслышно.

С. Фирсом ушел последний преданный раб-слуга, для кого воля была „великим несчастьем“. Драма „Вишневого сада“ в своей окончательной редакции разыгралась уже в наши дни: и так же должны были обходить комнаты, где роились, где провели свою жизнь беспечальную — жизнь ряда поколений — Раевская и Гаев, прощаться навек с этим домом, обходить тайком, прощаться, спешно прощаться, ибо время не ждало, ибо надо было убежать в зареве пожаров; и Раневская, уцелевшая от лопатинского разгрома Раневская, должна была бежать в Париж не к возлюбленному, а в безрадостную эмиграцию, во все ее мытарства, а Гаев, может быть, и посейчас служит где-нибудь на банковской службе, но не частной, а государственной, если только его не сократили или не „вычистили“. В последней, роковой для российского помещичьего дворянства драме голоса Ани и Трофимова звучат в ушах современного зрителя, как бодрые голоса действительно „пионеров“ новой жизни...

Так или иначе — факт тот, что пьеса Чехова и сейчас звучит не только своей сюжетной социальной линией, но и психологическим содержанием, не столько одною лирикой обреченности уходящего класса, сколько социальными предчувствиями неизбежного — и осуществленного — будущего. К сожалению, эти предчувствия ни автором, ни театром не показаны убедительно. Чехов хотел благословить это новое, идущее на завоевание мира, но не нашел подлинных художественно-волнующих образов для нового: он мог создать только риторическую фигуру „облезлого“ студента, вложить в его уста публицистический энтузиазм, волнующие слова, но только одни слова... Весь жар поэзии, художественной правды, все очарование своего искусства он вложил в образы прошлого — Раневской и Гаева. Вот два чудесных художественных образа чисто тургеневской кисти, в которую писатель вложил не только свою грусть и любовь, но и правду художественного *разоблачения*.

Предчувствие бодрого нового мира не удалось, но лирикой обреченности, социальной гибели, глубокой интимной лирикой распада спектакль наполнен до краев; эта лирика — не созвучна современности, но она — социологическая правда спектакля, живой художественный момент его, его атмосфера. Она делает из пьесы лирическое стихотворение в прозе, поэму, лирическую песнь уходящего мира, — и в таком плане ставит ее Художественный театр. Не в тоне современности основной импрессионистский характер чеховской драматургии, так ярко обнаруживающийся на фоне динамической психологии наших дней, дефекты его творчества драмы „настроений“ и пауз. Чехов по своему существу не драматург: нет в его драмах основного и безусловного элемента драматического творчества — действия, борьбы, динамики, ни внешних событий, ни внутренних отношений. „Настоящего нерва для драматического писателя у Чехова нет — говорил Л. Толстой Гнедичу. Ведь какое, казалось бы, драматическое событие — борьба за „вишневый сад“! А у Чехова только статика, только одни статические настроения с первого акта до последнего, на одной ноте умирания, угасания. Без всякой борьбы уходит „вишневый сад“. Это именно поэма угасания. Все недостатки пьесы сейчас улавливаются особенно ярко. Выбросьте из этой пьесы настроения и разговоров весь 2-й акт, где действующие лица, неизвестно зачем, приходят на сцену и уходят, просто гуляют, просто говорят монологи, и зритель не заметит

этого. Художественный театр сейчас как будто ускорил темп действия 1-го акта, разворачивает его быстрее и легче, но и здесь не уйти — если точно следовать всем указаниям автора — от чеховских пауз и настроений, от характерной чеховской тягучести, настолько полярны все достижения его драмы — и драмы классической, которая своей динамичностью, самим ритмом и темпом своим подается осовременению... Осовременение Чехова означает в этих условиях преодоление его пауз, его статики во имя же ново-раскрываемых в наши дни мотивов его творчества, новой интерпретации их.

Что же писать о самой постановке Художественного театра? О спектакле 1928 г., когда Гаева играл еще сам Станиславский, возможна одна лирическая рецензия. Сидишь в кресле в притихшем зале, силою чарующего искусства вовлеченном в интимную жизнь вымирающего поколения, и на тебя со сцены льется поток лирики, аромат поэзии, и весь ты во власти ее. О свежесть, о молодость наша, людей старшего поколения!.. Ведь там, на пороге зрелых дней, у конца нашей юности слышали мы впервые неясные и „неизъяснимые“ предчувствия чеховской лебединой песни... Там были мечты туманные и „сладость“ их... И вот, как аромат воспоминаний юношеских лет, воскрешенные перед нами первые живые движения наших чувств, вот эти самые живые — Станиславский, Книппер, Москвин — „старики“ Художественного театра, с именами которых слились навек известные ассоциации юности, — Леонидов, Лужский... — „старики“, слившиеся навсегда с тонкой тканью чеховских узоров... Они уходят — вот их последние шаги, — как ушла для феодальной России жизнь „вишневого сада“, как ушел Чехов совсем, навек, — уходят навсегда основатели и творцы Художественного театра, — и больше их не будет, и больше *так* — вот *так*, как они, по-своему, натуралистически и импрессионистически, — не будут уже играть на сцене, в этом именно *стиле*; не будет уже больше таких сценических Гаевых, видавших своими глазами в жизни этих самых подлинных, натуральных Гаевых. Будут новые прекрасные дарования, но иного *стиля*, тона, — и мы присутствуем на этих спектаклях Художественного театра, в сущности, при последних закатных лучах старого искусства. Вот каким лирическим мечтаниям предавался я, сидя на спектакле „Вишневого сада“ и вспоминая Раневскую — Марию Гавриловну Савину, более динамическую, реалистическую, без импрессионизма; Фирса — Влад. Никол. Давыдова, да вот из этого же Художественного театра незабываемого Артема... „Иных уж нет, а те далече“.

Какая же тут „критика“, требования рецензента и пр. к этому спектаклю, уходящему в историю русской сцены, воскрешенному на миг?.. Или принять его целиком — или целиком отвергнуть. Творцы первоначального „Вишневого сада“, — через четверть века те же живые артисты, только с еще большей — и ныне органической — лирикой собственных годов, жизни, собственных предчувствий, — переживали на сцене старые чувства чеховских героев и оживили их. Это был не высохший „музейный“ цветок, лишенный аромата и свежести...

Была воскрешая жизнь на сцене, и ветки вишневого сада, отягченные белым цветом, глядели в окна старых комнат, и пыль книжная — хороших книг, друзей наших — лежала на старом книжном шкафу, и вот представлялся 7-летний мальчик на большом окне в сад, глядящий вслед отцу в Троицын день, и вот это замечательное, молчаливое прощание Гаева с домом, его беззвучные рыдания в платок, прижатый к губам... Вообще Гаев-Станиславский, получивший в возобновленном спектакле большую органичность творческую, чем это было прежде, — замечательный образ, умиляющий своей тонкой художественной правдивостью, мягкостью и благородством игры. Он один художественно оправдывает полностью возобновление постановки — уходящий со сцены навсегда, меньше всего разоблаченный, но

художественно оправданный актером (в своем социальном плане) чеховский Гаев. И Раневская, носящая в себе не только распад класса, но и очарование женственности, культуры, душевной мягкости, — даже в тех чертах тонкой „порочности“, о которых говорит Гаев, — нашла для себя легкое, изящное и поэтическое, полное художественной правды воплощение в игре Книппер. Поэтизация прошлого — вот что дают Станиславский и Книппер да и вся постановка. Это — лицо ее, лирика театра, и это, как я уже сказал, нужно или принять или целиком отвергнуть.

Но театру не удалось уничтожить риторичность Трофимова. Хороша простая, безыскусственная игра Ани (Тарасовой), но Трофимов у Подгорного какой-то двойственный. В целях натурализма, желания „оживить“ этот образ, явно не удавшийся Чехову, театр лишил его живого пафоса общественности, живого энтузиазма молодости, несомненной революционной настроенности. Речи Трофимова, обличение „вишневого сада“, разоблачения его, произнесенные обычной житейской интонацией, звучали совсем прозаически, убедительно и как-то фальшиво; их и не слушал зритель, они проходили в пьесе как-то незаметно. Это снижение общественной природы героя, характерное для натурализма Художественного театра (Чацкий, Фигаро), лишает и чеховскую пьесу значения социального предчувствия, о котором говорил сам автор.

Содержательность этих риторических речей Трофимова не в самих словах, а в пафосе, их наполняющем, в воодушевлении, с каким они произносятся, в подъеме душевном, романтике молодости, и лишать Трофимова этой романтики — значит сделать его образ *бессодержательным* психологически, не делая его одновременно живым художественно. Пусть звучат эти речи, голоса молодые Трофимова и Ани не так холодно, серо, „облезло“-прозаически, как сейчас, а ярко, страстно, сверкающе над грустной лирикой Раневских и Гаевых, поверх всей тоски упадочных, обреченных людей, и в этом свежем и бодром звучании молодых голосов получится устоя вся пьеса и постановка для звучания своего в современности...

Лопахин у Леонидова, даже в своем „хамстве“ не выходящий из пастельных тонов общей настроенности спектакля, какой-то „грустный“ Лопахин; трогателен был Лужский Фирс (гримировка надглазных мешков казалась нам преувеличенной); Дуняша-Андровская дает свежий, бодрый и хороший тон; яркая гротесковая фигура Москвина-Епиходова, — вся в старом, давнем масштабе, без внесения каких-либо новых творческих моментов.

А на всем спектакле печать тонкой культуры, мастерства. „Вишневый сад“, в сущности, был чудесным эпилогом, лебединой песней старого бытия Художественного театра. Художественный театр начинает жить новой жизнью, вступивши в нее через свою молодежь, через свое второе новое поколение — свою „смену“; он может, и мы знаем, делает и новое дело, но это уже *новый* Художественный театр наших дней, новых пьес, новых театральных форм. Возрожденный „Вишневый сад“ возвратил нас на миг к странице, уже перевернутой историей...

А между тем все основания для пересмотра установившихся традиций в понимании Чехова налицо. Сам Чехов о постановщиках своей пьесы в Художественном театре (Станиславском и Немировиче-Данченко) писал, что они „испортили пьесу“: „я готов дать какое-нибудь слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы“, т. е. не вскрыли в ней авторского замысла. Совершенно прав Станиславский, когда в своей книге он утверждает, что „глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли *как следует*, не вынули в ее сущность, пусть ее раскроют вновь изучат и дочтут до конца“. Сам Станиславский, всеми своими постановками чеховских пьес на сцене Художественного театра утвердивший их

в общественном сознании, как „печальные страницы русской жизни“, а их автора как „поэта будней, серых дней“, хмурого человека 80-х годов, сейчас, в историческом аспекте, совершенно иначе раскрывает тему Чехова, считая, что прежняя характеристика „резко противоречит“ новым представлениям его о Чехове и воспоминаниям о нем. Это значит не столько даже, что Художественный театр неверно понял Чехова в свое время, „затушевывая“ „мечту“ Чехова, „главный мотив пьесы“, и выставляя „на первый план слишком ярко повседневность“, „внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону“ (эта критика натуралистических постановок Чехова в Художественном театре звучит сейчас крайне любопытно в устах самого руководителя этого театра!) Это означает прежде всего, что театр, выражавший в своем творчестве определенное мировоззрение интеллигенции своей эпохи — и не в ее наиболее демократических и радикальных слоях, а в либерально-буржуазных — этим своим пониманием Чехова отвечал эпохе общественного упадка и уныния, тусклых линий общественной реакции.

Не натурализм, т. е. творчество ползучей эмпирики, а художественно-психологический реализм „новой драмы“ (которой первые элементы закладывал у нас Чехов), открывающий творческие и социальные перспективы в будущее, поднимающий явления и идеи над их бытовой формой и бытовым прозаическим смыслом, — вот какое расхождение творческих методов отвечало расхождению идеологий. Творческий метод, как всегда, не явился произвольным фактом, а отвечал содержанию самого мышления, идеологии театра.

В противовес прежнему, утверждаемому в прежних чеховских постановках в Художественном театре лицу этого автора, ныне Станиславский рисует Чехова „гораздо чаще бодрым и улыбающимся, чем хмурым“, — даже в самые плохие дни его болезни. „Кто больше его ненавидел невежество, грубость, нытье, сплетню, мещанство? Кто больше его жаждал жизни, культуры? Всякое новое полезное начинание являлось для него подлинным событием. Даже простое очередное благоустройство жизни необычайно оживляло, волновало его“. Где — в ярких чертах эмоциональной активности этого образа — прославленная старая чеховская лирическая пассивность? И вспомним трофимовские пылкие речи: „Очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим. Укажите мне, где у нас ясли, о которых говорят так много и часто, где читальни?... О них только в романах пишут, на деле же их нет совсем. Есть только грязь, пошлость, азиатчина...“ Да ведь это сам Чехов говорит — тот, которого рисует Станиславский. И здесь важно даже не столько само содержание этой проповеди, отчасти урезанное по цензурным мотивам (например, в восстановленных ныне на сцене Симоновской студии цензурных пропусках пьесы Трофимов говорил и определеннее об интеллигенции, которая „уже не замечает, что живет в долг, на чужой счет на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней“), отчасти сниженное в своих идейных масштабах, сводящееся к некоей абрамовщине, проповеди „малых дел“ (что тоже очень характерно для уяснения себе идеологии Чехова). Важен тон, который дает здесь всю музыку, и тон этот определенно „бодрый“, активный. Станиславский сейчас прав в этом, когда подчеркивает на мягком „общем фоне настроения грусти“ „чрезвычайную, исключительную жизнерадостность и жизнеспособность“ Чехова. И это относится к его личности не только в жизни, но и в творчестве.

„Ошибаются те, кто считает его безвольным и нерешительным, как многие, из тех людей, которых он описывал, — говорит Станиславский. — По мере того как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, он становился все более решительным... В художественной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он один из первых почувствовал неизбежность революции, он

один из первых дал *тревожный звонок*. Кто, как не он, стал рубить прекрасный, цветущий вишневый сад, сознав, что время его миновало, что старая жизнь бесповоротно осуждена на слом.

Но ведь это новый Чехов, открываемый вновь в наши дни, рожденный к новой жизни в нашей современности. Ведь это критический пересмотр старых позиций по отношению к Чехову. И ведь дать услышать в его пьесах этот „тревожный звонок“ революции — тревожный для старого мира и радостный, бодрый, веселый для нового, — этот „отдаленный звук, звук лопнувшей струны“, которым завершается символически его драма „вишневого сада“, — „замирающий печальный“ для одних и „веселый“ для других, — задача нового сценического воплощения чеховских пьес.

Все многочисленные ремарки, сопровождающие реплики Трофимова и Ани, говорят о „веселом, призывающем“, „возбужденно-веселом“ состоянии духа. Даже Гаев, прощаясь навсегда со старой жизнью, говорит у Чехова — по беспечности, правда — „весело“: „В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже...“. История, действительно, решила вопрос окончательно и бесповоротно, и Чехов услышал ее тревожные голоса, ее „звонок“... Гаев вообще не так элегичен, как его представлял Художественный театр. „Столько я выстрадал“, — плача говорит он, возвратившись из города после продажи имения, но услышав стук бильярдных шаров, он „уже не плачет“, у него „меняется лицо“.

И Станиславский подымает вопрос о новом сценическом методе воплощения Чехова. Он понимает, что „мечту Чехова“, его „тревожный звонок“ труднее передать на сцене, в особенности на сцене натуралистического театра, чем „внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону“, — но все же необходимо установить, что нельзя „затушевывать“ в театре „главного мотива пьесы“, т. е., как это очевидно из всего контекста, ее социального мотива, — „должна быть рельефна сценическая передача чеховской мечты“, социальной идея его. Станиславский на конкретных примерах показывает, как он понимает эту задачу раскрытия Чехова в современности, задачу критического нового прочтения („как следует“) чеховского наследства в пределах неизмененного текста чеховского, неискаженной его авторской завершенности.

Вот пьеса „Иванов“. Исполнители роли Иванова играют его обычно „неврастеником“ и „вызывают в зрителе лишь жалость к больному“. „Между тем, — возражает Станиславский, — Чехов писал его сильным человеком, борцом в общественной жизни. Но и Иванов не выдержал, — надорвался в непосильной борьбе с тяжелыми условиями русской действительности. Трагедия пьесы не в том, — резонно указывает наш автор, — что ее главный герой заболел, а в том, что условия жизни нестерпимы и требуют коренной реформы. Дайте на эту роль актера с огромной внутренней силой, — и вы не узнаете Чехова, или, вернее, впервые узнаете его таким, каким он должен быть“.

Этот же „тревожный“ и радостный звонок „надвигающейся грозы“ (Тузенбах) Станиславский интерпретирует в новых возможных звучаниях „Вишневого сада“: „Дайте Лопухину размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своей мощью рубит отжившее, а молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: „Здравствуй, новая жизни!“ — и вы поймете, что „Вишневый сад“ — живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней *бодро*, зажигательно, ибо сам он смотрит не назад, а вперед“.

Но это и есть полное отрицание старой практики Художественного театра

в интерпретации Чехова, и эти заявления обязывают. Перед МХТ, включившим в свой репертуар новые постановки „Чайки“ и „Трех сестер“, неизбежно должна встать проблема методологии этих постановок: должны ли они быть музейным воскрешением, образцами реставрации старых спектаклей Чехова, которыми театр так прославился в прошлом, или должны показать нового Чехова в критическом понимании наших дней — Чехова не исключительно интимных лирических настроений, а социального Чехова.

Опыт Островского в этом театре („Горячее сердце“, „Таланты и поклонники“, „Гроза“), шедший в главных чертах своих по испытанным старым и обветшалым путем интерпретации, должен особенно остро поставить перед театром проблему идеологически и художественно крайне ответственной ревизии чеховского театра. Тем более, что печальный факт с „Вишневым садом“ налицо. Вышеприведенные строки Станиславского о новых задачах разрешения этой пьесы писались в 1925 г., а возобновленная в 1928 г. на сцене Художественного театра постановка „Вишневого сада“ показала, как мы убедились, что театр прошел мимо теоретически обоснованного ее пересмотра. И до сих пор „Вишневый сад“ (а времени было достаточно) идет в театре (с измененным и значительно ухудшенным составом) в тех же первоначальных, осужденных, как мы видели, самим руководством театра, установках, в тех же анахронических традициях.

Вопрос о „несозвучности“ Чехова нашему времени в старой его интерпретации, очевидно, объясняет полное забвение этого автора на нашей сцене за годы революции. Сейчас, в связи с юбилейными днями, оживился и интерес наших театров к чеховскому наследию и попытки по-новому прочитать Чехова, раскрыть его сценически в том плане, о каком мы говорили выше.

Основной тенденцией новых предпринимаемых постановок Чехова является отхождение от постановочных традиций в толковании Чехова Художественным театром. Эта общая тенденция характеризует самые разнообразные чеховские спектакли и в центрах, и на местах.

Говоря о своей инсценировке чеховской „Дуэли“ (в б. Александринском театре), Н. Бромлей „Литерат. Ленинград“ 2/Х 1934 г.) указывает, что „Художественный театр показывал чеховских персонажей без исторического отношения к ним. Для нас времена Чехова — это уже история. Мы хотим подать образы в плане исторической сатиры“. Для автора инсценировки „подойти к Чехову в 1934 г. — это значит дважды вступить в спор“: первый спор — с прошлым, с неверной расценкой Чехова „как безгневного лирика“; второй спор — в зависимости от этой новой точки понимания Чехова — это спор о стиле его, о „паузах“, „полутонах“, „стереоскопичности“ его и пр.

Другое дело, что постановка явно не удалась, и по двум причинам: первая — неудача жанра „инсценировок“. Нельзя подменять Чехова другим автором, — в данном случае Н. Бромлей, — и думать, что это есть Чехов. Пусть в инсценировке будут дописаны автором только „немногие страницы“ (как она сама признает), пусть будет перемонтировка текста и пр., но ведь нарушены основные принципы авторской композиции, формы, которая органически связана с содержанием. Это по-прежнему „дуэль“ с самим Чеховым. Ведь и сам Чехов, будучи драматургом, мог бы „Дуэль“ написать в форме пьесы; однако он не сделал этого: его содержание нашло свой органический жанр в манере повести, описательной речи. Мало того: Чехов сам писал о ней: „в моей повести почти нет движения, и это меня пугает“. Где же тут говорить о сценичности повести, как это, например, можно говорить в известном смысле о романах Достоевского,

самого „драматургического“ романиста? И такая же печальная участь — можно заранее сказать — ожидает и новую постановку 2-го Московского Художественного театра, инсценирующего крестьянские рассказы Чехова („Мужики“, „В овраге“ и др.). Новая форма, новое жанрово-композиционное качество будут обозначать творчество нового автора. Так кого же театр „ставит“ в конце концов: Чехова или Н. Бромлей? Чехова или Юр. Соболева? И так далее. Если вы хотите „ставить“ именно Чехова, не искаженного и не подмененного другой „фирмой“, то ставьте его произведения, им самим предназначенные сцене и потому в соответствующей органической форме и написанные...

Вторую причину неудачи инсценированной „Дуэли“ ленинградская критика видит в неверном толковании конфликтов чеховских героев: если Н. Бромлей видит в „Дуэли“ „кризис чеховской темы, победу жизни, момент осознания Лаевским своей социальной вины и первый шаг к ее искуплению“, то критики „Литературного Ленинграда“ считают такое толкование расхождением с самим Чеховым: в „Дуэли“ даже своеобразное моральное „очищение“ Лаевского, его возвращение к мещанской „добропорядочности“ выглядит явным издевательством Чехова над своим героем. В невозможности найти „выход“ для героя и заключается глубочайший пессимистический смысл повести. Советский театр не имеет права ставить проблему социальной судьбы Лаевского с субъективных позиций „лишнего человека“. Если Лаевский и искупает свою вину, то отнюдь не перед теми своими современниками, которые понимали, что подлинный „выход“ заключается в перспективах революционной борьбы. Лаевский „искупает“ вину обычным для либерализма путем: он остепенился, женился, начал аккуратно посещать присутствие. Страшная и подлая судьба! „Скучная история!“ Плана обещанной Н. Бромлей „исторической сатиры“, судя по всему этому, как раз и не получилось в постановке, — чеховские герои „не осмеяны и не разоблачены“, как указывают и другие рецензенты, т. е. произошла явная „ошибка“ в чтении Чехова. Он неверно прочтен, — и не „по-новому“, а даже по-старому. Постановка показала вдобавок чеховских героев в ракурсе „декадентской мелодрамы“, „декадентского гротеска и патологии“. Чехов оказался не „ревизованным“, не по-новому раскрытым, а „искаженным“, как указывает и ленинградская „Смена“; „социальный фон повести пропал вовсе; ее заменила драма характеров, обусловленная их „патологичностью“. Задача постановки — „во что бы то ни стало уйти от мхатовской традиции“ — была разрешена не в плане нашей идеологии: „уйти-то театр ушел, но пришел к приемам, ничего общего с реализмом не имеющим“ („Литературный Ленинград“).

Более любопытны попытки „осовременения“ Чехова на провинциальной нашей сцене, сделанные в последние дни.

Так, постановка „Иванова“ в г. Сталинске, по свидетельству местной критики, „по-новому вскрывает драму Иванова — не как „личную драму“, а как социальную“. При подлинном тексте автора, не изменяя и не монтируя его, режиссеры ставят задачей спектакля показать невозможность „выхода“ для героя пьесы. Это не субъективная драма „лишнего человека“. Иванов — порождение эпохи, типичное социальное явление ее; в нем — безысходность русской интеллигенции под пятой реакции“ (газ. „Большевистская сталь“, 11/XI 1934 г.). Такая задача постановки приближается к известному нам новому толкованию смысла чеховской пьесы и нынешним Станиславским.

Неудачу новой постановки „Вишневого сада“ в г. Петрозаводске местная газета („Красная Карелия“) объясняет тем, что пьеса трактована как „лирическая драма, драма личностей“. Раневская, Гаев, Аня показаны лирически-мягко, овеванными какой-то подсознательной (!) теплотой, но к переживаниям этих героев

зритель отнесся безразлично, холодно". Проблема новой интерпретации Чехова — это, конечно, и проблема нового зрителя. „Упор режиссера на комедийность у театра не вышел“. Рецензия отвергает традицию Художественного театра в постановке этой пьесы, где „исторический смысл событий был завуалирован настроенческими мелочами, индивидуальными переживаниями“.

Режиссер новосибирского театра „Красный факел“ Ф. Литвинов дает следующую экспозицию своей новой постановки „Вишневого сада“: „Мы отвергаем всяческую „усадебность“ в трактовке комедии и будем стремиться перевести ее в план персонифицированного спора о праве на владение „садом“. „Новый“ Чехов — это писатель „взволнованный и яркий, он с нами в борьбе с ленью, невежеством и тунеядством“... „Для нас „Вишневый сад“ — это вся Россия, как говорит Трофимов. Сад этот действительно надо было расчистить и заселить новыми людьми“.

„Остроту“ комедии режиссер видит в том, что Чехов, „выселяя последний помещиков, одновременно издевается над „дачными планами“ купца Лопухина; Чехов не верит в то, что „либеральные дачники“ смогут возродить „вишневый сад“ и поэтому слышится отдаленный звук лопнувшей струны...“ Но этот „отдаленный звук“ через два года разразился грозами 905 года, с тем, чтобы потом откликнуться могучей симфонией победоносного труда“ („Большевистская смена“, 15/IX, 1934 г.). Проблема „дачников“ вообще любопытна для эпохи; ее подымал, мы знаем, не только попутно Чехов (лопухинский расчет на то, что „из дачников со временем выйдут отдельные хозяева“), но и Горький в пьесе („Дачники“), снятой цензурой в театре Комиссаржевской.

Как мы видим, всюду в попытках нового прочтения чеховской драматургии идеологическая ревизия Чехова сочетается непременно с борьбой и за новый метод его сценического показа, борьбой с идейными и творческими традициями Художественного театра, — и этот факт знаменателен и для раскрытия чеховской проблемы и для позиций самого театра.

Как мы уже выше отметили, внимание всей нашей театральной общественности приковала к себе новая постановка „Вишневого сада“ в московской студии Симонова (декабрь 1934 г.). Но об этой постановке — в следующей книге.