С. БАЛУХАТЫЙ

ЧЕХОВ

ДРАМАТУРГ

Государственное издательство
„Художественная литература“
Ленинград 1936

Огромная роль Чехова как новатора в области драмы, как драматурга, косвенно влиявшего своими произведениями на реформу русского, а затем и мирового сценического искусства,— общеизвестна. Тем не менее представляется совершенно необходимым тщательное изучение драматического наследия Чехова в его историко-литературных и историко-театральных связях. Еще не вскрыты и не изучены до конца те социально-политические причины и исторические условия, которые вызвали к жизни реформаторскую деятельность Чехова, не определены художественные качества этой деятельности, не показано конкретно влияние Чехова на современный театр и на последующую драматургию, не выяснена судьба его репертуара в русском театре и причины исключительной его популярности в странах Запада и Америки.

На все эти вопросы предлагаемая книга не дает исчерпывающего ответа. Ее задача — более ограниченная, как бы предварительная: определить основные вопросы, связанные с возникновением и последующей литературной и сценической историей драм Чехова, тем самым — дать характеристику главнейших вех драматического пути писателя от юношеской его драмы «Безотцовщина» до «Вишневого сада», поставив эти вехи в связь с социально-политическими предпосылками эпохи.

Для всего драматического пути Чехова характерны поиски той новой формы и того нового содержания драмы, которые могли бы выразить основную «тенденцию» эпохи, вернее—ее

передовых групп, — и определение признаков этого «нового» в последовательно возникающих у Чехова драматических произведениях — ведущая тема книга. Раскрывая эту тему, мы сводим свое изложение к рассказу о том, в каких конкретных социально-политических и художественно-творческих условиях возникал у Чехова определенный драматический замысел, как этот замысел формировался, как он доходил до сцены, как воспринимался современниками и какое значение имел для последующей работы Чехова в области драмы.

Отсюда — основные темы книги и ее композиционная схема: анализ идейного замысла каждого драматического произведения Чехова и определение стилевых форм выражения этого замысла; характеристика той критической борьбы, которая неизбежно возникала вокруг каждой пьесы Чехова; установление связей драматурга с современным театром, воплощавшим его замыслы.

В силу недостаточной разработанности фонового,—литературного и театрального,—материала, относящегося к драматургии Чехова, мы привлекли по ходу изложения наиболее характерные печатные критические отзывы и большое число неизданных писем и документов как писателей, так и театральных деятелей. Значительное место в книге занимает характеристика отношений Чехова и Московского Художественного театра по новым материалам.

В приложении нами приведены данные сценической интерпретации драм Чехова крупнейшими режиссерами (К. Станиславским, В. Мейерхольдом, Б. Вахтанговым), дополнительный материал критических отзывов, статистические сведения о числе постановок.

В основу книги положены этюды о драматургии Чехова, разработанные нами в течение последних десяти лет и дающие по отдельным темам более развернутый материал (Перечень этих статей см. в приложении к книге.)

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ 80-х годов

И ПОЗИЦИЯ ЧЕХОВА[1]

1

Чехов начал свою драматическую деятельность в 80-е годы, в тусклую сценическую эпоху распада русского театра и русской драматургии. После казни Александра II 1 марта 1881 г. и разгрома «Народной воли» Россия вступила в полосу феодальной реакции и реставраторской политики Победоносцева, того политического застоя, который проник решительно во все формы общественной жизни.

---

[1] В настоящем очерке приводятся главным образом статьи о театре и драматургии 80-х годов из газетно-журнальной печати того времени, а также цитируются (с указанием только имени автора) статьи, обзоры, доклады, записки виднейших театральных деятелей эпохи: *А. Островский*, Записки о театральных школах, 1881, Записки об устройстве русского национального театра в Москве, 1882, К московскому обществу, 1882, Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время, О причинах упадка драматического театра в Москве, По поводу проекта о премиях императорских театров за драматические произведения; *С. Юрьев*, Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства, 1883; *С. Светлов*, Театральный дневник, 1882; *А. Урусов*, Статьи. Письма. Воспоминания, М. 1907, тома I—III; *А. Потехин*, Докладная записка, 1887; *П. Гнедич*, Хроника русских драматических спектаклей на императорской петербургской сцене 1881—1890 годов. Из поздних статей нами использованы высказывания *В. Мейерхольда* („Русские драматурги", статья 1911 г., в книге „О театре", П. 1913), мемуары *П. Гнедича* („Книга жизни", П. 1929) и некоторые другие материалы.

В этих условиях театр переживал исключительно тяжелый период своего существования. Сжатый тисками неумолимой и придирчивой цензуры, охраняемый казенной монополией и, подобно другим бюрократическим учреждениям всей государственной сети, чиновничье управляемый, — театр, казенный, «императорский» театр 80-х годов сделался орудием государственной политики, средоточием убогой и угодливой идеологии, хранителем косных творческих форм. Сценическое искусство не руководилось творчески, а лишь управлялось, заведывалось.

Структура театра и метод его работы свидетельствуют о принципиальном, проходящем через все элементы театральной системы, художественном и идейном консерватизме его управителей и казенных охранителей. Так, театры долгие годы были предметом казенной монополии, не знающей организаторской конкуренции, не подлежащей общественному контролю. Театр ставил себе задачей главным образом не столько создание значительных этических и эстетических ценностей, воздействующих на современного зрителя, сколько, — как это видно из «отчетов», «записок» управителей театров, — цели коммерческие, доходные. Роль режиссера или заведующего труппой в этих условиях сводилась к бюрократическому администрированию, к подбору послушного и исправного коллектива, неукоснительно выполняющего основные практические задания казенного театра и неособенно беспокоящего себя задачами собственно-художественными. При подборе артистов действовала почти открыто система протекционизма; отличия, «повышения» артистов, как и меры взысканий, применялись те же, что и в обычных чиновничье-бюрократических учреждениях и по тем же в сущности признакам («усердие по службе», «выслуга лет», «нарушение дисциплины» и т. п.). Репертуар казенных театров тщательно фильтровался двуступенчатыми цензурными учреждениями (общая драматиче-

ская цензура и дополнительно — цензура императорских театров в виде отзывов театрально-литературного комитета), а репертуарный план утверждался в высших бюрократических сферах, не имеющих прямого отношения к деятельности театров.

Непосредственное следствие всей этой административно-организаторской системы сказалось на художественном лице театра как в жизни каждого театрального сезона, так и в длительной, на всем протяжении 80-х и 90-х годов, упадочнической стадии истории русского театра. Выражение казенной рутины и чиновничьего отношения к делу, творческой робости, идейной скудости и художественной убогости — характернейшие, затяжные болезни всего сложного театрального организма этих лет. Они насквозь пронизывают такие стороны театра, как режиссура, актерская игра, репертуар.

В области *режиссуры* театры, не сосредоточивая своего главного внимания на согласованном художественном воздействии всех сторон спектакля, пришли к расшатанным, неустойчивым постановкам. Отсутствие заботы о едином действии всех театральных элементов отражалось на повседневных постановках, выполняемых с огромной небрежностью к аксессуарам, костюмам, бутафориям, декорациям. Лишь в особых случаях, для спектаклей «парадных», осуществлялась довольно внушительная мобилизация «сценического опыта» режиссеров — организаторов спектакля, но зато отсутствие творческих исканий и настоящих знаний сказывалось с особенной ясностью при постановке пьес исторических, которые даже по свидетельствам современных театральных зрителей превращались подчас в зрелище «высоко-комическое». О примитивных навыках крупнейших режиссеров того времени говорят даже театральные мемуаристы, в общем благожелательно оценивающие театральные явления своего

времени. Так, по мнению А. Плещеева, положительными чертами режиссеров конца прошлого века были «сценический опыт, обстоятельное знакомство со сценой и личное участие в качестве актера». К этому А. Плещеев добавляет, что режиссер «никогда не стремился заслонять актера или автора, стеснять их свободу». Самые приемы режиссирования сводились однако не к выявлению многообразными средствами художественной идеи пьесы и спектакля, не к согласованию отдельных их частей для выражения целого, но лишь к простейшему «свободному» движению отдельных эффективных элементов постановки. Одним из таких элементов, главенствующим в спектакле, определяющим основные его мизансцены, рисунок и стиль ведущей роли, был артист — «премьер» спектакля. Режиссер был ограничен волей этих «премьеров», подчиняя их желаниям и вкусам остальные элементы спектакля. Играли — «премьеры», все же остальное в спектакле не выходило за пределы нейтрального фона, на котором развивалась эта игра. Так, А. Плещеев, характеризуя уже в 1910 г. режиссерскую манеру Ф. А. Федорова-Юрковского, главного режиссера Александринского театра в течение двух десятков лет, писал:

«Федоров-Юрковский, как режиссер, от которого в те времена не требовалось нынешней изобретательности, не хватал звезд с неба и не портил ничего. Все обставлялось и ставилось аккуратно, примитивно, по тогдашним требованиям прилично и умно. Давались указания актерам, где стать, в какие двери уйти, где проводить паузу, как лучше загримироваться. Психология пьесы или действующих лиц, если таковая в произведении имелась, не вызывала прений, исполнители пользовались свободой творчества... Режиссеры были примитивные, творчество актера выигрывало, а не проигрывало». («Исторический вестник», 1910, стр. 831.)

Это высказывание очень характерно. Действительно, в практике театра того времени отсутствовало руково-

дящее устойчивое толкование замысла и художественных особенностей пьесы.

По линии *актерского исполнительства* театр являл картину огромного бескультурья и неоднородности сил, и хотя театр владел прекрасными актерскими дарованиями, исполнителями большой и разнообразной творческой изобретательности и мастерства, это не спасало его безнадежного положения. А. Островский, в одной из своих записок, после резко-отрицательной характеристики трупп императорских театров в обеих столицах, справедливо писал:

«Чтобы разыграть изящное драматическое произведение сообразно его художественному достоинству, т. е. чтобы докончить и воплотить данные автором характеры и положения, возвратить опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы, труппа должна быть прежде всего слажена, сплочена, однообразна».

Этими качествами согласованного ансамбля драматические труппы императорской сцены не обладали. Лучшим положением, судя по современным отзывам, считалось то, когда артисты, осуществляя какой-то средний по качеству уровень исполнения, не выделялись среди своих сотоварищей по спектаклям, когда пьеса проходила при исполнении «гладком, ровном, добросовестном» или когда качества актерской игры определялись лишь словами — такой-то артист «в общем роль свою не испортил» (С. Светлов).

Среди массы бесцветных артистов определенно выделялись те немногие исполнители, которые, не имея сил для создания яркого индивидуального артистического образа, подменяли свою задачу тщательным изучением роли, педантичным пониманием особенностей драматического характера и стремлением соблюсти хотя бы верность бытовой и психологической обстановки. Редкие случаи этого ряда обычно отмечались и особо выделялись современной критикой.

Однако основная актерская масса слагалась не из этого слоя добросовестных, хотя и неталантливых исполнителей, но из актеров-рутинеров, актеров-бездарностей, актеров, растерявших чувство ответственности перед тем серьезным делом, которому они служили. Это тип артиста, лишенного знаний, довольствующегося, по словам современной критики, лишь «небольшой дозой жара чувств» для ролей драматических и «уменьем передразнивать» — для ролей комических. Это актеры с «диким, невежественным отношением к искусству сценическому», «рабы капризных похотей толпы», «полуневежественный люд, способный только тешить измельчавший, огрубевший и приниженный ум» (С. Юрьев). Единственная теория, которой неизменно следовал такой артист, была теория «нутра», за которой скрывались убогость знаний, бедность художественного понимания роли, однообразный субъективный тон исполнения, тяготение к повторному самовоспроизведению себя в замкнутых ролях-амплуа, голое и грубое актерское «сырье», выдаваемое за реалистическую игру.

Откуда приходил такой актер, какая школа создавала этот серый и в то же время основной слой любого актерского коллектива? На этот вопрос исчерпывающий ответ дал, как известно, А. Островский в своей «Записке о театральных школах» 1881 г. По утверждению А. Островского, поставщиками столичных театров, за отсутствием театральных школ, являются театры провинциальные. Но провинциальный актер — это прежде всего актер-любитель, актер, вышедший из клубных сцен или так называемых «семейных вечеров». Любитель же, как правило, «не знает азбуки своего дела, потому что не желает утруждать себя; он не хочет подчиняться никакой дисциплине, потому что он играет не из-за денег, начальства над собой не признает; он не учит ролей — это скучно; он хочет только играть — это весело и доставляет ему удовольствие». На сцене любители — «вялые и неуклюжие»; они не умеют ни

ходить, ни стоять, ни сидеть на сцене; они вносят с собой «надоедающую неумелость», и оттого-то зритель испытывает от их игры «непрерывную неудовлетворенность». Провинциальные актеры, при отсутствии театральных школ, хороших традиций, талантливых образцов, — за малым исключением, те же неотшлифованные любители, и пагубный стиль этого любительства пронизывал исполнительство артистических коллективов столичных театров. А. Островский писал: «Неразборчивое смешение умелых с неумелыми скоро принесло свои плоды: стройность в ходе пьес стала исчезать, живость и сила тоже, и вообще исполнение стало приближаться к уровню провинциального». Пьесы большею частью шли по одному спектаклю, на репетиции поэтому уделялось минимальное внимание, роли не разучивались и исполнялись под суфлера. Исполнение падало раз от разу, «становилось почти детским». А. Островский, отмечая, что «при дурном исполнении все пьесы равны», в то же время говорил и о прямом пагубном влиянии плохого исполнительства на вкусы зрителя. Он писал: «Развитие вкуса в публике для оценки всякого рода искусств и для наслаждения ими зависит от качества художественных образцов: чем выше художественные образцы и чем более их, тем правильнее и тоньше вкус в публике». Но хороших образцов в современном театре было исключительно мало, и средний артист эпохи повинен в том, что он понизил требования публики, привил ей уживчивость к плохому, антихудожественному, свел ее художественный вкус к «печальному уровню». Нельзя отрицать и того, что господствующий в те годы «переделочный» репертуар, опошляя театр, портил и актера; внутреннее дряблое содержание пьес не могло не порождать актерской вялости и равнодушия, приучая играть небрежно, выделяя преимущественно «эффектные» ситуации и оставляя неразработанными образы-характеры. Голоса современников, сетуя на оскудение театров,

громко свидетельствуют об этом упадке актерского исполнительства:

«Традиции выцветают, заменяются всеобщей распущенностью, исполнением по формуле: «кто во что горазд», упадком требовательности, торжеством легкой, поверхностной, грубо-натуральной игры».

И далее:

«Надоела нам не только устарелая мелодраматичность, надоела еще больше новейшая натуральность, по правилам которой актер только и делает, что играет самого себя, «нутром» играет. Сбиваемые с толку критикой, пичкаемые из года в год драматической самодельщиной с «душком» *идейности*, наши артисты стали, видимо, хиреть, застывать и клониться к упадку. Литературные вкусы понизились. Скучно стало» (А. Урусов).

А. Островский свидетельствует, что при неумелых, неподготовленных исполнителях в театре — «игры нет, жизни нет; вместо жизни царствует на сцене довольно заметный конфуз, пьеса не «идет», а тянется; вялое исполнение утомляет, — утомляет и пьеса».

Эта характеристика среднего слоя актерского состава театров не снимается тем фактом, что современные театры знали также выдающихся, исключительно-крупных драматических и комедийных талантов. Не снимается потому, что таланты эти, в силу своей единичности, не повышали художественного уровня всего исполнительского коллектива. Играя в сером и бесцветном актерском окружении, они не содействовали художественному восприятию пьесы в целом, но сосредоточивали преимущественное внимание лишь на своем исполнительстве, на своем актерском мастерстве. П. Гнедич вспоминает о больших актерских талантах обозреваемой эпохи: «Ходили смотреть не пьесы, а отдельных актеров. Было какое-то гастролерство без признаков ансамбля».

Были среди крупных актеров этого времени попытки

возвыситься над уровнем господствующей банальности включением в свой репертуар сильных произведений классического цикла. Но попытки эти на первых порах не приводили к нужному результату. Так, по свидетельству театрального наблюдателя (А. Урусова), на артиста А. Ленского одновременно с репертуаром классическим «взвалили тяжеловесную ветошь современного репертуара, рассчитанного на игру «спустя рукава», и Ленский значительно опустился. Стремление к репертуару классическому как-то ослабло, пошли легкие успехи и, вместо нервного, чуткого темперамента, стала проглядывать флегма и порядочная заурядность».

Своеобразие во взаимоотношении актера и репертуара в этой эпохе заключалось в том, что исключительно-яркая артистическая индивидуальность, выдающаяся сила артиста, впечатляющая тонкая сценическая игра — при общих мало художественных или даже совсем не художественно-творческих общих театральных условиях могла иметь даже отрицательное значение. Так, например, талант М. Савиной, по свидетельству некоторых современников, оказал плохую услугу современному зрителю тем, что приучал его к созерцанию ложной «глубины», иллюзии «богатства чувств» на художественно и идейно недоброкачественном литературном материале. А. Островский утверждал, что при наличии крупных дарований вроде М. Савиной «бессодержательные пошлые комедии стали иметь значительный, а некоторые, как «В осадном положении» В. Крылова — и очень большой успех: пошлый репертуар стал наводнять сцену и оттеснять репертуар серьезный».

И тот же А. Островский отметил, что хотя падение петербургской сцены началось до М. Савиной, но именно она «своим пристрастием к слабым, бессодержательным пьесам» не дала возможности «тону исполнения

на петербургской сцене подняться» и держала его «на той же высоте, на которой застала».

О судьбе начинающих актерских талантов в тогдашних условиях работы в казенных театрах Чехов счел возможным сказать в одной из своих статей: «В режиме нашей Александринской сцены есть что-то разрушительное для молодости, красоты и таланта, и мы всегда боимся за начинающих» (1893 г.)

Наиболее уязвимым местом для критической оценки театра 80-х годов является его репертуарная часть, его *драматургия*. На содержании и художественном уровне тогдашнего репертуара эпоха правительственных контр-реформ — эпоха идейного разброда, политического индиферентизма и художественного консерватизма отразилась прямым образом. Крупнейшее дарование А. Островского — преимущественное достояние предыдущих десятилетий. На смену ему пришла многочисленная плеяда эпигонов, либо бесконечно повторяющих знакомые драматические образцы, либо открыто заимствующих литературный материал из чужих литератур и жанров, подчиняющих его злободневной мелкой «идейности» и приспосабливающих к русской сцене.

Творческое бессилие драматургов сказалось в ремесленническом характере их продукции, лишенной живости воображения, непосредственного знакомства с наиболее характерными явлениями текущей действительности и оригинальных художественных форм. Драматургия 80-х годов имела огромное число авторов, ее образцы исключительно многочисленны, но ее идейная тематика ограничена и бескрыла, приемы стиля и композиции шаблонизированы, образная галерея однообразна. И прежде всего эта драматургия с художественной стороны — не сценична. В самом деле, большинство пьес этого времени лишено ярких характеров, роли бедны внутренним содержанием, психологиче-

ским нюансами и образно обобщенной житейской наблюдательностью. В основе сюжетов чаще всего лежало какое-то жизненное мелкое «происшествие», бытовой анекдот, не способный вобрать в себя сколько-нибудь крупные явления социальной действительности. Обычные, наиболее ходячие положения следующие: любовные перипетии, нарушение общепринятых этических норм или условностей мещанского общества, семейный быт с его коллизиями, борьба из-за денежного обогащения, быт и нравы коммерсантов, чиновничий мир и др. Язык пьес — обыденный, повседневно-разговорный, неряшливый или же книжный, гладкий, бесцветный. Комизм речи строился на назойливом обыгрывании курьезного слова, на тривиальном остроумии. Идейный план пьес сводился к выпячиванию мелких «идеек», к обязательному морализированию на уровне обывательского мировоззрения. Основная тенденция драматургов 80-х годов — отразить в материале своего творчества текущую бытовую действительность — получила выражение не в форме широкого обобщения, углубленной типизации наблюдаемой действительности, но в виде воспроизведения только внешней ее стороны, одного поверхностного слоя обыденных житейских явлений.

Драматурги, по определению взыскательных современников, «не справлялись с неприглядной действительностью», обнаруживали «бедность наблюдательного реализма», и их пьесы, пожалуй, ценны только одним — они «служат документом, указывающим на низкий уровень наших вкусов и скудоумие наших забав» (А. Урусов).

Но современная жизнь, несмотря на весь свой приниженный социальный уклад, — на свою идейную ограниченность и общественную затхлость, — все же была шире и разнообразнее тех рамок, которые ей предопределила драматургия.

Вместо вдумчивого изучения и художественного

освоения этого материала, русская драматургия избрала другое направление и другой метод работы: заимствование уже имеющихся в наличности прозаических литературных образцов и переделка, приспособление их для сцены. «Переделочная» драматургия — массовое явление этих лет. Драматурги, не сдерживаемые никакими авторскими правами, захватывали чужой литературный материал, в лучшем случае — обозначали в виде подзаголовка «сюжет заимствован», в худшем — оставляли возможность догадываться, из какого источника взяты сюжетные, тематические и характеристические контуры данной пьесы. Сюжеты и ситуации заимствовались не только из материалов отечественных, но и из иноязычных (преимущественно — французских), и в этом случае на долю автора — «закройщика пьесы»— падала добавочная работа: приспособить взятый материал к русским сходным условиям, подделать его под русские нравы. «Переделочный» репертуар был господствующим видом драматургии — в театре преобладал «печальный род переделочной литературы, или вернее промышленности» (А. Урусов); «ведущими» типами драматурга в этих «трясинах» репертуара 80-х годов были «переделыватели», «заимствователи», «театральные дельцы».

Репертуарный упадок привел к поверхностному, не углубленному внутренними художественными запросами отношению зрителя к драматургии. Зритель не ожидал от пьесы нового для себя идейного содержания, психологического или бытового богатства и довольствовался внешней занимательностью фабулы, отдельных ситуаций. А. Островский описывает это отношение современного зрителя к материалу пьесы такими словами:

«Зритель удерживается в зрительной зале только внешним интересом, любопытством; он смотрит не игру, не пьесу, а одно содержание пьесы — фабулу. Между актами он интересуется тем, что дальше будет,

а к концу пьесы он сильно желает знать, чем она кончится. Пьеса кончается, любопытство зрителя удовлетворено, он доволен, он знает развязку... но уж в другой раз смотреть эту пьесу не пойдет. Зачем ему? Он знает, чем она кончается, ему давай новую». «Чтобы удовлетворять любопытство — нужно разнообразие, нужно каждый день новую пьесу, как в провинции».

И если это любопытство не удовлетворено, зритель остается равнодушным к пьесе, и критик — театральный рецензент — в праве отметить с удивлением, что пьеса провалилась, «несмотря на тщательную игру артистов», и что «не помогла и новая декорация», «не помогла и новая роскошная мебель, выписанная из Парижа» (С. Светлов).

В идейном плане этой как оригинальной, так и «переделочной» литературы отражалось общее социально-политическое положение страны, — состояние застоя, чувство творческого угнетения и политического равнодушия, идеологическая ограниченность. Эта отчасти приниженная, отчасти покорная драматургия не только не стремилась привить зрителю хотя бы отдаленного намека на протестующее настроение, но в темах и тоне своих пьес откровенно проводила тенденцию умиротворения, примирения с существующими нормами общественной жизни.

Не противопоставляя современной социальной действительности своих повышенных к ней требований, даже не пытаясь найти и утвердить другие формы и тенденции, драматургия полностью отразила в своей тематике и идейности депрессию обывателя, жизнеощущение господствующего в те годы чиновничье-буржуазного зрителя.

Отряд драматургов 80-х годов был необычайно многолюден: за десятилетие 1881—1890 гг. прошло до пятидесяти авторов, из них на первое место вышел В. Крылов, давший 12 новых или возобновленных пьес. Затем следуют: А. Островский (9), А. Потехин (8),

И. Шпажинский (6), Д. Аверкиев (4), П. Боборыкин (4), Н. Соловьев (4), В. Дьяченко, Н. Потехин, М. Чайковский, К. Корнеев и др.

Типичным выразителем драматургии «эпохи упадка» явился В. Крылов (псевдоним Виктора Александрова). С его именем связано представление о том казенно-приспособленческом характере драматургии и о том деляческом стиле работы, который для данного времени сделался господствующим, породившим обширную галерею последователей. «Крыловщина» стала нарицательным термином. Даже отмечая двадцатилетие литературной деятельности В. Крылова, современники сочли нужным дать его характеристику, в которой подчеркивалось, что В. Крылов больше заимствовал и переделывал, чем сочинял. Указывалось, что В. Крылов прекрасно усвоил себе сценическую технику и ловко воспользовался наличными силами сцены. Он не создал ни одного типа, ни одного яркого лица, ни особого языка. Лица и язык его комедий — ходячие, и если собрать отдельные черты этих лиц, то может получиться «средний» человек, не добрый и не злой, «средняя» женщина. «Это однообразие лиц, их сероватость и обыденность очень поплечу пришлась артистам, а искусная компановка пьес, движение их и несомненно взятые из жизни фразы и намеки и даже веяния по вкусу пришлись публике». Его наблюдения над жизнью укладывались большею частью в «готовые» лица, в готовые театральные амплуа. «Характеров он не мог создать, он не мог творить, а только, так сказать, обозревал характеры. Оттого лица его так серы и однотонны и язык так бесцветен. Оттого так удачны его переделки и так смело он брал готовое содержание иностранных пьес и готовые лица, и, слегка подкрасив их, выпускал на сцену под видом русских лиц». «Он применился к своей публике и применился к своим актерам. Актерам и актрисам сплошь и рядом приходилось только повто-

ряться, или даже изображать самих себя. Никакой головоломной работы он им не задавал, и роль училась как что-то весьма знакомое. День за днем, нынче как вчера, но как будто и что-то новое, или просто новинка. Нельзя не упомянуть о том, что он стремился новые явления жизни ставить на сцену. Так он вывел мировой суд («К мировому»), земцев — в «Змее Горыныче», педагогов — в «Наде Мурановой» и проч. Любимые его темы — или девушка, стоящая выше среды, или молодой человек в таком же положении. Эти темы всегда симпатичны». И в итоге статьи: «Двадцатилетний юбилей его совпадает с заметным падением русской сцены, которая решительно требует обновления во всех отношениях. Дарование В. Крылова не из тех, которое прокладывает новые пути, создает живые и выпуклые характеры в области драматической литературы; оно даже не из тех, которые выдвигают сценические дарования, давая им особенную работу, вызывая их скрытые силы, предлагая новые задачи для исполнителей... Это одно из тех дарований, положительные стороны которого как-то ускользают, ибо они совсем не ярки, а отрицательные стороны стушевываются исполнением, тщательной постановкой и внешним движением» («Новое время», 1887, № 4167).

Оценку пьес В. Крылова и отрицательное значение его для русской драматургии позднее дал В. Мейерхольд в следующих словах:

«Гибелью для великого дела русского театра, строившегося усилиями лучших драматургов 30—50-х годов, явился пресловутый Виктор Крылов. Будто торопясь на своем веку подгноить русский театр как можно глубже, этот плодовитый драматург поражающе наводняет русскую сцену своими изделиями. Он пишет драмы, комедии, водевили, фарсы, переводит и переделывает французскую комедию времен упадка и на долгое время останавливает движение русской сцены. Ему помогает в этом целая фаланга его последовате-

лей, не уступающая своему шефу ни плодовитостью, ни силой «дарований».

«Приходят эпигоны бытового театра. Московские драматурги перепевают темы Островского, в Петербурге царят драматурги, или следующие заветам Крылова, или такие, которые бытописательную манеру Островского понимают — как способ фотографирования жизни.

«И вот основы русского театра расшатаны, вкус зрительного зала растлен до последней грани, русский актер утерял всякую связь со своим предшественником, великим актером середины девятнадцатого века.

«Какие смелые попытки на пути исканий ни делает талантливая молодежь нового литературного направления, ни те, кто случайно к ним примыкает, театр стоит окутанный туманом величайшего безвкусия и полной беспринципности» («Русские драматурги», — статья 1911 г.).

Характеристика драматургии 80-х годов может быть подкреплена обширным рядом современных ей высказываний и отзывов, в которых отрицательные явления драматического репертуара обрисованы с достаточной выпуклостью и определенностью. Шаржированные характеристики дает прежде всего юмористическая пресса того времени. Так, в фельетонах «Будильника» за 1887 г., озаглавленных «О том и о сем», найдем следующую характеристику современной драматической литературы:

«Драматическая литература окончательно скомпрометирована: ожидается появление целой массы ее незаконнорожденных детищ... Это впрочем бывает каждый сезон... В наше время пьес не пишет только тот, у кого нет бумаги или чернил. Вообще же драматических дел мастера разделяются на две категории: драматургов и дрррррамммматургов. Первых немного, вторых больше, чем надо. Последняя категория, в свою очередь, подразделяется на две: на драматургов-

фабрикантов и драматургов-кустарей. Драматург-кустарь работает мало, сочиняет больше «наглядные несообразности» в нескольких актах, предает их тиснению и затем «хранит склад издания» у себя. Драматург-фабрикант работает много: и оптом и в розницу. Пьесы он пишет, переводит, переделывает, «переворачивает» с иностранного на русские нравы, чинит, штопает, кладет на них заплаты, надвязывает пятки и вообще проделывает то же, что принято проделывать с престарелыми принадлежностями костюма. Драматург-фабрикант черпает «сюжеты» отовсюду, начиная с Шекспира и кончая пьесами такого скромного немецкого автора, который никому, кроме своей жены, неизвестен. Драматург-фабрикант везде вместо Карла ставит Ивана, вместо Амалии — Акулину, надписывает на пьесе: «сюжет заимствован», отдает сведущему человеку расставить в ней по местам букву ять, — и считает свое дело оконченным: пьеса готова, остается отдать ее антрепренеру...» (1887, № 35, 6 сентября).

Современная драматургия сатирически освещена в стихотворении Театрального Барда — «Наши драматурги»:

И в Москве и Петербурге,
Принося театрам дань,
Драматург на драматурге
Нынче едет, где ни глянь.
Словом, хочет чуть не всякий,
Возымев шальную прыть,
Драматическим писакой
И назваться и прослыть.
Чуть не всякий вносит лепты
Мельпомене нашей в храм,—
Благо есть теперь рецепты
Для комедий и для драм...
Драма требуется... Живо,
Напустив слегка туман,
Из забытого архива
Преподносят нам роман.
Не найдем мы перемены
В нем при этом никакой,

Лишь разрезан он на сцены
Чьей-то левою рукой.
Лишь в другие втиснут рамы
И прилажен под шаблон...
Вот как нынче пишет драмы
Драматургов легион...
. . . . . .
Словом, слишком много фальши
Видим в этой сфере мы.
И вопрос: что будет дальше?
Удручает нам умы.
. . . . . .
Неужели как диктатор
Крепко руки свяжет ей [Мельпомене]
Драматург-фальсификатор,
Порожденье наших дней...

(*„Московский листок", 1889, № 279.*)

Отрицательные отзывы об отдельных пьесах репертуара и об отдельных драматургах рассыпаны во многих театральных обзорах и рецензиях того времени. Так, в «Русском курьере», 1888, № 1, в обзоре, посвященном московским драматическим театрам и сценам в 1887 г., дана следующая характеристика пьес нового репертуара в Малом театре: пьеса «В деревне» А. Федорова — имитация народной жизни на модную тему «о непротивлении злу»; «Соловушка» И. Шпажинского рисует купеческую жизнь якобы «глухого городка» со скабрезными подробностями; «Козырь» В. Тихонова — тип не новый, вконец истрепанный драматической литературой последнего десятилетия; «Княгиня Курагина» И. Шпажинского — «собрание эпизодов и эпизодических личностей, на живую нитку связанных между собой и самою фабулою драмы»; «С бою» П. Боборыкина — в основе скандальный московский анекдот «с гарниром из всевозможных «современностей», выведенных во всей их «протокольной» красе».—В итоге: «Новинки Малого театра... таковы, что после первых же представлений публика перестала их посещать и в театре становилось жутко от пустоты. В конце кон-

цов, у публики явилось весьма основательное предубеждение против новинок «образцовой» сцены. Малый театр стал переживать такое время, которого, вероятно, не сыщется нигде в его летописях...»

Ряд общих и частных суждений об особенностях драматургии мы найдем в многочисленных статьях-отзывах известного в 80-х и 90-х годах театрального критика С. Васильева (Флерова), ведшего постоянный отдел «Театральной хроники» в «Московских ведомостях». Обычные персонажи пьес, поставленных в 1887 г., С. Васильев характеризовал такими словами:

«Тенденциозность, повидимому, прискучила, может быть — вся израсходовалась. Несколько восковых фигур из числа новейших приобретений драматической кунсткамеры сданы уже, кажется, в архив. К числу их относится пара... сельский учитель и сельская учительница... Это были две куклы необыкновенно благонравные; когда перед началом спектакля заводили скрытую в них шарманочку, учитель и учительница каждый раз исполняли все одну и ту же песенку в молльном тоне и кротко переносили притеснения других кукол, даже не размахивая руками...» (№ 316, 16 ноября).

В рецензии о пьесе П. Боборыкина «С бою» С. Флеров писал:

«Для Боборыкина интересны крупные курьезы, факты, бьющие в глаза, откровенности, бьющие по уху; у него, повидимому, есть стремление не столько исследовать и объяснить психологический рисунок, сколько сделать пикантное сообщение из купеческого быта, собрать факты под рубрики» (№ 330, 30 ноября).

Еще более резкую оценку репертуар 80-х годов получил в отзывах последующих лет, когда на русскую сцену стали просачиваться новые репертуарные веяния, в свете которых современники могли объективнее осветить отрицательные явления предшествующей эпохи репертуарного «безвременья». Так, в повести П. Гне-

дича «За рампой» 1893 г. рассыпан ряд замечаний о драматургии 80-х годов. В одном месте повести читаем:

«Комедия называлась «Переворот», — и очевидно должна была сделать переворот в драматическом деле. Захват современной жизни со стороны автора был до того глубок, что, казалось, вся пьеса была составлена и склеена из фельетонов наиболее распространенных газет. Тут говорилось о разводе, о филоксере, о правах женщины на общественное уважение, о биржевом курсе, о положении писателя, о припадках эпилепсии, о социализме, о швейных машинах и о прочих не менее «захватывающих» вещах, как выражался автор. Самый букет слов, эффект каждой сцены подгонялся к концу явления, и что ни явление, то был эффектный уход. Все это связывалось идеею весьма яркою и новою: прежде всего нужна нравственность и чистота. Если нет чистоты и нравственности, то семья — этот «краеугольный камень государства» — не достигнет своего святого назначения и будет только расшатывать государственный строй отечества. Во имя семьи жертвовали своей жизнью и сыновья, и отцы, и внуки, и деды. Но молодому поколению отдавалось преимущество, хотя бы по той причине, что в театральной зале всегда больше молодого поколения, чем старого, и молодые с большей охотой аплодируют, чем старики. Автор прямо разделил всех действующих лиц на две категории: барашков и козлищ. Симпатии и антипатии автора были настолько ясны, что ни один литературный комитет не мог его упрекнуть в объективизме. Он бичевал одних, лобызал других, шел впереди толпы со светочем и говорил: «дети, будьте умны; будете умны, — все будут любить вас; а будете злы, — все отвернутся от вас с презрением...» Не надеясь на гражданскую скорбь пьесы, автор ввел в параллель главной «интриге» другую, второстепенную «высоко-комического свойства» (стр. 169—170).

Позднее в своих воспоминаниях П. Гнедич дал такую оценку драматических произведений А. Потехина: в своих пьесах он проводил разграничение героев на волков и овец, — «обличая чиновников, старых сановников, выживших из ума помещиков, развратных представительниц провинциальной аристократии, — он горой стоял за представителей молодого поколения и, навязывая им прописную мораль, обращал их зачастую в картонные манекены» («Последние орлы» — «Исторический вестник», 1911, январь, стр. 54).

Печатные характеристики упадочного состояния театра 80-х годов не исчерпываются приведенными критическими отзывами и сатирическими выпадами. В повседневной газетной и журнальной прессе с начала 80-х годов все чаще и чаще стали появляться гневные, резкие критические оценки, все определеннее высказывались требования улучшения, обновления отдельных сторон театрального дела. Этот критический голос с годами все более креп и у ряда передовых деятелей театра и критиков получил форму категорически-отрицательной характеристики современного театра, самого решительного требования скорейших театральных реформ.

Театр в актерском, сценическом и репертуарном отношении, оставшийся на стадии дореформенной, некогда отвечавшей вкусам дворянства, а затем чиновничьей бюрократии, не мог удовлетворить культурным навыкам нового буржуазного потребителя, потребителя разросшегося количественно и готового стать серьезной силой в социально-политической жизни последующих десятилетий. Решительный голос протеста мы слышим в словах А. Островского, последние годы жизни которого пришлись как раз на эту бесславную страницу истории русского театра. Он писал о частной сцене:

«Это не храмы, это даже не балаганы для забавы...» «Это просто большие залы, устроенные для пустой и бессмысленной траты времени как зрителями, так и исполнителями». Клубные и другие частные сцены, находясь в таком положении, «не только не способствуют развитию драматического искусства, но мешают ему и понижают вкус публики, понижают так последовательно, так решительно, что становится страшно за будущность русской сцены».

Но тоже он говорил и о казенной сцене:

«Без преувеличения можно сказать, что в Москве театры существуют только *номинально*. Цивилизующее влияние драматического искусства в столице не только ничтожно, но его положительно не существует для огромного большинства публики».

Одновременно с А. Островским с той же безоговорочно-отрицательной критикой выступил в печати известный теоретик искусства, переводчик пьес Шекспира и Лопе де Вега, С. А. Юрьев. Он писал:

«Наша императорская сцена, несмотря на некоторые весьма немногие таланты, служащие исключениями, быстро приближается к такому печальному состоянию. Лучшие произведения наших писателей постепенно сходят со сцены, или если держатся на ней, то только благодаря последним могиканам труппы. А произведения западных великих поэтов совсем уже вытеснены со сцены. Доморощенная же бездарность силится сказать что-то в своих quasi-драматических произведениях и затопляет ими сцену, потому что они по плечу подавляющему большинству артистов, которых весь талант ограничивается уменьем, усвоенным привычкою, передразнивать внешность говора и жестов некоторых типов, ежеминутно встречающихся и на улицах и в домах. Такие пьесы не требуют особого труда от артистов, поэтому и исполняются с некоторым ансамблем. Еще бы не сыграться в таких пустяках, играя каждый

день! Но это не может наполнить бессодержательную пустоту репертуара, и сцена пошлеет. Публика скучает в театре, зала его пустеет, а Салон де Вариете и т. п., где наглый соблазн гордо поднимает свою позорную голову, переполняется публикой. Вкус и чувства общества извращаются, мысль тупеет и нравы дичают».

Столь же решительный приговор был произнесен современному театру А. И. Урусовым, либеральным критиком и знатоком западноевропейской литературы и искусства, писавшим по вопросам театра в периодической печати:

«Вырождение талантов, упадок хороших традиций, отсутствие сценической подготовки и понижение общелитературного уровня на русской сцене, к сожалению, слишком очевидные факты».

Но недостаточно было констатировать создавшееся печальное положение с театральным делом, не достаточно было метко выделить и гневно заклеймить то, что взыскательный зритель не мог не видеть в театре своего времени. Следовало бы также указать те меры, которые оздоровили бы сцену и драматургию, наметить путь конкретных театральных реформ, и надо сказать, что такие попытки делались неоднократно. Так, А. Островский в ряде своих докладных записок 1881—1882 гг. предлагал ряд театральных реформ, уделяя наибольшее внимание созданию сценической школы актерского драматического мастерства. По его мысли, без труда и знаний не может быть сценического искусства: «Что это за искусство, которое дается без труда? Если сценическое искусство таково, то оно не искусство, а или баловство, или шарлатанство». Под трудом и знаниями А. Островский разумел не актерское и режиссерское ремесленничество, но ту сумму систематически приобретаемых навыков, которые позволили бы артисту и постановщику творчески выразить художественный замысел пьесы, воссоздать галерею ее образов. Вот почему А. Островский, между прочим, не со-

ветовал слепо подражать мейнингенцам, впервые выступавшим в России в 1885 г.:

«Игра их не представляет того полного, удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения. То, что у них видели, не искусство, а уменье, т. е. ремесло. Это не драмы Шекспира и Шиллера, а ряд живых картин из этих драм. Но все-таки во время спектакля впечатление получалось приятное и сильное».

И только отдельными сценами в исполнении мейнингенцев А. Островский был «захвачен врасплох и увлечен».

Из просмотра спектаклей мейнингенцев А. Островский сделал свои выводы, применительно к реформе отечественного театрального дела. Эти выводы: восстановить старую театральную школу, завести дельных распорядителей и режиссеров, тщательно репетировать пьесы, строго контролировать исполнение. Реформа сцены, по мысли А. Островского, — лишь начало общей реформы театра, влекущей за собой упорную работу над созданием новой школы драматургии и воспитания художественного вкуса у зрителя. Драматурги не в праве «успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие», — они «должны начинать с начала, должны начинать свою родную русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу».

А. Островский подсказывал и определенный путь новой драматургии:

«Русские авторы желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, горячие искренние чувства, живые и сильные характеры».

Успеху «драматического искусства», по мысли Островского, должна была содействовать конкуренция

театров, опыты создания спектаклей на частных сценах, находящихся в других, более свободных организационных условиях, нежели театры казенные.

Реформаторские идеи А. Островского одновременно были поддержаны многими. Так, С. Юрьев в 1883 г. выступил со своим проектом организации школы драматического искусства. А. Урусов в своих статьях усиленно проводил мысль о поддержке частного почина в театральном деле и создании таких условий для антрепренера, которые позволили бы новым театрам оказаться жизненными. По его предложению, необходимо было провести решительные меры, устраняющие препятствия к правильному росту и естественному развитию театра. Меры эти сходны с мерами, выдвинутыми А. Островским: разрешение частных театров; основание школы актерства («драматической консерватории») — курсов драматического искусства и литературы, — для создания стиля исполнения, традиций сценической игры; упразднение театрального или литературно-драматического комитета, — этой «управы благочиния», «регламентации литературы посредством канцелярских судей».

Некоторые из этих выдвинутых реформ были осуществлены в самом начале 80-х годов. Первый наиболее ощутимый результат общественного внимания к театру — создание особой комиссии, занявшейся пересмотром положения правительственных театров. В комиссию входили драматурги: Д. Аверкиев, А. Островский, А. Потехин. В итоге деятельности этой комиссии в 1882 г. была уничтожена монополия императорских театров и дана свобода частной антрепризе, было выработано новое положение об авторском гонораре, упразднен прежний театрально-литературный комитет. В том же году на новую должность казенных театров — управляющего драматической труппой в Петербурге — был назначен крупный в то время литератор и драматург А. Потехин.

На большее управление правительственными театрами пойти не могло, что видно хотя бы из той характеристики деятельности комиссии, которую сделал П. Гнедич. «К сожалению, — пишет он, — многие из прекрасных предначертаний комиссии разбились о ту рутину, которая как броней покрыла заплесневелое тело нашей сцены. Например, вопрос об отмене бенефисов и большей тщательности и отсутствии торопливости при постановке новых пьес, — так и остался пожеланиями комиссии». Несмотря на это пожелание, на протяжении полутора месяцев в следующем сезоне было пять бенефисов и обширный ряд пьес, которые «давили друг на друга и мешали взаимному успеху». Пожелания комиссии не помешали театрам проводить в жизнь прежнюю неплановую систему ведения дела, и за один сезон 1881/82 гг. вошло в репертуар петербургской сцены около двухсот пьес, из которых почти половина не выдержала более двух представлений.

На первых порах не дало ощутительного результата и упразднение монополии казенных театров: молодые частные сценические предприятия в трудной и непосильной борьбе с обеспеченными и многомощными старыми коллективами приходили к разорению.

Итак, к середине 80-х годов русская сцена и драма представляли собой картину явного упадка, глубокими корнями связанного с общими социально-политическими условиями своего времени. Робкие попытки «обновления», нерешительные реформы отдельных сторон театрального дела не могли изменить положения всей театральной системы. Косные стороны этой системы держались упорно, не поддаваясь воздействию со стороны частичных, отдельных мероприятий. Очевидно, что смена старого, рутинного новым, — в условиях лишь постепенного перехода к новой общественной конфигурации господствующих и влиятельных в сфере культуры и искусства сил, — могла совер-

шиться медленно и нерешительно. Это новое под давлением общественного мнения, под влиянием прихода в театр лиц с иным пониманием задач и художественных средств сцены, все же проникало в театральный организм. Появление на русской сцене пьес современного западного репертуара, повышение требований к тщательной и оригинальной режиссерской работе, оригинальное, идеологически более глубокое и художественно более свежее толкование пьес классического репертуара, индивидуальный, творчески напряженный рисунок исполнительства отдельных выдающихся артистов, — все это новые явления, на фоне которых остающиеся в театре консервативные элементы резко выделялись своей убогостью и никчемностью.

Но для реформы театра в целом этого было недостаточно. Ходом исторической и социально-политической жизни должны были быть созданы такие условия, которые сделали бы необходимыми и жизнестойкими новые принципы как организации и ведения театрального дела в целом, так и художественной методологии драмы и спектакля. Такие условия были выдвинуты лишь в следующем десятилетии — в конце 90-х годов.

2

Чехов задолго до выступления своего в театре в роли драматурга отчетливо и безоговорочно определил свое отношение к современной сцене и драме. Его знакомство с условиями, в которых жила русская сцена 80-х годов, началось издавна, еще с гимназических лет, когда он, посещая театр, пристально всматривался в особенности его репертуара и задумывал писание пьес. Вопросами театра, всеми сторонами театральной жизни Чехов в особенности интересовался позднее, когда непрерывно, с первых же шагов своей литературной деятельности, стал уделять огромное внимание театру, актерскому миру, современной драматур-

гий, посвящая им свои фельетоны, очерки, статьи, рецензии, рассказы. И одновременно те же вопросы современного театра и драмы занимают Чехова в его письмах к друзьям и литераторам. Так, в 1889 г. Чехов писал: «Начну с будущего сезона аккуратно посещать театр и воспитывать себя сценически».

Можно утверждать, что театральная проблема — одна из самых постоянных, значительных и разнообразно освещаемых Чеховым-публицистом. В поле зрения Чехова-очеркиста и рецензента попадают различные театральные явления: репертуар, актерская игра, постановки отдельных пьес, судьбы отдельных театров, театральный быт. Чехов — театральный обозреватель 80-х годов не ограничивается простой информацией очередных явлений театрального сезона, но в своих статьях и отдельных высказываниях в письмах дает определенную и весьма категорическую оценку тем сторонам современного ему театра, которые не удовлетворяли его критическое чутье, не отвечали требованиям его развивающегося художественного вкуса.

Мы остановимся на отдельных сторонах театрального дела в 80-е годы в критическом восприятии их Чеховым и тем самым установим единство его подхода к театральным явлениям современности.

В обрисовке Чехова современный ему театр выступает во всей своей исключительной некультурности, художественной бедности и идеологической отсталости, неспособности стать в уровень с растущим вкусом и требованиями зрителя. Свое заключение Чехов выводил из повседневного наблюдения над жизнью театра во всех его будничных сторонах. В обширной серии своих фельетонов «Осколки московской жизни», в фельетонах и статьях «Салон де Варьете», «Сара Бернар», «Опять о Саре Бернар», «Гамлет на Пушкинской сцене», «Фантастический театр Лентовского», «Модный эффект» и др. — Чехов писал о хождении

в театр по контрамаркам; о претензии артистов на непомерно высокие гонорары; о зрителях и рецензентах, неискренно требующих обязательного выражения в пьесе «идеи» или «идеалов»; о пошлости репертуара эстрады и театров; о враждебных взаимоотношениях артистов и антрепризы; о бездарных переделках скучных романов; об эксплоатации антрепренерами артистов; об эпидемии «любительских» сцен, кружков и артистов; о погоне антрепренеров за скандалами в расчете на сборы; о вокально-инструментально-литературных вечерах, организуемых небрежно; об ограниченности эстрадного и декламационного репертуара («Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, «Грешница» А. Толстого); о «диких» нравах театральных контор; о любителях посещать театр даром «по традиции» и... «по домашним обстоятельствам»; о низком составе театральных и оперных трупп; о быте артистов; о распределении грибоедовской премии, выдаваемой, вопреки уставу, не молодым и не начинающим драматургам, — и тем самым о торможении пути получения премии молодыми литераторами — и о многом другом. Один перечень этих фельетонных тем, посвященных театральному быту и театральным нравам, говорит о критически-отрицательном отношении Чехова к современному ему театру и к тому «окружению» его, которое не позволяло театру стать подлинно-культурным и высоко-художественным учреждением. Эта отрицательная оценка в самом начале литературных выступлений Чехова видна также из следующего его обзора московских театров к началу сезона 1885 г.:

«Из-заграницы прислана в жестянках партия маринованных рецензентов. Доморощенных нехватит, ибо в Москве так много театров и зрелищ, как никогда не бывало. Считайте: 1) Большой театр. — Тут опера и балет. Нового ни на грош. Артисты все прежние, и манера петь у них прежняя: не по нотам, а по отношениям и циркулярам родной конторы. В балете вместе

с балеринами пляшут также тетушки Ноя и свояченица Мафусаила. 2) Малый. — Нового тоже ничего. Та же не ахти какая игра и тот же традиционный, предками завещанный ансамбль, против которого не погрешают даже октава Акимовой, сухость Вильде, шарж Музиля, закатывание глаз Ленского и быстрота речи Александрова. 3) Опера Саввы Морозова. — Расход 29.000 в месяц, а доходов в 29.000 раз меньше. Управляет композитор Кротков, дирижирует Бевиньяни, плохо поют артисты. Ждут итальянцев. 4) Новопостроенный театр Корша. — Состав труппы качеством и количеством напоминает постный винегрет: все есть, кроме самого главного — мяса. Тут есть старая знакомая Глама (которую московские стихотворцы рифмуют с драмой и Далай-Ламой), старушка Бороздина, бабуся Красовская, цирлих-манирлих Рыбчинская, говорящая басом Мартынова, есть какие-то Бредова, Лерман, две Ильиных, есть Гусева и даже Страус. Из мужской коллекции можно составить целый кавалерийский полк (за лошадьми дело не станет). Тут прошлогодний Волков-Семенов, заживо погребенный Форкатти, ноющий и истеричный Иванов-Козельский (тот самый, который вместе с Лаэртом зарезал Гамлета), талантливейший, но никому не известный Шмидтгоф, вечно неунывающий Градов-Соколов-Керрасинов, князь Мещерский, Инсаров, Васильев, Гладков, стелящий гладко, есть Чинаров (поэтическая, но неизвестная фамилия), есть даже Потемкин... Парики Яковлева, обувь Пироне, пьесы Манфельда. 5) Театр близ памятника Пушкина.— Одна половина сезона — драма, другая — в распоряжении какого-нибудь Кузнецова. 6) Театр Лентовского. — Будет ли в этом театре оперетка, феерия ли, трагедия ли, будет ли в нем Дуров свою свинью показывать, пока еще неизвестно даже самому Лентовскому, занятому выдумыванием подходящих виньеток для акций грандиозно-колоссально-туманного предприятия. 7) Дейтше Театр герра Парадиз. 8) 50.000 люби-

тельских театров и проч. и проч. Ужасно много театров! Уцелеют ли все частные к концу сезона, — неизвестно, но во всяком случае не мешало бы бросить в каждый из них по гарденовской огнегасительной бомбе, гарантирующей от пожаров и от прогорания...»

Уже с первых лет своего посещения московских театров Чехов писал: «Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены... Атмосфера свинцовая, гнетущая. Аршинная пыль, туман и скука. Ходишь в театр, честное слово, только потому, что некуда больше ходить. Смотришь на сцену, зеваешь, да потихоньку бранишься» (1882 г.).

Антрепренер во всех характеристиках Чехова выведен как тип отрицательный. В рассказе «Юбилей» 1886 г. выведен антрепренер — он имел «озябший и виноватый вид, говорил противным, заискивающим тенорком и каждую минуту давал впечатление человека, куда-то спешащего и что-то забывшего». В галерее «ряженых» в одноименном фельетоне 1886 г. Чехов изобразил антрепренера «лисицей»: «Глядит медово, говорит тенорком, со слезами на глазах. Если послушать ее, то она жертва людской интриги, подвохов, неблагодарности. Она ищет сочувствия, умоляет, чтобы ее поняли, ноет, слезоточит. Слушайте ее, но не попадайтесь ей в лапы. Она обчистит, обделает под орех, пустит без рубахи». Чехов недоверяет парадным речам и заверениям театральных предпринимателей, ибо он имел возможность проверить их слова — их поступками, делами. При закрытии «Русского театра» в 1885 г. Ф. Коршем, антрепренером театра, была произнесена прощальная речь, по поводу которой Чехов заметил: «Прощальная речь сочинялась человеком горячим и юным душою. В ней много говорится о высоком держании знамени, об единении, о задачах, энергии и проч. и проч., но горячий эстетик умалчивает о «Ревизоре», дававшемся после *одной* репетиции, о битье

на раек, о плохом репертуаре и о том трико, в которое был облечен г. Киселевский, когда давался «Ришелье». Это трико было лопнувшим в десяти местах. О многом умолчал эстетик, не умолчал только о том, о чем не следовало бы говорить всуе. К чему, например, было говорить об единении и солидарности, если на другой же день после трогательного прощания гг. обнимающиеся артисты «объединились» для того, чтобы поднять гвалт из-за золотой булавки г. Волкова-Семенова? Вообще, пора бы гг. артистам перестать интимничать с публикой и лезть к ней с прощальными поцелуями, плохими стихами и закулисным скарбом. Надоело!»

Чехов беспощадно клеймит антрепренерское и актерское «пристрастие к кулисам в ущерб художеству» (1890 г.). В воспоминаниях А. Грузинского-Лазарева сохранилось свидетельство о предположенном в конце 1887 г. Чеховым совместно с А. Грузинским написании двухактной пьесы «Гамлет, принц датский», в которой Чехов намеревался «навести критику театральных порядков», «коснуться легкости закулисных нравов» и «пощипать провинциальных антрепренеров за кулачество, некультурность и т. д.». По словам А. Грузинского, «взгляд на них у Чехова был самый мрачный».

В этой некультурности, в «отсутствии школ и руководящих традиций» (1885 г.) Чехов видел основную беду театра. Некультурной в обрисовке Чехова была вся театральная обстановка, а с нею и деятели театра, — антрепренеры, актеры, драматурги, театральные меценаты, рецензенты, которые, подобно «цепному псу» (другой образ в серии «ряженых») приметны «бесшабашным лаем, хватаньем за икры, скаленьем зубов». Характеристике массового актера времени театрального бескультурья, типичного среднего актера 80-х годов, Чехов отдал большое свое внимание как беллетрист. Он создал обширную галерею бытовых

образов актеров-неудачников в таких рассказах, как «Месть» (1882 г.), «Трагик» (1883 г.), «На кладбище», «Комик», «О драме» (1884 г.), «Сапоги», «Битая знаменитость», «Средство от запоя», «Антрепренер под диваном», «После бенефиса» «Mari d'elle» (1885 г.) «Первый любовник», «Актерская гибель», «Калхас», «Юбилей» (1886 г.). В рассказе «Критик» (1887 г.) устами артиста-«критика» дана характеристика артистов Свободина, Горева, Писарева, Савиной. Актерский быт отчасти затронут в рассказе «Душечка» (1899 г.).

В этих рассказах Чехов описал горькую актерскую долю, непрерывные пьянство и побои, бедный быт и богему «актеришек»; показал их внешний облик — «за душой ни гроша, каблуки кривые, на штанах бахрома и шахматы, лик словно собаками изгрызен... в голове свободомыслие и неразумие»; раскрыл жалкие проявления мелких чувств — актерской суеты, тщеславия, потуг на внешний блеск, слабоволия. В рассказах проходят образы трагиков с их «трагической» манерой игры, с «сильными выражениями, сопровождаемыми биением по груди кулаками», комиков, «первых любовников», «благородных отцов», лишь в минуты подлинного просветления сознающих, что они — «рабы, игрушки чужой праздности», «что никакого святого искусства нет, что все бред и обман». Эти захудалые, некультурные, не способные к систематическому труду, испитые, часто пошлые актерики при любой встрече говорят «об интригах, падении искусства, пристрастии печати», произносят «высокие слова, вроде — «на сцене прежде всего — истина», «искусство — самый радикальный утешитель»; взывают о «жертвах» для искусства, о коллективных началах и товариществе, о единодушии, солидарности и прочих актерских «идеалах».

Не меньшее внимание было уделено Чеховым тому же актеру, его исполнительским данным, профессиональным условиям его работы и бытовому окруже-

нию — в фельетонах, статьях и письмах. Чехов неоднократно писал об актерских гонорарах и претензиях маленьких актеров на выступления в ответственных ролях; о бытовых условиях работы артистов в театрах; об актерской бирже, на которой артист «оценивается, продает себя с аукциона и закабаляется на весь предстоящий сезон»; об игре оперных артистов — «эта бедная игра не идет дальше поднятия вверх правой руки, стояния истуканом и качания головой в патетических местах»; о невежестве и упрямстве актеров; об их семейном быте, «бунтах», интригах, угощениях рецензентов или дружбе с ними; об их мещанских, пошлых вкусах... Чехов такими словами определяет главнейшие признаки актеров-любителей в многочисленных любительских кружках:

«Лицедействуют, разумеется, скверно... Ничем они не отличаются от того общего типа, в который уже успел сложиться российский любитель... шумят на репетициях, не учат ролей... В комедии они ломаются, а в драме стараются говорить грудным, замогильным голосом и без надобности рвут на себе волосы. А между тем как важничают перед «толпой», как высоко мнят о себе. «Я создал этот тип!» — любимая фраза московского любителя».

Любительство, — по характеристике Чехова, — основная черта провинциального актера, стремящегося рано или поздно попасть на сцену столичных театров. Говоря о новой труппе театра Корша 1884 г., Чехов писал: «Корш, собравший целый полк дебютантов и не нашедший пока еще ни одного актера по душе. Все у него имеют двойные фамилии, все участвуют в «первый раз», все имели небывалый успех в провинции, все обещают быть светилами, но... дело, вероятно, не обойдется без Кострова в важных ролях».

Отрицательную характеристику получили у Чехова даже известные в те годы артисты больших театров: «Тот же вздыхающий, слезоточивый и вспыльчивый

г. Иванов-Козельский, тот же бойкий и до-нельзя развязный г. Далматов...» (1883 г.). И как бы в назидание плохим актерам Чехов отмечает блестящую актерскую игру отдельных исполнителей. Так, говоря о юбилее Самарина, он писал: «Впервые довелось мне видеть в Потехинском «Вакантном месте» в роли полицмейстера. Настоящий был полицмейстер! Фигура, голос, подергивание плечами, походка — все неподражаемо полицейское. Глядишь на него и чувствуешь, как по спине мурашки бегают. В особенности хорошо выходило у него держание в левой руке полицмейстерской фуражки. В одном этом держаньи, в этой ничтожной мелочишке виден был целый и самый недюжинный, шестиэтажный талант. Поучайтесь вы, Южины и Скуратовы! Поучайтесь с разумением, а коли разумения нет, то хоть с прилежанием!» (1883 г.).

Таким же поучительным примером для русских актеров в обрисовке Чехова была игра иностранных артистов на гастрольных спектаклях в Москве. По поводу гастролей немецкого трагика Поссарта в 1887 г. Чехов писал: «Поссарт, к стыду России, совсем стушевывает нашего фарфорового и бонбоньерочного трагика Ленского». Гастролям французской артистки Сары Бернар в 1881 г. Чехов посвятил несколько статей. Анализируя игру ее и других участников французской труппы и сравнивая с исполнением русских актеров, Чехов отметил, что Сара Бернар не столько стремилась к естественности в игре, сколько к игре эффектной, «необыкновенной», «цель ее — поразить, удивить, ослепить». С другой стороны «во всей ее игре просвечивает не талант, а гигантский, могучий труд». И — вывод:

«Мы не прочь посоветовать нашим перво- и второстепенным господам артистам поучиться у гостьи работать. Наши артисты... страшные лентяи! Ученье для них хуже горькой редьки. Что они, то есть большинство наших артистов, мало дела делают, мы заключаем по одному тому, что они сидят на точке замер-

зания: ни вперед, ни... куда! Поработай они так, как работает Сара Бернар, знай столько, сколько она знает, они далеко бы пошли! К нашему великому горю, наши великие и малые служители муз сильно хромают по части знаний, а знания даются, если верить старым истинам, одним только трудом».

О недостатке знаний у русского актера Чехов говорит и в других статьях, отрицательно оценивая в них игру актеров в пьесах Шекспира. В исполнении Иванова-Козельского в «Гамлете» на Пушкинской сцене «много чувства, много щемящей сердце задушевности», но мало самого главного: «Мало чувствовать и уметь правильно передавать свое чувство, мало быть художником, надо еще быть всесторонне знающим. Образованность необходима для берущегося изображать Гамлета» (1882 г.).

Русский актер, по мнению Чехова, болен и другими недостатками: в его игре нет естественности и нет уверенности; он подчеркивает каждое слово, следит за каждым своим движением, — в то время как «французы отлично слушают, благодаря чему они никогда не чувствуют себя лишними на сцене, знают куда девать свои руки и не стушевывают друг друга» (1881 г.).

После гастролей итальянской драматической артистки Э. Дузе Чехов писал: «Я смотрел на Дузе, и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкусы мы должны воспитывать на таких деревянных актрисах, как N и ей подобных, которых мы оттого, что не видали лучших, называем великими. Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре скучно...» (1891 г.).

Отношение Чехова к театру 80-х годов, особое внимание к личности актера, к его бытовому облику и профессиональным навыкам раскрыто в обобщенной образной форме в словах профессора в повести «Скучная история» 1889 г.:

«По моему мнению, театр не стал лучше, чем он был 30—40 лет назад. Попрежнему ни в театральных кори-

дорах, ни в фойе я никак не могу найти стакана чистой воды. Попрежнему капельдинеры штрафуют меня за мою шубу на двугривенный, хотя в ношении теплого платья зимою нет ничего предосудительного. Попрежнему в антрактах играет без всякой надобности музыка, прибавляющая к впечатлению, получаемому от пьесы, еще новое, непрошенное. Попрежнему мужчины в антрактах ходят в буфет пить спиртные напитки. Если не видно прогресса в мелочах, то напрасно я стал бы искать его и в крупном. Когда актер, с ног до головы опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог «Быть или не быть» не просто, а почему-то непременно с шипением и с судорогами во всем теле... то на меня от сцены веет тою же самой рутиной, которая скучна мне была еще 40 лет назад, когда меня угощали классическими завываниями и биением по персям. И всякий раз выхожу я из театра консервативным более, чем когда вхожу туда.

«Сентиментальную и доверчивую толпу можно убедить в том, что театр в настоящем его виде есть школа. Но кто знаком со школой в истинном ее смысле, того на эту удочку не поймаешь.

«...Катя писала мне, что ее товарищи не посещают репетиций и никогда не знают ролей; в постановке нелепых пьес и в манере держать себя на сцене видно у каждого из них полное неуважение к публике; в интересах сбора, о котором только и говорят, драматические актрисы унижаются до пения шансонеток, а трагики поют куплеты, в которых смеются над рогатыми мужьями и над беременностью неверных жен и т. д. В общем надо изумляться, как это до сих пор не погибло еще провинциальное дело и как оно может держаться на такой тонкой и гнилой жилочке.

«... Я [Катя] вам писала не о благороднейших людях, которые дарили вас своим расположением, а о шайке пройдох, не имеющих ничего общего с благо-

родством. Это табун диких людей, которые попали на сцену только потому, что их не приняли бы нигде в другом месте, и которые называют себя артистами только потому, что наглы. Ни одного таланта, но много бездарностей, пьяниц, интриганов, сплетников. Не могу вам высказать, как горько мне, что искусство, которое я так люблю, попало в руки ненавистных мне людей; горько, что лучшие люди видят зло только издали, не хотят подойти поближе и вместо того, чтобы вступиться, пишут тяжеловесным слогом общие места и никому ненужную мораль...»

Итак, неудовлетворение Чехова игрой современных артистов видно из его общей характеристики массового артиста, застывшего в условных, традиционных приемах своего исполнительства, не уходящего от привычной сценической рутины и не вносящего в игру жизненного разнообразия и психологических нюансов. И в новом актере, образованном и наблюдательном, «умном и нервном», Чехов видел один из путей оздоровления театра. Вот почему Чехов приветствовал организацию в 1893 г. «Столичного литературно-артистического кружка», ставящего главной своей целью, по определению Чехова, «соединение и сближение литераторов и артистов всех отраслей изящных искусств и доставление начинающим артистам и художникам возможности совершенствоваться». По его мнению, артисты вместо хождения в ресторан смогут здесь «проводить свободное время, сходиться друг с другом, знакомиться и делиться мыслями». Современному актеру недоставало тех элементов культуры, которые можно определить понятием «интеллигентность», и не случайно, отвечая впоследствии, в конце 90-годов, на восторженные характеристики Московского Художественного театра, Чехов счел возможным выделить в этом театре лишь «интеллигентность тона», — черту, неведомую театрам, ему предшествующим: «Это самый обыкновенный театр, и дело ведется там очень обык-

новенно, как везде, только актеры интеллигентные, очень порядочные люди; правда, талантами не блещут, но старательны, любят дело и учат роли» (А. Суворину. — 22 декабря 1902 г.).

Другая сторона современного театрального дела — режиссура — освещена Чеховым не столь рельефно, и это, видимо, потому, что задачи режиссуры, проблема художественного истолкования пьесы и организация спектакля в целом — не была выдвинута отчетливо в сценической практике того времени. Об отсутствии этого художественного руководства и говорит Чехов в своих замечаниях о работе руководителей театров над пьесой. Спектакли, как мы указывали выше, строились преимущественно на основе сценического опыта артистов с их застывшей, постоянной для разных случаев, манерой подхода к пьесе, а также путем простейших координаций этих манер режиссером-распорядителем труппы. Недостатки такого состояния режиссерского дела в театре и последствия его для эстетически цельного восприятия спектакля Чехов наглядно увидел, как это вытекает из его писем, при постановке первой же своей пьесы «Иванов».

Особенности актерской игры и режиссуры не могли быть для Чехова в общем отношении его к современному театру вопросами центральными: они освещали лишь те условия, в которых выступал драматург со своими пьесами. Чехов пытливо всматривался в театральную практику своего времени и изучал театр для того, чтобы, учтя все виды театральных болезней своего времени, в дальнейшей своей творческой практике избежать их и стать на путь здоровой, подлинно-культурной и художественной работы. Проблема новой драматургии в этих целях была для Чехова проблемой основной, — и для понимания того метода, который признал для себя обязательным Чехов, необходимо

знать, какие стороны современной драматургии, признанные им отрицательными, художественно недейственными, исключались им из своей творческой практики.

Мы видели, какую упадочную стадию развития переживала драматургия 80-х годов. Классический репертуар не занимал в театрах главенствующего места. А. Островский, всеми признанный и не сходящий со сцены, был все же оттеснен множеством пьес ныне забытых драматургов. Театр репертуарно непрестанно обновлялся, но его обновление ограничивалось лишь численным ростом пьес с повторяющимися или подобными темами, сюжетными схемами, лицами, с одними и теми же чертами драматической манеры. Возник массовый профессиональный драматург — поставщик театра, — со своей испытанной, занятой у хороших образцов, но истертой, шаблонной драматической техникой. Создалась и окрепла сценическая традиция, с ее устойчивыми драматическими и комедийными фабулами, сценическими ситуациями, с «добродетельными» и «порочными» персонажами, с характерами, непременно совпадающими со знакомыми сценическими масками — «амплуа», со слабой социальной ориентировкой и с убогой идейностью в виде оживления рамок трафаретного диалога фельетонной злободневной публицистикой. Общий драматический стиль шел под знаком «реализма», но реализма измельчавшегося, рассыпавшегося по обязательным, ставшим условными («сценическими») словесным формулам и лицам (сценические «типы»), реализма без новых и живых образцов, реализма плоско воспроизводящего мелкие факты текущей социально-бытовой действительности. Отрицательное отношение Чехова к современной драматургии определилось в результате сознания им эстетической бесплодности застывших форм, несоответствия обычных словесных рамок, технических навыков драмы, — новому художественному восприятию. В этом направлении и будет

итти критика Чеховым современных приемов драматургии.

В его оценках отдельных пьес современного репертуара мы не найдем ни одного положительного отзыва. Так, он писал в своих фельетонах о пьесах В. Александрова: «Будем попрежнему глядеть лакомые кусочки В. Александрова, до-нельзя надоевшие в «Царстве скуки», и другое прочее весьма надоевшее». О пьесе С. Рассохина «Теплые ребята»: «Своим произведением он не создал новой школы, не открыл новой Америки и даже не попал пальцем в небо». Чехов отмечает стремление драматургов трактовать в пьесах лица и места знакомые и «любезные московскому сердцу»: «Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых — признак писателя, не видящего дальше своего носа. «Ба! знакомые все лица!» воскликнули московские сплетники, смакуя его драму...» (1883 г.). Чехов убежден, что современные драматурги, тяготея к перепевам старого, не могут дать ничего нового: «В «Русском Театре» уже начались спектакли. Только с началом и можно поздравить сезон, а больше ни с чем. Достопримечательностей и новинок в области театральной ровно никаких». Или в цитате от имени драматурга: «Я пишу пьесу и ставлю ее, и только когда она провалится с треском, я узнаю, что точно такая же пьеса была уже раньше написана Вл. Александровым, а до него Федотовым, а до Федотова — Шпажинским».

Чехов дал такой образ «драматурга» в одноименном рассказе 1886 г. — «личность не чуждая спиртных напитков, хронического насморка и философии». Процесс его работы, по его же словам, такой: «... попадается какая-нибудь французская или немецкая штучка»; после перевода ее другими «подтасовываю под русские нравы: вместо иностранных фамилий ставлю русские и прочее... Вот и все... Но трудно! Ох, как трудно!»

Современный драматург лишен творческой фантазии, беден фактами, наблюденными из непосредственной действительности, склонен к литературному шаблону, к банальщине, к беззастенчивому «заимствованию» чужого. Оттого-то «вы видите на банальной сцене банального водевильного любовника, ревнивых мужей и бешеных тещ...» (1882 г.). В галерее «ряженых» драматург выведен Чеховым в виде «закройщика модной мастерской»: «Этот что-то прячет под полой и робко озирается, словно стянул что-то... Он одет франтом, болтает по-французски и хвастает, что состоит в переписке с Сарду. Талант у него необычайный, печет драмы, как блины, и может писать двумя руками сразу» (1886 г.).

Бедность творческой фантазии и в то же время желание создать спектакль «поражающий» зрителя если не содержанием, то особыми сценическими приемами, толкает драматургов и режиссеров на создание феерических постановок, на показ безвкусных мелодрам, на нагромождение дешевых эффектов. Чехов писал о постановке мелодрамы «Лесной бродяга»:

«Лесной бродяга»... всплошную состоит из выстрелов, отчаянных злодеев, добрых гениев, гремучих змей, великих инквизиторов и бешеных собак. Не пожалел г. Лентовский спин и поясниц наших купчих, дав волю мурашкам и мелкой дрожи бегать от затылков до пят. Благодаря этой новой, кискосладкой немецко-либерготской ерунде, вся Москва пропахла порохом. Купчихам нравится эта пороховая дребедень, на мыслящего же человека она производит впечатление большого кукиша».

Или об эффектах пьесы «Путешествие на луну»:

«Путешествие на луну» состоит из 4 действий и 14 картин. Пьеса эта грандиозна, помпезна, как свадебная карета, и трескуча, как миллион неподмазанных колес. Чудовищные выстрелы, верблюды, извержение вулкана, длинные процессии из позолоченных людей,

стучащие кузницы с печами и другие сценические ужасы поражают в ней всякого, получившего даже среднее и высшее образование» (1884 г.).

Злоупотребление сценическими и драматическими эффектами вызвало появление специальной статьи Чехова 1886 г. «Модный эффект», в которой он писал:

«В погоне за эффектами наши бедные, родные драматурги уже начинают, кажется, заговариваться до зеленых чертей и белых слонов. Что ж, пора!

«Все, что только есть в природе самого страшного, самого горького, самого кислого и самого ослепительного, драматургами уже перебрано и на сцену перенесено. Глубочайшие овраги, лунные ночи, трели соловья, воющие собаки, дохлые лошади, паровозы, водопады — все это давно уже «ce sont des пустяки», которые нипочем даже сызранским и чухломским бутафорам и декораторам, не говоря уже о столичных... Герои и героини бросаются в пропасти, топятся, стреляются, вешаются, заболевают водобоязнью... Умирают они обыкновенно от таких ужасных болезней, каких нет даже в самых полных медицинских учебниках.

«Что касается психологии и психопатии, на которые так падки наши драматурги, то тут идет дым коромыслом... Тут те же провалы, пропасти, скачки с пятого этажа. Взять к примеру хоть такой фокус: героиня может в одно и то же время плакать, смеяться, любить, ненавидеть, бояться лягушек и стрелять из шестиствольного револьверища системы Бульдог... и все это в одно и то же время!»

Предъявляя к современной драматургии требование быть всегда правдивой, отражать в образах сценического искусства подлинные явления действительности, Чехов возмущался таким эффектом, вводимым драматургами:

«Ко всем перечисленным прелестям недоставало только одного эффекта, самого эффектного, треску-

чего, шипучего, такого, который бы и по спине драл и с тенденцией был. Недоставало среди эффектов... *литератора.*

«И его вывели. Вспомните, вспомните, что из всех новейших пьес нет почти ни одной, в которой не фигурировал бы литератор... Литераторы, выводимые на сцену в качестве самого эффектного эффекта, во всех пьесах имеют одну и ту же физиономию. Обыкновенно это люди звериного образа, с всклокоченной нечесаной головой, с соломой и пухом в волосах, не признающие пепельницы и плевательницы, берущие в займы без отдачи, лгущие, пьющие, шантажирующие. Субъекты эти говорят про себя не иначе, как «мы» и «современная литература». Авторы хотят, чтобы вы видели в этих брандахлыстах не Петра Петровича, не Иван Ивановича, а литератора, представителя печати, человека собирательного».

Шаблонность сюжетов современной драмы, повторение определенных сценических и драматических приемов, изображение одних и тех же героев, непременное торжество добродетели, погоня за эффектностью — сатирически освещены Чеховым в ряде пародий. В них он высмеивает преимущественно мелодраматические, наполненные дешевыми острыми эффектами «ужасно-страшно-возмутительно-отчаянные трррагедии», пьесы-феерии с порохом, пожарами, бенгальским огнем, трескучими монологами, «чтобы стыла у публики кровь, чтобы в сердцах замоскворецких купчих произошло землетрясение, чтобы лампы тухли от монологов» (1884 г.). Область театра широко пародирована Чеховым: выдвинуты в сугубо-подчеркнутом виде психология ремесленников театра и театральные традиции, шаржированы условности сцены, штампы характеров, ситуаций, языка и тематические шаблоны условно-реалистической драматургии.

В поисках выхода из репертуарного тупика Чехов обращает внимание на постановки классических,

серьезных пьес, хотя и сознается, что «москвичи не симпатизируют серьезной драме. Для чего им драма, ежели им и без драмы хорошо». Чехов отмечает: «Лентовский ставил в сентябре и октябре только драмы и комедии, и пошли слухи о крахе нового театра; стал ставить «добрые старые «Корневильские колокола»... дало милейшие результаты. И сбор полон и публика довольна». По поводу намеченных в театре Корша постановок «Кина» и «Ревизора» Чехов впоследствии писал: «Повидимому, заправилы театра поняли, наконец, что на одной смешливости московской публики далеко не уедешь, и решили взяться за серьезный репертуар. И слава богу! Не надо быть упрямым и продолжать показывать публике язык, когда это уже никому не смешно».

В особенности Чехов настаивал на постановках пьес Шекспира, доказывая, что «лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего» (1882 г.). Чехов считал излишним вопрос, задаваемый современными критиками, — стóит или не стóит играть Шекспира — и отвечал: «Шекспира *должно* играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других какихлибо более или менее высоких целей». По убеждению Чехова: «Глупостью не освежишь театральной атмосферы по очень простой причине: к глупости театральные подмостки присмотрелись. Надо освежить другой крайностью; а эта крайность — Шекспир» (1882 г.).

Из приведенных высказываний совершенно очевидно, что вопросы театра занимали в публицистике и письмах раннего Чехова одно из первых мест, что в постоянном обращении внимания на судьбы современного театра Чехов привык театральную проблему ставить и разрешать определенным образом. Обычное его суждение — резко отрицательная оценка современных сценических и драматических форм. В 1887-м и в следующие, ближайшие годы, обрабатывая своего

«Иванова» и затем «Лешего», Чехов всматривается в знакомые ему драматические опыты и в своих письмах дает ряд теоретических высказываний-оценок. Так, критикуя пьесу И. Щеглова «Дачный муж», Чехов говорит: «Пьеса написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянуто, грубовато и пахнет проституцией... Я видел на сцене мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только смеяться и смеяться не иначе, как по-французски. Можете себе представить, Жан для контраста вывел на сцену дворника и горничную, добродетельных пейзан, любящих друг друга по-простецки и хвастающих тем, что у них нет турнюров». Или: «Нельзя жевать все один и тот же тип, один и тот же город, один и тот же турнюр. Ведь кроме турнюров и дачных мужей на Руси есть много еще кое-чего смешного и интересного. Во-вторых, надо бросить дешевую мораль». В других случаях Чехов выделит те сценические положения и персонажи, особенности языка и способы трактовки драматических тем, которые сделались трафаретными в драматургии его времени — «пошлый язык и пошлые мелкие движения», которыми изобиловали современные драмы и комедии. Чехов советовал: «Памятуй кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы, давно уже описаны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать». Или: «Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без «пущай» и без «теперича». Отставные капитаны с красными носами, пьющие репортеры, голодающие писатели, чахоточные жены-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни, все это было уже описано и должно быть объезжаемо, как яма». Чехов говорил также: «Профессиональным драматургам, пока они молоды, надо нещадно шикать, особенно за те пьесы, которые пи-

шутся сплеча» (1889 г.). Большим нападкам Чехова в письмах подвергалось то личное и назойливое освещение драматургами персонажей, их речей и тем в пьесе, которое он отмечал неоднократно, как нехудожественную тенденциозность; ее искоренение он считал необходимым условием создания художественного произведения. Он писал: «Главное, берегись личного элемента. Пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут походить на тебя... Людям давай людей, а не самого себя». Или: «В драме не надо бояться фарса, но отвратительно в ней резонерство. Все мертвит».

Отрицательно оценивая особенности современной драматургии, Чехов намечает и те общие пути, по которым возможно было осуществить ее обновление. Способность и силу обновления Чехов считал возможным найти в том отношении писателя к реально существующим явлениям, когда материалом для искусства служит «прямое» и «верное» их отражение в словесной форме, когда преходящий, ежедневно бытующий материал, разбросанный в фактах, доступных нашему обычному восприятию, в столь же разнообразном виде, лишь творчески перегруппированном и обобщенном, получает словесное оформление и закрепление. Чеховым утверждалась позиция «реалиста», но с обязательным обновлением драматического письма, его материальной, тематической и технической сторон. Обращаясь к повседневной «жизни», как материалу и источнику художественной тематики писателя, Чехов в то же время подчеркивал условность господствующей реалистической манеры письма и в процессе обновления литературных тем, жизненной и обобщенной характерности, выдвигал роль живых красок и экспрессивности стиля. Отправляясь от резко-отрицательной характеристики современной реалистической драматургии, Чехов намечал пути обновления драматического письма в пределах бытовой и психологической тема-

тики той же реалистической драмы. Отталкиваясь преимущественно от ходовых образцов русского репертуара своего времени, он искал новые художественные средства драмы, построенной на реалистической же основе, новые сценические средства выразительности того же жизненного материала. Единого рецепта, позволяющего это «бытовое» превратить в художественное действие, Чехов для этих лет еще не нашел, но все же упорно продолжал поиски ключа к жизненным и в то же время экспрессивным образам, ключа, обязательного для себя и поучительного для других. Знаменательна сентенция, вложенная им в уста артиста Диамантова в рассказе «Юбилей» 1886 г.:

«Искусство, действительно, пало, но почему? Потому что изменились взгляды! Теперь принято требовать для сцены жизненности. Мамочка моя, для сцены не нужна жизненность! Пропади она, жизненность! Ее ты увидишь везде: и в трактире, и дома, и на базаре, но для театра ты давай экспрессию! Тут экспрессия нужна!»

Вероятно, отклик личных взглядов Чехова мы найдем и в следующих словах Полуэктова в рассказе «О драме» (1884 г.): «На сцене ты видишь то, что ты видишь в жизни... А разве нам это нужно? Нам нужна экспрессия, эффект!» Или в другом месте того же рассказа о старой драме: «В каждом действии ты видел самоотвержение, подвиги человеколюбия, страдания, бешеную страсть! А теперь?! Теперь, видишь ли, нам нужна жизненность... Глядишь на сцену и видишь... пф!.. и видишь поганца какого-нибудь... жулика, червяка в порванных штанах, говорящего ерунду какую-нибудь... Шпажинский, или какой-нибудь, там, Невежин считают этого паршивца героем...».

Применительно к практике Чехова-драматурга 80-х годов это означало изменение его собственной ранней манеры письма («Меняется моя манера писать» — 1888 г.) и закрепление за собой новых наблюдательных

позиций. Из писем Чехова этих лет: «Пишет Суворин мне о своей пьесе: «Я прел, прел за своей комедией, да так и бросил, когда взглянул этим летом на действительную русскую жизнь». Еще бы не преть! Современные драматурги начиняют свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойди-ка, найди сии элементы во всей России. Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам...» Или о И. Щеглове: «Боюсь, что из вас выйдет не русский драматург, а петербургский. Писать для сцены и иметь успех во всей России может только тот, кто бывает в Питере только гостем и наблюдает жизнь не с Тучкова моста». Реалистическая позиция самого Чехова в новой трактовке закреплена им в таком высказывании: «Чем проще фабула, тем лучше... На вашем месте я написал бы маленький роман из купеческой жизни во вкусе Островского; описал бы обыкновенную любовь и семейную жизнь без злодеев и ангелов, без адвокатов и дьяволиц; взял бы я сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле...». Признаки же новой драматической манеры письма Чехов наметил в советах: «Пишите именно так, чтобы было наворочено и нагромождено, а не зализано и сплюснуто. Мне надоела зализанная беллетристика, да и читатель от нее скучает». Или: «Мой совет: в пьесе старайся быть оригинальным и по возможности умным, но не бойся показаться глупым; нужно вольнодумство, а только тот вольнодумец, кто не боится глупостей. Не зализывай, не шлифуй, будь неуклюж и дерзок».

В свете принципиальной оценки Чеховым конкретных явлений современного театра и драматургии становятся понятными неоднократные общие его характеристики театра конца 80-х годов, русских театральных условий последней четверти XIX в. В письме к И. Щеглову Чехов писал: «Умоляю Вас, разлюбите Вы, пожалуйста, сцену. Право, в ней очень мало хорошего.

Хорошее преувеличено до небес, а гнусное маскируется... Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее — это не здорово. Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр школа, он воспитывает и проч. А я Вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а наоборот жизнь толпы выше и умнее театра; значит он не школа, а что-то другое» (1888 г.). «В театр, как в школу, без которой нельзя обойтись, я не верю» (1889 г.). Или: «Вы хотите спорить со мною о театре. Сделайте Ваше одолжение, но Вам не переспорить моей нелюбви к эшафотам, где казнят драматургов. Современный театр — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства.... Я еще больше возненавидел театр и возлюбил тех фанатиков-мучеников, которые пытаются сделать из него что-нибудь путное и безвредное». Или: «Из театра литераторов метлой гонят, и пьесы пишутся молодыми и старыми людьми без определенных занятий...» (1891 г.). «Я... хлопочу... из сожаления к сцене и из самолюбия. Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадет». «Спасение театра в литературных людях» (1888 г.). «Пишу докторскую диссертацию на тему: «О способах прививки... ненависти к театру» (1889 г.).

Критическое отношение Чехова к театру, таким образом, опиралось на всестороннее освещение им театральной и драматической проблемы. Чехов непрерывно входил в интересы театра и непрерывно же в разнообразной форме закреплял свои отрицательные впечатления от сценического и драматического искусства.

В частности, суждения Чехова о драме и пристальное внимание его к драматическим опытам своего времени имеют особый смысл, показывая, какое значение придавал Чехов в деле обновления театра оригинальным художественным качествам драматического письма.

В этих наблюдениях и суждениях заложены те основания, которые подсказали Чехову необходимость самого решительного обновления театрального искусства и которые предопределили выход его к драматической деятельности с принципиально-новаторскими устремлениями.

ЮНОШЕСКАЯ ДРАМА „БЕЗОТЦОВЩИНА"

1878—1881 гг.

Чехов весьма рано стал увлекаться театром. Будучи гимназистом, он участвовал в домашних спектаклях, выступая в собственных импровизациях, часто посещал таганрогский театр, интересуясь наравне с классическим репертуаром переводными французскими мелодрамами и водевилями. Степень влияния театральной формы на раннее литературное творчество Чехова видна из первых его литературных опытов. По свидетельству биографов Чехова первыми его литературными произведениями были водевиль «Нашла коса на камень», до нас не дошедший, и драма «Безотцовщина». Сохранился критический отзыв об этом первом водевиле Чехова, — отзыв, принадлежащий брату писателя Александру Павловичу, который в 1878 г. писал Чехову:

«Нашла коса на камень» написана превосходным языком и очень характерным для каждого выведенного там лица, но сюжет у тебя очень мелок. Это последнее писание твое я, выдавая для удобства за свое, читал товарищам — людям со вкусом и между прочим С. Соловьеву, автору «Жених из ножевой линии». Во всяком случае ответ был таков: «Слог прекрасен, уменье существует, но наблюдательности мало и житейского опыта нет. Современем, qui sait, может выйти дельный писатель» (1878 г.).

Примечательно, что в ряду любимых авторов молодого Чехова, как это видно из его писем, был Шекспир, который в дальнейшем творческом пути писателя проходит через большое число его произведений в цитатах и ссылках.

Если сравнительно легко установить внешнюю связь Чехова-драматурга — и Чехова-зрителя и поклонника театра, то труднее определить тот внутренний путь, который привел Чехова еще в молодые годы к изображению в драматической форме очень значительных социальных тем. В биографической литературе о Чехове совершенно отсутствуют сведения о росте личности, о формировании общественного мировоззрения и о развитии литературного вкуса молодого Чехова. А между тем именно в эти годы Чехов пишет первую свою большую пьесу, имеющую исключительное значение для понимания общественных оценок начинающего писателя.

Пьеса эта — «Безотцовщина», написанная Чеховым в 1878—1881 гг., сохранившаяся в рукописи и не доведенная им до печати.[1] Основная тема этой драмы — смена двух поколений, двух культурных эпох со свойственными им бытовыми и психологическими укладами — крайне показательна для глубины творческих замыслов начинающего драматурга, пытающегося в широкой картине закрепить основные структурные линии современного ему общества в период распада дворянской гегемонии. Идейный замысел пьесы, пронизывающий весь дальнейший драматический путь Чехова, замечателен для юного писателя как контуром взятой в основу пьесы темы, так и ее персонажным материалом и свидетельствует об исключительном общественном его чутье, об определенных его социальных устремлениях.

---

[1] Под „Безотцовщиной" мы разумеем пьесу, изданную впервые в 1928 г. и сохранившуюся в рукописи без заглавия.

Отправная тема пьесы — противопоставление «детей», современников, — «отцам» ближайшего прошлого. Но прошлому в пьесе уделено сравнительно мало внимания: весь пафос пьесы обращен на отрицательное изображение современности, ее беспринципности, бесславных ее представителей — их психического состояния, образа мышления и поведения. Характернейшая черта современности, в обрисовке писателя, — пошлость. Ее изображению отданы многие, преобладающие в пьесе, мысли. Так, персонажи пьесы отмечают в поведении современного человека «мелочь, пошлость, мещанство, плебейскую игру»; о себе они утверждают: «Не выйдет из нас ничего, кроме лишаев земли! Пропащий мы народ! Гроша мы не стоим! Нет человека, на котором могли бы отдохнуть глаза. Как все пошло, грязно, истасканно...»

В чем же конкретные пороки современности в представлении Чехова? В суммарном перечне они даны в следующей речи: «Молодежь, молодежь! С одной стороны, здоровое тело, живой мозг, безусловная честность, смелость, любовь к свободе, свет и величие, а с другой — пренебрежение трудом, отчаянное фразерство, сквернословие, развратничество, вранье... С одной стороны, Шекспир и Гете, а с другой — деньги, карьера и похабство». Отношение молодого поколения к интеллектуальным интересам пренебрежительное: «Науки и искусства — это труд, это торжество идеи над мускулом, это евангельская жизнь... а на что нам жизнь? Мы и не живя сумеем умереть!» «Безотцовщину» характеризует презрение «детей» к «старческой, самоделковой мудрости отцов», но в них самих нет ничего положительного и ценного. Прошлому Чеховым не противопоставлено ничего твердого и значительного в настоящем. Платонов, главный персонаж пьесы, говорит о себе: «Нет ничего во мне такого, за что можно было бы ухватиться, нет ничего такого, за что можно было бы уважать и любить».

В современном человеке много противоречий, много «ненужного хлама», подчас «невыносимого старческого педантизма». Общий фон современности охарактеризован словами — «томительнейшее безлюдье и сквернолюдье». У Чехова критическое и отрицательное отношение к «солидным Стародумам и к сахарным Милонам, которые всю свою жизнь ели из одной чашки со Скотиниными и Простаковыми», к тем «сатрапам, которые потому только и святы, что не делают ни зла, ни добра». В этой эпохе «все мало-мальски честное, сносное молчит», и на этом фоне гибнет «чистая душа, искренность, правдивость, смелость». Жизнь современников проходит крайне убого и бессодержательно: «пьют, едят, спят, читают вслух Майн-Рида». Они не думают о том, что «проводить целые годы в безделье, мозолить чужие руки, любоваться чужими страданиями и в то же время уметь прямо смотреть в глаза — это разврат».

Социальный протест Чехова выражен в таких речах: «Кто научил вас лгать? Кто дал вам право по целым суткам толковать от своего имени про труд, страдания, свободу, если вы ничего не делаете для них и не намерены сделать?» Платонов говорит о «многих сеющих и ничего не едящих», которых эксплоатируют те, к кому обращены слова Платонова: «А когда вы [Венгеровичи] перестанете с вашими папашами воздвигать кабаки? А когда я перестану быть ревностнейшим посетителем ваших кабаков? Когда исчезнут Венгеровичи и не будут есть чужого хлеба Платоновы?»

Однако современность не вся состоит из тунеядцев и беспринципных пошляков. В пьесе основным ее героем является лицо с другой направленностью, с задатком таланта и смелости, — это Платонов. Но время и среда подчинили себе и его, и в итоге, в то время как окружающие ожидали, что из него выйдет «второй Байрон», а он сам о себе думал как о «будущем министре каких-то особенных дел и Христофоре Колумбе»,—

он оказался только школьным учителем. По собственному его определению, он — «лежачий камень». Платонов много пережил, его душит тоска: «Я заболел от нее, поседел... Знаменательны эти седины! Часто встречаю я их у своих сверстников!..» Но он не смог вооружиться против действительности, и потому нет веры его словам, — словам человека, говорящего о том, что он «всей душой ненавидит пошлость, тунеядство, фиглярство», так как все это — «милые фразы, но только фразы». И сам Платонов, определяя свои отрицательные черты, обобщает: « Не один я таков, все таковы! Все! Где же люди, боже мой? Где их сила, разум?.. Я боюсь... жизни! Что будет, если я жить буду?» Один из персонажей пьесы (Григорьев, старик) охарактеризовал Платонова как «лучшего выразителя современной неопределенности... Это герой лучшего, еще к сожалению ненаписанного, современного романа».

Эта «неопределенность» и есть «безотцовщина» — стержневая тема пьесы. «Под неопределенностью я разумею, — говорит Григорьев, — современное состояние нашего общества: русский беллетрист чувствует эту неопределенность. Он стал в тупик, теряется, не знает на чем остановиться, не понимает... Все крайне неопределенно, непонятно. Все смешалось до крайности, перепуталось... Вот этой-то неопределенности, по моему мнению, и является выразителем наш умнейший «современный Чацкий», которому не весело, так бездельнически скучно».

Вся пьеса в основном посвящена описанию социальной картины современного молодому Чехову буржуазного общества, взятого в основных своих идейных конфликтах. Эта картина была освещена Чеховым резко-отрицательно, — и в этом отношении его к наблюдаемой действительности, быту, переживаниям и судьбам дворянского и крупнобуржуазного класса

сказалось самосознание представителя другой среды — мелкобуржуазной, мещанской интеллигенции.

Социальную тему юношеской своей пьесы Чехову не удалось выразить художественно убедительными стилистическими средствами. В пьесе мы найдем большие художественные недостатки. В своих композиционных и стилистических признаках она отражает господствующую в начале 80-х годов манеру драматического письма. Так, пьеса изобилует мелодраматическими эффектами: попытка одной из героинь броситься под поезд, два покушения на убийство с неожиданным спасением, убийство героя, истерики, ряд смертей за сценой, крайне экспрессивные, открыто-эмоциональные речи и диалоги. Сюжетно герой пьесы, Платонов, связан со всеми героинями пьесы: от него идет пять трагических любовных интриг.

Одновременно с мелодраматическими приемами в пьесе раскрыт большой натуралистический фон, детально выписанный: речи лиц насыщены мелкообыденными темами, вульгарной фразеологией и лексикой, фразами-сентенциями; поступки и действия персонажей протекают в подчеркнуто-бытовой, слишком детально обрисованной, обыденно-будничной обстановке. Пьеса отличается исключительно большими размерами актов, непомерными длиннотами в диалогах, немотивированными приходами и уходами лиц, частыми речами в сторону и весьма пространными монологами. Чехов в этой первой своей пьесе не овладел еще как сценической формой, так и органическим стилем произведения, и в этом — очевидная художественная неудача его первого драматического опыта.

Не доведенная до спектакля пьеса некоторыми своими социальными мотивами — обличение современности, характеристика увядающего дворянского уклада жизни, отрицательный образ людей нового поколения — отразилась в последующих повестях и драмах Чехова. Так, не говоря о деталях, основная тема пьесы

«о безвольном герое современности», как и вообще тема «о современности» перенесена Чеховым в пьесу «Иванов» с ее главным лицом, напоминающим Платонова, а картина вымирания дворянских гнезд и прихода на смену им нового класса — буржуазии — вместе с эпизодом продажи имения в первом действии легла в основу «Вишневого сада».

Пьеса оказалась сырой, плохо оформленной, наполненной сентенциями и лишенной крепко слаженных образов. Тем не менее двадцатилетний автор мечтал выступить со своим первым драматическим дебютом на сцене театров. Сохранилось мемуарное свидетельство, что Чехов носил пьесу на просмотр знаменитой артистке Московского Малого театра М. Н. Ермоловой и, вернувшись после визита к ней, разорвал на мелкие куски переписанный набело экземпляр пьесы. Таким образом пьеса не была доведена до сцены театра и не была автором напечатана.

Критического же отзыва современника пьеса все же удостоилась. Брат писателя Александр Павлович, прочитав присланную ему Чеховым из Таганрога в Москву пьесу и не разделяя, видимо, основной критической и обличительной мысли юного драматурга, написал ему в письме от 14 октября 1878 г. такой отзыв: «Ты напоминаешь о „*Безотцовщине*“. Я умышленно молчал. Я знаю по себе, как дорого автору его детище, а потому... В «Безотцовщине» две сцены обработаны гениально, если хочешь, но в целом она непростительная, хотя и невинная ложь. Невинная потому, что истекает из незамутненной глубины внутреннего миросозерцания. Что твоя драма ложь — ты это сам чувствовал, хотя и слабо и безотчетно, а между прочим ты на нее затратил столько сил, энергий любви и муки, что другой больше не напишешь. Обработка и драматический талант достойны (у тебя собственно) более крупной деятельности и более широких рамок. Если

ты захочешь, я когда-нибудь напишу тебе о твоей драме посерьезнее и подельнее, а теперь только попрошу у тебя извинения за резкость всего только что сказанного. Я знаю, что это тебе неприятно — но делать нечего — ты спросил, а я ответил, а написать что-либо другое я не мог бы, потому что не смог бы обманывать тебя, если дело идет о лучших порывах твоей души».

«НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ»

Драматический Этюд 1885 г.

Творчество Чехова-новеллиста — в начале 80-х годов не замыкалось исключительно комическими сюжетами, юмористической трактовкой бытового материала, произведениями, построенными только на использовании комических эффектов слова и сюжета. В обширной серии рассказов — «сценок», «эскизов», «психологических этюдов» — молодого писателя мы найдем немало произведений, в которых нашли отражение рано оформившиеся ноты его социального протеста. Здесь и остро-обличительная картина помещичьих нравов и бесправия крестьян («За яблочки», «Барыня»), и характеристика пошлой среды — издевательство над «маленьким», «униженным» человеком («Корреспондент»), и вскрытие ханжеских основ буржуазной морали («В море»), и ряд мелких зарисовок социальных нравов и уродств различных классовых групп и противоречий современного общества («Живой товар», «Ярмарка», «Цветы запоздалые», «Барон», «Добродетельный кабатчик», «Отставной раб» и мн. др.).

Уже в раннем своем творчестве Чехов дал обширную галерею психологических портретов людей «пошлых и тупых», живущих бесполезно или эгоистично, и людей социально «опустившихся». При этом для художественной трактовки психологических и социальных тем молодого Чехова характерно прямое или же

сквозное, проходящее через всю ткань произведения, высказывание своих общественных симпатий, своего гуманистического взгляда на людей, своего категорического несогласия с тем бытовым укладом русской жизни, который губил хорошие натуры и содействовал процветанию натур грубых и пошлых.

К этой серии ранних социальных портретов Чехова принадлежит и одноактный «драматический этюд» 1885 г. — «На большой дороге», переделанный Чеховым из рассказа «Осенью». В этой пьеске Чехов дал обрисовку иного, нежели в пьесе «Безотцовщина», основного персонажа, вызванного однако к жизни теми же социальными условиями эпохи. В центре пьесы — бродяга Мерик, образ мощной натуры, не знающей, к чему приложить свои богатые силы, инстинктивно угадывающей несправедливость в людских отношениях и впадающей при невозможности разумно оправдать свою жизнь в «тоску» и преступный разгул.

В образе основного персонажа новой пьесы Чехова нашла свое выражение пассивно противодействующая господствующему политическому режиму тенденция эпохи, — и в этом социальное значение произведения Чехова.

Крестьянская среда выдвигала натуры мощные, талантливые, но они либо погибали втуне, не находя себе достойного применения, подчас сгорая в одиночном бунтарстве, либо, преломляясь через уродливую бытовую среду, падали под давлением тяжелых условий этой среды и своего разлада с ней.

Первый вариант этого образа Чехов дал в пьесе «Безотцовщина» — в лице Осипа, — и позднее в «Степи» — в лице Дымова, о котором Чехов говорил (в письме к А. Плещееву): «Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола и не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции».

Второй — осуществлен в Мерике. Мерик, наделенный огромной физической силой, не знает разумного ее применения. («Эх, силищу бы свою показать... С... ветром бы эфтим померяться! Не сорвать ему двери, а я, ежели что, кабак с корнем вырву!»). В то же время он критически оценивает среду, его породившую и его окружающую. Он говорит о темноте и невежестве народа, о «лютости» и жестокости его, об «иродах» и «душегубцах» из его среды. И в то же время отношение его к этому народу не негодующее и суровое, а снисходительное. В представлении Мерика, совпадающем с доктриной Л. Толстого, беда народная лишь в одном, — в отсутствии доброты и любви к человеку: «Тонет человек, а ему кричат: «тони скорей, а то глядеть некогда, день рабочий». А про то, чтобы ему веревку бросить, и толковать нечего...» Сам он готов от «жалости» «согреть» людей, «доброе слово вымолвить, нужду приголубить»: «Не гордыней бесовской, а лаской и словом добрым хотел почесть долю горькую». И его вмешательство в дело «барина» Борцова, — что и составляет сюжет пьесы, — имело только одну цель: сказать «слово» жене опустившегося пьяницы барина, что он и делает, когда убеждает ее: «Ну, погляди ты на него хоть одним глазом. Приголубь ты его хоть одним словечком ласковым! Богом молю!» С этим толстовским восприятием нормы людских отношений и с ощущением противоречия с ним социальных и бытовых явлений окружающей действительности Мерик естественно приходит к переживанию «тоски, злой тоски», приводящей его к буйным и преступным проявлениям натуры.

Характер Мерика раскрыт в пьесе на бытовом фоне, рисующем ряд крестьянских эпизодических типов, но в сущности на фоне, данном в весьма скупых очертаниях, на фоне, не развернутом в значительную синтетическую картину.

Сюжетную линию пьесы ведет опустившийся, спив-

шийся дворянин, помещик Борцов. Образ этот и был причиной запрещения пьесы цензурой. Цензор в своем рапорте подчеркнул, что в пьесе выведен «разорившийся дворянин, который умоляет целовальника дать ему выпить в долг» и потому — «мрачная и грязная пьеса эта не может быть дозволена к представлению».

Таким образом первая попытка Чехова выйти на сцену с драматической трактовкой социальной темы оказалась категорически пресеченной.

ВОДЕВИЛИ «ШУТКИ»

Свою открытую драматическую деятельность Чехов, как известно, начал с писания одноактных юмористических пьесок-водевилей или, как их называли в те годы, — «шуток», «сцен». Эта малая форма драматических произведений тесно примыкает у Чехова по своим темам и стилю к общему циклу его мелких рассказов и очерков того же времени.

Что характерно для ранних рассказов Чехова?

Прежде всего — умение в окружающей среде, в обыденной жизни найти характерное, весьма знакомое и в то же время достойное осмеяния. Затем — способность дать свое наблюдение в яркой, типичной и образной форме, в которой живописуемое автором явление выступает с убеждающим правдоподобием. Чехов к тому же несравненный мастер композиционных форм короткого рассказа. Работая в первые годы своей литературной деятельности непрерывно в мелкой журнальной и газетной прессе, требовавшей от писателей очерков, сцен, фельетонов, непременно небольших по объему, Чехов развил в себе высокое искусство писать коротко и выразительно, исчерпывая взятую тему в немногих, самых необходимых словах.

Сотни написанных Чеховым в 80-х годах произведений, исключительно разнообразных по форме, по сю-

жету, по охвату житейских тем и лиц, явились той огромной практикой, которая позволила ему выработать яркие художественные приемы в построении комического и бытового рассказа. Его рассказы, описывая отрезок живой действительности, всегда имеют очень простой сюжет и начинаются прямо с основного действия, избегая лишних введений и уводящих в сторону пояснений. Лишние, тормозящие действие детали, изгонялись Чеховым. Не случайно, характеризуя позднее собственную манеру прозаического своего письма, Чехов писал: «Я привык к рассказам, состоящим только из начал и концов». В рассказ обычно вводятся лишь два-три лица, которые четко обрисовываются своей бытовой характерной речью, своими типичными для них поступками, индивидуальными чертами своей личности. Начинаясь прямо с действия, рассказ свою выразительную силу вкладывает преимущественно в живой диалог, сопровождаемый очень лаконичными пояснениями автора о лице, месте и времени действия. Пояснения эти, по своему характеру, приближаются к типу сценических ремарок.

Диалог у Чехова всегда многозначителен, с живыми интонациями действующих лиц. Так, образ описываемого лица создается обычно Чеховым путем речевой характеристики, взятой в основных своих признаках. На этой речи персонажей откладывают свой отпечаток их профессия и среда; фразы каждого лица индивидуальны по словарной конструкции и в то же время типичны для данной социальной среды. Воспроизведя в речах, в диалоге своих лиц живую бытовую речь, Чехов окрашивает ее ярко-эмоционально. К тому же диалог, обычно раскрывая основную тему рассказа, динамизирует повествование, и благодаря этому читатель получает художественный образ произведения не в статической зарисовке, а в процессе его становления.

Эта особенность ранних рассказов Чехова — наличие в них живого, эмоционального, всегда характер-

ного и в то же время жизненно-бытового диалога—делала рассказы его сценическими, легко воспроизводимыми артистически, — и вот почему с первых же шагов появления Антоши Чехонте в литературе они сделались любимым чтением на открытой сцене и далее на многие годы, вплоть до наших дней, вошли в эстрадный репертуар. Их читали на клубной эстраде, на сценах летних и домашних любительских театров, на литературных вечерах; они вошли в репертуар большого ряда артистов нескольких поколений. Так, уже в 1883 г., т. е. лишь на третий год своей литературной деятельности, еще, в сущности, *начинающий* писатель Антоша Чехонте сообщал в письме своему брату: «На литературных вечерах читают мои рассказы». И в письме через четыре года Чехов писал опять: «Теперь я самый модный писатель. Рассказы мои читаются публично на вечерах».

В 80-е годы в репертуаре рассказчиков были также произведения писателей-юмористов Н. Лейкина и И. Мясницкого, давших бытовые зарисовки преимущественно мещанских и купеческих нравов. Но «сценки» Антоши Чехонте, создавшие огромную галерею новых живых обывательских лиц, успешно конкурируя с лучшими образцами признанных мастеров комического диалога, вскоре вытеснили их с эстрады и по праву заняли одно из первых мест. И несмотря на быстрое обновление эстрадного репертуара произведениями на новые злободневные сюжеты и темы, юмористический бытовой рассказ Антоши Чехонте, в силу своих художественных особенностей, оставался излюбленным сценическим материалом.

Присущая ранним рассказам Чехова «сценичность» его диалога, динамическое раскрытие сюжета и основной темы, богатство полнокровных образов привели и к другому следствию: к большому числу инсценировок ранних произведений Чехова, приспособляемых уже не для чтения, а для актерской сценической игры. Инсце-

нировки эти, возникавшие еще при жизни писателя, продолжают создаваться и в наши дни. Характерно при этом, что в процессе инсценирования рассказы Чехова структурно не изменяются: переработке подвергаются лишь авторские пояснения, превращаясь в сценические ремарки, самый же диалог в силу заложенных в нем сценических особенностей переносится в неизменном виде из рассказа в инсценировку.

Из сказанного очевидно, что рано или поздно Чехов должен был обратиться к писанию пьес и, видимо, в первую очередь пьес небольших, одноактных. Действительно, водевиль,—сцена-«шутка»—и был тем драматическим жанром, которому Чехов отдал большое внимание в 80-х годах. И здесь Чехов пошел по пути, подсказанному ему как свойствами его прозаического искусства, так и театральной практикой его времени: он стал инсценировать, приспосабливать к сцене собственные же рассказы. В самом деле, большинство одноактных пьес и водевилей Чехова — инсценировки соответствующих рассказов: драматический этюд «На большой дороге» (1885 г.) — инсценировка рассказа «Осенью» (1883 г.), «Лебединая песня» (1887 г.) — инсценировка рассказа «Калхас» (1886 г.), «Трагик по неволе» (1889 г.) — инсценировка рассказа «Один из многих» (1887 г.), «Свадьба» (1889 г.) — инсценировка рассказа «Свадьба с генералом» (1887 г.) со включением некоторых мотивов из рассказов «Свадебный сезон» (1881 г.) и «Брак по расчету» (1884 г.), «Юбилей» (1891 г.) — инсценировка рассказа «Беззащитное существо» (1887 г.).

Своими водевилями Чехов не начинал в театре какую-нибудь оригинальную, новаторскую линию. И своей тематикой и своим строением они соответствовали темам и типу традиционного построения водевильного жанра, укрепившегося издавна в русском театре и весьма излюбленного в 80-е годы. Чехов овладел однако в совершенстве эстетическим каноном и техникой

построения водевильного жанра и дал художественно-выразительные его образцы, имеющие исключительную популярность.

От водевиля Чехов требовал краткости, богатства сценического движения и беззаботного юмора. Он утверждал, что «в одноактных вещах надо писать *вздор* — и в этом их сила» (1889 г.), что водевиль должен быть «глуп», — и выдвигал следующие условия для хорошего водевиля: «1) сплошная путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрерывное движение» (1887 г.). Сценичность водевилей, по замыслу Чехова, осуществлялась и тем, что при писании водевиля у драматурга должен быть расчет на исполнение ролей определенными, уже известными своими данными, артистами, — роли должны писаться для этих конкретных исполнителей. От многоперсонажных водевилей Чехов требовал:

«Нужно, чтобы с каждым явлением число лиц росло по прогрессии:

«Громоздя эпизоды и лица, связывая их, вы достигнете того, что сцена в продолжение всего действия будет полна и шумна» (1887 г.).

Для писания водевиля нужно, по словам Чехова, «особое расположение духа, жизнерадостное, как у свежеиспеченного прапорщика». Чехов считал однако писание водевилей делом нелегким и неоднократно в письмах и беседах с друзьями-литераторами утверждал, что водевиль «не пустяки», что «ничего нет труднее, как написать хороший водевиль. И как приятно написать его! ! !»

Эта характеристика вытекала из понимания Чеховым высокой сценичности водевильного жанра, той большой театральности в условных образах, в основной ситуации и в композиции этого жанра, которое могло родиться у драматурга лишь в результате полного овладения словесно-комическим композиционным и стилистическим искусством в рамках короткого драматического действия. И неслучайно поэтому Чехов утверждал, что между писанием «малых» и «больших» драматических произведений нет принципиальной разницы. Он говорил: «Между большой пьесой и одноактной разница только количественная» (1888 г.). Или: «Про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку. Исходя из этого, писание одноактных пьес я не считаю легкомыслием... Если водевиль пустяки, то и пятиактная трагедия Буренина пустяки» (1894 г.).

Приведенное суждение Чехова о комических драматических жанрах нельзя не считать оригинальным, выходящим в его время из ряда обычных представлений о работе драматурга. Чехов сознавал это, когда писал о возможном мнении о нем представителей «серьезной» литературы: «Ах, если в «Северном Вестнике» узнают, что я пишу водевили, то меня предадут анафеме! Но что делать, если руки чешутся и хочется учинить какое-нибудь трула-ла! Как ни стараюсь быть серьезным, но ничего у меня не выходит, и вечно у меня серьезное чередуется с пошлым. Должно быть, планида моя такая» (1888 г.). И в своей литературной практике он неоднократно чередовал писание водевилей с работой в «большой» прессе.

В водевильном наследии Чехова можно выделить две струи. Одна — обличительная, в которой, подобно большинству своих рассказов, он метко и остро, в сочных, жизненных образах, изобличал пошлость обывательщины. Сюда относятся: «О вреде табака», «Свадьба», «Юбилей». Другая — преимущественно развлекательная, беззлобная, в которой Чехов, следуя главным

образом традициям французского водевиля, дает яркую словесно-сценическую разработку комических положений и характеров.

Наиболее типичным представителем этой второй группы является «Медведь», живущий на сцене почти непрерывно вот уже около пятидесяти лет. Еще во время первых лет сценической жизни этого водевиля друзья Чехова отметили его литературные особенности. Ему говорили, что «Медведь»—«написан бегло, ярко и стильно, именно так, как надо писать подобные вещи», но что водевиль-«шутка» на сцене по всей вероятности «потребует хороших исполнителей, чтобы показаться вероятной. Впрочем, она из тех, за которые хватаются часто, обольщаясь чрезвычайной простотой «дела». Значит, ход ей будет...» Успех водевиля, поставленного впервые 28 октября 1888 г. в московском театре Ф. Корша в исполнении артистов Н. Н. Соловцева и Н. Д. Рыбчинской, был исключительный, по определению Чехова «удивительный», о чем он писал в письме своим знакомым: «Васильев [критик] «в Московских ведомостях» обругал, остальные же и публика — на седьмом небе. В театре сплошной хохот. Вот и пойми тут, чем угодить!»

И о том же успехе в другом письме:

«У меня с большим успехом идет у Корша шутка «Медведь». По всем видимостям этот медведь надолго прилипнет к репертуару, а в провинции и на любительских сценах его будут часто разделывать. Жаль, что у меня нет времени и охоты писать юмористику для сцены».

И позднее:

«В Москве он [«Медведь»] идет с треском, пойдет и в провинции шибко. Вот не знаешь, где найдешь, где потеряешь».

Чехов был прав, опасаясь мнений строгих критиков о своей «легкомысленной» драматической работе. Критики, несмотря на очевидный театральный успех «шу-

ток» Чехова, отрицательно отнеслись к его первым водевильным опытам и стали «на защиту» крупного таланта, вступившего якобы на «ложный путь». Первые печатные отзывы о «Медведе» были резко-отрицательные. С. Васильев, критик «Московских ведомостей», отметил неправдоподобность вызова на дуэль женщины:

«В пьесе три действующих лица, вдова, гость, лакей. Это нечто вроде французских proverbes [пьес, построенных на поговорке]; различие лишь в том, что те, при всей своей внешней простоте, обдуманы и обработаны до мельчайших подробностей, как настоящие «кабинетные» вещицы, между тем как Чехов допускает такую вопиющую невозможность, как вызов женщины на дуэль. Эта необдуманная подробность тем более бросается в глаза, что на ней построен перелом пьесы, перемена отношений между действующими лицами» (№ 302, 2 ноября).

В другом отзыве (в газете «Русское дело») было подчеркнуто обилие в пьесе бранных слов и сделано неожиданное заключение:

«В чем же кроме этого заключается комизм «Медведя»... Мы все видим в Чехове крупный талант, но несомненно ложно направленный. «Медведь» — шутка, но не шуточными последствиями грозит она молодому писателю. Это опасный путь, Чехов!» (№ 45, 5 ноября).

Неуспех «шутки» Чехова у критики, якобы охраняющей интересы «серьезной» литературы, компенсировался необычайным и длительным успехом пьесы у широкого зрителя. Критика поставила также в вину Чехову отсутствие сглаженного языка и реальных мотивировок в жанре, который, вопреки ее мнению, позволял широко пользоваться неожиданными положениями и поворотами действия. Зритель же оценил беззаботность и легкость «глупого» водевиля, эффективного не только своей тематической «вздорностью», но и своим мастерским ярко-сценическим комическим диалогом.

В построении же других шутливых пьесок Чехова, как «Предложение», «Свадьба», «Юбилей», имеются те реальные, житейские связи и мотивировки поведения лиц, которые Л. Толстой, высказываясь о «Предложении», определил как «обусловленный комизм»: «нет в нем французской бессмысленной неожиданности». И по этому своему признаку преобладающее число водевилей Чехова находится в полном соответствии с поэтикой его ранних бытовых рассказов.

Таким образом можно утверждать, что темы чеховских водевилей не имели большого идейного, обобщающего начала, не стремились к широкому социальному охвату современности. Они ограничивали свою задачу воспроизведением в рамках анекдотической сюжетной схемы быта и переживаний мещанина, обывателя, разорявшихся мелкопоместных интеллигентов-провинциалов и не выходили в общем из тематического и стилистического круга тех прозаических миниатюр, которые Чехов создавал в те же годы.

Весьма ранний успех этих водевилей, долго не сходивших со сцены театра, можно объяснить широким стремлением буржуазных кругов в эпоху политического безвременья, в годы, лишенные политически-идейного движения, к «развлекательной» литературе. Современный зритель ценил в водевилях Чехова не объективный показ, в рамках комического действия, разнообразной галереи пошлых обывателей, психологии и поведения мещанина, не мастерскую зарисовку современных типов различных социальных групп, порожденных помещичье-капиталистическим строем России, а самое это комическое действие с его изворотливым рисунком, неожиданными ситуациями и острой словесной игрой. Это сознавал Чехов, когда говорил про успех «Медведя» у современной публики: «Удалось мне написать глупый водевиль, который, благодаря тому, что он глуп, имеет удивительный успех» (1888 г.).

«ИВАНОВ»

1887—1889 гг.

1

Первые бытовые пьесы Чехова «Безотцовщина» и «На большой дороге» были лишь робкими творческими подступами писателя-драматурга к трактовке крупных тем большого общественного значения, раскрытых Чеховым впоследствии в серии общеизвестных своих пьес.

В конце 80-х годов, в пору усилившегося после разгрома народовольцев самодержавно-полицейского режима и вызванного им общественного угнетения, Чехов выступил с пьесой «Иванов». К этому времени Чехов — автор обширной серии бытовых рассказов — получил широкую читательскую известность и определенное положение в литературе. Наблюдая на протяжении десятилетия 80-х годов разные проявления общественных настроений, живописуя, с одной стороны, в бытовых рассказах этого времени, — времени все растущего капитализма, — оскудение дворянства, он, с другой стороны, уделял немалое внимание судьбе той разночинной интеллигенции, с которой сам был органически связан.

Изображение безвыходного положения поместного дворянства и буржуазной интеллигенции, не имевшей возможности применить широко и продуктивно свои силы, стало обычной темой писателей 80-х годов. Но Чехов в своей новой пьесе поставил задачей, как он

сам определил, — «суммировать» образ интеллигента, подавленного тяжелыми условиями политического строя. Чехов писал в письме А. Суворину:

«Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях и своим Ивановым положить предел этим писаниям. Мне казалось, что всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека и что все они писали инстинктивно, не имея определенных образов и взглядов на дело» (1889 г.).

По замыслу Чехова внимание читателя и зрителя пьесы «Иванов» должно быть сосредоточено на психическом состоянии и идейных переживаниях разночинца того времени, на обобщенном образе «унылого человека», тоскующего интеллигента, — образе, вызванном скрытыми политическими причинами. В основу своей пьесы Чехов положил углубленную психологическую трактовку этого образа, и в речах и в переживаниях главного лица пьесы обрисовал внутренний надлом человека, посвятившего себя общественному служению в условиях крайне косного и реакционного политического строя и всего обусловленного им бытового уклада. Идейная задача, поставленная Чеховым, привела его к раскрытию в пьесе картины быстрой утомляемости, упадка сил, ранней старости, душевной рыхлости, разочарования и «скуки» трудящейся интеллигенции этой эпохи.

Таким образом, центральное лицо пьесы — Иванов,— трактованное как образ, суммирующий переживания вообще интеллигентного и культурного работника в социально-бытовых условиях определенного отрезка времени, дан Чеховым в плане психологическом, под которым, однако, легко угадываются социальные корни, питающие мировоззрение личности. Этот психологический план пьесы раскрыт в такой форме: настоящему, упадочническому состоянию лица противопоставлено его активное прошлое.

Чехов писал:

«Иванов, дворянин, университетский человек, ничем не замечательный; натура легко возбуждающаяся, горячая, сильно склонная к увлечениям, честная и прямая, как большинство образованных дворян. Он жил в усадьбе и служил в земстве... Прошлое у него прекрасное, как у большинства русских интеллигентных людей. Нет или почти нет того русского барина, или университетского человека, который не хвастался бы своим прошлым. Настоящее всегда хуже прошлого. Почему? Потому что русская возбудимость имеет одно специфическое свойство: ее быстро сменяет утомляемость. Человек сгоряча, едва спрыгнув со школьной скамьи, берет ношу не по силам, берется сразу и за школы, и за мужика, и за рациональное хозяйство, и за Вестник Европы, говорит речи, пишет министру, воюет со злом, рукоплещет добру, любит не просто и не как-нибудь, а непременно или синих чулков, или психопаток, или даже проституток, которых спасает, и проч. и проч... Но едва дожил он до 30—35 лет, как начинает уже чувствовать утомление и скуку. У него еще и порядочных усов нет, но он уж авторитетно говорит: «Не женитесь, батенька... Верьте моему опыту». Или: «Что такое в сущности либерализм? Между нами говоря, Катков часто был прав». Он готов уж отрицать и земство, и рациональное хозяйство, и науку, и любовь... Попав в такое положение, узкие и недобросовестные люди обыкновенно сваливают всю вину на среду, или же записываются в штат лишних людей и гамлетов и на том успокаиваются, Иванов же, человек прямой, открыто заявляет доктору и публике, что он себя не понимает: «Не понимаю, не понимаю...» ...Перемена, происшедшая в нем, оскорбляет его порядочность. Он ищет причин вне и не находит; начинает искать внутри себя и находит одно только неопределенное чувство вины... К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте еще одного врага.

Это — одиночество. Будь Иванов чиновником, актером, попом, профессором, он бы свыкся со своим положением. Но он живет в усадьбе. Он в уезде. Люди — или пьяницы, или картежники, или такие, как доктор... Всем им нет дела до его чувств и перемены в нем. Он одинок. Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брюзжащий граф, больная жена... Уехать некуда. Поэтому каждую минуту его томит вопрос: куда деваться? Теперь пятый враг. Иванов утомлен, не понимает себя, но жизни нет до этого никакого дела. Она предъявляет к нему свои законные требования, и он хочешь-не хочешь должен решать вопросы. Больная жена — вопрос, куча долгов — вопрос, Саша вешается на шею — вопрос. Как он решает все эти вопросы, должно быть видно из монолога III акта и из содержимого двух последних актов. Такие люди, как Иванов, не решают вопросов, а падают под их тяжестью. Они теряются, разводят руками, нервничают, жалуются, делают глупости и в конце концов, дав волю своим рыхлым, распущенным нервам, теряют под ногами почву и поступают в разряд «надломленных» и «непонятых». Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомленность являются непременным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени».

В заключение письма Чехов писал:

«Я не сумел написать пьесу. Конечно, жаль. Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми. Говорю Вам по совести, искренно, эти люди родились в моей голове не из морской пены, не из предвзятых идей, не из «умственности», не случайно. Они результат наблюдения и изучения жизни. Они стоят в моем мозгу и я чувствую, что я не солгал ни на один сантиметр и не перемудрил ни на одну иоту. Если же они на бумаге вышли не живыми и не ясными, то виноваты не они, а мое неумение переда-

вать свои мысли. Значит, рано мне еще за пьесы браться» (1888 г.).

Эта характеристика Иванова, развернутая Чеховым в письме, раскрыта в образном материале пьесы, в особенности в словах самого Иванова о себе. О своем прошлом Иванов говорит: «Был я молодым, горячим, искренним, неглупым; любил, ненавидел и верил не так, как все, работал и надеялся за десятерых, сражался с мельницами, бился лбом об стены...» Или: «...был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло». Или: «...я спешил расходовать себя на одну только молодость, пьянел, возбуждался, работал; не знал меры. И скажи: можно ли было иначе? Ведь нас мало, а работы много, много! Боже, как много!»

Настоящее Иванова — полная противоположность этому прошлому. Весь социально-политический уклад, а с ним и общественные и бытовые условия 80-х годов, разгром политического движения и либеральное перерождение значительной части народничества — все это неизбежным образом должно было отразиться на переломе в самоощущении передовой интеллигенции и привести ее к резкому упадку, к отказу от больших творческих идейных замыслов, к созданию культа «малых дел». Не вскрывая в своих автохарактеристиках социальной первопричины этого явления, Иванов, по замыслу самого Чехова, дает лишь психологическое объяснение своему личному перелому. Основная причина этого перелома, по его определению, в том, что он «надорвался», «утомился». «В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся». Или: «Не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и натянулись жилы...»

В итоге, после опьянения работой явилось «похмелье», «жизнь жестоко мстит», «энергия жизни утрачена навсегда». И Иванову кажется, что «в труде нет смысла, что песни и горячие речи пошлы и стары». О своей «тоске», «холодной скуке», о чувстве «ранней старости», «пустоте» и «одиночестве» Иванов говорит в ряде монологов пьесы. Иванов, по его словам, «поддался слабодушию и по уши увяз в этой гнусной меланхолии», и в виде практического разрешения стоящих в порядке дня задач, он создает программу деятельности, далекую от прежних творческих замыслов. Иванов советует выбирать в жизни «что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков». И предлагает: «вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее, тем лучше». Он говорит: «Не воюйте в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом об стены...» «Запритесь в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело». И это «программа жизни и деятельности» не только «одиночки»-Иванова, — в его словах формулирована та проповедь «малых дел», которая охватила всю мелкобуржуазную интеллигенцию 80-х годов.

Психологические темы пьесы, открыто показанные в приведенных речах главного лица, выявленные в его поступках и поставленные Чеховым в качестве основного непосредственного художественного задания, не исключают, как мы видим, огромного социального значения пьесы, дающей общую, типичную и необычайно яркую картину беспомощности представителей дворянского либерализма и разночинной интеллигенции в условиях политической реакции.

2

Задумывая пьесу с глубоко идейной и занимательной для современности темой, Чехов одновременно был

занят мыслью вложить свой замысел в оригинальную сценическую форму, чуждую традиционным приемам бытовой драмы. Обсуждая в драматической форме остро-публицистическую тему и стремясь облечь ее в соответствующие энергичные и рельефные образные формы, сценически богатые и выразительные, Чехов напряженно чувствовал художественную недейственность, образное бессилие обычных, известных ему по практике театра 80-х годов, драматических шаблонов, и ощупью искал новые сценические средства. Он стремился дать характеры, не использованные еще на сцене, и раскрыть новый, не знакомый театру сюжет.

Однако, ставя своей центральной задачей, как он писал, «создание типа, имеющего литературное значение», Чехов не пошел еще в работе над пьесой «Иванов» по пути радикального пересмотра принципов построения социально-бытовой драмы, широкого обновления основ драматического письма. Чехов в «Иванове» еще оставался в художественных пределах, унаследованных от предшествующих и современных ему образцов драмы. Сохраняя в общем выполнение пьесы в схемах и положениях, выработанных предшествующей драматургией, и в этом смысле не порывая с нею окончательно, Чехов не внес в первую свою драму радикальных нововведений. Так пьеса была им построена на господствующем движении одного характера, на «герое»; побочные сценические характеры, несмотря на яркий свой бытовой колорит и сценическую свежесть, легко размещались в системе традиционных актерских «амплуа». Фабула пьесы была дана в отчетливых, сценически выгодных, но в то же время драматургически обычных очертаниях. Драматическая композиция во многом отразила налет сценически-эффектного мелодраматизма.

С другой стороны, Чехов внес и частичные изменения в обычную схему сценического действия бытовой

драмы, — изменения тех, пока еще немногих сторон, которые при дальнейшем росте новаторских замыслов Чехова сделаются у него основоположными. Так, Чехов свел к минимальному числу прямые речевые указания на мотивы и поводы поступков действующих в пьесе лиц, усилив внутреннюю и психологическую их игру. «Внутренняя» мотивировка отдельных сцен и действий лиц была раскрыта Чеховым на богатой и притом сценически-свежей бытовой основе, с внесением мелких, но непременно характерных подробностей жизненного уклада и обстановки. В виде особого экспрессивного средства Чехов широко использовал игру пауз и наметил впервые приемы лирического охвата речевых тем.

Таким образом, в первом своем большом драматическом опыте Чехов на ряду с заданием идейным поставил перед собой задачу стилистическую: не выходя еще решительным образом из унаследованных им рамок традиционного построения драмы, обновить сценические лица и некоторые приемы художественного изображения их психологии.

И хотя попытка эта не имела радикального новаторского значения (она была скорее первым самостоятельным и углубленным опытом автора овладеть «для себя» драматургическо-сценической техникой), она все же отчетливо наметила тот художественный метод, которому Чехов-драматург хотел следовать. В опыте «Иванова» этот метод легче всего определим своими «отрицательными» признаками: Чехов не отказывался от реалистического бытописания, от традиций, художественно оформившихся в театре Островского, но он отвергал те его сценически устаревшие, уже ставшие театрально-условными формы, которые в 80-х годах, во времена первых выступлений в театре Чехова-драматурга, выродились в безжизненный, ремесленнический штамп.

Пьеса явилась в результате многократных изменений первоначального текста, написанного в сентябре-октябре 1887 г. В первоначальном своем виде она была поставлена в театре Ф. Корша в Москве 19 ноября 1887 г. От первого спектакля пьесы Чехов вынес отрицательное впечатление, о чем писал в письме к брату Ал-дру Павловичу тотчас же после спектакля. Чехова, главным образом, не удовлетворяла игра шаферов. Он писал:

«Первое действие... Неуверенность, незнание роли... делают то, что я с первых же фраз не узнаю своей пьесы. Киселевский [Шабельский], на которого возлагал большие надежды, не сказал правильно ни одной фразы. Буквально: *ни одной*. Он говорил свое. Несмотря на это и на режиссерские промахи, первое действие имело большой успех. Много вызовов.

«Второе действие. На сцене масса народа. Гости ролей не знают, путают, говорят вздор. Каждое слово режет меня ножом по спине. Но — о муза! — и это действие имело успех...

«Третье действие. Играют недурно. Успех громадный.

«Четвертое действие, 1-я картина. Идет недурно. Вызовы. За сим длиннейший, утомительный антракт. Публика... ропщет. Поднимается занавес... Выходят шафера; они пьяны, а потому, видишь ли, надо клоуничать, выкидывать коленцы. Балаган и кабак, приводящие меня в ужас. За сим выход Киселевского: душу захватывающее, поэтическое место, но мой Киселевский роли не знает, пьян как сапожник, и из поэтического, коротенького диалога получается что-то тягучее и гнусное. Публика недоумевает. В конце пьесы герой умирает от того, что не выносит нанесенного оскорбления. Охладевшая и утомленная публика не понимает этой смерти (которую отстаивали у меня

актеры; у меня есть вариант). Вызывают актеров и меня. Во время одного из вызовов слышится откровенное шиканье, заглушаемое аплодисментами и топаньем ног...

«Театралы говорят, что никогда они не видели в театре такого брожения, такого всеобщего аплодисментошиканья, и никогда в другое время им не приходилось слышать столько споров, какие видели и слышали они на моей пьесе».

Под влиянием неудачи в постановке первого спектакля Чехов подверг текст пьесы частичным изменениям, о чем сам он говорит в письме так: «Второй раз пьеса идет 23-го с вариантом и с изменениями — я изгоняю шаферов». С этими изменениями пьеса проходила на следующих немногих (три вечера) спектаклях того же театра. В этой первой редакции пьесы четвертое действие распадалось на две картины, из которых первая — в доме Лебедевых до свадьбы Иванова и Саши; вторая — в том же доме после состоявшейся свадьбы. В заключительной сцене второй картины Иванов умирает от разрыва сердца, взволнованный обличениями Львова.

В многократных переделках своей пьесы (преимущественно ее конца) Чехов стремился отчетливее и рельефнее выдвинуть основные ее темы и судьбу ее главного героя. Помимо главной задачи — вскрыть социальное значение характера унылого человека 80-х годов, — Чехова при писании пьесы увлекла попытка осуществить ее в новом сценическом плане средствами и приемами обновляемой драмы. Так, задумывая пьесу, Чехов, как видно из его писем, ставил себе, по его определению, «новые», «оригинальные» задачи: дать характеры, не использованные еще на сцене и не освещенные тенденциозно, и раскрыть новый, не знакомый театру сюжет. Значение пьесы Чехов видел как в этих драматургических особенностях, так и в трактовке основного лица драмы. Чехов неоднократно говорил

о сюжете «Иванова»: «Сюжет пьесы нов». «Сюжет нов, характеры рельефны». «Сюжет небывалый». «Сюжет сложен и не глуп. Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде. Вся моя энергия ушла на немногие действительно сильные, яркие места; мостики же, соединяющие эти места, ничтожны, вялы и шаблонны». Оригинальный по замыслу сюжет скреплял новую галерею характеров и был для Чехова поводом для трактовки «типа, имеющего литературное значение»: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал...» Или: «Как ни плоха пьеса, но я создал тип, имеющий литературное значение, я дал роль, которую возьмется играть такой талант, как Давыдов, на которой актеру можно развернуться и показать талант...»

Пьеса, со своими центральными для эпохи темами, будучи поставлена в театре Ф. Корша, явилась поводом для необычайно оживленного и страстного обсуждения ее современными критиками. Реакционная пресса встретила пьесу резко-отрицательно. Критик «Московского листка» И. Кичеев писал:

«...Просмотрели мы новую пьесу и ахнули... Никогда мы не подозревали того, чтобы человек молодой, человек с высшим университетским образованием, рискнул преподнести публике такую глубоко безнравственную, такую нагло-циническую путаницу понятий, какую преподнес Чехов в своем «Иванове», обозвав эту сумбурщину комедией. В самом деле: с кого нужно писать портреты и каким нужно быть бесшабашным клеветником на идеалы своего времени, чтобы, выводя в качестве главного героя пьесы негодяя, попирающего все божеские и человеческие законы, уверять во всеуслышанье, что это не негодяй, которому нет названия, а несчастный, слабохарактерный только и симпа-

тичный страдалец своего «я»... [И далее]: Какое развращенное воображение надо иметь, чтобы выдумать такую гнусную даже для самого невежественного изверга выходку, а не то что для человека, получившего университетское образование, каким выведен Чеховым симпатичный ему Иванов?.. И вот такую-то циническую дребедень подносит публике Чехов, и находится неразборчивая и утратившая всякое чутье к правде публика, которая не только терпеливо смотрит эту дребедень, платя за нее деньги по возвышенным бенефисным ценам, но и рукоплещет этой дребедени и хотя при громком шиканье вызывает по пяти раз кряду автора ее...» (№ 325, 22 ноября).

В аналогичной рецензии «Русского курьера» пьеса оценивалась как выражение «цинического лганья на современную жизнь и человека, неудачных потуг на оригинальность, бездарных притязаний» и «невежественного незнанья жизни и ее элементарнейших проявлений» в тот период истории русской литературы, который, по утверждению критика, можно назвать «периодом психопатического творчества или авторской невменяемости» (№ 325, 25 ноября).

В противоположность этим отзывам критики либерального лагеря («Русские ведомости», «Новости дня» и др.), характеризуя пьесу в целом, объявили, что она является «лучшим выражением господствующего среди нас настроения». Сам Чехов был причислен к тем писателям, которые «умели схватывать и изображать внутреннюю физиономию сменяющихся поколений». Известный театральный критик того времени С. Васильев писал в «Московских ведомостях» (23 ноября) о бесспорной талантливости нового драматурга и произведения с новыми бытовыми лицами, с оригинальными положениями, произведения, от которого «повеяло свежей струей». Однако основной персонаж пьесы этому критику казался недостаточно освещенным. Дружеские «итоги» отзывам о московских

постановках пьесы подвел знакомый Чехову Н. Путята в письме к Чехову 3 декабря 1887 г.: «Читал отзывы о «Иванове» и радовался. Целый концерт из подворотни. Значит, в пьесе «есть». Да и не могло не быть!»

Вторая серия постановок «Иванова» была осуществлена год спустя на сцене Александринского театра в Петербурге. Для этой постановки Чехов вновь переработал пьесу стилистически и отчасти композиционно. При этом Иванову были даны новые обобщающие речи, а финал последнего акта трактован автором резко-драматически. В постановке Александринского театра (премьера 31 января 1889 г.) пьеса имела огромный успех исключительного в сценическом отношении произведения, восторженно была принята публикой и вызвала обширный ряд отзывов о своих литературных и сценических особенностях. Пьеса надолго остановила на себе внимание публики и печати.

В первых же письмах к Чехову его друзей и знакомых (К. Баранцевича, И. Леонтьева-Щеглова, М. Чайковского, В. Билибина, П. Свободина, Е. Сувориной) пьеса получила восторженную, почти безоговорочную оценку, о чем Чехов писал А. Суворину: «Все письма толкуют Иванова одинаково. Очевидно поняли, чему я очень рад».

Так, еще до постановки пьесы И. Леонтьев-Щеглов писал Чехову:

«Какие бы недостатки у «Иванова» ни были, все же это будет самая свежая вещь последнего сезона. К силам Петербургской труппы она подходит как нельзя более» (2 января).

Однако, просмотрев пьесу в театре, И. Леонтьев-Щеглов вынес заключение, что сюжет произведения Чехова не подходит к драматической обработке:

«...Лично я остаюсь при мнении, что сюжет «Иванова» — прямой сюжет для повести и все недостатки «Иванова» проистекают от неудобства драматической

рамки. У Вас в Петербургской Газете даже были рассказы, которые гораздо сподручнее укладывались в драматическую форму. Весь грех тут произошел от Адама... Корша (?!). [1] И потом, Вы знаете, переделывать драму нет хуже — лучше две новых написать!» (16 февраля).

Подробный отчет о втором спектакле 6 февраля и впечатлениях зрителя от пьесы сообщил в письме Чехову М. Чайковский:

«Согласно обещанию вот Вам, милый Антон Павлович, отчет о вчерашнем представлении. Зала совершенно полная, в царской ложе Владимир с женою и Сергей. Много лиц, бывших на первом представлении. Первый акт я застал только в конце, поэтому ничего не могу сказать о его исполнении. Занавес опустили при аплодисментах средней силы, вызовов — 1. Второй акт шел как в бенефис Федорова до появления Сашеньки. Вместо изящной фигуры Савиной [Саша], показалась по-моему очень не симпатичная по внешности и отнюдь не изящная — Мичурина. Говорила она очень тихо, играла очень сдержанно (как я потом узнал, от страшного волнения). Обращение к скучающим барышням она произнесла вяло и безжизненно. Сцена Марфуши произвела фурор — вызов. Объяснение Саши опять прошло у Мичуриной точно под сурдинку. По окончании акта — два вызова с криками — автора. Если бы Вы были здесь, Вы бы должны были выйти, но сила их не настолько была велика, чтобы стоило режиссеру объяснять публике о Вашем отсутствии. Третий акт безусловно прошел еще лучше, чем на первом представлении, как-то цельнее, спокойнее. Мичурина хоть и была хуже Савиной, но, как говорится, «ансамбля не испортила» и некоторые вещи сказала очень мило. Давыдов [Иванов] в сцене с доктором и с женой был превосходен, Стрепетова [Анна Петров-

[1] Знаки автора в письме. *С. Б.*

на] еще лучше. Фразу «когда, когда он сказал?» она произнесла внятнее и со стоном, от которого только камень, кажется, не заплачет. Я был потрясен до глубины души. Вся зала как один человек начала вызывать Вас. Помощник режиссера вышел объявить о Вашем отсутствии. Актеры выходили раз шесть раскланиваться перед публикой. В фойэ страшные препирательства, толки и крики. Один литератор, к несчастью не знаю его фамилии (но узнаю наверное), говорил, что после пьесы Гоголя ничего подобного не видел, другой — адвокат чуть не с пеной у рта опровергал его, повторяя слова Михневича. Везде были кучки. Я был центром одной из них, потому что ко мне подошел Утин, все стоявшие около примолкли, чтобы послушать мнение знаменитого адвоката. А адвокат нес белиберду страшную. Достаточно сказать, что он упрекал доктора в том, что тот в первом акте делает намек, что лечит даром. «С этой минуты этот человек перестал существовать для меня». Восторженно говорил он: «Иванов роняет себя, удостаивая его разговором». Впрочем, рядом со вздором в речах Утина было и несколько дельного. Самое дельное — признание выдающейся, исключительной талантливости пьесы.

«Четвертый акт был ослаблен игрою Мичуриной. Как бы мне Вам передать вернее впечатление, которое она производила? — Все у нее прилично, на своем месте, умно, тип, созданный Савиной и ее тип тоже — в ней не было ни одной самостоятельной нотки — но все это покрыто точно дымкой какой-то, туманно, незаметно. Давыдов был хорош только с момента своего монолога, в то время когда Сашенька уходит за матерью. По окончании акта актеров вызывали пять раз. В общем успех пьесы был тот же, что 31-го января, но менее блестящий с внешней стороны, потому что Вы отсутствовали.

«Я смотрел пьесу с интересом и вниманием неослабным, много уловил новых прелестных черт и яснее

заметил недостатки, а в общем по окончании ее остался при том же мнении, что это самое талантливое произведение из всех новых, какие я видел на Александринской сцене и что в авторе ее сидит будущий великий драматург, который когда-нибудь скажет нечто великое» (7 февраля).

Подробную оценку пьесы и спектакля сделал писатель К. Баранцевич, который писал Чехову 7 февраля:

«Поздравляю и я, и хотя Вам может быть и надоело выслушивать по поводу «Иванова», не могу удержаться, чтобы не поговорить об этом выдающемся произведении... Да, выдающемся, — таким я его считаю и буду считать. Нужно Вам сказать, что я не только редко, но почти никогда не бываю в театре, — так уж это завелось, и надо думать будет вестись. И вот я, дикий человек Песковской пустыни, пришел в театр, чувствуя себя совершенно свежим к восприятию впечатлений.

«Во время «увертюры», признаюсь Вам, шибко билось мое сердце, билось от страха за вас, за «Иванова». Состояние мое было такое, как будто должна была итти моя пьеса. Первый акт, в котором сама по себе заключается целая драма, — произвел сильное впечатление. В антракте выпил за буфетом большую рюмку водки. Второй акт в начале, по-моему, немного растянут, и тут мне кажется сказалась добросовестность беллетриста, желавшего по возможности полнее нарисовать картину общества. Акт закончен был эффектом (появление жены и падение в обморок), который, по-моему, излишен. Но весь акт хорош. Третий акт — бесподобен, четвертый тоже. Во все антракты я, можно сказать, *пил* (и с Голике и без оного), но, — представьте — возбуждение было настолько сильное, что *не пьянел*. Говорить ли Вам о деталях, которые, как бриллианты, разбросаны по всей пьесе? Как прелестна например сцена разговора Сарры с графом, как глубоко жаль обоих несчастных, сколько невыразимой грусти, проникнутой поэзией, в сцене разговора Сарры

с доктором... «Чижик, чижик!» глубоко потрясающим тоном произносит Стрепетова под аккомпанемент «чижика» на гармонии... До сих пор в моих ушах звучит этот «чижик». Я знаю даму, которая плакала при этой сцене, и это понятно, потому что и «Сарра» написана прелестно, и Стрепетова играла свою роль великолепно.

«В театре я слышал, что Ленский играет роль «Иванова» лучше Давыдова, — может быть, но мне Давыдов понравился, по-моему, он и есть тот средний человек *Иванов*, который в сотнях лиц сидит вокруг меня, сидел во мне самом. Да, это тип, который в лице Вас нашел, наконец, достойного для себя певца. Мне нравилось все: пьеса, актеры, это что-то молодое и свежее, чем веяло все время в театре, и больше всего нравился мне сам автор...

«Ну, что объясняться в любви, не так и не то хотелось бы мне Вам написать, да язык мой сегодня какой-то суконный, в голове плохо вяжутся мысли.

«Толков о Вашей пьесе не обобраться было в театре, не обобраться их и теперь. «Драматургических дел мастера» кусали пальцы, делая вид, что они так себе... что им ничего, скулы Михневича краснели (он, как и следовало ожидать, лягнул-таки Вас — этакой *жалкий*, как выражается Фофанов), возбуждение было общее. А я был безмерно рад, беспредельно счастлив».

Артист П. Свободин писал Чехову об отношении публики и своем к последующим спектаклям пьесы:

«Иванова» публика принимает с каждым разом все сильнее... Вижу теперь очень ясно все сценические недостатки комедии, с каждым представлением, они все ярче обозначаются и просятся на переделку, особенно последний акт (сцена Лебедева с Сашенькой ужасно длинна). Приеду, увидимся, поговорим, если хотите» (11 февраля).

На пьесу Чехова откликнулись и отдельные голоса из публики. Некто В. Тренохина, подписавшая свое

письмо Чехову инициалами В. Т., просмотрев пьесу, сделала вывод о прямой реакционной сущности речей и поведения Иванова и сообщила Чехову о факте непосредственного отрицательного влияния его пьесы на современную молодежь. Она писала:

«Не поленитесь прочесть эту заметку-вопрос и ответить на него.

«Мы слушали вчера Вашу пьесу «Иванов» и как ни хорошо все—и драма и исполнители,—как ни вызывали с восторгом автора и как ни апплодировали ему — один вопрос мне не дает покоя и хочется бросить упрек автору за мысль этой драмы.

«Что хотели Вы сказать Ивановым — пусть это «глубоко истинный, высоко художественный» тип — тем хуже. Он говорит собой: молодежь, не трать свои силы — или: не берись ни за что горячо, не увлекайся никаким делом, брось горячие порывы, горячие стремления, не отдавайся ничему весь — беззаветно и бескорыстно, а вечно примеривай — под силу ли ноша, береги свои косточки — а то посмотри на меня — вот что станется с тобой и чем ты кончишь.

«И это Иванов предлагает старику говорить честной молодежи как разумное сердечное предостережение. Не все старики таковы, как Ваш, каким передал его г. Варламов. В их устах это предостережение будет пожалуй только теплой заботой. А разве не эту же фразу повторяют нам «предварительные», повторяли виселицы и будут еще долго и, благодаря Вам, еще дольше повторять вся охранительная и так могущественная партия.

«Вчера была дана в первый раз Ваша драма, а сегодня она уже повлияла на судьбу одного из этой молодежи. Какой горький упрек Вам, какое негодование и горе кипит против Вас в душе. Ту же мысль сказал Надсон: «Я не жил, я горел...» Но разве он сказал так, как Вы?? Неужели по-Вашему лучше всю жизнь прожить ровно и осторожно, красиво «принося посильную

пользу», или же так: — когда у человека много сил, горячей энергии, страстное желание отдать себя всего на служение чему-нибудь великому и полезному — пусть он бросится в это дело, отдаст ему все свои силы, ну и пусть надломится и погибнет. Все-таки сам он счастливее будет и пользы принесет больше. О счастьи в то время, когда он, отдавшись всеми силами души тому делу, в которое верит, будет служить ему,— и говорить нечего — что может сравниться с этим счастьем? Но даже и тогда, когда надломленный он не будет чувствовать в себе «силы жизни» — сознание, на что он ее истратил, не даст ему упрекнуть свое прошлое. Да, 32 г. не так уж много! И лучше умереть от невозможности дальше жить, сознательно, чем умереть насильно, с жалобами. А вот принесет ли он пользы больше? Об этом надо много подумать. Но мне кажется, что такие-то люди и делали перевороты, двигали прогресс (С. М. Миртов). Я думаю, что Иванов именно от такой работы «устал».

«Вот то, что мне хотелось сказать автору «Иванова». И на что прошу ответить. Не будь Ваше произведение такое талантливое, оно бы не возбудило, вероятно, всех этих мыслей. Не стало бы так влиять и не явилось бы опасения за вред его. Много еще вопросов — все по поводу Вашей драмы — но не смею их предложить.

«Жду вашего ответа с глубоким интересом и нетерпением» (1 февраля).

Чехов на это обращение, видимо, ответил письмом нам не известным, разъяснив автору истинную направленность пьесы, но усомнился в факте влияния своего произведения на указанный корреспонденткой жизненный случай. В. Тренохина в следующем своем письме писала Чехову:

«Вы так хорошо отнеслись к моему письму с просьбой разъяснить один вопрос по поводу «Иванова», выразивши полную готовность ответить, не будь письмо

анонимным... Мне казалось, что Вы, вложивший в уста Иванова совет любить лучше женщину самую простую, ни в чем не выдающуюся, отнесетесь несимпатично или недоверчиво к девушке, т. е. к ее силам и ее пониманию».

О случае же, ею упомянутом в первом письме, корреспондентка Чехова писала ему:

«О влиянии Вашей драмы на судьбу одного из молодежи — не фраза и может быть будь это фраза, она говорила бы и сильно и много, но это жизнь и жизнь частная. Если хотите, я с удовольствием расскажу Вам об этом» (12 февраля).

В печати пьеса вызвала огромное число статей, пространно обсуждавших ее основную тему, ведущий образ, художественные особенности.

Критик «С.-Петербургских ведомостей» отметил:

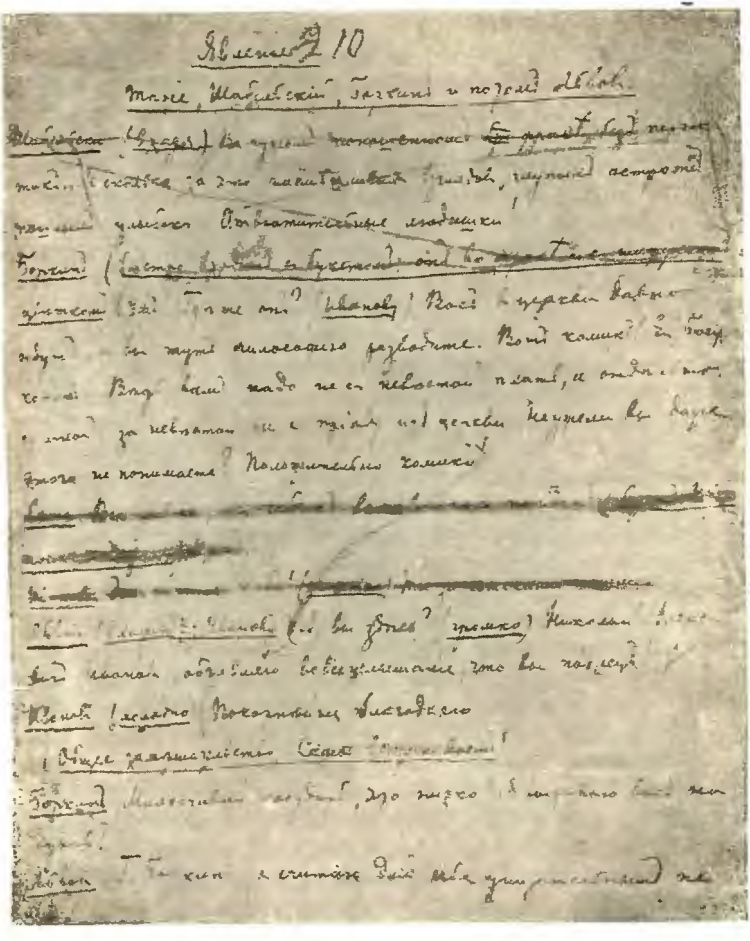
«Иванов» — вещь самостоятельная, крупная, ярко выпуклая. Первым долгом «Иванов» — вещь литературная, а потом уже сценическая. Это пьеса, которую надо слушать, а не смотреть... Иванов весь основан на психозе, на тонких художественно-подмеченных порывах большой нервной натуры» (№ 33, 2 февраля).

В «Петербургском листке» было указано:

«Чехов своим «Ивановым» сразу обнаружил сильный, глубокий драматический талант. Он дал новый, своеобразный сюжет, оригинальное развитие пьесы, несколько новых, если не полных законченных типов, то все-таки рельефно, правдиво нарисованных лиц. От всей драмы веет чем-то новым, молодым, сильным, здоровым» (№ 32, 2 февраля).

Рецензент «Петербургской газеты» (№ 31, 1 февраля) выделил отсутствие в пьесе шаблонных фабулы и приемов и в другом отзыве той же газеты писал:

«...Новизна мысли, простота компановки, свежесть, оригинальность составляют прелесть этого произведения. Оно не похоже ни на что до сих пор нами виденное на подмостках сцены, совсем самобытное творче-



„Иванов". Страница рукописи последнего акта пьесы

ство, в котором сказались отрицательные черты автора...» (№ 32, 2 февраля).

В. Тихонов в «Неделе» после оценки в пьесе «массы свежего, живого и смелого» писал:

«Вся эта драма происходит на фоне мастерски написанной картины провинциальной жизни... Выведена масса ярких, типичных и нешаблонных лиц... В конце концов можно сказать, что появление на сцене «Иванова» представляет из себя целое театральное событие» (№ 6, 5 февраля).

В другом отзыве «Недели» сказано:

«Образ Иванова является лучшим выражением господствующего среди нас настроения и дает нам право причислить Чехова к тем художникам, которые умели схватывать и изображать внутреннюю физиономию сменяющихся поколений» (Р. Д. — № 11, 12 марта).

Отрицательные отзывы о пьесе найдем в реакционном «Сыне отечества», № 32, 2 февраля: «Иванов — это клевета на интеллигентного русского человека», в «Дне», № 247, 2 февраля: «нечто чрезмерно бестолковое» и в «Гражданине», № 54, 23 февраля, статья Кольцова: «правды нет в пьесе», «Иванов не ходячий тип».

Некоторый итог критическим положительным мнениям об «Иванове», с выделением наиболее характерных особенностей пьесы дал А. Суворин в своей обширной статье-рецензии в «Новом времени». Он писал:

«Драматическая форма, очевидно, еще стесняет автора или не подчиняется ему. Характеры сложились в голове автора не драматически, а беллетристически, а потому движения и действия в пьесе мало... Центральная фигура в пьесе Иванов для полного и яркого своего развития требовала бы широких рамок или большой повести, где психологическому анализу и последовательному движению событий был бы широкий простор; характер Иванова, по намерениям автора, слишком сложный, основанный на внутренней

работе мысли, чтобы можно было его разработать в небольшой драме... поэтому в драме этот характер скорее чувствуется, чем понимается и осязается».

Далее А. Суворин писал о правдивости и объективности чеховского письма, чуждого какой бы то ни было тенденциозности, и дал пространный анализ характера Иванова, воспроизводя почти дословно характеристику лиц пьесы из письма Чехова к А. Суворину. В итоге — оценка:

«... Драма — явление выдающееся и свежее, и по лицам, действительно живым, и по бытовым картинкам, и по объективности во истину талантливой» (№ 4649, 6 февраля).

Сдержанный отзыв о пьесе дал Вл. И. Немирович-Данченко:

«Спасибо за «Иванова». Прочел и вник, но — простите за откровенность. Что вы талантливее нас всех— это, я думаю, вам не впервой слышать и я подписываюсь под этим без малейшего чувства зависти, но «Иванова» я не буду считать в числе ваших лучших вещей. Мне даже жаль этой драмы, как жаль было рассказа «На пути». И то и другое — брульончики, первоначальные наброски прекрасных вещей» (16 марта 1889 г.).

Суммируя многочисленные высказывания критиков 80-х годов о пьесе и выделяя преобладающие оценки, можно утверждать, что «Иванов» был воспринят как самая значительная тема современности, раскрытая автором в оригинальной и сценически выразительной форме.

Со времени исключительного своего успеха на столичной Александринской сцене, с 1889 г. «Иванов» пошел широко по провинциальным театрам, держась непрерывно в их репертуаре. Так, самый первый спектакль пьесы в провинции, в Иркутске — 8 ноября 1889 г. получил такой положительный отзыв: «Ива-

нов» — лучшее произведение современной театральной литературы... Давно уже со времени Гоголя не являлось в драматической литературе столь талантливого произведения» («Восточное обозрение», 1889, № 39). По неполным сведениям, имеющимся в нашем распоряжении, «Иванов» с 1889 г. по 1906 г. ставился свыше пятисот раз. Интерес к пьесе был велик в годы первых постановок «Иванова» на столичных сценах; в следующие же годы этот интерес спадает и вновь возрастает к концу 90-х годов, когда после шумной постановки «Чайки» (с 1897 г.) и появления других пьес Чехова, имя его как драматурга сделалось популярным. Первые годы XX века (1900—1903) дают высокую цифру числа постановок пьесы, уже излюбленной в провинциальном репертуаре, — быть может, даже предпочтительнее других пьес Чехова. В сезон 1904/05 г. театральная провинция широко откликнулась на смерть писателя и драматурга знакомой ей пьесой «Иванов», дав максимальную цифру числа постановок. Эти данные позволяют установить близость именно «Иванова» Чехова к провинциальному репертуару и к провинциальным сценическим средствам обозреваемого времени.

Однако сценическая история «Иванова» не завершилась популярными спектаклями пьесы на провинциальной сцене.

В 1897 г. пьеса с новым составом исполнителей была возобновлена в Александринском театре, и А. И. Суворина написала Чехову следующее письмо — «отчет» о спектакле:

«Милый мой друг, сейчас только что вернулась с вашего «Иванова»... Я смотрела и слушала, как будто я была в первый раз. Мне кажется, что еще лучше эта вещь, чем была прежде. Я была вся внимание. И публика тоже самое была внимательна и немного сбита с толку. Это хорошо. Правда? Играл Ге [Иванов]. Сначала мне казалось, что ему не идет эта роль, но

потом, особенно последние два акта, он очень хорошо играл. И было его очень жаль. Савина [Анна Петровна] играла хорошо, но опять-таки *не было жаль*. И даже тогда не жаль, когда он ее почти убивает своими словами. А нашу *Пелагею* [Стрепетову] было смертельно уже жаль *даже* тогда, когда она сидела на ступеньке около дома и слушала чижика в кучерской. Это уже конечно просто свойство таланта. Савина сделала все, что могла, но я бы хотела в этой роли видеть Коммиссаржевскую. Очень легка и проста Стравинская [Саша] и превосходно сказала свой последний монолог. Варламов [Лебедев] был как всегда великолепен и все остальные актеры, все хорошо играли» (5 ноября 1897 г.).

Пересмотр пьесы, ее литературного и сценического значения, средств и способов ее исполнения падает на сезон 1904/05 гг., когда, после смерти писателя, Московский Художественный театр поставил «Иванова» на своей сцене. Пьеса на московских спектаклях этого театра и на гастрольных спектаклях в Петербурге весною 1905 г. имела большой сценический успех, но вызвала ряд существенных критических замечаний. «Иванов» на фоне других чеховских пьес, уже сыгранных к этому времени Художественным театром, был воспринят как пьеса, написанная в старых, традиционных театральных формах, как «худшая чеховская вещь», как «первая пьеса неопытного драматурга». По мнению критики, пьеса занимает почетное место в драматургии «за силу искренности», «за существенность темы, широкую типичность центрального образа». Но, выступая в напряженную предреволюционную эпоху, в самый канун 1905 г., критика отмечала, что «Иванов» — наше прошедшее», что нет связи между «настроением «Иванова»" и «настроением, которым проникнута современная публика». «Лишние люди, беспричинная тоска, бесцельная жизнь, — и это в тот момент, когда нам говорят о светлых надеждах, о возможности, о радуж-

ных перспективах» («Русские ведомости», 1904, № 293). «Эпоха, еще вчера казавшаяся нам столь реальной, вдруг оказалась тяжелым кошмаром, который мы приняли за реальность. Художественный театр с бесконечной мудростью неуловимыми штрихами обрисовал фантастический ужас недавней эпохи, взглянув на нее, как на далекое прошлое» (*А. Белый*) Вот почему, при отсутствии непосредственной, тесной и живой связи между зрительным залом и сценою, «публика не жила жизнью сцены, — она только созерцала».

В свете последующего драматического творчества критика переоценила значение «Иванова» в общем драматическом пути Чехова такими словами:

«Не с такой тонкостью, как впоследствии, но, быть может, с большей ясностью, Чехов в «Иванове» дал прообраз всего, что вылилось в дальнейших его пьесах, в смутных очертаниях его Гаевых, Вершининых, Астровых и пр. Поэзия Чехова витала над «Ивановым», и если Чехов не был угадан во всей своей сокровенной сути, то, конечно, потому, что сценическая форма «Иванова» достаточно шаблонна и местами, вполне очевидно, идет в разрез с сущностью чеховской поэзии. Крупное дарование имеет свою технику,— если угодно, свой шаблон. Иначе говоря, свое содержание дает свою форму. В «Иванове» прежняя форма, которой держался Чехов, мешала с нужной ясностью и цельностью вылиться и его содержанию» (*А. Кугель.* «Театр и искусство», 1904, № 30).

Итак, своими литературными и сценическими особенностями, отмеченными критиками разных лагерей, «Иванов» в пору своего появления в театре не мог не выделиться в тусклом репертуаре времени конца 80-х — начала 90-х годов.

Еще задолго до своей драматической практики Чехов в роли газетного фельетониста, театрального рецензента и бытописателя знакомится с театральным

миром. Он входит в атмосферу театра, присматривается критически к работникам сцены, изучает зрителя и драматурга. Современный ему театр его не удовлетворяет. Современная форма бытовой драмы, укрепившаяся на сцене, представляется ему шаблонной, художественно неубедительной, оценивается им резко-отрицательно, и в первом открытом драматическом опыте — в «Иванове»— Чехов делает попытку, не выходя еще решительным образом из унаследованных им рамок сценического действия, осветить по-новому лица драмы, обновить драматические ситуации и композицию, ввести не использованный еще психологический и жизненно-бытовой материал. Утверждая реалистический метод в драме, осложненный, однако, развернутой психологической мотивировкой, Чехов не «потрясал» на первых порах устои современной ему драматургии, но стремился лишь к расширению объектов наблюдений и художественных зарисовок, к обновлению реалистического письма, к нахождению оригинальных сценических положений и эффектов, сочного и живого языка.

Под этим углом зрения Чеховым и был написан «Иванов», разрешающий, по мнению автора, два задания: введение в драму нового характера, имеющего общественно-литературное значение, и создание пьесы с обновленной драматургической концепцией. Не открывая еще собою нового направления в драме, первая большая пьеса Чехова, увидавшая свет рампы, все же ясно свидетельствовала о напряженных драматических и сценических исканиях автора. В плане сценическом Чеховым был создан первый, достаточно смелый для своих дней, образец «обновляемого» драматического искусства и тем самым были предъявлены соответствующие требования к обновлению режиссерской практики и актерской игры. Сценически реализованное в методах режиссерской и актерской практики и в общих условиях сцены того времени, не отвечаю-

щих требованиям нового драматурга, исполнение пьесы не удовлетворило автора, и первые постановки дали ему толчок к сценической и стилистической обработке пьесы в ряде последующих переделок и исправлений.

Пьеса при первых постановках у Корша привлекла к себе внимание, имела внешний большой успех и вызвала двойственную критику: одни ответили на попытку автора типизовать крупное явление русской жизни как на «клевету», осуществленную автором к тому же в манере «шаржа» и «оригинальничанья», другие — весьма неопределенно приняли сценическую «новизну», преподносимую пьесой. Эти первые попытки театральных критиков, в сущности повторенные в пространных характеристиках драмы при последующих ближайших ее постановках, чрезвычайно показательны: они говорят о том, что новаторская по замыслу пьеса стала в центре внимания «старого» и «нового» зрителя, возбуждая тем самым остроту суждений по поводу «театрального скандала» для одних или «театрального события» для других.

На сцене Александринского театра пьеса имела огромный успех исключительного в сценическом отношении произведения, надолго остановила на себе внимание публики и вызвала многообразную оценку своих литературных и сценических особенностей. В плане литературном критики отметили способы драматизации автором явлений обыденной жизни, мастерское отражение действительности, «жизненной правды», тонкость психологического анализа, богатство характеров и бытовых подробностей. На ряду с этим подчеркивали — живой диалог, реалистическое письмо и преобладание деталировки частностей. Ценилась объективность автора, чуждого какой бы то ни было явной и открытой тенденциозности. В плане драматургическом и сценическом выделяли своеобразный сюжет, оригинальное развитие пьесы, эффекты, вытекающие

из хода действия и чуждые театральной рутине, простоту компановки, игнорирование банальных сценических положений. Неопределенно оценивалась «повествовательная манера» драматического письма: отсутствие в пьесе «действия» и «фабулы», малоподвижные, «несценические» характеры.

Всеми этими чертами, подмеченными критиками разных лагерей, пьеса не могла не быть выделенной в безличном репертуаре времени начала 90-х годов. Она ясно свидетельствовала как о драматургических и сценических исканиях, так и о стилистических возможностях ее автора.

Пьеса оценивалась современниками как определенно-новаторская, и ее значение определялось не только идейными особенностями, но и той ролью, которую она играла в злободневном вопросе о состоянии репертуара и сцены. Отдельные особенности драмы Чехова заставляли современников предугадывать и желать тех путей, по которым пойдет обновление драмы, а с нею и сцены. Вот почему, остановив на себе пристальное внимание театральной критики, возбудив вокруг себя горячие споры и остро подчеркнув несостоятельность сценической и драматургической рутины, «Иванов» в пору первого своего появления на сцене сыграл некоторую реформаторскую роль в начавшейся смене театральных вкусов.

Следующая примечательная серия постановок «Иванова» в Московском Художественном театре в сезон 1904/05 гг., — как мы видели, относится уже к другой литературной эпохе и к новой театральной культуре.

С 1887—1889 гг., времени первых постановок пьесы, по 1904 г. прошло свыше пятнадцати лет. За это время театр пережил необычайное для предшествующих годов оживление вопросов театрального искусства, напряжение творческих сил всех действующих театраль-

ных факторов: актера, режиссера, драматурга. Одни театры смело стали на путь решительного новаторства. другие медленно, но все же не отставая от требований эпохи, обновляли свои сценические средства. В обновлении театрального репертуара, в общем подъеме театральной культуры сыграл огромную роль Чехов с его оригинальным репертуаром. В известном смысле провалы и успехи его пьес — показатели той эволюции, которую проделал в рассматриваемый период русский передовой театр в своих исканиях.

Естественно поэтому ожидать, что «Иванов», возобновленный в конце этого театрального этапа и притом в театре, в значительной степени воспитавшем себя на требованиях чеховской же «новой драмы» в ее более утонченных и выдержанных образцах, вызовет сценическую переоценку пьесы. Воспринимая «Иванова» на фоне всего последующего драматического творчества Чехова, театр принес реабилитацию тем сторонам и элементам драмы, которые для первых ее зрителей оставались еще эстетически-чуждыми.

С другой стороны тонкое драматическое письмо Чехова — зрелого драматурга (автора «Чайки» и последующих пьес) — заставило отчетливо определить элементы «старой» манеры в первой чеховской драме: ее примитивное и искусственное построение, ее условные персонажи, построение пьесы на одном «герое», наличие «фабулы», обычного сценического «действия», насыщенность бытовым материалом в приемах шаржа. Кроме того в опытах Художественного театра «Иванов» уже не был достаточно сложным заданием, и его постановка не могла иметь значения нового сценического достижения: театр уже прошел ту стадию оригинального сценического раскрытия образов, первые робкие признаки которой были даны в «Иванове».

Иное значение имела пьеса на сцене театров, не охваченных новаторским движением и не включивших в свой постоянный репертуар поздние чеховские драмы. Так, примерно, для провинциальных сцен «Иванов», с его рельефными контурами характеров и драматических положений, остался надолго излюбленной бытовой драмой.

«Л Е Ш И Й»

1889 г.

1

Исключительный успех дебюта Чехова на сцене побудил его к писанию вслед за первой драмой — пьесы «Леший». Вскоре после постановки «Иванова» Чехов предлагал А. С. Суворину, выступившему перед этим в театре с пьесой «Татьяна Репина», написать совместно новую пьесу: «Давайте летом напишем по второй пьесе! Теперь у нас есть опыт. Мы поймали черта за кончик хвоста. Я думаю, что мой Леший будет не в пример тоньше сделан, чем Иванов». И одновременно Чехов писал о том, что «начнет с будущего сезона аккуратно посещать театр и воспитывать себя сценически».

Новая пьеса Чехова ставила себе иные задачи, нежели «Иванов»: на первый план была выдвинута моральная тема, вытекающая из обрисовки общей бытовой картины жизни интеллигентного круга лиц. Нарушение моральной нормы объясняло, по замыслу Чехова, противоречия социальной жизни и все трудности людских взаимоотношений.

Появление этого угла зрения Чехова на наблюдаемые им в 80-х годах общественные явления — не случайно. В поисках выхода из социальных противоречий эпохи, стремясь найти основную причину обществен-

ного распада, Чехов пришел к утверждению морального принципа. Наличие его у Чехова следует признать результатом сильного в эти годы влияния на различные слои буржуазного общества морального учения Л. Толстого. Новая пьеса в значительной мере отдавала дань толстовству Чехова. Основной мотив пьесы: «мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всяких этих мелких дрязг, которых не видят люди, называющие наш дом гнездом интеллигенции». Ни к чему быть профессором и служить науке, сажать леса, заниматься медициной, «если мы не щадим тех, для кого работаем. Мы говорим, что служим людям, и в то же время бесчеловечно губим друг друга». «Ни у кого нет сердца», люди «добродушны оттого, что равнодушны». Ума, знаний, творческих сил «у всех хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим», на то, чтобы «не творить, а только разрушать». «...Жить бы [людям] в мире и согласии, но, кажется, скоро все съедят друг друга.. Леса спасает Леший, а людей некому спасать». Человек безрассудно губит людей, как безрассудно губит леса, и «скоро на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собой». Основная направленность пьесы — протест против недоверчивого отношения к людям, против желания наложить на человека тот или иной ярлык, протест против среды, которая в каждом человеке «ищет народника, психопата, фразера — все, что угодно, но только не человека!» Эта мысль получила патетическую формулировку в устах главного лица пьесы — Хрущова — «лешего», спасающего леса от разрушения их людьми: «Так жить нельзя! Кто бы я ни был, глядите мне в глаза прямо, ясно, без задних мыслей, без программы и ищите во мне прежде всего человека, иначе в ваших отношениях к людям никогда не будет мира».

Таким образом ведущей темой пьесы явилась чело-

веческая, «гуманная» идея в толстовском понимании, этой идеей объяснялись как людские отношения, так отчасти и общественные, социально-политические непорядки. По замыслу автора, «все изменилось бы», если бы сам человек стал лучше. В порыве самообличения Хрущов так определяет значение отсутствия идейной гуманности в себе, в современном ему человеке: «Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп... нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого темного леса, исправили бы то, что мы портим». Окружающая Хрущова среда в трактовке Чехова полностью соответствует этой характеристике. В пьесе дана галерея «нудных, эпизодических лиц», ряд «сонных физиономий, скучных, постылых разговоров», показана среда, в которой Хрущов, по его словам, чувствует, что с каждым днем «становится все глупее, мелочнее и бездарнее».

Отрицательной программе в своей пьесе Чехов слабо противопоставил программу положительную: для «творчества» жизни необходимо установить между людьми «мир и согласие», надо верить в созидательную силу «добра», «спасать людей» и содействовать, если не настоящему, то будущему счастью людей деланием благих «малых дел». Последнее отражено в словах Хрущова о березке, им самим посаженной.

Такова основная тематическая направленность пьесы, дающая в духе идей Л. Толстого оценку общественных явлений своего времени и намечающая «гуманный», моральный путь разрешения социальных задач, стоящих перед современностью.

«Леший» отразил характерную для жизни разночинной интеллигенции конца 80-х годов растерянность перед лицом сурового давления социальной действительности, ее метанья в поисках выхода из тисков этой действительности и ее неспособность правильно определить как основное направление общего мутного потока жизни, так и решительный выход из него.

2

Но не только этими темами, отсутствовавшими в предшествующей драме, примечательна новая пьеса Чехова. Задумав писание «Лешего», Чехов поставил себе задачу осуществить пьесу в определенно-новаторской форме. Если драмой «Иванов» Чехов сделал лишь первую, не идущую, как мы видели, глубоко, попытку, не разрушая еще решительным образом унаследованных им форм построения драмы, обновить сценические лица, внести в театр «свежие» персонажи на рельефном бытовом фоне, то при писании «Лешего» Чехов поставил себе задачи более радикальные. Его не удовлетворял условный реалистический стиль и окрепшие в драме условные сценические положения, и он задумал дать на сцене, по его словам, жизнь, «какая она есть», и людей «такие, какие они есть, а не ходульные». Известны из мемуарной литературы о Чехове следующие его слова, относящиеся ко времени писания пьесы:

«Требуют, — говорил Чехов, критикуя привычку зрителя и критика к устарелым формам, — чтобы были герой, героиня сценически эффектны. Но, ведь, в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни... Надо чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные».

И в другом месте Чехов говорит: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Следовательно, «Леший» был задуман Чеховым в пору отчетливо определившегося у автора недовольства существующими формами драматургии и театра. Новая пьеса, по замыслу автора, должна была показать оригинальные приемы драматического построения и сценического показа спектакля. Так, пьеса слабо развивает фабульную линию в начальных явлениях с преобладанием бытового фона и характеристических эпизодов. Фабула развертывается лишь в действиях III и IV параллельно нарастанию драматизма. Бытовой фон, широко и однообразно раскрываемый, дан в рамках ярко-натуралистических, с подчеркнутой «житейской» спутанностью и прерывистостью поступков-жестов, разговорно-обыденных тем и с обыденными же речевыми формами. Его преобладание в начальных актах, при разработанных мизансценных ремарках с бытовой их функцией, придает крайне замедленный темп развитию действия.

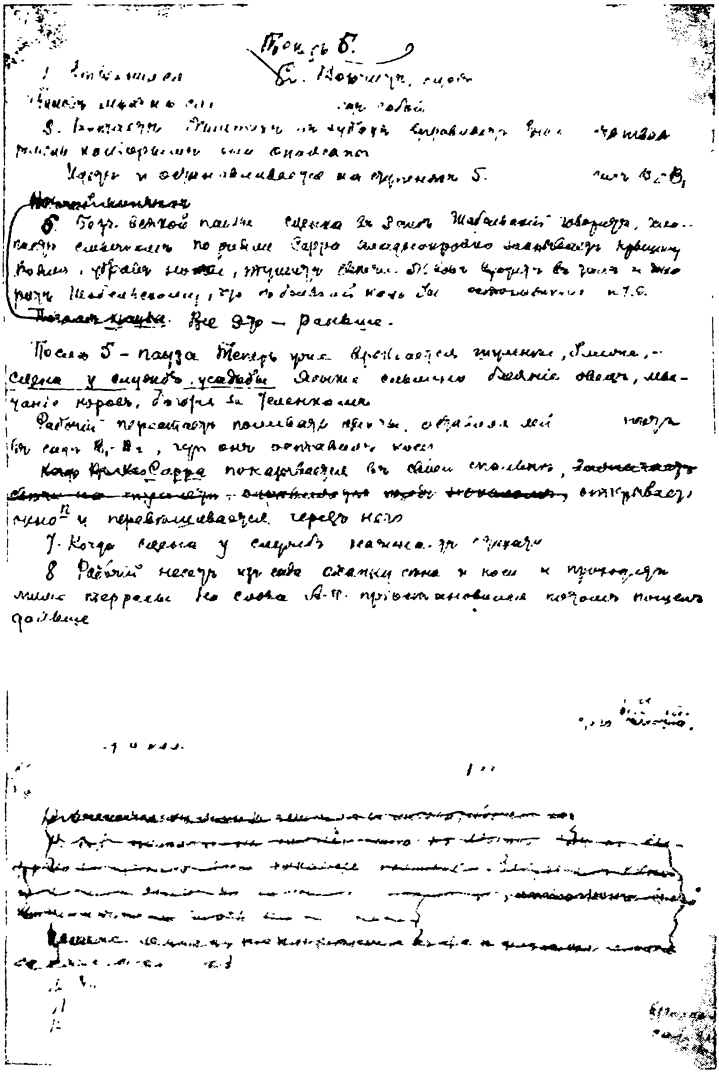
Композиция «Лешего» была построена как опыт преодоления того канона бытовой драмы, который к этому времени выродился в штампованные, переставшие художественно действовать, условные формы. С этим бытовым жанром современной драматургии была тесно связана и однообразная характеристика лиц пьесы, не выходящая из ограниченного круга сценических персонажей. Свой новый реалистический метод в драматургии Чехов стремился выразить созданием такого бытового фона, который давал бы иллюзию подлинной жизни. Вот почему он широко использовал бытовые темы и формы бытового речевого высказывания, ввел новые бытовые характеры, построил драматический сюжет на основе внутреннего движения этих характеров в условиях обыденного бытового фона. Форма выражения драматизма лиц пьесы: повышенная ярко-экспрессивная речь или «обнажаемая» эмоция.

Бытовая тематика пьесы, простейший жизненный план ее, отказ от обычного драматического «действия»

привели Чехова к новым приемам выражения драматических линий пьесы: вместо яркого сценического действия, динамического раскрытия сюжета, Чехов прибег к показу на сцене обыденных бытовых отношений с ослаблением сюжетной линии, — причем драматические переживания выводимых им лиц и наивысшие драматические моменты пьесы раскрывались либо в речи яркой, напряженно эмоциональной, либо в речи лирической. Одной из характерных особенностей новой организации драматической речи и драматического построения было частое употребление пауз, содействующих выражению лирического «настроения» пьесы, замедляющих в общем ход ее действия.

Внимание к бытовому фону проходит через всю пьесу, лишь ослабляясь в местах сильно-драматических. Особенно широко он трактован в начальных актах; здесь бытовой фон играет роль сюжетных завязок, мотивируя возможные поступки лиц. Детальное описание бытового фона — введение ряда мелко-бытовых и речевых тем, частых эпизодических отступлений, с тщательной обрисовкой обыденных фактов без использования их в фабульном движении, — сообщает замедленный темп развитию действия и ослабляет фабульную линию всей пьесы. Отсюда — наличие скорее «повествовательной», нежели «драматической», манеры автора во всех тех местах, где преобладает бытовой фон и широко вводятся соответствующие бытовые мизансценные и жестовые ремарки.

Эту особенность в строении пьесы нельзя не счесть оригинальной. В драматургии 80-х и начала 90-х годов, эпохи эпигонства, в общем берущей свое начало от драмы А. Островского, сложился отчетливый «бытовой» канон, по которому пьеса строилась на рельефных, резко-драматических ситуациях, лишь слегка окрашенных бытовым фоном; и этим назойливым выдвиганием «основных» фабульных ситуаций и определялось обычно драматургическое задание. Выработа-



„Иванов". Страница режиссерского экземпляра
Вл. И. Немировича-Данченко, 1904 г.

лась испытанная поэтика бытовой драмы, постоянством своих исходов, положений и трактовок утверждающая и канонизирующая условность «реалистического» письма, подчеркивающая отдаленность свою от разнообразных текучих жизненных планов. Желание преодолеть бытовой драматургический схематизм с его эстетически уже не действенными, шаблонными формами, преодолеть бытовыми же элементами и красками — вызвало у Чехова расширение рамок натуралистического письма. В круг драматургического преображения включались факты, поступки, интонации и темы, не использованные еще на сцене, а потому «новые», сильно впечатляющие; зачиналась в этих условиях галерея новых характеров. «Естественная» — в смысле большего приближения к случайному ходу вещей в натуре — текучесть быта, его лишь *перенесенный* на сцену темп, его разбросанная тематика — выполняли *натуралистическую тенденцию* автора, его поэтику реалиста: создать в театре иллюзию жизни и на основе ее как бы непосредственного отображения, вместо прежней условной типизации явлений и лиц, построить новаторские формы драмы.

Таков основной принцип автора в строении «Лешего» и таков тот материал, который служил выделению синтетических тем пьесы. Но пути организации нового материала утверждают, уже в плане сюжетно-драматическом, другую тенденцию автора. Пьеса лишена богато разветвленного сюжета. В строении сюжета, за исключением кульминационных точек в действии III, нет ярких динамических моментов и, соответственно, нет извилистой фабульной линии, ведущей к неизбежному замыканию характеров в финале. Лица пьесы однообразны в поступках и жестах, пружины их действий скрыты в них самих и в их эмоциональной настроенности. Все движение драмы, не построенной на сложной фабульной канве, перенесено, таким образом, «внутрь» лиц драмы. Пьеса трактована как

психологическая, с внутри проходящими «волнениями» и «переживаниями». Драматизм лиц и ситуаций вытекает поэтому не столько из положений сюжетных, предрешенных еще до начала пьесы и потому не раскрываемых в ходе ее развития, сколько из напряжения эмоций лиц, из приемов их экспрессивного раскрытия. Строя на этом динамическую линию пьесы, автор прибегает к формам выпуклым, ярким, с постоянным повышением драматизма и с углублением конфликтов. Отсюда *мелодраматический* характер отдельных мест пьесы, обусловленный активным напряжением эмоций отдельных персонажей и их выражением в формах ярко-экспрессивных.

Генезис этого мелодраматического стиля пьесы сложен. Здесь скрестились две линии. Одна — идущая от предшествующих форм стиля Чехова в драме. Экспрессивно-плакатный стиль в плане комическом присущ его водевилям. На обнажаемых эмоциях построен психологизм его ранней пьесы «На большой дороге» и в особенности «Безотцовщины», в целом и в отдельных своих частях трактованной на сугубо-мелодраматической основе. Следы мелодраматизма мы видели в «Иванове». Мелодраматический сюжетный мотив на бытовом фоне проходит в современной «Лешему» одноактной пьесе Чехова «Татьяна Репина».

Другая линия идет вообще от мелодраматического стиля драматургии 80-х годов. Большинство бытовых пьес этого времени в своем построении давало мелодраматический рисунок фабулы, характеров, отдельных сценических эффектов. Бытовые реалистические темы закреплялись в рамках мелодраматизма. В современной драматургии возрождалась антитеза старой драмы — злодей и жертва, порок и добродетель, — но в новых, согласно новому требованию реалистического стиля времени, бытовых признаках: начальник (тип отрицательный) и подчиненный (тип положительный), помещик (эксплоататор) и крестьянин (эксплоатируемый), ку-

лачество богатых мужиков и угнетаемая учительница (или учитель), властолюбивая и самоуверенная красавица и ее соперница, скромная и добродетельная. Антитеза, как и подобает мелодраме, разрешалась в ходе пьесы счастливым исходом для персонажей добродетельных. Эта излюбленная мелодраматическая формула строения сюжета на контрастном противопоставлении характеров вбирала в себя ходкие публицистические темы с ясной для зрителя, «страстной» авторской их оценкой и осложнялась в композиции пьесы вводом неожиданных, эффектных, с расчетом на новый подъем и напряжение эмоций зрителя, ситуаций, поворотов фабулы, эпизодических и актовых концовок. Чехов отдал дань этому мелодраматическому стилю в своих ранних пьесах, сделав попытку в «Иванове» не сместить его приемы, но лишь их подновить (напряженная публицистическая тема, новые «эффектные» концы актов, обмороки, выстрел в финале).

Чехов не отказался от мелодраматизма, как приема «игры на чувство», и в «Лешем». Но здесь ему придана одна преимущественная форма: экспрессивного речевого высказывания без значительных действий-поступков и в рамках скупого сюжета. Для этого мелодраматизма найдена та новая степень его выражения, которую можно определить как форму *лирическую*. Это — прием только в речеведении, когда дается «обнаженное» (т. е. не перекрытое преимущественным введением какой-либо, вне выражения данной эмоции, темы) и явное для зрителя высказывание лица о себе,—прием, когда интимное этого лица делается как бы единственной темой речи. Лиризм, как система экспрессивных форм, организовал по-новому психологический материал драмы. Принцип лиризма позволял распределить внимание исключительно на лиц драмы и на эмоционально-экспрессивные обнаружения их «переживаний». Драма слагалась по внутренним характеристическим признакам; «события» пьесы были следствием, а не

причиной качества и роста этих признаков. Это лирическое задание в «Лешем» получило все же, в силу сугубо-подчеркнутого своего выражения, равно как и использования приема экспрессивного нарастания, определенный мелодраматический тон.

Таким образом, если натуралистической своей поэтикой «Леший» преодолевал канон бытовой драмы в том виде, в каком он сложился в практике среднего массового драматурга 80-х годов, то приемами своего лиризма он утверждал новые средства сценической психологизации. Реальная драма до Чехова, имея опору в некогда определившихся и далее ставших постоянными драматических или сюжетных ситуациях, оперировала с готовым психическим содержанием своих персонажей. Выработался почти несмещаемый кадр амплуа с однородными темами речей, с их простейшей функцией и с повторяющейся мотивировкой поступков и жестов. Сложный ход жизни, ее тематическое многообразие схематизировались, закреплялись и символизировались в одних и тех же, ставших масками, лицах — участниках сюжетных перипетий, жизненных по генезису, но в силу своей многократной повторяемости неизбежно условных. Заменяя схему сценически строго-мотивированного следования тем бытовой драмы — планом как бы бессистемного соединения фактов и поступков, иллюзионируя бытом, Чехов снимал лишь первый консервативный, условный, сценический слой. За ним скрывалась условная же психологическая мотивировка, пружина драматизма, собственно «драма», для которой первый слой был лишь неизбежным отправным фоном, реально-бытовым, «внешним». Случилось в практике реально-бытовой школы драматургов так, что этот фон получил преимущественное значение как причина ряда психического, «внутреннего», как непременное условие этого ряда.

Отсюда — особенное внимание к признакам этого выразительного «сценического быта» и частая подмена драм «внутренних» — психологических, драмами «внешними» — сюжетными. Доминировал сюжет или фабула, символизирующая поступками-действиями лиц психологический и эмоциональный, не всегда и не вполне раскрываемый ряд. Пути обновления, намеченные Чеховым в «Лешем» (и до сих пор лишь в малой степени осуществленные в «Иванове»), заключались в том, чтобы, ослабив сюжетно-фабульную схему поверхностно занимательную, углубить и выпукло очертить ряд психический, галерею лиц с их самостоятельной в драме, слагающей эту драму функцией «переживаний». Психологизм выдвигался на первый план, эмоции лиц — причины людских поступков, их жестов — «обнажались»; движение характера, «эволюция» лица не играли существенной роли: характер мог быть взят «готовым», сложившимся. Драма игнорировала все сюжетные перипетии прошлого своих лиц, сосредоточивая внимание на некотором кульминационном моменте, легко вскрывающем степень напряжения эмоций, драматизм персонажей. Драма могла не иметь начала, ограничиваясь простейшей сценической экспозицией, и не обязательно имела конец, так как, не скрепляя поступки своих лиц «сценическим» развитием сюжетной схемы, она не порождала неизбежные развязки и исходы — фабульные «финалы». Задание драмы: вскрыть некоторое психическое состояние группы лиц и приемами обнажения эмоций в экспрессивной форме речей-поступков утвердить драматизм лиц, его бытовые истоки и следствия.

Таковы тенденции драмы и композиционно-стилистические формы их раскрытия в первой редакции «Лешего». Воспринимая в целом драматические особенности своей по-новому сработанной пьесы, Чехов говорил о ней как о необычном драматическом произведении: «Пьеса ужасно странная, и мне удивительно,

что из-под моего пера выходят такие странные вещи». «Пьеса вышла скучная, мозаичная». «Общий тон — сплошная лирика». Определение пьесы как «странной» есть авторская характеристика впечатления от тех сторон пьесы, которые, будучи введены впервые в рамки драмы, разрушали обычное сценическое восприятие, не давая в то же время впечатления устойчивого и убедительного. Особенности фона, характеров и отношений персонажей в пьесе, организацию отдельных частей пьесы Чехов сводит к понятию «романа», говоря о пьесе как о «комедии-романе». Требуя снижения обычной «сценичности» пьес и обновления драматургического письма приемами натуралистическими и психологическими в сложных рамках и отношениях обыденного уклада жизни, Чехов явным для себя образом *перевёл* жанр драматический в жанр повествовательный. Об этом он говорил еще до появления «Лешего» в законченном виде:

«Леший» годится для романа, я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы... Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию «Леший», то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо».

3

С этими своими драматическими особенностями, резко отличными от типа драмы, господствовавшего в 80-х годах, пьеса была отдана Чеховым Театрально-литературному комитету (Петербург) с целью получить разрешение поставить ее на казенной сцене. Комитет пьесы не одобрил, определив ее «как прекрасную драматизированную повесть, но не драму». Ту же характеристику сделали и друзья Чехова. Артист А. Ленский, которому пьеса была послана Чеховым для прочтения, ответил ему письмом:

«Одно скажу: пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму. Эта форма труднее формы повествовательной, и Вы, простите, слишком избалованы успехом, чтобы основательно, так сказать, с азбуки начать изучать драматическую форму и полюбить ее».

По поводу отзыва А. Ленского Вл. И. Немирович-Данченко, уже в те годы автор ряда драм, писал Чехову:

«Ленский прав, что вы чересчур игнорируете сценические требования, но презрения к ним я не заметил. Скорее — просто незнание их... И с моей точки зрения вам легко овладеть сценой. Что они там ни говори — жизненные, яркие лица, интересное столкновение и правильное развитие фабулы — лучший залог сценического успеха. Не может иметь успеха пьеса без фабулы, а самый крепкий недостаток — неясность, когда публика никак не может овладеть центром фабулы. Это важнее всяких сценических приемов и эффектов. Но ведь это — недостаток и беллетристического произведения и всякого произведения искусства» (6 ноября 1889 г.).

Нападкам первых критиков пьесы Чехова, видимо, подвергся преимущественно четвертый акт, акт с максимальным насыщением лиризма и с наиболее осложненной игрой пауз. Сознавая остроту своего новаторства и будучи сам не удовлетворен формами выражения оригинальных своих драматургических принципов, Чехов задумывает переделать пьесу. Тогда же он писал: «Пьеса «Леший», должно быть, несносна по конструкции. Конца я еще не успел сделать; сделаю когда-нибудь на досуге». Или: «Я и сам знал, что IV акт никуда не годится, но ведь я же давал пьесу с оговоркой, что сделаю новый акт».

Под влиянием первых отзывов Чехов отказался от мысли выступить со своей пьесой на сцене император-

ских театров и поставил пьесу в частном театре М. Абрамовой в Москве (первый спектакль — 27 декабря 1889 г.). Для этой постановки Чехов переделал пьесу, снял мелкие натуралистически-бытовые детали и обыденно-разговорные реплики, наметил более выпуклые очертания персонажей, обратив внимание на характеристический язык, дал сценическую разработку отдельных моментов композиции всей пьесы в формах сценически обычных или же сценически более ярких. Радикально была изменена композиция четвертого акта: был ослаблен отчетливо выраженный в первой редакции лирико-экспрессивный тон акта и взамен его выдвинуты обычные «финальные» сцены, замыкающие движение характеров и соотношение лиц пьесы обычным сценическим образом. По поводу нового четвертого акта Чехов писал А. Суворину: «IV акт совсем новый. Своим существованием он обязан вам и Влад. Немировичу-Данченко, который, прочитав пьесу, сделал мне несколько указаний, весьма практических» (27 декабря).

Следовательно, текст всей пьесы во второй редакции не есть только исправленный, как бы чистовой вид текста пьесы с ее прежними (в первой редакции), ненарушенными художественными заданиями. Исправлены лишь первые три акта. Новый *четвертый акт*, организуя по-новому элементы драмы, разрывает стилистическую связь прежнего четвертого акта со всей композиционно-стилистической структурой пьесы. Первая редакция в своих тенденциях натуралистических и психологических и в приемах их словесно-художественного оформления дает более «чистые», в смысле отчетливого выражения новаторства автора, стилистические формы. Это как бы черновой набросок пьесы со всеми качествами новой формы, запечатлевшей ярко-оригинальные приемы автора, не смягченные еще словесно-стилистической работой в последующих «прочистках» текста. Во второй же редакции мы имеем ча-

стичное отклонение от первичной записи автором новой стилистической формы, — откровенную уступку консервативным требованиям сцены.

Спектакль «Лешего» был, однако, единодушно отвергнут театральной критикой, оценившей пьесу резко отрицательно.

По отзыву «Театра и жизни»:

«Пьеса более чем слаба и невыдержанна и лишь доказала автору, что писать очерки и повести совсем не то, что писать «для сцены». Элементарное правило, что для последнего нужно особое уменье, Чеховым не признается... Сделана пьеса от начала до конца — до того детски неумело и глупо, что, весьма естественно, возмутила собой большинство публики первого спектакля» (1889, № 439).

Но трактовка основной темы пьесы Чехова удовлетворила все же рецензента, сравнившего «Лешего» с «Ивановым»:

«По внутреннему содержанию своему «Иванов»... много ниже «Лешего». Там — известный тип, тут целое общество, зараженное «повальною болезнью». Эта болезнь — стремление к разрушению, безотчетный эгоизм, полная неспособность к альтруизму, к желанию делать добро другим. Этой-то «болезненной жилке» современного общества и посвящена новая пьеса Чехова».

Рецензент «Будильника» писал:

«Пьеса серьезно задумана, дает много новых типов, но не сценична и не имеет материала для артистов.. Гораздо больше удовольствия может дать «Леший» в чтении, чем видеть его на сцене» (1890, № 1, 7 января).

По отзыву «Новостей дня», пьеса не «комедия»:

«... в ней только *сцены,* страдающие некоторою растянутостью и недостатком действия, но бесспорно свежо и талантливо написанные. Скажу более: *пьесы*

нет, — из-за неумело построенных сцен выглядит *повесть* или даже *роман, к сожалению,* втиснутый в драматическую форму» (*Никс* — 1890, № 2334).

В обширной статье известного критика «Московских ведомостей» С. Васильева (Флерова) было обращено особое внимание на драматургические особенности пьесы. Главный недостаток пьесы, по его мнению, в том, что в ней все действующие лица «неудержимо говорят, говорят все время, без умолку, не стесняясь по-домашнему, только и делают, что говорят, говорят все, что взбредет им на ум». Они говорят, как бы совсем не желая знать публику, и, в силу этого, «зритель не может разобраться в своих впечатлениях». В обрисовке характеров — «недостаток рельефа, перспективы и отдельных планов в его комедии». Чехов «как будто опасается заняться одним лицом более нежели остальными: все действующие лица находятся на одной плоскости». В итоге и получается «странное», «смешанное» впечатление: «с одной стороны пьеса скучна, с другой интересна». Далее С. Васильев доказывал, что зритель совершенно прав в своих отрицательных впечатлениях и что «автор кругом виноват»: «Впечатление от пьесы должно быть ясное. Автор должен знать чего он хочет и в конце концов непременно привести к желаемому им выводу». Ошибка Чехова в том, что вместо синтеза он попытался дать фотографию жизни. «Недостаток комедии Чехова состоит в ее объективности. Он написал протокол, а не комедию. Он видел людей, которых он описывает, и описывает их, какими он их видел. Он не дал нам лишь одного: *своего отношения* к ним. А между тем это именно то, чего мы ждем. Отсюда скука, производимая его пьесой... Всего досаднее, что Чехов не хочет знать законов драмы. Он рассказывает нам повесть, только со сцены» («Московские ведомости», 1890, № 1).

В отзыве московского корреспондента «Нового времени» была приведена та же аналогия пьесы с романом:

«Странное впечатление производит эта пьеса. Зритель как будто читает интересный, умно написанный рассказ или роман, неизвестно для чего перелитый в драматическую форму. Условия сцены, повидимому, игнорируются автором; как пьеса «Леший» длинен и вял; недюжинные достоинства произведения молодого писателя смешиваются с недостатками, которые явились следствием превращения романа в комедию... Остается пожалеть, что богатый материал для прекрасного романа пошел на пьесу» (1890, № 4973).

В отзыве журнала «Артист» было указано, что:

«В пьесе происходит несколько казусов. Казусы эти переплетены в массу семейных разговоров, крайне длинных и томительных. Автор, может быть, увлекся идеей — перенести на сцену будничную жизнь, как она происходит в большинстве случаев. Это — положительно заблуждение».

И далее:

«Талант Чехова, несомненно, выше написанной им пьесы, и ее странные свойства объясняются, вероятно, спешностью работы или печальным заблуждением относительно неизбежных свойств всякого драматического произведения» (1890, № 6).

Предполагая напечатать пьесу в «Северном вестнике», редактор журнала А. Плещеев в письме Чехову писал, что «Леший» его не удовлетворил, что «первый акт, наполненный разговором на $^3/_4$ ненужным — очень скучен — по крайней мере в чтении», что Леший — «не есть вовсе центральное лицо, и неизвестно почему комедия названа его именем» (24 апреля 1890 г.).

Итак, почти единогласно «Леший» был отвергнут театральной критикой, которая по отношению к пьесе заняла исключительно-непримиримую позицию. Критики сурово отметили отказ Чехова от обычных «условий сцены», от обычной драматической формы, от «правильного» и сценически яркого развития фабулы,

что привело, по их утверждению, к созданию не драмы или комедии, а лишь «сцен», страдающих недостатком действия или напоминающих скорее повесть или роман, втиснутый в драматическую форму. Автор дал «драматизированную повесть», «рассказывает нам повесть, только со сцены». Ошибочным было сочтено основное намерение автора — «дать фотографию жизни», «протокол жизни» — вместо художественного синтеза, с авторским, отчетливо выраженным отношением к изображаемым лицам и явлениям.

Это единодушное и безоговорочное мнение театральной критики того времени чрезвычайно знаменательно: оно утверждает принципиальное расхождение сторон, стоящих на различных и подчас противоположных театрально-эстетических платформах.

По-новому организованный строй драмы, живо задевший эстетическое чувство современной театральной критики, единогласно отвергнувшей «Лешего», был, как мы видели, почти единственной темой критических отзывов о пьесе. Не дошедшими до критики и неоцененными в ее отзывах оказались идеологические устремления пьесы, не замеченные за принципиальным обсуждением вопроса о существе драматической формы и о степени нарушения ее, допущенной Чеховым.

Таким образом, новаторский опыт Чехова в «Лешем» был категорически отвергнут критикой и публикой, чьи эстетические воззрения стояли еще на позициях, привычных предшествующему театральному десятилетию. Дело в том, что театральная публика («зритель») и газетно-журнальный театральный обозреватель («критик»), воспитанные театром 80-х годов, тем массовым репертуаром, который по общему своему драматическому и сценическому стилю может быть назван реалистическим, а по плану содержательному — бытовым, привыкли реагировать положительно лишь на выработанные, повторяющиеся, шаблонные приемы этой реалистической поэтики. Вслед за А. Островским,

давшим высокохудожественные образцы бытового репертуара, с новыми жизненно-психологическими темами, с богатыми и оригинальными характерами и индивидуальностями и с сочным, ярким языком, возникло массовое производство пьес с бесчисленными мелкими и назойливо повторяющимися чертами той же реально-драматической бытоописательной манеры, выродившейся в сценический бытовой натурализм. Плеяда А. Островского (А. Писемский, А. Сухово-Кобылин, А. Потехин) сменилась в 80-х годах драматургами-эпигонами (И. Шпажинский, Викт. Крылов, П. Боборыкин, Н. Невежин, Вл. Александров, А. Тимковский и мн. др.). Этот массовый драматург овладел вниманием зрителя не потому, что он был лучший, но потому, что был искусный. Он чутко прислушивался к настроениям и желаниям толпы, ловил злободневность и закреплял ее в испытанные, несложные, примитивные, сценически всегда эффективные формы драмы. Этот массовый драматург был нужен зрителю, уже привыкшему к возбуждению театром привычных эстетических эмоций и реагировавшему лишь на определенные формы и средства этой возбудимости. Зритель поощрял лишь «свой театр».

Вот почему новаторские замыслы Чехова были встречены одними критиками негодованием, возмущением против «оригинальничанья» автора, другими — принципиальным неприятием его эстетических принципов, якобы противоречащих природе театрально-драматического искусства.

И Чехов под влиянием своей большой неудачи надолго отошел от театра.

«ТАТЬЯНА РЕПИНА»

Одноактная драма (1889 г.)

Ко времени работы Чехова над «Лешим» относится и небольшая одноактная пьеса «Татьяна Репина», возникшая у Чехова в виде своеобразного драматического эксперимента.

Пьеса была написана Чеховым в 1889 г. при следующих обстоятельствах. Чехов в середине 80-х годов был очень близок к А. Суворину, литератору, известному издателю и редактору реакционной газеты «Новое время». А. Сувориным была написана четырехактная пьеса «Татьяна Репина». В этой пьесе выведена провинциальная актриса Татьяна Репина, безумно любящая красавца, «охотника на женщин» Сабинина; Сабинин увлекается местной красавицей Олениной, бросает Репину и делает предложение Олениной; Репина не выносит этой измены, принимает яд и в страшных мучениях умирает. В лице Репиной А. Суворин изобразил жизненную драму провинциальной артистки Кадминой, при аналогичных обстоятельствах отравившей себя на сцене.

Чехов принимал самое близкое участие в писании и в постановке этой пьесы, делясь с А. Сувориным своими критическими замечаниями и советами. Отдельными своими сторонами и финальной своею частью пьеса А. Суворина не удовлетворила Чехова, и он заду-

мал в виде эксперимента дать *только для прочтения* А. Суворину свой вариант конца пьесы. Чехов писал А. Суворину: «Я пришлю вам подарок очень дешевый и бесполезный, но такой, какой только я один могу подарить вам. Ждите» (5 марта 1889 г.). И на другой день: «Посылаю вам... тот очень дешевый и бесполезный подарок, который я обещал вам. Сочинил я его в один присест, а потому вышел он у меня дешевле дешевого. За то, что я воспользовался вашим заглавием, подавайте в суд. Не показывайте никому, а прочитавши бросьте в камин. Можете бросить и не читая. Вам я все позволю. Можете даже по прочтении сказать: «Чорт знает что!» (6 марта). Присланный подарок и был одноактной пьесой Чехова «Татьяна Репина». Подарок Чехова А. Суворин отпечатал типографским способом в трех экземплярах и один экземпляр прислал Чехову.

Несмотря на указания Чехова на «бесполезность» его опыта, пьеса эта на ряду с «Лешим» имеет принципиальное значение для понимания тех новых путей, к которым стремился Чехов в эти годы в своих драматических произведениях. В этой пьесе Чехов продолжил и завершил в новом финале одноименную пьесу А. Суворина, перенеся место действия в церковь (венчание Сабинина и Олениной). Тема переживания Сабинина трактована в сильно-драматических тонах. Через всю одноактную пьесу проходят трагические мотивы, раскрытые в яркой экспрессивной форме и в то же время композиционно организующие пьесу. Эмоциональная тема драмы дана в двойном обрамлении: на фоне церковного обряда венчания, перебиваемого бытовым материалом. При контрастном соединении автором материалов житейско-бытового и торжественно-религиозного ощущается элемент пародийности. Вот примерно несколько отрывков пьесы:

. .

Котельников. Венцы тяжелые. У меня уж рука отекла.

Волгин. Ничего, я вас скоро сменю. От кого это пачулями разит, желал бы я знать!

Тов. прокурора. Это от Котельникова.

Котельников. Врете.

Волгин. Тссс!

О. Иван. Господи боже наш, славою и честью венчай я! Господи боже наш, славою и честью венчай я!

Кокошкина (*мужу*). Какая сегодня Вера миленькая!

Кокошкин. Привычная. Ведь второй раз венчается.

Кокошкина. Да, правда. (*Вздыхает.*) Я ей от души желаю... У нее доброе сердце.

Дьячок (*выходя на середину церкви*). Прокимен глас восьмый. Положил еси на главах их венцы от каменей честных, живота просиша у тебя, и дал еси им.

Арх. хор (*поет*). Положил еси на главах.

Патронников. Курить хочется.

. .

Дьячок. Тайна сия велика есть. Аз же глаголю во Христа и во церковь. Обаче и вы по единому, кийждо свою жену сице да любит, якоже и себя, а жена да убоится мужа своего...

Соб. хор (*поет*). Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.

В толпе. Слышите, Наталья Сергеевна? Жена да убоится мужа своего.

— Отвяжитесь. (*Смех.*)

— Тссс. Господа, неловко!

Дьякон. Премудрость прости услышим святого евангелия.

О. Иван. Мир всем.

Арх. хор (*поет* И духови твоему.

В толпе. Апостол, Евангелие... как все это длинно! Пора бы уж им отпустить душу на покаяние.



„Ан. П. Чехов". Каррикатура М. М. Далькевича—„Осколки". 1889, № 45, 4 ноября

Патронников. Не жужжайте, Давид Соломонович, как шмель. И не стойте спиной к алтарю. Это не принято.

Зоненштейн. Это барышня жужжает, как шмель, а не я... хе, хе, хе.

Дьякон. Рцем вси от всея души, и от всего помышления нашего рцем...

Соб. хор (*поет*). Господи помилуй.

Дьякон. Господи вседержителю, боже отец наших, молимтися, услыши и помилуй.

В толпе. Тссс! Тише!

— Да меня самого толкают!

Хор (*поет*) Господи помилуй!

В толпе. Тише! Тссс!

— С кем это дурно?

Хор (*поет*). Господи, помилуй.

В толпе. А вчера в Европейской гостинице опять отравилась какая-то женщина.

— Да. Говорят, жена доктора какого-то.

— Отчего, не знаете?

Дьякон. Еще молимся о всем их христолюбивом воинстве...

Хор (*поет*). Господи, помилуй.

Волгин. Точно как будто кто плачет... Неприлично ведет себя публика.

Дьякон. Еще молимся о братиях наших, священницех, священномонасех и всем во Христе братстве нашем.

Хор (*поет*). Господи, помилуй.

Матвеев. Важно нынче певчие поют.

Комик. Нам бы таких, Захар Ильич!

Матвеев. Ишь, чего захотел, харя! (*Смех*) Тссс!

Дьякон. Еще молимся о милости, жизни, мире, здравии, спасении, посвящении рабов божих Петра и Веры.

Хор (*поет*). Господи, помилуй.

Дьякон. Еще молимся о блаженных...

В т о л п е. Да, докторша какая-то... в гостинице...

Д ь я к о н... и приснопамятных, святейших патриарсех православных...

В т о л п е. С легкой руки Репиной это уж четвертая отравляется.

— Вот объясните-ка мне, батенька, эти отравления.

— Психоз. Не иначе.

— Подражательность, думаете?

Д ь я к о н. ...и благочестивых царех и благоверных царицах, и создателя святого храма сего, и о всех прежде почивших отцех и братиях...

В т о л п е. Самоубийства заразительны...

— Сколько психопаток этих развелось, ужас!

— Тише! Да перестаньте вы ходить!

Д ь я к о н. зде лежащих и повсюду, православных.

В т о л п е. Не орите, пожалуйста.

Но ирония автора не отвлекает нашего внимания от экспрессивно-лирических и драматических основных мотивов пьесы. Например:

С а б и н и н (*Котельникову*). Кто это сейчас стонал?

К о т е л ь н и к о в (*всматриваясь в толпу*). Что-то такое движется... Какая-то дама в черном. Должно быть, дурно... Повели...

С а б и н и н (*всматриваясь*). Держи повыше венец...

. .

С а б и н и н. Котельников!

К о т е л ь н и к о в. Ну!

С а б и н и н. Ничего... О боже мой... Татьяна Петровна здесь... Она здесь...

К о т е л ь н и к о в. Ты с ума сошел!

С а б и н и н. Дама в черном... это она. Я узнал... видел...

К о т е л ь н и к о в. Никакого сходства... Только что брюнетка и больше ничего.

Д ь я к о н. Господу помолимся!

Котельников. Не шепчись со мной, это неприлично. Публика следит за тобой...

Сабинин. Ради бога... Я едва на ногах стою. Это она.

Стон.

. . . . .

Сабинин (*Котельникову*). Пошли сказать жандармам, чтоб не впускали никого...

Котельников. Кого же еще не впускать? Церковь и так битком набита. Молчи... не шепчи.

Сабинин. Она... Татьяна здесь.

Котельников. Ты бредишь. Она на кладбище.

. . . . .

Оленина. Петр, ты весь дрожишь и тяжело дышишь... Тебе дурно?

Сабинин. Дама в черном... она... мы виноваты...

Оленина. Какая дама?

Стон.

Сабинин. Репина стонет... Я креплюсь, креплюсь... Котельников давит мне голову венцом... Ничего, ничего...

Конец пьесы:

О. Иван. И приданое взял хорошее, полагаю...

О. Алексей. Не без того.

О. Иван. Жизнь наша, посмотришь! Когда-то ведь и я сватался, венчался и приданое брал, но уж все это забыто в круговороте времени. (*Кричит.*) Кузьма, что ж ты все потушил? Этак я упаду в потемках.

Кузьма. А я думал, что вы уже ушли.

О. Иван. Что ж, отец Алексей? Пойдем ко мне чай пить?

О. Алексей. Нет, благодарствуйте, отец протоиерей. Не время. Мне надо еще отчет писать.

Дама в черном (*выходит из-за колонны пошатываясь*). Кто здесь? Уведите меня... уведите...

О. Иван. Что такое? Кто там? (*Испуганно.*) Что вам, матушка?

О. Алексей. Господи, прости нас грешных...

Дама в черном. Уведите меня... уведите. (*Стонет.*) Я сестра офицера Иванова... сестра.

О. Иван. Зачем вы здесь?

Дама в черном. Я отравилась. из ненависти.. Он оскорбил.. Зачем же он счастлив? Боже мой. (*Кричит.*) Спасите меня, спасите! (*Опускается на пол.*) Все должны отравиться... все! Нет справедливости.

О. Алексей (*в ужасе* Какое кощунство! Боже, какое кощунство!

Дама в черном. Из ненависти... Все должны отравиться.. (*Стонет и валяется по полу.*) Она в могиле, а он.. он.. В женщине оскорблен бог... погибла женщина...

О. Алексей. Какое кощунство над религией! (*Всплескивает руками.*) Какое кощунство над жизнью.

Дама в черном (*рвет на себе все и кричит*). Спасите меня! Спасите! Спасите!

В пьесе знаменательно раннее искание Чеховым приемов художественного объединения ярко-натуралистических деталей и интимно-лирических мотивов.

Подобное сочетание Чехов применил, как мы видели, в первой редакции «Лешего», работа над которым совпадает по времени с написанием «Татьяны Репиной». И в этой связи одноактная пьеса Чехова явилась в период искания им нового экспрессивного стиля в драме своеобразным драматическим *экспериментом* на чужом материале, — опытом, повторенном затем уже в более сложном построении оригинальной своей пьесы.

«ЧАЙКА»

1896 г.

1

Новое обращение Чехова к театру — создание им пьесы «Чайка» — падает уже на середину 90-х годов,— на время, когда в театр проникали с разных сторон и в нем утверждались новые веяния.

«Чайка» была первой пьесой, написанной Чеховым после длительного, в семь лет, перерыва в писании пьес, — перерыва, вызванного большим сценическим провалом пьесы «Леший» в 1889 г. Неоднократно после этой неудачи Чехов пытался сесть за писание драмы (см. его письма за март, апрель, август 1892 г. и декабрь 1893 г.), слагался сюжет, намечались отдельные сцены (1894 г.). Театр за эти годы начинал жить новой жизнью: утверждался стиль натуралистических постановок под значительным влиянием гастролей мейнингенской труппы с режиссером Кронеком во главе (1885 и 1890 гг.), входил в моду Ибсен, начинал ставиться Гауптман, присматривались к Метерлинку и ранним символистам. Чехов пристально следил, как это видно по его письмам, за ростом новой эстетики и в то же время вдумчивее и шире определял свое отношение к драматургии и театру. Формула реально-психологического письма, выдвинутая автором для театра еще в конце 80-х годов, к этому времени — к середине 90-х годов, под влиянием уже не единичных высказываний

и опытов других драматургов, слагается в более утонченные определения.

Основной сюжетно-тематический стержень этой пьесы не связан с прямым обсуждением общественных или моральных вопросов, как это имело место в предшествующих пьесах Чехова. Но тем не менее ведущей темой пьесы является показ обывательского перерождения интеллигенции, тех ее представителей, которые, отходя от активной общественной жизни и уходя в область «чистого» искусства, приходили к личному краху.

В основе пьесы лежит простейший «любовный» сюжет, «грустная повесть о разбитой жизни», — и все огромное значение драмы, ее оригинальных художественных особенностей, сосредоточено на стилистически новом способе выражения сложных и утонченных переживаний лиц пьесы. Основная новаторская мысль Чехова в пьесе формулирована в речи Треплева о «старом» театре, в которой он отрицательно характеризует новейшие пьесы с «пошлыми картинами и фразами», «с моралью маленькой, удобопонятной, полезной в домашнем обиходе», о театре, который является «рутиной, предрассудком». Говоря о новой художественной манере драматического письма, Треплев утверждает, что «нужны новые формы», — и весь композиционно-стилистический строй «Чайки» явился как бы раскрытием этого утверждения Треплева в новом — после пьесы «Леший» — образце оригинальной драматургии Чехова.

2

В работе над «Чайкой» Чехов поставил себе задачу дать опыт сложной психологической драмы на бытовом фоне с широко и оригинально обновляемыми словесными и сценическими приемами. Это обновление приемов драматического искусства касалось как спо-

собов подачи «жизни» на сцене, сценического выражения жизненного быта, так и способов выражения психического содержания выведенных в пьесе лиц. В основных чертах новаторские особенности в пьесе сводились к следующему:

простейшая фабула с такой сценической схемой, в которой не было элементов, не участвующих хотя бы в скрытом виде в том или ином отношении в движении пьесы;

сюжет пьесы и его драматические, силовые линии раскрываются на детально разработанном бытовом фоне;

характеры лиц пьесы показаны скупо намеченными индивидуальными признаками внутренних своих качеств;

драматическая линия выражена разнообразными средствами раскрытия психического содержания лиц драмы;

частые автохарактеристики и самовысказывания, оригинальные приемы экспрессивной речи, диалога, интонации, жеста, выразительная игра пауз, отчетливое использование «жизненных» деталей, скупой, обязательно «характерный» для психического строя данного персонажа, жест;

лирический, а не драматический характер всего экспрессивного стиля пьесы в соответствии с пассивным, ослабленным, а не активным, энергичным тоном самовысказываний лиц пьесы.

Обобщая стилистические и композиционные особенности пьесы, можно утверждать, что «Чайка», вслед за «Лешим», была опытом психологической драмы на бытовом фоне с широко и оригинально обновляемыми словесными и сценическими, как психологическими, так и натуралистическими, приемами. Сюжет, лежащий в основе драмы, имеет все черты острого драматизма, трактованного к тому же весьма своеобразно. Драматизм переживаний лиц и ситуаций создается по прин-

ципу *неразрешения* в ходе пьесы заказанных в ней взаимных отношений лиц. Строя драму на крепкой и выразительной эмоциональной основе, на раскрытии эмоций лиц, Чехов избегает, однако, ввода в сценическое протекание сюжета острых драматических моментов, обычно внешне эффектных. Так, в пьесе нет развития любви Тригорина к Нине и отдельных моментов драматической судьбы Нины; нет на сцене первой попытки самоубийства Треплева и самоубийства финального. Пьеса построена не на сложно развертывающейся фабуле, но на показе характеров с их переживаниями в моментах открыто-драматических. Некоторая простота и как бы банальность сюжета служит для оригинального, в приемах сценического оформления, и сложного выражения напряженной драматической линии, для чего в ходе пьесы Чехов использует разнообразные средства психологизации. Так, Чехов широко применяет форму автохарактеристик и самовысказываний; вводит оригинальные, не использованные до сих пор в сценической интерпретации драм, приемы экспрессивной речи, интонации, жеста; развертывает сложную игру пауз. В плане сценическом Чехов избегает трафаретных положений и приемов. Примерно, им по-новому трактована сцена объяснения Треплева в любви Нине в действии I; концы актов даны в замедленном темпе, с выдержкой паузы и в лирической окраске. Преобладающий над местами драматическими тон пассивных самовысказываний придает *лирический характер* всему экспрессивному стилю пьесы; в окружении этого лиризма раскрываются отчетливые драматические линии главных лиц. Бытовое задание пьесы ограничивает протекание сюжета в условиях «обыкновенной» жизни узкого интеллигентного круга лиц. И в дальнейшем ходе пьесы изображению этого повседневного быта уделяется исключительное внимание: бытовые обыденные условия предопределяют компановку частей акта, мотивируют смену тем, создают

опорные точки для движения диалога, формируют характеры, речи и поступки.

Драматургическое значение «Чайки» в том, что она явилась опытом сложения драмы с яркой динамической схемой на лирической основе, с сюжетным материалом, организованным бытовым образом. Этим определяются качественные признаки того театрально-драматического стиля, который Чехов упорно искал в течение ряда лет и принципы которого демонстрировал в опытах «Иванова» и «Лешего». Однако сравнение «Чайки» с «Лешим» наилучшим образом могло бы показать ту эволюцию, которую в плане драматурго-сценическом проделал за эти годы (1889—1896) автор и отчасти репертуар русского и западноевропейского театра. «Чайка» в сравнении с «Лешим», конкретизируя те же драматургические принципы, являет, однако, форму более организованную в смысле согласованности частей и совместного или отдельного воздействия их функций, форму утонченную, экономную и выразительную.

Некоторые драматургические особенности пьесы были обсуждены Чеховым в письмах. Так, еще задолго до писания «Чайки» Чехов был занят разрешением вопроса об «оригинальном» финале пьесы: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру! Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет».

Собираясь писать пьесу, Чехов озабочен распланировкой в ней бытового материала: «Боюсь напутать и нагромоздить *подробностей*, которые будут вредить ясности».

Необычность, новизна предполагаемой драматической композиции и ее зависимость от новых сценических образцов характеризуются Чеховым в письме к А. Суворину так: «Я напишу пьесу... для Вашего круж-

ка, где Вы ставили Ганнеле и где, быть может, поставите и меня, буде моя пьеса не будет очень плоха. Я напишу что-нибудь *странное*. Для казны же и для денег у меня нет охоты писать. Я пока сыт и могу написать пьесу, за которую ничего не получу...» И далее ему же в начале работы над «Чайкой»: «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его *декадентским* или старался бы сделать. Театр, быть может, казался бы *странным*, но все же он имел бы физиономию». [Курсив н. ш. *С. Б*].

Характерные особенности пьесы отмечены Чеховым в самом начале писания «Чайки»: «Пишу пьесу не без удовольствия, хотя *страшно вру против условий сцены*. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, *пейзаж* (*вид на озеро*); *много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви*».

Сработанная пьеса автора не удовлетворяет: «Пьесу я кончил... Вышла не ахти. Вообще драматург я не важный».

И здесь же дана характеристика ее основного композиционного признака: «Начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен, и, читая свою новую пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург».

«Чайка» была написана после провала композиционно-стилистических замыслов Чехова в «Лешем», в пьесе, встреченной непониманием и неприязнью критики и зрителей к выдвинутому автором новому драматургическому принципу. Появление пьесы в новых условиях театральной жизни необходимо было оправдать ясными для публики и критики теоретическими требованиями и художественной методологией драматурга. И Чехов снабдил пьесу пространными теоретическими, как бы декларативными высказываниями по вопросу театра

(речи Тригорина и Треплева). Таким образом своей художественной стороной пьеса преследовала двоякую цель: формулировать авторские эстетические принципы и подкрепить эти принципы опытом новой драмы. Можно к тому же с достаточной убедительностью показать, что «Чайка» таит, в явной или скрытой форме, многие автобиографические черты по отношению к театральной или общестилистической проблеме своего времени. Значение этих, введенных Чеховым в пьесу, автобиографических элементов в том, что группируя их вокруг центральной «публицистической» темы (о задачах и значении нового театра, о новой литературной манере), — Чехов вновь обсуждал проблему новой драмы, как бы демонстративно выдвигая в речах персонажей волнующие его вопросы. «Чайка» явилась публичной драматически стилизованной исповедью автора, художественным раскрытием материала интимного, «наболевшего», — и не потому ли крушение драмы на «скандальном» первом спектакле в Александринском театре было воспринято Чеховым как глубокая личная обида. Для нас эта, так сказать, «личная заинтересованность» автора пьесы имеет другое значение: возникла еще раз пьеса, в которой отчетливо конструировались оригинальные приемы психологически-бытовой драмы в том виде, как они выработались в итоге нового обращения автора к драматической форме и в духе укрепившихся к середине 90-х годов эстетических его воззрений.

Таким образом значение «Чайки» не только в тематическом ее материале, не выходящем в общем за пределы развития узкой «любовной» темы в условиях обыкновенной и повседневной жизни интеллигентного круга лиц, — но во всей ее композиционно-стилистической структуре. Пьеса, по замыслу автора, должна была явиться наглядной формой выражения принципов новой драматургии. Так возникла пьеса, в которой отчетливо утверждались оригинальные приемы психологи-

чески-бытовой драмы, — и в показе этих приемов, в стремлении привить их театру и заключалась глубокая реформаторская мысль Чехова.

3

Пьеса с этими новыми и оригинальными приемами своего стиля была поставлена на Александринской сцене силами и средствами деятелей старого «императорского» театра, носителя традиций дворянской культуры, выразителя устойчивой идеологии и эстетики дворянских и примыкающих к ним правобуржуазных кругов, театра, в репертуаре которого до этого времени были исключительно пьесы, построенные на старой драматической основе.

В силу этих причин пьеса, как известно, решительно провалилась, а первый спектакль пьесы 17 октября 1896 г. был воспринят общественностью как огромный театральный и литературный скандал.

Даже игнорируя всю сумму случайных театральных обстоятельств, приведших к провалу пьесы на сцене Александринского театра, можно утверждать, что этот провал был неизбежен, так как вся устойчивая система художественных средств этого театра, соответствующая устойчивым же, трафаретным формам драматургии, органически была чужда художественной тенденции и материалу новой пьесы. Театр к тому же не располагал режиссером, который нашел бы правильные формы сценического выражения новому психологическому и социально-бытовому материалу, заложенному в пьесе.

Эти причины и вызвали провал пьесы на первом ее спектакле, причем пьесе был посвящен исключительно обширный ряд отзывов, резко-отрицательно оценивавших спектакль и новаторские тенденции Чехова, раскрытые в «Чайке».

Так, в рецензии А. Кугеля (Homo novus — «Петербургская газета», 1896, № 288) было отмечено, что

«Чайка« произвела «удручающее впечатление», что она «не пьеса и не комедия», что она «болезненная», так как во всех действующих лицах пьесы чувствуется какая-то декадентская усталость жизни». — И. Ясинский («Биржевые ведомости», № 288) считал, что общее впечатление от спектакля было «сумбурное и дикое» и что пьеса — не «Чайка», а «просто дичь». — О «Чайке» как о пьесе «совершенно нелепой» со всех точек зрения — идейной, литературной и сценической — писал рецензент «Новостей» (№№ 288 и 289).— «Петербургский листок» (№ 288) оценил «Чайку» следующими словами: «Это очень плохо задуманная, неумело скомпанованная пьеса, с крайне странным содержанием или, вернее, без всякого содержания. От каждого действия веяло отчаянной скукой, фальшью, незнанием жизни и людей. Это — какой-то сумбур в плохой драматической форме».

Лишь А. Суворин в «Новом времени» (№ 7416) выступил на защиту пьесы. Он писал: «Написать такую оригинальную, такую правдивую вещь, рассыпать в ней столько наблюдений, столько горькой жизненной правды, может только истинный драматический талант». И причину провала спектакля А. Суворин видел в том, что «пьеса плохо и наскоро срепетована, что роли были не твердо выучены, что исполнители далеко не были на надлежащей высоте, что роли были распределены не совсем удачно, что в mise-en-scène'ах были ошибки».

На следующих спектаклях в том же театре пьеса шла с некоторыми изменениями текста и с поправками в режиссерском толковании, причем пьеса имела уже некоторый успех у внимательного зрителя. Лица, дружески расположенные к Чехову, сообщили ему о положительном впечатлении от пьесы и спектакля. Так артистка В. Коммиссаржевская — исполнительница Нины Заречной — писала Чехову после второго спектакля пьесы:

«Сейчас вернулась из театра. Антон Павлович, голубчик, наша взяла! Успех полный, единодушный, какой должен был быть и мог не быть! Как мне хочется сейчас вас видеть, а еще больше хочется, чтобы вы были здесь, слышали этот единодушный крик: «автора!» Ваша, нет *наша* «Чайка», потому что я сроднилась с ней душой навек, жива, страдает и верует так горячо, что многих уверовать заставит» (21 октября).

Знакомый Чехова К. Тычинкин писал ему, что пьеса со второго спектакля шла после ряда изменений и «что особенно исправило дело и отличало второй спектакль от первого, — так это знание ролей актерами. Они не мямлили и не тянули, и поэтому впечатление резко изменилось... Не знаю, что будет на третьем спектакле и удержится ли пьеса в репертуаре, но во всяком случае несомненным остается одно: вчера она понравилась и, чем дальше шла, тем сильнее приковывала к себе внимание» (22 октября).

Об игре В. Коммиссаржевской на втором спектакле пьесы тот же корреспондент писал Чехову: «...не стесняемая враждебною залой, не встречая такой помехи, как прежде, в своих партнерах, — она дала такую прекрасную «Чайку», что, будь вы здесь, вы жеста лишнего от нее не потребовали бы, слова бы не поправили. Особенно прекрасно прошел у ней четвертый акт, видимо, очень многих глубоко растрогавший» (22 октября).

После второго спектакля писатель И. Потапенко послал Чехову следующую телеграмму:

«Большой успех после каждого акта. Вызовы после четвертого много и шумно. Коммиссаржевская идеальна, ее вызывали отдельно трижды. Звали автора. Объявили, что нет. Настроение прекрасное. Актеры просят передать тебе их радость» (22 октября).

Писатель В. Билибин писал Чехову:

«Вчера я присутствовал на третьем представлении вашей «Чайки». Успех третьего представления был

большой: полный сбор («Билеты все проданы»...) и продолжительные вызовы исполнителей» (25 октября).

Литератор и общественный деятель А. Кони писал Чехову после пятого спектакля пьесы:

«Чайка» — произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями. Это *сама жизнь* на сцене, с ее трагическими слезами, красноречивым бездушием и молчаливыми страданиями, — жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии, — жизнь до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен там принять участие в происходящей перед тобой беседе... И как хорош конец! Как верно житейски то, что не она, Чайка, лишает себя жизни (что непременно заставил бы ее сделать заурядный драматург, бьющий на слезливость публики), а молодой человек, который живет в отвлеченном будущем и «ничего не понимает» — зачем и к чему все кругом происходит. И то, что пьеса прерывается внезапно, оставляя зрителя самому дорисовывать себе будущее — тусклое, вялое и неопределенное — мне очень нравится. Так кончаются, или лучше сказать, так обрываются *эпические* произведения. Я не говорю об исполнении, в котором чудесна Коммиссаржевская [Заречная], а Сазонов [Тригорин] и Писарев [Дорн], как мне кажется, не поняли своих ролей и играют не тех, кого вы хотели изобразить» (7 ноября).

А. Урусов писал К. Бальмонту:

«Из счастливых поэтических минут, пережитых мною за последнее время, отмечу вечер в Александринском театре, на втором представлении чеховской «Чайки». Вещь удивительная! И говорят, что он хочет бросить сцену! Какое ослепление!» (15 декабря).

Артист А. Сумбатов, видевший пьесу на четвертом спектакле, вынес впечатление, как это видно из его

слов, воспроизведенных Вл. Немировичем-Данченко в письме к Чехову, что «в таком невероятном исполнении, в таком непонимании лиц и настроений, — пьеса не могла иметь успеха».

Отрицательный отзыв о пьесе принадлежит И. Репину. В письме Чехову он писал:

«Чайка» — Вы меня простите — я настолько уважаю и люблю Вас, что не могу лукавить — мне не понравилась. Много там есть мест, которые на сцене скучны. Мне понравилось: это декадентская картинка и ссора матери с сыном, после перевязки ему головы» (13 декабря 1897 г.).

На совершенно других принципиальных основаниях дал отрицательный отзыв о «Чайке» Л. Толстой. Л. Толстой ознакомился почти со всеми пьесами Чехова, и о каждой из них он высказался отрицательно. Он не считал верным, соответствующим природе драматического искусства, тот принцип «разбросанной» композиции, то отсутствие крепко слаженного и динамически развертываемого сюжета и сценически подчеркнутой последовательности эпизодов, которые Чехов осуществил в «Чайке», а затем в других своих пьесах. Л. Толстой ознакомился с «Чайкой» видимо по ее публикации в декабрьской книжке «Русской мысли» за 1896 г. В «Дневнике» А. Суворина от 11 февраля 1897 г. записано: «О «Чайке» Л. Толстой сказал, что это вздор, ничего не стоящий, что она написана, как Ибсен пишет: «Нагорожено что-то, а для чего неизвестно. А Европа кричит: «Превосходно!» Чехов самый талантливый из всех, но «Чайка» очень плоха...» И дальше в дневнике вновь приведены слова Л. Толстого: «В «Моей жизни» у Чехова герой читает столяру Островского, и столяр говорит: «Все может быть, все может быть». Если б этому столяру прочесть «Чайку», он не сказал бы: «все может быть».

Единственное место в пьесе, понравившееся Л. Тол-

стому, был монолог Тригорина, который Л. Толстой оценил с оговорками следующим образом:

«Литераторов не следует выставлять: нас очень мало и нами не интересуются. Лучшее в пьесе — монолог писателя — это автобиографические черты, но их можно было написать отдельно или в письме, в драме они ни к селу, ни к городу».

В том же 1896 г. пьеса впервые была поставлена в провинции, в Киеве — в театре Н. Соловцова в бенефис Р. Чинарова. Пьеса выдержала ряд представлений. По отрицательному отзыву И. Александровского в «Киевлянине» — «А. Чехов в «Чайке» дал программу для недурной повести, но вовсе не дал театральной пьесы». Упрекая Чехова в «слабом знании элементарных требований сцены», в неуменьи дать «развитие драматического действия», критик считал, что «пьеса вышла действительно оригинальной, но в высшей степени сумбурной» и что «Чайку» следует рассматривать «как недурно задуманный, но слабо выполненный со стороны внешней формы сатирический набросок на наши общественные нравы». Другой противоположный отзыв о пьесе был помещен в «Киевском слове». Фельетонист Кремень писал: «Крупный талант Чехова сквозит в каждой фразе, в каждом слове этой 4-актной драмы... Нет в ней обычной шаблонности. Автор не желает считаться с требованиями и традициями сцены. Но зато у него бездна свежести, оригинальности. Что ни персонаж, то живое, облеченное в плоть и в кровь лицо. Чехов густыми, плотными и яркими мазками нарисовал великолепную картину нравов современного общества».

4

Сценический «провал» пьесы не означал творческой «неудачи» автора; он сигнализировал лишь о том, что новая драматургия должна была получить свое сцени-

ческое воплощение лишь в новых театральных условиях.

Это и было осуществлено только что возникшим Московским Художественным (тогда Общедоступно-художественным) театром. Новый театр был основан в результате стремления окрепнувшей промышленной буржуазии, ее наиболее передовых прогрессивных кругов, осуществить в искусстве новое свое эстетическое восприятие действительности, противопоставленное восприятию старому, уходящему, дворянскому. Мировоззрение нового господствующего класса должно было в сфере художественной привести к резко-критическому усвоению культуры дворянского прошлого, к обсуждению проблем становления новой эстетической мысли, к опытам создания новых форм в искусстве. Этим заданиям и ответил в полной мере в конце 90-х годов молодой Художественный театр, который в самом начале своей деятельности ввел в свой репертуар «Чайку». В талантливом, сценически углубленном и освеженном руководстве основателей Художественного театра — К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко — и в молодом коллективе артистов были найдены те тонкие средства игры и показа спектакля, которые выявили богатые художественные достоинства пьесы и создали убедительные для зрителя сценические образы.

Знаменательно, что провал «Чайки» на Александринской сцене окончательно укрепил Вл. Немировича-Данченко в его намерении вести решительную борьбу с театральной рутиной, со сценическим консерватизмом во имя новых форм в искусстве. Он писал Чехову в ноябре 1896 г. вскоре после постановки «Чайки» в Петербурге:

«... Чувствую, что ты теперь махнешь рукой на театр, как это делали Тургенев и другие.

«Что же делал Карпов? Где был его литературный вкус? Или в самом деле, у него его никогда не было.

У меня начинает расти чувство необыкновенной отчужденности от Петербурга с его газетами, актерами, гениями дня, пошляческими стремлениями под видом литературы и общественной жизни. Вражеское чувство развивается — и это мне нравится» (11 ноября).

И в другом письме того же времени:

«Я остаюсь при убеждении, которое готов защищать как угодно горячо и открыто, что сцена с ее условиями на десятки лет отстала от литературы, и что это скверно, и что люди, заведующие сценой, обязаны двигать ее в этом смысле вперед и т. д.» (16 ноября 1896 г.).

Задумывая через два года — в начале 1898 г. — основание нового театра и подбирая пьесы для его репертуара, Вл. Немирович-Данченко просил Чехова дать именно «Чайку». Вл. Немирович-Данченко писал Чехову по этому поводу:

«*Из* современных русских авторов я решил особенно культивировать *только* талантливейших и недостаточно еще понятых. Шпажинским, Невежиным у нас совсем делать нечего. Немировичи и Сумбатовы довольно поняты. Но ведь тебя русская театральная публика еще не знает. Тебя надо показать так, как может показать только литератор со вкусом, умеющий понять прелесть твоих произведений — и в то же время сам умелый режиссер. Таковым я считаю *себя*.

«Я задался целью указать на дивные, по-моему, изображения жизни и человеческой души в произведениях «Иванов» и «Чайка». Последняя особенно захватывает меня и я готов отвечать чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы при умелой, *небанальной*, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу. Может быть, пьеса не будет вызывать взрывов аплодисментов, но что настоящая постановка ее *со свежими* дарованиями, *избавленными от рутины*, будет торжеством

искусства, — за это я отвечаю. Остановка за твоим решением» (25 апреля 1898 г.).

Одновременно и московский Малый театр задумал поставить пьесу Чехова, на что Вл. Немирович-Данченко писал Чехову:

«Надо тебе сказать, что я хотел ставить «Чайку» еще в одном из выпускных спектаклей школы. Это тем более манило меня, что лучшие из моих учеников влюблены в пьесу. Но меня остановили Сумбатов и Ленский, говоря, что они добьются постановки ее в Малом театре. Я возражал, что большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и не способным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и настроения, которые окутывают действующих лиц пьесы».

«...Наш театр начинает возбуждать сильное... негодование императорского. Они там понимают, что мы выступаем на борьбу с рутиной, шаблоном, признанными гениями и т. п. И чуют, что здесь напрягаются все силы к созданию *художественного* театра. Поэтому было бы очень грустно, если бы я не нашел поддержки в тебе» (25 апреля).

Колебания Чехова вызвали новые письменные обращения к нему Вл. Немировича-Данченко. В конце письма к Чехову Вл. Немирович-Данченко писал:

«Если ты не дашь, ты зарежешь меня, так как «Чайка» единственная современная пьеса, захватывающая меня, как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром» (12 мая).

И в другом письме:

«Ты не разрешаешь постановки? Но ведь «Чайка» идет повсюду. Отчего же ее не поставить в Москве? И у пьесы уже множество поклонников: я их знаю. О ней были бесподобные отзывы в Харьковских и Одесских газетах. Что тебя беспокоит? Не приезжай к первым представлениям — вот и все. Не запрещаешь же

ты навсегда ставить пьесу в *одной Москве*, так как ее могут играть *повсюду* без твоего разрешения? Даже по всему Петербургу. Если ты так относишься к пьесе, — махни на нее рукой и пришли мне записку, что ничего не имеешь против постановки «Чайки» на сцене «Товарищества для учреждения Общедоступного Театра». Больше мне ничего не надо. Зачем же одну Москву обижать? Твои доводы вообще не действительны, если ты не скрываешь самого простого, что ты не веришь в хорошую постановку пьесы мною. Если же веришь, — не можешь отказать мне. Извести, ради бога, скорее, т. е., вернее, — перемени ответ. Мне надо выдумывать макетки и заказывать декорации первого акта скорее» (май).

И наконец, после согласия Чехова Вл. Немирович-Данченко писал ему:

«Твое письмо получил... Значит «Чайку» поставлю!! В «Чайку вчитываюсь и все ищу тех мостков, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину. Публика еще не умеет (а может быть и никогда не будет уметь) отдаваться настроению пьесы, — нужно, чтобы оно было очень сильно передано. Постараемся!» (31 мая).

Далее Вл. Немирович-Данченко в своих письмах сообщал Чехову о работе над пьесой, о планировке ее, о предварительных беседах с артистами, о считках. В одном из писем он писал:

«Мы с Алексеевым [К. Станиславским] провели над «Чайкой» двое суток и многое сладилось у нас так, как может более способствовать *настроению* (а оно в пьесе так важно!). Особливо первое действие. Ты во всяком случае будь спокоен, что все будет делаться к успеху пьесы... Уверен, что у нас тебе не придется испытать ничего подобного Петербургской постановке. Я буду считать «реабилитацию» этой пьесы — большой своей заслугой» (21 августа).

Вл. Немирович-Данченко писал об общем напряжении

всех работающих над пьесой, о растущем, захватывающем интересе к пьесе режиссеров и артистов, о глубоком ее толковании:

«Сегодня были две считки «Чайки».

«Если бы ты незримо присутствовал, то.. знаешь что? Ты немедленно начал бы писать новую пьесу!

«Ты был бы свидетелем такого растущего, захватывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего напряжения, что за один этот день ты горячо полюбил бы самого себя. Сегодня мы тебя все бесконечно любили за твой талант, за деликатность и чуткость твоей души. Планируем, пробуем тоны — или вернее — полутоны, в каких должна идти «Чайка», рассуждаем, какими сценическими путями достичь того, чтобы публика была охвачена так же, как охвачены мы...

«Не шутя говорю, что если наш театр станет на ноги, то ты, подарив нас «Чайкой», «Дядей Ваней» и «Ивановым», напишешь для нас еще пьесу.

«Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь твоей пьесы» (24 августа).

В другом письме:

«Успех «Чайки» — вопрос *моего* художественного самолюбия и я занят пьесой с таким напряжением, какое у меня бывает, когда пишу сам» (август).

Глубокая убежденность Вл. Немировича-Данченко в правильности линии, взятой новым театром, видна из следующего письма его Чехову, в котором он передает разговор свой с артистом Малого театра А. Сумбатовым-Южиным:

«Сумбатов говорил со мной очень много по поводу «Чайки» и высказывал мнение, что это именно одна из тех пьес, которые особенно требуют крупных опытом артистов. А режиссеры не могут спасти ее.

«Странное мнение! Я с ним спорил чрезвычайно убежденно. Вот мои доводы...

«Во-первых, пьеса была в руках крупных артистов (Давыдов, Сазонов, Варламов, Коммиссаржевская, Далматов, Аполлонский и др.) — что же они сделали успех пьесе? Значит, прецедент не в пользу мнения Сумбатова.

«Во-вторых, в главных ролях — Нины и Треплева — я всегда предпочту молодость и художественную неиспорченность актеров их опыту и выработанной рутине.

«В-третьих, опытный актер в том смысле, как его понимают, — это непременно актер известного шаблона, хотя бы и яркого, — стало быть ему труднее дать фигуру для публики новую, чем актеру, еще неискусившемуся театральной банальностью.

«В-четвертых, Сумбатов, очевидно, режиссерство понимает только как показывающего mise-en-scène. Тогда как мы входим в самую глубь тона каждого лица отдельно и — что еще важнее — всех вместе, общего настроения, что в «Чайке» важнее всего.

«Есть только одно лицо, требующее большой сценической опытности и выдержки — это Дорн. Но потому-то я и поручаю эту роль такому удивительному технику-актеру, как сам Алексеев.

«Наконец, мне говорят: «нужны *талантливые* люди». Это меня всегда смешит. Как будто я когда-нибудь говорил, что можно ставить спектакли с бездарностями. Говорить о том, что актер должен быть талантлив — это все равно, что пианист должен иметь руки. И уж чего же я из 7 выпусков своих учеников выбрал только 8 человек (из 70), а Алексеев из 10-летнего существования своего кружка — только 6 человек.

«Ну, да на это смешно возражать» (сентябрь).

Спектакль пьесы «Чайка», поставленный в Общедоступно-художественном театре 17 декабря 1898 г., имел, как известно, исключительный успех, и Вл. Немирович-Данченко послал Чехову следующую телеграмму: «Только что сыграли «Чайку». Успех колоссальный.

С первого акта пьеса так захватила, что потом следовал ряд триумфов. Вызовы бесконечные...»

И в другой телеграмме:

«Все газеты с удивительным единодушием называют успех «Чайки» блестящим, шумным, огромным. Отзывы о пьесе восторженные. По нашему театру успех «Чайки» превышает успех Федора [Иоанновича]».

В третьей телеграмме:

«Второе и третье представление сыграли при совершенно полных сборах и с тем же успехом».

В четвертой телеграмме:

«Второе представление. Театр битком набит. Пьеса слушается и понимается изумительно. Играют теперь великолепно. Прием лучшего не надо желать. Сегодня я совершенно удовлетворен».

В большом письме-отчете о спектакле Вл. Немирович-Данченко писал Чехову об отношении театрального коллектива к пьесе и о восприятии пьесы и спектакля зрителем:

«Из моих телеграмм ты уже знаешь о внешнем успехе «Чайки». Чтобы нарисовать тебе картину первого представления, скажу, что после третьего акта у нас за кулисами царило какое-то пьяное настроение. Кто-то удачно сказал, что было точно в Светло-Христово Воскресенье. Все целовались, кидались друг другу на шею, все были охвачены настроением величайшего торжества правды и честного труда. Ты собери только все поводы к такой радости: артисты влюблены в пьесу, с каждой репетицией открывали в ней все новые и новые перлы. Вместе с тем трепетали за то, что публика слишком мало литературна, мало развита, испорчена дешевыми сценическими эффектами, не подготовлена к высшей художественной простоте, чтоб оценить красоты «Чайки». Мы положили на пьесу всю душу и все наши расчеты поставили на карту. Мы, режиссеры, т. е., я и Алексеев, напрягли все наши силы и способности, чтобы дивные настроения пьесы были

удачно инсценированы. Сделали три генеральных репетиции, заглядывали в каждый уголок сцены, проверили каждую электрическую лампочку; я жил две недели в театре, в декорационной, в бутафорской, ездил по антикварным магазинам, отыскивая вещи, которые давали бы колористические пятна. Да что об этом говорить! Надо знать театр, в котором нет ни одного гвоздя... На первое представление я, как в суде присяжных, делал «отвод», старался, чтобы публика состояла из лиц, умеющих оценить красоту правды на сцене. Но я, верный себе, не ударил пальца о палец, чтоб подготовить дутый успех.

«С первой генеральной репетиции в труппе было то настроение, которое обещает успех. И однако мои мечты *никогда* не шли так далеко. Я ждал, что в лучшем случае это будет успех серьезного внимания. И вдруг... Не могу тебе передать всей суммы впечатлений... Ни одно слово, ни один звук не пропал. До публики дошло не только общее настроение, не только *фабула*, которую в этой пьесе так трудно было отметить красной чертой, но каждая мысль, все то, что составляет тебя и как художника и как мыслителя, все, все, ну, словом, каждое психологическое движение, — все доходило и захватывало. И все мои страхи того, что пьесу поймут немногие, исчезли. Едва ли был десяток лиц, которые бы чего-нибудь не поняли. Затем, я думал, что внешний успех выразится лишь в нескольких дружных вызовах после 3-го действия. А случилось так. После первого же акта всей залой артистов вызвали пять раз (мы не быстро даем занавес на вызовы), зала была охвачена и возбуждена. А после 3-го ни один зритель не вышел из залы, все стояли и вызовы обратились в шумную бесконечную овацию. На вызовы «автора» я заявил, что тебя в театре нет. Раздались голоса «послать телеграмму»...

[*Письмо было окончено несколько дней спустя.*]

«Итак, продолжаю. Я переспросил публику: «Разре-

шите послать телеграмму?» На это раздались шумные аплодисменты и «да, да».

«После 4-го акта овации возобновились.

«Все газеты ты, вероятно, нашел. Пока — лучшие рецензии в Moskauer Deutsche Zeitung, которую я тебе вышлю, и сегодня неглупая статья в «Курьере» — дневник нервного человека. «Русские Ведомости», конечно, заерундили. Бедный Игнатов, он всегда теряется, раз пьеса чуть-чуть выше шаблона.

«Играли мы... В таком порядке: Книппер — удивительная, идеальная Аркадина. До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности, прекрасных туалетов обворожительной пошлячки, *скупости*, ревности и т. д. Обе сцены 3-го действия — с Треплевым и Тригориным — в особенности первая, имели наибольший успех в пьесе. А заканчивалось необыкновенно поставленной сценой отъезда (без лишних людей). За Книппер следует Алексеева (-Лилина)— Маша. Чудесный образ! И характерный и необыкновенно трогательный. Они имели огромный успех. Потом Калужский — Сорин. Играл как очень крупный артист. Дальше — Мейерхольд (играл Треплева). Был мягок, трогателен и несомненный декадент. Затем Алексеев (играл Тригорина). Схватил удачно мягкий, безвольный тон. Отлично, чудесно говорил монологи второго действия. В третьем был слащав. Слабее всех была Роксанова (играла Нину Заречную), которую сбил с толку Алексеев, заставив играть какую-то дурочку. Я рассердился на нее и потребовал возвращения к первому, лирическому тону. Она и запуталась. Вишневский еще не совсем сжился с мягким, умным, наблюдательным и все пережившим Дорном, но был очень удачно гримирован (вроде Алексея Толстого) и превосходно кончил пьесу. Остальные поддерживали стройный ансамбль.

«Общий тон покойный и чрезвычайно *литературный*.

«Слушалась пьеса поразительно, как еще ни одна никогда не слушалась.

«Шум по Москве огромный. В Малом театре нас готовы разорвать на куски.

«...Поставлена пьеса — ты бы ахнул от 1-го и, — по-моему — особенно от 4-го действия.

«Рассказать трудно, надо видеть.

«Я счастлив бесконечно.

«Даешь «Дядю Ваню»!» (декабрь).

Об энтузиазме, охватившем публику и исполнителей пьесы, писатель А. Лазарев-Грузинский позднее писал Чехову:

«Я сам был на первом представлении. С первого же акта началось какое-то особенное, если можно так выразиться, приподнятое настроение публики, которое все повышалось и повышалось. Большинство ходило по залам и коридорам со странными лицами именинников, а в конце (ей богу, я не шучу) было бы весьма возможно подойти к совершенно незнакомой даме и сказать: «а! какова пьеса-то?..» Такова сила энтузиазма!» (19 января 1899 г.).

Вл. Немирович-Данченко сообщал Чехову об успехе последующих спектаклей «Чайки»:

«Чайка» завтра идет в 11-й раз, все время с аншлагом... Самые строгие театралы, тем не менее, говорят, что никогда еще в Москве не видели такого исполнения пьесы современной» (февраль 1899 г.).

М. Горький писал Чехову:

«Ну, вы, конечно, знаете о триумфе «Чайки». Вчера некто, прекрасно знающий театр, знакомый со всеми нашими корифеями сцены, человек, которому уже под 60 лет — очень тонкий знаток и человек со вкусом — рассказывал мне со слезами от волнения: «почти сорок лет хожу в театр и многое видел! Но никогда еще не видел такой удивительной *еретически-гениальной* вещи как «Чайка». Это не один голос — вы знаете. Не

видел я «Чайку» на сцене, но читал — она написана могучей рукой!»

И в другом письме, уговаривая Чехова приехать в Москву и посмотреть «Чайку» в одиночку, М. Горький писал: «... Мне почему-то кажется, что вы будете смотреть на «Чайку» как на чужую — и она сильно тронет вас за сердце» (апрель 1899 г.).

Широкий восторженный отклик вызвала на этот раз постановка «Чайки» в Художественном театре в современной газетно-журнальной критической литературе, горячо приветствовавшей как талантливую пьесу, так и блестящий спектакль театра.

Во время постановки «Чайки» в Художественном театре в сезон 1898/99 гг. Чехов жил в Ялте и потому он видел пьесу на сцене лишь в начале мая 1899 г., когда приехал в Москву уже после окончания театрального сезона и когда специально для него одного был дан спектакль без декораций и в особом помещении. Судя по письму Чехова М. Горькому, его решительно не удовлетворила игра артистов. Он писал 9 мая: «Чайку видел без декораций; судить о пьесе не могу хладнокровно, потому что сама чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него «нет своей воли» и исполнитель понял это так, что мне было тошно смотреть...»

К. Станиславский также вспоминает, что спектакль «Чайки» Чехову очень понравился, но некоторых исполнителей он осуждал — «в том числе и меня за Тригорина», исполнение же одной из ролей [вероятно Нины Заречной] он «осудил строго до жестокости». К. Станиславский добавляет:

«Трудно было предположить ее в человеке такой исключительной мягкости. Антон Павлович требовал, чтобы роль была отобрана немедленно, не принимал никаких извинений, и грозил запретить дальнейшую постановку пьесы.

«Пока речь шла о других ролях, он допускал милую шутку над недостатками исполнения, но стоило заговорить об этой роли, как Антон Павлович сразу менял тон и тяжелыми ударами бил беспощадно.

«— Нельзя же, послушайте. У нас же серьезное дело, — говорил он. Вот мотив его беспощадности.

«Этими же словами выразилось и его отношение к нашему театру. Ни комплиментов, ни подробной критики, ни поощрений он не высказывал».

Однако в дальнейшем Чехов высоко оценил работу театра, что видно из его надписи на медальоне, подаренном Вл. Немировичу-Данченко: «Ты дал моей «Чайке» жизнь. Благодарю».

Итак, театр К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко принес полную художественную реабилитацию основоположным в пьесе стилистическим принципам, всей оригинальной системе сценических приемов автора. Тем самым театр дал Чехову уверенность в правоте своих новаторских исканий и толкнул его на писание других пьес в той же психологически-реалистической манере для Художественного театра, ставшего отныне блестящим сценическим толкователем драматических образов Чехова.

Из приведенных нами выше высказываний одного из руководителей Художественного театра — Вл. Немировича-Данченко, — видно, с какой исключительной чуткостью и с каким огромным вниманием к оригинальным особенностям драматургии Чехова, подошла режиссура молодого театра к пьесе «Чайка». Руководители театра, обсуждая критически проблему современного театра, стали на путь решительного театрального новаторства, на путь полного обновления всех приемов сценического толкования драматического текста, — и опыт постановки пьесы «Чайка», — первой психологически-бытовой пьесы в репертуаре нового театра, — был актом огромной ответственности. Опре-

деленный результат этого акта не мог быть безразличным ни для будущей судьбы театра, ни для последующего пути Чехова-драматурга. Это было ясно руководителям театра, и это привело их к большому напряжению творческих сил, — к созданию спектакля, насыщенного исключительной режиссерской изобретательностью, к тщательной разработке деталей постановки в поисках единства впечатления от целого, к особенной заботе об *идее спектакля*, об единстве его тона и стиля. [1]

Оценка Вл. Немировичем-Данченко «Чайки» и характеристика работы над ней режиссуры могут быть иллюстрированы анализом рабочего сценического экземпляра пьесы с режиссерскими пометками К. Станиславского, сделанными в результате совместного с Вл. Немировичем-Данченко обсуждения принципов постановки пьесы в Художественном театре. Текст пьесы Чехова в этом экземпляре испещрен детальными режиссерскими замечаниями: общая планировка каждого акта, раскрытие мизансцены каждого эпизода, разработка актерского движения, позы, жеста, мимики, интонации, заполнения паузы, использование звуковых и световых эффектов, игра с вещами. В режиссерской интерпретации пьесы самым тщательным образом разрабатываются внешний бытовой ее план, все то, что может дать непосредственное впечатление «жизни» на сцене, и план внутренний — психологическая сила слова и жеста. Примечательно не то, что режиссура театра разрабатывала пьесу бытовым образом (ведь режиссеры-бытовики были и до нее), но то, какого рода бытовые признаки они вводили, какого рода сценические движения, жесты и какой их набор должны

[1] В виде примера работы режиссеров Московского Художественного театра над первой пьесой Чехова приводим в „приложении" к данной книге отрывок последнего акта „Чайки" (финал пьесы) с режиссерскими замечаниями К. Станиславского — по рабочему экземпляру пьесы.

были соответствовать этому реалистическому заданию,— какими приемами К. Станиславский и Вл. Немирович-Данченко воспроизводили «жизнь» на сцене. В режиссерской работе, как она отложилась в сценическом экземпляре пьесы, жест, отдельные движения, производимые актером, не просто называются, но показываются (словесным описанием, а также и рисунком), оговариваются в их конкретном бытовом исполнении, если самый этот бытовой рисунок в накоплении с другими материалами способен дать иллюзию жизненного плана. Режиссеры индивидуализировали сцену, эпизод, сценический момент, подобно тому, как это имеет место в повседневном быту. Отсюда — впечатление подлинной жизненности от сценической трактовки данного места пьесы. Кроме того, на каждый элемент игры режиссер накладывает тот отпечаток тона, силы и характера выражения, который и должен привести к единству стиля спектакля все его игровые элементы. Режиссеры типизовали явления, сохраняя при этом их индивидуальность, раскрытую в детальных, конкретных признаках.

Другой принцип режиссуры нового театра заключался в том, чтобы дать на сцене выражение жизненной иллюзии от непрерывного движения, сценического действования, при котором осуществляется неразрываемое ни на один момент сплетение слова и жеста. Этому не противоречат «остановки» действия в виде пауз, так как сложная разработка пауз в режиссерской партитуре обычно служит целям выделения самодовлеющего момента в пьесе.

Таким образом в спектакле непрерывно действуют два ряда: «общая жизнь» как фон — и жизнь индивидуума, раскрываемая на этом фоне. При этом внешние реалистические знаки «общей жизни» даются не в чистом реалистическом обличьи, но как возбудители и символы непрерывно действующего психического ряда.

Режиссура нового театра исключительно внимательно, «придирчиво» читала текст пьесы, угадывая характер речи, разнородность словесных и скрытых под ними «внутренних» тем, переход к новым речевым темам, учитывая весомость каждой паузы, соотношение слова с жестом. Анализируя словесный материал пьесы, она выискивала заложенные в нем сценические возможности, опорные точки для актерской игры; она находила в нем не только речевую произносительную ткань, но и признаки пространственного ее протекания, заложенные в слове возможности мимического, интонационного, жестового и мизансценного воплощения. В общем—К. Станиславский и Вл. Немирович-Данченко воспринимали текст автора зрительно (работа над мизансценами и жестами) и динамически, переводя авторский текст в план сценического движения, с отпечатком бытовизма и индивидуальности.

Режиссеры в сущности обрабатывали изолированно каждый персонаж так, как артист должен был анализировать свою роль, — и в то же время согласовывали каждого персонажа с другими персонажами и с общей линией всего спектакля. Отсюда — в целях единства спектакля и полноты выражения режиссерской идеи, правильного прочтения текста пьесы — режиссером утверждалась предопределенность актерского рисунка, артистической трактовки данной роли независимо от индивидуальных особенностей исполнителя. Актер в своей игре связывался режиссерским пониманием роли и замысла всей пьесы.

Характеризуя этот ранний свой режиссерский принцип в письме к нам, написанном двадцать семь лет спустя после работы над «Чайкой», — в 1925 г., К. Станиславский писал:

«...мизансцены «Чайки» были сделаны по старым, теперь уже совсем отвергнутым приемам насильственного навязывания актеру своих личных чувств, а не по новому методу предварительного изучения актера,



А. П. Чехов за чтением „Чайки“ артистам Моск. Художественного театра

его данных, материала для роли, для создания соответствующей и нужной ему мизансцены. Другими словами, этот метод старых мизансцен принадлежит режиссеру-деспоту, с которым я веду борьбу теперь, а новые мизансцены делаются режиссером, находящимся в зависимости от актера».

«ДЯДЯ ВАНЯ»

1896 г.

1

В середине 90-х годов — ко времени написания Чеховым «Дяди Вани» — окончательно определилась художественная позиция Чехова как бытописателя жизни и идеологии мелкобуржуазной интеллигенции времени 80-х годов и закончилось формирование его художественного стиля.

К этому времени он развенчивает настроения и идеологические увлечения восьмидесятников, многократно воспроизводимые им в произведениях этого десятилетия; критически переоценивает «толстовство» в таких произведениях, как «Рассказ неизвестного человека», «Три года», «Моя жизнь», «Крыжовник»; изобличает самодержавно-бюрократический строй в повестях «Палата № 6», «Человек в футляре»; остро-критически оценивает бытовой уклад и психологический строй дворянского класса в повестях «Моя жизнь», «Дуэль», «В усадьбе»; выступает на борьбу с узким, к тому времени уже почти окончательно выродившимся, народничеством («Именины»); все чаще останавливается на теме перехода от России земледельческой, деревенской, барско-крестьянской — к городской, промышленной, капиталистической («Соседи», «Бабье царство», «В усадьбе», «Три года», «Моя жизнь», «В родном углу», «Случай из практики»); превращается в крити-

ческого бытописателя нового господствующего класса — буржуазии.

Распадающийся поместный дворянский уклад жизни, бытие и переживания провинциальной интеллигенции получили свое широкое изображение в пьесе «Дядя Ваня». В то же время от старой этической основы в «Лешем», переделкой которого и явилась новая пьеса, осталось в «Дяде Ване» немногое. Астров говорит о том, что «непосредственного, чистого, свободного отношения к природе и к людям уже нет»; Елена Андреевна утверждает в речи, обращенной к Войницкому, что «точно так вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою»; Соня взывает о милосердии к людям.

Весь же остальной идейный, а с ним и бытовой материал этой пьесы проходит под углом зрения критической оценки социальной картины провинциальной жизни, обрисованной исключительно отрицательно и пессимистически. Выразителем авторского взгляда на уездную обывательскую жизнь является доктор Астров, который презирает ее, характеризуя как «жизнь скучную, глупую, грязную». Астров не видит кругом себя «настоящей» жизни, и окруженный, по его словам, «сплошь одними чудаками», он говорит Войницкому о том, что «жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все». Астров понимает безнадежность положения интеллигента в условиях тогдашней тусклой провинциальной жизни. Судьбы Астрова и Войницкого были типичными судьбами служилой провинциальной интеллигенции мелкобуржуазного круга. Этот круг изображен Чеховым в пьесе в стадии обывательского перерождения. Астров неоднократно говорит о том, что он «постарел, заработался, испошлился» и что в нем «притупились все чувства». И совершенно есте-

ственно поэтому звучат в его устах слова: «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю». То же говорит и Войницкий Елене Андреевне: «Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать?» И Войницкий, как и Астров, не знает, «чем заполнить остающиеся годы жизни».

Лишенная идейной, осмысленной, общественной жизни в настоящем и широких перспектив в будущем, интеллигенция искала оправдания своей деятельности в честном исполнении тех «малых дел» культуры, которые находились в ее распоряжении (у Астрова — медицина). В наличии этих «малых дел» и возможности их исполнения интеллигенция в конечном счете приобщалась, по ее мнению, к общему делу «служения человечеству». В сущности об этом-то и говорит Астров по поводу березки, им самим посаженной: «Когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что, если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я». Но не всегда это сознание поддерживало жизнь интеллигенции, и временами, когда скука провинциальной жизни «затягивала» и чувства «притуплялись», когда резко обострялось ощущение бесцельности жизни, — эта уверенность казалась миражем.

Пьеса «Дядя Ваня», раскрывающая житейские взаимоотношения и бытовой уклад лишь интеллигентного круга лиц, в сущности не ставила себе задачи всестороннего охвата провинциальной жизни России того времени, не обрисовывала положения других социальных групп. Но в речи Астрова, обращенной к Елене Андреевне (действие III), автор бросил свет и на общий уклад текущей социально-бытовой действительности времени до середины 90-х годов. Астров говорит о картине «постепенного и несомненного вырождения» края вследствие «непосильной борьбы за существование», — «вырождения от косности, от невежества, от полней-

шего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано ничего».

Таким образом, в пьесе «Дядя Ваня» Чехов дал объективную картину социально-политического бытия мелкобуржуазной интеллигенции. Мастерство писателя, взращенное долгими годами проверки и утверждения отдельных элементов своего драматического стиля, получило здесь полное и гармоничное разрешение.

Мелкобуржуазная интеллигенция подводила итог своему тусклому бытию, и пьеса Чехова явилась художественным образом этого итога.

2

Пьеса была создана (написана и издана) Чеховым без особой огласки, без предварительного какого бы то ни было сообщения даже близким писателю лицам, и впервые поставлена на сцене в провинции, где имела успех, неожиданный для автора, пережившего перед тем провал двух других пьес («Леший» и «Чайка»). В октябре 1898 г. Чехов писал брату М. Чехову: «Мой «Дядя Ваня» ходит по всей провинции и всюду успех. Вот, не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу».

Но еще до постановки на сцене «Дядя Ваня», напечатанный в сборнике пьес Чехова 1897 г., обратил на себя внимание критики, а первые спектакли пьесы на провинциальной сцене вызвали появление обширных фельетонов-отзывов. Пьеса расценивалась как «жизнь без героев», жизнь хмурая, бесцельная, бессмысленная, «нудная» («Одесские новости», 1898, № 4389),

как «драма будничной жизни» («Кавказ», 1898, № 114), оставляющая «глубокое впечатление жизненной неподкрашенной правды» («Волжский вестник», 1898, № 94). А. Кугель (Homo novus), оценивая спектакль на сцене Павловского театра, писал о том, что в пьесе дана незаконченность карьер, характеров, темпераментов в силу отсутствия плана и цели жизни. «Недоконченность, как идея пьесы, есть в то же время и форма чеховского творчества». Четвертое действие пьесы со стороны колорита и внутреннего, непередаваемого движения «самое яркое сценическое произведение последних лет» («Театр и искусство», 1898, № 31).

Успех «Дяди Вани» в провинции вызвал у Чехова согласие на ее постановку уже на столичной сцене. Пьеса сначала отдается Чеховым Малому театру и пересылается для предварительного чтения в Театрально-литературный комитет. Комитет, отнесшийся крайне настороженно к оригинальному драматическому построению пьесы, постановил: «Дядю Ваню» к постановке допустить, но лишь при условии сокращений и переделок, согласно указаниям комитета. Чехов отказался переделать пьесу, и она была отдана им Художественному театру, где и была поставлена впервые 26 октября 1899 г.

С первых же московских постановок «Дядя Ваня» вызвал пристальное внимание к себе печати, преимущественно либеральной ее части, выразившееся в появлении пространных критических статей и в оживленной полемике по поводу общих и частных вопросов, затрагиваемых пьесой и ее сценической трактовкой Художественным театром. Пьеса в целом была принята положительно и понята как произведение, дающее углубленный художественный образ той действительности, с которой соприкасался зритель и критик, которую он воспринимал как наличный, еще живо ощущаемый, жизненно-бытовой и социальный фон. Критик — интеллигентный зритель, склонный к обобщающим раз-

мышлениям над повседневной действительностью, — видел в пьесе яркое полотно жизни современной интеллигенции и в своих оценках стремился к охвату основных свойств и особенностей данной писателем картины. В широком потоке высказываний о пьесе, идущем из одного идеологического лагеря, близкого к Чехову, было отмечено, что Художественный театр совокупностью сценических средств своей, тогда еще, на первых новаторских путях, остро выразительной системы натуралистического и психологического театра — создал «спектакль исключительного интереса», что пьеса в постановке этого театра — «выдающееся явление в нашей театральной жизни» («Новости дня», 1899, № 5898). В общих оценках пьесы говорилось, что в ней «страшная проза жизни возведена в шедевр поэзии» и «с редкою ясностью показана самая сердцевина серенъких будней» (там же, № 5899), что «Дядя Ваня» — «здоровая пьеса больных настроений и поэтичнейшее воссоздание величайшей прозы», что пьеса может быть названа «сценами русской жизни» (там же, № 5903). Эти характеристики были раскрыты при анализе основных идеологических тем пьесы («тусклая русская действительность», «беспросветное существование интеллигенции») в пространных статьях обычно полулирического тона, как бы в оправдание того, что «под влиянием «Дяди Вани» мысль забирается в такую сторону, откуда выберешься не скоро и никак не заставишь себя вернуться к обычной рецензентской бухгалтерии» (там же, № 5903). Остро дебатировался вопрос об отсутствии в пьесе «действия», «борьбы»: «Дядя Ваня» ... отличается тем, что его герои не имеют воли, не имеют цели, не знают, благоприятно или нет складываются для них обстоятельства и каковы будут их собственные поступки в следующий момент. Они «действуемы»... Здесь единство действия заменено единством настроения» *(И. Игнатов* — «Русские ведомости», 1899, № 298). Бытовой

план пьесы был оценен как изображение не исключительных явлений, не исключительных образов, а «самых подлинных человеческих будней с заурядными фигурками и с заурядными фактами» *(Н. Рок* [*Рокшанин*] — «Новости», № 306). С. Васильев (Флеров), критик «Московских ведомостей», положительно принял пьесу преимущественно за отсутствие в ней «тенденций», в противовес массовой драматической литературе этого времени. Он отметил:

«Автор рисует прямо с натуры. Он объективен, насколько лишь можно желать. В его пьесе не «проводятся» никакие мысли и никакие тенденции, которые должны гвоздем засесть нам в голову и составить конечный вывод. В «Дяде Ване» нет ни героев, ни героинь. Действуют все самые обыкновенные люди, а действия их опять-таки самые обыкновенные. Вы чувствуете, что ни одно из этих лиц не подкрашено, что автор не заставляет их казаться ни лучше, ни хуже, нежели они есть на самом деле, нежели он видел их в действительности» (№ 301).

По мнению критика, объективные картины наблюдаемой действительности доходят до зрителя через авторское, лирическое восприятие этой действительности: «Чехов — объективист на подкладке лирика».

«Новое слово», прозвучавшее со сцены в «Дяде Ване», рецензент «Новостей» (№ 306) определил как «поэтический символизм». «Единство действия» заменено в пьесе, по наблюдениям критики, «единством настроения», проникающим всю пьесу.

В апреле 1901 г. пьеса на гастролях Художественного театра была показана Петербургу, и петербургская пресса также широко откликнулась на новую пьесу Чехова. А. Кугель считал, что «Дядя Ваня» — «одна из интереснейших пьес нашего репертуара» и далее в своей статье остановился на характеристике «эпизодичности» пьесы, — «когда дается пленительная кар-

тина частностей, где в бессистемности чувствуется отголосок душевного строя» — как основном свойстве фантазии и художественного мироощущения Чехова, как главнейшем свойстве всех чеховских героев, как основном тоне и принципе лепки лиц в «Дяде Ване» («Театр и искусство», 1900, № 8).

Социальный смысл пьесы вскрыл критик «Северного курьера»: «Пьеса Чехова — драма интимная, драма современного больного человека. Современный человек болен, нравственно болен оттого, что ему хочется жить, а жить нечем...» И по характеристике критика, интимная драма Чехова превращается в драму общественную, так как в ней «общее настроение наблюдается на более нервных, болезненно-чутких субъектах, трагическая судьба которых и обозначает как бы повышенную температуру эпохи и, в частности, данного общества» (*А. Рейнгольд.* — «Северный курьер», 1900, № 65). В других отзывах преимущественно говорилось о характере «действия» в пьесе и о природе «настроения» в ней. (*В. Поссе.* — «Жизнь», 1901, апрель; *Ченко.* — «Новое время», 1901, № 9008, 27 марта; *П. Перцов.* — «Новое время», 1901, № 9010, 29 марта; *С. Глаголь* [*С. Сергеевич*] — «Жизнь», 1900, декабрь).

Отрицательно оценил пьесу лишь А. Богданович («Мир божий», 1901, № 4), считая, что в ней:

«...Не чувствуется непосредственной правды, а что-то надуманное и тяжелое, как мысли в конец исстрадавшегося человека. Общее ощущение безысходной тоски, которое в конце «Дяди Вани» охватывает читателя, получается как логический вывод из ряда посылок, данных автором, но отнюдь не как непосредственное впечатление созданной автором картины... Зависит это от недостатка в пьесе художественной правды: все главные лица не живые люди, а аллегории, которые должны выяснить основную мысль автора».

«Дядя Ваня» был отрицательно встречен Л. Толстым.

Вл. Немирович-Данченко сообщил Чехову следующее мнение Л. Толстого о пьесе:

«Ты, вероятно, уже знаешь, что на «Дяде Ване» был Толстой. Он очень горячий твой поклонник — это ты знаешь. Очень метко рисует качества твоего таланта. Но пьес не понимает. Впрочем, может быть, не понимал, потому что я старался уяснить ему тот *центр*, которого он ищет и не видит. Говорит, что в «Дяде Ване» есть блестящие места, но нет трагизма положения. А на мое замечание ответил: «Да, помилуйте, гитара, сверчок — все это так хорошо, что зачем искать от этого чего-то другого» (февраль 1900 г.). В дневнике Л. Толстого (под 27 января 1900 г.) была запись: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмутился». По воспоминаниям артиста А. Вишневского, игравшего Войницкого, Л. Толстой в следующих словах пересказал сюжет пьесы: «... Зачем вы пристаете к чужой жене? Завели бы свою скотницу».

Причины недовольства Л. Толстого «Дядей Ваней» ясны из общего его отношения к художественной стороне драм Чехова и из его этического критерия оценки поступков персонажей пьесы, по которому весь уклад жизни интеллигенции в провинциальной России, живописуемый Чеховым, не представлялся Л. Толстому трагическим. С. Семенов приводит в своих воспоминаниях следующие слова Л. Толстого: «Для того чтобы вызвать настроение, нужно лирическое стихотворение, драматическая же форма служит и должна служить другим целям. В драматическом произведении должно поставить какой-нибудь еще не разрешенный людьми вопрос и заставить его разрешить каждое действующее лицо сообразно его внутренним данным. Это — опыты лаборатории. У Чехова же этого нет. Он не заинтересовывает в пьесах настолько, чтобы отдаться ему. Он останавливает, например, внимание зрителя на судьбе несчастных дяди Вани и доктора Астрова, но жалеет их только потому, что они несчастны, — не

обосновавши вовсе, заслуживают ли они сострадания. Он заставляет их говорить, что они были когда-то самыми лучшими людьми в уезде, — но чем они были хороши, он не показывает. А мне кажется, они всегда были дрянными и ничтожными, поэтому их страдания не могут быть достойны внимания» («Слово», 1904, № 211, 14 июля).

Свое неудовольствие пьесами Чехова Л. Толстой сообщил непосредственно Чехову. П. Гнедич в своих воспоминаниях передает со слов Чехова разговор с ним Л. Толстого: «Вы знаете, я терпеть не могу Шекспира, но ваши пьесы еще хуже. Шекспир все-таки хватает читателя за шиворот и ведет его к известной цели, не позволяя свернуть в сторону. А куда с вашими героями дойдешь? С дивана, где они лежат,—до... и обратно?» И в другой беседе: «Вы хороший, Антон Павлович!.. а пьесы ваши все-таки плохие». П. Гнедичу Л. Толстой говорил: «Настоящего нерва для драматического писателя у Чехова нет» (в книге П. Гнедича «Книга жизни», 1929).

Итак, современная писателю критика встретила «Дядю Ваню» в общем положительно и даже восторженно: ее идейный план принимался полностью, авторская оценка в ней общественной действительности казалась бесспорной, объективно правильной и художественно необыкновенно выразительной. Исключительно-действенная сценическая система молодого Художественного театра подчинила всецело зрителя, и он не пытался более отчетливо разобраться в своих впечатлениях и переживаниях. Пьеса принималась как синтез того, что писалось Чеховым на сходную тему в рассказах и повестях, как исторически верная картина очередной стадии социального положения интеллигенции. Буржуазный читатель-зритель 90-х годов, находясь во власти разрозненных социальных явлений современности, не противопоставляя еще гнетущей современности своего активного к ней отношения, до-

вольствовался самосозерцанием себя в художественном зеркале, — и потому «Дядя Ваня» был безоговорочно принят современным зрителем.

О восприятии пьесы руководителями Художественного театра в последующие годы Вл. Немирович-Данченко писал Чехову в апрельском письме 1903 г.:

«Сегодня Симов поставил написанную заново декорацию для I-го действия «Дяди Вани». Декорация очаровательная. Тот легкий, прозрачный сад поздней осени и та тишина, когда от малейшего ветерка падают отсохшие листья и когда слышно, как сухой листик падает на землю. И вот опять на меня с такой силой пахнуло духом твоей поэзии, таким родственным моей душе и таким не обыкновенным в жизни нашего театра».

3

Иное отношение к пьесе Чехова должно было сложиться в тех кругах, которые под влиянием растущего рабочего движения приходили к мысли о решительной борьбе с самодержавием и порожденным им социально-бытовым строем. Наиболее ярким представителем этих кругов был М. Горький, давший крайне знаменательную оценку «Дяди Вани». Его оценке суждено было стать предвестником того общего, уже отрицательного отношения к «углу зрения» писателя на текущую действительность и к тональности чеховских произведений, которое определится позднее, к концу 90-х годов.

В оценках М. Горького выражены, с одной стороны, восхищение перед исключительно-высоким реалистическим мастерством Чехова, а с другой стороны, — внутренний, органический протест против выработанного Чеховым общего жизненного взгляда, протест писателя с иным мироощущением, писателя в «романтическом» стиле своих ранних произведений и в новой социаль-

ной их тематике выражавшего сознание «низших», широких демократических слоев, ищущих выхода из существующего общественно-политического строя в активной борьбе.

Став в эти годы на путь активной борьбы с полицейским государством, М. Горький не мог удовлетвориться одним лишь объективным показом отрицательных сторон действительности, одним лишь художественным мастерством писателя. Художественные образы пьесы рождали у него горячее, гневное чувство. В письме к Чехову, вскоре после постановки пьесы, М. Горький писал:

«На-днях смотрел «Дядю Ваню», смотрел и — плакал как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый вашей пьесой, написал вам длинное письмо и — порвал его. Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на ее героев: как будто меня перепиливают тупой пилой. Ходят зубцы ее прямо по сердцу, и сердце сжимается под ними, стонет, рвется. Для меня—это страшная вещь, вот «Дядя Ваня», это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым вы бьете по пустым башкам публики. Все-таки она непобедима в своем туподумии и плохо понимает вас и в «Чайке» и в «Дяде». Будете вы еще писать драмы? Удивительно вы это делаете! В последнем акте «Вани», когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке — я задрожал от восхищения перед вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную, нищенскую жизнь. Как вы здорово ударили тут по душе и как метко! Огромный талант у вас. Но, слушайте, чего вы думаете добиться такими ударами? Воскреснет ли человек от этого? Жалкие мы люди — это верно, «нудные» люди. Хмурые, отвратительные люди, и нужно быть извергом добродетели, чтобы любить, жалеть, помогать жить дрянным мешкам с кишками, каковы мы. И тем не менее все-таки жалко людей.

Я вот человек далеко не добродетельный, а ревел при виде «Вани» и других иже с ним, хотя очень это глупо реветь и еще глупее говорить об этом. Мне, знаете, кажется, что в этой пьесе вы к людям — холоднее чорта. Вы равнодушны к ним, как снег, как вьюга. Простите, я может быть ошибаюсь, во всяком случае я говорю лишь о моем личном впечатлении. Мне, видите ли, после вашей пьесы сделалось страшно и тоскливо» (ноябрь 1898 г.).

В другом письме М. Горький писал Чехову:

«Ваше заявление о том, что вам не хочется писать для театра, заставляет меня сказать вам несколько слов о том, как понимающая вас публика относится к вашим пьесам. Говорят, напр., что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей, и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это» (декабрь 1898 г.).

Еще раз М. Горький писал о пьесе в январе 1900 г.:

«Просидел я у него [Л. Н. Толстого] более трех часов, а потом попал в театр к третьему акту «Дяди Вани». Опять «Дядя Ваня». Опять. И еще я нарочно поеду смотреть эту пьесу, взяв заранее билет. Я не считаю ее перлом, но вижу в ней больше содержания, чем другие видят; содержание в ней огромное, символическое, и по форме она вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь».

Сильное впечатление от пьесы Чехова вызвало у М. Горького стремление определить психологические и социальные основы творчества Чехова, понять основные черты его художественного метода, наметить те задачи, которые выдвигала в литературе обществен-

ная жизнь этих лет и первые решения которых в тематике и в стилистике своего повествовательного творчества давал в эти годы М. Горький.

Интерес к Чехову-художнику у М. Горького не случаен: для него Чехов — тончайший мастер, нашедший наилучшие средства для изображения трагической сущности современной текущей действительности и в то же время ставящий перед современностью задачи не простого повторения приемов высокого мастерства живописания действительности, но ее преодоления.

Повествовательное, и позднее—драматическое, творчество М. Горького в полной мере отвечало этой задаче, и всматривание в творчество Чехова было для М. Горького методом осознания собственных художественных путей и собственного художественного мастерства. Глубокое внимание М. Горького к художественным проблемам эпохи и определение им новых задач, стоящих перед литературой в эпоху намечающегося общественного подъема, видны из оценки им ряда повествовательных произведений Чехова этого же времени. Так по поводу рассказа «Дама с собачкой» М. Горький писал Чехову:

«Читал «Даму» вашу. Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм. И убьете вы его скоро — на смерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше вас никто не может итти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как вы это умеете. После самого незначительного вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И, — главное, — все кажется не простым, т. е. не правдивым. Это — верно. Да, так вот, — реализм вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уже. Ну его к чорту!

«Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее,

лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь и как только она начнет — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче. А теперь вы посмотрите-ка, какие у них дрянные глаза — скучные, мутные, замороженные.

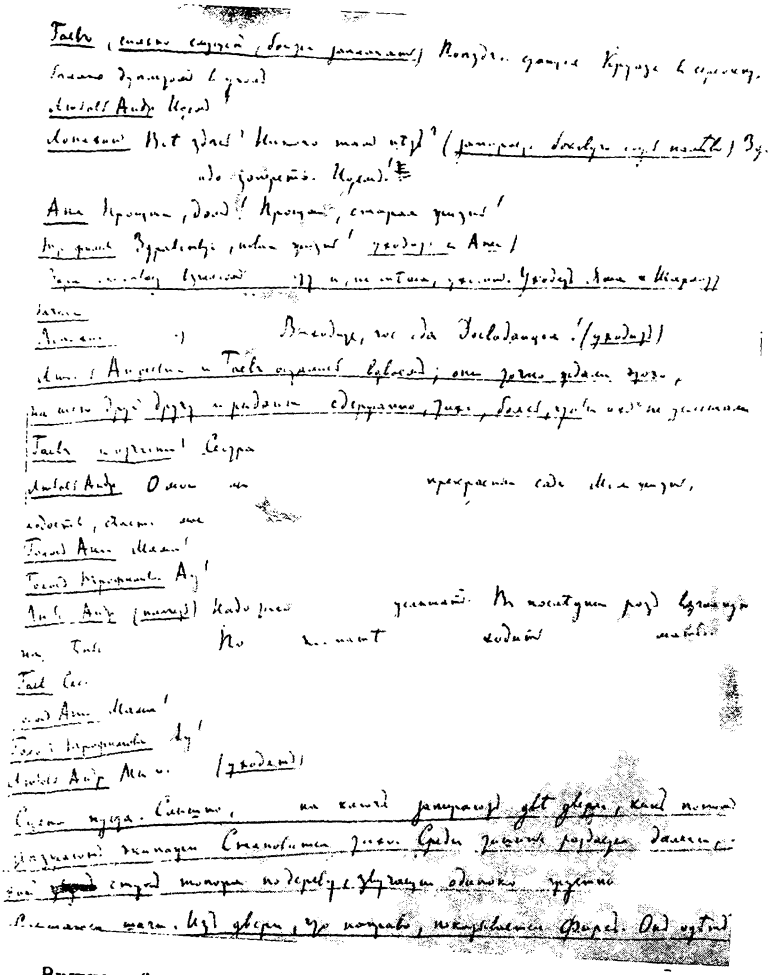
«Огромное вы делаете дело вашими маленькими рассказиками — возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — чорт бы ее побрал! На меня эта ваша «Дама» подействовала так, что мне сейчас же захотелось изменить жене, страдать, ругаться и прочее в этом духе...» (январь 1900 г.).

О реалистическом мастерстве Чехова, о его мироотношении М. Горький высказался и печатно в статье по поводу повести «В овраге»:

«В рассказах Чехова нет ничего такого, чего не было бы в действительности. Страшная сила его таланта именно в том, что он *никогда ничего не выдумывает от себя*, не изображает того, «чего нет на свете», но что быть может и хорошо, может быть и желательно. Он никогда не прикрашивает людей... Всего более и всего чаще в человеке борются два взаимно друг друга отрицающие стремления: стремление *быть лучше* и стремление лучше *жить*... Чехов понимает этот разрыв в человеке как никто и как никто умеет в простой и ослепительно ясной форме рисовать трагикомедии на этой почве. Он не говорит нового, но то, что он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо верно» («Нижегородский листок», 1900, № 29).

Но здесь же М. Горький снова говорит о решительном использовании произведений Чехова, рисующих страшную действительность, для преодоления этой самой действительности:

«... Каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко умную и нужную для нас ноту — ноту



„Вишневый сад". Страница рукописи последнего акта пьесы

бодрости и любви к жизни... В новом рассказе, трагическом, мрачном до ужаса, эта нота звучит сильнее, чем раньше, и будит в душе радость и за нас, и за него, трубадура «хмурой» действительности, грустного певца о горе, о страданиях «нудных» людей».

Еще раз о повести «В овраге», судя по мемуарной записи (В. Поссе), М. Горький высказался так: «Это у Антона Павловича поразительно хорошо вышло. И здесь у него что-то новое; что-то бодрое и обнадеживающее пробивается сквозь кромешный ужас жизни».

Итак, М. Горький упорно вычитывал в произведениях Чехова то новое, что выражало активное звучание эпохи, вступившей в ожесточенную борьбу с реакцией, и что отвечало его, М. Горького, миросозерцанию и мироощущению.

В высказываниях М. Горького выявлены признаки нового отношения к творчеству Чехова, отношения наиболее чуткого современника, представителя иных, явно-демократических групп, носителя радикального и протестующего по отношению к наблюдаемой современной действительности самосознания. В столкновении революционизирующей тенденции М. Горького и критического бытописания Чехова и скрытой под этим писанием прогрессивной политической программы определилась смена влияний разных гегемоний, выявилась борьба пролетарского ядра общества и примыкающих к нему широких демократических кругов с влияниями литературы буржуазной.

Но то, что в оценках М. Горького хотя и заложено, но в силу личных дружеских отношений к Чехову и высокого уважения к его мастерству смягчено, то в публичном и широком виде развернулось и получило, как мы увидим ниже, несомненные формы протеста в отзывах журнально-газетной критики начала 900-х годов по поводу следующей пьесы Чехова «Три сестры».

«ТРИ СЕСТРЫ»

1901 г.

1

К середине 90-х годов драматический стиль Чехова определился в тех своих художественных качествах и признаках, которые выражены в «Дяде Ване» и далее в неизменном, но лишь более утонченном виде отложились в пьесе «Три сестры» 1901 г. В общих чертах особенности драматического стиля этих пьес сводились:

— к разработке средствами импрессионистического письма реалистического и психологического планов пьесы, в которых показаны не насыщенные действием и сюжетно крепко схваченные жизненные драмы, а лишь отдельные «сцены», эпизоды из общего потока жизни. Чехов говорил о «Дяде Ване»: «Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до того момента, драма будет после этого, а это просто случай — продолжение выстрела»;

— к наполнению этих планов лирическими диалогами, речами, репликами, с ослаблением сюжетных драматических линий, что в целом привело к утверждению в театре новой драматической формы — лирической драмы;

— к созданию в этой форме с глубоко-реалистической основой драмы без «героя», драмы коллективной

и социальной, в которой личное соотнесено с общественным, дано в условиях полновесного раскрытия быта данной общественной среды;

— к отказу от обычных в драматургии форм «открытого» диалога с прямой характеристикой переживаний персонажей и к замене этих форм скрытым подтекстовым выражением, «подводным» течением личных драм каждого выведенного в пьесе лица.

К характерным особенностям этого лирико-драматического стиля, связанным с тематикой чеховских пьес, должно отнести и минорную окраску, которая присуща речам-высказываниям персонажей его драмы. Чеховская «драма настроений» — и притом настроений определенно-пессимистических, грустных и приниженных — отвечала современным общественным настроениям в том отношении, что эмоциональные темы пьесы и их психологическая трактовка отражали эмоциональные бытовые переживания мелкобуржуазной интеллигенции 80-х и начала 90-х годов.

Но в следующие годы — конец 90-х и начало 900-х годов — зритель и читатель приходят к положительному, активному самосознанию.

Мы знаем, какой подъем общественных сил в фактах открытой политической борьбы, в осознании различными слоями общества себя как активной, действующей силы, характерен для времени подготовки революционной волны первых лет XX века. Это было время, когда революционное движение росло с поразительной быстротой, когда либеральная интеллигенция ожидала если не потрясения государственных основ, то, по крайней мере, новых форм общественно-политического уклада.

Ленин неоднократно в те годы писал о росте политического движения и прямого натиска на самодержавие, о «вспыхивающих то здесь, то там огоньках общественного протеста» (Сочинения, изд. 2-е, том IV, стр. 321), о том, что «общественное возбуждение ра-

стет в России во всем народе, во всех его классах» (там же).

В статье 1897 г. Ленин писал:

«Вторая половина 90-х годов характеризуется замечательным оживлением в постановке и разрешении русских революционных вопросов. Появление новой революционной партии народоправцев, растущее влияние и успехи социал-демократов, внутренняя эволюция народовольчества,— все это вызвало оживленное обсуждение программных вопросов как в кружках социалистов, — интеллигентов и рабочих, — так и в нелегальной литературе» (Сочинения, изд. 2-ое, том II, стр. 171).

И позднее — в 1900 г.:

«Последние годы характеризуются поразительно быстрым распространением социал-демократических идей среди нашей интеллигенции, а на встречу этому течению общественной мысли идет самостоятельно возникшее движение промышленного пролетариата, который начинает объединяться и бороться против своих угнетателей, начинает с жадностью стремиться к социализму» (Сочинения, изд. 2-е, том. IV, стр. 37).

О стихийном и все захватывающем подъеме масс Ленин писал в самом начале 900-х годов так:

«Подъем масс шел и ширился непрерывно и преемственно, не только не прекращаясь там, где он начался, но и захватывая новые местности и новые слои населения (под влиянием рабочего движения оживилось брожение учащейся молодежи, интеллигенции вообще, даже и крестьянства)» (Сочинения, изд. 2-е, том IV, стр. 401).

Именно в эти годы Чехов выступил с пьесой «Три сестры».

«Три сестры» по своей теме являются как бы продолжением «Дяди Вани», обрисовывая судьбы того же интеллигентного слоя провинциальной России. Пред нами проходят представители буржуазной интеллигенции,

не имеющие осмысленной жизни в настоящем и лишенные идейных перспектив в будущем. На время они цепляются — как за спасительное для себя средство — за труд (Тузенбах), проповедуют жертвенность собой для будущего (Вершинин), но конкретной работой не удовлетворяются, в реальной и активной борьбе за будущее не участвуют.

Тематическая ткань пьесы, тонко обработанная реалистическими и психологическими приемами, пронизана ярко-выраженной пессимистической лиричностью: безвыходное положение трех сестер, мещанская семейственность Андрея Прозорова, личная драма Вершинина, смерть Тузенбаха. Этот основной минорный тон пьесы лишь в малой степени ослаблен оптимистической тематикой речей таких персонажей, как Вершинин и Тузенбах.

В строении же «Трех сестер» Чехов по большей части повторил и углубил те композиционные планы и стилистические приемы, которые он разработал в предшествующих пьесах.

«Три сестры» были первой пьесой, написанной Чеховым специально для Московского Художественного театра, с расчетом на постановку ее художественными руководителями, принципы сценической работы которых были известны Чехову из опыта постановки ими предшествующих его пьес. Эти режиссерские принципы в основном отвечали представлению Чехова о форме сценического зрелища, осуществляемого на новых началах организации спектакля и актерского исполнительства. Вот почему, создавая новую пьесу, Чехов ориентировался и на режиссерские приемы постановки и на артистические силы именно Московского Художественного театра.

Письма Чехова руководителям театра Вл. Неми-

ровичу-Данченко и К. Станиславскому и артистке О. Книппер времени написания пьесы вскрывают зависимость образного материала пьесы от тех возможностей воплощения этого материала в сценические образы, которые определились в новом театре.

Письма Чехова не освещают темы пьесы, но говорят о том, как автор относился к форме пьесы и каковы были трудные для него условия работы над ней. Чехов писал: «Трех сестер» писать очень трудно, труднее, чем прежние пьесы». «Пишу не пьесу, а какую-то путаницу. Много действующих лиц — возможно, что собьюсь и брошу писать» (14 августа 1900 г.). «Пишу пьесу, но боюсь, что выйдет скучна» (23 августа). «Очень много действующих лиц, тесно, боюсь, что выйдет неясно или бледно» (5 сентября). «Ужасно трудно было писать «Трех сестер». Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочки». Настойчиво Чехов писал О. Книппер о том, что для окончательной отделки пьесы ему необходимо бывать на репетициях: «Мне необходимо присутствовать на репетициях, необходимо! Четыре ответственных женских роли, четыре молодых интеллигентных женщины оставить Алексееву [К. Станиславскому] я не могу, при всем моем уважении к его дарованию и пониманию. Нужно, чтобы я хоть одним глазком видел репетиции» (15 сентября).

Были у Чехова сомнения и по поводу пьесы в целом: «Переписываю свою пьесу и удивляюсь, как я мог написать сию штуку, для чего написать» (15 декабря). После же написания пьесы он охарактеризовал ее такими словами:

«Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная, говорю неудобная, потому что в ней, например, 4 героини и настроение, как говорят, мрачнее мрачного...» «Пьеса сложная, как роман, и настроение, говорят, убийственное».

Во время постановки пьесы Чехов, находясь в Ялте, интересовался работой театра, изучал планировку пьесы, неоднократно просил писать ему о ходе репетиций, спрашивал «не нужно ли что-нибудь прибавить или что убавить» и сделал ряд замечаний по поводу трактовки артистами отдельных персонажей. Так, он писал О. Книппер по поводу роли Маши: «Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только подсвистывают и задумываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров» (2 января 1901 г.). И еще: «Покаяние Маши в III акте вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь себя умней по крайней мере» (28 января). *Или* о сцене с Вершининым: «Вершинин произносит «трам-трам-трам» в виде вопроса, а ты в виде ответа, и тебе это представляется такой оригинальной шуткой, что ты произносишь это «трам-трам» — с усмешкой. Проговорила «трам-трам» и засмеялась не громко, а так, чуть-чуть. Такого лица, как в «Дяде Ване», при этом не надо делать, а моложе и живей. Помни, что ты смешливая, сердитая» (20 января).

Чехов делал замечания как о частных, так и об общих режиссерских мизансценах пьесы: «Конечно, третий акт надо вести тихо на сцене, чтобы чувствовалось, что люди утомлены, что им хочется спать. Какой же тут шум?» (17 января). И еще: «Судя по письмам, все вы несете чепуху несосветимую. В III акте шум. Почему шум? Шум только вдали, за сценой, глухой шум, смутный, а здесь на сцене все утомлены, почти спят» (20 января). О сцене с Ириной в том же акте: «Получил от тебя известие, что в III акте вы ведете Ирину под руки. Зачем это? Разве это в твоем настроении?

Ты не должна покидать дивана. И разве Ирина сама не дойдет? Что за новости?»

Постановка пьесы шла при непосредственном наблюдении Чехова. Так, когда начались подготовительные работы, Чехов настаивал, чтобы непременно пригласили одного его знакомого генерала, который бы проверил до мельчайших подробностей военно-бытовую сторону постановки. К. Станиславский вспоминает:

«Как и в «Дяде Ване», так и здесь, он боялся, чтобы не утрировали и не карикатурили провинциальной жизни, чтобы из военных не делали обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпорами, а играли бы простых, милых и хороших людей, одетых в поношенные, а не театральные мундиры, безо всяких театрально-военных выправок, поднятия плеч, грубостей и т. д.

«— Этого же нет, — убеждал он горячо, — военные же изменились, они же стали культурнее, многие же из них уже начинают понимать, что в мирное время они должны приносить с собой культуру в отдельные медвежьи углы».

Из композиционных исправлений в тексте пьесы, внесенных Чеховым уже во время репетиций спектакля, можно указать лишь на одно. В первоначальном тексте пьесы в финальной сцене труп Тузенбаха проносился через сцену. Этот вариант финала пьесы был оставлен в пьесе Чеховым по настоянию К. Станиславского, хотя Чехов и предупреждал его, что труп Тузенбаха проносить на сцене Художественного театра неудобно. К. Станиславский убедился в необходимости дать иной вариант финала, о чем и записал 6 января на полях режиссерского экземпляра пьесы:

«Обратить внимание Антона Павловича, что по его редакции — необходимо вставлять народную сцену, какой-то говор толпы, проносящей Тузенбаха, без чего выйдет балет. При проносе и узкости сцены все декорации будут качаться. Толпа будет грохотать ногами — задевать. Произойдет расхолаживающая пауза. А

сестры—неужели их оставить безучастными к проносу Тузенбаха? Надо и им придумать игру. Боюсь, что погнавшись за многими затеями, упустим самое главное: заключительную бодрящую мысль автора, которая искупит многие тяжелые минуты пьесы. Пронос тела выйдет или расхолаживающим, деланным или (если удастся победить все затруднения) — то страшно тяжелое впечатление только усилится».

И о том же К. Станиславский написал в письме к Чехову:

«Монологи финальные сестер, после всего предыдущего, очень захватывают и умиротворяют. Если после них сделать вынос тела, получится конец совсем не умиротворяющий. У Вас написано: вдали проносят тело — но у нас нет дали в нашем театре и сестры должны увидеть мертвого. Что им делать? Как ни нравится мне этот пронос, но при репетициях начинаю думать, что для пьесы выгоднее закончить акт монологом. Может быть Вы боитесь, что это слишком напомнит конец дяди Вани? Разрешите этот вопрос и как поступить».

В ответ на это обращение Чехов дал новый, известный вариант финала пьесы.

Приведенными данными ограничиваются известные нам случаи использования Чеховым в строении своей пьесы тех сценических особенностей, которые создавались новым театром. Очевидно, что, вмешиваясь в работу режиссерского руководства, режиссерской художественной интерпретации спектакля, Чехов разделял в целом эстетические позиции инициаторов и вдохновителей этого театра. Чехов неуклонно проводил их принципиальную линию, подобно тому как руководители Художественного театра стремились полностью осуществить на сцене стилистические принципы, заложенные в драматургии Чехова. В свете этого взаимоотношения драматурга и театра, явленного на опыте постановки «Трех сестер», получают

большое объективное значение слова К. Станиславского, написанные им Чехову во время работы над пьесой: «Мы часто вспоминаем о вас и удивляемся вашей чуткости и знанию сцены, той новой сцены, о которой мы мечтаем» (декабрь 1900 г.).

3

Пьеса впервые была поставлена Московским Художественным театром 31 января 1901 г. Руководители театра, имея опыт постановки уже двух пьес Чехова, подошли к тематической и стилистической ткани новой пьесы с огромной художественной чуткостью и с большим сценическим опытом. Приемы сценического истолкования психолого-реалистического материала драматургии Чехова, усвоенные ими на предшествующих постановках, были применены к новой пьесе в той же режиссерской системе и с исключительным вниманием ко всем бытовым нюансам пьесы, к разнообразным персонажным ее образам, к тонкому и многопланному ее диалогу. Творческие замыслы драматурга в стилистическом своем выражении и художественные основания практики театра совпали, создав спектакль огромной впечатляющей силы.

Об отношении к пьесе К. Станиславского можно видеть из письма его к Чехову:

«Ваша пьеса, в которую я с каждой репетицией все больше влюбляюсь, до того ценна, что я бы не мог выбрать отдельной сцены для чтения на концертных подмостках в Благородном собрании...»

Вл. Немирович-Данченко сообщил Чехову о том, как режиссура театра трактовала пьесу в целом:

«Теперь пьеса рисуется так: фабула — дом Прозоровых. Жизнь трех сестер после смерти отца, появление Наташи, постепенное забирание всего дома ею в руки и, наконец, полное торжество ее и одиночество сестер. Судьба каждой из них, причем судьба Ирины идет

красной нитью: 1) хочу работать, весела, бодра, здорова; 2) от работы голова болит и она не удовлетворяется; 3) жизнь разбита, молодость проходит, согласна выйти замуж за человека, который не нравится; 4) судьба подставляет ножку и жениха убивают.

«Фабула развертывается как в *эпическом* произведении, без тех толчков, какими должны были пользоваться драматурги старого фасона, — среди простого, верно схваченного течения жизни. Именины, масленица, пожар, отъезд, печка, лампа, фортепиано, чай, пирог, пьянство, сумерки, ночь, гостиная, столовая, спальня девушек, зима, осень, весна и т. д. и т. д. и т. д.

«Разница между сценой и жизнью только в миросозерцании автора, вся эта жизнь, жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией.

«... Это все, т. е. жизнь и поэзия, — будет достигнуто и фабула развернется. Подробности, казавшиеся мне сначала многочисленными, уже обратились в тот *фон*, который и составляет житейскую сторону пьесы и на котором развиваются страсти, или по крайней мере, их проявления. Актеры все овладели тоном» (январь 1901 г.).

И в другом письме уже после постановки пьесы Вл. Немирович-Данченко писал Чехову:

«В конце концов я остаюсь при решительном убеждении, что ты должен писать пьесы. Я иду очень далеко: бросить беллетристику ради пьес. Никогда ты так не развертывался, как на сцене.

«Но я дал бы один совет насчет *движения* в пьесе — не «действия», а движения...» (апрель 1901 г.).

К спектаклю «Трех сестер» В. Немирович-Данченко возвращался и позднее. Так, он писал Чехову в апреле 1903 г.:

«Третьего дня играли «Трех сестер» после большого

перерыва. Я должен был уехать председательствовать в кружке... Но мне стоило больших трудов вырваться из ложи, — так приятно, тепло, легко было смотреть на сцену» (апрель 1903 г.).

4

Постановка пьесы Московским Художественным театром 31 января 1901 г. вызвала в московской прессе почти единогласные, видимо, неожиданные для автора, отрицательные оценки как трактовки в ней общественно-бытовых тем, так и некоторых своих драматургических особенностей.

К. Станиславский вспоминает о «довольно неопределенном» успехе пьесы «Три сестры» у зрителя: «После первого акта были трескучие вызовы, актеры выходили к публике что-то около двенадцати раз. После второго акта вышли один раз. После третьего — трусливо аплодировало несколько человек, и актеры выдти не могли, а после четвертого — жидко вызывали один раз».

Бесперспективность чеховского пессимизма отталкивала от себя не только тех, кто нашел себе успокоение в узком кругу буржуазной положительности и следовательно не имел склонности к пессимизму, но и тех, кто, отрицательно оценивая современную действительность, напряженно и активно искал выхода из нее. Это должно было сказаться и на отношении зрителя-критика к новой пьесе Чехова.

И действительно, отдавая должное высокому стилистическому мастерству драматурга в обрисовке бытовых черт и тонкому диалогу пьесы, критики различных лагерей решительно отказались принимать общий его вывод из наблюдений над современными жизненными явлениями, упорно противодействовали тем эмоциям, которыми окутывал автор общественно-бытовые и психологические темы своей драмы. В этом от-

ношении пьеса была встречена критиками резко-отрицательно. Пьесу определили как «истинную трагедию русских будней, где место фатума занимает всесильная захолустная обывательская пошлость» («Новости», № 41), и в то же время писали о том, что пьеса подавляет «настроением безнадежности и беспросветного уныния» («Новости дня», № 6360), «мертвящим настроением безысходной тоски» («Мир божий», № 4), что пьеса — «сцены томительные, истерические, надрывающие» («Русские ведомости», № 33), что это—«трагедия жизненной инерции» («Мир искусства», № 2—3), «тоскливая песнь о бесцельности жизни и одновременно с этим о необходимости этой бесцельной жизни на благо тех, кому она нужна. Какая глубокая, какая злая ирония!» («Курьер», № 34), что «все настроение драмы Чехова основано на соединении двух друг друга исключающих мотивов: «надо жить» и «зачем жить».

Тотчас же вслед за первыми спектаклями «Трех сестер» московские рецензенты разных лагерей отметили, что они не «знают произведения, которое было бы более способно заражать тяжелым навязчивым чувством...» («Театр и искусство», 1901, № 8).

Или:

«Вас охватывают «чеховские настроения» безнадежности и беспросветного уныния... И тут тот же беспощадный реализм, та же вдумчивая поэзия пошлости, но... все это уже было, и при всем нашем уважении к автору «Трех сестер», при всем нашем преклонении пред его талантом, мы не можем отрицать, что он многое заимствует у автора «Дяди Вани» («Новости дня», № 6360).

В той же газете приведен следующий воображаемый диалог зрителей после спектакля:

«Публика выходила из театра, настроенная серьезно и тоскливо.

«— Где же луч света в этом темном царстве? Не-

ужели в сознании, что через тысячу лет наступит счастливая эра?

«— Тяжелый писатель...

«— Чего уж тяжеле! Гауптману сто очков вперед даст. И действительно, господа, тяжелый писатель. Чехов похож на того человека, который за столом рассказывает о способе производства лимбургского сыра или о результатах обследования мясных лавок. Люди едят, а он гадости про пищу рассказывает. Люди живут, а он гадости про жизнь пишет».

Зарисовка подобного же разговора в фойе и в антрактах первого спектакля пьесы была сделана в «Московском листке»

«— Как вам нравится пьеса?

«— Она очень интересна, но скучна... Все ноют, все жалуются, все какие-то несчастные, горькие...

«— У Чехова это общее настроение...»

В «Новостях дня» был дан подробный анализ генезиса и общественного значения того настроения «безволия, безжизненности и безразличия», которое было выражено в пьесе, в этой картине «серой, унылой жизни, серой с кровавыми пятнами» (№ 6361), и приведены стихи Lolo [Мунштейн] (№ 6360), посвященные тематике пьесы:

Ад жизни будничной, бесцветной,
Ад вечной муки беспросветной,
Ад захлебнувшейся в глуши
Живой, трепещущей души...
Мгла безысходного страданья,
Тоска и горечь увяданья...

О пессимизме в пьесе писало «Русское слово»:

«Пьеса Чехова производит тяжелое, чтобы не сказать — гнетущее впечатление на зрителя. Тоска, скука, однообразие провинциальной жизни — все это сосет и мучает всех действующих лиц, которые страдают, не находят исхода... Местами искорки юмора, живьем выхваченные сценки, остроумные словечки, но опять

все заволакивается тоской и отчаянным пессимизмом. Некоторые герои драмы являются старыми знакомыми из других произведений Чехова, но в совершенно новой интерпретации и в новых условиях...» (1901, № 31).

В «Русских ведомостях», — в органе, в котором до последнего времени сотрудничал Чехов, — также было отмечено повторение в пьесе мотивов, уже знакомых по другим произведениям писателя:

«Жизнь не дает удовлетворения; надежды ведут к разочарованию, счастье оказывается мифом, светлые мечты разлетаются как дым... Как видите, это все тот же мотив, который звучал в прежних произведениях Чехова, в его рассказах и драмах» (1901, № 33).

Указывалось, что пьеса не удовлетворяет еще и потому, что в ней нет ответа на вопрос — почему тоскуют и томятся сестры:

«В настоящем своем виде пьеса не дает более или менее ясных мотивов для несчастья трех сестер — и в этом заключается ее коренной недостаток, отнимающий у драмы бо́льшую часть ее жизненного значения. Вследствие этого она остается собранием сцен, более или менее томительных, истерических, надрывающих, но не обоснованных».

Критики отмечали, что «некоторые герои драмы являются старыми знакомыми из других произведений Чехова» («Русское слово», № 31), что Чехов передает в пьесе свою «исконную тему», что в ней он «захотел лишний раз эксплоатировать свою старую тему» («Московские ведомости», № 34). И здесь же подчеркивалось, что, несмотря на «ошеломляющее впечатление», драма «не производит впечатления новизны, и в этом ее основной недостаток».

Отзыв, как бы суммирующий оценки пьесы, высказанные другими газетами, дал «Московский листок», особо подчеркнувший отсутствие в пьесе новых мотивов,

«нового слова», которого ждала от Чехова либеральная пресса:

««Три сестры» — это не драма, это поэма, великолепно передающая печальную повесть о том, как скучно и страшно жить «интеллигентным одиночкам» среди безотрадной обстановки русской провинции. Как видите, это все та же исконная чеховская тема, может быть, несколько по-новому переработанная, но возбуждающая несомненно все те же впечатления угнетающей тоски, безотрадной и безысходной. И если новая пьеса Чехова не особенно потрясла публику первого представления, то причину этого надо видеть именно в том, что зритель в значительной степени уже обтерпелся, а ныне автор не затрагивает никаких новых мыслей и ограничивается лишь тем, что разыгрывает новые вариации на старую тему. Отсюда вовсе не следует, что драма Чехова не интересна, — напротив, она способна возбудить глубочайший интерес, она производит в целом впечатление шедевра в области «поэзии скуки и пошлости житейской», а в некоторых сценах впечатление несомненно ошеломляющее даже, но драма не производит впечатления новизны, и в этом ее основной недостаток... «Три сестры» написаны необычайно талантливо и проникнуты, насквозь проникнуты такой силой настроения, перед которой должно померкнуть все, что доныне написано в этом направлении талантливым драматургом. Краски тут гуще, чем даже в «Дяде Ване», если хотите, сопоставления ярче, некоторые образы выпуклее, — тем не менее общая сумма впечатлений меньше. Публика чувствует, что перед нею как будто повторяют зады, и ее восприимчивость этого не прощает».

Живое резко-отрицательное впечатление от пьесы «Три сестры», «сырую» обработку его, не подведенную еще под литературные рамки критической статьи, — непосредственный документ восприятия пьесы зрителем — найдем на страницах дневника А. Суворина,

положительно принимавшего все предыдущие пьесы Чехова. Под 10 февраля 1902 г. он записал:

«Три сестры» Чехова. Скучно, кроме I акта. Публика часто смеется над пьяным доктором. В IV он скучен и подл... Много монологов скучных, повторительных у Вершинина, Андрея... Я приглядывался к публике. Никто и не думает плакать. «Три сестры» на сцене плачут, но публика нимало. Все какая-то дрянь на сцене... Живут как миллионы людей у нас и везде. Мечтают о Москве, о профессуре, о науке, о любви... Уходишь из театра с удовольствием, освободившись от кошмара, от глупых и пошлых людей, от мелочей, от пьянства, от мелкой суеты и измен. Какая разница между этими сухими сценами с претензиями и сценами Гоголя и Островского, которые тоже рисовали мелких людей и мелкие страсти. Там юмор очеловечивал всех, здесь противовес — сухость — обесчеловечивает, оглупляет» («Дневник Суворина», 1923 г.).

Остро реагировали на пьесу Чехова и ближайшие его друзья. Так В. М. Лавров, редактор «Русской мысли», писал Чехову:

«...Пьеса? С удовольствием зарезал бы тебя за нее, — такое ужасающее впечатление она производит. Если ты хотел добиться этого, — то можешь быть совершенно спокоен. В чтении она представляется превосходным *литературным* произведением, но при сценической интерпретации выступает то, что не было видно, ярко, рельефно и неумолимо безжалостно».

Среди писательских отзывов отметим положительный отзыв М. Горького о блестящем исполнении пьесы Художественным театром:

«А «Три сестры» идут изумительно. Лучше «Дяди Вани». Музыка, не игра» (март 1901 г.).

В своих же воспоминаниях о Л. Красине М. Горький приводит следующий разговор с ним, относящийся к зиме 1903 г.:

«...Красин начал говорить о литературе, удивляя

меня широкой начитанностью, говорил о театре, восхищаясь В. Ф. Коммиссаржевской, Московским Художественным. Когда я сказал, что пьесы Чехова следовало бы ставить не как лирические драмы, а как лирические комедии, он расхохотался.

«— Но ведь это был бы почти скандал! — вскричал он, затем полусогласился:

«— Может быть, вы правы, пожалуй как комедии они более отвечали бы слагающейся социальной обстановке и настроению молодежи. Панихиды — не ко времени, хотя и красивы».

Отрицательный отзыв о Чехове-драматурге, авторе «Трех сестер», дал Л. Толстой. А. Гольденвейзер записал следующее высказывание Л. Толстого о пьесе: «Я очень люблю Чехова и ценю его писание, но его «Три сестры» я не мог себя заставить прочитать, к чему все это? Вообще у современных писателей утрачено представление о том, что такое драма. Драма должна вместо того, чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь. Вот я себе позволил порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует; и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью: лунный свет, дом, И слава богу! потому что все внимание сосредоточивалось на существе драмы; а теперь совершенно наоборот» («Вблизи Толстого», 1922, том I).

Отрицательные оценки пьеса получила и на петербургских гастролях Художественного театра (в феврале и марте 1901 г.). В отзывах петербургской прессы подчеркивалось, что пьеса «очень крупная по замыслу, по едкости, по беспощадности», но «ужасная по мертвящему настроению» («Петербургская газета», 1901, № 59), что «это именно серая жизнь на сцене, которая изо всех сил пытается слиться с действительной жизнью» («Новое время», 1901, № 8984).

В последующих откликах на пьесу, и в первую очередь в отзывах легальной марксистской «Жизни», непосредственные впечатления от пьесы получили широкое и уже социальное обоснование. С. Андреевич [Е. Соловьев] охарактеризовал мировоззрение автора в пьесе как мировоззрение пессимистическое.

«Сестры тоскуют, и все тоскуют возле них, все ходят, как отравленные мухи, по комнатам и ведут ненужные, томительно ненужные разговоры, пустые и бесцветные, как сырые осенние сумерки».

«Чехова часто называют пессимистом, и это в известной степени справедливо, потому что никакого бодрящего впечатления из всего написанного им вы не вынесете. Мелка жизнь, мелки люди — вот, что он постоянно говорит вам».

Но в оценке С. Андреевича этот пессимизм — явление временное, порожденное современной русской действительностью. Неизбежное общественное переустройство, о котором подцензурный марксистский орган не мог говорить открыто и конкретно, должно было привести этот пессимизм к определенному изживанию. С. Андреевич утверждал, что пессимизм Чехова — «поэта нашего разорения» — есть «...пессимизм исторический, обращенный на данный исторический момент, целую эпоху или даже целый народ. Этот род пессимизма, отрицающий данное поколение, данное общество, данную страну... гораздо острее [пессимизма философского или метафизического]. но зато, обращенный на нечто временное и скоро преходящее, может быть излечен значительно легче. Стоит лишь жизни встрепенуться, расправить свои крылья, стоит забиться пульсу важных и общих духовных интересов, как от исторического пессимизма обыкновенно не остается и следа» («Жизнь», № 3).

Пессимизм пьесы Чехова обсуждался и на страницах реакционной печати и вызвал ряд «протестов» с ссылкой на то, что Чехов односторонне наблюдает

современность, что он упорно не хочет видеть «светлых сторон» текущей жизни, дорогих сознанию тех представителей правой печати, которые стояли на защите основ самодержавно-бюрократического строя. В то время, когда критиками левого лагеря пьеса принималась как правдивое воспроизведение современной социальной действительности и порожденных ею персонажей с их психическими переживаниями, как воспроизведение объективное, хотя и лишенное указаний на необходимость и пути выхода из социального тупика, — критики лагеря реакционного, не желая принять художественного образа действительности, созданного Чеховым, оспаривали правдивость самой картины, брали под сомнение объективность его метода, сводили образы и сентенции автора к крайне одностороннему, субъективному и пристрастно-тенденциозному восприятию им современности. Так, критик «Нового времени» писал:

«...общественную протухлость изображает нам Чехов, а вместе с нею и свое собственное настроение — пессимизм, пессимизм глубоко затаенный, безнадежный и упорный... Каждое новое произведение Чехова последних лет выражает все более и более пессимистическое настроение автора, и образы его, не теряя своей свежести и приобретая все большую силу, являются в то же время все более и более грустными, безнадежными и тяжелыми. Послушать Чехова, так русскому человеку не стоит и жить, ибо в русской жизни нет ни одной светлой точки, которая могла бы руководить и указывать путь русскому обществу: осталась одна только протухлость, одна только безнадежность положения... Полно! Неужели свет уже так клином сошелся, что в нем ничего другого нет, кроме чеховских героев и положений? Неужели в России так-таки и нет ни одной светлой стороны, которая должна спасти ее в годину бедствий? Ведь Россия же не один год и не одно столетие стоит, неужели же ее духовные силы

почему-то вдруг иссякли? Вот эти вопросы являются невольными ответами Чехову на его пессимизм» (*Ченко* — «Новое время», № 9008).

Наиболее характерный для реакционной печати отзыв был дан на страницах «Гражданина» в статье, в которой сгущенная оценка пессимизма писателя была перенесена на характеристику писательской личности и поставлена в связь с «патологическими» чертами метода писателя. Орган дворянских кругов, переживающих экономический кризис, орган, близкий к правящим сферам и правительственной политике, естественно, не мог примириться с диагнозом Чехова и апеллировал к «здоровым» основам жизни, стремясь отвести внимание зрителя от картины безнадежности, нарисованной Чеховым.

По мысли критика Серенького [И. Колышко], Чехов не «рассеивает», но «углубляет общественный мрак»:

«Чехов ищет такие зараженные гнезда [откуда выходят «человеконенавистники, неврастеники и преступники»] и, забравшись в них, ищет пункта, с которого зараза казалась бы отвратительней, ядовитей, безнадежней и беспросветней... Чехов рисует жизнь, где профессора — идиоты, деревенским хозяйством занимаются неврастеники, уездные лекари посвящают досуг свой лесоразведению, а лесничие — медицине; где девушки некрасивы, а замужние — красивы; где все глупо, бестолково, случайно, развратно, скучно и пошло; где нет никакой руководящей нити в жизни; где люди бешено крутятся как былинки... При всем желании Чехова остановить нас на моментах дури, гадких чувств и нелепых мыслей, осеняющих ее героев, остановить нас на том безнадежно-мстительно-злобном отношении к жизни, которое с некоторого времени овладело нашим талантливым писателем, ему это, к счастью, не удается. После первого гипноза наступает отрезвление. Вырывается протест. С возможной осторожностью, с уважением к таланту Чехова, уже вся

почти печать высказалась в смысле такого протеста. И в этом я вижу первый из отрадных признаков, который проглядел Чехов, — признак не притупившегося еще в нас вкуса к жизни, признак нашей жизнеспособности. Муза Чехова и его подражателей поет не на радость, не на пользу русской измученной душе. Она усугубляет мрак этой души. Она отвечает отрицанием там, где, на пользу жизни, следовало бы оросить ее хоть каким-нибудь утверждением... Вся литературная деятельность Чехова за последнее десятилетие является как бы мстительно-злостным протестом к бессмысленной жизни. Не мстит ли он жизни за пережитое несчастье? Но жизнь сильнее и умнее Чехова» (1901, № 27, 30, 31, 32).

«Протест» против творчества Чехова на диаметрально-противоположных основаниях заявил на страницах «Русской мысли» А. Луначарский. В его отзыве о пьесе уже твердо зазвучала уверенность в неминуемом разрушении тех социально-политических условий, которые поразили бытие «чеховца». А. Луначарский писал о творчестве Чехова в целом:

«...Довольно давно уже этот исключительный, очаровательный, милый талант посвятил себя описанию самой серой, самой тусклой жизни. С страшной правдой выступала жизненная пошлость в «Трех годах», в «Бабьем царстве», в удивительной «Моей жизни». Но наконец... наконец, стало как-то странно на душе. Чехов так объективен, так объективен! До того ясно, что вырваться некуда, так подавляюща, неподвижна среда, в которой барахтаются или неподвижно лежат разные рабы-люди, что страшно становится. Хочется сказать: Да, помогите немного читателю; смотрите, смотрите, вон чеховец читает вас с упоением и слезами и восклицает: «Вот она среда!.. Наша русская среда! Как же нам не погрязнуть!», и он погрязает спокойнее и комфортабельнее.

«Мы с нетерпением ждем, когда же Чехов рассеет

это недоразумение и покажет человека, который *может* прорвать тину и вынырнуть из омута на свежий воздух, когда же покажет он нам семена новой жизни Но вместо этого Чехов пошел навстречу чеховцу и стал помогать ему оправдывать себя, убедить себя в своей тонкости, благородстве и своей красоте, стал украшать ему его меланхолию своим чудным даром».

И далее, останавливаясь на «типичнейшей» пьесе Чехова «Три сестры», А. Луначарский дал следующую отповедь пониманию призыва сестер «в Москву» — как «символа к недоступной нам светлой, широкой жизни»:

«Извините, читатель, что я отвечу чеховцу, не щадя его сливочных нервов: Лжете вы, слышите, вы лжете! Светлая, прекрасная жизнь существует, но ее условием является борьба! Готовность рисковать, бороться, решимость — вот ключ, которого у вас нет, жалкие вы людишки. Не смейте клеветать на жизнь!

«... В той жизни, «которая грохочет», тысячи голодающих, холодающих девушек и юношей пробиваются к свету бодро и энергично; иной раз нужда притиснет, свет померкнет, и вдруг станет страшно, вся душа взбунтуется против болота, из которого никак не выйдешь, — и манит к себе револьвер или крюк на потолке. Но смелая девушка тряхнет головой: «Эх, поборюсь, пока сила есть!» и сквозь голод и физическое изнурение проносит живую душу для великого дела. И если десять упадут, не будем плакать, но будем гордиться такими товарищами, как и тем, одиннадцатым, что пробился, и все силы ума и сердца положим на то, чтобы уничтожить ненормальные условия, их сгубившие. Но нам не дают изображения этой трагедии, изображения такого отчаяния, такой смерти и той злобы, того взрыва энергии, которые чувствуешь на таких могилах; от нас хотят, чтобы мы плакали, когда плачут эти глупые три сестры, не умевшие при всех данных устроить своей жизни».

И конец статьи:

«...Перефразируя великие слова, мы можем сказать: одним читателям играют на свирели, и они пляшут, другим — поют, а они плачут. Пусть же кто-нибудь трубит зорю и боевые марши: есть читатель, который хочет этого. Господа писатели, этот читатель хочет делать большое дело — посветите ему!» (1903, № 2).

Протест против «заражения» чеховским настроением и той оценки жизненно-бытовых явлений, которую раскрывал в своих пьесах писатель, был выражен не только в прямой критической форме, но и в форме художественной. П. Боборыкин в своих беллетристических произведениях с публицистическими темами этого времени неоднократно обсуждал вопрос об общественном значении того впечатления, которое возникало от пьес Чехова. В скрытой форме, без указания пьесы и имени драматурга, под которым легко прочитать Чехова, П. Боборыкин в повести «Однокурсники» («Вестник Европы», 1901, № 1) дал следующую характеристику впечатлений зрителя от пьесы:

«Все жили... И общее впечатление беспощадной правды держалось неизменно при чередовании сцен, где так искренно и чутко было передано «настроение». Но душа его просила все-таки чего-то иного... Хотелось вырваться из этого нестерпимо-правдивого воспроизведения жизни, где точно нет места ничему простому, светлому, никакому подъему духа, никакой разбитой надежде... Она [пьеса] слишком обобщает беспомощную бестолочь и жалкое трепанье всего, что могло бы думать, чувствовать, любить, ненавидеть не как неврастеники и тоскующие «ничевушки», а как люди «делающие жизнь». Ведь она делается же кругом, худо ли, хорошо ли — с потерями и тратами, с пороками и страстями. И народ, и разночинцы, и купцы, и чиновники, и интеллигенты — все захвачены огромной машиной государственной и социальной жизни. Погибни они все, эти нытики, поставленные автором в рамки своих картинок, — и он, Иван Заплатин, ни о ком не пожа-

леет... Художественное наслаждение он получил. Талант автора выступил перед ним ярче, ни одна крошечная подробность не забыта, если она помогает правде и яркости впечатления. Но зритель, если он жаждет *бодрящих* впечатлений, — подавлен, хотя и восхищен. Он это испытывал в полной мере».

И далее П. Боборыкин оценил успех пьесы среди молодежи такими словами:

«Все возбуждены. Но неужели никто из этой молодежи не испытал того, через что он прошел сейчас... Неужели молодые души жаждут картин, от которых веет распадом сил и всеобщим банкротством?»

Ту же оценку пьесы и зрителя вложил П. Боборыкин в речь проф. Грязева [видимо — К. Тимирязева] в другой своей повести того же времени «Исповедники» («Вестник Европы», 1902, № 1):

«Полюбуйтесь! Подите посмотреть на пьесу, на которую сбегается вся молодежь. Полюбопытствуйте. Фурорный успех! И что́ вы в ней находите? Это как бы сплошная неврастения. Что́ за люди! Что́ за разговоры! Что́ за жалкая болтовня! Зачем они все топчутся передо мною на сцене? Ни мысли, ни диалога, ни страсти, ни юмора, ничего! Может быть, такая белиберда и встречается в жизни, да нам-то до нее какое дело? А подите — полюбуйтесь: зала набита битком, молодежь млеет и услаждается всем этим жалким распадом российской интеллигенции».

«Протест» против чеховских тем и их трактовки в знакомых зрителю характеристических и бытовых рамках сделал возможным появление в обозреваемый период времени ряда пародий на чеховские пьесы. Наличие пародий говорило о том, что у зрителя-читателя изменилось отношение к творчеству писателя, к его тематике и к его литературной манере. То, чему зритель раньше отдавался эстетически-пассивно, вызывало теперь аггресивно-критическое отношение.

Так, примерно, в пародии В. Буренина «Девять сестер

и ни одного жениха или вот так Бедлам в Чухломе (Символическая драма в четырех действиях с настроением» («Новое время», 1901, № 8991), высмеиваются как характерные приемы построения пьесы «Три сестры» и ее тематика, так и сценический стиль постановки пьесы в Художественном театре, натуралистические приемы режиссуры этого театра.

Говоря о восприятии пьесы Чехова «зрителем», мы имели в виду, как видно из приведенных выше отзывов, лишь такого зрителя, который свои впечатления от пьесы выражал в печатной критической форме, т. е. в сущности мы говорили лишь о «критике». Отношение же обычного, массового зрителя к пьесе могло быть иным. Так «Три сестры» шли непрерывно в Художественном театре при неослабляемом в эти годы успехе у публики. Причины этого успеха при невозможности конкретно обследовать социальный состав зрительного зала Художественного театра, не ясны. Быть может, преобладающим слоем публики был провинциальный зритель, для которого пьеса звучала еще актуально, отражая в своих художественных образах не изжитое еще общественное положение, для которого она была еще интимно близка по бытовым и психологическим связям. М. Горький, вспоминая о жизни провинциальной интеллигенции 90-х годов, писал позднее: «Множество образованных людей жило трудной, полуголодной, унизительной жизнью, тратило ценные силы на добычу куска хлеба, а — жизнь вокруг так ужасающе бедна разумом... Мне было снова не ясно: почему интеллигенция не делает более энергичных усилий проникнуть в массу людей, пустая жизнь которых казалась мне совершенно бесполезной, возмущала меня своей духовной нищетой, диковинной скукой, а особенно — равнодушной жестокостью в отношении людей друг к другу» («Время Короленко», 1923). В эти, по определению Горького, «застойные годы» прогрес-

сивная мысль просачивалась в провинцию крайне медленно, «восходя по невидимой спирали к неведомой цели своей...»

Возможно предположить также, что Художественный театр наполнялся преимущественно интеллигентными представителями групп, близких по своим самоощущениям к депрессивному, политически ослабленному дворянскому классу.

Итак, в оценке критики пьеса получила единогласное осуждение своим темам — описанию «серой», «скучной» жизни, «беспощадному реализму», которым автор закреплял картины быта и психологические переживания провинциальной интеллигенции конца 90-х годов. Те самые свойства чеховской драмы, которые в опытах «Чайки» и «Дяди Вани» и в сценической интерпретации этих пьес Московским Художественным театром, за несколько лет перед постановкой «Трех сестер», вызывали восторг зрителя и критика, — в характеристике последней пьесы критиками категорически отвергались. Критики уже не хотели примириться с «тяжелым чувством», с «угнетающей тоской», с «беспросветным пессимизмом», которым отмечены сцены «Трех сестер». От критики не было скрыто и то, что пьеса повторяла сценические положения и характеры предшествующих драматических опытов Чехова, что она давала лишь «новые вариации на старую тему». И свой «протест» против чеховского «настроения» и чеховской тематики критика выразила требованием «бодрящих впечатлений», «утверждения», а не «отрицания» жизненно-бытовых норм.

Мастерство Чехова, средства его реалистического письма казались бесспорными, объективно-художественными, но конечный эмоциональный эффект, производимый этими средствами и, как показалось современникам, целевое устремление автора — «заразить тяжелым навязчивым чувством безнадежности и бес-

просветного уныния»,—критиками определенно опротестовывались. Зритель-читатель и зритель-критик, отражая полностью новую подъемную полосу современной социально-политической жизни, выдвигал новые темы и призывал писателя к художественному выражению нового эмоционального тона.

«Три сестры» не ответили на этот запрос общественности в ближайшие предреволюционные годы.

«О ВРЕДЕ ТАБАКА»

В новой редакции 1902 г.

1

Как воспринял новые настроения и новые требования критики Чехов?

Высказывания Чехова по этому поводу найдем в переписке его с О. Книппер. Первый непосредственный отклик Чехова на театральные отзывы о «Трех сестрах», на отзывы, как мы видели, определенно-отрицательные и подчас весьма резкие, дан в следующих его словах:

«Я лично совсем бросаю театр, никогда больше для театра писать не буду. Для театра можно писать в Германии, в Швеции, даже в Испании, но не в России, где театральных авторов не уважают, лягают их копытами и не прощают им успеха и неуспеха...» (1 марта 1901 г.).

Но Чехов вскоре изменил своему первоначальному намерению, и истинное его отношение к новым запросам зрителя определилось в последующих, идущих за «Тремя сестрами», драматических опытах. Чехов неожиданно и круто меняет свои драматургические задания: после написания «Трех сестер», — драмы, выдержанной в минорных тонах, цельно проведенной в плане психолого-натуралистическом, — Чехов направляет

свое внимание на жанр чисто-комедийный, на жанр водевиля. Это видно из обширного ряда высказываний Чехова в письмах, высказываний, идущих непрерывно в течение двух лет до написания «Вишневого сада». Начало этих высказываний падает на время петербургских постановок пьесы «Три сестры». В письме от 7 марта 1901 г. Чехов писал: «Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу». И в следующих письмах: «Минутами на меня находит сильнейшее желание написать для Художественного театра 4-актный водевиль, или комедию. И я напишу, если ничто не помешает, только отдам в театр не раньше конца 1903 г.» (22 апреля 1901 г.). — «А я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы чорт ходил коромыслом...» (18 декабря 1901 г.). — «Пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит, а если и напишу что-нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль в одном акте» (27 августа 1902 г.). — «Вчера я переделывал один свой старый водевиль. Сегодня перепишу и отправлю к Марксу» (30 сентября 1902 г.). — «Хотелось бы водевиль написать, да все никак не соберусь...» (12 декабря 1902 г.). — «Мне ужасно хочется написать водевиль, да все некогда, никак не засяду. У меня какое-то предчувствие, что водевиль скоро опять войдет в моду» (22 декабря 1902 г.). — «Мне давно уже хочется написать водевиль поглупее» (21 октября 1903 г.).

Упорное указание Чехова в качестве своего нового литературного замысла на писание комедии или водевиля не случайно: оно является как бы его непосредственной характеристикой, — в терминах литературного жанра, — эпохи с ее новыми настроениями и с ее новой тональностью. Но к этому времени относятся и прямые характеристики Чеховым переживаемых всей общественностью годов как годов переломных. О перемене взглядов Чехова на современность под влиянием новых для него общественных перспектив, о пе-

ремене, падающей на конец 1903 г., вспоминает ряд лиц, близких к Чехову. С. Елпатьевский писал:

«И вот пришло время, не стало прежнего Чехова... Поднимавшаяся бурная волна подняла и понесла с собой и Чехова. Он, отвертывавшийся от политики, весь ушел в политику, по-другому и не то стал читать в газетах, как и что читал раньше. Пессимистически и во всяком случае скептически настроенный Чехов стал верующим. Верующим не в то, что будет хорошая жизнь через двести лет, как говорили персонажи его произведений, а что эта хорошая жизнь для России придвинулась вплотную, что вот-вот сейчас перестроится вся Россия по-новому, светлому, радостному...» («Русские ведомости», 1904, № 221).

С. Елпатьевский вспоминает, что Чехов в период оживления Петербурга перед революцией 1905 года усиленно расспрашивал его не о литературных кругах, а о том, «что делается в политическом мире, в надвигающемся революционном движении». И на некоторый скептицизм собеседника возражал: «Как вы можете говорить так! Разве вы не видите, что все сдвинулось сверху донизу! И общество, и рабочие!..»

Е. Карпов в своих воспоминаниях о Чехове передал следующий разговор его с артисткой В. Коммиссаржевской в июне 1902 г. На вопрос В. Коммиссаржевской, пишет ли он что-нибудь для театра, — Чехов ответил:

«— Да, пишу... Пишу не то, что надо... Не то, что хотелось бы писать... Нудно выходит... Совсем не то теперь надо...

«— А что же?

«— Совсем другое надо... Бодрое... Сильное... Пережили мы серую канитель... Поворот идет... Круто повернули...

«— Разве пережили? Что-то не похоже..., — усомнился я.

«— Пережили... уверяю вас... — убежденно сказал Антон Павлович. — Здесь, в Москве, да и вообще

в столицах, это не так заметно... У нас на юге волна сильно бьет... В народе сильное брожение... Я недавно беседовал с Львом Николаевичем [Толстым]... И он тоже видит... А он старец прозорливый... Гудит, как улей, Россия... Вот вы посмотрите, что будет года через два-три... Не узнаете России. [И далее:] — Вот мне хотелось бы поймать это бодрое настроение... Написать пьесу... Бодрую пьесу... Может быть и напишу... Очень интересно... Сколько силы, энергии, веры в народе... Прямо удивительно!.. [И далее:] С нервной горячностью, «упорствуя, волнуясь и спеша», он говорил о движении в земстве, о новых сектантских течениях на юге России, о народившемся типе интеллигента из народа. Говорил, что литература обязана идти навстречу народному движению... Должна поймать и запечатлеть новые общественные веяния...» («Ежегодник имп. театров», 1909, вып. V). [1]

В 1903 г. Чехов говорил С. Мамонтову: «Нагрянут в России такие события, которые все перевернут вверх дном. Мы переживаем такое же время, какое переживали наши отцы накануне Крымской кампании» («Русское слово», 1909, № 150).

М. Членов вспоминает, что к концу своей жизни Чехов все более и более левел «и в последние годы уже с необычайной для него страстностью, не перенося никаких возражений, доказывал, что мы — «накануне революции»» («Русские ведомости», 1906, № 169).

В письме М. Горькому Чехов писал из Ялты: «...я мало, почти ничего не знаю, как и подобает россиянину, проживающему в Татарии, но предчувствую очень многое» (18 марта 1901 г.).

---

[1] Вероятно, оттенок „народничества" в приведенных высказываниях Чехова должен быть в значительной степени отнесен к мемуаристу—драматургу-народнику, автору ряда пьес из рабочей и крестьянской жизни.

2

Вот к этому-то времени, к промежутку между «Тремя сестрами» и «Вишневым садом», относится — чрезвычайно показательная для понимания диалектики чеховского драматического стиля последних лет жизни писателя — работа его, которую он определил словами: «...переделывал один старый водевиль». Водевиль этот — «О вреде табака», написанный в первой редакции в 1886 г., — пересматривается автором *шестнадцать лет спустя*, в пору, когда Чехов, автор больших пьес — «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», — казалось бы, окончательно отошел от водевильной линии. Этот рецидив интереса Чехова к водевильному жанру и значение его в истории драматической поэтики Чехова остались бы непонятными без освещения отдельных этапов его драматургического пути.

После определения Чеховым литературных запросов, идущих вслед за постановкой им «Трех сестер», не вызывает сомнения, что возобновление работы его над водевилем не есть результат случайного, не оправданного ни условиями театральной жизни, ни органическим ростом писателя возобновления им ранней своей водевильной линии, но — следствие оценки автором широких художественных запросов зрителя в начале 900-х годов.

Водевиль *в ранней редакции* имеет ту же форму сцены-монолога лица, якобы произносящего лекцию о вреде табака, какую имеет позднейшая редакция 1902 г. Комизм водевиля построен на пародировании ученой лекции, на систематически проводимых отступлениях от прямой темы монолога, с расчетом на вытеснение и подмену основного задания монолога темами личными, характеристическими. Тема характера лица, произносящего монолог — она же основная тема произведения, — раскрыта в иронической ремарке: «Маркел Иванович Нюхин, муж своей жены, содержательницы женского пансиона». Монолог на всем своем про-

тяжении разработан приемами комического сближения и срыва темы (перебивающая неоднократно основную тему лекции — тема о женском пансионе, о семье), внесением пародийного научного языка и терминологии, комической трактовки характера. Комические словесно-жестовые приемы водевиля в своей совокупности ведут к одному ясно-выраженному эффекту: к комическому восприятию бытового характера единственного действующего лица водевиля. В целом водевиль этой редакции выполнен в плане фарса, — т. е. в стиле водевиля с комическими самоцельными ситуациями.

Такое сложение первого чеховского водевиля вполне отвечало типу построения водевильного жанра, весьма излюбленного в театре 80-х годов и использованного также Чеховым в ряде других его водевильных опытов того же времени. Первый водевиль Чехова не утверждал какого-либо оригинального стилистического принципа: Чехов отражал здесь приемы водевильного мастерства своего времени. До некоторой степени оригинальным останется лишь композиционное использование формы монолога, включившей сплошной ряд комических тем.

Водевиль *во второй, новой редакции*, как и в редакции первой, построен на пародировании ученой лекции. Но пародирование это в новом тексте ослаблено, введено лишь с целью осуществить комическую подмену плана лекции — рассказом с автохарактеристикой лица, произносящего речь.

В целом, как и раньше, в водевиле проходит тема характера действующего лица, определенного в афише как «мужа своей жены». Но при обработке водевиля на эту тему исчез фарсовый план: нет создания комических изолированных положений, комической самоцельной фразеологии, — в общем, нет комических приемов, не вытекающих из основной характеристической темы. Перед нами — система речевых высказываний с эффектами комическими, но организованными активным движением характера.

Таким образом, водевильный материал сплошь *психологизирован.* Через весь монолог проходит один прием психологизации: лицо использует для самораскрытия, самовысказывания бытовые, «случайные» поводы из обычного своего круга впечатлений, суждений, оценок. В этом использовании импрессионистической характеристики лица через бытовую речь нельзя не видеть отражения в водевиле приемов характеристик, обычных в больших пьесах Чехова.

Другая особенность водевиля, отсутствующая в его первой редакции, — введение в комический план пьесы *лирических партий,* нарастающих к концу пьесы. Лицо, отбрасывая бытовые темы речи, говорит о своем интимном, «обнажает» свои эмоции, напрягая их до драматизма и разрешая лиризм своих речей в кульминационном моменте драматическим жестом. Приведем это место водевиля:

«— ...Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому так и хочется крикнуть во все горло, или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется... ...Я несчастлив, я обратился в дурака, в ничтожество... ...Надо вам заметить, пьянею я от одной рюмки, и от этого становится хорошо на душе и в то же время так грустно, что и высказать не могу; вспоминаются почему-то молодые годы, и хочется почему-то бежать, ах, если бы вы знали, как хочется! (*С увлечением.*) Бежать, бросить все и бежать без оглядки... куда? Все равно, куда... лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешевенькой жизни, превратившей меня в старого, жалкого дурака, старого жалкого идиота, бежать от этой глупой, мелкой, злой, злой, злой скряги, от моей жены, которая мучила меня 33 года, бежать от музыки, от кухни, от жениных денег... от всех этих пустяков и пошлостей... и остановиться где-нибудь далеко-далеко в поле и стоять деревом, столбом, огородным пугалом, под широким небом, и глядеть всю ночь, как над тобой стоит тихий,

ясный месяц, и забыть, забыть... О, как бы я хотел ничего не помнить!.. Как бы я хотел сорвать с себя этот подлый, старый фрачишко, в котором я 30 лет назад венчался... (*Срывает с себя фрак*). в котором постоянно читаю лекции с благотворительной целью.. Вот тебе! (*Топчет фрак.*) Вот тебе! Стар я, беден, жалок, как эта самая жилетка с ее поношенной, облезлой спиной... (*Показывает спину.*) Не нужно мне ничего! Я выше и чище этого, я был когда-то молод, умен, учился в университете, мечтал, считал себя человеком... Теперь не нужно мне ничего! Ничего бы, кроме покоя. кроме покоя!..»

Движение лирического самовысказывания лица в минорном тоне с драматическим исходом дается, примерно, с середины водевиля и подходит почти к самому концу. Водевиль, начатый в плане комедийном, перешел в план драматический и соответственно *драматически* осветил финал пьески.

Таким образом, новый чеховский водевиль не выдержан в одном плане или тоне, но осуществлен в стиле, условно говоря, гротеска, т. е. сочетания приемов письма, контрастных по тону и эффектам. В этом движении основной драматизированной лирической темы, данной лишь в окружении и ложном обрамлении комическими речами и ситуациями, и заключается жанровое и стилистическое своеобразие водевиля в новой его редакции.

Следовательно, задумав переделать водевиль шестнадцать лет спустя после его возникновения, после промежутка, заполненного иной работой, Чехов взял старую комическую основу, но разработал ее органически ей не присущими приемами: наложил на первоначальный сплошной комический фон густой драматический слой, углубил его психологическими мотивами, перекрыл его лирическими партиями, — в сущности центральными в пьеске — наличие которых снимает исходную *внешнюю комическую тему.* И поэтому

конечное впечатление от сцены-монолога — как от произведения *внутренне драматического* — не есть впечатление ложное, порожденное ошибочным авторским заданием или художественно неудавшимся выполнением начального комического замысла.

Художественные намерения Чехова очевидны. В самом деле, — сочетание лирических партий с комической рамкой пьесы необычно и по-новому действенно. Чехов в этом сочетании определенно искал новую форму, форму комедийную, но такую, которая в существе своем выражала бы тему «серьезную», «драматическую», — в данной пьеске: трагедия обывателя, пребывающего в определенных семейных, а с ними и в общих социальных условиях, принижающих личность.

Аналогичные художественные изображения этих «трагедий» мы найдем на протяжении всего предшествующего творчества Чехова. Вот почему отдельные моменты лиризации в водевиле «О вреде табака», мотивы и образы с их тональной окраской — старые, перенесенные Чеховым из других своих произведений.

Так, некоторые мотивы в строении водевиля имеют отчетливые источники. Возьмем эти образы водевиля в параллели со сходными образами из других произведений Чехова (в правой колонке).

Мотив — лицо кажущееся внешне счастливым, внутренно несчастно:

«Я несчастлив, я обратился в дурака, в ничтожество, но в сущности вы видите перед собой счастливейшего из отцов. В сущности это так должно быть, и я не смею говорить иначе. Если бы

«Наташа — превосходный, честный человек... Когда я женился, я думал, что мы будем счастливы... Но, боже мой.... (*Плачет*) Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте».

вы только знали! Я прожил с женой 33 года и, могу сказать, это были лучшие годы моей жизни, не то, чтобы лучшие, а так вообще. Протекли они, одним словом, как один счастливый миг, чорт бы их побрал совсем.. »

(«Три сестры», д. III, речь сестрам Андрея Прозорова — «мужа своей жены» Наташи.)

Мотив — лицо жалуется на свою семью:

«... лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешевенькой жизни, превратившей меня в старого, жалкого дурака, старого жалкого идиота, бежать от этой глупой, мелкой, злой, злой, злой скряги, от моей жены, которая мучила меня 33 года, бежать от музыки, от кухни, от жениных денег от всех этих пустяков и пошлостей...»

«Жена есть жена. Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всем том нечто, принижающее ее до мелкого, слепого этакого шершавого животного. Во всяком случае, она не человек. Говорю вам, как другу, единственному человеку, которому могу открыть свою душу. Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой и тогда я теряюсь, я не понимаю, за что, отчего я так люблю ее или, по крайней мере, любил...»

(«Три сестры», д. IV, речь Андрея Прозорова о жене.)

Мотив — воспоминание о лучшем прошлом:

«... вспоминаются почему-то молодые годы... я был когда-то молод, учился в университете, мечтал, считал себя человеком...»

«О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялось надеждой?..» и т. д.

(«Три сестры», д. IV, монолог Андрея Прозорова.)

Вообще мотив—воспоминанье, окрашенное «грустью», частый в поэтике Чехова. Отдельные образы с экспрессивной окраской в лирической исповеди Нюхина (действующее лицо водевиля) как бы варьируют сходные лирические мотивы в ряде рассказов Чехова.

Мотив—лицо, охваченное тяжелыми переживаниями, собирается бежать:

«... и в то же время так грустно... и хочется почему-то бежать, ах, если бы вы знали, как хочется! Бежать, бросить все и бежать без оглядки!..»

«...При виде Марьи в взбудораженных и опьяненных мозгах Степана вдруг мелькнула светлая мысль... Бежать отсюда, бежать подальше с этой бледной, как смерть, забитой, горячо-любимой женщиной. Бежать подальше от этих извергов, в Кубань, например».

(«Барыня», 1882 г.)

«...Но Никита думал о том, что хорошо бы взять теперь отпуск и уехать в Москву и остановиться там на Неглинном в зна-

комых номерах. В соседней комнате пили кофе и говорили о штабс-капитане Полянском, а он старался не слушать и писал в своем дневнике: «Где я, боже мой?! Меня окружают пошлость и пошлость. Скучные люди, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!»
(«Учитель словесности», 1894 г.)

«Задыхаясь в проклятой неволе», спасая свою жизнь, хочет также бежать Лаевский в «Дуэли».

Мотив — лицо, охваченное тяжелыми переживаниями, «исповедуется» публично:

«Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому так и хочется крикнуть во все горло...» [и далее—ярко-эмоциональная автохарактеристика - «жалоба», драматическая «исповедь»].

«От бессонницы и вследствие напряженной борьбы с возрастающей слабостью, со мной происходит нечто странное. Среди лекции к горлу вдруг подступают слезы, начинают чесаться глаза, и я чувствую страстное, истерическое желание протянуть вперед руки и громко пожаловаться. Мне хочется прокричать

громким голосом, что меня, знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни, что через каких-нибудь полгода, здесь, в аудитории будет хозяйничать уже другой. Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты. И в это время мое положение представляется мне таким ужасным, что мне хочется, чтобы все мои слушатели ужаснулись, вскочили с мест и в паническом страхе, с отчаянным воплем бросились к выходу.

Не легко пережить такие минуты».

(«Скучная история», 1889 г., слова профессора.)

Мотив — человек с тоскующей эмоцией уподобляется дереву, одиноко стоящему под открытым небом, —см. в «Степи» (1888 г.).

Мотивный ряд: одинокое дерево — грустное воспоминание, — см. в «Скрипке Ротшильда» (1894 г.).

Из этих примеров видно, что «сценка-монолог» с основным комическим планом включила ряд лирико-драматических партий, тесно примыкавших к приемам

лирического оформления психологического материала в других произведениях Чехова и, в первую очередь, в больших его пьесах, по времени написания близких к последней сценке. Чехов, задумав писание «водевиля» после своей практики в ином мастерстве, не мог или не хотел отойти от выработанных им приемов лирико-психологического письма, отслоив в новом «водевиле» качества той драматической манеры, которая была им выработана при писании предшествующих драм и повестей. Сочетание этих лирических приемов с приемами комедийного плана водевиля и осуществило оригинальную стилистическую форму сценки-монолога.

Но сценка-монолог в ее второй редакции возникла в момент общих поисков драматургом в самом начале 900-х годов новых комедийных форм. Она явилась водевилем-*экспериментом*, давшим соединение разнокачественных элементов в искомых рамках «смешной» пьесы (по словам Чехова: «...смешной, по крайней мере по замыслу»).

Этот предварительный, только технологический опыт — *переделка* старого водевиля, а не написание нового — нужен был Чехову для того, чтобы в дальнейшем притти к написанию пьесы в том же стиле, но уже в большом комедийном плане и с широкой социальной темой, — что и было им осуществлено в пьесе «Вишневый сад».

«ВИШНЕВЫЙ САД»

1903 г

1

Мы охарактеризовали в общих чертах общественные условия и субъективное самоощущение Чехова как художника в годы, предшествовавшие писанию им пьесы «Вишневый сад». Мы видели также, что оценивая общественный подъем начала 900-х годов, Чехов предсказывал перемену «тона» на сцене. Этим прогнозом, как и своими словами о будущей «смешной» пьесе, Чехов неясно определил характер отражения в искусстве общественных переживаний прогрессивно-либерального и радикально-демократического кругов интеллигенции в данный, весьма знаменательный для предреволюционной поры, период времени. Это свое ощущение эпохи Чехов и попытался передать в «Вишневом саде».

Приступая к работе над новой пьесой в годы, непосредственно примыкающие к революции 1905 года, Чехов воспринял требования передового зрителя как социальный заказ близкой ему среды и переживаемого политического момента.

В последней пьесе Чехова налицо новое жанровое задание, разрешенное в тональности, отличной от тональности предшествующих больших его пьес. Так, работая над «Вишневым садом», Чехов, как это видно из его писем, критически отнесся к выработанной им

ранее манере драматического письма. Чехов писал: «Тон мой вообще устарел, кажется» (17 апреля 1903 г. — О. Книппер). — «Надо бы чего-нибудь новенького, кисленького!» (23 февраля). — «Мне кажется, что я, как литератор, уже отжил, и каждая фраза, которую я пишу, представляется мне никуда негодной и ни для чего не нужной» (21 сентября).

Конструируя новую пьесу и обрабатывая ее характеры, Чехов неоднократно писал О. Книппер: «Если пьеса у меня выйдет не такая, как я ее задумал, то стукни меня по лбу кулаком. У Станиславского роль комическая, у тебя тоже» (5 марта). — «Последний акт будет веселый, да и вся пьеса веселая, легкомысленная» (21 сентября). О роли Шарлотты Ивановны, трактованной комически: «Ах, если бы ты в моей пьесе играла гувернантку. Это лучшая роль, остальные мне не нравятся» (29 сентября). Характеризуя пьесу в целом, Чехов писал: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое. Во всей пьесе ни одного выстрела, кстати сказать» (25 сентября). «Пьесу назову комедией» (2 сентября — Вл. Немировичу-Данченко). «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс» (15 сентября. — М. Лилиной-Алексеевой).

В комедийный план «Вишневого сада» и вложен Чеховым тот новый, по замыслу автора, композиционный и тональный принцип, который отличает эту пьесу от предшествующих его пьес.

Композиционно-стилистический анализ пьесы позволяет вскрыть отчетливый комедийный ее план и систему оригинальных комедийных приемов. Эти приемы даны в большом ряде комических персонажей (Симеонов-Пищик, Шарлотта Ивановна, Епиходов, Дуняша, Яша, Прохожий, Почтовый чиновник) и комических ситуаций (этих же лиц, а также Гаева, Лопахина, Трофимова, частично Фирса), в комедийно-фарсовых сценах и эпизодах — сцены с Епиходовым, Шарлоттой Ивановной (фокусы), эпизоды с Пищиком

(пилюли), отчасти с Лопахиным (удар палкой Вари), с Трофимовым (калоши). Легкий «веселый» тон пьесы поддерживается оптимистической тематикой речей Лопахина и Трофимова и мажорной тональностью лейтмотивных речей Трофимова и Ани.

Комедийный стиль пьесы соединен однако с драматической трактовкой в ней эмоций отдельных лиц (Раневской и Гаева), — и в этом контрастном движении лирических тем, систематически перебиваемым комическими эпизодами, и была осуществлена оригинальная драматическая композиция пьесы, экспериментально раскрытая до этого Чеховым лишь в опыте сценки «О вреде табака».

По-новому организованный строй пьесы должен был служить выражению темы крайне-острой и особо-злободневной для переживаемого времени. Тема эта — крупнейшие общественные сдвиги, изменение дворянского строя общества с его некогда устоявшейся, некогда крепкой типовой жизнью.

Тема пьесы не новая в творчестве Чехова, и в известном отношении это — сквозная тема всего его творчества. Мы видели, что еще в самом первом своем драматическом и вообще литературном опыте, в пьесе «Безотцовщина», Чехов сделал попытку изобразить процесс начинающегося в 80-х годах дворянско-помещичьего распада. В дальнейшем, в связи с развитием капитализма в России и с постепенным разложением крупнопоместного владения, Чехов в своих произведениях дал картину этого распада дворянских гнезд, упадочнической психологии дворянского круга и прихода новых хозяев, нового господствующего класса — буржуазии. Ряд этих произведений как бы с одной стержневой темой следующий: «Дуэль» (1891), «Соседи» (1892), «Бабье царство» (1894), «В усадьбе» (1894), «Три года» (1895), «Моя жизнь» (1896), «В родном углу» (1897), «Случай из практики» (1898).

Но в «Вишневом саде» Чехов не только дает образы

представителей исторически-обреченного дворянского класса, но одновременно раскрывает социальные перспективы для других, вступающих в активную жизнь, классовых групп. Уже в этом исходном положении пьесы есть нечто принципиально-новое по сравнению с предшествующими драматическими произведениями Чехова. Это новое можно определить, условно говоря, понятием: социальный оптимизм. Здесь впервые, — если не считать рассказа «Невеста» того же 1903 года,— Чехов как бы освобождается от тисков полицейско-бюрократического самодержавия и намечает широкие социальные перспективы.

2

Ближайшим тематическим и образным материалом, который лег в основу «Вишневого сада», был рассказ Чехова «У знакомых» (1898 г.), опубликованный им в журнале «Cosmopolis» и не включенный в собрание своих сочинений. Сравнительный анализ рассказа и пьесы показывает, что тематика «Вишневого сада» не была новой в творчестве Чехова, что основные мотивы пьесы были даны в образах произведений ближайших ко времени написания пьесы лет и что следовательно «Вишневый сад» в тематическом плане был построен в общем на старой для писателя основе.

Вот основные совпадающие моменты рассказа и пьесы.

Сюжетная ситуация рассказа: в имение Кузьминки помещичьей семьи Лосевых приезжает по ее вызову из города знакомый семьи, друг детства, адвокат Подгорин (прообраз Лопахина). Имение, возглавляемое Сергеем Сергеевичем Лосевым (прообраз Гаева), находится в распаде:

«...Кузьминки пошли в приданое только шесть лет назад, но уже разорены этим самым Сергеем Сергеевичем, и теперь всякий раз, когда приходится платить в банк или по закладным, к Подгорину обращаются за

советом, как к юристу, и мало того, уже два раза просили у него взаймы».

Имение намечается к продаже (сюжетная основа будущего «Вишневого сада»):

«...Имение наше продается, торги назначены на седьмое августа, уже везде публикации, и покупатели приезжают сюда, ходят по комнатам, смотрят... Платить нам нечем и взять взаймы уже негде».

Та же тема в сцене танцев в гостиной (в будущем — действие III пьесы):

«...Глядя на него [Подгорина], все ожили, повеселели, точно помолодели: у всех лица засияли надеждой: Кузьминки спасены! Ведь это так просто сделать: стоит только придумать что-нибудь, порыться в законах, или Наде выйти за Подгорина... Подгорину хотелось обещать, обнадежить, и уже он сам верил, что Кузьминки спасены, и что это так просто сделать.

«...«И будешь ты царицей ми-ра...» — запел он, становясь в позу, но вдруг вспомнил, что ничего не может сделать для этих людей, решительно ничего, и притих, как виноватый... Глядя на него и остальные поняли, что сделать уже ничего нельзя, и притихли. Закрыли рояль».

Лейтмотив будущей пьесы намечен в следующем месте рассказа:

«Был только один ответ, справедливый и разумный: «ничего нельзя сделать», но Подгорин не решился сказать это прямо и пробормотал нерешительно: — Надо будет подумать... Я подумаю».

Основной тон рассказа, перенесенный в пьесу:

«...Отжили и свидания в лунные ночи, и белые фигуры с тонкими талиями, и таинственные тени, и башни, и усадьбы, и такие «типы», как Сергей Сергеевич, и такие, как он сам, Подгорин, со своей холодной скукой, постоянной досадой, с неумением приспособляться к действительной жизни, с неумением брать от нее то, что она может дать, и с томительной ноющей

жаждой того, чего нет и не может быть на земле. И теперь, сидя здесь, на этой башне, он предпочел бы хороший фейерверк, или какую-нибудь процессию при лунном свете, или Варю, которая прочла бы опять «Железную дорогу», или другую женщину, которая, стоя на валу, там, где стоит теперь Надежда, рассказывала бы что-нибудь интересное, новое, не имеющее отношения ни к любви, ни к счастью, а если и говорила бы о любви, то чтобы это было призывом к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живем, быть может, и которые предчувствуем иногда».

В персонажах рассказа найдем черты, перенесенные затем на действующих лиц пьесы. Так неволевой, противоречивый по своим психологическим признакам образ Подгорина претворился в Лопахина:

«...В нем [Подгорине] было два человека. Как адвокату, ему случалось вести дела грубые, в суде и с клиентами он держался высокомерно и выражал свое мнение всегда прямо и резко, с приятелями покучивал грубо; но в своей личной интимной жизни, около близких или давно знакомых людей он обнаруживал необыкновенную деликатность, был застенчив и чувствителен и не умел говорить прямо. Достаточно было одной слезы, косого взгляда, лжи, или даже некрасивого жеста, как он весь сжимался и терял волю».

В рассказе даны отношения Подгорина к Надежде, напоминающие отношения Лопахина к Варе:

«...Надежда, которую в шутку и серьезно называли его невестой; она выросла на его глазах, рассчитывали, что он на ней женится, и одно время он был влюблен в нее и собирался сделать предложение; но вот ей уже двадцать четвертый год, а он все еще не женился...

«...Отчего бы и не жениться на ней, в самом деле?» — подумал Подгорин, но тотчас же почему-то испугался этой мысли и пошел к дому».

Надежда в рассказе является прообразом Вари и отчасти Ани:

«— Мне нужно с вами посоветоваться, — сказала Надежда, останавливаясь. — Если Кузьминки продадут, то Сергей Сергеевич поедет служить, и тогда наша жизнь должна измениться совершенно. Я не поеду с сестрой, мы расстанемся, потому что я не хочу быть бременем для ее семьи. Надо работать. Я поступлю в Москве куда-нибудь, буду зарабатывать, помогать сестре и ее мужу. Вы поможете мне советом, не правда ли?

«Совершенно незнакомая с трудом, она теперь была воодушевлена мыслью о самостоятельной, трудовой жизни, строила планы будущего — это было написано на ее лице, и та жизнь, когда она будет работать и помогать другим, казалась ей прекрасной, поэтичной».

Характеристика Лосева — это будущая характеристика Гаева и отчасти Раневской:

«...Они [женщины], говорили, что он очень добр — и потому расточителен: он идеалист — и потому непрактичен: он честен, чист душой, не умеет приспособляться к людям и обстоятельствам — и потому ничего не имеет и не находит себе определенных занятий».

По словам Вари:

«... Он [Лосев] имеет свои слабости, он не бережлив, не думает о черном дне, но это оттого, что он очень добр и щедр. Душа у него совсем детская. Если дать ему миллион, то через месяц же у него ничего не останется, все раздаст».

Слова самого Лосева:

« — Выпьем, душа моя, — продолжал он вздыхая, — а то уж очень тяжко стало. Нашему брату-чудаку конец пришел, крышка. Идеализм теперь не в моде. Теперь царит рубль, и если хочешь, чтобы не спихнули с дороги, то распластайся перед рублем и благоговей. Но я не могу. Уж очень претит!

«— Когда назначены торги? — спросил Подгорин, чтобы переменить разговор.

« — На седьмое августа. Но я вовсе не рассчитываю, дорогой, спасать Кузьминки. Недоимка скопилась громадная, и имение не приносит никакого дохода, только убытки каждый год. Не стоит того... Тане, конечно, жаль, это ее родовое, а я, признаться, даже рад отчасти. Я совсем не деревенский житель. Мое поле — большой шумный город, моя стихия — борьба!

«Он говорил еще, но вовсе не то, что хотел, и зорко следил за Подгориным, как бы выжидая удобного момента. И вдруг Подгорин увидел близко его глаза, почувствовал на лице его дыхание...

« — Дорогой мой, спасите меня! — проговорил Сергей Сергеевич, тяжело дыша. — Дайте мне двести рублей. Я вас умоляю».

Слова Подгорина о Лосеве:

« — И, ради бога, перестаньте воображать, что вы идеалист. Вы такой же идеалист, как я индюк. Вы просто легкомысленный, праздный человек, и больше ничего... Ну вот, что прикажете делать с человеком, который надел маску зла и потом рыдает?

« — Посмотрите на себя в зеркало, — продолжал Подгорин, — вы уже не молодой человек, скоро будете стары, пора же наконец одуматься, отдать себе хоть какой-нибудь отчет, кто вы и что вы? Всю жизнь ничего не делать, всю жизнь эта праздная, ребяческая болтовня, ломанья, кривлянья, — неужели у вас у самого голова еще не закружилась и не надоело так жить? Тяжело с вами! Скучно с вами до одурения!»

Мотивы в речах жены Лосева, Татьяны, — мотивы речей будущей Раневской:

« — Мне кажется, вы слишком мрачно смотрите, — сказал Подгорин. — Все обойдется. Ваш муж будет служить, вы войдете в новую колею, будете жить по-новому.

« — Как вы можете это говорить!.. Какая там новая

жизнь! Сергей хлопочет, ему обещали место податного инспектора где-то там в Уфимской или Пермской губернии, и я готова куда угодно, хоть в Сибирь, я готова жить там десять, двадцать лет, но я должна знать, что рано или поздно я все-таки вернусь в Кузьминки. Без Кузьминок я не могу. И не могу и не хочу! Не хочу!»

Это очевидное совпадение тематического ряда в рассказе и в пьесе говорит о том, что, задумывая новую пьесу, Чехов не затруднился подысканием для нее центральной темы. Эту тему он извлек из своей уже разработанной тематики, сосредоточив внимание на той общественной конфигурации сил, которую мы неоднократно определяли как смену помещичье-дворянского хозяйственного уклада укладом буржуазно-капиталистическим, на теме, зародыш которой он нащупал в своей юношеской пьесе и за сменяющимися фазами которой он следил по мере расширения круга своих наблюдений. В последний раз до писания «Вишневого сада» тема эта была очерчена Чеховым в рассказе «У знакомых». В этом рассказе, помимо связующей темы, заложены типаж, сюжетный узел и отдельные ситуации будущей пьесы. Но самый этот материал подвергся существенной обработке в рамках новой пьесы.

3

Итак, под влиянием нового соотношения общественных сил в самом начале 900-х годов и отчасти новых возникающих социально-политических перспектив наметился существенный сдвиг в мировоззрении Чехова. Эта перемена привела Чехова к переоценке себя как художника («тон мой устарел», «как литератор я уже отжил») и к желанию написать произведение в новом стиле с большой общественной темой, отвечающей соотношению классовых сил в предреволюционную эпоху.

Спрашивается, дал ли Чехов в своем последнем драматическом произведении объективный анализ социальной действительности; выявил ли он четко свое отношение к главнейшим общественным группам, решительно противостоящим друг другу в классовой борьбе накануне буржуазной революции; удалось ли ему найти убедительную художественную форму, соответствующую выражаемой ею идее; пришел ли он в результате нового самосознания и новой оценки социально-политических явлений к созданию нового стиля?

На эти вопросы, суммируя тематические и стилистические данные «Вишневого сада», надо ответить отрицательно.

В первые годы своей литературной и общественной деятельности Чехов, подобно многим представителям мелкобуржуазной интеллигенции 80-х годов, растерявшихся перед правительственной реакцией, утверждал, что «революции в России никогда не будет» (в письме А. Плещееву 1888 г.), что «политики у нас нет, в революцию мы не верим» (в письме А. Суворину 1892 г.), — и всю свою энергию, весь свой общественный темперамент Чехов вкладывал в делание «малых дел» культуры.

Но уже с конца 90-х годов под очевидным влиянием роста капитализма и революционного рабочего движения Чехов, по свидетельству мемуаристов, неоднократно говорил: «А знаете? У нас скоро уже будет конституция» (*В. Дорошевич.* —«Русское слово», 1910, № 13). Или. «Вот увидите, скоро у нас будет конституция, без конституции уже больше нельзя» (*И Альтшуллер.*— «Русские ведомости», 1914, № 151). Или: «Послушайте, а знаете что? Ведь в России через 10 лет будет конституция» (*А. Куприн* — Сборник «Знание», кн. III, 1905). Совсем реформистски звучат и такие слова Чехова в письме А. Суворину по поводу студенческих беспорядков: «Дайте свободу печати и свободу совести, и тогда наступит вожделенное спокой-

ствие, которое, правда, продолжалось бы не особенно долго, но на наш век хватило бы».

Из этих высказываний можно было бы сделать общее заключение, что, эволюционируя политически, Чехов все же в последние годы жизни разделял не радикальную, но «реформистскую» программу. Однако исчерпывающее определение социальных воззрений Чехова с учетом всего материала писательских высказываний и общей тенденции, выраженной в его художественных произведениях начиная со второй половины 90-х годов, значительно сложнее. В ткань художественных произведений писателя последних лет вставлены и более радикальные требования, вроде: «Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно» («Невеста», 1903 г.), или: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25 — 30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!» (слова Тузенбаха в «Трех сестрах», 1901 г.).

Наличие этих высказываний говорит о том, что Чехов был не только либеральным культурником или умеренным прогрессистом, что в совокупности своей эти высказывания идеологического порядка, данные в художественной ткани произведений в форме речей-сентенций, не покрываются «программой-минимум» либералов-демократов, определенной Лениным в статье «Народничествующая буржуазия и растерянное народничество» (1903 г.), или политическими воззрениями культурников и либералов, охарактеризованными Лениным в статье «Задачи революционной молодежи» (1903 г.). Идеологические высказывания Чехова этих лет, вообще говоря, характеризуются тем «бессознательным смешением демократических и примитивно-социалистических идей», которое Ленин наблюдал в предреволюционные годы у разночинной интеллиген-

ции с «совершенно неустановившимся миросозерцанием» (см. его статью «Задачи революционной молодежи», 1903 г.).

Вне всякого сомнения, что в «Вишневом саде» Чехов выступил с явно-выраженными демократическими симпатиями. Но его демократизм здесь не решителен, не гневен, не радикален. Буржуазная основа его демократизма не позволила ему заострить и активизировать выступления противостоящих в пьесе классовых сил, произнести резкое осуждение классовым врагам подлинной демократии и горячо приветствовать ее друзей. Чехов еще задолго до написания пьесы видел, что оскудевающее дворянство, дряхлый «вишневый сад» стоит препятствием на пути к гегемонии буржуазной демократии, — и он предрек гибель этому дворянству. Но в то же время он как бы и сочувствует дворянству в его гибели, он говорит о нем не сурово, не жестко, но мягко, в тонах грустных, лирических. Это объясняется тем, что Чехов — представитель буржуазной интеллигенции, не имевшей еще своего культурного накопления, — долгие годы культурно был связан с огромным дворянским наследием. Застав уже последнюю, оскудевающую стадию дворянской культуры, прекрасно видя на протяжении всей своей литературной деятельности признаки ее распада, чутко улавливая ее больные стороны, Чехов все же находился под ее значительным влиянием, дань которому он отдал и в последнем своем произведении. В «Вишневом саде» нет и тени идеализации дворянства — и она не могла быть у писателя, в длинном ряде своих произведений показавшего свою демократичность, давшего высокую апологию труду, человеческой независимости, раскрепощению личности от многих предрассудков. Но вся система художественных образов дворянства в пьесе говорит за то, что Чехов не освободился окончательно от эстетического очарования культурой вымирающего сословия.

С другой стороны, создавая в лице Лопахина образ развивающегося и побеждающего капитализма, этого представителя новой исторически-неизбежной силы, нового хозяина жизни, Чехов не показал отрицательных его сторон, не раскрыл подлинного, хищнического лица капитализма, смягчил остроту классовой борьбы двух противостоящих друг другу общественных слоев. Здесь сказалось тяготение буржуазной демократии к «создателям» капиталистического прогресса, но их, в конечном счете, реакционная сущность не была еще до конца ясна Чехову.

Однако в пьесе дано противопоставление Лопахину, а также Гаеву и Раневской, другого социального слоя— разночинной революционной молодежи, представителем которой является Трофимов. Студент Трофимов был задуман Чеховым, судя по его признанию, как образ молодого революционера, как выразитель социальной активности. В письме к О. Книппер Чехов писал: «Я все трусил, боялся. Меня главным образом пугала... недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?» (19 октября 1903 г.). Но образ Трофимова, весьма знаменательный в системе художественных образов пьесы и необычайно значительный в расстановке классовых сил в предреволюционную пору, дан Чеховым не выразительно, без подчеркнутого выделения основного социального его качества, в плане бытового, почти комического его снижения. За словами и призывами Трофимова мы не видим действия, возможности претворить слово в активное дело. Чехов не показал нам подлинной революционной силы, не создал убеждающего образа, — и это, если даже снять поправку на цензурные препятствия, видимо, потому, что революционные слои общества были мало знакомы писателю.

Итак, классовая позиция Чехова как представителя буржуазно-демократических групп, которые занимали

межеумочное положение между дворянством, крупной буржуазией и революционным пролетариатом, не позволила ему выступить в пьесе с радикальных политических позиций, с предельно ясной идейной оценкой современности. Сквозь социальную символику «Вишневого сада» просвечивают лишь смутные, не до конца доведенные авторские оценки, отражающие однако полностью шатающуюся классовую позицию той группы, полновесным идейным выразителем которой явилось творчество Чехова.

Очевидно, что этот невнятный идейный план пьесы должен был отложиться в соответствующей стилистической форме.

В самом деле, творческий путь Чехова при создании им «Вишневого сада» был естественный и неизбежный: взяв знакомую ему тему, он дал ее выражение в соотношении лиц, знакомых ему по предыдущим своим художественным характеристикам. При этом выработанная Чеховым манера лепки этих лиц отложилась в неизмененном виде в ткани новой пьесы: отказ от драматического схематизма; разносторонний охват черт лица по второстепенным, бытовым деталям при общей мягкой манере живописания; уравновешивание, условно говоря, «положительных» и «отрицательных» черт лица без «нажима» на выпуклые, односторонние личные качества; индивидуализирование речи, способа мышления, поведения лица. Весь характеристический «лицевой» материал собран для движения в сущности бессюжетной основной линии пьесы, с отсутствием сильных динамических узлов, с большой статичностью построения, — черты драматического изложения, также повторяющие свойства предыдущих драм Чехова.

Новым, по сравнению с другими его драмами, элементом пьесы, который должен был, соединившись со старыми элементами и преобладая над ними, превратить самое это соединение в новое качество стиля, был, по замыслу автора, основной мажорный тон

пьесы. Этот тон сопровождал тематику речей тех персонажей, которые были ведущими в движении «бодрых» драматических линий — Лопахин, Аня, Трофимов. Этот мажорный тон для очевидного своего выражения в пьесе был подкреплен вводом значительного числа бытовых комических персонажей и отдельных положений.

Так было задумано автором. Но соединение в пьесе противоречивых и взаимоисключающих элементов, — энергичной тематики и мажорного тона (Ани, Трофимова, Лопахина) вместе с унылой тематикой Гаева и Раневской и минорного охвата их эмоций, — не привело к отчетливому преобладанию нужного тона. Да и вся детально разработанная Чеховым система раскрытия переживаний и размышлений лиц в речевых высказываниях, общий лирический тон пьесы приводил не к резкому и лейтмотивному выделению активных линий, но к их неизбежному завуалированию, снижению. Пьеса, строго говоря, не была написана автором заново: не говоря об общей художественной манере Чехова в ней, отдельные участки пьесы оказались механически перенесенными из других рассказов («У знакомых») и других пьес (ср. финал действия I с действием IV «Дяди Вани», финал действия IV—с финалом действия IV «Лешего» в первой редакции, отдельные положения — с пьесой «Три сестры»). Старая манера художника, подчинив себе новый замысел автора, сдерживала движение новой формы. В «Вишневом саде» Чехову не удалось элементы привычного ему художественного метода переплавить в новое стилевое качество.

4

С этими своими тематическими и стилистическими данными пьеса пошла на суд тогдашней общественности. Между Чеховым и публикой возник обязатель-

ный в эти годы посредник — Московский Художественный театр. Взвешивая появившиеся в дальнейшем по поводу спектакля оценки пьесы, мы должны иметь в виду, что тематические, тональные, стилевые элементы пьесы воспринимались современным зрителем лишь в сценических формах, созданных этим театром.

Мы приведем ниже документальные материалы, которые показывают, при каких условиях создавалась Чеховым его пьеса и как она была воспринята руководителями и коллективом Художественного театра.

Пьеса писалась Чеховым трудно, о чем он неоднократно сообщал О. Книппер, одновременно говоря об особенностях своей пьесы и делясь своими сомнениями:

«...А пьеса наклеивается помаленьку, только боюсь, что тон мой вообще устарел, кажется» (17 апреля 1903 г.).

«...Пиши мне подробности, относящиеся к театру. Я так далек от всего, что начинаю падать духом. Мне кажется, что я, как литератор, уже отжил, и каждая фраза, какую я пишу, представляется мне никуда не годной и ни для чего не нужной» (20 сентября).

«...Четвертый акт в моей пьесе сравнительно с другими актами будет скуден по содержанию, но эффектен» (23 сентября).

«...Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое. Во всей пьесе ни одного выстрела, кстати сказать» (25 сентября).

«...За пьесу не сердись... медленно переписываю, потому что не могу писать скорее. Некоторые места мне очень не нравятся, я пишу их снова и опять переписываю» (3 октября).

«.. а пьеса моя между тем еще не переписана, я еле-еле дотянул до середины III акта. Тяну, тяну, тяну и оттого, что тяну, мне кажется, что моя пьеса неизмеримо громадна, колоссальна, я ужасаюсь и потерял к ней всякий аппетит» (7 октября).

«...переписываю слишком медленно и переделываю по обыкновению во время переписки» (9 октября).

«...Если понадобятся переделки, то, как мне кажется, очень небольшие. Самое нехорошее в пьесе это то, что я писал ее не в один присест, а долго, очень долго, так что должна чувствоваться некоторая тягучесть» (12 октября).

«...как мне трудно было писать пьесу!» (12 октября).

«...Мне не верится, что я уже не пишу пьесы. Веришь ли, два раза переписывал начисто» (14 октября).

«...В пьесе кое-что нужно переделать и доделать, для этого достаточно, мне кажется, 15 минут. Не доделан IV акт и кое-что надо пошевелить во II, да, пожалуй, изменить 2—3 слова в окончании III, а то, пожалуй, похоже на конец «Дяди Вани».

«Если пьеса теперь не сгодится, то не падай духом.. не унывай, через месяц я ее так переделаю, что не узнаешь. Ведь я ее писал томительно долго, с большими антрактами, с расстройством желудка, с кашлем» (17 октября).

Или в письме к Вл. Немировичу-Данченко:

«Пишу по 4 строчки в день и те с нестерпимым мучением».

Работая над пьесой, Чехов был крайне озабочен правильной актерской интерпретацией созданных им художественных образов. Об этом говорят его письма к артистам Художественного театра времени писания пьесы. Так, во время работы над пьесой летом и осенью 1903 г. Чехов писал К. Станиславскому:

«Пьеса моя не готова, подвигается туговато, что объясняю я и леностью, и чудесной погодой, и трудностью сюжета... Ваша роль, кажется, вышла ничего себе, хотя впрочем судить не берусь, ибо в пьесах вообще, при чтении их, понимаю весьма мало» (28 июля).

Тотчас же после окончания пьесы он писал М. Лилиной:

«Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс, и я боюсь, как бы мне не досталось от Владимира Ивановича. У Константина Сергеевича большая роль. Вообще же ролей немного» (15 сентября).

И в письме к О. Книппер о роли Гаева, предназначаемой Чеховым первоначально А. Вишневскому:

«Скажи Вишневскому, чтобы он нашел мне место акцизного. Я написал для него роль, только боюсь, что после Антония [в «Юлии Цезаре»] эта роль, сделанная Антоном, покажется ему неизящной, угловатой. Впрочем, играть он будет аристократа. Твоя роль сделана только в III и I актах, в остальных она только намазана» (12 октября).

Первоначально Чехов задумал вывести Раневскую старухой. «В этой пьесе центральная роль — старухи» — писал Чехов в письме В. Коммиссаржевской 27 января 1903 г. и позднее в письме О. Книппер: «Писать для вашего театра не очень хочется — главным образом по той причине, что у вас нет старухи» (15 апреля).

В ответ на замечание О. Книппер, что Чехов сначала хотел сделать Раневскую «угомонившеюся» и что ее трудно играть, Чехов писал О. Книппер:

«Нет, я никогда не хотел сделать Раневскую угомонившеюся. Угомонить такую женщину может только одна смерть. А, быть может, я не понимаю, что ты хочешь сказать. Раневскую играть не трудно, надо только с самого начала верный тон взять; надо придумать улыбку и манеру смеяться, надо уметь одеться» (25 октября).

В одном из писем к О. Книппер Чехов дал свое распределение ролей с характеристиками отдельных персонажей:

«1) Любовь Андреевну играть будешь ты, ибо больше некому. Она одета не роскошно, но с большим вкусом. Умна, очень добра, рассеянна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице.

«2) Аню должна играть непременно молоденькая актриса.

«3) Варя — быть может, эту роль возьмет Мария Петровна [Лилина].

«4) Гаев — для Вишневского. Попроси Вишневского, чтобы он прислушался, как играют на биллиарде, и записал бы побольше биллиардных терминов. Я не играю на биллиарде, или когда-то играл, а теперь все позабыл, и в пьесе у меня все случайно. Потом с Вишневским мы сговоримся, и я выпишу все, что нужно.

«5) Лопахин — Станиславский.

«6) Трофимов — студент — Качалов.

«7) Симеонов-Пищик — Грибунин.

«8) Шарлотта — знак вопроса. В IV акте я вставлю еще ее слова; вчера у меня очень болел живот, когда я переписывал IV акт, и я не мог вписать ничего нового. Шарлотта в IV акте проделает фокус с калошами Трофимова. Раевская не сыграет. Тут должна быть актриса с юмором.

«9) Епиходов — быть может, не откажется взять Лужский.

«10) Фирс — Артем.

«11) Яша — Москвин.

«Если пьеса пойдет, то скажи, что произведу все переделки, какие потребуются для соблюдения условий сцены. Время у меня есть, хотя, признаюсь, пьеса надоела мне ужасно. Если что неясно в пьесе, то напиши.

«Дом старый, барский; когда-то жили в нем очень богато, и это должно чувствоваться в обстановке.

«Богато и уютно.

«Варя грубоватая и глуповатая, но очень добрая» (14 октября).

В письме от 19 октября:

«Напиши также, кто будет играть Шарлотту? Неужели Раевская? Тогда будет не Шарлотта, а несмешная, претенциозная Евдоксия».

То же распределение ролей с некоторыми вариан-

тами и с дополнительной характеристикой персонажей своей пьесы Чехов повторил позднее в письме к Вл. Немировичу-Данченко:

«1) Аню может играть кто угодно, хотя бы совсем не известная актриса, лишь бы была молода и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом. Эта роль не из важных.

«2) Варя — посерьезнее роль, если бы ее взяла Мария Петровна [Лилина]. Без М. П. эта роль выйдет и плосковатой, и грубой, придется переделывать ее, смягчать. Повториться М. П. не может, потому, во-первых, что она талантливый человек, и во-вторых потому, что Варя не похожа на Соню [в «Дяде Ване»] и Наташу [в «Трех сестрах»], это фигура в черном платье, монашка, глупенькая, плакса и пр. и пр.

«3) Гаев и Лопахин — эти роли пусть выбирает и пробует Конст. Серг. [Станиславский]. Если бы он взял Лопахина и если бы удалась ему эта роль, то пьеса имела бы успех. Ведь если Лопахин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадут и роль и пьеса.

«4) Пищик — Грибунин. Боже сохрани отдавать эту роль Вишневскому.

«5) Шарлотта — знак вопроса. Помеловой, конечно, нельзя отдавать, Муратова будет, быть может, хороша, но не смешна. Это роль г-жи Книппер.

«6) Епиходов — если хочет Москвин, то быть по сему. Выйдет великолепный Епиходов. Я предполагал, что будет играть Лужский.

«7) Фирс — Артем.

«8) Дуняша — Халютина.

«9) Яша. Если Александров, про которого ты пишешь, тот самый, который состоит у вас помощником режиссера, то пусть берет Яшу. Москвин был бы чудеснейшим Яшей. И против Леонидова ничего не имею.

«10) Прохожий — Громов.

«11) Начальник станции, читающий в III акте «Грешницу», — актер, говорящий басом.

«Шарлотта говорит не на ломаном, а чистом русском языке; лишь изредка она вместо Ь в конце слов произносит Ъ, и прилагательные путает в мужском и женском роде. Пищик русский, разбитый подагрою, старостью и сытостью старик; полный, одетый в поддевку (à la Симов), сапоги без каблуков. Лопахин — белая жилетка и желтые башмаки, ходит, размахивая руками, широко шагая, во время ходьбы думает, ходит по одной линии. Волосы не короткие, а потому часто вскидывает головой; в раздумьи расчесывает бороду, сзади на перед, т. е. от шеи ко рту. Трофимов, кажется, ясен. Варя — черное платье, широкий пояс.

«Три года собирался я писать «Вишневый сад» и три года говорил вам, чтобы вы пригласили актрису для роли Любовь Андреевны. Вот теперь и раскладывайте пасьянс, который никак не выходит» (2 ноября).

Особенно волновала Чехова роль Лопахина — по замыслу автора центральной фигуры в пьесе.

Он писал О. Книппер:

«Купца должен играть только Конст. Серг. Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать» (28 октября).

Или:

«Станиславский будет очень хороший и оригинальный Гаев, но кто же тогда будет играть Лопахина? Ведь роль Лопахина центральная. Если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится. Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек» (30 октября).

Он писал К. Станиславскому:

«Когда я писал Лопахина, то думалось мне, что это Ваша роль. Если она Вам почему-либо не улыбается, то возьмите Гаева. Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов, и мне вот казалось, что эта роль, цен-

тральная в пьесе, вышла бы у вас блестяще... При выборе актера для этой роли, не надо упускать из виду, что Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулачка бы она не полюбила» (30 октября).

Беспокоился Чехов и за исполнение роли Ани, о которой писал О. Книппер:

«Немирович не присылал мне еще списка артистов, участвующих в пьесе, но я все же боюсь. Он уже телеграфировал, что Аня похожа на Ирину, очевидно, хочет роль Ани отдать Марии Федоровне [Андреевой.] И 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 II акта, где у нее только слезы на глазах. А ведь М. Ф. всю роль проноет, к тому же она стара. Кто играет Шарлотту?» (21 октября).

И в том же письме к Вл. Немировичу-Данченко:

«Я боюсь, как бы у Ани не было плачущего тона (ты почему-то находишь ее похожей на Ирину), боюсь, что ее будет играть не молодая актриса. Аня ни разу у меня не плачет, нигде не говорит плачущим тоном, у нее во 2-м акте слезы на глазах, но тон веселый, живой. Почему ты в телеграмме говоришь о том, что в пьесе много плачущих? Где они? Только одна Варя, но это потому, что Варя плакса по натуре и слезы ее не должны возбуждать в зрителе унылого чувства. Часто у меня встречается «сквозь слезы», но это показывает только настроение лиц, а не слезы. Во втором акте кладбища нет» (23 октября).

Вл. Немирович-Данченко ответил Чехову:

«Теперь я пьесу прочел три раза. Что Аня похожа на Ирину, — совершенно беру назад. Даже меньше, чем ты на Бурджалова. Есть несколько местечек, слишком напоминающих кое-какие места из старых пьес. Трудно обойти это сходство в монологе Ани в конце 3-го действия. Остальное ты исправишь, не двигаясь с дивана, когда я укажу тебе их, в 10 минут.

«Беру назад упрек в «грубостях». Может быть — два-три слова, которые при том же можно и не исправлять.

«Симов уже съездил в Нару и зарисовал мотив.

«Мотивы комнат он тоже уже собрал. Он в бодром художественном запале и *жаждет* вложить в декорации весь свой дар» (ноябрь).

Еще в феврале 1903 г. К. Станиславский ждал новую пьесу Чехова, а в июле месяце писал ему: «Имейте в виду, что я, на всякий случай, — записал в фонограф свирель пастуха. Выходит чудесно» (22 июля).

В октябре, за несколько дней до получения пьесы театром, Вл. Немирович-Данченко писал Чехову:

«Наше настроение, ожидание твоей пьесы, все обостряется. Теперь уже ждем, считая дни...

«...Торопись — и главное — *не думай, что ты можешь быть неинтересен*».

Тотчас же по получении пьесы Вл. Немирович-Данченко послал Чехову телеграмму с такой оценкой:

«Мое личное впечатление — как сценическое произведение может быть больше пьеса, чем все предыдущие; сюжет ясен и прост, в целом пьеса гармонична, гармонию немного нарушает тягучесть второго акта.

«Лица новы, чрезвычайно интересны и дают артистам трудное для выполнения, но богатое содержание. Мать великолепна. Аня близка к Ирине, но новее. Варя выросла из Маши, но оставила ее далеко позади. В Гаеве чувствую превосходный материал, но не улавливаю его образ, так же как графа в «Иванове». Лопахин прекрасен и взят ново, все вторые лица, в особенности Шарлотта, особенно удались. Слабее кажется пока Трофимов.

«Самый замечательный акт по настроению, по драматичности и жестокой смелости последний, по грации и легкости превосходен первый.

«Новь в твоем творчестве — яркий и сочный драматизм, прежде был преимущественно лирик, теперь

истинная драма, какая чувствовалась разве только в молодых женщинах «Чайки» и «Дяди Вани»; в этом отношении большой шаг вперед, много вдохновенных мазков. Не очень беспокоят меня, но не нравятся некоторые грубости деталей, есть излишества в слезах. С общественной точки зрения основание, тема не нова, но взята ново, поэтично и оригинально. Подробно напишу после второго чтения; пока благодарю и крепко целую» (19 октября).

И после прочтения пьесы труппе Вл. Немирович-Данченко послал Чехову вторую телеграмму:

«Сейчас прочел пьесу труппе, впечатление громадное, сильнейший трепет и мысли и чувства, возбуждение большое и великолепное, общий голос, что творчество ширится и крепнет, подробно напишу».

Видимо, откликом на первую телеграмму Вл. Немировича-Данченко явились слова Чехова в письме к О. Книппер, посланном на следующий день: «Меня главным образом пугала малоподвижность второго акта...»

В ответ на неоднократные упоминания Чехова в письмах к О. Книппер об ожидании обещанного Вл. Немировичем-Данченко письма последний писал Чехову:

«Я же тебе телеграфировал два раза и оба раза по совести. Может быть, я не так горячо увлекаюсь пьесой, как например Константин Сергеевич. Он говорит, что ничего сильнее и талантливее ты еще никогда не писал. Но если я с этим и не согласен, то и оспаривать не хочется, потому что в самом деле это очень сильная и талантливая вещь.

«Теперь постепенно мысленно вживаемся в пьесу, начали работать с макетами декораций.

«... Не волнуйся. *Все пойдет по-прекрасному и достойному тебя*».

К. Станиславский тотчас же по прочтении пьесы послал Чехову телеграмму:

«Сейчас только прочел пьесу, потрясен, не могу опомниться, нахожусь в небывалом восторге, считаю пьесу лучшей из всего прекрасного вами написанного, сердечно поздравляю гениального автора, чувствую, ценю каждое слово, благодарю за доставленное уже и предстоящее большое наслаждение» (22 октября).

По поводу этой телеграммы Чехов написал О. Книппер:

«Сегодня получил от Алексеева телеграмму, в которой он называет мою пьесу гениальной; это значит перехвалить пьесу и отнять у нее добрую половину успеха, какой она, при счастливых условиях, могла бы иметь».

Вслед за телеграммой К. Станиславский послал Чехову большое письмо со следующей характеристикой пьесы:

«Дорогой Антон Павлович! По-моему «Вишневый сад» — это лучшая ваша пьеса. Я полюбил ее даже больше милой «Чайки». Это не комедия, не фарс, как вы писали, — это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте. Впечатление огромно, и это достигнуто полутонами, нежными акварельными красками. В ней больше поэзии, лирики, сценичности, все роли, не исключая прохожего — блестящи. Если бы мне предложили выбрать себе роль по вкусу, — я бы запутался, до такой степени каждая из них манит к себе. Боюсь, что все это слишком тонко для публики. Она не скоро поймет все тонкости. Увы, сколько глупостей придется читать и слышать о пьесе. Тем не менее успех будет огромным, так как пьеса забирает. Она до такой степени цельна, что из нее нельзя вычеркнуть слова. Может быть, я пристрастен — но я не нахожу никакого недостатка в пьесе. Есть один: она требует слишком больших и тонких актеров, чтобы обнаружить все ее красоты. Мы не сможем этого сделать. При первом чтении меня смутило одно обстоятельство: я сразу был захвачен и зажил пьесой. Этого

не было ни с «Чайкой», ни с «Тремя сестрами». Я привык к смутным впечатлениям от первого чтения Ваших пьес. Вот почему я боялся, что при вторичном чтении пьеса не захватит меня. Куда-тут!!. Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться. Слышу, как Вы говорите: «позвольте, да ведь это же фарс»... Нет, для простого человека — это трагедия. Я ощущаю к этой пьесе особую нежность и любовь. Я почти не слышу критики, хотя актеры любят критиковать. На этот раз, как-то все сразу подчинились. Если же и раздается голос критики, я улыбаюсь и не даю себе труда спорить. Я жалею критикующего. Кто-то сказал: самый лучший акт 4-й, а наименее удачный это 2-й. Мне смешно, и я не спорю. Начинаю ролью припоминать сцену за сценой 2-й акт и уже это лицо сбито с толка. 4-й акт хорош именно потому, что 2-й акт великолепен — и наоборот. Я объявляю эту пьесу вне конкурса и не подлежащей критике. Кто ее не понимает, тот дурак. Это мое искреннее убеждение. Играть в ней я буду с восхищением все и если было бы возможно — хотел бы пережить все роли, не исключая милой Шарлотты. Спасибо Вам, дорогой Антон Павлович, за большое наслаждение, уже испытанное и предстоящее. Как бы я хотел бросить все, освободиться от ярма Брута [в «Юлии Цезаре»] — и целый день жить и заниматься «Вишневым садом». Противный Брут давит меня и высасывает из меня соки. Я его еще больше возненавидел после милого «Вишневого сада». Крепко жму Вашу руку и прошу не принимать меня за психопатку» (октябрь).

О. Книппер в эти же дни писала Чехову о восприятии пьесы своем и всего коллектива театра:

«Уже третьего дня я поджидала пьесу и волновалась, что не получила. Наконец вчера утром, еще в постели, мне ее принесли. С каким трепетом я ее брала и развертывала — ты себе представить не можешь. Перекрестилась трижды. Так и не встала с постели, пока не

проглотила ее всю. Я с жадностью глотала ее. В 4-м акте я зарыдала. 4-й акт удивительный. Мне вся пьеса ужасно нравится. Пошло я выражаюсь. Для твоих произведений нужен язык красивый, изящный.

«Я, конечно, не судья твоим пьесам. Я прочла, и мне все, все решительно нравится, точно я побывала в семье Раневской, всех видела, со всеми пострадала, пожила. Ничего нет похожего на прежние твои пьесы: и никакой тягучести нигде. Легко и изящно все. Очень драматичен 4-й акт. Вся драма какая-то, для тебя, непривычно крепкая, сильная, ясная.

«Я прочла и побежала в театр. Там, к счастью, отменили репетицию. Влад. Ив. [Немирович-Данченко] так и вцепился в пьесу. Пришел Качалов, Лужский, Москвин, и всем давали только «подержаться» за пьесу. Если бы ты мог видеть лица всех, наклонившихся над «Вишневым садом»! Конечно, пристали все тут же читать. Заперли дверь на ключ, ключ вынули и приступили. Слушали: Лужский, Качалов, Москвин, Адашев, Вишневский, я; Влад. Ив. читал. Только что кончили, как приехал Конст. Серг. [Станиславский] и уже, не здороваясь со мной, тянет руку за пьесой, которую я держала. Затем прибыл Морозов,[1] которому пьеса была дана на вечер. Слушали все с благоговением, с лицами особенными, чтение прерывалось смехом или одобрительными знаками. Сегодня утром читает ее Конст. Серг., а завтра будут читать труппе.

«Получил ли телеграмму от Немировича? По-моему он хорошо написал. Только 2-й акт не тягуч, это неправда, да и он не то хотел сказать, увидишь из его письма. Что 1-й акт удивительно грациозен и легок — верно. А вообще ты такой писатель, что сразу никогда всего не охватишь, так все глубоко и сильно. Надо сжиться и тогда уже говорить. Ах, как хорошо все!

---

[1] С. Т. Морозов — фабрикант, один из директоров Художественного театра.

Как чудесно написаны Гаев, Лопахин, Трофимов, в смысле актерской работы, может быть не очень привлекателен, может сбиться на шаблон. Любовь Андреевна вышла «легкая» удивительно, но трудна адски. Чудесная роль. Шарлотта и Варя очень интересны и новы. Пищик — великолепен, и у актеров имел успех. Только Вишневский не может играть Гаева, это ты как хочешь. И Влад. Ив. сразу это сказал. Гаев — Станиславский или уж Лужский. Обо всем тебе подробно будут писать. А как бы ты сейчас был нужен!» (19 октября).

В следующем письме:

«Сегодня читают «Вишневый сад» в театре. Я решила не итти, а между тем хочется. Не знаю еще, пойду ли. Конст. Серг., можно сказать, обезумел от пьесы. 1-й акт, говорит, читал как комедию, 2-й акт сильно захватил, в 3-м я потел, а в 4-м ревел сплошь. Он говорит, что никогда ты не писал ничего такого сильного. Приподнятое настроение у всех» (20 октября).

И в письме от 21 октября:

«... А ты, дусик, сначала хотел сделать Раневскую угомонившейся, правда? Помнишь — ты мне показывал ее слово во 2-м акте? А как ее трудно играть! Сколько надо легкости, изящества и уменья. Вчера читали пьесу. Слушали, ловили каждое словечко и по окончании аплодировали... Пьеса всем нравится. Роли, говорят, все удивительные. Только как разойдется — не знаю. Влад. Ив. волновался, когда читал. Сказал перед чтением, что читать он не умеет, а только доложит пьесу. Дусик, это дивная пьеса, повторяю. Сколько глубины, изящества, поэзии. И эта удивительная, твоя собственная манера писать».

«... Сейчас получила твое письмо от 17 октября. Ты пишешь, что надо доделать или переделать что-то в пьесе. Это, если тебе кажется, а по моему мнению и мнению многих, пьеса удивительно отделана, удивительно чиста и томления никакого. Приедешь — увидим...».

В последующих своих письмах Чехову в октябре и ноябре К. Станиславский вновь писал ему о достоинствах пьесы («Я считаю эту пьесу лучшей из всех. Люблю в ней каждое слово, каждую реплику, каждую запятую»), об исполнении отдельных ролей, о декоративном оформлении, о ходе репетиций. О работе своей над ролью Гаева и одновременно Лопахина К. Станиславский сообщал Чехову:

«Наконец, с завтрашнего дня приступаем за Вашу пьесу. Мы и то непростительно потеряли целую неделю. До сих пор путаются в ролях. Сам я решился сделать так: учу и готовлю 2 роли: Лопахина и Гаева. Не могу сказать: какую роль хочу (?) [1] больше. И та и другая чудесны и по душе. Правда, Лопахина боюсь. Говорят, что у меня не выходят купцы, или вернее, — выходят театральными, придуманными. Лопахин, правда, хороший малый — добродушный, но сильный. Он и вишневый сад купил как-то случайно и даже сконфузился потом. Пожалуй он и написался поэтому. Гаев по-моему должен быть легким, как и его сестра. Он даже не замечает, как говорит. Понимает это, когда уже все сказано. Для Гаева, кажется, нашел тон. Он выходит у меня даже аристократом, но немного чудаком» (31 октября).

И в следующем письме:

«Чудится, что и вся пьеса пойдет в каком-то ином тоне, чем предыдущие. Все будет бодрее, легче... Словом хочется пользоваться акварельными красками. Да!» (ноябрь).

О начале режиссерской и актерской работы над пьесой Вл. Немирович-Данченко писал Чехову:

«Вчера же... приступили к пьесе. Понимается она довольно легко. И правду сказать и мы [режиссеры] и актеры выросли. И выросли в хорошую сторону, в сторону чуткости к простоте и поэзии».

[1] Знак вопроса поставлен К Станиславским — *С. Б.*

И в другом письме:

«Константину Сергеевичу, как режиссеру, надо дать в «Вишневом саде» больше воли. Во-первых, он уже больше года ничего не ставил и, стало быть, у него накопилось много и энергии режиссерской и фантазии, во-вторых, он великолепно тебя понимает».

Тщательное обдумывание руководителями Художественного театра декоративной стороны спектакля видно из следующих писем К. Станиславского Чехову:

«Есть одно дело по режиссерской части. Не знаю почему, — мне очень хочется видеть 3 и 4 акты в одной декорации. В последнем акте разрушенной и приготовленной к отъезду. Это право не из дурной сентиментальности. Мне чувствуется, что так пьеса будет уютнее, что публика сроднится с домом. Вторая зала вносит какую-то путаницу. Может быть она нужна Вам, чтоб еще более оттенить былое богатство. Но это выразится, мне кажется, и так. При одной декорации для 2-х актов — однообразия не будет, так как опустошение дома изменит совершенно настроение 3 акта. Мы будем продолжать вырабатывать макет, а тем временем, может быть, Вы напишете два слова» (5 ноября).

И в следующем письме:

«Бог даст, декорация выйдет удачная. Часовенка, овражек, заброшенное кладбище среди маленького лесного оазиса в степи. Левая часть сцены и средняя без всяких кулис — один горизонт и даль. Это сделано одним сплошным полукруглым задником и приставками для удаления его. Вдали в одном месте блестит речка, видна усадьба на пригорке. Телеграфные столбы и железнодорожный мост. Позвольте в одной из пауз пропустить поезд с дымочком. Это может отлично выйти. Перед закатом будет виден ненадолго город. К концу акта туман; — особенно густо он будет подыматься из канавки на авансцене. Лягушечий

концерт и коростель в самом конце — налево, на авансцене — сенокос и маленькая копна, на которой и поведет сцену вся гуляющая компания. Это — для актеров, им это поможет жить ролями. Общий тон декораций — Левитановский. Природа — Орловской или не южнее Курской губернии... Все еще колеблюсь относительно декораций 3 и 4 актов... Думаю, какой-то голос шепчет мне все время, что при одной декорации, измененной в 4 акте — спектакль будет легче, уютнее. На этих днях надо решить» (19 ноября).

О планировках пьесы К. Станиславским и художником В. Симовым Вл. Немирович-Данченко сообщал Чехову:

«Задача пьесы была для них трудная. Надо было дать окна перед зрителем, чтобы вишневый сад лез в комнаты. Затем три двери, причем комната Ани должна чувствоваться здесь же и какой-нибудь характер детской, не говоря уже о характере старого большого дома.

«Кажется задача выполнена.

«Выписываем кое-какую мебель из деревни» (ноябрь).

Чехов пристально следил за правильным, отвечающим его трактовке замысла и всего художественного плана пьесы, декоративным, обстановочным оформлением и еще во время работы над пьесой сообщал Вл. Немировичу-Данченко:

«Обстановочную часть в пьесе я свел до минимума, декораций никаких особенных не потребуется и пороха придумывать не придется... Во втором акте своей пьесы реку я заменил старой часовней и колодцем. Этак покойнее. Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль» (22 августа).

Чехов не оставлял без ответа сомнения и вопросы К. Станиславского и писал ему о сценической планировке пьесы:

«Дом должен быть большой, солидный; деревянный

(в роде Аксаковского, который кажется известен С. Т. Морозову), или каменный, это все равно. Он очень стар и велик, дачники таких домов не нанимают; такие дома обыкновенно ломают и материал пускают на постройку дач. Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулись обстановки.

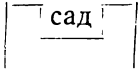
«Когда покупают такой дом, то рассуждают так: дешевле и легче построить новый поменьше, чем починить этот старый.

«Ваш пастух играл хорошо. Это именно и нужно» (5 ноября).

В другом письме к К. Станиславскому:

«Конечно, для III и IV актов можно одну декорацию с передней и лестницей».

Или в письме к О. Книппер:

«Получил план I действия. Дом будет двухэтажный; стало быть и покой  двухэтажный; но ведь

во дворике, какой образуется этим покоем, солнца очень мало, тут вишни не станут расти» (20 ноября).

И там же об исполнении отдельных ролей:

«Дуня и Епиходов при Лопахине стоят, но не сидят. Лопахин ведь держится свободно, барином, говорит прислуге ты, а она ему — вы» (10 ноября).

И еще о планировке:

«Сенокос бывает обыкновенно 20—25 июня, в это время коростель, кажется, уже не кричит, лягушки тоже умолкают к этому времени. Кричит только иволга. Кладбища нет, оно было очень давно. Две-три плиты, лежащие беспорядочно — вот и все, что осталось. Мост — это очень хорошо. Если поезд можно показать без шума, без единого звука, то — валяйте. Я не против того, чтобы в III и IV актах была одна декорация; было бы только удобно в IV акте выходить и входить» (23 ноября).

В письме к О. Книппер:

«Скажи Немировичу, что звук во II и IV актах «Вишневого сада» должен быть короче, гораздо короче и чувствоваться совсем издалека. Что за мелочность, не могут никак наладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе ясно».

И даже позднее, уже после открытой постановки и первых спектаклей пьесы Чехов продолжал корректировать игру отдельных исполнителей. Так М. П. Лилина, исполнявшая в первые годы роль Ани, писала Чехову в феврале 1904 г.:

«Думала сегодня вечером поговорить с Вами об Ане: Вы говорите, что крик теперь лучше, это хорошо; а так ли я говорю: «Прощай дом, прощай старая жизнь», я говорю со слезами в голосе; раза два я пробовала говорить бодрым голосом, да не выходило. Вы скажите, как по-Вашему».

И Чехов ответил:

«... прощай дом, прощай старая жизнь» — Вы говорите именно так, как нужно».

Работа театра над «Вишневым садом» вплоть до первых открытых спектаклей пьесы сопровождалась большими затруднениями как со стороны постановочной, так и со стороны текстовой. После генеральной репетиции пьесы Вл. Немирович-Данченко писал Чехову:

«*Первый* акт прошел сегодня блестяще, без сучка, без задоринки.

«*Второй* еще требует: 1) декорации, которая будет ставиться специально 17-го утром, 2) освещения — тогда же, 3) звуки — тогда же и 4) купюры в начале, которая будет завтра утром.

«*Третий*. Вторая половина — прошла прекрасно. Леонидов имел огромный, всеобщий успех и эта сложная фигура Лопахина чрезвычайно оценена. Ольга Леонардовна играла отлично. Первая же половина чуть затянута выходами, что будет устранено завтра утром.

«*Четвертый*—великолепен теперь! Не к чему придраться.

«Вот!

«Я совершенно покоен» (январь 1904 г.).

На премьере спектакля 17 января 1904 г. присутствовал Чехов. Спектакль не удовлетворил его как режиссерской своей стороной, так и актерским исполнением. В первые же дни после премьеры, он писал об исполнителях: «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому неважное» (И. Щеглову. — 18 января). И в другом письме: «Только, как думаю, не раньше масленицы наши актеры придут в себя и будут играть «Вишневый сад» не так растерянно и не ярко, как теперь» (Ф. Батюшкову. — 19 января).

Надо думать, что последующие спектакли пьесы в том же сезоне принесли более уверенный тон игры, бóльшую силу исполнительской стороне спектакля. Это видно хотя бы из отзывов руководителей театра в телеграммах Чехову после петербургских гастролей Художественного театра.

После первого спектакля «Вишневого сада» на этих гастролях К. Станиславский 2 апреля 1904 г. прислал Чехову телеграмму:

«Успех Вишневого сада у публики очень большой, несравненно больший Москвы, с третьего акта сильно вызывали автора, знатоки восторгаются пьесой, газетчики мало понимают, в труппе большой подъем, я торжествую, поздравляю» (2 апреля 1904 г.).

И в тот же день послал Чехову телеграмму Вл. Немирович-Данченко:

«С тех пор как занимаюсь театром, не помню, чтобы публика так реагировала на малейшую подробность драмы, жанра, психологии, как сегодня. Общий тон исполнения великолепен по спокойствию, отчетливости, талантливости, успех в смысле всеобщего восхищения огромный. И больше чем на какой-нибудь из твоих пьес. Что в этом успехе отнесут — автору, что — теа-

тру, — не разберусь еще. Очень звали автора. Общее настроение за кулисами покойное, счастливое и было бы полным, если бы не волнующие нас события на Востоке».

И во второй телеграмме, посланной 3 апреля, Вл. Немирович-Данченко сообщал Чехову:

«Блестящую статью дал Амфитеатров, не менее восторженную, но бедную по мысли дали «Новости», остальные мало интересны, но — успех пьесы и исполнителей, единодушно [встречено] второе представление, успех как и первое. Ольга Леонардовна на высоте первой актрисы труппы. Поздравляю во всех отношениях».

Каково было общее сценическое восприятие Художественным театром пьесы Чехова? Каков был подход этого интерпретатора чеховских образов к последней его пьесе? Был ли Художественный театр прямым проводником авторских замыслов или же явился субъективным их истолкователем?

Можно утверждать, что сложная образная система пьесы с двойственными, подчас противоречивыми чертами характера отдельных персонажей, с разноприродными стилевыми наслоениями и с прерывистым тональным рисунком, легко переходящим из элегической грусти в яркий жизнерадостный призыв, — оказалась труднейшей задачей для театра.

В своих воспоминаниях, написанных двадцать с лишним лет спустя после премьеры «Вишневого сада», К. Станиславский справедливо говорит, что спектакль налаживался трудно главным образом потому, что очень трудной для режиссерской трактовки и актерского исполнения оказалась пьеса. К. Станиславский считает, что в то время: «Наша внутренняя техника и уменье воздействовать на творческую душу артистов попрежнему были примитивны. Таинственные ходы к глубинам произведений не были еще точно устано-

влены нами». В частности не был еще найден ключ к правильному и впечатляющему театральному прочтению «Вишневого сада». К. Станиславский пишет:

«Дайте Лопахину в «Вишневом саде» 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 жизнь!» — 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».

Пьеса *так* не звучала в Художественном театре. О восприятии зрителем пьесы в первый сезон ее сценической жизни Вл. Немирович-Данченко говорил:

«До большой публики пьеса дошла только в следующих сезонах. Тонкое, деликатное письмо, отточенный до символов реализм, красота чувств, — все это в первый сезон совсем не было оценено».

И о том же вспоминал К. Станиславский в речи артистам Художественного театра в 1910 г.:

«Пусть многие и многие из вас признаются, что не сразу поняли «Вишневый сад». По крайней мере статистика Художественного театра свидетельствует, что уже с двадцатого представления сборы на «Вишневый сад» сильно упали».

Художественно отделывая исполнение преимущественно тех персонажей, которые были уже знакомы театру по предыдущему чеховскому репертуару, сводя сценическое звучание пьесы преимущественно к подчеркнутой трактовке ее лирико-драматических мест, игнорируя в какой-то мере основные образные планы и тональный рисунок пьесы, задуманные автором по-новому, — Художественный театр не создал спектакля огромной впечатляющей силы.

Художественный театр к тому же не полностью согласился как с авторским пониманием стилевых осо-

бенностей пьесы, так и с их соотношением в спектакле. Ко времени постановки последней чеховской пьесы Художественный театр выработал на материале чеховских же лирических драм, минорно окрашенных («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»), свой сценический метод постановки. Вот почему и новая пьеса Чехова, задуманная им в иных тонах и выполненная в преобладающей своей части в ином, комедийном плане, была сценически истолкована руководителями Художественного театра в значительной мере по прежним своим принципам и образцам.

И прежде всего спектакль не удовлетворил автора пьесы.

Чехов резко осудил спектакль, что видно из писем его к О. Книппер:

«Как это ужасно! Акт (IV), который должен продолжаться 12 минут maximum, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский» (29 марта 1904 г.).

Или:

«Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя. Имею там в виду не одну N которая сменилась NN, делающей то же самое и не делающей решительно ничего из того, что у меня написано» (10 апреля 1904 г.).

Расхождение Чехова, автора пьесы, с Художественным театром, автором спектакля, произошло видимо потому, что субъективно Чехов воспринимал свое произведение не совсем в том плане, какой отслоился в объективных данных пьесы, прочитанных театром к тому же по-своему. По мнению Чехова, театр пошел не по пути авторского толкования основных линий пьесы, но углубил в значительной степени те мотивы,

которые в авторском понимании не были мотивами основными.

Сценическая интерпретация пьесы Художественным театром не удовлетворила не только одного Чехова. Из мнений современников первых спектаклей пьесы мы приведем суждение В. Мейерхольда, уже в те годы крайне критически относившегося к отдельным сторонам сценического метода Художественного театра. В мае 1904 г., за месяц до смерти Чехова, В. Мейерхольд писал ему о спектакле «Вишневого сада» в Художественном театре:

«Мне не совсем нравится исполнение этой пьесы в Москве. В общем. Так хочется сказать. Когда какой-нибудь автор гением своим вызывает к жизни свой театр, этот последний постигает секрет исполнения его пьес, находит ключ... Но если автор начинает совершенствовать технику и в творчестве своем поднимается в высоты, театр, как совокупность нескольких творцов, следовательно творец более тяжеловесный, начинает терять этот ключ. Так, например, потерял ключ к исполнению пьес Гауптмана «Deutsches Theater» в Берлине (неуспех великолепной трагикомедии «Красный петух», «Шлук и Яу», «Бедный Гейнрих»). Так, мне кажется, растерялся Художественный театр, когда приступил к Вашему «Вишневому саду». Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. 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. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилен сказать точнее. Вы несравнимы

в Вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, Вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас.

«В Художественном театре от третьего акта не остается такого впечатления. Фон мало сгущен и мало отдален вместе с тем. Впереди: история с кием, фокусы. И отдельно. Все это не составляет цели «топотания». А между тем, ведь все это «танцы»: люди беспечны и не чувствуют беды. В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется» (8 мая 1904 г.).

Характерно, что этот отзыв В. Мейерхольда, трактующего Чехова как писателя, перешедшего от утонченного реализма к лиризму, мистически углубленному, а «Вишневый сад» как абстрактную, мистическую драму, совпал с оценкой пьесы, сделанной в том же году в статье теоретика символизма Андрея Белого («Весы», 1904, № 2).

И это совпадение не случайно. Год постановки «Вишневого сада» — время становления символизма как литературной школы. Новый художественный метод, сводящийся в основном к раскрытию за словесно-тематическим рядом более значительных и широких тематических планов, позволил по-новому трактовать художественные произведения как отдаленного, так и недавнего прошлого. Заново прочитывался и Чехов. Его последние произведения (начиная с повести «В овраге») комментировались как произведения символические, и Чехов причислялся к ближайшим предшественникам символизма. Художественый театр с его разработанным натуралистическим и психолого-бытовым методом брался под сомнение; его художественно-сценической системе противопоставлялась другая, для данных лет в применении к театру еще не отчетливая и не единая. И «Вишневый сад» стал поводом для принципиально-

различных толкований сценической основы пьесы представителями противоборствующих художественных мировоззрений. В столкновениях мнений рождалось новое понимание ключа к пьесе, не совпадающее все же в возникающих формулировках с пониманием авторским.

5

Обратимся к краткому обзору критических отзывов о первых постановках «Вишневого сада» в Художественном театре, падающих на время с января по май 1904 г.

С момента появления пьесы на сцене и в течение всего текущего театрального сезона газетная критика уделяла исключительное внимание последней пьесе писателя, обсуждая пространно как тематику пьесы, так и ее персонажей и стилистические особенности. Общий оценочный итог всех критических отзывов был один: пьеса не ответила на те ожидания, которые на нее возлагали. Огромное литературное мастерство автора не осветило по-новому тех сторон общественно-политической деятельности, к знанию которых стремился современник, не мобилизовало его настроения в сторону повышения жизненного тонуса.

Еще задолго до появления пьесы на сцене, при первых же сведениях в печати о писании Чеховым «легкой комедии» газеты под влиянием впечатления от пьесы «Три сестры» отметили:

«Если эта «легкость» — не результат необыкновенной легкости в мыслях сообщающего, то, надо думать, Чехов сделал маленькую передышку от того глубокого и безотрадного пессимизма, который все более и более сгущается в его произведениях» (*С. Яблоновский* — «Русское слово», 1902, № 106).

При обсуждении пьесы внимание критики прежде всего было уделено основной социальной ее теме.

Консервативные органы сочли тему пьесы старой, уже исчерпанной в литературе вообще и в творчестве Чехова в частности. «Московские ведомости» писали:

«В новой пьесе Чехова сопоставлены три поколения: отживающее — дореформенное, доживающее — люди восьмидесятых годов и нарождающееся вновь — идущее на смену восьмидесятникам... Тема «Вишневого сада» прямо выхвачена из жизни, хотя ни в каком случае не нова и не оригинальна...» (*Exter* — «Московские ведомости», 1904, № 9).

Последнее утверждение подхватило «Новое время» в следующем отзыве:

«Я думаю, что «Вишневый сад» есть вообще заключительный аккорд всей серии чеховских драм. Дальше итти в этом направлении некуда. Это экстракт всех органических особенностей его таланта, черта итога или переноса на новую страницу жизни... Пьесу можно назвать «Ликвидация». Да, это полная ликвидация того жизненного строя, тех явлений и характеров, которые Чехов только и наблюдает в русской жизни и которые только и любит изображать» (*Ю. Беляев* — «Новое время», 1904, № 10087).

Либеральное «Русское слово» восприняло тему пьесы с явным сочувствием к основным ее персонажам:

«Помещичье землевладение умирает, и Чехов прочел ему отходную, поэтическую, прекрасную... Последний акт — страшный акт. Это «жестокий» акт» (*В. Дорошевич.* — «Русское слово», 1904, № 19).

То же отношение найдем в статье А. Амфитеатрова в газете «Русь», в которой введена мотивировка, оправдывающая снисходительное отношение к классу, уходящему с политической арены. Характерно для статьи противопоставление творчеству Чехова творчества М. Горького:

«Если бы Художественному театру нужен был девиз на портал, я рекомендовал бы им надпись средне-

векового колокола: «Vivos voco, mortuos plango...» [1] Mortuos plango: Ан. Чехов. Vivos voco: М. Горький... В «Вишневом саде» отпевали российского интеллигентного, но оскуделого дворянина, хоронили эстетическую, но праздную и не прикладную «жизнь вне жизни», поставили памятник над могилой симпатичных белоручек, орхидей, отцветших за чужим горбом... Понятна и не внушает ни малейшего негодования железная необходимость, непреложною тяжестью которой давят их колеса жизни — но трагическая беспомощность, с какою лежат они под этими колесами, вялое покорство и кроткость их наполняют сердце ужасом и жалостью... конечно, сентиментальною и напрасною, но невольною жалостью инстинкта» («Русь», 1904, № 110).

Приемлемой тема пьесы оказалась даже для резко-консервативного «Гражданина», который писал без выражения симпатий к наступательному движению буржуазии:

«...в «Вишневом саде» мы находим уже знакомый нам мотив «тоски жизни», пошлость и мелочность житейскую на ряду с бессильными порывами к лучшему... «Вишневый сад» — страничка современной жизни, написанная правдиво, оттеняющая отрицательные стороны дворянства средней руки и наступательное движение кулака и торговца...» (*Homunculus.* — «Гражданин», 1904, № 7).

О том же писала и «Русь», сочувствуя представителям уходящего класса:

«Вишневый сад» — настоящая трагедия дворянства. Трудится всего один человек — кулак Лопахин; ясно, что древние дворянские роды должны пасть жертвой кулачества» (*П. Безобразов.* — «Русь», 1904, № 39).

На психологии исчезающего среднего дворянства

---

[1] „Живых приветствую, мертвых оплакиваю". — *С. Б.*

остановился в «сочувствующем» тоне критик либеральных «Русских ведомостей»:

«Для [обитателей усадьбы] прежнее исчезло, от него осталось только неуменье работать, беззаботность, отсутствие помыслов о завтрашнем дне — новое не пристало и не отразилось и в конце концов получилась странная и жалкая порода существ эфемерных, связанных с прошлым тонкими, непрочными, почти разорвавшимися корнями и ничем не связанных с настоящим. Как все умирающие, они возбуждают жалость и, как все умирающее, носят на себе следы какой-то фатальности, какого-то идущего мимо условий воли, а иногда и мимо сознания, процесса...» (*И.* [*Игнатов*]. — «Русские ведомости», 1904, № 9).

Об этой психике и об особенностях ее воспроизведения художественным методом Чехова писал М. Неведомский [*М. Миклашевский*] в «Мире божьем». Он утверждал, что в пьесе

«Чехову удалось подвести психике изображаемой им среды такой определенный, такой решительный итог... Итог этот — полная внутренняя, психическая несостоятельность представителей разлагающегося дворянского гнезда. У нас много писали на тему о дворянском «оскудении», о практической неприспособленности дворянства к изменившимся, усложнившимся условиям сельского быта. Но, кажется, никто до Чехова не заглянул так глубоко именно в психику, порождающую всю эту практическую несостоятельность и беспомощность» («Мир божий», 1904, № 8).

По мнению М. Неведомского, Чехов, обрисовывая психическое состояние обитателей «Вишневого сада», показал особый вид бессилия воли упадочнического класса: «крайняя непрочность, переменчивость психических состояний, отсутствие глубины воли».

Приведенный ряд оценок основной темы пьесы замыкается как бы официальным отзывом, данным в цензурном рапорте. В 1906 г. «Вишневый сад» был запре-

щен цензурой для постановки на сцене народных театров, так как, по определению цензора, «пьеса изображает в ярких красках вырождение дворянства».

В сущности, только говоря об основной тематике пьесы, критики единогласно положительно, хотя и с разными критериями, оценили пьесу. Замечания о других сторонах пьесы носили сдержанный и даже отрицательный характер.

Прежде всего не удовлетворял общий тон пьесы. М. Неведомский писал о недостаточно жестком и суровом рисунке пьесы в обрисовке представителей «уходящего» класса:

«...Чехов, подводя итог барскому житью и барской психике, сделал это более, чем мягко... «Вишневый сад» совсем не обличительная драма, сарказма и иронии в ней нет; она полна грустного юмора и даже любовных, нежных тонов».

Критик «Нового времени», подавленный картиной распада дворянства, нарисованной Чеховым, требовал указания на определенный выход из создавшегося положения и не был удовлетворен отсутствием в финале пьесы веселого, бодрого тона:

«Вишневый сад» — квинт-эссенция всех новейших драматических произведений Чехова с незначительной примесью чего-то прежнего, беззаботного и смешного, чем он грешил в водевилях. Но, как будто испугавшись этих непрошенных отзвуков, писатель спешит заглушить их в себе и оттого финал его пьесы звучит еще тоскливее, еще безотраднее...»

М. Гершензон, считая основным тоном в пьесе лирическую грусть, усомнился в правильности соотношения этого тона с тематикой пьесы:

«...Единство настроения — этой чарующей и щемящей сердце грусти выдержано в пьесе удивительно: один гармонический аккорд, одна тихая жалоба. Но именно эта гармония заставляет насторожиться... Общая картина сильно стилизована в целях достижения

единства тона — мягкой, поэтической грусти...» («Научное слово», 1904, № 3).

И лишь в журнале «Семья», ведущем культурническую линию, лирический тон грусти в пьесе был взят под защиту и оправдан общим отношением писателя к культурному прошлому:

«...Думается, прав Чехов и те, которых он увлек и тронул поэзией «Вишневого сада». И правы они не только потому, что нельзя судить Раневских и Гаевых, не приняв в расчет того прошлого, которое создало их, не приспособило их к жизни и сделало их ненужными людьми... превратив их в невольную и неизбежную жертву «смены», в те щепки, которые летят, когда рубят «вишневые сады»... Нет, в том сожалении, которое вызывают герои «Вишневого сада», звучит, сознательно или бессознательно, — еще одна струна... У «вишневых садов» в их прошлом много грехов, много темных пятен, но есть в этом прошлом нечто и другое, светлое и чистое... И для Чехова, который не принадлежит к числу писателей, не помнящих родства, который слишком вдумчив и чуток для того, чтобы не ощущать и не понимать преемственности явлений, — «Вишневый сад» символизирует собою не одни только отрицательные моменты прошлого...» (*П. В.* — «Семья», 1904, № 4).

Если «прошлое» по общему мнению критики изображено в «Вишневом саде» отчетливо и убеждающе, то «будущее» для критиков консервативного лагеря остается неясным:

«Перспективы будущего, как и всегда, у Чехова намечены, если только намечены, — крайне тускло и неопределенно» («Московские ведомости», 1904, № 19).

И прежде всего не удовлетворяли персонажи пьесы, конкретные носители этого будущего. По общему мнению критики Чехову не удался Лопахин — лицо, поведением которого в новой расстановке классовых сил определялся наличный буржуазный строй. Образ Ло-

пахина должен был явиться символом того искомого «нового», которое всеми ощущалось, хотя и по-разному определялось и расценивалось. Вот почему конкретные черты образа Лопахина были восприняты критиками разных групп по-разному.

Волжский [*А. Глинка*] писал в «Журнале для всех»: «...Лопахин не является в пьесе представителем новой жизни, идущей на смену старой, уходящей. Он почти такой же слабый человек, как и все другие действующие лица пьесы, тоже лишний, хотя и из мужиков и владеет миллионом. .» («Журнал для всех», 1904, № 19).

Неудачу с Лопахиным А. Кугель объяснял общими недостатками художественного метода Чехова:

«Чехову менее всего удаются люди бодрого, сознательного труда. Он чувствует их присутствие в жизни, видит необходимость художественного противопоставления их «приживалам», коротающим дни, но не находит им выражения, даже не в состоянии сообщить их действиям связности, последовательности, планомерности. Таков Лопахин... Он бессилен и беспомощен, потому что в нем есть мечтательность и грусть чеховских героев... Лопахин бессвязен, и сколько бы ни убеждал нас Чехов в том, что это якобы представитель новых, бодрых, сознательных, действенных начал жизни — этому не верится. Этому не верится настолько, насколько верится энергии и жизнеспособности Нила из «Мещан» Горького» («Театр и искусство», 1904, № 12).

М. Неведомский считал образ Лопахина неясным и в признаках своих противоречивым:

«Не совсем ясна и явно-символическая фигура сына крепостного крестьянина... Лопахина. Он символизирует новую силу деревни, явившуюся на смену несостоятельным Гаевым. В противоположность последним, умевшим только расточать, Лопахин—стяжатель, умный и энергичный. Но зачем понадобилось автору наде-

лить его глубоким самосознанием, раздвоенной, рефлексирующей психикой, «чеховским настроением»?»

М. Гершензону образ Лопахина представлялся неправдоподобным. Он писал:

«Но наиболее любопытен здесь Лопахин, «закругленный» до неправдоподобия. Что такое Лопахин? [И далее характеристика Лопахина как здорового, работящего человека.] На его щеках здоровый, грубый румянец — не правда ли? Но это нарушило бы осенний колорит картины, и автор спешит подмалевать эти щеки, чтобы придать им требуемую томную бледность. У Лопахина, оказывается, тонкие и нежные пальцы, как у артиста, тонкая и нежная душа... Он смягчен Чеховым даже до сентиментальности. .»

И только А. Амфитеатров пытался объяснить качества данного Чеховым образа Лопахина той же «жалостью» к «конченным людям», которая не позволила писателю вывести в сатирическом виде Гаева и Раневскую. В обрисовке критика, Лопахин — вполне отчетливая и положительная фигура пьесы:

«Зрелище беспомощной гибели этих конченных людей так тяжело, инстинкт сострадания пробуждается с такою острою силой, что ей поддается даже та стихия, которую в «Вишневом саде» символизирует интеллигентный купец из мужиков — Лопахин...

«...Это совсем не тот воинствующий, систематический, убежденный и озлобленный недавним крепостным игом, кулак-потребитель, какого было принято в моде выводить на сцену и в романах, в эпоху 70-х годов, когда обозначился exitus mortalis [смертельный исход] дворянских благополучий... Лопахина нельзя считать грубым хищником, рвачом и работником на собственную утробу... Лопахин — выразитель нового буржуазного строя и не с дурной, не с «злодейской», но с лучшей его стороны...»

Не удовлетворяли критиков пьесы и лица молодого поколения, символизирующие приход класса с новым

самосознанием. В органах радикальных это неудовлетворение возникало естественно из желания увидеть в «новом поколении» — людей, решительно порывающих с прошлым. М. Неведомский писал о том, что «одним из серьезных художественных минусов «Вишневого сада» являются «представители молодого поколения», и это потому, что Аня выведена в пьесе «слишком сентиментальной, слишком неопределенно-восторженной», Трофимов же дан только с «сумбурными проповедями» о «гордом человеке», о бессмертии и т. п.

Умеренно-либеральные круги готовы были видеть порок «молодых» в неуменьи отрешиться от греха «отцов» — «неделания». «Неделание», присущее уходящему классу, по творческой концепции Чехова распространилось и на представителей класса приходящего, — и об этом писал критик «Русской мысли»:

«Потому и уходят с жизненной сцены прежние хозяева вишневого сада, что они на своем веку не работали. Но разумеется нашего писателя интересует гораздо больше психологическая сторона неделания, чем общественная... У Чехова неделание проникает и в совершенно другую сферу — туда, где работа, казалось бы, является чем-то прирожденным и естественным. У Чехова не делают люди вполне демократического склада, у него не делают студенты...» (*Ю А [Айхенвальд]*. — «Русская мысль», 1904, № 2).

Прямую отрицательную оценку неудачи в обрисовке Чеховым «будущего» найдем в отзыве «Русских ведомостей», требующих отчетливой, почти программной характеристики этого «будущего»:

«И все, что имеет отношение к обитателям «Вишневого сада», даже молодое, даже стремящееся жить, — принимает характер неопределенности или нерешительности, или неумения, или ненужности... Кто подходит к пьесе Чехова с требованием: «на проклятые (или хотя бы непроклятые) вопросы дай ответы нам прямые»,

тот останется неудовлетворенным. «Прямых» ответов он не получит...»

Ту же оценку, но по мотивам внутреннего беспокойства за будущее недавних «хозяев» жизни, найдем в органах правой и крупнобуржуазной прессы. «Московские ведомости» писали:

«Пьеса неясная и неудовлетворяющая со стороны идейно-принципиальной... Автор дает своим жизнеспособным персонажам — Трофимову и Ане — в руки по фонарику и предлагает им пуститься в неведомый путь ночью... Но ведь этого же мало: они способны освещать лишь окружающее на аршин, на два... А как ориентироваться в *общем* направлении пути?..» (*Exter* — «Московские ведомости», 1904, № 38).

О том же в отзыве «Нового времени»:

«Еще обиднее, что, поманив надеждой на будущее, он не сказал ничего в этом отношении кроме общих слов, не вывел своих героев на настоящий путь, не объяснил, в чем будет состоять такое будущее, отмахнулся от померещившегося ему какого-то Лопахина, «маклака с надрывом» и погрузился в обычную меланхолию...»

По определению А. Кугеля, критика «Театра и искусства», Чехов в пьесе «не поет гимн деятельной натуре» и «в лице вечного студента, «облезлого барина». Я не запомню даже у Чехова такой безнадежной фигуры, как Трофимов.. «Облезлый барин» облез во всех смыслах...» («Театр и искусство», 1904, № 3).

И наконец, резкая характеристика трактовки Чеховым образа Трофимова была сделана в отзыве «Нового пути»:

«...Я не думаю, чтобы кто-нибудь был увлечен тем перепрелым элементом «идеи», которую дает Чехов в лице «вечного студента» Пети в «Вишневом саде»... «Талант» Чехова не позволяет ему сделать непозволительное, студент Петя — у него комическое лицо: недаром он в последнем действии так занят своими

старыми калошами, и недаром они у него действительно такие старые, рваные. Знает ли Чехов, что и все слова студента Пети, этого «облезлого барина» — не высшие слова, а только старые калоши?..»

И в заключении статьи:

«...Мелочи и атомы прошлой жизни изучены и даны нам ее последним поэтом. Благодаря ему, мы яснее видим, что она — прошлое, что нам в ней тесно, как выросшему ребенку в старом платьице... Неужели выхода к другой жизни нет и не может быть, неужели Чехов — последняя точка *всего* искусства» (*А. Крайний* [З. Гиппиус]. — «Новый путь», 1904, май).

Приводя отзывы критики об образе студента Трофимова, надо учесть то обстоятельство, что, обрабатывая пьесу, Чехов беспокоился «недоделанностью» студента и боялся, что в пьесе есть места, «которые может почеркать цензура». Он писал О. Книппер: «Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как изобразишь сии штуки?» (19 октября 1903 г.).

И, действительно, даже в немногих речах, отведенных в пьесе студенту, цензура вычеркнула ряд мест. Так, во втором акте из речи Трофимова были выброшены слова (выделяем курсивом):

«...Все серьезны, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем *у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате*, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота...»

В другой речи Трофимова того же акта было опущено следующее место:

«Вся Россия наш сад.. *Владеть живыми душами — ведь это переродило*[1] *всех вас, живших раньше и теперь*

---

[1] В автографной рукописи пьесы первоначально было *„развратило“*, снятое затем Чеховым, видимо, по цензурным соображениям.

живущих, так, что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней...» [1]

Приведем общую характеристику «Вишневого сада», сделанную Ф. Батюшковым, в которой дана попытка объяснить социальные и психологические основания художественного метода Чехова в последней его пьесе. К обсуждению вопроса об основной идее пьесы Ф. Батюшков дал такое заключение:

«Нам эта идея, принимая во внимание прежнюю деятельность Чехова, представляется скорее утешительной, несмотря на преобладание отрицательных свойств в выставленных личностях, на определенную сатирическую окраску, приданную всему произведению, на отсутствие вполне новых типов и в особенности типов положительных».

И далее, характеризуя персонажей пьесы — Аню и Трофимова — как «показателей среднего уровня», а идеализм Трофимова, как и мечты Ани, «смутными», Ф. Батюшков писал о их связи с наличным в действительности социальным движением:

«Конечно, не такие лица создают движение, а движение их создает, и в этом смысле они особо знаменательны: стало быть, движение есть, стало быть оно сильно, если захватывает в свои ряды даже таких средних личностей, без выдающихся индивидуальных свойств, даже без большой личной инициативы».

Ф. Батюшкова не удовлетворили речи этих персо-

---

[1] Первый цензурный пропуск Чеховым заменен не был; вместо второго он вставил лирическую, „бессодержательную", с отсутствием социального оттенка, тираду: „О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые видения томят их. Что говорить!"

нажей, так как «остановка за делом, а дело требует не слов, а работы».

И в итоге характеристики идеи пьесы:

«Идея Чехова, изобличающего один из самых серьезных недочетов русской жизни — нашу общую невыдержку, недоделанность, недостаток правильной культуры, при отсутствии соответствующих форм жизни, сводится к указанию, что жизнь требует лишь *трансформации*, а не полного уничтожения прошлого, так как лучшее будущее может возникнуть из положительных элементов, заключающихся и в прошлом. Чехов нам представляется по своему миропониманию именно «трансформистом» («Мир божий», 1904, № 246).

Сходно с Ф. Батюшковым о движении, создающем лиц пьесы, писал тогда же А. Луначарский:

«...Но что делает пьесу до боли грустной, это общая идея бессилия человека перед жизнью, бессмысленностью, стихийностью совершающегося процесса. Жизнь сама нами владеет, наделяя нас разными масками и ролями. Настоящая «циркуляция дела» совсем не в людских помыслах и желаниях, она вершится помимо их...» («Киевские отклики», 1904, № 246).

Не удовлетворила пьеса в целом и В. Короленко, ставшего в данном случае, в оценке современности, на более радикальную позицию, нежели автор пьесы. В своем отзыве о «Вишневом саде» он писал о преобладающем в пьесе «меланхолическом сознании». Этот отзыв был опротестован в письме к В. Короленко Ф. Батюшковым, которому В. Короленко ответил:

«На [Ваши упреки] представлю оправдание: о Чехове, быть может, мало, но стою на том, что это — правда. Вы в Вашей статье, руководясь любовью к Чехову, тщательно разыскиваете малейшие крупицы «надежды на лучшее». Вы даже в Раневской видите уже перелом. Вот это, по-моему, и есть главный недостаток пьесы: отсутствие ясного художественно-определенного рисунка, основной ноты, что ли. По-моему,

Вы ошибаетесь: Раневская — дворянская кликуша, ни к чему не годная, благополучно уезжающая к своему парижскому содержанту. А Чехов все-таки затушевал ее, окружив каким-то чувствительным облаком. Точно так же для меня облезлое «лучшее будущее» — что-то непонятное и ненатуральное. Ох, уж эти оттенки и полутоны! Хороши они, когда верны и сильны основные ноты. Жизнь стучится, нужна определенность и в приемах ее отражения. А «реализм, прокипяченный в символизме» (выражение Неведомского), — разве это что-нибудь уловимое?» (3 сентября 1904 г.— Письма 1888—1921, изд. «Время», II, 1922, стр. 271).

Почти во всех отзывах о «Вишневом саде» было отмечено, что, несмотря на попытку Чехова ввести в пьесу новых лиц, дать в этих лицах намек на предстоящее будущее, пьеса всем остальным своим тематическим, тональным материалом, основным своим психологическим рисунком, общими приемами своего художественного метода — оказалась «старой», выполненной писателем по прежним своим образцам. Так, М. Гершензон писал:

«...Сравнительное равнодушие к пьесе объясняется на наш взгляд тем, что она явилась пятой по счету... Он дал тот же материал, что и раньше, но только еще тоньше, еще изящнее обработанный...»

Это положение развил критик «Нового времени»:

« «Вишневый сад» не дает в сущности каких-либо новых, неизведанных впечатлений. Все это, за немногими разве исключениями, Чехов показал и в своих предыдущих пьесах... Он злоупотребил по части обиходной символики, практиковавшейся уже в «Дяде Ване» и особенно в «Трех сестрах»... Талант автора носит в себе явные следы душевной усталости, что сказалось, главным образом, в перепевах».

И по отзыву «Журнала для всех»:

«...«Вишневый сад» по существу почти ничего нового к прежнему не прибавляет» (1904, № 5).

Обозревая критические отзывы о спектаклях «Вишневого сада» в первый сезон жизни пьесы в Московском Художественном театре, можно утверждать, что пьеса была встречена в общем отрицательно. В сознании современника, близкого к автору по своим классовым позициям и идеологическим устремлениям, тема пьесы в основном была поставлена правильно. Но только этими тематическими границами и определены положительные, художественно убедительные для современника качества пьесы. В представленной картине соотношения общественных сил начала 900-х годов Чехов подчеркнул только то, что современник знал, что воспринял как естественное и неизбежное и что, по существу, составляло лишь одну фазу движущегося социального процесса. В пьесе сказано, *как было* в общественной действительности и *как стало*, — оставалось сказать, *как будет и кто в предстоящей борьбе выйдет идейным победителем*. Современники требовали бодрящих мотивов, стимулирующего тона. Всего этого не давала пьеса, и потому она была встречена сдержанно.

В это время в литературу, в театр, в повседневную прессу проникала другая тематика, намечались другие интонации. Исключительный успех, сопровождавший появление в эти годы пьес М. Горького «Мещане» и «На дне», восторженная оценка героики этих пьес, присущая всем бесчисленным отзывам о них, — свидетельствовали о том, что литература настраивалась в унисон с общественным подъемом, что предреволюционная эпоха осуществляла новые стилевые формации, в которых протестующие темы и нотки, ранее заглушенные, подспудные, звучали уже в открытых формулировках и полным голосом.

И «Вишневый сад» оказался вне этого хора. Чехов «отстал от века», и критическая судьба его последнего драматического произведения — яркая иллюстрация этого положения.

Ни в трактовке социальной темы, положенной в основу пьесы, ни в стилистике всей пьесы Чехов не нашел формы, созвучной эпохе. Не нашел, видимо, потому, что вся стилистическая система, разработанная Чеховым раньше и на которую он опирался в последнем своем произведении, не могла уже соответствовать новой тематике. Опора на элементы устоявшегося, стабилизованного стиля была правильной, ибо новая формация могла возникнуть лишь на основе старого, но Чехов должен был в пределах этой системы произвести такую перегруппировку этих элементов, взять их в таком соотношении, чтобы внутри них родилось новое качество.

Чехов этого не сделал. И это потому, что новое соотношение стилистических элементов должно было соответствовать лишь новому, органически определившемуся самосознанию писателя. Это новое у Чехова не родилось, «революции» внутри не последовало, — да учитывая позицию его по отношению к культурному наследию прошлого, можно утверждать, что и не могло последовать. Чехов по общему своему миропониманию не был даже для этих лет последовательным радикалом, но упорным прогрессистом, убежденным постепеновцем, — и потому, став на защиту унаследованных культурных ценностей, он не пришел к резкому разрыву с дворянской культурой. Вот почему в своей художественной практике, в своей последней пьесе, Чехов дал не радикально новую форму, но, соединяя разнородные и разномысловые стилевые начала, лишь наслоил новое на старое.

Мы не знаем, как Чехов отнесся к газетно-журнальной критике его пьесы. Автор не успел подвести итог сделанным оценкам: он умер в разгаре развернувшегося критического обсуждения пьесы. Надо думать, однако, что резко-отрицательная оценка Чеховым спектакля Художественного театра, приведенная нами

выше, в значительной степени подсказана критическими оценками пьесы и спектакля в печати. Некоторое представление о возможном отношении автора (если верить мемуарным, более поздним свидетельствам) дает также запись слов Чехова, сделанная драматургом и режиссером Е. Карповым. Е. Карпов вспоминает следующие слова Чехова, сказанные им весною 1904 г. по поводу постановки «Вишневого сада» в Художественном театре:

«— Вот хотя бы «Вишневый сад»... Разве это мой «Вишневый сад»? Разве это мои типы?.. За исключением двух-трех исполнителей, — все это не мое... Я пишу жизнь... Это серенькая, обывательская жизнь... Но это не нудное нытье... Меня то делают плаксой, то, просто, скучным писателем... А я написал несколько томов веселых рассказов... И критика рядит меня в какие-то плакальщицы... Выдумывают на меня из своей головы, что им самим хочется, а я этого и не думал, и во сне не видал.. Меня начинает злить это...» («Еже-ник имп. театров», 1909, вып. V).

Однако при пользовании воспоминаниями Е. Карпова необходимо учесть общее скептическое отношение в те годы мемуариста к сценическому методу Московского Художественного театра.

НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Драматургия Чехова прежде всего характерна своей смысловой содержательной стороной, тесно связанной с жанровыми особенностями его пьес.

В реалистической драматургии до Чехова господствовала форма бытовой и психологической драмы, в которой либо преобладал показ бытовой стороны жизни в тех ее качествах, которые казались наиболее характерными и яркими, либо рассказывалось о переживаниях, поведении и судьбе *отдельных* личностей в тех или иных бытовых условиях. Судьба отдельных индивидуальностей в их столкновении с окружающей средой, психологические и этические конфликты, личные драмы со слабым намеком на типичность, повторяемость этого явления в однородной бытовой и социальной среде — вот преобладающие ситуации этих драм.

Таким образом, драма не выходила за пределы психологического образа отдельных лиц и бытовой характеристики узкой среды, ограниченного круга людей,— причем у крупных драматургов, как у А. Островского, отдельные, создаваемые ими на психологически-реалистической основе, образы могли все же вырастать до больших социальных обобщений; у мелких же драматургов преобладал либо драматургический штамп,

либо мелкая, дробная реалистическая манера, не поднимающаяся над изображением повседневной жизни.

Чехов почти с самого начала своей работы в области театра предъявил к драматургии иные требования. Он понял деятельность свою в театре как высоко ответственное выступление, когда оживлением образов, впечатляющей актерской игрой, всей суммой сценических средств автор воздействует на зрителя и подчиняет его своей образной системе. Театр для Чехова это — массовая аудитория, в которую должно быть брошено не случайное, но только значительное, только веское и нужное слово.

Вот почему драматическая форма была для Чехова той «большой формой» в искусстве, которую он долгие годы искал и не находил в прозаическом своем мастерстве. С понятием «большой формы» обычно связывается представление о романе, о виде произведения, насыщенном значительным содержанием, характерным для идейного движения тех или иных классовых групп данной эпохи. Такими «романами» в творчестве Чехова и были его драмы.

Материал драматургии Чехова в общем однороден: различные группы мелкобуржуазной интеллигенции, представители оскудевающего поместного дворянства, подымающихся промышленных кругов. Но на этом сравнительно скудном материале Чехов развернул большие художественные полотна, показав нам судьбы интеллигенции в социально-политических условиях 80-х — 90-х годов.

Это Чехову удалось сделать, благодаря новому подходу к образному драматическому материалу. Обычно писатели «героем» драмы делали определенную личность или ограниченную группу людей и все драматургическое построение сводили к наиболее яркому раскрытию этих личностей как характеров, как индивидуальных единиц; бытовой фон служил лишь наилучшему проявлению этих резко-очерченных характеров.

У Чехова же основная тема драмы — тема социальная, общая картина жизни и состояния данной социальной группы. Лица его драмы даны в таких качествах и располагаются таким образом, что поверх их и сквозь них для нас явным образом проступает породивший их социальный строй.

Чехов изображает живых людей, как бы непосредственно взятых из окружающей действительности, с присущими конкретному человеку мелкими бытовыми привычками, индивидуальным способом мышления и чувствования, со своим языком, — за каждым его словом стоит живой человек. И по совокупности этих признаков драмы Чехова являются драмами реалистическими и психологическими.

Но показ внешней стороны жизни и быта, как и раскрытие внутреннего содержания выводимых в пьесе лиц, не является для Чехова задачей самодовлеющей. Он использует то и другое для глубокой характеристики основ быта и первоисточников людских переживаний, конфликтов, потрясений. Он всегда дает нам почувствовать тот идейный, — как бы второй и в то же время основной, — план пьесы, который углубляет ее, делает ее особо-содержательной и многозначимой. Материал быта и переживаний нужны Чехову лишь как толчок для движения основной идеи. В таких пьесах, как «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», Чехов стремился закрепить не только внешний образ современного ему человека, но и социальный образ наблюдаемой им действительности. Чехов пронизывает реалистический материал своих пьес этими социальными характеристиками, сводя их к одному узлу, — и оттого его психолого-реалистические драмы являются в сущности драмами социальными.

Основное стремление Чехова сделать драму идейной, обобщенной характеристикой жизни наблюдаемой среды и всей эпохи привело к созданию им новой драма-

тической формы, к построению драматического действия новыми методами.

Мы отметили, что в центре внимания драматургии Чехова стоит судьба не отдельно взятой личности, а более или менее однородной социальной группы, какого-то коллектива лиц. Чеховская драма в последних свои образцах, — «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад», — не имеет единого героя, но слагается из ряда личных «жизней», имеющих сходные или же различные психологические и бытовые черты, но одинаково важные для трактовки основной темы пьесы. В этом смысле драма Чехова — «безгероична». Создавая драму, Чехов стремился дать такую характеристику каждого выдвинутого им лица, показать такую связь людей с социально-бытовыми условиями, чтобы из совокупности этих коллективных характеристик и связей рождалось яркое восприятие жизни какого-то значительного слоя социальных грунтов эпохи. По мысли Чехова глубокие социально-бытовые причины приводят к одинаковым следствиям, к сходным переживаниям ряда лиц и, по его же творческой практике, это наилучшим образом может быть показано на групповом портрете эпохи. При этом в пьесах Чехова нет центральных фигур, все действующие лица более или менее равноправны, как нет и лиц с выдающимися чертами характера — это рядовые повседневные личности, «средние», типичные фигуры своего круга.

В таком отборе Чеховым фигур для своих пьес заключен другой его драматургический принцип: драма должна быть максимально правдива.

В своем прозаическом творчестве Чехов проводил последовательно начала критического реализма, откладывая свою необычайно широкую житейскую осведомленность и тончайшую наблюдательность по очень большому кругу объектов своего художественного описания. Те же начала он ввел и в драму. Ответственная цель, которая стояла перед Чеховым-драматургом, —

сказать правду о жизни, — требовала для осуществления этой цели следования писателя внутренней и внешней правде человека: внутренней — знание полное и глубокое сокровенных движений души, интимных переживаний, недосказанных мыслей; внешней — умение живописать словом, интонацией, жестом человеческий характер и человеческое поведение, найти в мелких бытовых деталях определяющий их жизненный остов. Чехов, как один из немногих художников слова, овладел тончайшим искусством описания внешнего и внутреннего человека, и эта особенность получила свое полновесное выражение в его драмах. Чехов особенно заботился о том, чтобы лица его драм были новы, разнообразны, речи их характерны и соответствовали внутренним качествам, интимным и глубоким; поведение выражало бы как самую сущность характера, так и меняющиеся во-вне отдельные его стороны. Драматургии Чехова присуща тончайшая нюансировка характеров, тончайшая обрисовка выведенных им лиц; он необычайно расширил гамму простейших человеческих чувств для выражения их в сценических образах и сценическим языком.

Новые реалистические требования, новые более сложные психологические задачи, которые выдвинул в драматургии Чехов, должны были привести его к критическому пересмотру и далее к разрушению композиционных основ современной ему реалистической драмы.

Утверждая в драме принцип реалистической жизненной правды, Чехов встретился с условными приемами драматического искусства: жизненный материал под влиянием специфических условий сцены подвергался переработке, приспосабливаясь к этим условиям, стилизовался, от частого же повторения на сцене превращался в сценический шаблон.

Чехов стал на путь восстановления в драматической форме реалистической жизненной основы. Одним из

следствий этого, помимо разработки новых, свежих характеров, был отказ от сложного, «искусственного» драматического сюжета, от запутанной фабулы. Сюжеты всех чеховских пьес исключительно «бессодержательны», фабулы предельно просты, ход «событий» почти лишен неожиданных поворотов, эффектных фаз. Этим Чехов снимал с пьес возможный налет сценической условности и приближал драматическое действие к смене простейших бытовых явлений. Чехов отказался от того сюжетно выделяемого развития драматического «действия», которое считалось непременным условием построения всякого драматического произведения. Его драмы не имеют рельефно-выраженного внешнего движения, и это потому, что силовые линии драмы протянуты Чеховым внутрь, даны в переживаниях лиц, в их подразумеваемых, но не всегда и не полностью выражаемых личных коллизиях, потрясениях, эмоциональных подъемах и спадах. Но на ряду с этим драмы Чехова необычайно действенны внутренней своей динамикой, внутренним эмоциональным своим развитием, внутренним движением, — внешний же статический характер его драм как бы отражает тот застойный, замедленный, без «событий» и видимых глазу потрясений темп жизни, который был свойствен усадебно-поместному и интеллигентско-городскому быту дореволюционной России.

Построение пьесы на внутренних, интимных, личных драмах вводимых в пьесу персонажей имело и другое следствие: такую разработку сценической речи и диалога, при которой речь лица не всегда и не полностью выражает содержание характера в целом, или хотя бы данного состояния лица говорящего, основные его мысли и чувства. На ряду с «открытой» речью, с прямыми высказываниями того, что волнует лицо, может быть речь «закрытая», — когда то, что говорят, не соответствует тому, о чем надо говорить, когда люди говорят не то, что чувствуют, — и речь «косвенная», —

когда говорят об одном, а думают и ведут «внутренний разговор» на другую тему. Этот диалог со вторым планом, не высказанным полностью в слове, это постоянно присутствующее в речах действующих лиц «подводное течение» интимной темы, делает речь в пьесах Чехова особо сложной, сценически необычной.

Неполнота внешнего выражения характера, индивидуальный жест как знак внутреннего состояния лица, скупое, «случайное» слово как ключ к интимному, — все это придает сценическим образам пьес Чехова черты импрессионизма, чего-то неустойчивого, легко изменяющегося в следующий момент, — и только стержневая линия всего образа, его «сквозное» во всем ходе пьесы поведение позволяет свести эти мелкие черты лица к единству характера.

Всеми этими особенностями построения и выявления сценического характера Чехов резко отошел от обычных для него в драме приемов характеристики действующих в пьесе лиц.

Мы говорили о том, что драмы Чехова построены на внутреннем эмоциональном развитии. Чехову важны не столько внешние формы какого-то протекающего во-вне действия, сколько эмоциональные переживания выведенных в пьесе лиц, разнообразные формы выражения этих переживаний, возможность сообщить, внушить, привить их зрителю. Вот почему одной из характерных особенностей драматического построения у Чехова является ввод в сценическое действие знаков эмоционального напряжения: данная мгновенными вспышками яркая эмоциональная речь, отдельные восклицания, лирические размышления или же лирические реплики, как знаки глубоких внутренних волнений, не раскрываемых во-вне полнее. Особенно разнообразно и широко разрабатываются паузы как знаки внутренних переживаний действующего лица, как прием «задержания» для зрителя этих чувствований, как способ сообщения зрителю как бы непосредственного ощуще-

ния «действующих» в пьесе эмоций. Эмоциональный план пьесы подкрепляется богатой световой и звуковой игрой, опирающейся на бытовое, подчас резко-натуралистическое, звучание, на рельефное выделение жизненной световой гаммы. Всеми этими особенностями своего построения драмы Чехова ведутся в одном тональном ключе. Единая экспрессивная форма драмы «настраивает» зрителя на один эмоциональный лад, позволяет ему не только увидеть внешние данные протекающей на сцене жизни, но и почувствовать непосредственно «душу», «музыку», обычно минорную, этой жизни. Жизненный бытовой материал, будучи пропущен через миросозерцание, чувствование, темперамент автора, в пьесах Чехова становится лиричным, делается материалом поэтическим.

Можно определенно утверждать, что Чехов создал оригинальные драматические формы, до него в таком сгущенном, собранном, органически связанном и гармонически разрешенном виде незнакомые театру. Его драма настолько сложна совокупностью своих внутренних и внешних признаков, что она трудно определима в жанровом отношении. Если по смысловой, идейной направленности ее нужно считать *драмой социальной*, то по материалу и построению, по раскрытию на сцене простейших бытовых отношений с ослабленной сюжетной линией, она может быть определена как *повествовательная драма*; господствующая же в ней экспрессивная форма позволяет считать ее *драмой лирической*.

Таковы особенности той драматургии, которая была создана Чеховым и которую суждено было воплотить на сцене современному театру. Очевидно, что оригинальное построение чеховских драм, его трактовку характеров, эстетические основы его драматургии, не мог воссоздать в соответствующих сценических образах театр старый, театр, воспитанный на одних лишь традициях, театр с иной творческой концепцией. Пьесы

Чехова нельзя было воспроизводить на сцене методами старых постановок и старой актерской игры, — это привело бы, да, как мы видели, и приводило, к неизбежному сценическому их провалу. Но в 90-е годы, когда Чеховым выковывалась новая форма драмы, — возник на тех же основаниях Московский Художественный театр. Этот театр отразил стремление буржуазии укрепить на позициях, отнятых у дворянства, свое господство, создать на передовом материале русской и европейской культуры свои культурные ценности, закрепить в новых формах искусства свою эстетическую мысль.

Идейные и художественные устремления драматурга и театра совпали, и оттого в последующие годы рост Чехова-драматурга и развитие Художественного театра так органически слитны. Художественный театр своим путем пришел к мысли о необходимости решительного отказа от традиционных приемов раскрытия действия и обычных приемов сценической игры, к свержению старых, театральных канонов, к принципиальной «детеатрализации» сценического искусства, к необходимости найти и определить новые театральные принципы и приемы.

В значительной мере найти это новое помогла театру драматургия Чехова, — и в этом огромное влияние Чехова на Художественный театр, а с ним и вообще на русский и далее на мировой театр последних сорока лет.

Чехов воздействовал на Художественный театр определенной устремленностью своей театральной мысли, всей совокупностью оригинальных сценических приемов, заложенных в его пьесах. Новое театральное качество пьес Чехова, непосредственное значение творческой мысли и художественной критики Чехова для реформы сцены правильно было понято и оценено руководителями Художественного театра. Вот почему К. Станиславский говорил о Чехове: «Чисто театраль-

ная, сценическая чуткость была ему свойственна, так как Чехов по природе своей был театральным человеком».

Приступая к работе над пьесами Чехова, руководители Художественного театра увидели, что материал, образы и темы его пьес нельзя было передавать средствами обычной театральности, старыми приемами игры, что в соответствии с новыми композиционными данными этих пьес и с новой художественной их образностью должны быть разработаны оригинальные, неведомые до сих пор театру, приемы сценичности. И театр научился реалистический материал чеховских драм показывать такими средствами и способами, которые убеждали зрителя в созерцании им жизненной правды. При этом театр не стал на путь сценического рассказа о действительности языком только натуралистическим, на путь голой бытовой эмпирики, — как обычно характеризуют ранний период деятельности Художественного театра его историки, — но с самого начала искал ту надстройку бытовых элементов, которые открыли бы их для социального звучания. Театр, по словам Вл. Немировича-Данченко, ставил своей задачей обратить многочисленные бытовые подробности лишь в «фон, который и составляет житейскую сторону пьесы и на котором развиваются страсти или, по крайней мере, их проявления». Театр понял, что в пьесах Чехова нельзя показывать только внешнее лицо жизни, только бытовую ее сторону, что в них прежде всего важно вскрыть звучание жизненного и идейного лейтмотива. Театр научился, воссоздавая внешнюю правду жизни, в то же время давать полное представление о внутренней жизни участвующих в этой действительности людей, раскрывать их внутренние образы; театр пришел, по определению К. Станиславского, к «внутреннему реализму».

При разрешении этой кардинальной задачи новой драматургии и новой сцены театр разработал и ввел

в практику ряд оригинальных сценических принципов. Так, безгероичная драма Чехова, построение пьесы в каком-то коллективе действующих лиц, равносильно звучащих, привели к особой заботе режиссеров об актерском ансамбле в построении спектакля, о согласованной, приводящей к одному тональному, смысловому значению в спектакле, коллективной актерской игре. Проблема режиссуры при этом сделалась проблемой основной: режиссер выступал в качестве дирижера, учитывающего все данные своего ансамбля, все возможности своей игровой площадки, все заложенные в его партитуре-пьесе смысловые и экспрессивные эффекты. Заботясь о «внешней» правде жизни, вводящей зрителя в правду «внутреннюю», режиссеры Художественного театра необычайно свежо разработали бытовые мизансцены, нашли огромное число бытовых сценических деталей, щедро использовали экспрессивную сторону света и звука, закрепили разнообразные приемы игры с вещами. К. Станиславский признавался, что «Чехов утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, который в театре, как и в жизни, имеет огромное влияние на человеческую душу. 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 раскрывать нам жизнь человеческого духа».

Проблема актерской игры в чеховских спектаклях также должна была разрешаться по-новому. Ведь в пьесах Чехова не было выдающихся людей с необычными и яркими чувствами, отсутствовали «выигрышные» роли, богатые «игровые» моменты. «В его пьесах, — как определил К. Станиславский, — надо *быть*, то есть *жить, существовать*, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии». Обыкновенная жизнь обыкновенных людей, с переживаниями на первый

взгляд ординарными, но тем не менее в плане личном — высоко-драматическими, а в плане социальном — высоко-знаменательными, предполагали для своей сценической интерпретации новую актерскую психологию, глубокое человеческое самочувствие, разнообразную артистическую технику. Лишь большая культура актера позволила бы донести до зрителя сложное эмоциональное и смысловое звучание пьес Чехова. Об этом К. Станиславский говорит так: «Прелесть спектаклей чеховских пьес в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве». Опора для этого артистического чувства была дана в словесном материале пьес Чехова, — материале, который, несмотря на всю свою очевидную скупость, точно передавал качество переживаний, внутренний ход, «логику» чувства говорящего лица, устанавливал правильные и единственно возможные вехи для развития этих эмоциональных тем. Об этом О. Книппер говорит так: «Оттого, что образы у Чехова продуманы, прочувствованы до мельчайших деталей, реплики действующих лиц в пьесах чеканны и ясны, их никак не перефразируешь, в них не вставишь ни одного лишнего слова. Каждое слово — «на вес золота». Это есть лучшая гарантия, вернейший залог отличного самочувствия на сцене».

Оригинальная драматургия Чехова вызвала к жизни новый театр, а вызвав его к жизни — продолжала стимулировать его к дальнейшему развитию в том же направлении, так как возникавшие, уже в пору существования этого театра, новые пьесы Чехова («Три сестры» и «Вишневый сад») давали новые образцы еще более утонченного драматического искусства.

Но необходимо отметить и другую сторону этого процесса: непрерывное воздействие Художественного театра, всей системы его режиссерских принципов и приемов, культурного лица всего его артистического коллектива на драматургию Чехова. Это влияние театра молодого, но конгениального с драматургом, одноприродного с ним по основному эстетическому устремлению, по принципам художественной работы, — несомненно. Оно видно из того «приспособления» авторских художественных образов в пьесах «Три сестры» и «Вишневый сад» к актерским индивидуальностям, которое можно проследить по письмам Чехова; оно подтверждается его неоднократным согласием на текстовые варианты, которые предлагались ему руководителями театра; оно видно из использования Чеховым в построении своих последних пьес тех сценических приемов режиссерской интерпретации спектакля, которые были разработаны театром в эти годы. Драматург создал конгениального своим художественным замыслам сценического интерпретатора, театр нашел «своего» автора, художественные образы которого явились наилучшим материалом для утверждения новых сценических принципов, — и вот почему зритель 90-х—900-х и ближайших следующих лет получил спектакли изумительной впечатляющей силы, зрелище высоко-художественного качества, подлинно его волнующее.

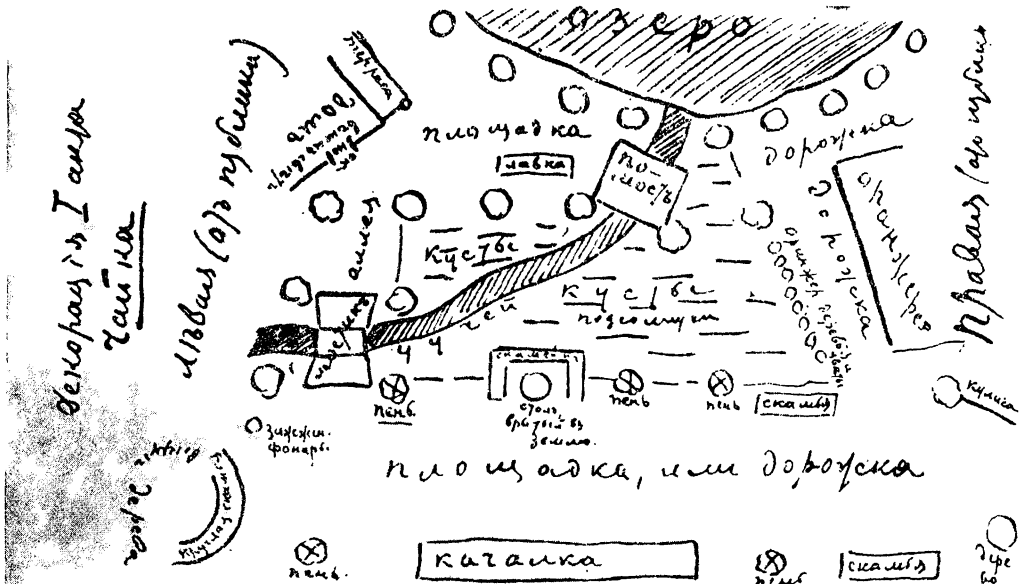
Мастерство драматурга и театра дошло и до наших дней. Мы не отказываемся и сейчас от эстетического наслаждения чеховскими спектаклями Художественного театра. Но смысловая сущность этих спектаклей, социальная «правда» в них уже активно не волнует, не «потрясает» советского зрителя так, как волновала и «потрясала» современного зрителя. Нас, отделенных от жуткой полосы «эпохи Чехова» рубежом социалистической революции, — современников первых лет социалистического строительства, — не могут горячо волно-

вать и глубоко затрагивать горести, страдания, надежды людей прошлого. Мы можем им «сочувствовать», но мы не разделяем их жизненных драм.

Однако высокая ценность драм Чехова от этого нисколько не снижается. Они возникают перед нами в новом качестве: как глубоко-правдивые памятники недавнего прошлого, как подлинные исторические документы о тяжелых годах русской жизни, как замечательно искреннее свидетельство чуткого современника о людях, которые, по словам Астрова в «Дяде Ване», «прожили свои жизни так глупо и так безвкусно» и не нашли «средства как быть счастливыми», — об их презренной жизни и об их горячих надеждах на лучшую жизнь для будущих людей.

Огромная познавательная сила драм Чехова для нового читателя, для советского зрителя бесспорна, и перед молодыми советскими театрами стоит ответственная задача большого значения: найти новые ключи к полному вскрытию всех затаенных в пьесах Чехова больших и малых идейных моментов, всего социального их смысла.

И в этой работе будет еще раз явлено исключительное драматургическое мастерство Чехова, его замечательное искусство создавать живых людей, вкладывать большое содержание в малый словесный объем, переключать личную драму в драму социальную.



„Чайка". План первого акта К. С. Станиславского по его режиссерскому экземпляру, 1898

ПРИЛОЖЕНИЕ

Отдельные вопросы драматургии Чехова в более развернутом виде и с привлечением дополнительных материалов разработаны нами в статьях и книгах:

Чехов и драматическая цензура. — „Русский современник", 1924, № 2. — Приведены цензурные исключения в пьесах „На большой дороге", „Медведь", „Иванов", „Леший", „Чайка", „Вишневый сад".

Этюды по истории текста и композиции Чеховских пьес (I—III) — в сборнике: „Поэтика", I, „Временник Словесного отделения Гос. Института истории искусств, Л. 1925". — Кратко об истории текста пьес: „Иванов", „Леший", „Дядя Ваня", „О вреде табака".

Проблемы драматургического анализа (Чехов). Л. „Academia", 1927, 184 стр. — Формальный анализ построения и отдельных элементов стиля пьес Чехова.

К истории текста и композиции драматических произведений Чехова. I. Иванов (1887—1889—1903 гг.) — „Известия II Отд. Академии наук", 1927, том XXXII. — Установление по рукописям процесса писания и четырех авторских редакций пьесы.

Комментарии к текстам пьес Чехова — в приложении к томам IX и X Полного собрания сочинений Чехова, 1929. (Приложение к ж. „Огонек"). Издание 2-е, дополненное, в томах IX и XII, ГИХЛ, 1932—1933. — Приведены данные по истории текста и работе писателя над пьесами, критические отзывы, отзывы писателей и театральных деятелей по неопубликованным материалам.

Переделки произведений Чехова в драматической цензуре — в „Чеховском сборнике", изд. Об-ва „Чехов и его эпоха", М. 1929.

От „Трёх сестер" к „Вишнёвому саду" — в сборнике „Литература" Института Русской литературы Академии наук, 1931. — Критика о „Трех сестрах". Значение сценки „О вреде табака" в формировании нового драматического стиля у Чехова. Генезис темы „Вишнёвого сада". Критика о последней пьесе Чехова.

Драмы Чехова — вступительная статья к тому IX Полного собрания сочинений Чехова, ГИХЛ, 1932. — Общая характеристика драматического пути Чехова.

Стиль Чехова. — Энциклопедический словарь Гранат, 1931, том 48. — Общая характеристика драматического стиля Чехова.

Драматургия Чехова — изд. Харьковского гос. драм. театра, 1935. — Сжатое изложение основных этапов драматического пути Чехова.

Говоря о критической борьбе вокруг каждой пьесы Чехова, мы не во всех случаях смогли четко охарактеризовать политические и критические позиции каждого критика и каждого органа печати. Это объясняется тем, что, если даже пренебречь временным блокированием органов по отдельным поводам, не всегда эти позиции были четкими и ясными в действительности. Вообще говоря, газетно-журнальная пресса конца 80-х — 90-х годов представляет весьма пеструю картину. На ряду с органами реакционно-черносотенными, типа „Нового времени" и „Гражданина", отстаивающими интересы реакционного дворянства и дворцовой клики, и к ним примыкающими „Московскими ведомостями" и „Петербургскими ведомостями", мы найдем здесь и органы либеральные, как „Русские ведомости", „Русское слово", а также „Русская мысль" и „Неделя", представляющие интересы либерально-народнической интеллигенции; „Биржевые ведомости" — газета либеральная, но явно приспосабливающаяся к вкусам обывателя; журнал „Русское богатство" в 90-х годах являлся главным органом народников; журнал „Мир божий" давал место на своих страницах рядом с буржуазно-либеральными писателями критикам, примыкающим к марксизму.

В оценках почти всех пьес Чехова преобладали многочисленные отзывы либерально-буржуазной прессы, отдельные органы которой („Московский листок", „Новости дня", „Русский курьер", „Петербургский листок", „Петербургская газета", „Русь") имели, конечно, свои оттенки, однако не всегда достаточно четко определимые.

К стр. 98.

Не для всех современников была очевидна более сильная художественная сторона обработки характера Иванова при последующих исправлениях этого образа Чеховым во второй редакции

пьесы. Так, переделка пьесы не удовлетворила главного исполнителя роли Иванова в театре Ф. Корша и затем в Александринском театре — артиста В. Н. Давыдова. В. Давыдов сблизился с Чеховым во время постановки пьесы в театре Ф. Корша. Получив предложение играть эту роль в Петербурге, В. Давыдов ответил своим согласием и писал Чехову:

„Относительно моего участия в Вашей пьесе „Иванов", скажу Вам, что я с величайшим удовольствием буду играть в ней всякую роль, какую бы Вы мне ни назначили: пьеса мне очень нравится и я от всей души желаю, по мере моих сил, способствовать ее успеху. А потому вполне предоставляю Вам решить, что мне в этой пьесе играть для того, чтобы „Иванов" прошел насколько возможно лучше. Если Вы найдете, что для пьесы выгоднее, чтобы я играл роль Иванова, я с удовольствием буду ее играть; если же Вы думаете, что пьеса более выиграет, если я буду играть Лебедева, я с неменьшим удовольствием возьмусь за исполнение этой роли. Повторяю, что для меня всего важнее и дороже в этом случае успех Вашей пьесы; она вполне его заслуживает, и я от души желаю, чтоб „Иванов" сделался репертуарной пьесой. Итак решите, что Вы найдете наилучшим, и поскорее сообщите Ваше решение. Но я должен вам сказать еще вот что: неизвестно каким образом, наши артисты узнали, как у Вас распределены роли, и потому боюсь, как бы не встретилось каких затруднений, в случае если Вы решите изменить это распределение. Вообще говоря, было бы всего лучше, если бы Вы теперь же приехали к нам в Питер, лично всегда все легче и лучше можно устроить, чем письменно" (15 января 1889 г.).

Но уже в следующем письме, ознакомившись с ролью в ее новой, по сравнению с первой редакцией пьесы, трактовке, В. Давыдов, не удовлетворенный переделкой пьесы, писал Чехову о характере образа в ней Иванова:

„После Вашего ухода я еще несколько раз прочитал роль „Иванова" в новой редакции и положительно не понимаю его теперь. Тогда Иванов был человек добрый, стремящийся к полезной деятельности, преследующий хорошие цели, симпатичный, но слабохарактерный, рано ослабший, заеденный неудачами жизни и средой, его окружающей, больной, но сохраняющий еще образ человека, которого слово „подлец" могло убить.

„Иванов в новой редакции полусумасшедший, во многом отталкивающий человек, такой же пустомеля, как Боркин, только прикрывающийся личиной страданий, упреками судьбе и людям, которые будто его не понимали и не понимают, черствый эгоист и кажется действительно человеком себе на уме и неловким дельцом, который в минуту неудавшейся спекуляции застреливается. По крайней мере на меня он производит такое впечатление.

„Как друг, как человек, уважающий Ваш талант и желающий

Вам от души всех благ, наконец, как актер, прослуживший искусству 21 год, *я усердно прошу Вас оставить мне Иванова, каким он сделан у Вас в первой переделке, иначе я его не понимаю и боюсь, что провалю.* [В письме подчеркнуто автором — *С. Б.*] Даю Вам слово, что это не каприз, а чистосердечное объяснение и желание как Вам, так и себе добра.

„Если почему-либо нельзя исполнить мою просьбу, то я готов с бо́льшим удовольствием играть Косых, чем Иванова. Простите, что так пишу, болезнь мешает хорошо владеть пером. Надеюсь, Вы не посетуете на меня за мое откровенное дружеское послание" (22 января).

К стр. 123.

Среди общего отрицательного мнения о „Лешем" одиноко прозвучал положительный отзыв в письме к Чехову А. И. Урусова, угадавшего в пьесе и высоко оценившего в ней оригинальные ее мотивы. В 1899 г., желая поставить „Лешего" и предпочитая его „Дяде Ване", А. Урусов писал Чехову:

„Я внимательно перечел „Дядю Ваню" и с грустью должен сказать Вам, что Вы, по моему мнению, испортили „Лешего". Вы его окромсали, свели к конспекту и обезличили У Вас был великолепный комический негодяй, он исчез, а он был нужен для внутренней симметрии, да и шелопаи этого пошиба, с пышным и ярким оперением, у Вас выходят особенно удачно. Для пьесы он был дорог, внося юмористическую нотку. Второй, по-моему, еще более тяжкий грех: изменение хода пьесы. Самоубийство в 3-м и ночная сцена у реки с чайным столом в 4-м, возвращение жены к доктору — все это было новее, смелее, интереснее, чем теперешний конец. Когда я рассказывал французам „Лешего", они были поражены именно этим: герой убит, а жизнь идет себе. Актеры, с которыми я говорил, того же мнения. Конечно и „Ваня" хорош, лучше всего, что теперь пишется, — но „Леший" лучше был и хорошо бы, если б Вы разрешили его поставить" (27 января 1899 г.).

И в письмах к другим лицам А. Урусов неоднократно выступал на защиту своего одинокого мнения, утверждая, что „Леший" — „прекрасная комедия", „крупный литературный шедевр", что переработкой его в „Дядю Ваню" Чехов в сущности испортил пьесу.

К стр. 157.

В последующие годы, но еще при жизни Чехова, некоторые приемы режиссуры Художественного театра, и в частности постановка „Чайки", были оценены современниками критически. Приведем отзыв А. Куприна в его письме А. Чехову:

„Зато я основательно смотрел и слушал три Ваши пьесы Я их так люблю и так в них вчитался, что на сцене Художествен-

ного театра они меня совсем не удовлетворили. Я и в самом деле думал, что у них идет реформа сценического искусства, а реформа эта, оказывается, коснулась только чисто-внешней стороны, декоративной. Правда, в этом много сделано прекрасного: столовая в III действии „Чайки“ поставлена до того хорошо, что при поднятии занавеса внезапно чувствуешь, как будто ты сам в ней сидишь. В последнем действии в „Дяде Ване“ стук уезжающих экипажей, а в „Трех сестрах“ пожар за сценой — великолепны. И многое другое. Но и здесь кое-где есть пересол. Так, например, в „Чайке“ суматоха при отъезде Нины, Аркадиной и Тригорина в дверях до того преувеличена, что производит водевильное впечатление. Паузы в последнем акте „Дяди Вани“ слишком длинны: даже выдержанная и выдрессированная публика Художественного театра начинает кашлять и двигаться на стульях. В „Чайке“ (I действие) артисты без всякой нужды предоставляют публике удовольствие любоваться раккурсами их спин в сидячем и стоячем положении (мне кажется, что в этом можно соблюдать некоторую умеренность, вовсе не стесняя свободу актера двигаться, как ему угодно, по сцене)“ (декабрь 1903 г.).

К стр. 165.

Примером большого сценического чутья Чехова, тонкой обработки им текста пьесы и заложенного в нем сценического рисунка, может служить одно место пьесы „Дяди Вани“, исправленное автором в печатном издании. Так, перепечатывая первоначальный текст пьесы, Чехов изменил конструкцию сцены прощания Елены Андреевны и Астрова в действии IV, сохранив полностью весь материал речевых тем и жестов. Первоначально в сцене был такой порядок:

1. А. просит позволения поцеловать Е. А.; целует ее в щеку.
2. Е. А. обнимает А.; разговор об отъезде; „оба прислушиваются“.
3. Речь-монолог А.
4. Е. А. берет со стола карандаш „на память“.
5. А. произносит „Finita!“

В измененном виде сцена трактована в иной последовательности тех же элементов конструкции: 3, 4, 1, 2, 5.

Нетрудно увидеть, что в новой трактовке сцены более органически выдержано следование тем и соотношение жеста с речью и с „внутренней“ эмоциональной темой. Имеем такую последовательность:

лирическая речь А., как знак „симпатичных“ друг к другу (Е. А. и А.) эмоций;

ответ на речь, — на эмоциональный ее тон жестом (Е. А. берет карандаш);

обратный и охватный ток (А. просит позволения поцеловать) — начало прощания;

прощание (А. целует Е. А. в щеку, Е. А. обнимает А. порывисто);

конец прощания — переход к другой теме (разговор об отъезде)

подчеркнутый конец сцены („Finita!").

Изменение конструкции приведенной сцены было видимо вызвано неправильной трактовкой этого эпизода режиссерами Художественного театра. Так, репетируя пьесу, О. Л. Книппер писала Чехову:

„Меня смущает ремарка Алексеева [Станиславского] по поводу последней сцены Астрова с Еленой: Астров у него обращается к Елене, как самый горячий влюбленный, хватается за свое чувство, как утопающий за соломинку. По-моему, если бы это было так, — Елена пошла бы за ним, и у нее не хватило бы духу ответить ему — „какой вы смешной..." Он, наоборот, говорит с ней в высшей степени цинично и сам как-то даже подсмеивается над своим цинизмом. Правда или нет? Говорите, писатель, говорите сейчас же".

Чехов ответил О. Книппер:

„Вы пишете, что Астров в этой сцене обращается к Елене, как самый горячий влюбленный, „хватается за чувство, как утопающий за соломинку". Но это неверно, совсем неверно! Елена нравится Астрову, она захватывает его св ей красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда — и он говорит с ней в этой сцене таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать. Если Астров поведет эту сцену буйно, то пропадет все настроение IV акта — тихого и вялого" (30 сентября 1899 г.).

К стр. 242.

Под влиянием замечаний руководителей Моск. Художественного театра Чехов исключил из окончательного текста пьесы один эпизод во втором акте.

По этому поводу К. Станиславский вспоминает следующее:

„Должен признаться, когда пьеса была прочитана в рукописи, она не произвела впечатления, не была понята. Только по мере того, как шли репетиции, мы начали открывать в пьесе все бо́льшие залежи художественных красок.

„Пьеса долго не давалась. Особенно второй акт. Он не имеет в театральном смысле никакого действия и казался на репетициях очень однотонным. Было необходимо изобразить скуку ничегонеделания так, чтобы это было интересно. И это не удавалось... Акт казался нам растянутым, и мы, когда Чехов приехал в Москву, обратились к нему с просьбой разрешить сократить. Видимо эта

просьба причинила ему боль, лицо у него омрачилось. Но затем он ответил: — „Что ж, сокращайте...“ Уже после нескольких первых спектаклей Чехов изменил конец этого акта, вычеркнув бывшую раньше заключительную сцену, следовавшую за кончающей теперь акт сценою Пети Трофимова и Ани“ („Речь“, 1914, № 177).

Этот, вычеркнутый из сценического текста и не вошедший ни в одно издание пьесы, эпизод сохранился в автографной рукописи „Вишневого сада“. Он следовал после слов: „Аня. Что ж? Пойдемте к реке. Там хорошо. — Трофимов. Пойдемте *(Идут)*“ И читался так:

Ан[illegible]. Скоро взойдет луна... *(Уходят.)*

(Входит Фирс, потом Шарлотта Ивановна, Фирс бормоча что-то ищет на земле около скамьи, зажигает спичку.)

Фирс *(бормочет)*. Эх ты, недотепа!

Шарлотта *(садится на скамью и снимает картуз)*. Это ты, Фирс? Что ты тут ищешь?

Фирс. Барыня портмонет потерял[illegible].

Шарлотта *(ищет)*. Вот веер... А вот платочек .. духами пахнет. *(Пауза.)* Больше ничего нет. Любовь Андреевна постоянно теряет. Она и жизнь свою потеряла. *(Тихо напевает песенку.)* У меня, дедушка, нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне кажется, что я молоденькая... *(Надевает на Фирса картуз; тот сидит неподвижно.)* О, я тебя люблю, мой милый господин. *(Смеется.)* Ein, zwei, drei! *(Снимает с Фирса картуз, надевает на себя.)* Когда я была молоденькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки, тому подобные. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантка. А откуда я и кто я, — не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... *(Достает из кармана огурец и ест.)* Ничего не знаю.

Фирс. Мне было лет 20 или 25, идем это я, да сын отца дьякона, да повар Василий, а тут как раз вот на камне человек сидит... чей-то чужой, не знакомый... Я отчего-то оробел и ушел, а они без меня взяли и убили его... Деньги у него были.

Шарлотта. Ну? Weiter.

Фирс. Потом, значит, понаехал суд, стали допрашивать... Забрали... и меня тоже... Просидел в остроге года два. . Потом ничего, выпустили... Давно было. *(Пауза.)* Всего не вспомнишь.

Шарлотта. Тебе умирать пора, дедушка. *(Ест огурец.)*

Фирс. А? *(Бормоча про себя.)* И вот, значит, поехали все вместе, а там остановка... Дядя прыгнул с телеги... взял куль... а в том куле опять куль. И глядит, а там что-то дрыг! дрыг!

Шарлотта *(смеется тихо)*. Дрыг! дрыг!

(Слышно, как кто-то идет по дороге и тихо играет на балалайке... Восходит луна. Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет: — „Аня! Где ты!“)

К стр. 158.

В виде примера сценического анализа К. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко текста „Чайки“ мы приведем в параллельном с пьесой чтении разработку финала пьесы из режиссерского экземпляра К. Станиславского.

Текст пьесы	*Режиссерские замечания*
Нина. Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... [№ 1] *(Сквозь слезы.)* Дайте воды.. [№ 2].	№ 1. Отворила дверь, чтобы уйти (шум ветра, ворвавшегося в комнату). Потом остановилась — облокотилась о притолку и зарыдала. Треплев, облокотившись тоже о фонарь, стоит недвижно, смотря на Нину. Свист ветра от отворенной двери. „Дайте воды“ говорит среди рыданий.
Треплев *(дает ей напиться).* Вы куда теперь?	
Нина. В город. [№ 3] *(Пауза.)* Ирина Николаевна здесь? [№ 4]	№ 2. Треплев медленно идет (вода около зеркала на авансцене), наливает (шум стекла), подает. Пауза. Нина пьет. (Говорят в столовой.)
Треплев. Да... [№ 5]. В четверг дяде было не хорошо, мы ей телеграфировали, чтобы она приехала.	
Нина. [№ 6] Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. *(Склоняется к столу.)* Я так утомилась! Отдохнуть бы... Отдохнуть! [№ 7] *(Поднимает голову.)* * Я — чайка... Не то. Я — актриса. Ну да!.. * *(Услышав смех Аркадиной и Тригорина, прислушивается, потом бежит к левой двери и смотрит в замочную скважину.)* И он здесь... *(Возвращаясь к Треплеву.)* Ну, да... Ничего... Да... [№ 8] Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-по-малу я тоже перестала верить и пала духом... А тут заботы	№ 3. Нина утирает слезы платком и подавляет рыдания. Треплев со стаканом в руке неподвижно стоит, облокотясь на фонарь, смотрит безжизненно в одну точку. Здесь он уже умер.
	№ 4. Нина говорит, подавляя рыдания.
	№ 5. Пауза. (Говорят в столовой.)
	№ 6. Пауза.
	№ 7. Пауза. Нина бессильно опирается головой о дверь. Оба стоят как вкопанные секунд 10. Слышен ясно голос Тригорина. Нина выпрямилась, как ужаленная. Прислуши-

любви, ревность, постоянный страх за маленького... Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. [№ 9] Я — чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то. . [№ 10] *(Трет себе лоб.)* О чем я?.. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы... Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.

Треплев *(печально)*. [№ 11] Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание. [№ 12]

Нина *(прислушиваясь)*. Тсс... Я пойду. Прощайте. вается, делает несколько шагов к столовой.

— [*Эти слова зачеркнуты К. Станиславским.*]

№ 8. Нина опускается на стул (у ломберного стола, где сидел Шамраев). Треплев недвижим со стаканом в руке. Нина замирает в одной позе. Говорит неизвестно кому, сама с собой, смотря в одну точку.

№ 9. Облокотилась рукой и положила усталую голову на руку. Утомлена.

№ 10. Выпрямляется.

№ 11. Не меняет позы. Говорит мертво, безжизненно, безнадежно.

№ 12. Пауза секунд 10. Шум в столовой: слышно, как отодвинулись 2—3 стула. Нина как ужаленная вскочила и — к двери.

№ 13. Треплев как бы пробудившись от глубокого сна — протягивает руку.

№ 14. Последняя надежда.

№ 15. Отворяет дверь, чтобы итти, — свист ветра, дождя — сильнее.

№ 16. Весь монолог под свист ветра.

№ 17. Опять облокотилась о притолку и заплакала Пауза секунд 10, во время которой слышен отдаленный удар колокола (как и в первом акте во время представления пьесы). (Эффект тоже не высокой пробы!!!)... Быстро обнимает и убегает. Стук одной двери (разбилось стекло,—то сильный ветер притворил ее), потом стук другой двери, удаляющиеся шаги по террасе. Шум ветра, звон колокола, стук сто-

Когда я стану большой актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете? А теперь... [№ 13] *(Жмет ему руку.)* Уже поздно. Я еле на ногах стою.. я истощена, мне хочется кушать....

Треплев [№ 14] Останьтесь, я дам вам поужинать...

Нина. [№ 16] Нет, нет Не провожайте, я сама дойду... Лошади мои близко... Значит она привезла его с собою? Что ж, все равно. Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего. . Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде. Сюжет для небольшого рассказа. Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю. [№ 15] Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства,— чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? *(Читает.)* „Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уж тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах..." [№ 17] *(Обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь.)*

рожа, смех в столовой усиливается. Треплев секунд 15 стоит неподвижно, потом роняет из рук стакан (гоже эффект!!!) Треплев пошел медленно к письменному столу. Остановился. Подошел к рукописи, подержал ее в руке, разорвал. Сел хотел что-то прочесть, после первой строчки разорвал. Опять задумался, безнадежно потер лоб. Поглядел в круг, посмотрел на кипу рукописей и медленно принялся рвать их. Все клочки бумаги забрал и пошел к печи (шум дверки печи). Бросил бумаги в печь, облокотился рукой о нее и долго смотрел, как горят его произведения. Обернулся, подумал, потер лоб, быстро подошел к столу, отворил ящик. Вынул оттуда пачку писем и бросил их в огонь. Пошел. Остановился, подумал, еще раз осмотрел всю комнату, подумал – и задумчиво, медленно вышел.

Шум отодвигающихся стульев, веселый разговор в столовой.

Дверь шевелится. Стучат в дверь, кричат: „Константин Гаврилович!" Пауза, ответа нет, напирают на дверь, образуется щель. Дорн просовывает голову. Входит Аркадина, что-то напевает, потом берет Дорна, кружит его и, под общий смех, вальсом кружатся — до авансцены.

№ 18. Говорит весело Якову и идет садиться к ломберному столу. Полина Андреевна зажигает свечи Маша собирает карты лото. Шамраев и Триго-

Треплев *(после паузы)*. Не хорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...

(В продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит.)

Дорн *(стараясь отворить левую дверь)*. Странно. Дверь как будто заперта... *(Входит и ставит на место кресло.)* Скачка с препятствиями.

(Входят Аркадина, Полина Андреевна, за ними Яков с бутылками и Маша, потом Шамраев и Тригорин.)

Аркадина. Красное вино и пиво для Бориса Алексеевича ставьте сюда на стол. Мы будем играть и пить. Давайте садиться, господа.

Полина Андреевна *(Якову)*. [№ 18.] Сейчас же подавай и чай. *(Зажигает свечи, садится за ломберный стол.)*

Шамраев *(подводит Тригорина к шкапу)*. Вот вещь, о которой я давеча говорил... *(Достает из шкапа чучело чайки.)* Ваш заказ.

Тригорин *(глядя на чайку)*. Не помню! *(Подумав.)* Не помню!

(Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.)

Аркадина *(испуганно)*. Что такое?

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке рин идут к биб иотеке. Все, кроме Шамраева и Тригорина, садятся. Шамраев достал чайку, держит перед Тригориным. Пауза очень важная (чтобы сидящие за столом не отвлекали в эту минуту внимание публики от Тригорина и Шамраева). Тригорин долго смотрит, отрицательно качает головой, говорит два раза „не помню". 5 секунд пауза. Выстрел, все привскочили, дамы вскрикнули, обернулись в сторону выстрела — 5 секунд пауза. Аркадина встала, хочет итти. Дорн (поняв, в чем дело) останавливает ее, говорит.

№ 19. Дорн уходит — секунд 10 пауза: живая картина. Замерли, боятся шевельнуться. Аркадина как встала, так и стоит. Что-то за сценой упало (шум падающего стула) Дорн быстро выходит — сразу остановился, оправился. Все смотрят на него. Он секунду растерянно смотрит на Аркадину, которая, как и все другие, впилась в него глазами. Дорн на глазах публики меняет выражение лица.

№ 20. У всех облегченный вздох. Дорн уже овладел с' бой. Как ни в чем не бывало запевает и идет к зеркалу. Наливает стакан воды, рука немного дрожит. Когда его никто не видит — беспокойная мимика лица.

№ 21. Аркадина опустилась на кресло, об окотилась о стол, скрыла лицо руками. Некоторое время посидела так, потом взяла платок. обмахивается. Тригорин тем временем у письменного

что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. [№ 19] *(Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.)* Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. [№ 20] *(Напевает.)* „Я вновь пред тобою стою очарован...“

Аркадина *(садясь за стол).* [№ 21]. Фуй, я испугалась. Это мне напомнило, как... *(Закрывает лицо руками.)* Даже в глазах потемнело... [№ 22]

Дорн *(перелистывая журнал, Тригорину).* Тут месяца два назад была напечатана одна статья. . письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... [№ 23] *(Берет Тригорина за талию и отводит к рампе.)*... так как я очень интересуюсь этим вопросом... *(Тоном ниже, вполголоса.)* Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. [№ 24] Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился. [№ 25]

стола перелистывает книгу. Шамраев отошел к ломберному столу.

№ 22. Дорн незаметно для всех посматривал на Ирину Николаевну. Подходит к Тригорину.

№ 23. Толкает Тригорина, который занялся чтением, и делает заметный только Тригорину знак. Отзывает его в сторону. Тригорин удивленно встает. Дорн еще раз смотрит на Аркадину. Дорн отводит Тригорина на авансцену.

№ 24. Малая пауза (чтобы потомить публику). Дорн бросает еще раз взор на Аркадину.

№ 25. Исступленный Тригорин; он остолбенел. Дорн грозит ему пальцем: тише, мол. Дорн опять запел, как ни в чем не бывало, и пошел в комнату, где застрелился Треплев

Монотонный голос Маши, читающей цифры лото, и вполголоса пение с Аркадиной (веселый голос). Тригорин бледный подошел к спинке стула Аркадиной, остановился, так как не решается сказать ей ужасную вещь.

К стр. 258.

Несмотря на все очевидное сродство драматургической системы Чехова с режиссерскими принципами Художественного театра, явившегося общепризнанным сценическим истолкователем чеховских образов, можно утверждать, что метод Художественного театра не является единственным возможным ключом к этим образам. Так, например, Мейерхольд-режиссер пережил в своем отношении к чеховским пьесам две фазы. В первой — он трактовал пьесы Чехова

сходно и даже совпадая с методом Московского Художественного театра, определяемым В. Мейерхольдом как метод „натуралистический". Известно, что после своего ухода из Художественного театра в 1902 г. и создания драматической труппы в Херсоне В. Мейерхольд в сезон 1902/03 гг. поставил „Трех сестер" и „Дядю Ваню" „по-московски", т. е. копируя мизансцены Художественного театра. Вероятно, так же реалистически-тщательно был поставлен им в тот же год и „Иванов". Вообще Чехов-драматург в первый год работы В. Мейерхольда в Херсоне в качестве организатора труппы, режиссера и актера занимал выдающееся место. В следующий сезон 1903/04 гг. им был поставлен „Вишневый сад", после того как премьера этой пьесы прошла в Художественном театре. В Художественном театре В. Мейерхольд видел спектакль в конце сезона и остался недоволен сценической интерпретацией пьесы театром, что видно из приведенного нами выше (см. стр. 257) письма его к Чехову, относящегося к маю 1904 г.

Уже из этого письма-отзыва В. Мейерхольда видно иное, новое отношение его к пьесам Чехова, то критическое отношение, — пока что к отдельным сторонам сценического метода Художественного театра, — которое в дальнейшем найдет свое выражение в принципиально отличном восприятии основ сценичности. Однако это несогласие В. Мейерхольда с отдельными приемами метода Художественного театра еще не получило в тот год своего отчетливого критического выражения в общей оценке им сценической системы Художественного театра, и херсонская постановка В. Мейерхольдом „Вишневого сада" в том же сезоне не была осуществлена им решительно по-новому, в категорическом разрыве с реалистическими принципами театра Вл. Немировича-Данченко и К. Станиславского. Об этом косвенно говорит В. Мейерхольд в письме к Чехову после постановки пьесы в Херсоне: „Вашу пьесу „Вишневый сад" играем хорошо. Когда я смотрел ее в Художественном театре, мне не стало стыдно за нас" (8 мая 1904 г.).

Тем не менее отзыв В. Мейерхольда о постановке „Вишневого сада" в Художественном театре, — отзыв, трактующий Чехова как писателя, перешедшего „от утонченного реализма к лиризму, мистически углубленному", „Вишневый сад" — как абстрактную, мистическую драму, а Художественный театр — как коллектив, потерявший ключ к исполнению чеховских пьес, — был отзывом необычайно симптоматичным. Два года спустя, обосновывая принципы новой сценической методологии, „театра условностей", „театра настроений", В. Мейерхольд взял под прямой критический обстрел психолого-натуралистическую систему Художественного театра. По мнению В. Мейерхольда, режиссер-натуралист, анализируя отдельные части пьесы, не видит общей картины, а потому нарушает равновесие, гармонию этого целого. Это нарушение гармонии целого В. Мейерхольд увидел в интерпретации режиссером Художе-

ственного театра третьего акта „Вишневого сада". В. Мейерхольд писал в статье 1906 г. „К истории и технике театра":

„У автора так: лейтмотив акта — предчувствие Раневской надвигающейся грозы (продажа вишневого сада). Все кругом живут как-то тупо: вот довольные — они пляшут под монотонное побрякивание еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном танце, в котором нет ни увлечения, ни азарта, ни грации, ни даже... похоти, — не знают, что земля, на которой она пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская предвидит Беду и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике. И со стоном диктует людям преступления, только бы они не были „чистюльками", потому что через преступление можно прийти к святости, а через средин ость — никуда и никогда. Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова), с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой стороны (недаром Чехов заставляет Шарлотту плясать среди „обывателей" в костюме, излюбленном в театрах марионеток, — черный фрак и клетчатые панталоны). Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в pianissimo и вспышками в forte (переживания Раневской) и *фон* — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели). Вот музыкальная гармония акта. Таким образом, сцена с фокусами составляет лишь один из визгов этой диссонансом врывающейся мелодии глупой пляски. Значит, она должна — слитая со сценами танцев — лишь на минуту вырваться и снова исчезать, снова сливаться с танцами, которые, как фон, однако, могут *все время* звучать в глухих аккомпанементах, но только как фон.

„Режиссер Художественного театра показал, как гармония акта может быть нарушена. Он из фокусов *делает целую сцену* со всеми подробностями и штучками. Она идет продолжительно и сложно. Зритель долго сосредоточивает на ней свое внимание и теряет лейтмотив акта. И когда акт окончен, в памяти остаются мелодии фона, а лейтмотив потонул, исчез".

По мнению В. Мейерхольда основная особенность драматургического стиля Чехова — импрессионистски брошенные на полотно образы — дает выгодный для режиссера материал для дорисовывания их в яркие, определенные фигуры (типы), отсюда обычное увлечение режиссеров частностями, которые отвлекают от картины целого:

„В драме Чехова „Вишневый сад", как в драмах Метерлинка, есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается каждый раз, когда занавес опускается. Когда опускался занавес Московского

Художественного театра на спектакле „Вишневого сада", присутствие такого героя не ощущалось В памяти оставались типы. Для Чехова люди „Вишневого сада" — средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона „Вишневого сада" осталась невыявленной".

Итак, по определению В. Мейерхольда, „режиссер, уловив ритм речи, скоро теряет ключ к дирижированию, потому что не замечает, как Чехов от утонченного реализма перешел к лиризму, мистически углубленному". И в отдельных замечаниях и оценках Чехова В. Мейерхольд нашел обоснование своему приговору натуралистическому театру. В своих дневниковых записях он приводит такой диалог с Чеховым, пришедшим 11 сентября 1898 г. всего второй раз на репетицию „Чайки" в Художественном театре:

„...один из актеров рассказывает о том, что в „Чайке" за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

„— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович

„— Реально, отвечает актер.

„— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос „реальный", а картина-то испорчена.

„Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце 3-го акта „Чайки" режиссер хочет вывести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком

„Антон Павлович говорит:

„— Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле pianissimo, а в это время упала крышка рояля.

„— В жизни часто бывает, что в pianissimo врывается forte совсем для нас неожиданно, — пытается возразить кто-то из группы актеров.

„— Да, но сцена, — говорит А. П., — требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинт-эссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего".

Чеховский театр, понимаемый, по определению В. Мейерхольда, Художественным театром как „театр настроения", был вторым, после натурализма, ликом Художественного театра, *своим* лицом этого театра. Победа театра, по мнению В. Мейерхольда, была в том, что он уловил своеобразный ритм чеховских пьес:

„Секрет чеховских настроений скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки. И услышан он был через влюбление в автора „Чайки".

И далее:

„Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику, — не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой".

В. Мейерхольд утверждал:

„...Тому обстоятельству, что Художественному театру удалось под одной крышей с Натуралистическим театром приютить и Театр настроений, я глубоко убежден, помог сам А. П. Чехов и именно тем, что он сам присутствовал на репетициях своих пьес и обаянием своей личности, как и частыми беседами с актерами, влиял на их вкус, на их отношение к задачам искусства".

По мнению В. Мейерхольда:

„Гармония не была нарушена в первых двух постановках („Чайка", „Дядя Ваня"), пока творчество актеров было совершенно *свободно*. Впоследствии режиссер-натуралист, во-первых, делал из ансамбля — сущность, а во-вторых, терял ключ к исполнению пьес Чехова".

К стр. 258.

Необычайно знаменательно, что Е. Б. Вахтангов, разрабатывавший принципы театральности, радикально отличные от принципов, проводимых Художественным театром, сделал попытку именно на мастерстве чеховских пьес дать обоснование своему сценическому методу.[1] В пору своего ученичества у К. Станиславского, Е. Вахтангов изучал метод К. Станиславского, чтобы понять его принцип театральности. Он вспоминает:

„Константин Сергеевич требовал, чтобы зритель забыл, что он в театре, чтоб он почувствовал себя в той атмосфере и в той среде, в которой живут персонажи пьесы. Он радовался, что зритель ездит в Художественный театр на „Трех сестер" не как в театр, а как в гости к семье Прозоровых. Это он считал высшим достижением театра. Константин Сергеевич говорил так: „Как только зритель сел на свое место и открылся занавес, то уже тут мы его забираем, мы заставляем его забыть, что он в театре. Мы забираем его к себе, в свою обстановку, в свою атмосферу, в ту среду, которая сейчас на сцене".

Е. Вахтангов записал в дневнике следующий свой разговор

---

[1] Пользуемся материалами как частично опубликованными (см. *Е. Б. Вахтангов*, „Из дневников и записей". — „Красная новь", 1933, октябрь; *Б. Захава*, „Вахтангов и его студия", изд. 2-е, М. 1930), так и неизданными рукописями, любезно нам предоставленными Н. М. Вахтанговой и Л. Д. Вендровской.

Акт стр. 186

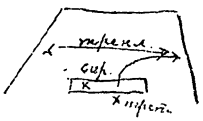
№1 Начинается легко, сразу вверх дно и гадость

№2 Сходятся сильно на публику и шутливо травят первую; публика принимает все сильнее и сильнее горячится, кричит, хохочут по-любимому, ревет браво



№3 Он доходит, первого хватает сзади за ноги, валит и ложится на спину чтобы избавиться его. Дальше они перекатываются через себя во круг

№4 Хватаются руками, перелезают через доску кладут и первого заставляют по площадке паузы, ссыпаются



третий походит немного успокоился, подходит к предыдущему, посмотрит на часы, и снова вернется на скамью



Чайка". Мизансцены К. С. Станиславского по его режиссерскому экземпляру, 1898

с К. Станиславским, давший ему верный ключ к пониманию метода Художественного театра при постановке чеховских пьес:

„Константин Сергеевич однажды рассказывал о работе над одной их чеховских пьес: „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".

„И тут я вдруг понял. Я понял, что секрет успеха чеховских пьес в Художественном театре — в верно найденных театральных средствах".

К. Станиславский, по мысли Е. Вахтангова, явился тогда, когда подлинная театральность умерла, и он уничтожал театральную пошлость, — он, „увлекаясь настоящей, принес на сцену натуралистическую правду". Е. Вахтангов заметил: „Постановка всех чеховских пьес без закулисного языка, без звуков сверчка, оркестра, шума улицы, крика разносчиков, без боя часов на сцене не проходит, а это все — театральные средства, найденные для чеховских пьес". Пьесы Чехова помогли К. Станиславскому найти ключ своей театральности, так как „в пьесах Чехова жизненные средства совпали с театральными".

Ко времени, когда Е. Вахтангов овладевал методом прочтения текста и воплощения образа, разрабатываемым К. Станиславским, он обратился к инсценировкам прозаических произведений Чехова. Ранняя мысль Е. Вахтангова о постановке Чехова зародилась у него еще в 1912 г., когда в письме к В. М. Соколовой он писал: „Чайку" — подумаю. Много раз я ее собирался ставить. Чего-то не понимаю. Много, много буду читать" (8 мая 1912 г.). Но замысел постановки „Чайки" им был оставлен, и он обратил внимание на рассказы Чехова, о чем позднее писал в обращении к Совету 1-й студии Художественного театра 24 декабря 1918 г.: „Я прошу припомнить... что я исписал с Леопольдом Антоновичем [Суллержицким] не одну карточку, разбираясь в рассказах Чехова".

Эти „разборы" рассказов Чехова мы найдем в записной книжке Е. Вахтангова, озаглавленной „Студия. Репертуар 1912—1913" и начатой им в Стокгольме 16 июня 1912 г. В книжке записано 109 рассказов Чехова. Запись на каждом листке книжки состоит обычно из таких элементов: заглавие, перечень действующих лиц, иногда — краткое содержание. На обороте листка в отдельных случаях дается заметка о характере постановки. Вот эти дополнительные заметки:

„Отец семейства":

„Хорош для упражнений. Масса приспособлений. Широко взятая раздражительность".

„Счастливчик":

„Чехов читал этот рассказ в корректуре и сам хохотал. „Это не я писал" — сказал он. Он совсем забыл его".

К. С. Ст. [т. е. записано со слов К. С. Станиславского].

„Житейские невзгоды":

„К. С. С. [Станиславский] шутя сказал, что можно поставить как фарс. Звуками дать леопардов, львов и т. д".

„Хороший конец".

„Чехов говорил, теперь нельзя выдумывать фамилий так: учитель географии — Горизонтов. Теперь когда напишете рассказ, назовите как-нибудь своих героев". Л. А Суллержицкий.

„Тсс...":

„Может быть это „тсс" — делает чтец".

„Оратор":

„Толпу поставить спиной".

„Соседи":

„Упражнение на скрывание чувств и желание казаться не тем, что есть".

В конце записной книжки — в главе „Идейки":

„Спектакль „Пестрые рассказы".

Часть „разобранных" рассказов была доведена Е. Вахтанговым до репетиций и шла в спектаклях Студенческой Драматической Студии, организованной в конце 1913 г. Первый спектакль — „Егерь" — 26 августа 1915 г. В сезон 1916/17 гг. в Студии (в 1917 г. названной Студией артиста МХТ Е. Б. Вахтангова) был приготовлен ученический спектакль, состоящий исключительно из инсценированных рассказов Чехова и поставлен Е. Вахтанговым „исполнительными вечерами" или „публичными репетициями". Ученические спектакли шли регулярно два-три раза в неделю. С декабря 1918 г. спектакль и вечер А. П. Чехова вошел в постоянный репертуар „Народного театра" театрально-музыкальной секции Моск. Совета Рабочих Депутатов.

О характере работы Е. Вахтангова над инсценировкой этих рассказов можно иметь представление по сохранившимся „протоколам" его уроков и по дневникам „впечатлений" так называемой Мансуровской студии (студия Е. Вахтангова в Мансурском переулке). Протоколы эти относятся к 1915 г. (30 сентября, 1 октября, 14 октября, 21 октября) и к 1917 г. (29 января, 7 мая) и знакомят нас с замечаниями Е. Вахтангова и исполнителей к рассказам „Хороший конец" (три протокола), „Егеря" (работа 1915 г.), „Страдальцы", „Верочка". В дневнике „впечатлений" 1918—1919 гг. приведены замечания к рассказам „Враги" (исполнительный вечер 14 октября 1918 г.), „Егерь", „Длинный язык", „Иван Матвеевич". В студии шел также „Злоумышленник".

В виде примера работы Е. Вахтангова этих лет над образным

материалом чеховских рассказов мы приведем из „протоколов" записи его замечаний при постановке „Хорошего конца".

30 сентября 1915 г.

„Новожилов и Коробкова читают рассказ. *Евгений Багратионович* спрашивает у аудитории о первом впечатлении по прослушании данной вещи. Как должен нарисовать эту картину художник?

Вершилов. Впечатление чего-то длинного, тягучего.

Шиловцева. Нарисовала бы толстую сваху с толстым лицом.

Вахтангов. Как бы вы ее нарисовали? Где и как она сидит? Какое выражение лица у свахи и у кондуктора? Куда она смотрит и что написано в ее глазах? Какой этот момент рассказа (что нужно сыграть?). Как, например, вы нарисовали бы Красную площадь? *Сначала всегда должно быть общее впечатление.* (Например, при воспоминании о Красной площади является представление о Кремле, о башнях и стенах с зубцами, а затем уже детали). *В чем квинтэссенция данного рассказа?*

Завадский. Громоздкость, неподвижность, что-то жирное, что-то положительное, сделка.

Шпит. С самого начала большое дело.

Кроткова. } Довольство собой.
Игумнова. }

Антокольский. Действие меняется под острым углом. Перемена сквозного действия. Не должно чувствоваться интереса друг к другу у действующих лиц. Сваха с интересом только ест.

Попова. Что-то очень мещанское.

Калтыпин. Что-то самодовольное, солидное, увесистое.

Терновская. Нескладное, угловатость.

Шик. Тупость. Чеховская улыбка.

Вершилов. Мысль, что-то течет.

Вахтангов. В рассказе *есть сделка, есть дело.* Сваха обязательно должна быть *деловой*, самой обыкновенной бабой, а не такой, как обычно изображают свах в театре.

„Есть *серьезность, положительность*, которая у кондуктора проявляется в большой *обдуманности.* У него уже заранее придумано ее угостить, чтобы ей не было скучно, пока он будет рассказывать; поэтому — „Прошу покорно", — а сам в это время обдумывает, как начать. И потом у него нет „подъезжания" к ней; до самого последнего момента он говорит с ней как со свахой, а не как с невестой.

Громоздкость проявляется в обстановке, в закуске, в них самих. *Он* страшно чистый, аккуратный, выстриженный сзади, с короткими ногтями. Может быть, кольцо из лавры. *Она* — жирная, застывшая на месте, может только „переливаться", а не

двигаться, руки вместе не сходятся; зоб. Лет 42—43. Глаза украдкой, зорко бегают по столу, выбирая, что бы съесть; ест „на приличие", делая вид, что слушает. Каков ее костюм? Не надо традиционного изображения свахи. Почему непременно в платке? Поискать для нее прическу — старинную, очень аккуратную. Может быть черная наколка на голове. Городское платье, на плечах шаль, или черная торжественная пелеринка. Ей нельзя быть не нарядной — это *деловой визит*. Здесь нарядный костюм так же необходим, как, например, фрак для адвоката. В руках у нее ридикюльчик, но маленький, не купеческий (может быть, кожаный). Зонтик. Уходя, она надевает косынку — получается своего рода „испанка". На руках митенки.

В рассказе есть *тупость* — ни ему, ни ей не сообразить, что может быть и другой исход. *Никакой широты*, все вертится на одном и том же. Итак, над какими бы вещами мы ни работали, *первым подходом* всегда будет наше *первое впечатление*. От данного рассказа наше первое впечатление было *„сделка"*, *„тупость"*, *жирность* и *громоздкость*. Громоздкость надо выявлять по формам, тупость и жирность—по краскам, сделку — по действию.

Работа на дом для исполнителей. Еще раз прочесть рассказ, обращая внимание на *ремарки* автора (Чехова). Каждый день обязательно посвящать минут десять тому, чтобы, совершенно успокоившись, помечтать об этой вещи, мысленно видеть ее в лепке, определенно *видеть* всю обстановку, все предметы в комнате кондуктора. Задавать себе вопросы: что стоит на столе, почему такая-то вещь, а не другая.

Для чего нужно это делать? Чтобы видеть всю картину душой художника, для развития интуиции, для углубления самой роли, которая через это получает большую характерность. Надо чувствовать обстановку до такой степени, чтобы, в случае ошибки бутафора, подавшего вам не ту вещь, которую следует, она бы вам мешала. Свою вещь берешь привычно, как-то ее не чувствуя; это-то *внутреннее отношение* к своим вещам и к вещам вообще, т. е. *мироотношение*, и надо найти, и оно должно быть бессознательным. У каждого *типа* (например, чорт, дикарь, кондуктор и. т. п.) новое, только ему присущее, отношение к вещам. Например, если вы изображаете дикаря, и в то время, пока вы будете находиться в кругу, вам дадут этот электрический звонок, вы сами испугаетесь этого звонка, удивитесь ему, словом, будете относиться к нему совершенно по-иному, чем в данную минуту.

Пусть кондуктор — Новожилов — дома почувствует, „каков я с начальством", „как беру взятки у зайцев", „как делюсь с ними". Сваха — Коробкова — пусть почувствует себя одной в своей комнате, у себя дома. *Это интуитивные задачи.* Надо суметь сыграть и прожить очень много кусков жизни данной роли и сыграть после этого частичный случай без репетиции. Чтобы перero-

диться в кондуктора, надо прожить те же этапы, что были в собственной жизни, *но по-иному*. Размышлять как кондуктор, как бес, как Иван („Сказка" Л. Толстого). Это так называемое *искание зерна* и есть. Гениальные актеры от такого-то зернышка чувствовали всю роль. Самое трудное выйти на сцену и почувствовать себя тем, кого нужно воплотить, *сыграть молча*, без костюма и без грима. Это умеет делать Станиславский".

1 октября 1915 г.

Делят пьесу на куски:
а) Приступают к деловому разговору.
б) Кондуктор объявляет о своем желании жениться.
в) Кондуктор характеризует себя.
г) Совместное выяснение его требований.
д) Вопрос о цене.
е) Заработки свахи.
ж) Новая мысль кондуктора.
з) Его заработки.
и) Предложение.
к) Планы на будущее.

Сквозное действие пьесы — хороший конец (Во всяком талантливом произведении сквозное действие кроется в заглавии).

Сквозное действие кондуктора: корень его кроется в *желании* жениться. Что такое *„действие"*? В действии всегда есть элемент *хотения*. (Даже если я „не хочу" — и в этом есть хотение, которое будет определять настроение моего действия.)

а) Сначала у меня появляется мысль.
б) Затем эта мысль формируется в *желание*.
в) Желание переходит в *действие*.

Следовательно, *действие есть не что иное, как приведение в исполнение желания*.

Итак, сквозное действие кондуктора — не торопясь, добиться от свахи заключения сделки на тех условиях, которые у него существуют.

Ее сквозное действие. Чтобы его определить, разберем его по этапам:

а) *Мысль* — „это заработок".
б) *Желание* — угодить, присмотреться, понять, заработать.
в) *Действие* — заключить сделку, пойдя *навстречу его желаниям. Прийти к соглашению*.

Их обоюдное стремление пойти навстречу друг к другу и приводит к хорошему концу. Что может быть сквозным действием в „сделке"? Стремление к выгоде. Стремление к какому-то концу. Если *стремление* мы будем понимать как „действие", — то сквозным действием рассказа мы примем: *„стремление обоих к хорошему концу"*.

Сквозное действие каждой картины (в большой пьесе) *должно итти от сквозного действия всей пьесы.*

14 октября 1915 г.

Коробкова и Новожилов читают по ролям на сцене, за столом.

Вахтангов. Для Стычкина нужна сигара. По чеховской ремарке „Стычкин оглядывает сваху с головы до ног". Как, например, вы оглядываете платье у портного. Он мог бы даже потрогать ее платье или волосы руками (но этого не делает).

Какова его обстановка? Что стоит на столе? Селедка, огурцы, соленье, конфеты в бумажках, грибки. Где-нибудь на комоде лежит букетик искусственных фиалок, или они стоят перед зеркалом в вазочке, — может быть кто-нибудь обронил в поезде, а он поднял. Совершенно свободно может лежать веер или зонтик, что-нибудь особенное, ему не свойственное. Этой *случайностью* надо подчеркнуть „кондуктора". Пусть следующий раз *Новожилов* опишет свою обстановку, свою комнату и запишет то, что найдет, на страницах своей роли. А к другому уроку он опишет свой день — один из недежурных дней, как вероятно, и в данном случае.

Коробкова должна будет рассказать, как она одета.

Начинать работу роли мы должны *всегда с серьеза.* Даже играя веселого человека, *мы сами должны быть серьезны.* Кондуктор серьезен по роли, следовательно он равен Новожилову, взятому в исключительно серьезном положении.

Посмотрим еще раз, как мы разделили пьесу на куски.

1-й кусок. — Приступают к деловому разговору. До фразы: „Да мне, Любовь Григорьевна, 52 года". С этой фразы начинается новый кусок.

2-й кусок. — Кондуктор о себе. До фразы: „Нет у меня своего домашнего очага". Почему у Чехова сваха здесь вздыхает? Ее вздох означает: „очень вас понимаю". Дальше кондуктор объясняет ей, почему он обращается к ней. Причина его обращения.

Этюд на приход свахи.

Вахтангов. Приспособление для Новожилова: пусть все время имеет перед глазами портного, которому и рассказывает *условия заказа.* „Между ними" — что-то таинственное (деньги в банке у него). Говорит *не торопясь.* Почувствовать себя дома. Ходит по комнате. Давно уже приготовился к такому важному делу. Ожидает. Стук:— „Ну?" Услышать, решиться пойти навстречу. Чуть было не перекрестился от волнения, услыхав стук. Сначала дать улыбочки (любезность) и всякие приспособления, — потом это все уйдет.

Какова сваха? — Она насквозь видит его и наперед знает все, что он будет говорить, но внимательно слушает из профессиональных интересов. Идя сюда, она уже заранее все про него разузнала, он давно был у нее на примете. Она знает все, что делается в го-

роде, всю подноготную, все биографии. Например, про „зайцев" она спрашивает не из наивности (и про них знает), а из желания угодить ему. Входя, должна сразу оглядеть всю комнату. Сама говорит с ним, а глазки бегают вокруг; все воспринимает с критикой, кое-что в душе осмеивает. Сама первая ни за что не спросит, по какому делу она ему нужна.

Он ждет стоя, чтобы дать даме сесть. Она садится; руки потихоньку трогают скатерть, чтобы убедиться в ее добротности; глазами обежала его костюм; потом нашла какую-то точку, например раков на тарелке, и воззрилась. Надо сосредоточиться на этом раке, потянуться к нему. Дальше — ела что-нибудь руками, а кондуктор салфеток не положил — она берет носовой платок и вытирает им руки.

Задача для Коробковой: хочу съесть раков. Глаз ее там, а говорит с кондуктором. Но достоинства не теряет: и не таких раков видала. Далее, если сделка не состоится — все-таки сваха у него позавтракала, значит времени не потеряла.

Новожилов должен дать немного гротеска.

В последующие годы Е. Вахтангов, как известно, пришел к решительному пересмотру и критической оценке реалистического метода К. Станиславского, всей его сценической системы. Принципу театрального натурализма Е. Вахтангов противопоставил другой, при котором зрителя „забирают" в среду актеров, которые делают свое „театральное дело". По воспоминаниям Б. Захава Е. Вахтангов так определял эту „театральность": „Театру нужна не жизненная, натуральная правда, — нужна только театральная правда, т. е. правда чувств, передаваемая в зрительный зал при помощи театральных средств". Этот принцип Е. Вахтангов считал возможным осуществить также на чеховских произведениях. В марте 1921 г., в годы радикального пересмотра своих взглядов на театральное искусство, у Е. Вахтангова рождается замысел:

„Пусть умрет натурализм в театре!

„О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

„У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

„Я хочу поставить „Чайку".

„Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить „Пир во время чумы" и „Свадьбу" Чехова в один спектакль. В „Свадьбе" есть „Пир во время чумы". Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу.

„У Чехова — не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, — это не лирика. Это — или пошлость, или подвиг. Ни пошлость, ни подвиг никогда не были лирикой. И у пошлости и у подвига свои трагические маски.

„А вот лирика бывает пошлостью!"

Е. Вахтангов осуществил частично свой замысел, поставив в сентябре 1920 г. „Свадьбу". „Свадьба" имела два варианта, при чем спектакль в первой редакции не имел еще той гротескной выразительности и остроты формы, которые он получил во второй редакции. В „Свадьбе" Е. Вахтангов использовал прием *куклы*: в живом человеке раскрывается его мертвая сущность, человек-мещанин, обыватель показывается в качестве марионетки. Вот почему в этой постановке возглас генерала: „Человек! Человек!" приобретал символический смысл, и все комическое в пьесе оборачивалось для зрителя трагически, — смешное становилось странным. Спектакль, как известно, имел большой успех и в течение 1921 — 1923 гг. был поставлен театром 83 раза.

К стр. 288.

В нашем распоряжении имеются следующие статистические данные о числе постановок Чехова. (Сведения извлечены нами, К. Д. Муратовой и Г. М. Белаковской из гонорарных ведомостей Общества драматических писателей и композиторов; частично — для „Иванова" — из гонорарных расчетных листов, находящихся в Доме-музее им. Чехова в Ялте; для постановок Московского Художественного театра — из сводок, имеющихся в музее театра.)

Огромное число постановок падает на одноактные пьесы Чехова, почти не сходящие со сцены столичных и провинциальных театров в дореволюционные годы. Большинство водевилей Чехова были возобновлены постановкой за последние годы на сцене советских театров. „На большой дороге" ставилось на любительском спектакле в Малаховке под Москвой в июле 1914 г.

„Свадьба" и „Медведь", как и рассказ „Хирургия", имели оперное музыкальное переложение.

„Иванов" ставился за все года по всем театрам — 1007 раз. В одном Моск. Художественном театре — 110 (из них до 1917 г.—64, за советские годы 46).

„Леший". — В театре Абрамовой с 1889 г. ставился два раза и в 1890 г. — пять раз. В 1890 г. пьеса шла в провинции: Воронеж (4 февраля), Киев (7 октября), Новочеркасск (23 января), Одесса (7 сентября), Самара (9 ноября), Симбирск (1 февраля), Харьков (16 января). В 1891 г. — в Ярославле и Казани: в 1892 г.—в Уральске; в 1893 г.— в Вятке, Киеве; в 1900 г. — в Шавмаре, в 1901 г.— в Костроме; в 1902 г. — в Рыбинске, Омске; в 1903 г. — в Уфе. — Всего 16 спектаклей. Примечательно, что „Леший" задержался в провинции даже после появления в 1897 г. новой его авторской редакции в виде „Дяди Вани".

„Чайка" — ставилась в Моск. Художественном театре и в про-

винции — 613 раз. Только в Моск. Художественном театре (до 1917 г.) — 62 раза.

„Дядя Ваня" — наиболее популярный спектакль в репертуаре Моск. Художественного театра. По числу постановок пьес Чехова по всем театрам (за годы 1898—1934) стоит на первом месте — 2037 спектаклей. В одном Моск. Художественном театре — 320 (из них до 1917 г. — 196, за советские годы — 124).

„Три сестры" дали следующую цифру числа постановок: 809. В одном Моск. Художественном театре — 334 (из них до 1917 г. — 277, за советские годы — 57).

Число постановок „Вишневого сада" видно из следующей таблицы (первая цифра в правой колонке — общее число постановок пьесы по всем городам за данный год, цифра в скобках — число постановок в том же году в Моск. Художественном театре):

1904 г.	397 (27)	
1905 г.	113 (24)	
1906 г.	133 (4)	
1907 г.	130 (11)	
1908 г.	123 (7)	
1909 г.	120 (9)	
1910 г.	208 (21)	
1911 г.	115 (17)	
1912 г	95 (25)	
1913 г.	115 (20)	
1914 г.	110 (26)	
1915 г.	(17)	
1916 г.	84 (28)	
1917 г.	50 (26)	
1918 г.	(28)	
1919 г.	(16)	
1923 г.	(43)	заграничная
1924 г.	(35)	поездка
1928 г	(21)	
1929 г.	(31)	
1930 г.	(71)	
1931 г.	(37)	
1932 г.	(17)	
1933 г.	(39)	
1934 г.	(35)	

Общее число постановок по всем театрам — 1793. Итак, по числу постановок во всех театрах „Вишневый сад" среди других пьес Чехова занимает второе место (последовательность пьес: „Дядя Ваня", „Вишневый сад", „Иванов", „Три сестры", „Чайка"). Среди постановок пьес Чехова в Моск. Художественном театре „Вишневый сад"

занимает первое место — 635 спектаклей (последовательность пьес: „Вишневыи сад", „Три сестры", „Дядя Ваня", „Иванов", „Чайка"), причем это первое место последняя пьеса Чехова занимала как в дореволюционное время — до 1917 г. включительно („Вишневый сад", „Три сестры", „Дядя Ваня", „Иванов, „Чайка"), так и за советские годы — с 1918 по 1934 гг. („Вишневый сад", „Дядя Ваня", „Три сестры", „Иванов").

Новая волна спектаклей „Вишневого сада" по другим театрам нашего Союза поднялась в 1935 г. в связи с юбилейной датой семидесятипятилетия со дня рождения писателя. По собранным нами газетным данным, в январе и феврале 1935 г. были осуществлены новые постановки „Вишневого сада" в четырнадцати городах (Воронеж, Горький, Днепропетровск, Иваново, Калинин, Куйбышев, Курск, Москва, Новосибирск, Саратов, Симферополь, Таганрог, Харьков, Ярославль,), в то время как „Иванов" ставился лишь в Сталинске, а „Три сестры" — только в Брянске.

К стр. 289.

Драматические произведения Чехова еще при жизни писателя включались в иноязычные собрания его сочинений и выходили отдельными изданиями. Так, были выпущены отдельными изданиями *на немецком языке:* „Чайка" (1902 — Лейпциг — два издания, Берлин — одно издание; 1927 — Лейпциг), „*Дядя Ваня*" (1902 — Берлин; Иена; 1921 — Берлин), „Три сестры" (1902 — Берлин; 1902 — Лейпциг, два издания), „Иванов" (1919 — Берлин), „Три сестры" (1921—Берлин). В 1928 г. в Германии шла юношеская драма Чехова „Безотцовщина" под названием „Лишний человек Платонов". *На французском языке:* сборник пьес „Театр", Париж, 5-е изд., 1923. В Париже режиссером Питоевым были поставлены: „Дядя Ваня" в театре „Comédie des Champs Elysées" в 1921 г.—„Чайка" там же, в 1923 г. „Три сестры" в „Théâtre des arts" в 1929 г.—*На итальянском языке* „Дядя Ваня" (1919 — Неаполь; 1924—Милан), „Три сестры" (1905—Милан; 1913 — Lanciano; 1925—Флоренция).—*На польском языке*: „Чайка" (1905—Львов).—*На чешском языке:* „Чайка" (1899—Прага). *На английском языке* сборники пьес издавались в 1912 и 1915 гг., кроме того отдельно издавалась „Чайка" в 1912 и 1915 гг.; за последние десять лет был переведен сборник пьес (1922 — Лондон), а также: „Иванов" (1923 — Нью-Йорк, два издания; 1924 — Лондон), „Чайка", „Дядя Ваня" (1922 — Нью-Йорк; 1923 — Лондон), „Три сестры" (1922 — Нью-Йорк; 1923 — Нью-Йорк; 1923 — Лондон, два издания; 1924 — Лондон), „Безотцовщина" (под заглавием „Платонов") — 1930. *В Америке* ставились „Три сестры" и „На большой дороге". — *В Палестине* в еврейском театре „Тель-Авив" в постановке Давыдова в 1920 г. шли „Медведь" и „Предложение".

Широким успехом пользовались постановки пьес Чехова *на*

японской сцене, где, начиная с 1910 г., были поставлены все чеховские пьесы, как большие, так и одноактные. Последняя постановка 1927 г.—„Юбилей". Судя по фотографиям постановок, японские режиссеры, ставя большие пьесы Чехова, копировали полностью мизансцены Моск. Художественного театра.

В особенности показательна история постановок на сцене заграничных театров „Вишневого сада". Еще при жизни Чехова был задуман перевод пьесы на французский язык, и Чехов писал О. Книппер: „Для чего переводить мою пьесу на французский язык? Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать" (1903 г.). Тем не менее в ближайшие последующие годы пьеса была переведена на французский и английский языки. В Англии впервые пьеса была поставлена позднее, за несколько лет до войны,—в частности „Чайка" была поставлена в Глазго, а „Вишневый сад" на сцене лондонского драматического общества „Stage Society". По воспоминаниям свидетеля этого спектакля: „Англичане не понимали „Вишневого сада". Спектакль прошел без всякого успеха. Публика недоумевала, и переживания действующих лиц не вызывали сочувствия,—казались слишком „русскими" И среди всех писателей, присутствовавших на спектакле, один только Б. Шоу пришел в восторг, настаивал на общечеловеческом, а отнюдь не только русском значении пьесы, и говорил в антрактах русским знакомым, что чуть ли не перестанет писать,—так сильно он чувствует исчерпывающее превосходство Чехова как психолога современности" (*З. Венгерова*, „Бернард Шоу и Чехов".—„Накануне", 1922, № 100, 5 августа, литературное приложение № 12). Б. Шоу остался верен своим особым симпатиям к Чехову и в следующие года. В предисловии к одной из новейших своих пьес „Дом разбитых сердец" (Heartbreak House), отражающей психологию английского общества накануне войны, Б. Шоу говорит очень определенно о близости своих драм к драматургии Чехова.

„Возрождение" театра Чехова в Англии началось после войны, в годы начала всеевропейского кризиса и идеологического крушения интеллигенции. Так, в Лондоне с исключительным успехом прошла „Чайка", понятая как драма, открывающая новую эру в драматическом и театральном искусстве. В „London Mercury", 1922, I, писали о том, что со времен Шекспира не было такого „проникновения в человеческую душу", как у Чехова. В „Британской энциклопедии" (14-е издание 1929 г.), после характеристики Чехова как новеллиста и драматурга, говорится о том, что в странах Европы и Америки успех Чехова и его влияние в последние годы чрезвычайно возросли и около 1927 г. были в зените: „Особенно сильно испытывает его очарование Англия, где он считается величайшим русским писателем и величайшим мировым новеллистом и драматургом нового времени". В недавнем (1932 г.) своем приветствии М. Горькому Б. Шоу упоминает о Чехове как о пи-

сателе, вызвавшем сильный интерес в Англии перед революцией, в конце XIX в., и говорит о персонажах пьес „Вишневый сад" как о замечательных художественных обобщающих типах русского общества недавнего прошлого. По свидетельству К. Чуковского (в письме А. Толстому — „Накануне", 1922, № 6, литературное приложение), Чехову в Англии „подражают до смешного. Хью Уолполь, Катерина Мэнсфильд воспроизводят все его приемы, — но чеховской музыки у них нет, и они это чувствуют".

В настоящее время „Вишневый сад" пользуется за границей огромной, исключительной популярностью. Так „Вишневый сад" выходил отдельными изданиями на немецком языке (1912 г. — Мюнхен, 1918 г. — Берлин, 1919 г. Мюнхен), на французском — 1922 г. многократно на английском (1908 г.—New Haven, 1912 г.—Лондон, 1922 г.—Нью-Йорк; 1923 г.—Лондон, два издания, 1924 г. — Лондон, 1927 г. — Лондон; 1926 — 1929 гг. — Нью-Йорк). В Америке „Вишневый сад" шел в 1926—1929 гг. в Нью-Йорке в „Civil Repertory Theatres" в постановке Ивы ле-Гальен.

В Японии „Вишневый сад" шел в театре Осанайи в Токио, также в театре „Нового драматического общества" (Сингекикиокай)—режиссер Хатанака.

Некоторое представление о характере постановок пьес Чехова в Англии можно получить из следующего частного письма из Англии (28 ноября 1928 г.):

„В настоящее время чеховские пьесы в Лондоне не ставятся, хотя, возможно, есть какие-нибудь постановки в провинции. Но мы все с нетерпением ждем постановок его пьес этой зимой. Был такой сезон чеховских пьес около двух лет тому назад в театре Барнес с Коммиссаржевским в качестве режиссера, а также были отдельные постановки в „Лирик"-театре, режиссер Нигель Плейфер. Коммиссаржевский всегда ставил эти пьесы в своей традиции, которая скорее всего напоминает стиль Московского Художественного театра.

„Чехов никогда здесь не ставился в новом духе, как „новое" понимается в Советской России. Причина этому та, что у нас нет режиссера, способного сделать это. До сих пор стиль постановок был в основном классический — чеховской интерпретации. И публика и критика принимают Чехова с восторгом. Его считают здесь одним из величайших мировых драматургов.

„ .. О Чехове говорят, что он чрезвычайно популярный автор и драматург, гораздо более популярный здесь, чем в СССР".

По свидетельству известного английского театрального деятеля Губерта Гриффита, пьесы Чехова с огромным успехом идут в Англии в наши дни. В недавней своей статье, посвященной итогам театрального фестиваля в Москве, Г. Гриффит писал:

„Возможно, что в СССР не знают о том, как глубоко ценят великого Чехова в странах, где говорят по-английски. Возможно, что

у вас не знают о том, как его любят, знают и как им восхищаются. Поставленный недавно в Лондоне „Вишневый сад" прошел 100 раз и притом не в маленьком театре для „избранных", а в большом театре, где доминирует зритель-рабочий" (Известия, 1934, № 215, 12 сентября).

Вероятно, Г. Гриффит имеет в виду спектакль „Вишневого сада" в театре „Старая Виктория" (Old Theatre) в постановке режиссера Тайрон Гатри (Tyron Gathrie).

В юбилейные Чеховские дни 1935 г. „Три сестры" в переводе Барбары Бернхам передавались по радио со всех радиостанций Англии.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Театр и драматургия 80-х гг. и позиция Чехова. 5

„Безотцовщина" — юношеская драма 1878—1881 гг. . 56

„На большой дороге" — драматический этюд 1885 г. . 64

Водевили-„шутки" 68

„Иванов" (1887—1889 гг.) 77
Идейный замысел.—Стиль и композиция.—Постановка в театре Ф. Корша в 1887 г. и в Александринском театре в 1889 г. — Отзывы критики. — Последующие постановки.—Значение пьесы в драматическом пути Чехова.

„Леший" (1889 г.) 107
Идейный замысел. — Драматический и сценический стиль. — Отзывы о пьесе. — Переделка пьесы.— Пьеса на сцене и в критике.

„Татьяна Репина" — одноактная драма 1889 г. 126

„Чайка" (1896 г.) 133
Тема. — Стиль. — Постановка в Александринском театре. — Отзывы критики. — Постановка в Моск. Художественном театре. — Вл. Немирович-Данченко и другие литераторы о пьесе и ее спектаклях в Моск. Художественном театре. — Режиссура К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко.

„Дядя Ваня" (1896 г.) 162
Идейный замысел. — Пьеса на сцене и в критике. — М. Горький о пьесе.

„Три сестры" (1901 г.) 178
Социально-политические предпосылки конца 900-х го-

Стр.

дов и тематика пьесы. — Чехов — сорежиссер постановки пьесы в Моск. Художественном театре. — Руководители Моск. Художественного театра о пьесе. — Критика о пьесе.

„О вреде табака" в новой редакции 1902 г. 205
Чехов в годы общественного подъема и поиски новой формы. — Построение водевиля и генезис его стиля.

„Вишневый сад" (1903 г.) 219
Идейный замысел. — Построение и стиль. — Повесть „У знакомых" как тематический источник пьесы. — Сценические замечания Чехова к пьесе. — Руководители Моск. Художественного театра о пьесе. — Критика о пьесе.

Некоторые выводы. 275

Приложение: 289

В. Н. Давыдов об „Иванове" (290). — А. И. Урусов о „Лешем (292). — А. И. Куприн о режиссуре Моск. Художественного театра (292). — Композиционная поправка Чехова в „Дяде Ване" (293). — Опущенный Чеховым эпизод из 2-го акта „Вишневого сада" (294). — Режиссерские замечания К. С. Станиславского к „Чайке" (296). — В. Э. Мейерхольд о пьесах Чехова и режиссуре Моск. Художественного театра (300). — Е. Б. Вахтангов об интерпретации Моск. Художественным театром пьес Чехова. Работа Е. Б. Вахтангова над постановкой рассказов и пьес Чехова (304). — Статистика числа постановок пьес Чехова в России и в СССР (312). — Сведения об изданиях и постановках пьес Чехова за границей (314).

Переплет и титул работы художника *С. М. Пожарского.*

Ответственный редактор *Л. Цырлин.* Технический редактор *Л. Чернецова* Корректор *М. Перфильева.* Сдано в набор 21/IX 1935 г. Подписано к печати 4/III 1936 г. Ленгослитиздат № 751. Бумага 72×110 Ленгорлит № 4143. Тираж 5300. Уч. авт. лист. 15. Бум. листов 5. (*Типографских знаков на 1 бум. листе* 124800). Цена 3 руб. Переплет 1 руб. Заказ № 8414.

Набрано и отпечатано во 2-й типографии Трансжелдориздата им. Лоханкова.—Ленинград, ул. Правды, 15.