

ТЕАТР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ТЕАТРАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И КРИТИКИ

ВТОРОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

В Н О М Е Р Е

Стр.

Революция и МХАТ	3
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ — Художественные записи . . .	13
Три документа	33
Ю. ЮЗОВСКИЙ — «Враги» Горького на сцене МХАТ . . .	47
В. РОСТОЦКИЙ и Н. ЧУШКИН — Жизнь одного спектакля	76
С. БАЛУХАТЫЙ — Чехов и Московский Художественный театр	109
ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ	
В. САХНОВСКИЙ — Мысли о Станиславском	124
С. БИРМАН — Величественная жизнь	131
В. ГЛАДКОВ — Станиславский на репетиции	134
Л. ФРЕЙДКИНА — Новатор-реалист	137
Ю. СОБОЛЕВ — Русский национальный артист	156
С. ДУРЫЛИН — Три портрета	162
В. РОСТОЦКИЙ — Без вины	174
М. ТАРХАНОВ — Как я стал актером	177
Н. ТЕЛЕШЕВ — Ушедшие	183
Г. ШТАЙН — Незаметные герои	192
ЗАМЕТКИ СОВРЕМЕННОГО	
А. ДАНИЛОВ — Поиск героя	199
А. АБРИКОСОВ — Секрет обаяния	203
В. ВЕСНУН — Первая любовь	206
К XX-ЛЕТИЮ ВЛКСМ	
И. БЕЛЕЦКИЙ — Театр юного зрителя	210
ЛЕТОПИСЬ МХАТ	219

№ 10-11

ОКТАБРЬ — НОЯБРЬ

1938

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

Чехов и Московский Художественный театр

С. БАЛУХАТЫЙ

Чехов не только автор пьес, шедших с исключительным успехом в первые годы жизни Художественного театра, вошедших в постоянный репертуар последующих славных лет этого театра вплоть до сегодняшнего дня; Чехов не только друг этого театра и его пайщик, которым он был с первых лет существования театра, — Чехов — великий новатор драмы и театра в теории и практике, ближайший предшественник и участник нового театра. Он неофициальный, но в то же время несомненно идейный создатель МХАТ вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко. Эту роль Чехова мы и постараемся осветить в настоящей статье.

1

Молодой, критически настроенный ум Чехова, его глубокое художественное чутье, его большой артистический вкус не могли мириться с тем упадком театра, который он застал в 80-х годах.

С этим упадком не мог и не хотел примириться Островский, и его административная и критическая деятельность в последние годы его жизни является героической, хотя, казалось бы, безнадежной попыткой реформировать современный театр. Смерть великого драматурга не позволила ему довести свое критически-разрушительное дело до конца, не позволила на основе этой критики утвердить новые принципы сценического искусства. На борьбу с театральной косностью и рутиной выступил молодой Чехов.

Убеждающая сила критики Чехова состоит в том, что он обрушивался не на какую-либо одну сторону театральных явлений современности; нет, он критиковал современное ему театральное искусство в целом. Чехов — очеркист, рецензент, художник-наб-

людатель — прекрасно знал болезни театра 80-х годов и имел полное право выносить ему самые суровые приговоры. Когда Чехов характеризовал современный театр, как «сыпь, дурная болезнь городов», как «мир бестолочи, тупости и пустозвонства», как «эшафот, где казнят драматургов», тех «фанатиков-мучеников, которые пытаются сделать из него что-нибудь путное и безвредное», или когда говорил, что «в режиме нашей Александринской сцены есть что-то разрушительное для молодости, красоты и таланта», то в эту характеристику он вкладывал свою горячую ненависть к тому плачевному состоянию театра, исключительное значение и выдающуюся роль которого в жизни общества, в жизни народа он глубоко понимал.

Поиски новых драматических форм, новых средств сценического реализма, непосредственное, почти режиссерское участие в постановках своих пьес или пьес своих друзей говорят о том, что Чехова не покидала уверенность в возможности реформы сцены и драмы.

Находясь в непрерывной полемике с театром своего времени, критически освещая самые различные стороны театра (идейная и художественная нищета репертуара, некультурность артиста, хищнические навыки и меркантильные интересы театральных предпринимателей, отсутствие в театре школ подлинного артистизма и исполнительских традиций, беспринципность рецензентов), Чехов не дал нам прямых, позитивных определений, положительных формулировок своих требований к театру. Но они с достаточной отчетливостью могут быть выведены из критического материала его оценок и характеристик.

Можно не сомневаться в том, что Чехов защищал необходимость создания пьес с высоким идейным содержанием. Примечательно в этом смысле его высказывание о Шекспире, о том, что «лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего», о том, что «Шекспира должно играть везде», ибо Шекспир есть та бесспорно положительная «крайность», которая способна «освежить театральную атмосферу».

Чехов мечтал о творчески чутком актере, непрерывно обогащающем себя, расширяющем свой кругозор, знающем жизнь, способном находить все новые и новые реалистические средства для выражения психологической правды и ее бесчисленных оттенков, об актере интеллигентном, «умном и нервном».

Чехов был убежден, что дело обновления театра должно быть в руках высококультурных представителей художественной мысли: «Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадет», — «спасение театра в литературных людях». В суждениях Чехова о будущем театре знаменательна также мысль о том, что театр должен расширить сферу своего влияния, должен обрести массовую аудиторию. Необходимо создать народный театр, в котором, по мысли Чехова, ставились бы произведения Шекспира, Л. Толстого, Гоголя, — а в 1897 году, год первого актерского съезда, Чехов взволнованно сообщал в одном из своих писем о проекте народного театра, затеваемого представителями московской интеллигенции. Все эти театральные идеи Чехова найдут свою параллель в суждениях, замыслах и делах будущих основателей МХАТ — Немировича-Данченко и Станиславского.

Значение Чехова для дальнейших судеб русского театра огромно. Он правильно определил существо кризиса театра своего времени и в то же время наметил, — а в собственной творческой практике драматурга и осуществил, — те новые театральные замыслы, которые должны были привести к оздоровлению театра.

2

Реформу театра выполнили Станиславский и Немирович-Данченко. На их долю выпала историческая задача организации нового реалистического театра. Создание

Московского Художественно-общедоступного театра ответило интересам, чаяниям и настроениям широких демократических слоев буржуазно-дворянской России. Московский Художественный театр — театр подлинно демократический, близкий народу. Основатели и художественные руководители театра, владея большим сценическим и педагогическим опытом, каждый своим путем пришли в конце концов к общей мысли о решительной борьбе с театральными фальшивыми традициями, к мысли о создании театра на новых сценических принципах. Еще в «домхатовский» период Станиславский в своей артистической работе упорно боролся против штампов, искал новые приемы выражения художественной правды, новые методы построения образа. Искания, удачные опыты, отдельные художественные достижения должны были привести Станиславского к мысли о создании особого театра.

Та же идея волновала и В. И. Немировича-Данченко, «литератора» по исконной специальности, издавна отдавшего свои симпатии театру, связанного с ним по драматургической, критической и педагогической работе. Немировича-Данченко увлекала идея полного обновления репертуара, он мечтал о появлении на сцене образов, наполненных живым дыханием жизни. Оценивая организацию главенствующего тогда казенного драматического театра, Немирович-Данченко писал: «Надо перестроить всю его жизнь, убрать всю казенщину, начиная с управляющих чиновников, увлечь общностью интересов все художественные силы до самых маленьких, переменить в корне весь порядок репетиций, приготовить пьес, самое публику подчинить нужному нам режиму, взять ее незаметно для нее самой в железные руки».

Оба будущих руководителя Художественного театра были единодушны в критической оценке современного театра. Их объединяло решительное отрицание выродившихся театральных традиций. Они стремились вернуть театру жизнь, живую психологию, они стремились в каждом актере увидеть художника со своими склонностями и особенностями. В своем устремлении к революционному обновлению театра Станиславский и Немирович-Данченко шли по путям, намеченным и предугаданным Чеховым. (Хотя ни встреч, ни бесед на эту те-



«Чайка» А. Чехова. Акт I

му с Чеховым у них не было. Станиславский даже не был лично знаком с Чеховым до 1898 г.)

У создателей МХАТ и Чехова мы находим знаменательное сходство по глубоко принципиальному вопросу о характере искусства для народных масс, об особенностях репертуара общедоступного театра. Мы отметили выше отношение к народному театру Чехова. Столь же определенны и того же характера были суждения Немировича-Данченко об искусстве для народа. Как известно, Художественный театр в самом начале своего возникновения был задуман как театр для широких кругов зрителя, и притом зрителя малоимущего, — как театр общедоступный. Руководители театра не понимали этой задачи филантропически, не рассуждали по заведенному в буржуазных кругах шаблону о сниженном, более низком качестве или каком-то «специальном» драматическом представлении для массового народного театра. Нужно отдать должное исключительно высоким этическим принципам руководителей будущего театра, их замечательной гражданской честности. Общедоступный театр ими понимался как театр самых высоких художественных достоинств, как дело самой большой ответственности, и, как мы видим, на основе такой общедоступности в расчете на демократического современного зрителя они

смогли построить театр мирового значения. Мы позволим себе по этому поводу процитировать один из малоизвестных документов периода возникновения Художественного театра — записку В. И. Немировича-Данченко о целях будущего театра¹.

Обдумывая репертуар будущего общедоступного театра и формы его сценического воплощения, Немирович-Данченко поставил перед собой серьезную и правильную задачу — не подлаживаться под малоразвитый вкус толпы, но учесть требования наиболее развитого современного зрителя. Он отказывался от какого-то специального, мнимо-народного или узко бытового репертуара, от «пропаганды лубочных картин в произведениях крикливых, рассчитанных на возбуждение диких и стадных инстинктов толпы», от «феерических зрелищ, лишенных глубокого смысла и живой правды», от пьес тенденциозных, подчеркивающих мораль в ущерб их литературным достоинствам. «Все, что носит на себе печать лжи или извращенного вкуса, еще привлекающее известную часть публики в доротих

¹ В. Немирович-Данченко, Московский общедоступный театр — в книге: «Образовательно-воспитательные учреждения для рабочих и организация общедоступных развлечений в Москве», М., 1898, стр. 53—68 (Русское Техническое Общество, Московский отдел. Постоянная комиссия по техническому образованию, вып. 2-й).

театрах экзотического репертуара, все, что не проникнуто здоровым чувством жизненной правды, должно быть удалено из репертуара общедоступного театра». В противовес этому репертуару Немирович-Данченко называет русских и европейских классиков драматургов, — Островский, Гоголь, Грибоедов, Пушкин, А. Толстой, Шекспир, Мольер, — упоминает о «некоторых современных пьесах как русского, так и западного репертуара», считая, что «все это такой обширный и свежий репертуар для сценического восприятия, их идеи так ясны, глубоки и жизненны, что нет ни малейшей надобности ни с какой побочной, антихудожественной целью прибегать к бульварной мелодраме, крикливой феерии или тенденциозной бытовой картине». Говоря о целях драматического и сценического искусства, Немирович-Данченко определяет их как развлечение, но развлечение на глубокой, идейной и моральной основе: «Необходимо, чтобы человек, прослушавший спектакль, получил известное удовольствие, т. е. волновался вместе с другими, плакал или смеялся, но в то же время надо, чтобы он ушел удовлетворенный и унес с собою частичку добра и правды, облагораживающую его душу». Этой цели не может достигнуть искусство фальшивое, бездейное: «Ничто крикливое, фальшивое или условно навязанное не способно произвести этого серьезного воспитательного впечатления». В театре не должна иметь место «пошлость, разукрашенная знакомыми ему бытовыми подробностями». Немирович-Данченко справедливо утверждал, что драматические представления должны служить высшим целям искусства, исполнение должно быть образцовым. Однако одна талантливость исполнения не решает дела. «Театр, эксплуатирующий наплыв современных пьес, лишенных крупных достоинств, написанных на интерес минуты и новизны, такой театр должен скрывать убогость содержания и художественных качеств пьесы исключительной талантливостью исполнителей». Произведения настоящего искусства требуют, казалось бы, более простых, но на самом деле более трудных приемов: «верно схваченного тона, яркой стилистики игры и безупречной и твердой сценической работы». Общее основание нового дела Немирович-Данченко определил так: «Художественность впечатления должна быть всегда ру-

ководящим мотивом в деле московского общедоступного театра».

В этой записке мы находим суждения и примеры, почти текстуально совпадающие с мыслями Чехова.

Это совпадение знаменательно. Дороги замечательных реформаторов драмы и сцены должны были сойтись. Общее дорогое им дело они должны были закрепить совместными усилиями.

3

Фактическая встреча основателей театра с Чеховым-драматургом произошла еще до открытия театра, когда Немирович-Данченко задумал в первый же сезон поставить пьесы Чехова. Немирович-Данченко не сомневался, что провал «Чайки» в Александринском театре надо было целиком отнести за счет обветшалых, рутинных традиций казенного театра и что драматургия Чехова еще ждет достойной театральной интерпретации. Немирович-Данченко великолепно чувствовал оригинальный характер этой драматургии и



О. Книппер — Елена Аркадьевна («Дядя Ваня» А. Чехова)



«Дядя Ваня» А. Чехова. Акт IV. Финал

сумел своею любовью к пьесам Чехова заразить и Станиславского¹. Немирович-Данченко писал Чехову: «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, не банальной, чрезвычайно добросовестной, постановке захватят и театральную залу». И в другом письме: «Чайка» — единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром. В этих высказываниях Немировича-Данченко сформулирована программа действия будущего театра по отношению к драматургии Чехова.

¹ См. подробнее о взаимоотношениях Чехова и руководителей молодого Художественно-общедоступного театра в нашей вступительной статье к книге: «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского», 1911 г.

Не случайно из трех к тому времени написанных Чеховым пьес («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня») Немирович-Данченко выбрал «Чайку». Привлекли и оригинальные, «свежие» для сцены персонажи пьесы, требующие вдумчивой работы артиста и режиссера, и богатство психологических тонов и оттенков, создающее на общем лирическом фоне пьесы сильно драматические моменты, и соблазнительные трудности интерпретации всей композиции и образов пьесы, и обилие реалистических деталей, позволяющее ощутить, найти и передать зрителю характер новой драматургии. Режиссера к тому же могла волновать мысль о необходимости реабилитации в новой постановке замечательной пьесы, до этого проваленной старым казенным театром, чтобы тем самым продемонстрировать перед зрителем преимущества новой системы режиссерско-артистических принципов. Новая постановка пьесы молодым, еще никому не ведомым, ничем себя не зарекомендовавшим театром была вызовом современному «заслуженному», «казенному» сценическому искусству. Удача постановки должна была иметь огромное принципиальное значение, утверждая право нового театра на самую решительную борьбу с театральной рутинной и шаблоном, право на свою программу, свой путь. Немирович-Данченко определил это значение возмож-



О. Книппер — Маша («Три сестры» А. Чехова)

ного успеха пьесы словами: «Успех «Чайки» — вопрос моего художественного самодовольствия».

«Чайка», поставленная руководителями театра с глубокой вдумчивостью, с огромным напряжением творческих сил всего театрального коллектива, с большой любовью к пьесе и к ее автору, имела, как известно, оглушительный, небывалый успех. Вслед за спектаклем «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого она открыла новый театр, составивший эпоху в истории театрального искусства. Исключительная оригинальность и художественная эффективность сценических приемов новой постановки создали триумф молодому театру, его художественным принципам, и в то же время принесли успех пьесе и ее автору — драматургу-новатору.

В работе над «Чайкой» руководители театра впервые полностью осуществили те постановочные принципы, которым они следовали в первые годы жизни нового театра при постановке других пьес Чехова и пьес сходного типа.

В работе над «Чайкой» театр научился давать полное представление о внутренней жизни изображаемых людей, раскрывать их тончайшие душевные переживания, сложные взаимоотношения персонажей. Театр пришел, по определению Станиславского, к «внутреннему реализму».

При постановке «Чайки» руководители театра разработали и ввели в практику ряд важнейших сценических принципов: забота об актерском ансамбле в построении спектакля, согласованная, приводящая к одному тональному и смысловому значению в спектакле, коллективная игра актеров, тщательная разработка бытовых мизансцен; особенно вдумчивая трактовка режиссерами психологического рисунка всей пьесы и каждого персонажа в отдельности; исключительное внимание к сценическому движению, разнообразное использование игры с вещами; изобретательная работа над звуковыми и световыми эффектами; особое внимание к созданию всей совокупностью сценических средств и в первую очередь «наполненными» паузами так называемого «настроения», — тонального и экспрессивного колорита пьесы. Впервые на сцене театров практически была разрешена проблема согласованной роли всех элементов спектакля, организованных единой идеей, определенной целеустремленностью художественного руководителя, — проблема режиссуры и нового постановочного стиля.

Из сказанного очевидно, что постановка «Чайки» не могла быть для театра делом ординарным: это была постановка-декларация, спектакль-манифест нового театра. И, видимо, этот спектакль был значительно перегружен, перенасыщен всеми теми новыми сценическими идеями и приемами, которые были порождены замечательной инициативой основоположников театра. Спектакль был праздником обновленного сценического искусства. Зритель был покорен невиданным давно на сцене и, казалось, окончательно потерянным для театра зрелищем подлинной жизненной правды, красотой драматического слова и силой его сценического звучания.

4

С постановки «Чайки» между ее автором и художественными руководителями театра устанавливаются дружеские и в то же время

критические отношения, взаимно оплодотворяющие друг друга. Чехов не сразу и не до конца был покорен сценическими принципами молодого театра. Эстетический вкус Чехова не хотел мириться с некоторыми крайностями в воплощении этих принципов средствами театра, с некоторым расхождением своего представления об образах пьесы с толкованием этих образов артистическими, еще не во всем опытными силами театра. Чехов, знакомясь впервые с коллективом театра на репетициях «Царя Федора Иоанновича», отметил, что его в этом коллективе, в отличие от других театров, «тронула интеллигентность тона и со сцены повеяло настоящим искусством». Он чутко угадал уже в первых шагах нового театра его будущее, его огромное принципиальное значение в истории театрального искусства.

Положительные оценки Чеховым первых дел театра скупы, но всегда исключительно высоки. Так, по поводу постановки «Чайки» он писал: «*Mise-en-scene* удивительная, еще не бывавшая в России», «постановка изумительная», «Малый театр побледнел, а что касается *mise-en-scene* и постановки, то даже мейнингенцам далеко до нового художественного театра, играющего пока в жалком помещении». Немировичу-Данченко он провиденциально писал еще в 1899 году: «Художественный театр — это лучшие страницы той книги, какая будет когда-либо написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость, и это единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем

не был». Или в письме к О. Л. Книппер-Чеховой: «... Художественный театр учинил целый переворот в театральном деле».

Но для понимания действительного характера отношений Чехова и МХАТ показательны не только и не столько эти оценки, а общее принятие им дела молодого коллектива, вполне дружеское и сочувственное отношение к его настоящим и будущим задачам, сердечное участие и товарищеская помощь в его работе. Чехов с самого начала стал как бы соучастником и художественным руководителем. Он агитирует за новый театр перед своими знакомыми. Он ободряет деятелей театра в минуты их творческих сомнений или организационных неудач. Так, он писал Немировичу-Данченко: «Если бы я жил в Москве, то постарался бы войти к вам в администрацию, хотя бы в качестве сторожа, чтобы помочь хоть немножко и, если можно, помешать тебе охладеть к сему милому учреждению». Он выступает комментатором образов своих пьес, «сорежиссером» постановок, — как это имело место при постановке «Дяди Вани», и в особенности «Трех сестер» и «Вишневого сада». Наблюдения и замечания Чехова — говорил ли он об излишнем увлечении театра натурализмом, о возможной психологической фальши, о несоответствии намеченного исполнителя с образом роли, о декоративных планах, о сценических деталях — всегда были конкретны и в то же время принципиальны. Выражая свое мнение по поводу режиссерской интерпретации того или иного спектакля,



«Три сестры» А. Чехова. Акт III



В. Качалов — Тузенбах («Три сестры»
А. Чехова)

Чехов в целом разделял эстетические позиции инициаторов и вдохновителей этого театра. Чехов неуклонно проводил их принципиальную линию, подобно тому как руководители театра стремились полностью осуществить на сцене стилистические принципы, выраженные в драматургии Чехова. Станиславский очень высоко ценил театральную эстетику Чехова, что видно из слов его в письме к драматургу: «Мы часто вспоминаем о вас и удивляемся вашей чуткости и знанию сцены, той нозой сцены, о которой мы мечтаем» (1900). Или в позднейших воспоминаниях Станиславского: «Чисто театральная сценическая чуткость была ему свойственна, так как Чехов по природе своей был театральным человеком».

Чехов обдумывал репертуар театра, работая о правильной, отвечающей творческим задачам театра репертуарной его политике. Так, несоизмеримо велика заслуга Чехова перед театром и в том, что он угадал в Горьком будущего замечательного драматурга («Насколько я могу понять, лет через

пять он будет писать превосходные пьесы; теперь же он все как будто ищет», 1902) и своими настойчивыми дружескими советами «подбил» Горького на писание пьес для Художественного театра.

Дело Художественного театра было подлинным делом Чехова, ибо оно отвечало его пониманию задач нового театрального искусства как искусства, в корне ломающего устои, на которых покоился старый театр; оно соответствовало его представлению о дальнейшем развитии сценического реализма; оно привело к тому, что пьесы Чехова впервые только в этом театре нашли адекватную себе сценическую форму, завоевали симпатии массового зрителя и создали исключительную популярность Чехову-драматургу. Вот почему Чехов вполне искренно мог сказать после постановки «Дяди Вани»: «Я благодарю небо, что, плывя по житейскому морю, я, наконец, попал на такой чудесный остров, как Художественный театр».

Оригинальная драматургия Чехова в какой-то мере вызвала к жизни новый театр, а вызвав его к жизни, продолжала стимулировать к дальнейшему развитию в том же направлении, так как созданные уже в пору существования этого театра пьесы Чехова («Три сестры» и «Вишневый сад») давали новые образцы еще более утонченного реалистического драматического искусства и ставили перед театром еще более сложные артистические задачи. Чехов понял направляющую идейную правду и огромную эстетическую силу нового искусства и в своей помощи театру сумел пренебречь неудачами в частности, наблюдая достижения в основном; он отвлек внимание руководителей дела от мелких поражений ради утверждения больших и настоящих побед. Не вызывает сомнения, что рядом с Немировичем-Данченко и Станиславским в качестве вдохновителя нового замечательного театра мы должны назвать и имя Чехова.

5

Необходимо остановиться и на другой стороне взаимоотношений Чехова и коллектива театра: на воздействии всей системы режиссерских принципов Художественного театра, его артистического коллектива на драматургию Чехова. Это влияние театра, конгениального с драматургом, доказывает множество фактов. Приведем несколько по-

казательных в этом отношении примеров дополнительной обработки драматургом текста пьесы.

При постановке «Чайки», пьесы, написанной Чеховым до возникновения МХАТ и взятой театром уже в готовом, окончательно сложившемся у автора виде, руководители театра отнеслись с каким-то любовным педантизмом к тексту написанной пьесы, не подвергая его никаким изменениям. То же было и с «Дядей Ваней», в котором, правда, одно место (сцена прощания Елены Андреевны и Астрова в четвертом действии) под влиянием сценического его толкования Художественным театром было изменено Чеховым¹. Чехов пошел на переделку эпизода, убежденный в том, что режиссер неверно трактует сцену, а изменение конструкции сцены гарантирует правильное ее прочтение и режиссером и исполнителями. Это — случай, так сказать, негативного влияния театра.

Но уже при постановке следующих пьес Чехова — «Три сестры» и «Вишневый сад», — написанных в годы сближения с Художественным театром и под непосредственным воздействием успеха в этом театре предшествующих пьес, мы найдем следы прямого влияния театра на драматурга. Художественное чутье подсказывало Чехову необходимость досконально знать условия сцены, творческие возможности того коллектива, на который пьеса рассчитана. Он детально знакомился с этими условиями, и к его практике вполне применим тот совет, который

он дал Горькому, задумавшему написать пьесу для Художественного театра: «Вам надо поближе подойти к этому театру и присмотреться, чтобы написать пьесу. А вот если бы вы побывали на репетициях, то вы бы еще более навострились. Ничто так не знакомит с условием сцены, как бестолковщина, происходящая на репетициях» (1900). И Чехов, изучая эти условия, вносил коррективы в свои драматические произведения: он использовал в своих пьесах и углубил ту игру со звуком, со светом, с вещами и тот рисунок сценического движения, которые виртуозно были разработаны в эти годы театром. Из писем Чехова совершенно отчетливо видно, как он приспособлял персонажи своих пьес к индивидуальным данным артистов, как рассчитывал на определенный характер исполнительства, на возможную силу звучания определенных мест пьесы в данном театре. Относясь скорее к процессу создания образа, нежели к его результату, эта особенность творческой методологии Чехова находилась безусловно в прямой зависимости от известной ему практики Художественного театра. Примечательно то, что Чехов шел и на прямые изменения в тексте, на крупные композиционные переделки, если это диктовалось серьезными соображениями режиссерского или сценического порядка.

Приведем пример. В первоначальном тексте пьесы «Три сестры» в финальной сцене труп Тузенбаха проносили через сцену. Этот вариант финала пьесы был оставлен в пьесе Чеховым по настоянию Станиславского, хотя Чехов и предупреждал, что труп Тузенбаха проносить на сцене неудобно.

¹ См. анализ этого места в нашей книге: «Чехов-драматург», ГИЗ. «Худ. литература», Л., 1936, стр. 293—294.



«Вишневый сад» А. Чехова. Акт I

Станиславский на репетициях окончательно убедился в необходимости дать иной вариант финала, о чем и записал на полях режиссерской партитуры 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) страшное тяжелое впечатление только усилится».

И здесь же, в партитуре, отчеркнув слова о проносе трупа Тузенбаха, Станиславский записал:

«Просить А. П. Чехова вычеркнуть прочеркнутые слова, а кончить так:

Оля. Если бы знать!

Шум коляски. Медленно, грустно возвращаются кухарка, Анфиса, мальчик. Андрей провозит коляску. Ферапонт выходит в шляпе и с папкой подписанных бумаг. Все грустные, чувствуется, что город опустел. Чебутыкин поет, перелистывая газету: «Тарабабумбия». Андрей везет скрипящую коляску. Калитка от выходов и приходов хлопает. Едва слышный марш вдали. Унылый, монотонный шум метлы дворника на улице.

Оля. Если бы знать, если бы знать!

Быстрый выход Кулыгина с тальмой и одновременно занавес».

И о том же Станиславский писал 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 письмо Чехов исключил указание о выносе

трупа Тузенбаха, дал помимо Ольги речи Маше и Иринке, т. е. записал новый, известный вариант финала пьесы.

Другой случай уступки Чехова режиссерским требованиям мы найдем в работе Чехова над «Вишневым садом», когда под влиянием замечаний руководителей театра Чехов исключил из окончательного текста пьесы финальный эпизод второго акта.

В работе над пьесами «Три сестры» и «Вишневый сад» у Чехова сложилась практика выверки пьесы на репетициях, после артистических проб, после режиссерской планировки материала. Отдавая пьесу театру, Чехов всегда предупреждал, что, вероятно, после репетиций «в пьесе кое-что нужно переделать и доделать» и даже готов был пойти в случае надобности, если для этого будут достаточные сценические основания, на самую серьезную переработку: «Если пьеса теперь не сгодится, то не падай духом... не унывай, через месяц я ее так переделаю, что не узнаешь», писал Чехов О. Л. Книппер-Чеховой о «Вишневом саде».



С. Халютина — Шарлотта («Вишневый сад» А. Чехова)

О режиссерской интерпретации чеховских пьес в МХАТ мы имеем точное документальное представление хотя бы по опубликованной режиссерской партитуре «Чайки» — первого чеховского спектакля на сцене этого театра. Тот же режиссерский принцип углубленного истолкования образов пьесы применялся и к другим пьесам Чехова. В качестве примера мы приведем режиссерскую разработку вступления к началу второго действия «Трех сестер».

У Чехова:

«Декорация первого акта¹.

Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня. Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея».

У Станиславского:

«В гостиной темно, печь догорает, только полоса света падает из отворенной в комнату Андрея двери. По этой полосе света мелькает иногда тень Андрея, который разгуливает в своей комнате, вспоминая лекции. Слышны шаги Андрея и разговор его минутами вполголоса, изредка покашливание, вздохи, сморкание, передвигание стула. Все замирает, он остановился у стола и перелистывает тетради (шум листьев). Может быть, звук, напоминающий слезы, — и опять сморкание, шаги, говор вполголоса и тень его на сцене.

В столовой — лампа готова потухнуть (висящая над столом), она то вспыхивает, то опять тухнет, от лампочки в передней блики света (через окна в передней) по полу. Полоса света в столовой из полурастворенной двери в коридор, освещенный фонарями города (транспорант) в окна столовой.

В передней горит тусклая жестяная лампочка, топится железная печь. Феропонт сидит, ожидая, в передней, заснул, подсапывает, просыпается, покашливает, пересаживается поудобнее и опять засыпает.

Фонарь убран по-зимнему. Стекла замерзли, снег — крыша в снегу. Изнутри фонарь закрыт ставнями. Со стороны гостиной заставлен щитом, обитым войлоком. Скамьи и столы внутри фонаря поставлены один на один и покрыты чехлами. Через стекла фо-



М. Лилина — Аня, К. Станиславский — Гаев
(«Вишневый сад» А. Чехова)

наря мерцает тусклый фонарь внизу, в саду. Виден стол на крыше, примыкающей к передней. Видно, как снаружи идет снег и мятель. Рояль передвинута и ею заставлен фонарь. Обстановка комнаты украшена по вкусу Наташи. На диване валяются: детское одеяло, две пеленки, маленькая подушка (детская), свивальник и корзинки с детскими принадлежностями.

На столе у дивана игрушки: маленькая шарманка (пискливый звук), хлопающий в тарелки арлекин.

На полу у рояля: небольшой ковер, на нем две подушки (одна с тахты круглая, другая квадратная с дивана), волчок, катающаяся игрушка, детская гармонь, четыре-пять игрушек для 7—8-месячного ребенка, забытый няней шерстяной платок, корзина для склада игрушек. Около ковра детская тележка.

На рояли куски полотен для резания их на полотенца, кое-какие отрезки полотенца валяются на полу, ножницы — на рояли.

¹ Для первого акта Чеховым было указано: «В доме Цховровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал».

В столовой накрытый для чая стол, без самовара. На столе у дивана лампа, две пепельницы, спички, два альбома, две свечи, скатерть (хорошая), лампа.

На этажерке — ноты. В передней шубы висят (в том числе шуба Андрея и шинель Соленого).

Звуки: 1) стук маятника двух часов (в передней и столовой (разных тонов), 2) бой часов из первого акта, 3) вой в трубе печи, 4) ветер (не резкий) и снежная мятель со стекла, 5) звуки гармоник, снаружи у ворот, 6) проносится по улице тройка с пьяными выкриками, 7) вдали пьяное пение прохожего гуляки.

Начало акта

Длинная пауза для настроения и звуков. Андрей ходит, говорит вполголоса, — сел, перелистывает. Анфиса из коридора, за столовой, шлепая туфлями, с платком на спине, несет в комнату Андрея кувшин с квасом и стакан на подносе, в руках свеча. Входит в комнату Андрея — слышен отрывчатый разговор. Анфиса изменилась. Она съежилась, побледнела. Скоро Анфиса выходит из комнаты, ставит свечу на рояль, пытается убирать игрушки, становится на колени, выражает изнеможение, усталость. Игра тем временем Ферапонта. Шум шагов за сценой — это Наташа, шлепая туфлями, идет со свечой. Анфиса испуганно принимается укладывать игрушки. Наташа выходит в столовую и тушит там мигающую лампу. Идет к роялю, нашла одну игрушку, бросила в корзину, в которую собирает Анфиса, подняла подушку с пола и несет ее на диван. Там увидела оставленные пеленки и начинает их складывать. Она поставила свечу свою на стол.

Пусть Чехов не всегда полностью разделял режиссерскую трактовку своих пьес (это видно хотя бы из возражений его режиссерам МХАТ по поводу толкования отдельных мест в «Трех сестрах», всего четвертого действия «Вишневого сада»), пусть в отдельных случаях его решительно не удовлетворяло исполнение отдельных ролей (Заречная, Тригорин, Лопахин), — все же он всегда солидаризировался с режиссерским подходом к пьесе, с основным его театральным звучанием.

Эти факты устанавливают новую и принципиально важную для истории драматургии связь писателя и театра. Театр нашел «своего» драматурга, пьесы которого явились

наилучшим материалом для утверждения новых сценических принципов. Драматург обрел конгениального ему театральному интерпретатору и под влиянием успеха постановок своих пьес стремился к дальнейшему драматическому творчеству в данном театре. Возникают новые пьесы того же автора, корректируемые работой театра еще в процессе их окончательного оформления; рождается драматургия как своеобразный итог творчества автора и театра. Это могло случиться только потому, что идейные и эстетические устремления драматурга и театра совпали. Отсюда необычайная художественная убедительность, слитность образов, созданных автором, и их артистического исполнения, волнующая сила и чарующее влияние образов чеховской драматургии в толковании Художественного театра, — влияние, проверенное тысячами спектаклей чеховских пьес на протяжении многих десятков лет на территориях России, Европы и Америки. Отсюда почти непреодолимое влия-



О. Книппер — Сара («Иванов» А. Чехова)



К. Станиславский — граф
Шабельский («Иванов»
А. Чехова)

ние образов и мизансцен, созданных Художественным театром, на практику постановок чеховских пьес русским и мировым театром.

6

Успех чеховских пьес в сценическом толковании их Художественным театром и успех театра не есть результат только простейшего воздействия на зрителя нового эстетического зрелища в формах, доселе в театре не испытанных. Чехов оперировал не голыми формами, не бессодержательными образами, — как и Художественный театр не преподносил вниманию зрителя самоцель-

ных сценических приемов; в своем творчестве Чехов показал правду обыкновенной жизни обыкновенных людей в условиях необычайно тяжелой действительности; каковой была душная социальная атмосфера дореволюционного прошлого, — правду жизни буржуазно-дворянской России. Чехов изобразил в своих произведениях людей, жизненные явления, характерные для дореволюционной России. Его рассказы и повести беспощадно вскрывают многие социальные пороки, говорят об острой ненависти писателя к социальному угнетению, к эксплуатации и хищнической морали; к проклятым социальным противоречиям капиталистического раб-

ства. Его пьесы являются социальными драмами большой обобщающей силы; они дают широкую картину жизни русской интеллигенции, когда под влиянием растущего движения молодого революционного рабочего класса наступила пора общественного оживления перед первой русской революцией 1905 года. Чехов глубоко и искренне воспринял это движение как начало долго и страстно ожидаемого им революционного перелома, открывающего эру новой прекрасной жизни общества, и призывал: «Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не важно» («Невеста»). Он приветствовал грядущую революцию словами, сказанными Тузенбахом, персонажем пьесы Чехова «Три сестры», за семнадцать лет до Октября: «Пришло время, надвигается на всех нас армада, 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!» Глубоко, страстно веря в неисчерпаемые творческие силы человека, Чехов писал: «Человеку нужны не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» («Крыжовник»).

Обаяние творчества Чехова в том, что, рисуя нам в своих изумительно правдивых картинах и образах тусклую и жестокую действительность своей эпохи, он не примиряет нас с этой действительностью, но заставляет протестовать против нее самым решительным образом и настойчиво верить (как верят его Вершинин, Тузенбах, Трофимов) в необходимость и возможность других, справедливых социальных форм жизни, других, честных и чистых людских отношений.

Но между Чеховым и зрителем стоял талантливый посредник, мощный художественный отражатель, облекающий идеи драматурга в зримые и убеждающие одежды исполнительского мастерства, в живую и теплую плоть сценического искусства. Этот посредник был наделен такой влюбленностью в своего драматурга, такой интуицией, что образы драматурга не только не снижались и не искажались, но приобретали особую убеждающую зрителя силу, особую обаятельность. Идеи и образы Чехова воздей-

ствовали на зрителя в результате совместной и слитной работы драматурга и театра, и в таком замечательном соединении они явились огромным фактором культуры, преобразующим сознание современников, формирующим их мысль, активизирующим их чувства. Драматургия Чехова в сценических формах, созданных Художественным театром, имела исключительно большую аудиторию, воспитала несколько поколений зрителей. Она явилась той страшной и в то же время светлой силой, которая изобличала перед ними темные стороны и противоречия жизни и страстно, убежденно говорила о том, что конец старой жизни не за горами.

Из всех бесчисленных признаний современников о значении для них драматургии Чехова в соединении с искусством МХАТ мы приведем свидетельство того замечательно-го современника Чехова, который особенно глубоко и правильно понял силу художественного метода Чехова и сделал из нее свои творческие выводы. Этот современник — А. М. Горький. Он писал Чехову: «На днях смотрел «Дядю Ваню», — смотрел и — плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, изматый 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... 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 пред 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».

И в другом письме: «Говорят, 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 важ-



И. Москвин — Епиходов
(«Вишневый сад» А. Чехова)

ном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — Ваши делают это».

Это «коренное и важное» у Горького и у других светлых умов той эпохи сводилось к определенному «философскому обобщению»: так дальше жить нельзя, — нужны решительные усилия для искоренения социальных противоречий, для освобождения человека от бесчеловечного полицейского, капиталистического гнета. К этому жизнеутверждению, к пафосу социального протеста и социального оптимизма в предреволюционные годы подводило замечательное сценическое искусство МХАТ и несравненное драматическое искусство Чехова. В. И. Ленин писал из Мюнхена своей матери в Москву 7 февраля 1901 года: «Что за новая пьеса

Чехова «Три сестры»? Видели ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газетах. Превосходно играют в «Художественно-Общедоступном», до сих пор вспоминаю с удовольствием свое посещение в прошлом году...»¹. В своих воспоминаниях Н. К. Крупская сообщает, что спектакль «Дядя Ваня» в МХАТ очень понравился Ленину.

В глубоком прогрессивном воздействии идей и образов драматурга и театра на самосознание передовых людей, на русскую и мировую культуру, и заключено огромное значение той лишь одной освещенной нами стороны многогранного Художественного театра, которая определяется сочетанием двух имен — Чехов и МХАТ.

¹ В. И. Ленин, Письма к родным. Советский М., 1931, стр. 262.