

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

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

К Н И Г А
ДЕВЯТАЯ
и
ДЕСЯТАЯ



ГОСЛИТИЗДАТ

1 9 • С Е Н Т Я Б Р Ь • 3 8
О К Т Я Б Р Ь

Г О С Л И Т И З Д А Т

Старый спор

I

Художественный театр и Чехов... Ну, конечно, не обойдется без одной, всегда в этом случае ожидаемой и давно знакомой цитаты.

Вот она:

«Художественный театр — это лучшие страницы из той книги, которая будет когда-нибудь написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость, и это единственный театр, который я люблю».

В самом деле, почти нет статьи на тему «Художественный театр и Чехов», в которой не приводилась бы эта цитата. При этом авторы статей в интересах научной солидности обстоятельно указывают источник: письмо А. П. Чехова к В. И. Немировичу-Данченко от 24 ноября 1899 года.

Цитата датируется совершенно верно, но самая цитата приводит ся неверно. После слов «единственный театр, который я люблю» нужно ставить не точку, а запятую.

Это — спор не о синтаксисе.

От цитируемых строк отсекалась одна фраза, придающая несколько иной оттенок чеховскому высказыванию.

Нужна запятая — ибо далее следует: «хотя я еще ни разу в нем не побывал».

«Единственный театр, который я люблю» — оказывается, театр, которого Чехов никогда не видал.

Обратим внимание на дату — 1899 год. Начало всего только второго сезона Художественного театра, живая память о триумфе «Чайки» на сцене Художественного театра после ее позорного провала в Александринке — провала, когда Варламов, — исполнитель роли Шамраева, — прислушиваясь за кулисами к свисту и шиканью публики, воскликнул:

— Да неужели же это такая срамная пьеса?

Признанию Чеховым Художественного театра предшествовала признательность Чехова Художественному театру.

На медальоне, подаренном В. И. Немировичу-Данченко, Чехов написал:

«Ты дал моей «Чайке» жизнь».

Впрочем, не следует забывать, что жизнь «Чайки» в Художественном театре была недолгой: всего несколько десятков представлений, растянутых на несколько сезонов.

Чехов знал провал «Чайки», знал ее шумный успех, но он знал и ее угасание. Когда Чехов умер, «Чайка» была уже пьесой, давно сошедшей с репертуара.

Как звучали восторженные отзывы Чехова — театрального зрителя, — мы хорошо знаем по отзывам Чехова об игре Элеоноры Дузе и еще более — об игре Веры Комиссаржевской.

Комиссаржевокая в роли Нины Заречной — то было единственное явление в истории чеховских постановок, которое действительно захватило самого драматурга и победило его. Чехов почувствовал себя обогащенным — не только как зритель, но и как автор.

А отзывы Чехова о Художественном театре? Иногда они теплы, иногда сдержанны, подчас пропитаны симпатией, подчас — раздражением. Они противоречивы, но во всяком случае дают основание считать, что постановки чеховских пьес в Художественном театре никогда не являлись для Чехова открытием (а ведь настоящая, внутренняя победа театра всегда является не только воплощением замыслов драматурга, но и известного рода творческим открытием для самого драматурга).

Чеховские постановки в Художественном театре были для Чехова не открытием, а только приближением к какой-то картине, которая хорошо угадывалась самим автором.

Художественный театр искал, Чехов корректировал, Художественный театр утверждал, Чехов оспаривал — таковы, казалось, были творческие взаимоотношения между театром и драматургом, по существу очень далекие от тех отношений между автором и артистическим коллективом, когда первый видит в последнем идеального воплотителя своих замыслов.

Но все же Художественный театр был единственным театром, который Чехов любил, даже не побывав в нем.

Ибо еще до знакомства с творческой практикой Художественного театра Чехов познакомился с творческими устремлениями театра, с его вкусами и мечтами.

А они на самом деле были близки и дороги Чехову.

2

Художественный театр возник как театр Художественно-общедоступный.

Речь шла не столько о ценах на билеты, сколько о художественной и общественной физиономии театра.

В 1897 году, то-есть через год после провала «Чайки» в Александринском театре и за год до возникновения Художественно-общедоступного театра (и кстати сказать, в тот же год, когда мо-

лодой Горький устроил в Мануиловке сельский театр), Чехов увлеченно участвовал в проектах создания Народного театра:

«...На съезде актеров, — сообщал Чехов А. С. Суворину, — вы, вероятно, увидите проект громадного народного театра, который мы затеваем. Мы, т. е. представители московской интеллигенции (интеллигенция идет навстречу капиталу и капитал не чужд взаимности). Под одной крышей, в красивом, опрятном здании помещаются театр, аудитории, библиотека, читальня, чайные и проч., и проч. План готов, устав пишется, и остановка теперь за пустяком — нужно $\frac{1}{2}$ миллиона».

Интеллигенция шла навстречу капиталу, но капитал все же отказался чужд взаимности. Проект народного театра не осуществился.

Однако между этими двумя фактами — чеховскими неосуществившимися мечтами о народном театре и принадлежавшими К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко проектами Художественно-общедоступного театра — имелась глубокая внутренняя связь.

Суровые строки занес Чехов в свой дневник после провала «Чайки» на сцене императорского театра:

«Два-три акта я просидел в уборной Л.¹ К ней в антрактах приходили театральные чиновники в вицмундирах, с орденами, П. со звездой; приходил молодой красивый чиновник, служащий в департаменте государственной полиции. Если человек присасывается к делу, ему чуждому, например, к искусству, то он, за невозможностью стать художником, неминуемо становится чиновником. Сколько людей таким образом паразитирует около науки, театра и живописи, надев вицмундиры!

...Толстые актрисы, бывшие в уборной, держались с чиновниками добродушно-почтительно и льстиво (Л. изъясляла удовольствие, что П. такой молодой, а уже имеет звезду); это были старые, почтенные экономки, крепостные, к которым пришли господа».

Еще резче и беспощаднее охарактеризовал однажды Чехов атмосферу казенных театров в беседе с В. М. Дорошевичем:

— Придворные артисты? Да знаете ли вы, как о них говорится? В графе о придворных лакеях!

Но когда Чехов говорил о театре, как о «сыпи, дурной болезни городов» — он имел в виду, конечно, не одну только императорскую сцену. Там, в императорских театрах, господствовали нравы, слишком напоминавшие о крепостничестве, — в частных театрах, вроде театра Корша, господствовали нравы, слишком напоминавшие о торговом доме.

И там и здесь менее всего культивировалось драматическое искусство. Между театром и литературой образовалась пропасть. Театральность превращалась в синоним нелитературности.

В тот самый год, когда в Александринском театре провалилась

¹ Очевидно, артистки Левкеевой — бенефициантки этого спектакля.

чеховская «Чайка», на сцене этого же театра не без успеха были поставлены пьесы «Непогрешимый» Невежина, «Питомка» Шпажинского и «Радость жизни» Виктора Крылова.

Из постановок прежних сезонов с особым успехом шла комедия «Генеральша Матрена».

Таково было репертуарное окружение «Чайки», этой первой пьесы новой русской драматургии: Невежин, Шпажинский, Виктор Крылов, модные драматурги-ремесленники, которые твердо знали законы сцены, немного знали законы театра и совсем не знали законов искусства.

«Современные драматурги, — писал Чехов своему старшему брату Александру, — начинают свои пьесы исключительно ангелами, поддетами и шутами, — пойди-ка, найди сии экземпляры во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам. Поневоле начнешь выжимать из головы, взопреешь и бросишь».

Это писалось Чеховым в конце восьмидесятых годов, в эпоху создания им «Иванова». Но и позже, в последние годы жизни, отношение Чехова к драматургии «текущего репертуара», драматургии гарантированных театральных эффектов, внешней интриги, трескучих монологов, дешевых модных идей и условного «песочного» языка — отношение это оставалось попрежнему непримиримым.

Когда Художественный театр отверг пьесу С. Найденова «Деньги», Чехов, высоко ценивший дарование автора «Детей Ванюшина», писал по этому поводу В. И. Немировичу-Данченко:

«Очень жаль, что мы расходимся насчет пьесы Найденова; есть сходство с «Одинокими» во II акте, несладен Купоросов, но ведь это и не так важно. Важно, чтобы была пьеса и чтобы в ней чувствовался автор. В нынешних пьесах, которые приходится читать, автора нет, точно все они изготовляются на одной и той же фабрике, одною машиною...»

Со смертью Островского казенная сцена лишилась не только крупнейшего драматурга, но и театрального деятеля тонкого артистического чутья и большой художественной культуры. Живое ощущение драматургии классиков все более терялось. «Ревизор» превратился в спектакль по удешевленным ценам для гимназистов — и только. Управление Малым театром доносило дирекции императорских театров о том, что «Горе от ума» не делает более сборов.

Составляя текущий репертуар, казенный театр при отборе пьес современных западных и русских драматургов руководствовался не общими литературными оценками, а все тем же критерием пресловутой «сценичности», которая маскировала более или менее искусно обновленные штампованные ситуации и банальные образы. В результате «машинные», безличные, но внешне ловко скроенные пьесы, отражавшие не жизнь, а другие пьесы, столь же безличные,

но только скроенные еще более ловко, почти безраздельно господствовали на казенной сцене.

Говоря о новом театре, Чехов всегда говорил о театре, прежде всего, литературном. И народный театр также рисовался ему театром, где будут ставить не «Генеральшу Матрену», а «Гамлета».

Этой же идеей литературного театра вдохновлялись К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Они ставили перед собой задачу очистить театр от драматургов, чье творчество составляло репертуар, но не составляло литературы.

В докладе на одном собрании, посвященном организации Художественного театра, В. И. Немирович-Данченко указывал на необходимость бороться с драматургией, которая «носит на себе печать лжи или извращенного вкуса».

«Комедии и драмы Островского, Гоголя, Грибоедова, Писемского; трагедии Пушкина и А. Толстого; трагедии и комедии Шекспира и фарсы Мольера, наконец, современные пьесы как русского, так и западного репертуара — 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»¹.

Несколько разными путями и Чехов и основатели Художественного театра приходили к убеждению, что ориентироваться на новый репертуар, на классическую драматургию, на высокую литературность — это значит ориентироваться на нового зрителя. Может быть, немного смутно, но вместе с тем и ощутимо чувствовали они, что Шекспир и Пушкин, Мольер и Гоголь окажутся нужнее публике Народного или Общедоступного театра, чем публике бенефисов в Александринке или коршевских пятниц.

Чехов мечтал о Народном театре, потому что любил Шекспира, а не Виктора Крылова. Немирович-Данченко выступал с докладом об Общедоступном театре, потому что любил Чехова, а не Шпагинского. Вопрос о подлинной литературности театра оказывался вопросом о его демократичности.

К этим общим устремлениям прибавлялось еще родственное понимание художественного труда как долга и подвига.

О высокой и поистине героической добросовестности, какую проявлял Художественный театр в своей творческой работе, писа-

¹ Цитирую по вступительной статье С. Д. Балухатого к изданию режиссерского экземпляра «Чайки» изд. «Искусство». 1938. Кстати, репертуарная линия Художественного театра на протяжении его сорокалетнего пути — благодарная тема для исследователя. Крайне интересно проследить, в какой мере были выполнены самые репертуарные проекты основателей театра, проследить, в силу каких внутренних причин задерживалась и надолго обрывалась линия Островского, Шекспира, Мольера, какими принципами руководился театр, останавливая свой выбор на тех или иных пьесах современных русских драматургов.



А. Чехов. «Вишневый сад». I действие.
Гаев — Н. А. Подгорный, Варя — Л. М. Коренева, Фирс — В. А. Попов, Лопахин — Л. М. Леонидов, Симеонов-Пищик — В. В. Готовцев.
Разметкая — О. Л. Квиллер Чехова

лось не раз. Художественный театр создал совершенно новое отношение к сценическому труду, новые критерии театральной культуры. Впервые в русском театре так настойчиво проводился принцип единства и законченности, единства общего замысла и тончайшей отделки всех деталей.

Это прекрасное трудолюбие и строгость к себе целого артистического коллектива вызывали глубокое сочувствие Чехова. Ведь это был писатель, чья высокая культура труда до сих пор далеко еще не раскрыта.

Литературная программа Художественного театра и отношение театра к своему труду — таковы были черты, благодаря которым Чехов готов был заочно объявлять Художественный театр «единственным любимым» независимо от самых плодов творческой работы театра.

Но вот, когда вопрос о «спасении» чеховских пьес уже отпал, когда встал вопрос уже не о репутации писателя, а вопрос о творчестве писателя, об оттенках мыслей и чувств — тогда между театром и драматургом возник глубокий и сложный конфликт.

Спор Чехова с Художественным театром ощущаешь, как спор сегодняшнего дня, очень близкий спор о реализме в искусстве писать для сцены и реализме на самой сцене.

Стоит еще раз прислушаться к голосам участников этого спора.

3

К чеховской «Чайке» молодой Художественный театр подошел, как театр, который своими творческими интересами был почти целиком обращен к классике. Именно поэтому Художественный театр остро ощущал современность пьесы Чехова и вместе с тем ее резкое отличие от произведений модной драматургии.

В одном из своих писем к Чехову В. И. Немирович-Данченко писал¹:

«Чайка» — единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром».

К Чехову Художественный театр подошел с большим литературным мерилom. Между тем и «Иванов» для театра Корша, и «Леший» для театра Абрамовой, и «Чайка» для Александринского театра являлись все теми же пьесами текущего репертуара, «тенденционными бытовыми картинками», интерес к которым определялся занимательностью интриги или какими-нибудь элементами сенса-

¹ В борьбе молодого Художественного театра за Чехова руководящая роль, как известно, принадлежала В. И. Немировичу-Данченко. В дни празднования 40-летнего юбилея Художественного театра хочется еще раз подчеркнуть эту огромную заслугу В. И. Немировича-Данченко перед русским искусством.

ции — будь то модная, почерпнутая из журнальных дебатов идея или же модная фигура, легко угадывавшаяся в том или другом персонаже. Ни один из этих театров не подходил к пьесам Чехова как к самостоятельному литературному явлению, ни один из них даже не поднимал вопроса о стиле актерской игры в чеховских пьесах — по той простой причине, что сами чеховские пьесы не представлялись им явлением особого стиля.

Старый театр знал пьесы Чехова, но не знал чеховской драматургии, даже не подозревал, что она вообще существует как определенное и сложное явление в литературе.

«...Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят одно и то же, одно и то же, — то я бегу, бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью».

Эти строки из «Чайки» цитировались множество раз. Но, кажется, ни разу не отмечалось полное внешнее сходство осмеиваемой Треплевым драматургии с драматургией Чехова. Треплев как будто нападает именно на чеховский театр: ведь как раз критики из лагеря декадентов и символистов, критики из треплевского лагеря обвиняли Чехова в том, что он приносит на сцену мелкую обыденность, изображает в своих пьесах, как «люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки» — и только.

Между тем во всей новой русской литературе нет, кажется, писателя, который с такой силой отталкивался бы от мещанского театра, театра мелкой натуралистической правды, как отталкивался от него Чехов.

Драматургия ложнозначительных тем, поверхностно трактованных «вечных проблем» вызывала у Чехова насмешку. Но драматургия серых бытовых картинок и маленькой прописной морали вызывала у Чехова ненависть.

Но в этом заключается одна из самых глубоких творческих особенностей Чехова: отталкиваясь от какого-нибудь явления в литературе, Чехов пользовался тем самым материалом, который был характерен для этого явления. Презируя мещанский театр, Чехов со смелостью, свойственной только подлинному гению, внешне оставался в кругу тем и красок этого мещанского театра, обращался к тому же самому жизненному материалу, которым питалась мещанская псевдо-реалистическая драматургия восьмидесятых и девяностых годов.

Утверждая все новые формы в драматургическом искусстве, Чехов избирал путь, более сложный, чем путь декадента Треплева: он не боялся внешне повторить труд драматургов-ремесленников, не высекать из мрамора, а лепить из глины, как бы выхваченной из рук этих ремесленников, и из этой глины создавать произведения.

которые своими высокими достоинствами равны созданиям, высеченным из мрамора.

Таково органическое новаторство: творя истинно новое в искусстве, менее всего заботиться о наделении этого нового внешними отличительными «знаками новизны».

Вспомните отзыв Чехова о «Дачном муже» И. Щеглова — этой типичной для мещанской драматургии пьесе с «домашними» героями, обывательской обстановкой и философскими размышлениями о дамском турнюре. Кажется, что Чехов физически задыхался, присутствуя на представлении «Дачного мужа». Для него эта пьеса означала писательскую смерть Щеглова. Как соблазнительно было, отталкиваясь от драматургии дачных мужей, турнюров и тещ, от всей этой житейской пошлости, обратиться к образам живописным и воссоздавать их на своих полотнах с помощью самых смелых сочетаний, самых ярких красок!

Но ничего этого в творчестве Чехова-драматурга не было. Искусство самое пошлое никогда не могло в глазах Чехова скомпрометировать реальность. «Испорченного материала» для него не существовало. В то время как поэт Треплев писал пьесу-сновидение о том, «что будет через двести тысяч лет», Чехов писал о том, как современники «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки». Но пьеса Треплева была только мечтой о новой форме драмы, пьесы же Чехова были этой самой новой формой драмы.

Внешняя скромность чеховского новаторства вводила в заблуждение. Принципы поверхностного, небрежного натурализма казались вполне пригодными для воссоздания на сцене чеховских пьес, которые своей «афишей», списком действующих лиц, столь напоминали «обыкновенные» бытовые пьесы драматургов-ремесленников. Чеховская драматургия, точнее, верхний ее пласт, как бы толкал на натуралистические приемы исполнения.

Так в «Чайке» Александринский театр увидел «пиджачный» жанр.

О провале «Чайки» на премьере в Александринском театре писали много. Но поучителен не только этот провал. Пожалуй, столь же поучителен и успех «Чайки» на этой же сцене на последовавших за премьерой рядовых спектаклях.

В спектакле «Чайка» были заняты исключительные по своим дарованиям артистические силы: достаточно назвать такие большие имена русского театра, как Комиссаржевская, Давыдов и Варламов, не говоря уже об именах менее талантливых, но также высококвалифицированных артистов, как Аполлонский, Сазонов и Читау.

Артисты эти (кроме Комиссаржевской) разыгрывали «Чайку» как бытовую комедию, одну из тех бытовых комедий, какие во множестве писались модными драматургами и составляли костяк репертуара Александринского театра. «Чайка» с точки зрения интерпретаторов на казенной сцене отличалась, в сущности, одним

качеством: «литературностью». А под этой «литературностью» понималась, в конце концов, несценичность.

Если «Чайка» на премьере провалилась, то именно потому, что артисты за чудовищно короткий срок (девять дней!) не успели преодолеть чеховскую «литературность»: получился разнобой, чеховская поэзия сковывала актеров, они не смогли донести до зрителя (опять-таки кроме Комиссаржевской) ни лирики пьесы, ни ее уточненного, внутреннего комизма, ни тем более ее философии. Результат этого разнобоя хорошо известен: неслыханный театральный скандал, травма, нанесенная Чехову, и... более ускоренная кристаллизация в сознании будущих создателей Художественного театра идеи театра, основанного на новых творческих принципах.

На следующих спектаклях исполнители «Чайки» — актеры крепкого опыта и высокой техники — дали то, что они хотели дать: бытовую комедию, не лишенную «злободневного» элемента — трактовки вопроса о «декадентах».

И публика Александринского театра приняла этот спектакль: оказалось, что даже первый пласт чеховской драматургии, даже один чеховский текст, лишенный подтекста, всего богатства внутренних оттенков, — даже он способен поддерживать и спасти спектакль. Но можно ли называть этот спектакль подлинным творческим успехом театра, если театр спасал спектакль, уничтожая драматурга?

Между тем у нас есть критики, которые, полемизируя с К. С. Станиславским, готовы именно так рассматривать этот спектакль — например, критик Д. Тальников¹.

Проникновение во второй, более глубокий пласт чеховской драматургии таило в себе другого рода опасность. Новаторские элементы чеховской драматургии, новые средства драматургической выразительности, сжатость психологических характеристик, новая, чрезвычайно утонченная музыкальность, которая не только пропитывает язык персонажей, но и подчас предопределяет композицию пьесы, ее архитектуру — толкали театр на чисто внешнее, демонстративное новаторство. А внешнее, демонстративное новаторство на театре в конечном счете всегда приводит к уклонению от реализма, к искажению реалистических основ драматургического произведения, ибо новаторство этого рода исходит не столько из самой природы произведения, сколько из взятых совершенно изолированно отдельных его элементов, из эксплуатации отдельных авторских приемов выражения и их гипертрофированного развития. История русского театрального искусства знает и такой подход к Чехову — от «Вишневого сада» в ранней постановке В. Э. Мейерхольда, очевидно, приближавшейся к тому толкованию «Вишневого сада», которое дал Андрей Белый в своей

¹ Д. Тальников. «Перевернутая страница» (Чехов в Художественном театре). «Литературный критик» № 10, 1934.

статье о Чехове (поскольку можно судить об этой постановке по высказываниям самого В. Э. Мейерхольда) до постановки этой же пьесы в наши дни в театре Симонова.

Не удовлетворяться воспроизведением на сцене житейской правды чеховской драматургии, воспроизводить ее жизненную правду, однако по возможности не нарушая правды житейской — доносить до зрителя чеховскую мечту, опираясь на жизненную, историческую реальность, спорить с эпохой, но не искажать ее, — таковы задачи, в новой сложности стоявшие перед театром, который хотел не только докладывать зрителям текст пьесы, но и раскрывать творческий мир драматурга.

Очень важно отметить решающий момент в подходе Художественного театра к Чехову: одновременно с принципом «литературности» театром был провозглашен принцип реализма, не мелкого, «домашнего» реализма драматургов, выводивших на сцену добрых знакомых, а реализма драм Островского, трагедий Пушкина и фарсов Мольера.

«Здоровое чувство жизненной правды» — так определил В. И. Немирович-Данченко в своем докладе требование реализма, предъявляемое театром к драматургии.

То была формула, определявшая не одни репертуарные линии «здоровое чувство жизненной правды» подсказывало театру и самую трактовку драматургических произведений, весь творческий метод театра.

И это чувство жизненной правды помогло Художественному театру раскрыть чеховскую драматургию современникам Чехова.

4

За год до постановки в Художественном театре «Вишневого сада» один из виднейших представителей старой театральной школы — А. И. Сумбатов-Южин — выступил с печатной декларацией о положении театрального дела в России. Поскольку в этой декларации Сумбатов поднимает интереснейший вопрос о природе творчества Чехова-драматурга, а сама эта декларация, опубликованная в виде отдельной брошюры, представляет собой в настоящее время библиографическую редкость¹, позволю себе привести из нее несколько абзацев.

«За последние двадцать лет, — писал Сумбатов, — разные веяния и моды породили разные термины, обозначающие достоинства пьес. «Идейные» пьесы шестидесятых годов с «направлением» скоро стали презрительно называться «тенденциозными» и сменились спросом на пьесы «реальные», отчасти под влиянием статей Зола в «Вестнике Европы» в конце семидесятых годов. «Реальные» пьесы уступили место пьесам «психологического» жанра, а потом,

¹ А. Сумбатов. «Личные заметки об общих вопросах современного театра». СПб, 1903.



Чехов «Дядя Ваня». Астров — К. С. Станиславский, Соня — М. П. Лилина

концу восьмидесятых годов и в первой половине девяностых. ли в споре у критики просто «литературные» и отвергались есы «лишенные литературных достоинств». Спрос на «симво- ческие» пьесы как-то не привился и пока удовлетворяется толь- о переводными, а не оригинальными пьесами, но зато теперь пьеса в «настроения» почти лишена права на существование и этого «настроения» добиваются во что бы то ни стало и от структуры есы, и от лиц, и от всего ее колорита, и от всей ее постановки сцене. Теперь простят пьесе отсутствие действия, идеи, жиз- нности, все прежде сурово караемые пороки, лишь бы в ней жно было «воспринять неуловимое настроение»...

Сумбатов утверждал, что «драматургия настроений» — не новый и драматургического искусства, а только новый вид литератур- ой моды. И с этой точки зрения интересен подход Сумбатова к драматургии Чехова:

«Не в настроении сила и секрет его влияния и значения. На- строение его проявляется с такой силой именно потому, что яркость жизненность его лиц, положений их в действии и правда всего колорита находятся в полной гармонии с его внутренним творче- вом; он настолько проникается жизнью своих лиц, так сживается их образами, что волей-неволей сообщает им ту окраску, какую, в чности, он сам получил от них. Именно потому, что в нем бьет-

ся нерв драматурга, он не может быть таким представителем этой «тсории настроения», каким хотят его видеть его бесчисленные последователи, образующие вокруг него целую школу, более богатую восприимчивостью, чем способностью создать из одной особенности огромного таланта Чехова новый сценический катехизис».

Конечно, в высказываниях Сумбатова о Чехове имелся некий специальный привкус. Сумбатову, как одному из художественных вождей «дома Щепкина», важно было доказать, что воплощение драматургии Чехова вполне возможно обычными, старыми театральными средствами, что Чехов вовсе не исключен для Малого театра. Но для нас важно иное: важно то, что даже и Сумбатов, актер старой школы и драматург, охотно пользовавшийся тем самым арсеналом старой сценичности, которую он готов осмеять в своих декларациях, даже и Сумбатов ясно улавливал драматичность чеховских пьес.

И весьма знаменательно: в этом Сумбатов сходиллся с таким истолкователем творчества Чехова-драматурга, как Немирович-Данченко.

Уже на самых первых порах работы над Чеховым Немирович-Данченко подчеркнул у Чехова не только пресловутое «настроение», то-есть выраженные в новых драматургических формах элементы лирики, но и элементы драмы и трагедии.

Вот что писал Немирович-Данченко Чехову:

«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 чеховски угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы при умелой, не банальной, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу».

Не «настроения», а «скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы» — вот что считал нужным подчеркнуть Немирович-Данченко.

В этих мимолетных строках дружеского письма содержится целая творческая программа, которая в значительной мере и была осуществлена Художественным театром при постановке чеховских пьес.

Пьесы Чехова — скрытые драмы и трагедии. «Настроение» в них — не самостоятельный и доминирующий элемент, не некая мистико-психологическая абстракция, а только средство выявления этих скрытых драм и трагедий, средство донесения их до зрителя.

«В «Чайку», — писал Немирович-Данченко в другом письме Чехову, — вчитываюсь и все ишу тех мостиков, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину».

Таковыми мостиками и было «настроение» — мостиками к драме ко всему богатому идеями, наблюдениями и внутренними движениями миру чеховских пьес.

Это был обход рутины, диктовавшийся, прежде всего, новыми, скрытыми формами чеховской драматичности.

Так понял чеховскую драматургию Немирович-Данченко и так же понял чеховскую драматургию Станиславский и весь Художественный театр.

Понимание чеховской пьесы как драмы заставляло остерегаться подхода к ней, как к статической картине «настроений». Понимание же чеховской пьесы как драмы скрытой подсказывало необходимость искать пути для заражения зрителя (а также и в первую очередь самих исполнителей) определенным «настроением», нужным для рельефного выявления этой скрытой драмы. В этой своеобразной, гармонической двойственности и заключалась особенность постановок Чехова на сцене Художественного театра.

Режиссерский экземпляр «Чайки», зафиксировавший работу Станиславского над Чеховым, показывает, как преломлялся этот двойственный подход на практике, как отражался он на поисках непосредственного сценического языка.

В режиссерской партитуре имеется одна черта, представляющая несколько неожиданной.

В существующей литературе о Художественном театре нередко подчеркивается, что основным элементом родства между Чеховым и Художественным театром являлась «статичность».

Так, например, А. Кугель писал:

«Ритм замедленный, унылый, разбитый на множество дробных частей, лишенный энергии, страсти, взрыва — это одновременно и ритм чеховской художественности и ритм ансамбля придушенных индивидуальностей».

Эта характеристика по отношению к чеховской драматургии была весьма поверхностной: в сущности, она исходила из консервативных представлений о сценичности, отмечала только бедность чеховской драматургии внешним движением.

Режиссерская партитура Станиславского вносит очень серьезную поправку и в характеристику «ритма придушенных индивидуальностей».

Разрабатывая сцену ссоры между Аркадиной и Треплевым в акте «Чайки», Станиславский подчеркивает:

«Чтобы сделать пьесу жизненнее, понятнее для публики, очень рекомендую не бояться самого резкого реализма в этой сцене».

Штрихи резкого реализма мы находим в большом количестве разбросанными по режиссерской партитуре. Не всегда приемы резкого реализма представляются в этой ранней работе Станиславского — первой его работе над Чеховым — высоко художественными. В некоторых случаях разработанные в духе резкого реализма сцены приобретают явный привкус натурализма.

Однако в данном случае важно отметить самую тенденцию Станиславского — акцентировать в «Чайке» ее динамические элементы,

острые движения, и с помощью их заразить зрителя ощущением драматического напряжения «Чайки».

Но с помощью приемов резкого реализма внутренние конфликты «Чайки» не могли быть раскрыты. И Станиславский создает широкий фон, приобретающий подчас почти симфонический характер преследующий отнюдь не цели создания натуралистической иллюзии, а цели психологического аккомпанемента.

В этом отношении чрезвычайно характерна уже первая страница партитуры Станиславского:

«Пьеса начинается в темноте, августовский вечер. Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный лай собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола — помогают зрителю почувствовать грустную, монотонную жизнь действующего лица».

То был новый театральный язык, похожий на язык мейнингенцев и вместе с тем глубоко от него отличный. Даже в первой своей чеховской постановке Художественный театр ставил перед собой задачу не создавать с помощью усложненной техники сцены искусственную натуралистическую иллюзию, а многообразными средствами театральности ввести зрителя в свободно и широко очерченный психологический мир героев пьесы.

5

Художественный театр уловил драматизм чеховских пьес. Но сам Чехов называл свои пьесы комедиями. И он хотел их видеть воплощенными на сцене как комедии.

С полной ясностью разногласия между Художественным театром и Чеховым обнаружились во время постановки «Трех сестер». К моменту же премьеры «Вишневого сада» эти разногласия приобрели характер глубокого творческого конфликта.

«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...» — утверждает Чехов и готов даже «дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

Одним из первых исследователей, попытавшихся разобраться в этом споре драматурга с театром, был Юрий Соболев.

Первоначально Ю. Соболев безоговорочно стал на сторону Чехова. Художественный театр не понял «Вишневого сада», исказил замысел пьесы, придал не свойственную ей лирическую окраску и пессимистическую тональность — такова была приблизительно позиция Ю. Соболева.

«Вишневый сад», утверждал Ю. Соболев, легкая комедия.

К сожалению, Ю. Соболеву пришлось более опираться на чеховские замыслы, чем на чеховский текст. Ю. Соболев напоминал о тяге Чехова к водевильному жанру, о чеховской мечте написать

веселую комедию, «где чорт ходил бы коромыслом», о первоначальном желании Чехова предназначить центральную роль в «Вишневом саде» О. О. Садовской, знаменитой «комической старухе» Малого театра.

О самом же «Вишневом саде» — не так, как он задумывался Чеховым, а так, как он был Чеховым осуществлен, — об этом Ю. Соболеву приходилось говорить значительно меньше. Сама пьеса давала не слишком благодарный материал для трактовки ее как веселой комедии, чуть ли не фарса.

Чувствуя сам слабость своей позиции, Ю. Соболев предпринял отступление: он выдвинул теорию о том, что дошедший до нас текст «Вишневого сада» представляет собой драматизированный вариант не дошедшего до нас комедийного оригинала. В силу ряда причин Чехов будто бы эту веселую комедию значительно изменил, оставив новые драматические акценты.

Каковы же были эти причины?

По мнению Ю. Соболева, дело сводилось к тому, что Чехов должен был принаравливаться к составу труппы Художественного театра.

«...Отсутствие в труппе Художественного театра актрисы на роль старухи, — объясняет Ю. Соболев, — заставило Чехова — в процессе работы над второй редакцией «Вишневого сада» — произвести существеннейшую переработку: роль Раневской, а Раневская и должна была быть «старухой», Чехов вынужден был отдать О. Л. Книппер, ибо другому играть некому.

Для О. Л. Книппер нужно было, конечно, найти и другую тональность образа. Комическая старуха в замысле первой редакции превратилась в ту Раневскую, которую мы знаем и по окончательной редакции и по мастерскому воплощению этого образа О. Л. Книппер. В новой редакции пришлось перепланировать и те, очевидно, комические ситуации, которые намечались в связи с положением в пьесе Лопухина как комического персонажа¹.

Прежде всего, следует отметить, что Чехов отнюдь не принадлежал к числу тех профессиональных драматургов, которые планировали пьесы в точном расчете на определенных исполнителей, писали не лица, а роли — для тех или иных актеров.

Правда, мы знаем, что монолог «О вреде табака» написан Чеховым для комика Градова-Соколова, «Трагик поневоле» — для Варламова, что Чехов хотел написать пьесу специально для Комиссаржевской, но все это факты, мало характерные для методов работы Чехова-драматурга.

Далее, трудно предположить, чтобы Чехов, особенно в последние годы своей жизни, так легко пошел бы на коренную переработку одного из самых любимых, самых «заветных» своих произведений —

¹ Юр. Соболев. «Образы «Вишневого сада». «Советское искусство», № 32 1934.

пошел бы на творческий компромисс только в силу чисто внешних причин.

Ни один такой компромисс в творческой биографии зрелого Чехова нам не известен.

Думаю, что Чехову было бы гораздо легче отдать «Вишневый сад» в другой театр, чем переделывать его, создавать из комедии драму. Ведь сам же Ю. Соболев упоминал о том, что в центральной роли «Вишневого сада» Чехову на первых порах рисовалась О. О. Садовская. Вот и отдал бы Чехов «Вишневый сад» в Малый театр.

К этому следует добавить, что соболевская теория «двух вариантов» совершенно не имеет никаких документальных доказательств, что нет ни одной строчки, которая могла бы рассматриваться как принадлежащая не дошедшему до нас первому, «комедийному» варианту «Вишневого сада».

Ю. Соболев целиком доверился высказываниям самого Чехова.

Но, если идти по этому пути, пришлось бы переоценить многие чеховские произведения и переоценить притом не в пользу автора, обеднить их, лишить их свойственной им глубины и многопланности.

Так, например, сообщая о своей работе над «Островом Сахалином», Чехов писал А. С. Суворину:

«Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим Сахалином научить и вместе с тем скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела, хотя и вышла немножко юмористической».

Пойдите по пути безоговорочного доверия к авторским высказываниям — и вам придется взять на себя несколько странную задачу доказывать, что «Остров Сахалин» не понят, что это не публицистический документ, представляющий собой тяжкий обвинительный акт по адресу царского режима, а, видите ли, юмористическое произведение, путешествие чудачка, некий новый Пикквик на сахалинский лад!

Возьмем другой пример: Чехов отзывался о своей «Душечке» как о рассказе юмористическом. И первый замысел рассказа — так, как он зафиксирован в записной книжке Чехова — в самом деле звучит слегка в юмористическом плане:

«Была женой артиста — любила театр, писателей, казалось, вошла в дело мужа, и все удивлялись, что он так удачно женился; но вот он умер; она вышла за кондитера, и оказалось, что ничего она так не любит, как варить варенье, и уж театр презирала, так как была религиозна в подражание своему второму мужу».

Таков был первоначальный замысел, но совсем иначе звучала эта тема при ее воплощении в рассказ. Внешне изменилось немно-

е: место кондитера занял управляющий лесным складом, и Оленька полюбила не варенье, а бревна и балки. Но изменилось главное — авторское отношение. Юмор, чеховская улыбка осталась; но они — на поверхности, они только как введение в рассказ, глубоко волнующий и способный вызвать слезы. «Душечка» — это смешной рассказ об ограниченной и способной жить только чужими интересами женщине, но это и трагический рассказ о судьбе сердца, способного жить только любовью к человеку и шаг за шагом теряющего эту возможность любить.

Понимание зрелым Чеховым природы смешного было сложным, требующим подчас расшифровки. Достаточно указать хотя бы на замыслы «смешных» водевилей, как они закреплены в некоторых мемуарах. С полной уверенностью можно сказать, что будь эти замыслы реализованы, мы имели бы, может быть, не веселые театральные шутки, а глубокие, исполненные серьезности драматические наброски.

Вот почему ссылки на авторские самохарактеристики требуют особой осторожности и критического отношения, особенно когда речь идет о Чехове с его подчас очень условной манерой говорить о явлениях искусства.

Ю. Соболев предполагал наличие первой, комедийной редакции «Вишневого сада». Ее у нас нет, и вряд ли я ошибусь, утверждая, что никогда ее и не было. Но зато мы располагаем как раз в отношении «Вишневого сада» другого рода «редакциями». Это — те рассказы, в которых Чехов разрабатывал тему своей последней пьесы. В сущности, их целая серия, начиная с «Чужой беды», написанной Чеховым еще в 1886 году, вплоть до рассказа «У знакомых». Являющегося своего рода беллетристическим наброском будущей пьесы, и «Невесты» — рассказа, хотя и появившегося в свет после «Вишневого сада», но, несомненно, задуманного в тот же период, что и эта пьеса.

Эти рассказы, которые можно рассматривать как подготовительные ступени к «Вишневому саду» или как дальнейшее развитие отдельных образов пьесы, отнюдь не говорят в пользу теории существования комедийного варианта «Вишневого сада». В рассказах можно найти истоки драмы, сатиры, лирики, но не найти в них истоки той веселой, искрящейся комедии, того водевиля, о котором мечтал Чехов, и которым, по утверждению Ю. Соболева, и был первый, не дошедший до нас вариант «Вишневого сада».

Доверившись целиком авторским высказываниям, Ю. Соболев совершил первую ошибку. Пытаясь объяснить противоречия между авторскими высказываниями о «Вишневом саду» и текстом «Вишневого сада» ссылками на чисто внешние обстоятельства (уступки Чехова театру), Ю. Соболев совершил вторую ошибку.

Двойственность «Вишневого сада» — это не следы «переделок», не вопросы текстологии, а вопросы чеховского мировоззрения.

В «Вишневом саде» соединились не два черновика, а две струны в чеховском творчестве.

6

«Леший» был написан Чеховым в пору потерпевших неудачу попыток написать роман. Существуют несомненные нити, связывающие планы чеховского романа с этой комедией. И недаром сам Чехов признавался:

«Леший» годится для романа, я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет сил. Не приспе еще время благоприятное».

Точно так же и «Дядя Ваня» — драматизированный вариант этого неосуществленного романа.

«Чайка» первоначально была задумана как повесть — сам Чехов усматривал в пьесе налет повествовательности.

Наконец, «Вишневый сад» — своего рода «пьеса-роман» по отношению к длинной серии повествовательных набросков.

Мопассан где-то заметил, что Золя, избегая переходных мест «мостиков», написал «Нана» драматургически, рассекая роман на куски, более похожие на акты пьесы, чем на главы беллетристического произведения. Чехов шел обратным путем: не придавал драматизм повествовательной форме, а драме придавал черты повествования. Однако глубоко заблуждались критики, утверждавшие, что драмы Чехова — повести, замаскированные старыми театральными эффектами.

А. Кугель, — никогда, кстати, не проявлявший достаточно глубокого понимания чеховского творчества, — писал, что «Чехов — плохой учитель драмы», что Чехов и сам это «чувствовал», и потому прибегал к старым драматическим эффектам — пожарам, выстрелам, отъездам и т. п.».

С этим мнением позже вполне солидаризировался и Д. Талалов.

Оставим в данном случае в стороне вопрос о том, что «плохой учитель драмы» руководил первыми шагами Горького-драматурга, что Толстой, отзывавшийся о чеховских пьесах, как «написанных еще хуже, чем шекспировские», сам, отталкиваясь от чеховской драматургии, многое в ней почерпнул: для этого достаточно вспомнить линию развития мастерства Толстого-драматурга от «Власти тьмы» к такой пьесе, как «Живой труп»; что следы влияния «плохого учителя драмы» нетрудно уловить в разнообразных произведениях мировой драматургии новейшего времени.

Допустим, что от соприкосновения с драматургией Чехова творчество Толстого, Горького и ряда других русских и европейских писателей не обогащалось и утончалось, а направлялось по ложному пути. Обратимся к самой аргументации — к утверждению, что Чехов, сознавая свою слабость драматурга, пытался ее маскировать

«старыми драматическими эффектами — пожарами, выстрелами, отъездами и т. п.».

Применяемые Чеховым «эффекты», внешне, казалось бы, являющиеся все теми же «гарантированными» средствами старого театра, приобретают совершенно новое значение, новые художественные качества. Конечно, сцена из «Дяди Вани», в которой Войницкий стреляет из револьвера в профессора Серебрякова, на первый взгляд может быть отнесена к старому театру эффектов. На самом деле перед нами своего рода «разложение приема»: эффект заложен не в выстреле, а в неумелости и ненужности этого выстрела. Драма — не в том, что дядя Ваня стреляет из револьвера в Серебрякова, а в том, что дядя Ваня бессилен в своей ненависти, разучился ненавидеть, и это бессилие и неспособность к ненависти определяют промах. Так традиционный драматический эффект возродился у Чехова как бы с обратным знаком и наполнился глубоким психологическим содержанием.

Возьмем другой пример, который приводит А. Кугель, очевидно, имея в виду «Три сестры», — пожар. В старой драматургии к эффекту пожара нередко прибегали, как к неожиданному, внешнему разрешению той или иной драматической ситуации. Совершенно иначе используется этот эффект Чеховым. Пожар в «Трех сестрах» менее всего играет роль заменителя внутреннего действия. Он — только фон, создающий определенное психологическое состояние действующих лиц, состояние, связанное с бессонной ночью, тревогой и возбуждением. Таким образом и здесь изолированный эффект — «пожар» — является для Чехова только средством оттенения внутреннего действия драмы.

В старой драме эффект влияет на развитие внешнего действия и никак не влияет на развитие действия внутреннего. В драме зрелого Чехова эффект влияет на развитие внутреннего действия, но в сущности никак не влияет на развитие действия внешнего. От эффекта, вокруг которого, по чеховскому критическому замечанию, «лепится пьеса», Чехов пришел к эффекту как к оттенку внутреннего действия. Таким образом эффект лишился своих основных признаков. Это — очень большое, принципиальное различие и не было уловлено некоторыми критиками Чехова.

«Повествовательность» чеховской драматургии — совсем в ином.

Чехов столь долго мечтал о романе не потому, что ему хотелось «вытянуться в длину». О романе Чехов мечтал не как о насчитывающей лишние сто страниц повести, а как о картине широкой и разнообразно наблюдаемой жизни.

Чехов говорил: «Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд с лесами, реками, паромными, железной дорогой».

Драматургия Чехова — осуществление этих стремлений к большой форме. Однако, тесно связанные с беллетристическими замыслами Чехова, его пьесы менее всего похожи на инсценировки ненаписанных романов и повестей. Инсценировка — почти всегда только извлечение из повествования его внешнего движения. Богат-

ство чеховских пьес — во внутреннем движении, мир этих пьес сложен и многообразен.

Черты повествовательности Чехова-драматурга — в том, что ему удалось создать социально-психологические характеристики с такой полнотой и поэтической свободой, какая ранее была доступна только романисту. Но для этих социальных характеристик Чехов находит совершенно новый сценический язык — сжатый, довольствующийся подчас одними частностями, но всегда точный и выразительный в этих частностях. Совершенно неверно рассматривать «подтекст» чеховских пьес только как прием обрисовки некоей области смутных, едва оформившихся психологических движений, как абстрактную картину состояний человеческой души. Чеховский подтекст — реалистичен, задача его не в том, чтобы создавать какое-то неуловимое настроение, а в том, чтобы с его помощью раскрывать реальный психологический склад героев и их социальный облик.

Так чеховская повествовательность превратилась в новое высокое качество сценичности, не ослабляла сценичность, а сама явилась этой сценичностью.

Герои чеховских пьес — люди, обрисованные в многообразных социальных связях. Создавая новую форму психологической драмы, Чехов создавал и новую форму драмы социальной. Психологизм чеховской драматургии историчен: микроскопический анализ вводит вас не в абстракции души, а в эпоху, в телескопически обзораемую картину русской жизни. Перед вами — сложная психологическая сеть, но за этой сетью вы видите обширную картину родины с ее «лесами, реками, парами»...

Играть Чехова — это значит играть социальные драмы, драмы, написанные приемами глубокого и — если позволительно так выразиться — обстоятельного реализма.

Этот реализм многообразных социальных отношений, отраженных в оригинальной форме, в своеобразной драматургической поэзии, впервые уловил Художественный театр — театр, провозгласивший своим лозунгом «здоровое чувство жизненной правды».

Чтобы понять значительность этой заслуги, понять творческую самостоятельность театра в подлинно реалистическом подходе к Чехову, достаточно сказать, что Станиславский и Немирович-Данченко осуществляли свою работу над Чеховым не только рядом с такими натуралистическими постановками, как «Чайка» в Александринском театре, но и рядом с такими постановками, как «Вишневый сад» в интерпретации В. Э. Мейерхольда, утверждавшего, что эта пьеса — «абстрактная, как симфония Чайковского».

Но почему же все-таки «здоровое чувство жизненной правды» заставляло Художественный театр отвергать авторское толкование «Вишневого сада» как комедии? (Говорим здесь только о «Вишневом саду», ибо относительно «Трех сестер» сам Чехов позже, когда постановка была уже осуществлена, повидимому, признал твор-

ческую победу театра, признал его внутреннее право на интерпретацию «Трех сестер» как драмы.)

Потому что в своих поисках новых приемов театральности, необходимых для того, чтобы донести до зрителя драматургическую поэзию Чехова, Художественный театр опирался на чеховскую реалистичность, разрабатывал и углублял то, что он ощущал в чеховской пьесе вполне, до конца реалистичным. А такой вполне, до конца реалистической в «Вишневом саде» была линия тех, кто прощался со старой жизнью, а не тех, кто приветствовал новую жизнь.

Когда Чехов обращался непосредственно к читателю, когда он прибегал к дидактическим приемам (а мы как-то не замечаем, что чеховское творчество чрезвычайно богато элементами дидактики), он не говорил о том, что жить на этом свете скучно. Он говорил иное: иногда — что разобраться в нашей жизни трудно, но еще чаще говорил о том, что жизнь заслуживает того, чтобы быть исправленной человеком, заслуживает неутомимой и вдохновенной борьбы за будущее.

И в чеховских пьесах звучит этот «полет к счастью», пожалуй, еще сильнее, чем в чеховских рассказах.

Но оптимистическая струя в чеховской драматургии — струя авторского субъективизма. Когда Вершинин, Тузенбах, Соня, Ольга, Аня произносят свои взволнованные, звучащие высокой и светлой музыкой монологи, не они стоят перед зрителем. Перед ним стоит сам Чехов, как бы сдвинувший на мгновение занавес и появившийся на авансцене.

В Чехове жила эта толстовская потребность говорить с людьми своего времени непосредственно, лицом к лицу, отбросив покровы художественного вымысла.

Оптимизм, вера в будущее своей страны — все это жило в самом Чехове, определяло его путь художника и гражданина. Но тот оптимизм, та вера в будущее, что жила вокруг Чехова, жила как историческая реальность, как новая социальная сила, выступающая на общественную арену, — ее Чехов улавливал смутно, изображал неуверенными чертами и бледными красками. Неповторимыми в своих индивидуальных особенностях и в то же время необыкновенно типическими в «Вишневом саде» были Раневская, Пев, Фирс, Варя, а, конечно, не Аня и Петя Трофимов.

Мотив упадка и неизбежной гибели, мотив прощания и потери в «Вишневом саде» — объективный элемент пьесы. Мотив же оптимистический — в значительной мере ее субъективный элемент, того рода субъективизм, который по самой природе драматургического искусства не может зажить полноценной жизнью на сцене.

Как-то, давая советы своему старшему брату Александру Павловичу, собиравшемуся написать пьесу, Чехов заметил ему: «Людьми дай людей, а не самого себя».

В образах Раневской, Гаева, Фирса, Вари Чехов «людям давал людей». В образе же Ани и Пети Чехов давал свое субъективное ощущение эпохи, своих надежд, своей веры в будущее.

Изображение Чехова непоколебимым в своем оптимизме — это явная гримировка Чехова под некий стандарт «идеологически выдержанного классика». Эта гримировка не нужна. Великие писатели прошлого дороги нам со всеми своими сомнениями, заблуждениями и ошибками. С великими писателями следует спорить, но их не следует подправлять.

Чеховская вера в будущее была искренней, но неопределенной и шаткой.

Он не боялся будущего, но вглядывался в него не всегда достаточно зорко.

Но чтобы прошлое осмеивать весело, мало его ненавидеть. Надо еще знать будущее, ощущать это реальное, историческое будущее где-то рядом с собой.

Чехов хотел, чтобы и «Три сестры» и «Вишневый сад» звучали веселыми, светлыми комедиями.

Но они не звучали так, как этого хотел Чехов. Ибо ненависть к прошлому была, а глубокого предвидения будущего не было.

Как-то Чехов заметил, что «пьесу в современном духе и вкусе» «нужно писать зажмурившись». Такие образы, как Епиходов и Шарлотта, Чехов создавал в самом деле, точно «зажмурившись», стараясь не заметить некоторой их условности, недостаточной органичности в окружении основных персонажей драмы «Вишневый сад».

Вот почему смех на представлениях «Вишневого сада» не был и не мог быть доминантой спектакля. Смешил и Епиходов—Москвин, и Шарлотта—Муратова, и Симеонов-Пищик—Грибунин, и Яша—Александров, но смех этот был не мелодией, а гармонизацией, не идеей, а окраской.

Играть «Вишневый сад» как веселую комедию, значило обеднять реалистический мир чеховской пьесы, посвященный большой теме — исторической смене поколений и классов.

О Раневской, Гаеве, Фирсе Чехов сообщает нам многое, мы знаем о них все, отчетливо видим их в реальном мире. Но что знаем мы об Ане или Трофимове? В сущности, только одно — что они овеяны симпатией автора, чувством нежным, но отнюдь не страстным: ведь Трофимов — все-таки «облезлый барин», фигура нескладная и всегда немного лишняя... И недаром Чехов, закончив «Вишневый сад», вернулся к этим образам как беллетрист, повторив их и развив в «Невесте». Видимо, он хорошо ощущал и сам недостаточность этих образов в своей пьесе.

«Здоровое чувство жизненной правды» заставило Художественный театр сыграть не оптимистическую пьесу о полуреализованных Ане и Пете, а реализованную глубоко и правдиво драму Раневской и Гаева.

Вот почему можно сказать, что, критикуя постановку

Художественным театром «Вишневого сада», Чехов критиковал самого себя.

Чехов хотел, чтобы театр сыграл его, чеховское, будущее — будущее писателя, который шел к пониманию русской революции. Он хотел, чтобы, играя «Вишневый сад», театр, по крайней мере, играл «Невесту».

Но был «Вишневый сад», было очень серьезное повествование о людях, которых история выбивает из старых гнезд, выбивает из жизни. Отнюдь не «комедия о беспечных людях» — как определял «Вишневый сад» В. Э. Мейерхольд и как определял ее и Ю. Соболев: владельцы вишневого сада гибнут не потому, что беспечны, а беспечны, потому что гибнут.

Это — беспечность людей, обреченных историей.

Правда, история слишком хорошо учит, что отнюдь не беспечность — реакция обреченного класса. Но это был Чехов, а не Горький, это был «Вишневый сад», а не «Враги». И чеховская пьеса — не комедия людей беспечных, а драма людей обреченных, не комедия характеров, а социальная драма. Поняв «Вишневый сад» как драму, реализм Художественного театра вступил в конфликт с «задержанным» романтизмом Чехова, с Чеховым неосуществленных творческих мечтаний.

Как будто предчувствуя свою смерть, Чехов хотел прозвучать со сцены радостной песнью о русской жизни — той песнью, к созданию которой Чехов только еще готовился. Критикуя театр, Чехов как бы требовал, чтобы театр «доиграл» пьесу — доиграл то, что в ней было недописано. Чехов хотел, чтобы театр сыграл авторское будущее.

Но перед театром было чеховское настоящее и этим настоящим театр дорожил, проникал в него верно и жизненно. Театр не хотел жертвовать глубокой реальностью «Вишневого сада» ради бледной мечтательности.

Можно ли в этом упрекнуть театр?

Смелое обращение к будущему — оно на сцене Художественного театра зазвучало не в Чехове, а в Горьком. Ибо романтизм горьковской драматургии был только сгущенным выражением горьковского реализма.

7

О постановке «Вишневого сада» в Художественном театре В. Э. Мейерхольд писал Чехову:

«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, мне кажется, растерялся Художественный театр, когда приступил к Вашему «Вишневому саду».

Думается, что В. Э. Мейерхольд ошибался. В «Вишневом саду» Художественный театр не растерялся перед драматургом, а спорил с ним. И, споря, дал драматургу урок реализма.

Но, вспоминая об этом старом споре, следует вспомнить и уроки реализма, которые давал Чехов Художественному театру.

«Ничего не должно быть преувеличено или тривиально даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется».

В этом совете Гоголя исполнителям «Ревизора» заключена мысль, удивительно близкая эстетическим воззрениям Чехова-драматурга.

Вспомните замечания Чехова актерам Художественного театра о том, как изображать его героев на сцене — эти лаконические и часто как бы зашифрованные замечания, удивлявшие актеров, удивлявшие и в конце концов все же раскрывавшие им природу данного образа:

Играть дядю Ваню в шелковом галстуке; в роли купца Лопахина не кричать, носить белый жилет и желтые ботинки; изображать офицеров в «Трех сестрах» воспитанными людьми; не играть Тригорина «расслабленным паралитиком».

В авторских замечаниях Чехова, при всей их внешней случайности, почти всегда звучит мотив гоголевского «Предупреждения» — мотив борьбы с преувеличенным и тривиальным, желание увидеть своих героев поднятыми на какую-то одну более высокую ступень физического благородства и душевного изящества.

Черта эта свойственна подлинно реалистическим художникам, естественно вытекает из подлинного реализма.

Дело идет не о лакировке действительности, не о ее приукрашении, не о придании пьесе или спектаклю какого-то налета элитности, а об очищении театрального представления от всего случайного — преувеличенного или тривиального — от сора поверхностных наблюдений.

Дело идет о более глубокой реалистической трактовке — и только о ней. Драма «Дяди Вани» не в том, что профессор Серебряков эксплуатирует Войницкого, не в том, что Войницкий вынужден в интересах Серебрякова быть управляющим имением, человеком с арапником. Это — случай, внешняя фабула. Драма в том, что душевно богатая натура Войницкого подавлена и порабощена тупой натурой Серебрякова, драма в торжестве бездарной мертвечины над живой человечностью, чиновничьего мировоззрения над мировоззрением артистическим.

Драма «Вишневого сада» не в том, что родовое имение достается «хаму» — купцу Лопахину. Это — тоже внешняя фабула. А внутренняя драма — в неизбежности гибели владельцев вишне-

вого сада, даже в том случае, если Лопехин — вовсе не хам, а человек с «тонкими, нежными пальцами, как у артиста».

Драма трех сестер дома Прозоровых не в том, что их окружают туго воспитанные люди, а в том, что если их окружают люди воспитанные, все равно жить им, этим хорошим русским женщинам, — нечем.

И что прибавляет к внутренней драме «Чайки» черта физической расслабленности Тригорина? Это — преувеличение, тот род преувеличения, который не развивает идею, а суживает ее, придает ей характер исключительности.

Так у Чехова требование «артистичности» было выражением чеховского обобщения. «Благородней» — значит только устранять случайное, вести читателя и зрителя к жизненной правде, правде более широкой и важной. Отсюда шелковый галстук дяди Вани, как очень отдаленный знак его вкуса и изящества духовного; приличие манер и одежды Лопехина; воспитанность офицеров артиллерийской бригады; физическая «норма» Тригорина.

Так Чехов и в пьесах своих и в мимолетных авторских замечаниях учил Художественный театр обогороженному реализму.

Это был реализм писателя, который еще в молодости, в пору глухой безвестности и грошевой поденщины, сказал удивительные слова о том, что «некрасивое нисколько не реальнее красивого».

Самое важное и верное, что можно найти у Чехова о нем самом, мне кажется, заключено в этих простых и глубоких словах Антоши Чехонте.

Но Чехов только впервые открыл Художественному театру тайны этого обогороженного реализма.

Овладел ими Художественный театр уже не в пьесах Чехова, а позже — в постановках Тургенева и Толстого, в этом прекрасном торжестве жизненной правды на сцене.

Подготовленный чеховским артистизмом, чеховским пониманием реального в искусстве, Художественный театр в «Месяце в деревне» и в «Живом трупе» воплотил мир Тургенева и Толстого с такой свободной от всякой мелочности жизненностью, с какой самого Чехова воплотить театру еще не удавалось.

Вот почему Чехов для Художественного театра — еще впереди. Вот почему Станиславский писал:

«Глава о Чехове еще не кончена. Ее еще не прочли как следует. Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца!»