

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

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

**К Н И Г А
СЕДЬМАЯ
и
ВОСЬМАЯ**

Г О С Л И Т И З Д

19 • ИЮЛЬ - АВГУСТ

Театр и искусство Чехова

(Заметки о «Трех сестрах» в Художественном театре)

Художественный театр поставил заново «Три сестры». Этот спектакль явился, без сомнения, одним из крупнейших событий в жизни советского театра за последние годы. Постановкой «Трех сестер» Художественный театр не только продемонстрировал прекрасные дарования молодого поколения своих актеров, но и показал, что драматургия Чехова способна с новой, незнакомой ранее силой зазвучать в наше время.

Настоящие заметки отнюдь не претендуют на всестороннюю оценку постановки. Мне хотелось главным образом остановиться на вопросе об исключительности старого понимания театром Чехова и на вопросе о поэтичности, как необходимой черте реалистической правдивости.

1

Несомненно, что в отношении к чеховскому наследию существовал один весьма неясный пункт. Высоко ценя рассказы и повести Чехова, мы не ставили вопроса о том, нужно ли пропагандировать Чехова-повествователя, нужно ли печатать чеховские рассказы. Что же касается драматургии Чехова, то здесь ее высокая оценка существовала сама по себе, никак, в сущности, не влияя на вопрос о том, нужно ли играть чеховские пьесы на сцене.

Мало того, получилось так, что, чем больше ценились пьесы Чехова, тем, пожалуй, менее был популярен Чехов на театре. В предреволюционную эпоху пьесы Чехова занимали значительное место в репертуаре Художественного театра (театр ставил одновременно «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад»), достаточно часто шли чеховские пьесы и на провинциальной сцене. Но именно в эту эпоху был особенно распространен взгляд на Чехова как на замечательного повествователя и как на слабого драматурга; отмечая, между прочим, исключительно высокую степень профессионализма Чехова-повествователя, его изощренное и очень сознательное мастерство, критика обвиняла Чехова-драматурга в явном дилетантизме, в отсутствии не только театрального «нерва», но и необходимой драматической техники; заметим тут же, что в этом обвиня-

ли Чехова вовсе не одни лишь защитники пресловутой сценичности и старых приемов театрального письма.

В послереволюционную эпоху новаторское значение Чехова-драматурга и поэтические достоинства его произведений для сцены оценивались гораздо более отчетливо. Между тем, Чехов совершенно исчез из репертуара, и продолжали играть Чехова только в Художественном театре — на особых правах академизма. Правда, и в этом театре «Три сестры» уже не входили в репертуар, сохранились только «Дядя Ваня» и «Вишневый сад».

Наконец, настал период теоретической реабилитации Чехова-драматурга. О нем уже говорили как об удивительном мастере, появились книги, целиком посвященные драматургическому искусству Чехова, все чаще в своих высказываниях советские драматурги вспоминали о произведениях Чехова для сцены, об их поэтичности, характерности, психологической глубине и жизненной наполненности. Именно в этом периоде Чехов почти окончательно сошел с советской сцены: в Художественном театре сохранился только «Вишневый сад», в других столичных театрах чеховские пьесы если и ставились, то исключительно в качестве какого-то специального экспериментального материала, на периферийных сценах Чехова совершенно не играли.

Было ли это случайностью? Отнюдь нет. Ибо теоретическая реабилитация Чехова-драматурга являлась все же признанием отдельных качеств чеховского искусства писать для театра, а не признанием близости или нужности нам чеховской драматургии в целом. Казалось, что у Чехова-драматурга следует учиться этим отдельным качествам, но следует ли выпускать на сцену самого Чехова, — в этом достаточной уверенности не было.

Почему же не существует сомнений в нужности Чехова для читателей и существуют сомнения в нужности Чехова для зрителей?

Мне думается, что это столь разное отношение к Чехову-повествователю и к Чехову-драматургу вытекает прежде всего из характера новаторства Чехова как писателя для сцены.

Обращение писателя, не являющегося по призванию писателем для театра, к драматургии чаще всего рисуется нам обращением к формам творчества более объективным. Это — обычное представление, и оно вполне обосновано. Как раз в эпоху первых постановок Художественным театром чеховских пьес А. И. Сумбатов-Южин выступил со статьей о положении русского театрального искусства, в которой, между прочим, очень хорошо определил необходимое господство объективного начала в драматургии:

«Драматург не вправе, как беллетристы, ярко проявлять свою личность в своих произведениях. Весь его субъективизм может проявиться лишь в выборе содержания пьесы и подборе действующих лиц. Раз он вызвал к действию данное число лиц, завязал между ними борьбу и повел их к развязке, зритель должен жить их жизнью, их действиями, а не личной жизнью автора, как бы она ни была сложна и интересна. Все, что он думает, во что верит,

только тогда воспринимается зрителем, когда зритель увидит на сцене живых людей, мысли и верования которых не расходятся с правдой их личного склада, когда они представляют из себя типичных выразителей своего времени, своей страны, своего быта, а не рупор, из которого автор со своего возвышенного места сообщает публике свои, какие угодно выдающиеся по настроению, поэзии, глубине философского обобщения, социологических и психологических выводов, но личные, субъективные мысли и чувства...

А вот у Чехова драматургия, как будто, является наиболее субъективной частью творчества и в своей субъективности наиболее подверженной действию времени.

Мысль о том, что чеховские рассказы «устарели», конечно, показалась бы нам нелепой. Как может устареть произведение искусства, в котором личность автора, нисколько не подавляя изображаемой жизни, выражает себя через каждую подробность этого изображения? Как может устареть искусство, которое в совершенно равной степени неотделимо ни от материала реальности, ни от поэтического сознания художника?

Ощущение этой двойной неотделимости придает, в наших глазах, вечную прочность творчеству Чехова-повествователя.

Наоборот, в чеховской драматургии мы готовы были видеть господство того рода поэтического сознания, которое способно выразить себя только в ущерб материалу реальности, в ущерб изображаемой художником жизни.

Уже не раз отмечалось, что работа Чехова-драматурга являлась своего рода возмещением неосуществленной работы романиста. Но это чеховское стремление к большой форме как будто бы все же не находило в драматургии своего конечного выражения: казалось, что в борьбе с безличной драматургией текущего репертуара Чехов, в конце концов, противопоставлял ей форму драмы, содержащей очень конкретные, но вместе с тем и весьма ограниченные картины жизни, — домашние и в своей домашности позволяющие автору переходить из области необходимой объективности в область незаконной для драматургии субъективности.

Теперь, когда смысл всей работы Чехова сделался нам понятнее, легче проследить за тем, как возникло представление о субъективной ограниченности, а потому и непрочности чеховской драматургии. Редкая статья о драматургии Чехова обходится без указания на ее импрессионизм, однако не отмечалась другая, на мой взгляд более существенная, ее черта — реалистическая повествовательность, которая не только не находится в противоречии с тем, что лишь весьма условно можно назвать у Чехова импрессионизмом, но что, в сущности, целиком и определяет этот импрессионизм.

Стремление кратко писать большие романы для сцены и привело Чехова к новым драматургическим формам. Отсюда именно и берут свой исток своеобразные черты чеховской драматургии, казавшиеся выражением искусства, как будто весьма далекого от реалистической определенности. Характеризуя чеховскую драматур-

гию, говорили об импрессионизме, о театре настроений, о зыбкости письма. Между тем эта кажущаяся «зыбкость» была следствием сочетания формы драмы с материалом романа.

Если Чехов в какой-то мере и пользовался приемами импрессионистического письма, то исключительно преследуя цели расширения границ театрального реализма, внесения в драму новой степени широты изображения.

Но именно черты стилистического своеобразия, сближавшие Чехова с импрессионистской драмой, были в свое время приняты как выражение самой природы искусства Чехова-драматурга.

2

Следует заметить, что Чехов как драматург-новатор имел в русской драматургии своего предшественника.

Если до сих пор связь чеховской драматургии с драматургией Тургенева была недостаточно ясна, то это объясняется только неразработанностью истории русской драмы.

Не признавая в себе драматического таланта и полагая свои пьесы неудовлетворительными на сцене, Тургенев утешался тем, что они могут представить некоторый интерес в чтении.

Предназначая свои пьесы не для зрителя, а для читателя, Тургенев подвергал их известной переработке.

Можно сказать, что Тургенев опубликовывал «литературные варианты», — если только уместно применить к великому писателю термин, понравившийся в наши дни множеству слишком расторопных авторов.

Леонид Гроссман в своей книге «Театр Тургенева», содержащей ряд ценных наблюдений над стилем тургеневской драматургии, высказал мнение, что, создавая «литературные варианты», Тургенев в какой-то мере обеднял свои пьесы, лишал их известной доли драматических достоинств.

Мне кажется, что это мнение Леонида Гроссмана не вполне верно.

Леонид Гроссман сам отмечает, в каком направлении редактировал Тургенев свои драматические произведения, превращая их в пьесы для чтения.

Зачеркивались лишние для читателя ремарки, устранялись мелкие внешние движения, — отбрасывалось все то, что позже Чехов выразительно назвал шумихой мизансцен.

Поступая так, Тургенев исходил из оценки себя как писателя, не способного к созданию именно драматических произведений. Но именно это ощущение писателем своего недостатка (может быть, и несуществующего) и привело к тому, что некоторые черты тургеневской драматургии превратились в новое художественное качество. Освобождая свои драмы и комедии от внешних движений, признаваемых необходимым признаком сценичности, Тургенев утверждал новую, менее условную и более глубокую театральность. Внешнее движение ремарок оказалось замененным внутренним дви-

жением слова, удивительно свободным, естественным и проникнутым незнакомой ранее на театре внутренней поэзией.

Уходя от театра, Тургенев-драматург открыл новые пути и театру, и драматургии. Соглашаясь в качестве «побежденного» оставаться не более как драматургом-повествователем, Тургенев создал новые критерии драматургии, в свете которых многие классические достоинства выглядели уже обветшалыми.

Компенсация «недостатка» привела к формированию нового чувства правды или, точнее, нового чувства свободной жизненности на сцене.

Ибо не экраны и вышитые крестиками диваны, не стилизованная идиллия и утонченная камерность определяют драматургию Тургенева, а прежде всего — свободная, не скованная требованиями сценичности жизненность.

Это — огромная художественная заслуга Тургенева, и оценена она еще очень мало.

Знаменательно следующее: чем смелее вступал Чехов на путь новаторства в области драматургии, тем ближе приходил он именно к творчеству Тургенева.

Вспомните движение Чехова от его юношеской драмы без заглавия и «Иванова» к «Лешему» и «Дяде Ване»; это — движение от современников, от приемов драматургии 80-х годов, к драматической поэзии «Месяца в деревне».

Черты несомненного сходства между «Дядей Ваней» и «Месяцем в деревне», уже давно отмеченные исследователями, дают все же мало поводов для того, чтобы пополнить историю литературы еще одним указанием на «влияние» или даже «подражание».

Ведь дело не в сходстве отдельных произведений и не в совпадении некоторых эпизодов (например, сцена чтения Ракитиным Дюма — и сцена чтения Тригориным Мопассана).

Речь идет не об узко понимаемом влиянии. «Дядя Ваня» в какой-то мере сходен с «Месяцем в деревне» не потому, что Чехов, работая над своей пьесой, помнил о Тургеневе, а потому, что, так же как и Тургенев, он, исходя в своей работе в драме из принципов повествовательности, расширил рамки реализма на театре.

В статье о молодом Островском Тургенев заметил, что психолог должен умереть в художнике.

Это замечание, удивительное по глубине и краткости, Тургенев сделал словно мимоходом. Между тем в нем заключен основной творческий принцип, позволяющий объединить драматургию Тургенева и драматургию Чехова понятием одной школы.

Именно этот принцип привел обоих писателей к совершенно новым приемам психологизма в драматургии.

Слово «подтекст», кажется, введено в искусство Станиславским, самое же понятие подтекста для нас связано с драматургией Чехова.

«Здесь все намеки, все недоговоренность, ни одно слово не говорится в прямом и совершенно истинном его значении, но так, что о смысле его — другом, не наружном — надо догадываться».

Казалось, что эти слова, принадлежащие одному из видных дореволюционных театральных критиков — А. Кугелю, — прямо относятся к драматургии Чехова. Но писались они не о Чехове, а о Тургеневе — о «Вечере в Сорренто».

Конечно, нет «драмы текста», ибо драматургическое искусство не заключается в умении передавать диалоги и монологи. Истинная драма всегда имеет подтекст. Но впервые подтекст как форма психологизма, претворенного в поэзию, был осознан не Чеховым, а Тургеневым. При этом у Тургенева недоговоренность текста сочетается с удивительной ясностью подтекста. Письмо Тургенева-драматурга утонченно, но в этой утонченности нет ничего неопределенного и сбивчивого. Недоговоренность текста нужна Тургеневу, чтобы облегчить актеру более четко обрисовать внутренний психологический рисунок роли.

И в этом высокая театральность Тургенева, далеко еще не оцененная.

Тургеневскую полноту жизненного чувства, выраженную новыми в драматургии средствами поэтического языка, и воспринял у Тургенева Чехов.

Было бы напрасно выражать сожаление по поводу того, что Художественный театр осуществил чеховские постановки до того, как обратился к драматургии Тургенева. Нелепо требовать от театра, чтобы он в эволюции своего искусства повторял последовательность эволюции русской драматургии, шел бы, непременно стараясь соблюдать хронологию чужой истории, от Гоголя к Тургеневу и Островскому, от Тургенева и Островского — к Толстому и Чехову.

В значительной степени было бы также несправедливо требовать от молодого художественного организма широкого стиля, который синтетически вобрал бы в себя искусство Гоголя, искусство Тургенева и искусство Чехова.

В период становления Художественный театр не мог не быть в какой-то мере исключительным в своих вкусах и воззрениях; эта исключительность и придала в свое время искусству Художественного театра столь сильное поступательное движение.

Реальная судьба Художественного театра сложилась таким образом, что не в качестве тургеневского театра пришел он к Чехову, а в качестве чеховского театра пришел к Тургеневу. Можно с полной уверенностью сказать, что значение тургеневских спектаклей Художественного театра в свое время было недооценено.

«Главная наша цель — проявления русского искусства. Пути, по которым мы надеемся дойти до этого, искренность и простота».

Так определил В. И. Немирович-Данченко творческие задачи Художественного театра в пору работы над драматургией Тургенева.

«Месяц в деревне» и поставленные позже «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка» явились не только реабилитацией Тургенева-драматурга, подобно тому, как в свое время постановка Художественным театром «Чайки» явилась реабилита-

цией драматургии Чехова. Вернув на сцену Тургенева, Художественный театр сам обогатил свое мастерство. Именно в тургеневских постановках Художественный театр нашел тот стиль облагороженного реализма, ту высшую простоту и искренность, которые раньше искал в чеховских спектаклях, — искал, но все же тогда, в первые годы своей деятельности, еще не находил.

Постановки Тургенева Станиславский называл трудной сценической задачей:

«Ее не исполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног и ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы».

Замечательно, что эти строки Станиславского о драматургии Тургенева почти дословно совпадают с тем, что писал Чехов об искусстве актера:

«Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами, не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией».

После Тургенева Художественный театр не осуществлял новых чеховских постановок. Все пьесы Чехова были поставлены еще ранее, а потребности пересмотра старых постановок с точки зрения того нового и в некоторых отношениях несомненно более совершенного, что было достигнуто в тургеневских спектаклях, у Художественного театра, очевидно, еще не было. Да и вряд ли мог театр в ту эпоху так ощутимо почувствовать внутреннюю связь между Чеховым и Тургеневым.

Мысль о том, что опыт, извлеченный из драматургии Тургенева, придал бы чеховским спектаклям новую ясность тона и чистоту линии, повидимому, была чужда театру. Вопрос о путях пересмотра Чехова не ставился, ибо театр жил еще в полном ладу с тем именно Чеховым, каким он его себе представил с первых встреч.

Только через десятки лет, ставя Чехова заново, Художественный театр проверил себя теми важнейшими «проявлениями русского искусства», которым театр отдал целый период своей жизни — период работы над «Месяцем в деревне», «На всякого мудреца» и «Живым трупом».

Этот период мог показаться посвященным в основном расширению возможностей театра, приданию его искусству внешней гибкости, способности к разнообразному использованию сделанных ранее открытий. Так оно отчасти и было. Но все же самое важное, что определило внутренний смысл всей работы театра над русской классической драматургией, по существу свелось не столько к применению принципов чеховского искусства к Тургеневу, Островскому и Толстому, сколько к учебе у Тургенева, Островского и Толстого для будущего пересмотра своих принципов чеховского искусства и будущего воплощения Чехова как законного наследника великих русских драматургов прошлого.

3

Лев Толстой находил Чехова драматургом еще худшим, чем Шекспир. Разумеется, в этой формуле Толстого более всего поражаело — е щ е х у д ш и й. Однако надо думать, что столь же парадоксальным показалось в те времена самое сопоставление имен Чехова и Шекспира.

И совсем не потому только, что современники недооценивали Чехова-драматурга. Причины здесь иные — и, как мне кажется, очень глубокие.

Одна лишь оригинальность есть скорее признак таланта, чем гения: у гения своеобразие всегда сочетается с похожестью, оригинальность, в конце концов, оказывается опирающейся на сходство с ранее созданным в искусстве.

Что общего между посредственными писателями разных эпох? Ничего. Они целиком подчинены каждый своему времени, они не в силах подняться над модой. Сходство друг с другом, внутреннее родство, не заслоняемое временем, — вот истинная черта великих художников.

Это сходство связывает очень сложными нитями самые отдаленные явления классического искусства. Я глубоко убежден в том, что если до сих пор Художественный театр не решил «шекспировскую задачу», то это потому, что и «чеховская задача» в полной мере также еще не была театром решена.

Но разве чеховская задача не была решена Художественным театром еще сорок лет назад, на премьерах «Чайки», «Дяди Вани» и «Трех сестер»?

Теперь, после новой постановки «Трех сестер», стало особенно ясным следующее: сорок лет назад Художественный театр блестяще решил задачу чеховского своеобразия, но далеко не решил задачу «чеховского сходства», задачу чеховской прочности. Оригинальные черты стиля Чехова-драматурга были уловлены Художественным театром с прекрасной чуткостью. Однако, утверждая черты своеобразия чеховской драматургии, театр не только отдал чрезмерную (впрочем, исторически совершенно необходимую) дань полемичности, спору со старым театром, но и несколько изолировал Чехова от мировой драматургии, отдалил чеховские пьесы от внешне, казалось бы, далеких им, но внутренне родственных художественных явлений мирового искусства. Даже те, кто высоко оценивал чеховские пьесы, все же в большинстве ощущали их очень хрупкими, слишком связанными с настроениями определенной эпохи и слишком преданными определенному быту, чтобы приобрести прочность больших, вечных произведений. Ведь уверенность в этой прочности рождается именно тогда, когда в произведении вы ощущаете и новаторскую силу и вместе с тем глубокую связь с явлениями художественного прошлого. А этой-то связи с явлениями прошлого, этого элемента «сходства» мы, зрители и читатели, в пьесах Чехова не понимали; далеко не понимал ее и Художественный театр.

В самом деле, казалось вполне естественным поставить Чехова в один ряд с такими современными ему драматургами-новаторами, как Ибсен и Гауптман. Казалось вполне естественным, говоря о последней пьесе Чехова, упоминать даже Метерлинка. Мы очень живо чувствовали Чехова-драматурга в общем новаторском русле новой литературы. Но когда заходила речь об истоках чеховской драматургии, об ее месте в мировой литературе для театра, ни критика, ни театр не находили нужных и сколько-нибудь достойных имен. Слишком все-таки «домашней» представлялась драматургия Чехова, слишком «близкой», слишком обыденной, трудно отделимой от множества интимных, как будто нам одним знакомых вещей, чтобы возможно было признать за ней силу и значение произведений, называемых вечными.

Совершенно естественно, что Художественный театр так охотно опирался на это «домашнее»: оно было отличным оружием в борьбе с казенным театром и модной безличной драматургией, оно подсказывало театру новые пути, открывало ему незнакомую ранее степень близости к зрителю. Это «домашнее» требовало оригинального театрального выражения, а искусство Художественного театра не было еще настолько зрелым, чтобы играть Чехова без сознательной демонстрации своего метода. Сколько раз историки Художественного театра ссылались на оригинальность формы Чехова-драматурга как на препятствие, которое театру приходилось преодолевать! Но вовсе не из-за любви к парадоксам хочется сказать совсем иначе: оригинальность формы Чехова-драматурга не затрудняла, а наоборот, облегчала Художественному театру борьбу за чеховское искусство и за выработку в этой борьбе своих собственных театральных воззрений и вкусов. Если бы не было этой оригинальности формы, этого открыто выраженного Чеховым пренебрежения к старым драматургическим канонам, подступить к богатству мысли, чувства и поэзии, что заключено в чеховских пьесах, воплотить это богатство в конкретных театральных формах было бы еще труднее.

Так сложился до революции чеховский «театр настроений», в котором едва уловимые психологические нюансы начинали все сильнее господствовать над драматическим движением.

Революция придала чеховскому театру уже некоторый оттенок архаизма. Самая «домашность» не только жизненного материала, но и приемов его воплощения на сцене, столь трогавшая и волновавшая дореволюционного зрителя, — эта домашность, навсегда уйдя в прошлое, уже мало что говорила новому советскому зрителю. Неузнаваемо изменился быт, изменилась психология, изменились настроения, а потому омертвели, иссякли самые истоки, которыми питались и жили чеховские спектакли на сцене дореволюционного Художественного театра.

Чеховские пьесы стали постепенно сходить с репертуара. Одно время казалось, что вряд ли советский театр вновь обратится к ним.

Однако, почти не играя более чеховских пьес, советский театр

не мог забыть самого Чехова, мир его мыслей и чувства, его удивительное искусство. И чем дальше отходили мы на известное расстояние от Чехова, тем крупнее становились масштабы творчества этого великого поэта. То, что ранее представлялось нам у Чехова «домашним», приобрело значение глубокого исторического свидетельства. За камерными формами чеховской драматургии все яснее стали просвечивать широкие социальные обобщения, огромное историческое содержание. Потускневшие в качестве «интимных драм», которыми они, в сущности, никогда и не были, пьесы Чехова возродились в сознании советских читателей в качестве пьес-романов — кратко написанных больших романов о предреволюционной русской жизни.

К своему сорокалетнему юбилею Художественный театр пришел с глубоким сознанием того, что «чеховская проблема» — это не только вопрос о возвращении Чехова на советскую сцену, «реабилитации» чеховской драматургии в глазах советского зрителя, но и вопрос о завоевании новой ступени театрального искусства.

Поставить заново чеховские пьесы нужно было не столько в память драматурга, сколько для собственного движения вперед.

Будущий чеховский спектакль ощущался не как мемуарный, а как проблемный.

В работе над чеховской драматургией надо было проверить все то, что было за годы революции накоплено в отдалении от Чехова. Притом вовсе не для того, чтобы отбросить все несходное со старым чеховским театром. Проверить нужно было совсем для другой, гораздо более важной задачи: для того, чтобы открыть в чеховском театре путь к новому искусству нашего времени.

Это понимание того, что «чеховскую проблему» никак нельзя обойти, что неразрешенность чеховской проблемы тормозит решение Художественным театром других проблем, мешает театру с полной, до конца захватывающей силой выразить себя и в том искусстве, которое, казалось бы, лежит вдалеке от чеховского, — ясно угадывается в интересной статье, с которой в дни празднования сорокалетнего юбилея выступил В. И. Немирович-Данченко.

«Так вот, — писал В. И. Немирович-Данченко, — что же самое важное в нашем «сегодня»? Скажу лишь о главном.

Прежде всего — мужественная простота. Не простота ради простоты, не простота — «простецкость», а простота мужественная или мудрая, как кто-то сказал. Это — когда человек чувствует просто, смотрит и говорит просто, но нигде не растрачивается по мелочам, не впадает в сентименты, не резонерствует хладнокровно.

Мужественная простота сама по себе заключает непременно большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образе, стиле, характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно, но и ярко театрально».

«Это как раз то, что прежде всего необходимо в театре именно Горького, то есть больше всего в пьесах Горького. Но также дол-

жны быть поставлены и пьесы Чехова, Толстого, может быть Достоевского».

Это высказывание Немировича-Данченко важно не только потому, что в нем содержится определение стиля сегодняшнего Художественного театра. Оно важно еще и потому, что «чеховская проблема» определяется в нем как одна общая проблема русского классического реализма, — проблема общая и для Горького, и для Толстого, и для Чехова, и, может быть, Достоевского.

Работы Художественного театра за последнее десятилетие подтверждают общность этой проблемы.

В первые годы своего существования Художественный театр, глубоко впитав в себя чеховское искусство — так, как он это искусство тогда понимал, — в работе над произведениями классиков мировой драматургии опирался на свое понимание чеховского искусства.

«Искусство чеховского театра, — писал В. И. Немирович-Данченко, — воцарилось у нас настолько, что трудно было бы назвать какую-нибудь репетицию какой угодно пьесы — не только современной или классической русской, но и Шекспира или Софокла, где бы мы не использовали того творческого запаса, который накопился от работы над Чеховым»¹.

Казалось бы, это — свидетельство широкого, общего, а не исключительного понимания Чехова. Но все дело в том, что к творческому запасу, накопленному от работы над Чеховым, театр относился как к основному капиталу. Все извлеченное театром из чеховского искусства представлялось ему *и с х о д н ы м*. Когда вы читаете книгу, которая глубоко вас захватывает и волнует, заставляет жить ее миром, ее атмосферой, — вам в конце концов начинает казаться, что этот мир, эта атмосфера есть нечто самое общее, сердцевинное, затрагивающее наибольшее число ваших сердечных струн, вызывающее у вас наибольшее количество ассоциаций. Всякое другое произведение, каким бы оно само по себе и ни было прекрасным, на некоторое время представляется вам занимающим менее центральное положение, как бы несколько специальным, дифференцированным, требующим с вашей стороны определенного усилия для того, чтобы преодолеть эту специализированность и воспринять его как «общее» (ведь это общее и есть, вероятно, конечное мерило в искусстве). Сделав же это усилие, вы истом уже с некоторым удивлением замечаете, что и это новое произведение, еще недавно казавшееся вам дифференцированным и, следовательно, отчужденным, становится на место прежнего центрального, и вы уже именно его ощущаете своим самым важным и самым естественным миром.

Для Художественного театра искусство Чехова мешало этим очень нужным перемещениям. Чехов всегда оставался своим, необыкновенно «центральным», открывшим новую степень есте-

¹ «Театр мужественной простоты». «Известия» от 26 октября 1938 г.

ственной жизненности в искусстве, и, оставаясь своим, мешал преодолеть ощущение специализированности многих других драматургов. Театру приходилось скрывать эту «непреодоленную специализированность» усилиями мастерства.

4

Новая постановка «Трех сестер» является большой победой Художественного театра. Постановщик спектакля В. И. Немирович-Данченко своей работой вновь напомнил о себе как о замечательном истолкователе Чехова на театре. Он вовсе не стремился инсценировать Чехова обязательно по-новому, однако весь спектакль хорош прежде всего тем, что театр проявил вполне свободное отношение к творчеству Чехова. Все глубокое, серьезное, чистое и благородное, что было в старом спектакле, незаметно перешло в нынешний. Но новые, лишённые всякой резкости и нарочитости акценты, новый темп спектакля, большая простота и строгость в разработке мизансцен, большая музыкальность в подаче чеховского текста, большая поэтичность в декоративном оформлении — все это позволило ощутить настоящую молодость спектакля, проникнутого не расслабленностью, не сентиментализмом, а мужественным отношением к изображаемой действительности.

Если раньше в спектаклях Художественного театра Чехов-интимист и психолог заслонял поэта, то теперь, в новом спектакле «Трех сестер», впервые с такой силой почувствовали мы Чехова-поэта, который, рисуя самый неблагоприятный, серый материал обыденной жизни, никогда не поступался ни возвышенностью, ни благородством своего искусства. Какой прекрасной музыкой зазвучали простые и обыкновенные слова чеховской пьесы на сцене Художественного театра! И каким душевным волнением заражает эта музыка советского зрителя, угадывающего в ней высокую человечность, делающую Чехова особенно близким нашему обществу!

Такой спектакль, как «Три сестры», заслуживает специальных работ. Каждая мизансцена настолько содержательна, что представляется очень трудным дать краткое описание спектакля.

Попробуем здесь зафиксировать только то впечатление, которое возникает у зрителя в самом начале спектакля, когда раздвигается занавес, и он впервые видит дом Прозоровых. Впечатление от декораций и первой мизансцены настолько определено, что оно уже дает достаточно ясное представление о характере нового подхода Художественного театра к Чехову, нового понимания поэтичности чеховского реализма.

На заре своей деятельности Художественный театр в своем стремлении к уюту, «обыкновенности», камерности всего сценического стиля готов был поступиться тем, что в эту же пору он так ценил: точностью в следовании авторским указаниям.

Обстановку 1-го действия Чехов описал следующим образом:

«В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень; во дворе солнечно, весело».

Нужно сознаться, что в старом спектакле декорация далеко не соответствовала требованиям драматурга. На сцене не было ни гостиной с колоннами, ни большого зала, не было на сцене и заливого солнцем двора.

Едва ли мы особенно ошибемся, если припишем это отступление от авторских указаний стремлению снизить тональность, которым руководился Художественный театр при воплощении чеховской драматургии. Колонны, большой зал — все это казалось театру слишком просторным и даже пышным в качестве рамы для чеховских персонажей, недостаточно гармонирующим с теми, казалось бы, очень домашними словами, которые должны зазвучать на сцене. Слишком часто эти колонны и большие залы видели зрители в старом театре, хотелось дать зрителю нечто более скромное, тесное, уютное, обжитое, менее напоминающее о театре и более напоминающее о том обыкновенном жилье без колонн и больших зал, которое есть жилье большинства собравшихся в театре зрителей.

Все, что идет от пышности, все, что мешает установить совершенно новый, незнакомый старому театру психологический контакт с зрительным залом, должно быть устранено. Театр в этом случае был убежден, что, последовательно проводя во всех элементах спектакля принцип снижения, он двигает вперед чеховское искусство.

И вот вместо требуемой Чеховым гостиной с колоннами на сцене появляется обыкновенная обывательская комната, соединенная не с большим залом, а с маленькой, тесноватой столовой. Вся обстановка должна внушить зрителю самые заурядные, по возможности прозаические впечатления.

О том, что театр добивался снижения общей тональности спектакля вполне сознательно, хорошо видно, между прочим, из воспоминаний декоратора В. А. Симова о старой постановке «Трех сестер».

Эти воспоминания, на наш взгляд, дают очень много не только для восстановления различных подробностей старой, уже тускнеющей в памяти постановки, но и для всего понимания дореволюционным Художественным театром искусства Чехова.

«Мы знали прямое указание Чехова, что действие должно происходить в губернском городе, и даже знали, в каком (Симов имеет в виду письмо Чехова А. Л. Вишневному: «действие происходит в провинциальном городе, вроде Перми...» — А. Р.). Но не возникло даже и вопроса, надо ли туда ехать; захолустье — вот главное. Важно то, что город в 20 верстах от железной дороги; важно то, что здесь, в городе, решительно никто не понимает музыки, ни одна душа. А вкусы, люди, манеры! На именины являются мешаночками в самом невыгодном смысле этого слова. Еще шаг — и масштаб губернии сузился до обычных размеров, встречающихся по уездным городкам. Цель? Придать измелеченность, окутать усыпляющим покоем. Несмотря на то, что три сестры — генеральские дочери, и дом их поместительный, я получил указание устроить им

квартиру, как будто они были капитанские дочки. Пренебрегли упоминанием Андрея, что дом заложен для покрытия долгов в 35 000 р.; не приняли во внимание комплимента Вершинина: «И квартира у вас чудесная, завидую». Вместо чудесной квартиры я должен был представить самую обыкновенную, с дешевым уютом...»

«Весьма вероятно, что Чехову рисовалось генеральское помещение иначе; может быть, внушительнее, с холодком суровой военщины, чуть смягченной после смерти хозяина-вдовца руками его подросших дочерей. С другой стороны, прочно налаженное существование теперь дает трещины — долги, проценты, забота о завтрашнем дне... у нас гостиная — приветливая комната, в светлых обоях, с тахтой, покрытой недорогим текинским ковром; на желтом крашеном полу поистертый ковер. Обыкновенную изразцовую печь чуть-чуть я выдвинул... над роялью — стенная керосиновая лампа с шаровидным колпаком».

«...Мы отошли от авторского замысла и в плане квартиры. У Чехова сказано: «за колоннами большой зал». Разумеется, в торжественных случаях сервировали раздвижной стол именно там, а после убирали его и устраивали танцы. Наша столовая виднелась через арку и была маленькая, в окнах; обеденный стол покрыт столь ходовой для провинции камчатской скатертью с красной каемкой. Над столом простая висячая лампа с белым матовым абажуром. В такой комнате могла справлять именины любая зажиточная семья из податного словья...»

Устроить им квартиру, как будто они были капитанские!.. В одной этой фразе, в сущности, заключено все направление работы театра над Чеховым.

Вспомните замечания, которые Чехов в качестве автора делал исполнителям. Несмотря на всю их краткость, а иногда и иносказательность, все же нетрудно увидеть в них борьбу именно с этим снижением образов и стремление пробудить фантазию театра в обратном направлении: Чехову хотелось, чтобы изображаемый театром мир был поднят на какую-то одну более высокую ступень духовного изящества и физической красоты.

В столкновении этих двух различных художественных тенденций — источник эстетического спора между театром и Чеховым.

Работа Художественного театра в направлении снижения имела в свое время огромное значение для всего театрального искусства. Разрушая старую театральность, эта «сниженность» возвращала театру конкретность в изображениях окружающего, заставляла театр от условности высокого, заимствованного не из жизни, а из традиций, обратиться к реальности обыденного, заимствованного из наблюдения близкой действительности.

На сцене Художественного театра генеральские дочери зажили

капитанскими дочками, вся жизнь была снижена на несколько чинов: «капитанский» быт ближе, проще, теплее, менее театрален в своем внешнем выражении, более доступен наблюдению.

Это был начальный путь нового театрального реализма, целиком еще поглощенного противопоставлением себя соседней и далеко еще не сдававшейся старой театральности, готовой любого капитана наделить генеральским чином, погасить реальность условной «возвышенностью» материала.

Но Чехов шел уже значительно впереди Художественного театра. Давно овладев уже методом облагороженного реализма, Чехов умел в своем искусстве, извлекая из приемов снижения все возможности близкого подступа к сознанию читателя, в то же время вносить в изображаемую жизнь поэтический элемент, не приукрашая им реальность, а освещая ее.

Он уже умел возводить явления действительности в «высший чин», не теряя при этом ни одного преимущества искусства, говорящего о самых обыденных, близких вещах.

В этом смысле можно сказать, что Чехов и Художественный театр встретились, идя в противоположных направлениях одной дороги. В то время как театр шел от условного пафоса к конкретной обыденности, Чехов уже возвращался от конкретной обыденности... если не к пафосу, то, во всяком случае, к поэзии, свободной от всякой натуралистической ограниченности.

И вот теперь, когда сравниваешь одно только первое впечатление от дома Прозоровых в старой постановке с первым впечатлением от дома Прозоровых в новой постановке, уже ясно ощущаешь эволюцию театра на пути к совершенствованию своего понимания реалистического искусства.

В новой постановке сцена освобождена от всего, может быть житейски верного, но случайного и пестрящего. Нет обоев с крупным цветистым рисунком, которые могли бы вполне сгодиться и для дома семьи Бессеменовых из «Мещан». Нет клетки для птиц, фотографий на стенах, — нет всего того, что должно было уверять зрителя, что искусство, которое он сейчас увидит, ни в какой мере не оторвет его от обжитого «капитанского» мира.

Теперь в доме Прозоровых, построенном театром с помощью художника В. В. Дмитриева, много воздуха и цветов. Все залито весенним светом. За окном виден расцветающий сад.

Ничего тривиального и принижающего — и вместе с тем ничего холодного, отдаляющего своей условностью. Уже первым своим впечатлением театр как бы стремится утвердить мысль о близости красоты жизни, — мысль, которой пропитано все чеховское искусство.

Столь же знаменательно и впечатление от первых мизансцен.

Учитель Кулыгин, этот любитель латинских цитат, вероятно говорил иногда: *nomen et omen* («имя и предзнаменование»). В первой ремарке пьесы упоминаются все три сестры, и здесь читатель находит не только «имя», но и «предзнаменование».

Сообщая, казалось бы, только то, что подчинено одной лишь простой необходимости, Чехов в то же время незаметно вводит читателя во внутренний мир пьесы, дает первую внутреннюю характеристику ее основных образов:

«О л ь г а, в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу. М а ш а, в черном платье, со шляпкой на коленях, сидит и читает книжку, И р и н а, в белом платье, стоит задумавшись».

Эти строки лишены всяких следов подчеркнутой, сгущенной выразительности. На самом же деле Чехов, отнюдь не ограничиваясь ориентировкой читателя во внешней обстановке, прибегает к языку символов, к языку «предзнаменований», однако столь незаметных по своему выражению и столь реальных по своему содержанию, что они как бы совершенно сливаются с «именами». Впервые знакомясь с героинями пьесы, читатель по их одеждам и позам узнает кое-что уже о характерах и жизненных судьбах трех сестер. Образ сестры в синем форменном платье, не отрывающейся от своей работы и тогда, когда она, разговаривая, ходит по комнате, вызывает представление о человеке долга; образ сестры в черном мог бы ассоциироваться с печалью, безнадежностью, трауром, — однако шляпка на коленях и книжка в руках уже направляют воображение в несколько иную сторону, придают этому трауру какой-то едва уловимый, но вместе с тем весьма важный оттенок небрежности, ожидания; наконец, образ третьей сестры вызывает представление о задумчивости светлой, — задумчивости, в которой воспоминания о прошлом не заглушают мыслей о будущем.

Конечно, представления эти еще весьма смутные. Но в этом отчасти их сила: не внушая еще ничего вполне ясного, они создают уже р а с п о л о ж е н н о с т ь читателя, направляют его фантазию в нужном драматургу направлении.

В этом смысле первая же ремарка пьесы очень хорошо показывает не только лаконизм чеховского искусства, но и причину того, что лаконизм Чехова, достигая большой символической силы, все же воспринимается нами именно как лаконизм, а не как символизм: причина эта — в незаметности средств сгущения, в поразительном умении Чехова сказать все нужное ему, драматургу, в скромных рамках того, что как будто бы нужно самому читателю для одной лишь внешней ориентировки.

Первая мизансцена спектакля, как мне кажется, весьма удачно передает эту двупланность чеховской драмы. В расположении всей группы есть, пожалуй, известное преобладание живописного над обыденным: в театре, который подошел бы к Чехову только как к бытописателю, пусть необыкновенно умному, глубокому и утонченному, но все же бытописателю, — в первой мизансцене, конечно, было бы меньше пластичности и больше внешней характерности. Например, не стояла бы Ирина так неподвижно лицом к окну, широко распростерши свои руки, на самом деле похожая на «птицу белую», как называет ее Чебутыкин. Уже наверное, подчиняясь

требованию «естественности», оборачивалась бы она к Ольге, слушая ее воспоминания о том, что было год назад, когда хоронили отца. Но тем лучше, если в этой начальной мизансцене есть доминанта пластического и музыкального: зритель сразу ощущает тональность, возвышающуюся над обыденностью.

Но, осуществляя первое указание Чехова, Художественный театр вступил уже в спор с драматургом. Спор внешне незначительный, но по существу весьма знаменательный.

В ремарке у Чехова сказано: «В зале накрывают стол для завтрака».

В своей старой постановке театр охотно подхватывал подобные авторские указания, ибо они давали ему возможность вводить в общую композицию спектакля дополнительные, сопровождающие голоса.

В новой постановке театр не только не развил это авторское указание, но совершенно его отбросил, сознательно пойдя на устранение лишних сценических движений. Конечно, легко себе представить, что хлопочущие вокруг именинного стола прислуга, нянька Анфиса, денщик Чебутыкина могли бы дать благодарный материал для дополнительного «режиссерского эпизода». Однако подобная режиссерская разработка всей начальной сцены напрасно отвлекла бы зрителей от поэзии чеховского слова (а в первых репликах пьесы эта поэзия должна звучать с особой, ничем не замутненной ясностью), неизбежно помешала бы нужной чистоте музыкального тона.

Можно было сыграть суету скромного семейного праздника, — это всегда занимательно, весело, выигрышно. Театр предпочел сыграть нечто более трудное, но и гораздо более важное для всего дальнейшего понимания пьесы — весну.

Недаром Чехову так хотелось точно датировать акт, с самого начала сообщить не только месяц, но и число. «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая», — так говорит Ольга, и эти слова являются первыми словами пьесы. Весна, и притом весна ранняя, еще робкая, когда солнечный свет кажется необыкновенно белым, дни, когда воздух расцветающего сада впервые врывается через настежь раскрытые окна, — вот эту атмосферу простого, негромкого счастья хотелось, повидимому, передать Чехову.

Театр уловил это авторское намерение и осуществил его благородными театральными средствами.

Если вспомнить о том, как часто Чехов корректировал искусство Художественного театра, стремясь освободить его от увлечения бытовыми подробностями, то этот нынешний маленький корректив, который внес Художественный театр в чеховскую пьесу, достаточно выразительно показывает, как за годы своего существования усовершенствовались и литературное чутье и общая художественная культура театра.

5

Первые слова Маши в пьесе принадлежат Пушкину:

— У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Золотая цепь на дубе том...

Найти вполне, до конца верный тон этой первой фразы очень важно не только для роли Маши, но и для всех других исполнителей — именно потому, что здесь не Чехов, а Пушкин.

Вне связи с Пушкиным играть Чехова нельзя. Настоящий Чехов неизмеримо ближе к далекому ему Пушкину, чем к соседним писателям — чеховским современникам.

Язык драматургов чеховской плеяды был лишен поэзии. Характерность речи действующих лиц достигалась примитивными приемами. Засоренность языка бойкими словечками, газетными оборотами и натуралистическими подделками считалась чуть ли не необходимым признаком высокой драматургической техники.

Чехов выступал против этого специфического языка драматургов-ремесленников.

Вот несколько замечаний Чехова:

«Все действующие лица говорят одним языком».

«Пьеса похожа на ученое заседание».

«Персонажи не говорят, а изрекают».

Общий ключ к этим кратким замечаниям мы находим в замечательном письме Чехова к драматургу Е. П. Гославскому:

«...Вы, быть может, умышленно пишете языком, каким вообще пишутся пьесы, языком театральным, в котором нет поэзии. Компактность, выразительность, пластичность фразы, именно то, что составляет вашу авторскую индивидуальность, у вас на заднем плане, а на переднем плане *mise en scène* с ее шумихой, явления и уходы, роли. Вас, очевидно, так увлекает этот передний план, что вы не замечаете, как у вас говорят: «и по поводу этого обвиняемого в воровстве мальчика...», короче, вы не замечаете, что вы не поэт и не художник прежде всего, а профессиональный драматург».

В этих строках очень хорошо выразился Чехов как писатель для сцены, с его ломкой традиционных канонов, музыкальностью сценического текста, с его драматизмом, не вступающим в борьбу с поэзией, а в сущности являющимся этой поэзией, с его простым человеческим словом — простым, но вместе с тем и пропущенным сквозь авторский темперамент.

«Язык должен быть прост и изящен», — твердил Чехов в своей переписке с драматургами.

Как часто простота чеховской речи толкала театр на путь пренебрежения поэтичностью!

Как часто исполнители забывали о том, что у Чехова обыденность речи — явление очень сложное; она — результат строжайшей отобранности слов и одновременно насыщения текста глубокой внутренней музыкальностью.

Никогда Чехов не останавливается в пределах «жанра». Разве так говорят в «бытовых» пьесах!

Разве так говорил бы запойный пьяница-доктор в «бытовой» пьесе:

«Золотая моя... Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с богом!»

Разве так говорил бы некрасивый поручик из немцев:

«Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая...»

Разве так говорила бы учительница гимназии:

«Но вот прошел год и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет».

Своя скрытая музыка есть даже и в тексте таких ролей, как Анфисы и Ферапонта.

В красоте речи Чехов отказывает только Наташе. Это — знак бесспорного чеховского осуждения.

Поэтичность речи персонажей у Чехова не только качество «литературности» в узком смысле этого слова. В этой поэтичности — ключ к чеховской эстетике, а пожалуй, и к чеховской этике. Правда человеческих чувств для Чехова была совершенно несовместима с мелкостью и замутненностью ее формального выражения. В письме к тому же Е. П. Гославскому Чехов протестует против искажения русского языка в угоду «правдоподобности», он судил о натуралистических излишествах отнюдь не с точки зрения узколитературных позиций. Он указывал совсем на другое — на искажение красоты искренно и просто выраженного человеческого чувства. Удивительно глубоко ощущал Чехов то, что в свое время в теории искусства было сформулировано следующим образом: «Самое высокое есть самое жизненное». Только истинный гений мог, скромно оставаясь в кругу изображения «домашнего», не сделать в своем искусстве ни одной уступки этому самому «домашнему». Лучше других писателей своей эпохи Чехов понимал, что истинный реализм всегда поэтичен.

Никоим образом нельзя забывать о том, что «простота» Чехова не того рода, чтобы можно было заменять ее элементами «натуральной импровизации». Если работа Чехова на первых порах воспринималась как снижение поэзии до «домашней» реальности, то ныне работу Чехова мы воспринимаем прежде всего как возвышение простых человеческих чувств до вершин поэзии. Чехов осмеивает и уничтожает пошлую власть «домашнего», — но тем более дорожит он всем простым и чистым, что удастся человеку пронести сквозь «домашнее», тем более дорожит он способностью человека чувствовать красоту жизни, — а эту способность Чехов-драматург и выражает в самом языке героев, в самой музыкальности построения речи.

Борясь с ложной ходульностью речи старого театра, Художественный театр, взяв в союзники Чехова, снизил речь в чеховских

спектаклях до предельной естественности. Но такова диалектика искусства: чтобы ныне верно и глубоко выразить чеховскую простоту и естественность, чтобы верно передать эту естественность современному зрителю, надо обратить величайшее внимание на музыку чеховского слова, на то высокое поэтическое звучание, которое придает многим строкам «Трех сестер» силу пушкинского стиха. Театр всей своей прошлой работой завоевал право на возвышение чеховского текста, — и он теперь хорошо воспользовался этим правом.

Однако следует все же театру сделать здесь несколько упреков.

Во-первых, чеховское слово у некоторых исполнителей звучит все же тускло. Назову хотя бы Болдумана — Вершинина: в его подаче текста явно берет перевес «боязнь высоты», опасение, что возвышенное в конце концов приведет к напыщенному. Получилась сухость, чеховская музыкальность оказалась совсем приглушенной.

Во-вторых, некоторые исполнители недостаточно строго обращаются с текстом.

В до сих пор неопубликованном письме к писателю А. М. Федорову Чехов, критикуя пьесу адресата, между прочим замечает:

«Есть лишние слова, не идущие к пьесе, например: «ведь ты знаешь, что курить здесь нельзя». В пьесах надо осторожнее с этим «что».

Подобные высказывания Чехова имеют, конечно, прямое отношение и к исполнителям чеховских пьес. А между тем эти «что», эти лишние словечки, будто бы придающие непринужденность сценической речи, к сожалению, очень часто врываются в чеховские спектакли. В «Вишневом саде» — так, как он в настоящее время исполняется на сцене Художественного театра — недостаточно бережное отношение к тексту особенно заметно.

30 января 1940 года Художественный театр отмечал этим спектаклем юбилейную дату — 80-летие со дня рождения Чехова. По правде говоря, не так уж много фраз было произнесено актерами вполне точно.

Одно это — достаточная причина для того, чтобы признать старую постановку «Вишневого сада» требующей полного обновления. Есть эти «что» и в новой постановке «Трех сестер». Следует бороться со всякой неточностью в подаче чеховского текста.

Дело совсем не в педантической «защите» классика. Чехов своей простотой, внешней близостью языка своих героев к обыденной, безыскусственной речи как бы провоцирует актеров на вольное обращение с текстом, на подчинение текста задачам «естественности». Отсюда. — комканье текста, перестановки слов, неоправданное дробление фразы, засорение ее вставными словечками: «ну», «вот», и т. д.

За небрежным отношением к чеховскому тексту всегда кроется потеря чувства поэзии Чехова драматурга.

6

В старом спектакле «Трех сестер» были заняты лучшие силы Художественного театра. Станиславский, Качалов, Книппер, Лилина, Артем, Лужский, Москвин создали образы, забыть которые невозможно. В новом спектакле заняты актеры второго и даже третьего поколения. С тем большим наслаждением следишь за игрой таких исполнителей, как Тарасова (Маша), Еланская (Ольга), Хмелев (Тузенбах), Грибов (Чебутыкин). Искусство этих актеров так удивительно сливается с замыслами драматурга, пропитано такой простотой и искренностью, что кажется совершенно неотделимым от созданных ими жизненных образов. Среди исполнителей других ролей также много талантливых артистов, обладающих нужной тонкостью и мастерством, — назовем хотя бы Степанову — Ирину, Орлова — Кулыгина, Станицына — Андрея; однако эти четыре образа, несомненно, доминируют в спектакле.

При воплощении чеховских образов — Маши, Ольги, Тузенбаха и Чебутыкина — актеров подстерегают серьезные опасности. Играя Машу, легко увлечься изображением «роковой страсти». Играя Ольгу, легко придать ей черты пресной добродетели. Играя Тузенбаха, трудно избежать сухости. Играя Чебутыкина, весьма соблазнительно заняться «жанром», разработкой «характерности». Эти опасности оказались обойденными. Может быть, только в нескольких местах, на немногие мгновения, могло показаться, что Тарасова вносит в исполнение своей роли элемент нарочитости, стремясь уверить зрителя в том, в чем она сама, по существу, не вполне уверена. Но так казалось лишь в немногие мгновения, ибо артистка сейчас же вновь возвращалась к общему верному тону исполнения.

Говоря здесь о верности исполнения, я имею в виду не только умение правильно угадать авторские намерения и правдиво их передать, но и умение внести в роль такой элемент, который, может быть, сам по себе целиком и не вытекает из авторского замысла, однако, находясь с ним в известной сложной гармонии, придает образу новый, высший смысл.

Вот эта необходимая свобода актера от драматурга, которая, поднимая актерское творчество на новую ступень, в то же время отнюдь не заслоняет от нас творчества автора, и есть в исполнении Тарасовой. Новое, что придает чеховскому образу большую глубину, вызывающее в зрителе непривычные и увлекающие его ассоциации, заключается в том, что Тарасова, играя Машу, играет прежде всего не разочарование, не тоску, не злость на жизнь, на «сорную траву», которая глушит существование трех сестер, а то, что я условно не находя более точного определения, решаюсь назвать красотой жизненной наполненности.

Мы видим перед собой жену ограниченного и в своей ограниченности до смешного жалкого учителя гимназии — молодую женщину, скучающую, разочарованную, презирающую провинциальный

быт и одновременно подчиняющуюся непрерывному воздействию этого презираемого ею быта. Маша гордится своим чувством справедливого презрения, оно сохраняет ее личность, возвышает ее над окружающими; но рядом с гордостью в Маше живет чувство боли и стыда за свою покорность тому, что она презирает. Из сочетания этих двух противоречивых чувств и рождается душевное страдание, непрерывная боль души; Маша — человек, в котором эта боль никогда не стихает.

Таков один план чеховского образа, таков и один план игры Тарасовой. Здесь все пока еще всецело в рамках чеховского текста, в пределах авторского замысла.

Другой план в игре Тарасовой — уже несколько за пределами того, что дал Чехов. Тему скуки и разочарования, тоски и презрения артистка оттеняет контрастно, рисуя Машу в своей основе человеком больших чувств, человеком, способным, до конца отдаваться этим большим чувствам. Несмотря на то, что жизнь Маши складывается из двух противоположных, постоянно борющихся друг с другом начал, самая натура Маши в исполнении Тарасовой воспринимается как натура гармоническая в своей сложности и противоречивости, как натура, для которой прежде всего характерна полнота сердечного чувства. В противоположность Ирине, чей внутренний мир под влиянием окружающей обстановки постепенно тускнеет, — Маша даже в своем покорном подчинении сохраняет всю силу своей души. Меньше всего подходит к этому образу понятие ущербности.

Вспоминая о постановке «Живого труп», В. И. Немирович-Данченко писал:

«На этом спектакле обнаружилось то «толстовское», что гнездилось в организме Художественного театра.

...Обаяние Толстого заливало весь изображаемый им мир особым радостным теплом и светом. Это помогало принять Чехова, и это отталкивало актера от Стриндберга, оставляло его, в конце концов, все-таки холодным к Ибсену, как я ни старался привить этого северного гиганта к нашему театру».

Нынешняя постановка «Трех сестер» выразила, на мой взгляд, это «толстовское» начало еще с большей чистотой. Благодаря игре Тарасовой мы впервые ощутили, как нечто совсем новое, родственность чеховской Маши таким натурам, как Анна Каренина: ведь у толстовской героини полнота сердечного чувства есть первая и самая важная черта.

Некоторые зрители обвиняют Тарасову в том, что она, играя Машу, слишком явно прибегает к интонациям, знакомым по исполнению роли Анны Карениной. Возможно, что в каких-то частностях это и справедливо. Но, конечно, дело все же глубже простого имитирования артисткой предыдущей роли. Дело во внутренней близости такой натуры, как Маша, к толстовскому образу.

Однако Тарасовой приходится сделать упрек другого рода: иногда это свойственное Маше чувство жизненной наполненности Тарасова заменяет сексуальным началом. От этого образ Маши не-

сколько огрубляется, становится менее интеллектуальным, чем он написан у Чехова, мотивировка поведения Маши делается более примитивной, обнаженной, из тоскующего человека, человека в подлинном смысле этого слова, Маша моментами превращается в такую тоскующую провинциальную даму, тоскующую слишком уж в определенном направлении. Вот от этих огрубляющих и снижающих черт необходимо освободить образ Маши.

Если в игре Тарасовой главной темой является полнота сердечного чувства, то в игре Хмелева главной темой является бескорыстие настоящего человеческого счастья. Толстой заметил, что красивым следует называть то человеческое лицо, которому идет улыбка. Перефразируя Толстого, можно сказать, что та человеческая натура является хорошей, которая от счастья становится еще лучше.

Тузенбах принадлежит именно к такому роду людей. Ему к лицу улыбка, а счастье делает весь его облик еще более привлекательным, еще более оттеняет застенчивость, искренность и чистоту этого человека.

В последнем акте пьесы Тузенбах, прощаясь перед дуэлью с Ириной, скажет слова о потерянном ключе к душе Ирины, не знающей любви и не способной ответить на чувство Тузенбаха.

«В моей жизни нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать...»

Эти слова Тузенбаха звучат грустью — тихой и мягкой грустью, но не сильной и острой болью. Как ни веришь в искренность Тузенбаха, все же кажется, что для него безответность любви не есть подлинная драма: настолько самоотверженны и самозабвенны в своей любви натуры, подобные Тузенбаху.

С самого начала до конца пьесы проходит эта неразделенная любовь Тузенбаха. И все же во всех эпизодах пьесы, даже в финальной сцене прощания, воспринимаешь Тузенбаха как человека, озаренного простым и ясным счастьем любви. В этом отношении образ Тузенбаха почти одинок в мире чеховских героев: как много у Чехова людей онегинской складки, не умеющих ответить на искренние и взволнованные признания в любви, и как редки у него люди, которые несут в себе большое чувство, жаждущее ответа, но вместе с тем и готовое примириться с безответностью...

Ирина не любит Тузенбаха — и все-таки Тузенбах постоянно ощущает в себе избыток счастья.

Слова Вершинина о том, что счастья не только нет, но что его и не должно быть в человеческой жизни, кажутся Тузенбаху невозможными, для Тузенбаха — это попытка парадоксально опровергнуть то, что существует совершенно неопровержимо.

«Тузенбах. По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!

Вершинин. Нет.

Тузенбах (*всплеснув руками и смеясь*). Очевидно, мы не понимаем друг друга. Ну, как мне убедить вас?»

Есть что-то от лучших героев Толстого в этой молодой потребности Тузенбаха непрестанно делиться своим счастьем с другими. Следуя неотступно за Ириной, он в то же время искренно рад посторонним.

«Тузенбах. Немецкого у меня осталось мало, разве только терпеливость, упрямство, с каким я надоедаю вам. Я провожаю вас каждый вечер.

Ирина. Как я устала!

Тузенбах. И каждый день буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять-двадцать лет, пока вы не прогоните... *(увидев Машу и Вершинина, радостно)*. Это вы? Здравствуйте».

Посторонние для Тузенбаха не помеха. Он слишком счастлив самим чувством любви к Ирине, чтобы быть способным на ревность. Наоборот, он как бы приглашает посторонних разделить его чувство, он уверен, что они не могут не разделить его чувства, и потому они уже заранее все в какой-то мере дороги Тузенбаху — даже Соленый, которому Тузенбах почти с детским чистосердечием предлагает мириться.

Эту озаренность человека, который счастлив самым чувством любви, Хмелев передает удивительно тонко и правдиво.

7

Мне кажется, что Художественный театр в толковании двух образов уклонился от Чехова и, уклонившись, не смог противопоставить автору нечто в достаточной мере убедительное.

Прежде всего хочется коснуться исполнения Ливановым роли Соленого.

Несомненно, что некоторые персонажи чеховских пьес страдают известной недоработанностью или, во всяком случае, неопределенностью. Таковы в «Вишневом саду» Аня и Лопахин, таков в «Трех сестрах» — Соленый. Отсюда — от этой неопределенности авторского замысла — и неполнота сценического воплощения Соленого и произвольность имеющих критических толкований. Вряд ли прав был Н. Эфрос, когда в своей монографии о «Трех сестрах» писал, что роль Соленого — страница из Марлинского, случайно попавшая в чеховскую рукопись. Слишком большое значение придается упоминаниям в пьесе в связи с Соленым имен Лермонтова и Печорина: это все внешнее, которое невольно преувеличивается, за которое невольно ухватываешься, когда кажутся недостаточно ясными авторские намерения.

Основу образа Соленого отнюдь не следует искать у Лермонтова или Марлинского. Основа — в словах Тузенбаха о Соленом:

«Мне кажется, он застенчив... Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков».

И еще — в словах Соленого о самом себе, повторяющих характеристику, данную Тузенбахом:

«Когда я вдвоем с кем-нибудь, то ничего, я как все, но в обществе я уныл и застенчив и... говорю всякий вздор».

Грубость Соленого идет от застенчивости, он непрерывно внутренне казнит себя за то, что не умеет обнаружить свой ум и свою ласковость, — а в результате его непрерывной борьбы с собой и является эта грубость. Соленый оказывается в своеобразном порочном кругу: бретер поневоле, он чем более вступает в борьбу с самим собой, со своим бретерством, тем более становится несносным в отношениях с окружающими.

Нам хорошо знакома чеховская категория натур, неспособных быть самими собой и потому играющих роль, совершенно им несвойственную. Когда игра в эту роль доставляет известное удовлетворение человеку, когда он начинает из этой роли извлекать выгоды, — тогда у Чехова возникают фигуры сатирические. У Соленого это несоответствие натуры и роли рождает не удовлетворение, а тяжелое сознание ущербности, и в этом смысле чеховский Соленый — фигура трагическая.

Соленый — так, как он, очевидно, задуман Чеховым — натура, по своим душевным качествам отнюдь не полярная людям дома Прозоровых; но это человек, отягощенный изнурительной и безнадежной борьбой с собой. Ведь не случайно говорит Тузенбах Соленому:

«Я часто сержусь на вас, вы постоянно придираетесь ко мне, когда мы бываем в обществе, но все же вы мне симпатичны почему-то».

А ведь Тузенбах — человек, которого грубость должна оскорблять так же сильно, как оскорбляет она Ольгу. Значит, угадывает Тузенбах притворность грубости Соленого, угадывает, что за ней скрывается нечто не только далекое от душевной грубости, но, может быть, даже и нечто прямо ей противоположное. И вот почему Тузенбах в разговоре с Ириной называет Соленого странным человеком. Не грубым или злым, а именно — странным.

Зритель должен почувствовать природу этой странности, почувствовать противоречивое происхождение грубости Соленого: застенчивость. Только давая Соленого в сложной борьбе с самим собой, только играя злость Соленого по отношению к окружающим как карикатурное отражение злобы Соленого на самого себя, — достигнет актер верного приближения к этому чеховскому образу.

Нам могут возразить, что подобное понимание характера Соленого также не более чем критический «домысел», что такой рисунок роли не дает достаточно опорного, конкретного материала для актера. Предположим, что это так. Но в таком случае единственный правильный путь — обратиться к чеховскому творчеству в целом, выбрать такое решение не вполне ясной по своим условиям задачи, которое более вероятно по отношению ко всему чеховскому искусству. Если мы не находим достаточно ясного ответа в пьесе, мы должны обращаться за этим ответом к ее автору.

Вот неопределенен у Чехова Лопахин. Купец, кулак — и в то

же время человек с тонкими пальцами музыканта. Единственный настоящий друг Раневской, который один только и готов прийти ей на помощь — и в то же время тот, кто завладевает ее родным гнездом, превращается в разорителя, спешащего вырубить вишневый сад еще до съезда его прежних владельцев. Двойственная фигура не только по замыслу, но и по выполнению.

Лопахина играли в Художественном театре те же самые артисты, что и Соленого, — Леонидов и Массалитинов. Мне кажется, что оба исполнителя проявили подлинное чутье, сохранив в какой-то мере и в своей игре эту авторскую неопределенность. Конечно, Лопахина можно бы сыграть более выпукло, более четко: но в этом случае актерам пришлось бы не столько дописывать Чехова, сколько заменять Чехова. Ведь неопределенность таких образов, как Лопахин, — это отнюдь не неопределенность авторского намека, который можно и нужно развить при его сценическом воплощении. Не решил еще Чехов сам для себя, кто же для него Лопахин, и исполнитель, который, не считаясь с этим, станет добиваться полной выразительности своего Лопахина, будет, в сущности, мало чем отличаться от актера, который решится в чеховских пьесах на грубые отсебятины.

Играть, ограничивая выразительность и характерность границами авторской неопределенности, — несомненная жертва со стороны актера. Но иногда в искусстве такие жертвы нужны.

Ливанов — Соленый пошел совсем по другому пути.

Его прельстила лепка, прельстила характерность, доведенная до яркой живописности. Ливанову захотелось дать рисунок, твердо отретушированный и густо окрашенный. Ничего неопределенного, направляющего воображение зрителей то в одну, то в другую сторону, ничего, что могло бы оставить место для догадок.

Соленый у Чехова может быть нежен и застенчив, возможно, что он борется с самим собой, и возможно своей грубостью мстит самому себе за недающуюся ему тонкость и ласковость. Ливанов предпочитает отбросить все эти «может быть»: пусть зрители увидят только один план душевной жизни Соленого, но зато пусть этот план предстанет во всей доходчивости и убедительности.

Уже вторая реплика роли Соленого — так, как произносит ее Ливанов, — навязывает зрителю только один, вполне определенный план:

«Тузенбах. Через какие-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!

Чебутыкин. Я не буду работать.

Тузенбах. Вы не в счет.

Соленый. Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете, слава богу. Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой».

Читатель, натолкнувшийся на эту реплику, вынужден решать для себя вопрос о том, выражается ли в этой реплике черта характера или черта поведения Соленого? В театре же зритель этот вопрос решает с помощью актера. И Ливанов уже делает

все возможное для того, чтобы реплика Соленого была понята именно как черта характера. Вся игра Ливанова, пока он стоит у рояля и молча следит за разговором присутствующих, курит и перелистывает лежащий на рояле альбом, должна убеждать зрителей в том, что Соленый только и ждет момента, как бы можно было вставить в беседу какое-нибудь злобное и грубое замечание. Злость, — прежде всего злость, — вот что угадывает зритель в этом человеке с его прямой фигурой, подчеркнута военной походкой, бегающим взглядом исподлобья, высокомерным поставом головы. Самую же эту реплику Соленый — Ливанов произносит так явно наслаждаясь ее грубостью, так смакуя все беспощадное, что в ней заключено, что зритель уже готов поверить в грубость Соленого как определяющую, доминирующую черту характера этого человека.

Соленый в исполнении Ливанова не только груб. Он еще примитивен и пошл. И если грубость, хотя и осложненная, есть в чеховском образе, то эта примитивность является чертой, которая уже явно противоречит авторскому замыслу. В насмешливом отношении Соленого к окружающим сказывается не одно только желание походить на Лермонтова. Соленый вовсе не «ушиблен» Лермонтовым, он ведь и о своем сходстве с Лермонтовым говорит, конечно, иронически. В этом человеке угадывается какое-то право на насмешку. Если же изображать Соленого провинциальным бретером, тупым и грубым, то становится совершенно непонятным, почему этот образ все же воспринимается нами как гораздо более близкий Прозоровым, чем Наташе.

Ливанов очень хорошо сыграл отношение Соленого к Наташе. Вот здесь мы до конца верим Ливанову: этому человеку, совсем не глупому, со сложной психикой, не может не быть ненавистна сытость и довольство Наташи. Здесь у Соленого ирония действительно переходит в злобу, а наигранная грубость — в самую неподдельную.

Но у Ливанова это оправданное отношение Соленого к Наташе нивелируется неоправданным отношением решительно ко всем окружающим.

Противоречие создаваемого Ливановым образа с авторским замыслом наиболее ясно ощутимо в сцене объяснения Соленого с Ириной во II акте.

Это — сцена, в которой Соленый, открывая Ирине свою любовь, в то же время открывает свою душевную основу, свою натуру такой, какова она на самом деле, когда она не искажена искусственно вызываемой грубостью, освобождена от искажающей ее постоянной спазмы.

Эта сцена — один из тех внезапно вспыхивающих разговоров, во время которых люди обнаруживают свой подлинный характер, свою истинную душевную жизнь, не искривленную никакой вынужденной гримасой.

В этом эпизоде Чехов и раскрывает второго, скрытого под

внешней грубостью, Соленого. Перед вами — человек страдающий, и страдания Соленого воспринимаешь как серьезные и мучительные.

Короткое объяснение Соленого — эти несколько строк пьесы — имеет очень большое значение для верного понимания всей роли.

«Давеча я вел себя недостаточно сдержанно, нетактично. Но вы не такая, как все, вы высоки и чисты, вам видна правда... Тслько вы одна можете понять меня. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю...»

«Вам видна правда...» О чем, собственно, говорит здесь Соленый? О том, что только Ирине, может быть, дано увидеть его не гримирующимся под Печорина штабс-капитаном, а человеком большого чувства и подлинного страдания. Соленый призывает к чистоте Ирины, ибо и его собственное чувство к Ирине тоже чисто. Его признание предельно искренно.

Ливанов не захотел здесь открыть зрителю хотя бы маленькое окошечко во второй, внутренний, план образа Соленого. В сцене объяснения с Ириной он кажется нам еще более плоским, антипатия зрителей к нему еще более возрастает. Как карикатурны интонации этого Соленого, какими пошлыми жестами сопровождается он свои слова, как комически звучит это восклицание: «О, чудная!»

Если бы в этой сцене неожиданно прозвучали глубокие лирические ноты, если бы в ней сам Соленый проявил ту возвышенность и чистоту, к которой он обращается, говоря с Ириной, — мы поняли бы многое. Поняли бы, как сложились черты поведения Соленого в доме Прозоровых, поняли бы и то, почему этот бретер и грубиян, не внушая к себе любви, очевидно все же внушает к себе какое-то уважение.

Ливанов отнимает у зрителей эту возможность проникнуть глубже во внутренний мир Соленого. Он так и остается не столько человеком в маске, сколько маской человека, ярко раскрашенной маской штабс-капитана, с непостижимым усердием играющего в Печорина.

Задачу, которую себе поставил Ливанов, он выполняет талантливо. Игра его необыкновенно выпуклая решительно во всех подробностях. Но самая эта задача представляется недостаточно глубокой: трактовка театром образа Соленого бесспорно ниже общего понимания театром чеховской пьесы. В игре Ливанова много живописной театральности, очень занимательной, но недостаточно внутренне скромной.

Упустив в сцене объяснения с Ириной последнюю возможность ввести зрителя во второй, более сложный и привлекательный, план роли, Ливанов в конце пьесы все же нарушил однородность своего яркого, но плоскостного рисунка. В последнем действии, бросая прощальный взгляд на прозоровский дом, Ливанов показывает, наконец, в Соленом истинное чувство, простое и трагическое.

Но—поздно, слишком поздно! Зритель благодарен Ливанову за прекрасное исполнение этой сцены, но внести сколько-нибудь существенный корректив в общее представление о Соленом она уже не может.

8

Другой образ спектакля, который, на мой взгляд, не вполне соответствует чеховскому искусству, — это Наташа в исполнении молодой артистки Георгиевской.

В пределах жанра, в пределах внешне характерного Георгиевская достигает очень быстрого и бесспорного эффекта. Розовое платье с яркозеленым поясом, сложенные бантиком губы, сюсюканье, жеманство, с которым Наташа здоровается с Ольгой и бароном, — все это с полной убедительностью говорит о том, что перед вами мешаночка до мозга костей, глупая, вульгарная, смешная, оказавшаяся среди Прозоровых только по прихоти вкуса Андрея. Но вместе с тем зритель испытывает то, что всегда ослабляет силу впечатления: ощущение близкой истощенности художественных средств. Наташа с первого же момента предстает настолько законченной, до конца договоренной, что дальше, кажется, Георгиевской дано только повторяться. От игры артистки уже ждешь лишь количественного прироста впечатлений, добавления качественно однородных подробностей.

Так оно и есть. Конечно, в следующих актах мы увидим Наташу в новых жизненных положениях. Из робкой девушки, в смущении выскакивающей из-за праздничного стола, Наташа превращается в деспотическую хозяйку, в захватчицу чужого дома, в человека, который в своем маленьком мирке проявляет отталкивающую грубость и беспощадность. Но всю эту эволюцию зритель как бы целиком приписывает драматургу. На протяжении всей пьесы вас не покидает такое чувство, будто исполнительница роли Наташи, верно подобрав начальную тональность, в дальнейшем модулирует уже не по внутренней необходимости, а как бы старательно подчиняясь внешнему течению пьесы: есть яркость красок и характерность линий, но нет глубокого чувства.

Но, может быть, Наташу и следует уже с самого начала играть как готовый образ, подчеркивая своего рода цельность этой низменной натуры? Может быть, справедлива та казнь, которой театр подвергнул Наташу с самого начала ее появления на сцене?

Все же думается, что с полным и безоговорочным осуждением Наташи театр слишком поспешил. Замысел Чехова сложнее, чеховское отношение к Наташе значительно богаче оттенками и жалости, и презрения, чем отношение, проявленное к ней театром.

Есть у Чехова «шершавые животные», которых он изображает с настоящей беспощадностью, которых он ненавидит всей силой своего чувства. Таким «шершавым животным» является, например, Аксинья из повести «В овраге». Здесь действительно для каких-

либо оттенков жалости нет места. Но Наташа принадлежит совсем к другому роду врагов Чехова.

К ролям Андрея и Наташи мы имеем комментарий, написанный самим Чеховым. Это — рассказ «Учитель словесности».

В «Учителе словесности» судьба Никитина, история его женитьбы на Мане Шелестовой, во многом напоминает судьбу Андрея Прозорова. Те же молодые иллюзии, тот же полет к счастью, который позже сменяется жестоким разочарованием, бессильными мечтами о свободе, глухой ненавистью к тому, что принято называть «семейным гнездом».

Так же как и «Три сестры», рассказ об учителе словесности Никитине начинается с картины весны и весеннего человеческого счастья.

Картиной весны и молодого счастья закончил Чехов первую главу рассказа и первое действие пьесы. И там, и здесь Чехов, прежде чем приступить к изображению неприглядного будущего, прерывает свое повествование, словно для того, чтобы дать этой картине счастья еще глубже запечатлеться в воображении читателя или зрителя.

Но совсем иначе звучит вторая глава рассказа. Эта глава как бы заполняет тот скачок, который существует между первым и вторым действием «Трех сестер». Во втором действии пьесы зрители после картины человеческой весны сразу переносятся в атмосферу гнетущего мещанского быта. Увидев Наташу осматривающей комнату, не горит ли зря свеча, слыша ответы Андрея, в которых чувствуется одно только желание — чтобы Наташа поскорее прекратила разговор, — мы уже угадываем одну из тех человеческих драм, что так часто скрываются под видом семейного довольства и благополучия. Андрей уже совсем не тот, и Наташа уже совсем не та. В первом действии Андрей был молодым человеком, который на самом деле мог, увлекшись, просиживать за какой-нибудь книгой до рассвета. Помните, он говорит: «До четырех часов читал, потом лег, но ничего не вышло. Думал о том, о сем, а тут ранний рассвет, солнце так и лезет в спальню. Хочу за лето, пока буду здесь, перевести одну книжку с английского».

Теперь мы уже ясно чувствуем, что если Андрей сидит за книгой, то главным образом для того, чтобы не смотреть на свою жену.

И если Наташа в первом действии могла в какой-то мере привлечь своей наивностью и застенчивостью, то теперь мы, по нескольким сказанным ею фразам, уже угадываем в ней вместо наивности — глупость, вместо застенчивости — грубость. Даже в ее ласковости к мужу, в пошло преувеличенном выражении этой ласковости чувствуется все та же грубость.

Правда, опустошенность Андрея и, особенно, измененность Наташи во втором действии еще далеко не достигли своих пределов. Но все же Андрей и Наташа во втором действии — образы для

зрителя в известной степени новые, незнакомые. Характеры этих двух персонажей изображены последовательно, но самая эта последовательность дана Чеховым скачкообразно.

В «Учителе словесности» мы находим опущенную Чеховым-драматургом постепенную эволюцию этих двух характеров. Шаг за шагом, очень сгущенно, но в то же время и без всякого преувеличения (ведь одна из замечательных особенностей стиля Чехова в том и заключается, что совершенно новая для русской прозы степень сжатой выразительности у Чехова вполне свободна от всякого перенапряжения) раскрывает нам Чехов историю превращения Манюси, этой еще недавно поэтической девушки, «Марии Годфруа», в жадную мещанку, способную вызвать к себе страшную, жгучую ненависть.

«Он не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо, и сам тоже, желая показать, что он не лишний в доме, делал что-нибудь бесполезное, например, выкатывал из сарая шарабан и оглядывал его со всех сторон. Манюся завела от трех коров настоящее молочное хозяйство и у нее в погребе и на погребце было много кувшинов с молоком и горшечков со сметаной, и все это она берегла для масла. Иногда ради шутки Никитин просил у нее стакан молока; она пугалась, так как это был непорядок, но он со смехом обнимал ее и говорил:

— Ну, ну, я пошутил, золото мое! Пошутил!

Или же он посмеивался над ее педантизмом, когда она, например, найдя в шкапу завалящий, твердый, как камень, кусок колбасы или сыру, говорила с важностью:

— Это съедят в кухне.

Он замечал ей, что такой маленький кусочек годится только в мышеловку, а она начинала горячо доказывать, что мужчина ничего не понимает в хозяйстве и что прислугу ничем не удивишь, пошли ей в кухню хоть три пуда закусок, и он соглашался и в восторге обнимал ее. То, что в ее словах было справедливо, казалось ему необыкновенным, изумительным; то же, что расходилось с его убеждениями, было, по его мнению, наивно и умирительно».

В изображении Чеховым Манюси есть одна черта, очень важная для верного понимания образа Наташи.

Манюся расчетлива, скупа, ограничена, очевидно склонна к разного рода мещанским предрассудкам, — но каждую из этих сторон натуры Манюси Чехов рисует очень деликатными красками. Чехов стремится создать также впечатление, будто бы ему стнюдь не хочется произнести слова явного осуждения.

И все же, может быть, именно поэтому образ Манюси в конце рассказа приобретает почти отталкивающие черты. Совсем не одной лишь вспышкой нервности кажется чувство, возникающее у Никитина при виде Манюси:

«Он взглянул на ее шею, полные плечи и грудь и вспомнил

слова, которые когда-то в церкви сказал бригадный генерал: розан.

— Розан, — пробормотал он и засмеялся.

В ответ ему под кроватью заворчала сонная Мушка.

— Ррр... нга-нга-нга...

Тяжелая злоба, точно холодный мрлоток, повернулась в его душе, и ему захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже ескачить и ударить ее».

Ничего резкого не сказал Чехов о Манюсе; тем не менее в этом «розане» с ее горшечками сметаны и рассуждениями о прислуге нетрудно узнать то самое «шершавое животное», как в последнем акте «Трех сестер» назовет Андрей свою жену.

В обрисовке образа Наташи вновь проявилась та основная особенность чеховского искусства, о которой нам уже приходилось говорить: изящество письма, служащее не узким эстетическим задачам, а задачам более правдивого и глубокого изображения жизни. На первый взгляд может показаться, что деликатность, с которой Чехов рисует свою героиню, вызвана одним лишь стремлением — сохранить общую мягкость и поэтичность повествования, избегнуть всего того, что требует суровых и жестких слов. Может быть, Чехов, «перерабатывая печаль в красоту», в самом деле приукрашал изображаемую им жизнь и внушал лживые иллюзии о весьма ограниченном и неопасном действии жизненного зла?

Но Чехов, изображая такую натуру, как Манюся, предпочитает легкие тона вовсе не потому, что ему не хочется загрязнить свою палитру, а потому, что ему хочется подчеркнуть обыденность, а следовательно, и опасность изображаемой им натуры.

Чехов словно говорит читателю: да, в Манюсе нет ничего такого, что предопределяло бы ее непременно превращение в «шершавое животное». Наивная провинциальная девушка, скорее милая, чем дурная, на которую Никитин глядел с «радостью, с умилением, с восторгом», превратилась в «шершавое животное», но ведь могла и не превратиться. Наоборот, в какой-то момент жизни этому молодому изящному существу стоило сделать усилие, вызвать в себе приток новых душевных сил, и формирование натуры Манюси пошло бы, возможно, совсем по другому пути.

Пусть не ссылаются люди на предопределение: это очень легкий и удобный способ оправдания низменности собственного существования. Нет на свете такой силы, которая могла бы превратить человека в «шершавое животное», если человек хоть в какой-то мере, пусть даже слабой, готов сам сопротивляться этому превращению.

Романтизм поэтичен прежде всего в исключительности; реализм поэтичен прежде всего в общности. Поэзия Чехова всегда и во всем преследует задачи общности. В то время как изящество

формы у многих писателей служит ослаблению связи искусства с жизнью и уменьшению чувства ответственности перед жизнью, изящество формы у Чехова всегда служит увеличению этого чувства. Чеховская мягкость в изображении Манюси, наводя читателя на мысль об обыкновенности натуры, превращающейся в «шершавое животное», и об обыкновенности пути, на котором происходит это превращение, — лишает читателя возможности сказать: «Меня это не касается».

Об этом Чехов очень заботится: лишить читателя возможности отделить себя от героя и, отделив, рассматривать поэзию уже как нечто от него не требующую игры.

Ничего не требовали от своих читателей «скромные реалисты», окружавшие Чехова и твердо уверенные в том, что они делают с Чеховым одно общее художественное дело. И декаденты, в конце концов, тоже ничего не требовали от своих читателей. Те рисовали, эти внушали, но и те и другие приходили к своим читателям, чтобы привлекать к себе умелостью рассказа или певучестью голоса, и этой умелостью или певучестью обезличивать читателя, превращать его прежде всего в потребителя искусства.

Потапенко и Баранцевич походили на декадентов именно тем, что менее всего заставляли читателя что-то решать за самого себя и тем самым проверять самого себя.

Изменив сложной деликатности чеховского искусства и с самого начала бесповоротно осудив Наташу, Георгиевская и вместе с ней весь театр, на мой взгляд, ослабили эту самую драгоценную в чеховском творчестве способность возбуждать в читателе и зрителе моральную бдительность.

Создавая образ Наташи, исполнительница и театр забыли закон поэтичности реализма, применяемый Чеховым и к самому низшему материалу действительности.

9

Для того чтобы вернуть Чехова на сцену — вернуть не в качестве «оправданного» временем автора, а вернуть покоряющим, мощным (я не боюсь применить это совсем «нечеховское» слово к автору «Трех сестер»), театру пришлось — опять-таки в силу любопытнейшего процесса в современном художественном сознании — отказаться от многих особенностей стиля чеховских постановок, и в первую очередь от излишней детализации. Чехов предстает перед нами гораздо более «общим», чем в старых постановках. Перед нами — великий поэт, нигде не заслоненный гипертрофированными явлениями своеобразного стиля.

Но это — только начало возрождения Чехова на сцене.

И вполне возможно, что театр еще вернется к более театрально обогащенному Чехову, — однако, на той благородной и мужественной основе, которая заложена создателями нынешнего спектакля.

К этому следует добавить:

Спектакль «Три сестры» особенно ценен тем, что, заставив по-новому зазвучать Чехова, он возбуждает удвоенный интерес к Шекспиру.

Поставив «Три сестры», Художественный театр приступает сейчас к работе над «Гамлетом». Глубже, чем раньше, ощутив Чехова в семье великих мировых драматургов, театр обратился теперь к величайшему из них.