

13.900

ТЕАТР



СЛОВА ГЕРОИЧЕСКОЙ КРАСНОЙ АРМИИ

21

1941

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»

Новые черты

А. РОСКИН

1

Чехов перешел в революционную эпоху с ярлыком пессимиста и певца сумерек. Освобождение его от этого ярлыка было процессом медленным и сложным. На отношении к Чехову в большой степени проверялась степень зрелости советской художественной культуры.

Долгое время советские театры избегали Чехова, старались совсем забыть об его существовании, ибо чеховский спектакль рисовался им торжественным утверждением пессимистического мировоззрения драматурга и его нежнейшего сочувствия сумеречным людям, напрасной или просто вредной поэтизацией безволия, пассивности, драблости.

Казалось, что Гамлету мы можем простить его рефлексию, но не можем и не хотим мы простить ее чеховским персонажам.

Ну, что ж, можно было бы играть Чехова, ничего не прощая его героям. Но тут становится поперек дороги как будто сам Чехов, защищая чеховских людей своей поэзией. Осудить чеховских героев — не значило ли это уничтожить самую сущность драматической поэзии Чехова? И что останется тогда от чеховской драматургии? Серенькие бытовые картинки? Тогда лучше уже ставить профессиональных драматургов чеховской эпохи — Найденова, Тимковского, Сумбатова: в их произведениях больше «нерва» и подстегивающего драматизма.

Чехов казался неотделимым от чеховщины.

Для многих современников Чехова его

поэзия исчерпывалась уютом неторопливо текущего времени и нетребовательной мечтательностью. Современники оценивали талант Чехова, конечно, выше таланта Баранцевича или Потапенко, однако самое искусство Чехова воспринимали в непосредственном окружении беллетристов «Нивы»: те же обыденные персонажи, та же обыденная обстановка, нечто как будто вполне близкое к натурализму, и притом обывательскому, второстепенному, но главное, как будто бы та же скромная привязанность к изображаемому материалу. Потапенко был «скромным реалистом», он изображал «близкую жизнь». Чехов, будучи также «скромным реалистом», вносил в «близкую» жизнь элемент поэзии, очень негромкой, — вот и вся разница.

Обманывала скромность чеховского искусства, и в такой же мере обманывала внешняя мягкость чеховского отношения к людям.

Эта внешняя мягкость, в которую облекал Чехов свое требовательное, а подчас и суровое отношение к человеку, принималась за готовность автора разделить бледные чувства и вялые мысли изображаемых им обывателей. В свое время либеральная критика ухватила за эту внешнюю мягкость; она говорила о Чехове, как об утешителе. Д. Философов в статье «Липовый чай» уверял, что весь Чехов заключен в реплике няньки Марны из «Дяди Вани»:

«Что, батюшка? Больно? У меня у са- мой ноги гудут, так и гудут... Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помо- люсь...»

Между тем Чеховым меньше всего руководило чувство мелкой привязанности к общепринятым героям и картинам серенького быта. Никаким иллюзиям Чехов не поддавался или, во всяком случае, не хотел поддаваться. И в то время как иные критики хотели видеть в его произведениях или утешительный напев или изящную, ни к чему не обязывающую описательность, многие рядовые читатели чеховских рассказов и зрители чеховских спектаклей ощущали именно обязывающую силу чеховского творчества. Влияние творчества Чехова на современников проникало не только лишь в форме пассивного, расплывчатого настроения, — оно проникало и в форме, если уместно так выразиться, драматического сознания.

В архиве Чехова сохранилось много писем к нему безвестных читателей и зрителей — студентов и приказчиков, учителей и фельдшеров, офицеров и купцов. До сих пор они почти не изучались. А жаль! Конечно, в подобных письмах часто слишком силен элемент субъективного, но нередко в них отражается подлинное настроение читательских масс и театральной публики. Дело исследователя — уловить, что в этих письмах продиктовано капризом, кокетливостью, притворством и что подсказано более серьезным и общим для многих людей чувством.

Приведем здесь одно из читательских писем к Чехову. Автор этого письма — провинциальная курсистка — подчеркивает ту остроту, с которой переживались многими читателями чеховские произведения.

«Я до глубины души потрясена Вашими рассказами. Какая чудовищная наблюдательность, какой глубокий талант, сколько мыслей в голове родится, когда читаешь Ваши произведения и как тяжело, мучительно и подавленно себя чувствуешь по прочтении их. Где же исход от той пошлости, которую Вы так клеймите в Ваших рассказах? Я его не нашла. Быть может, потому, что я прочла один только томик («Хмурые люди»). И что на меня так действует сильно, так это то, что в Ваших рассказах действуют не исключительные, а потому немногие люди, а обыкновенный, средний человек, громадное большинство нашего общества. Дорогой Антон Павлович, да неужели же все это правда?

Да, правда, правда! Если бы это была выдумка, она не действовала бы так ошеломляюще, не производила бы такого гнетущего впечатления.

«Если только вдуматься во все то, что Вы пишете, то можно или с ума сойти, или сделаться честнейшим человеком; другого исхода нет»¹.

Пусть в этом письме имеется преувеличение, пусть краски его сгущены. Но как бы там ни было, это письмо напоминает о том, что для множества читателей рассказы Чехова входили в жизнь, как нечто тревожащее и требующее какого-то большого и немедленного жизненного решения. Какого именно? Чеховское творчество не заключало в себе ясного ответа, но самое духовное беспокойство, внушаемое Чеховым миллионам читателей, было общественным фактором, который до сих пор скорее преуменьшался, чем преувеличивался.

Ставить Чехова на сцене — это вовсе не значит пропеть тихую и трогательную песнь сочувствия хмурому человеку и сумеречному времени... Играть Чехова — это значит прежде всего играть чеховскую требовательность к человеку, чеховское беспокойство, чеховское сознание того, что «больше жить так невозможно!»

Доносил ли в полной мере Художественный театр в своих старых чеховских постановках эти мотивы? На этот вопрос ответил сам Чехов и ответил отрицательным образом.

В беседе с А. П. Тихоновым Чехов заметил:

«Вот вы говорите, что плакали на моих пьесах. Да и не вы один. А ведь я не для этого их написал, это их Алексей сделал такими плаксивыми. Я хотел другое... Я хотел только честно сказать людям: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!» Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь. Я ее не увижу, но я знаю, она будет совсем иной, не похожая на ту, что есть... А пока е-

¹ Письмо Ф. Гайкович из Казани (январь 1902 г. (Из неопубликованных материалов архива А. П. Чехова.)

нет, я опять и опять буду говорить людям: «Поймите же, как вы плохо и скучно живете!» Над чем же тут плакать?»

Здесь, в сущности, определился самый важный пункт разногласий, существовавших между Чеховым и Художественным театром. В то время как театр во имя любви к Чехову склонен был к грустному любованию «чеховцем», сам Чехов относился к «чеховцу» без малейшей сентиментальности.

Новый подход к Чехову требовал прежде всего отказа от элегичности. К изображаемой драматургом реальности нужно было отнестись с любовной внимательностью, но мужественно, нигде не заменяя большую чеховскую любовь к жизни сентиментальной привязанностью к определенному жизненному укладу. Театр должен был отделить Чехова от чеховщины.

Такова первая задача, которую следовало разрешить, чтобы вернуть чеховскую драматургию советскому театру. Эта задача неразрывно связана не только с верным ощущением чеховской силы отрицания, но и с отчетливым пониманием природы того, что было принято называть чеховским пессимизмом.

Чехова глубоко печалило все то, что принижало и искажало духовную красоту человека. Но самая эта печаль имела своим истоком веру в человека, подлинную влюбленность в жизнь. Чеховская печаль — плод не пессимистического взгляда на жизнь, а обиды за человека. И театр должен играть именно эту обиду за человека, если он хочет верно передать самую сердцевину чеховского мировоззрения.

Здесь нет «хмурости», а есть очень высокие моральные требования к человеку и громадная чувствительность ко всему, что не отвечает этим требованиям.

Сознание уродливости российской жизни не заглушало в Чехове мечту о будущем. Наоборот, чем острее ощущал Чехов эти уродливости, тем он увереннее говорил о будущем, тем настойчивее противопоставлял он действительности свое представление о жизни, достойной человека.

Рост оптимистического сознания Чехова нашел своеобразное отражение в его драматургических произведениях. Критика уже не раз отмечала те новые светлые ноты, которые зазвучали в последней чеховской пьесе — «Вишневом саде». Указывала

критика также и на то, что эти светлые ноты появились в творчестве Чехова-драматурга вовсе не неожиданно. Однако до сих пор от внимания критики ускользала одна очень любопытная черта, характеризующая эволюцию Чехова-драматурга.

В первой чеховской пьесе «Иванов» герой является исключением из «правил» российской действительности: он совершенен и одинок, это одиночество и является основой разворачивающейся драмы. Герой здесь противопоставлен толпе, он выпадает из жизни, не может не выпасть.

В «Чайке» такой резко проведенной линии между толпой и героем, между пошлым большинством и благородным меньшинством уже нет, драма одиночества благородной природы здесь несколько смягчена.

Далее, в «Дяде Ване» по существу дела «правило жизни» представлено уже не теми людьми, которых Чехов рисует с антипатией, а теми людьми, которых Чехов рисует с сочувствием. В то время как персонажи, окружающие Иванова и заставляющие его страдать, воспринимаются как норма, в «Дяде Ване» профессор Серебряков воспринимается как явление хотя и хорошо знакомое и весьма характерное, но вместе с тем в какой-то мере уже исключительное. Не Войничский, не Астров, не Соня одиноки, а одинок Серебряков.

Еще более ясно выражено это соотношение сил в «Трех сестрах». Наталья Ивановна, которая является персонажем, как бы взятым из «Иванова», но изображенным с гораздо большим художественным совершенством, предстает перед зрителем в полной изоляции от всех остальных действующих лиц. Среди этих обыкновенных русских людей, скорее хороших, чем плохих, она, олицетворяющая мелочность, грубость и жалкость интеллигентного мещанства, вполне одинока.

В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» мы не только начинаем все яснее ощущать известную исключительность Серебрякова и Наташи, но все яснее начинаем также ощущать нормативность таких человеческих качеств, как благородство, душевная чистота, искренность, бескорыстие.

Самоубийство Иванова кажется нам предрешенным. Показав нам Иванова стреляющимся на сцене, Чехов предпочел в финале пьесы увести Треплева за сцену.

Нет здесь у Чехова уже прежней уверенности в гибели своего героя. Может быть, в самом деле только лопнула склянка с эфиром?

Жизнь трех сестер внушает чувство величайшей печали, но все же с их образами зритель не связывает мысли о гибели. Они страдают, но они не обречены. Они будут жить, они не могут не жить.

Это оптимистическое начало в чеховском творчестве старые постановки Художественного театра выражали недостаточно ярко. Повидимому, отчасти этим приходится объяснить тот факт, что одним из основных обвинений, предъявленных Чехову критикой в связи с постановкой в Художественном театре «Трех сестер», явилось обвинение в пессимизме, не оставляющем места ни для какой надежды. За очень немногими исключениями об этом писала вся критика.

Если судить по критической литературе, то воздействие чеховской пьесы на сцене Художественного театра было чисто депрессивного свойства: зритель погружался в состояние глубокой печали — и только. Отсюда, между прочим, суждения критики на искусственность финала пьесы с его утверждением оптимистической веры в будущее.

«С истинно декадентской утонченностью», — писал Д. Философов, — Чехов плавает в море пошлости и немощности людей, тщательно отнимая у них всякую надежду на какое-нибудь объяснение цели ее. Точно для того, чтобы надсмеяться над зрителем, Чехов изредка вкладывает в уста какой-нибудь из своих серых героинь «жалкие» слова о том, что надо «работать», надо «жить», слова, окончательно убивающие своей фальшью измученного, будничного «работника».

Однако впечатление рядовых зрителей, тех самых «измученных, будничных работников», которые, по мнению Философова, должны были быть окончательно убиты фальшью «жалких» слов, было иное.

Казалось бы, что элегичность чеховских спектаклей, отсутствие в них сильных чувств и драматической борьбы должны были вызывать разочарование прежде всего у молодого поколения зрителей. Между тем ряд свидетельств позволяет с уверенностью говорить о том, что именно молодежь более всего и улавливала опти-

мистические элементы чеховских спектаклей: обращение Чехова своими самыми дорогими помыслами к будущему, естественно, находило наибольший отклик у молодых зрителей, представителей новой, демократической аудитории. И эта аудитория, очевидно, гораздо более чутко улавливала истинное сочетание действительности и мечты в чеховской пьесе.

2

В своей статье, посвященной возобновлению «Горя от ума», В. И. Немирович-Данченко писал:

«Для всякой нетленной пьесы наступает время, когда театр должен возобновить ее. Возобновить — не значит написать новые декорации и переставить исполнителей, а напрячь все силы театра, его фантазию и усовершенствованную сценическую технику для того, чтобы сыграть эту пьесу, как бы она была совершенно новая, никогда не игранная».

Эти строки в известной мере могли быть отнесены и к постановке «Трех сестер» в 1940 г.: основная черта этого спектакля — отношение театра к чеховской пьесе, как к новой и неигранной.

Каковы же черты нового исполнения чеховской пьесы?

Важнейшей из них является общая оптимистическая, светлая тональность всего спектакля. Работа театра в этом отношении имеет большое значение и для верного понимания творчества, для возвращения Чехова на советскую сцену и для подхода советского театра вообще к классическому наследию.

В истории советского театра достаточно хорошо известны случаи, когда стремление придать «оптимистическое звучание» тем или иным классическим произведениям приводило не только к незаконному смещению света и тени, к искажению реального содержания, заключенного в этих произведениях, но и вообще к их полному идейному выхолащиванию. Характерными образцами подобного насильственного осужения классических произведений «оптимистической струей» являются такие спектакли, как «Вишневый сад» в студии Симонова и «Ревизор» у вахтанговцев.

Пытаясь обосновать право на безудержный оптимизм в таких спектаклях, как

«Вишневый сад» и «Ревизор», театр обычно ссылается на то, что изображаемая драматургом печальная действительность давно уже отошла в прошлое, а следовательно, нынешнему зрителю нет никакой надобности проливать над ней слезы. Наоборот, глядя на гоголевских чиновников-взяточников или на чеховских разорившихся дворян, на этот мир «уездной, звериной глуши» или материального и духовного запустения, зритель должен испытывать лишь величайшую радость от сознания, что это прошлое — не только история, но история побежденная, и притом навсегда.

Эта позиция сама по себе как будто не может вызвать каких-либо серьезных возражений. Совершенно очевидно, что отношение современного зрителя к рисуемой в «Ревизоре» и «Вишневом саде» реальности не может быть отношением современников Гоголя и Чехова. Но беда вся в том, что ведь гоголевский смех сквозь слезы точно так же, как и чеховская печаль, не являются какими-то прологами или эпилогами, которые при новой постановке можно взять и отбросить, сохранив для современного зрителя только объективную историческую реальность. Поэтому мы и называем таких писателей, как Гоголь или Чехов, великими, что их чувства, их печаль и слезы, их улыбки и смех сами по себе являлись значительным фактом.

В новой постановке «Трех сестер» театр сыграл чеховское чувство жизни — мягкое и как бы прислушивающееся, но вместе с тем и мужественное, и в этой мужественности черпающее веру в человека и его будущее.

Здесь хочется подчеркнуть, что в мечтаниях о будущем, которыми пропитана чеховская драма, есть один очень важный момент, еще раз напоминающий о глубоком различии между Чеховым и разного рода «убаюкивателями». Этот важный момент заключается в том, что, как бы поэтично ни говорил Чехов о чудесном будущем, он не обещал читателям спокойного, «уютного» счастья. Наоборот, очень искренне и откровенно напоминал Чехов своим читателям, что прекрасное будущее он понимает как вдохновенный и напряженный труд, как жизнь сложную, полную борьбы и тайн, богатую счастьем, но вовсе не химически очищенную от чело-

веческих печалей и страданий. В понятие «счастье» Чехов вкладывал нечто бесконечно далекое от ничтожной, мармеладной философии тех современных ему литераторов, которых сам же Чехов с беспощадной резкостью называл писателями, работающими на потребу буржуазии.

Но если Чехов не мог без презрения говорить об убаюкивании буржуазии, о внушении ей приятного сознания, что «можно быть зверем и быть счастливым», то насколько не более привлекала Чехова задача убаюкивать тех, кого он справедливо рассматривал как жертв буржуазного порядка вещей. Внушая читателю острое недовольство действительностью, вселяя в своего читателя духовное беспокойство и стремление (иногда смутное) жить для будущего, ждать его и бороться за него, Чехов не обещал за это никаких премий, никакого покоя, никакого «собственного» крыжовника на тарелочке.

В чем Чехов действительно был твердо, совершенно непоколебимо уверен, так это в том, что человек не имеет права на довольство, на духовную сытость.

В призывах, с которыми Чехов обращался к своим читателям, в его мечтах о будущем не было ни равнодушного пессимизма, ни стремления утишить тревогу и тоску современников оптимистическими картинками будущего, которое наступит само собой, «ходом истории». Говоря устами Вершинина: «Счастья нет и не должно быть», Чехов хотел лишь напомнить о том, что основной смысл человеческого существования — в стремлении к высоким целям и в борьбе за эти цели. Об этом Чехов говорил мужественно, просто, не поучая, не становясь на пьедестал, но и сохраняя свое прекрасное достоинство.

В старом спектакле «Трех сестер» мечты о будущем, как бы искренне и волнующе они ни звучали, все же были подобны мелодии, внезапно рождающейся из устойчивого гармонического фона и вновь бесследно угасающей. Мечтательность была своего рода психическим вихрем, который на мгновение охватывал людей, отрывал их от действительности. Силы мечты и действительности в столкновении между собой были слишком уж неравными. Печальное торжество действительности над высокими и чистыми мечтами казалось не только неизбежным, но и совершенно ес-

тественным: всякое ослабление этого торжества было бы воспринято как уклонение от непреложной жизненной правды. В новом спектакле мечты о будущем пропитывают всю атмосферу спектакля, из пленительного, но нестойкого мотива они превращаются в основную гармоническую ткань. Художественный театр придал мечтам хороших русских людей силу реальности, зритель ощущает нравственные качества трех сестер как нечто высокое, но вместе с тем и нормативное. Ожидания трех сестер должны оправдаться, мечты их должны восторгать — таково чувство, которое овладевает зрителем.

Сыграв «Трех сестер» в светлой и поэтической тональности, Художественный театр внес «исправления» не в Чехова, а в ложное представление о природе того, что принято называть пессимизмом.

В старой постановке театр прежде всего играл течение жизни, играл эпически разворачивающиеся картины действительности.

Но эта манера исполнения имела своим приложением материал, как будто бы мало достойный эпоса. Отсюда — возникновение в сознании многих зрителей ощущения известного несоответствия искусства и жизненного содержания. Драматическое содержание пьесы — движение образов, человеческие судьбы в их внутренне закономерном развитии, — все это оказывалось в значительной мере затухающим утонченной передачей единого жизненного потока, поглощающего отдельные драматические линии.



Не потому ли Лев Толстой столь беспощадно судит о чеховской драматургии? Во всяком случае, больше всего Толстой упрекал Чехова именно в этом отсутствии драматического содержания. На самом же деле драматического содержания «Трех сестер» в руках драматурга старой школы хватило бы на несколько пьес.

И история отношений Вершинина с Машей, треугольник Маша — Кулыгин — Вершинин, треугольник, в котором есть и трагедия Маши, и трагедия Вершинина, и трагедия Кулыгина — это первая драма. Любовь Тузенбаха и Соленого к Ирине, равнодушие Ирины к Тузенбаху и антипатия к Соленому, ревность Соленого, дуэль, убийство Тузенбаха в тот самый момент, когда счастье казалось, совсем приблизилось к нему, — это вторая драма. Появление в доме Прозоровых Наташи, столкновение ее с резко противоположными ей натурами сестер Прозоровых — это третья драма. Жизненная судьба Андрея, треугольник Андрей — Наташа — Протопопов — это четвертая драма.

Выделив из пьесы четыре драмы, мы отнюдь не брали какие-то второстепенные образы или побочные мотивы, произвольно выдвигая их на первый план. В том-то и дело, что все эти образы и мотивы в чеховской пьесе совершенно равноправны. Если в старой дра-

«Три сестры» А. Чехова. Вершинин — К. Станиславский, Кулыгин — А. Вишневский, Маша — О. Книппер. (Постановка 1901 г.) Московский Художественный театр.

ме мы нередко наталкиваемся на побочные партии, то в «Трех сестрах» мы имеем дело со сложным контрапунктом, где все голоса одинаково важны. Разве можно выделить в «Трех сестрах» какую-нибудь одну главную драматическую линию, разве можно, скажем, драму Маши рассматривать как нечто более важное и значительное, чем проистекающая совсем из другого истока драма Тузенбаха или чем опять-таки иная по своей природе драма Андрея?

Эта сложная сеть переплетающихся человеческих судеб требует от театра одинаково полноценного воплощения всех персонажей «Трех сестер», а также и умения донести до зрителей образ внесценического участника пьесы — Протопопова.

Протопопова мы вправе причислить к главным действующим лицам драмы. Именно — действующим, ибо наташин «романчик с Протопоповым», как выражается Чебутыкин, в значительной мере определяет фабульное развитие пьесы. Можно не сомневаться в том, что если бы сюжет «Трех сестер» был обработан заурядным автором, председатель губернской земской управы Михаил Иванович Протопопов находился бы на сцене во всех четырех актах.

У Чехова Протопопов остается за сценой. Тем не менее он воспринимается не только как непосредственный участник событий, но и как



очень конкретный, «осязаемый» образ. Этой конкретности Чехов достигает чрезвычайно экономными средствами.

Одной из основных черт новой постановки «Трех сестер» является «освобождение» драматического начала пьесы. В старой постановке сквозными линиями были не жизненная судьба отдельных образов, а общее, несколько гипертрофированное в своем художественном выражении «настроение». В новой постановке жизненные судьбы в их драматическом развитии выдвинулись на первый план, они составляют основное содержание спектакля. Драма Ирины, драма Маши, драма Андрея, драма Тузенбаха — трагическая история многих людей, — вот о чем прежде всего думаем мы под непосредственным впечатлением чеховского спектакля.

В новой театральной интерпретации Чехова зритель впервые увидел Чехова-драматурга, не заслоненного Чеховым-аналитиком, Чеховым-психологом (вспомните тургеневское требование, чтобы психолог умер в художнике!).

И очень важно, что освобождение драматического начала театру удалось осуществить не в ущерб чеховской поэтичности, а именно с ее помощью.

Сорок лет назад Художественный театр, поставив «Чайку», опровергнул утверждение Гейне о том, что «театр неблагоприятен для поэта». Поставив ныне «Трех сестер», Художественный театр утвердил мысль о нужности поэзии театру, мысль о том, что по-настоящему реалистическое изображение на сцене жизни даже самой

«Три сестры» А. Чехова. Вершинин — М. Волдуман, Кулыгин — В. Орлов, Маша — А. Тарасова. (Постановка 1940 г.) МХАТ СССР им. Горького.

суровой есть поэтическое изображение и что отход от личности является прежде всего отдалением от правдивости.

Старый спектакль «Три сестры» все дальше уходит в прошлое, однако хорошо помнится, что впечатление, которое производила на зрителя пьеса с самого ее начала, складывалось из ощущения характерности и интимности.

Ощущение это было своеобразным. Ведь в старом театре характерность и интимность никогда не были в ладу. В Малом или Александрийском театре яркая, убеждающая характерность отдельных образов очень часто подавляла нужную интимность. В этом отчасти причина провала «Чайки» на Александрийской сцене, ибо в смысле характерности в этом спектакле было, очевидно, много удачного. Театр модернистический и символистический достигал интимности, целиком жертвуя характерностью, в чем и следует искать объяснение тому, что это театральное направление не внесло решительно ничего ценного в трактовку чеховской драматургии.

Нетрудно понять природу вражды характерности и интимности в театральном искусстве. Характерность всегда идет от точности, наглядности, живописной определенности. Интимность же, идя не от наблюдения, а от интуиции, несет с собой известную неопределенность, расплывчатость, блуждающее настроение.

Характерность отделяет один образ от другого, и отделяя очень часто и отдаляет, более чем хотелось бы того драматургу; интимность, приближая данный образ к зрителю, в то же время в какой-то степени распространяет свои свойства и на другие образы, создает общую атмосферу, способную лучше передать поэзию произведения, но заставляющую слегка потускнеть живописность каждого персонажа в отдельности. В этом смысле можно сказать, что характерность в театре эгоистична, а интимность готова поделить ее своим богатством.

В чеховских постановках художественного театра характерность и интимность впервые слились и приобрели свойство органического соединения. И обстановка дома Прозоровых, и внешность действующих лиц, и их манера двигаться, говорить, смеяться — все это говорило зрителю о наблюдательности, необыкновенной для театра и приближающей его по своей точно-

сти и тонкости к наблюдательности литературной. Но театр на этой характерности не останавливался. Он уничтожал тот внутренний холодок, ту легкую внутреннюю отчужденность, которая несет с собой характерность, он нейтрализовал эгоизм характерности, объединял ее всегда пестрящие впечатления, заставлял их в конце концов работать на приближение театра к зрителю.

Если первое впечатление от старой постановки «Трех сестер» определилось сочетанием характерности и интимности, то первое впечатление от новой постановки «Трех сестер», как нам кажется, определяется внешне парадоксальным сочетанием интимности и торжественности.

Характерность?.. Комнаты из старой постановки сразу говорили зрителю и о провинции, и об интеллигенции среднего достатка, и о военной среде (фотографии отца Прозоровых на стенах); характерные приметы были рассеяны повсюду. В новой постановке эти характерные черты в значительной мере утрачены. Перед нами комнаты, в которых много цветов и мало вещей, комнаты, навевающие на нас какое-то настроение спокойной, просветленной радости, но в конце концов мало что говорящие нам о быте их владельцев.

Декорация старой постановки заменяла длинное описание обстановки, в которой живут герои, и рассказ об их происхождении. Декорация новой постановки своей поэтической неопределенностью, общностью заставляла ожидать. Старая декорация была пространным литературным введением, новая декорация — это короткая музыкальная увертюра. Элементы характерности в первых впечатлениях отодвигаются на задний план.

Однако, несмотря на значительно большую «общность» всей обстановки (несомненно, что этот принцип «общности» распространяется также и на образы, создаваемые актерами), в ней нет холодной безличности «аппартаментов» старого театра. Краски, свет, отдельные немногочисленные подробности согревают обстановку, придают ей интимность, правда, иного рода интимность, идущую не от близости изображаемого быта и психологии, а от простой и сдержанной поэзии.

Воспоминания о старом спектакле «Трех сестер» связаны с впечатлениями глубокой печали и необыкновенного тепла. Первое

знакомство с новым спектаклем располагает к восприятию впечатлений светлых и «спрогих, почти торжественных».

«На дворе солнечно, весело...» При первой постановке «Трех сестер» театр нашел возможным не слишком считаться с этой авторской ремаркой. Между тем в перспективе будущих событий драмы в этой подробности заключен поэтический намек, полный глубокого смысла.

Рисую своих героев на фоне веселого, солнечного дня, Чехов очень хотел, чтобы зритель на самом деле верил в их будущее счастье, верил в осуществление самых прекрасных возможностей, заложенных в этих еще молодых жизнях.

Как часто Чехова-драматурга охватывало желание открыть перед зрителями окно из тесного комнатного мирка его героев в широкий мир русской природы, напомнить о картинах родины!

Много раз писалось о том, что Художественный театр прекрасно уловил «пейзажное» в чеховских пьесах и передал средствами театра ощущение природы Чеховым-драматургом. Однако приходится все же признать, что некоторые указания Чехова именно в этом направлении игнорировались театром. Так было и при постановке «Трех сестер»: маленькие окошки расположенной в глубине столовой оказались на уровне стола и никакого пейзажа в них видно не было. Большое же окно слева распахивалось... в зрительный зал. Вместо того чтобы вместе с Ириной видеть весну, распускающиеся деревья, солнечный свет, зрители должны были довольствоваться тем, что Ирина смотрит на зрителей. Штрих чеховской поэзии оказался принесенным в жертву демонстративному новаторству, борьбе за «четвертую стену».

Так было, конечно, интимнее, «ближе», так сламылась рутина в области декоративного оформления, но ведь вместе с тем так было и дальше от чеховской пьесы, от ее идей, выраженных в простых и поэтических символах.

В новой постановке театр исправил эту маленькую несправедливость по отношению к чеховской поэзии. Забросив давние заботы о «четвертой стене», театр открыл окно не в зрительный зал, а в сад, полный белого весеннего света. Спокойно стоит у окна Ирина и смотрит в этот сад. В самом спокойствии Ирины, ее задумчи-

вой неподвижности дано простое и верное выражение человеческого счастья.

3

Второй акт «Трех сестер» с точки зрения внешней театральности, внешнего сценического действия является наименее выигрышным. Именно поэтому он является самым трудным для режиссуры. В остальных актах режиссура может опереться и на жизненные события и на одно определенное настроение, окрашивающее эти события. Первый акт заполнен эффектом сценического нарастания и окрашен в общий светлый, сияющий тон. В третьем акте на помощь режиссуре приходят события за сценой: удар набата, сигналы горнистов, шум пожара, отсветы пламени, целая партитура звуков и красок, способная волновать воображение зрителей. И в смысле общего настроения третий акт представляет собой нечто более или менее цельное: нервное напряжение ночи и сменяющее его изнеможение рассвета. Признание Маши, слезы отчаяния Ирины, трагический монолог Чебутыкина, тревога, охватывающая Кулыгина, и мягкое *piano* финала, когда в голосе Ирины, говорящей о Москве, звучит уже не острая боль, а усталая грусть.

Последний акт чеховской драмы в известном смысле повторяет коллизию первого акта в ее обратном, зеркальном отражении. Эффект нарастания заменяется эффектом *diminuendo*, а общая тональность весны — тональностью осени. Последний акт так же проникнут драматургическим движением, как и первый; здесь есть та же завершенность, которая заставляет режиссера думать скорее о выборе средств выражения, разнообразно подсказываемых пьесой, чем о нахождении каких-то необходимых опорных пунктов в постановочной работе.

Первый, третий и четвертый акты могут быть охарактеризованы определенной жизненной и музыкальной формулой. Второй же акт в этих формулах выразить гораздо труднее: это кусок жизни, наименее драматически оформленной, с пестрым, менее определенным общим настроением. Несмотря на это, или, вернее, именно поэтому, второй акт особенно важен. В сущности, идея пьесы уже выражена в двух начальных и контрастирующих актах, подобно



тому как идея чеховского рассказа «Учитель словесности» выразилась в двух контрастирующих главах. Вторая половина пьесы есть уже разработка темы, ее дополнительное развитие. Этим мы не хотим сказать, что третий и четвертый акты «Трех сестер» — «лишние». Однако, если после первого акта будущее является для зрителя полной тайной, то после второго акта самое направление жизни зрителю уже ясно. Не зная, что случится с персонажами пьесы, он уже знает, что должно было бы с ними случиться. Однако гениям дано рисовать ожидаемое читателями или зрителями так, словно это ожидаемое является все же открытием: описывая уже угадываемый зрителями процесс постепенного жизненного опустошения, Чехов продолжает держать их в состоянии напряжения, ибо «угадываемое» ими — только пред-



«Три сестры» А. Чехова. Вверху: Тузенбах — В. Качалов, Ольга — М. Савицкая, Чебутыкин — А. Артем, посредние Соленый — Л. Леонидов (постановка 1901 г.). Внизу сцена IV акта: Ирина — А. Степанова, Тузенбах — Н. Хмелев (постановка 1940 г.).

МХАТ СССР им. Горького.



чувствие того огромного жизненного содержания, которое заключено в развитии и завершении пьесы.

Именно во втором акте происходит то непоправимое, что определяет судьбу героев — сдачу их на милость действительности. Все внутренне неожиданное и суровое, что заключено для зрителя в «Трех сестрах», раскрывается перед ним во втором акте. Разительные перемены, которые он наблюдает у Ирины и Андрея, для него важнее, чем самые драматические внешние события пьесы; эти перемены волнуют зрителя больше, чем, например, смерть Тузенбаха на дуэли. Происходит так потому, что в изображении этих душевных перемен Чехову удалось в совершенно исключительной степени соблюсти основной принцип драматургии — наглядность. В этом отношении сравниться с Чеховым могут



«Три сестры» А. Чехова. Вверху: Ольга — К. Еланская, Чебутыкин — А. Грибов, Тузенбах — Н. Хмелев, посредние Соленый — Б. Ливанов. Внизу сцена IV акта: Андрей — В. Станицын, Феррапонт — Н. Подгорный. (Постановка 1940 г.).

МХАТ СССР им. Горького.

только очень немногие мировые драматурги. Когда вспоминаешь толстовскую оценку Чехова как драматурга, написавшего «еще хуже» Шекспира, то хочется заметить, что в смысле наглядности изображения душевной жизни Чехов может быть писал «хуже Шекспира», — но немногим..

В какой мере удалось режиссуре Художественного театра преодолеть трудности второго акта?

Несомненно, что во втором акте (точно так же, как и по целому ряду причин — в третьем акте) интерес зрителя к происходящему на сцене не столь силен, как в обрамляющих актах драмы — первом и последнем. К этому, на наш взгляд, интереснейшему вопросу о различном восприятии зрителем крайних и средних актов «Трех сестер» мы еще вернемся. Здесь же отметим, что во всяком случае режиссуре удалось во втором акте избежать той «домашности», которая была бы скорее тягостной, чем трогательной. А ведь как раз второй акт особенно опасен в этом отношении: более всего бедный движением, лишенный не только пейзажа, но и, так сказать, открытого окна в природу, он может предстать перед зрителем слишком тесным, душным, «квартирным», лишенным воздуха и поэзии, приглашающим перейти какую-то границу искусства и вступить в пределы самой обыденности: на столе — самовар, люди пьют чай, разговаривают, читают газету, перелистывают книги, вальсируют под звуки рояля, перебрасываются случайными, ничего не значащими фразами.. Казалось бы, здесь нет ничего от вмешательства драматурга, от организации им всей этой обыденности, направления ее в стройное и привычное русло драматического изложения. Вот эта то «неорганизованность», сложная, обдуманная Чеховым во всех мельчайших частностях, и дана театром, однако иначе, в иных качествах, чем в старом спектакле. В старом спектакле «неорганизованность» приобретала черты особой утонченности, доминирующей над спектаклем. В новом спектакле действие этой «утонченной неорганизованности» ограничено, своеобразие камерного стиля не подчеркивается. На первый план выдвигается не атмосфера, не гармонизация, а основные драматические линии, судьба людей. Однако, оценивая режиссуру второго акта, приходится признать, что в разработке одного чисто постановочного эпизо-

да театр не проявил достаточно строгого вкуса: мы имеем в виду эпизод с приходом ряженных. У Чехова он дан совершенно мимоходом, с явным пренебрежением к «жанру». Мимолетный штришок, коротко изложенная подробность, нужная драматургу исключительно для характеристики Наташи и уж никак не интересующая его в качестве жанровой сценки. Краткость и, если можно так выразиться, деловитость требовались и от театра: дать только то, что необходимо для понимания разворачивающейся психологической драмы, для более яркого звучания темы дома, ставшего чужим.

Но именно в этом эпизоде нужной чуткости к требованиям драматурга театр не проявил. Отбросив внезапно благородный и сдержанный стиль, режиссура развила эпизод в целую самостоятельную жанровую сценку. В передней появляется группа па костюмированных людей в масках, среди них человек, костюмированный медведем; они окружают Анфису, входят в гостиную, медведь потягивается... Узнав, что хозяев нет дома, гости совещаются между собой, раздаются реплики вроде «Что ж нам делать?», «Куда же нам поехать?», пока, наконец, один из ряженных не предлагает: «Господа, поедemте к Соловьеву!» С возгласами «К Соловьеву!» ряженные удаляются. Весь этот эпизод продолжается не больше одной-двух минут, но все же он кажется очень длинным по той простой причине, что он совершенно лишний. Здесь словно возник рецидив старых методов уводивших зрителя от внутренней чеховской драмы к натуралистическим деталям «чеховского» быта. Но ведь и натурализму цена бывает разная. В старых чеховских постановках натуралистические детали во всяком случае отличались тщательной отделкой и хорошей характеристикой. Совсем иначе выглядит эпизод с ряженными в новой постановке: разыгран он весьма приблизительно, непоставленные голоса молодых исполнителей диссонируют, весь эпизод чуть отдает самодеятельностью.

К этому приходится добавить, что ради этого неточного жанрового эпизода театр решил вставить от себя в чеховскую пьесу ряд реплик, выдумать какого-то несуществующего у Чехова Соловьева и т. д. Мы выступаем в данном случае вовсе не с точки зрения абсолютной неизбежности



«Три сестры» А. Чехова. Вверху слева — Наташа — М. Лилина (постановка 1901 г.). Справа: Наташа — А. Георгиевская (постановка 1940 г.). Внизу сцена IV акта. Андрей — В. Лужский, Ферапонт — В. Грибуни (постановка 1901 г.).

авторского текста. Театр в нескольких эпизодах внес в пьесу свои поправки, которые вызывают полное сочувствие. В сцене же с ряжеными вкус несомненно изменил театру. Одно дело сокращать текст или даже дополнять его, когда это вызывается серьезной внутренней необходимостью, и совсем другое дело присочинять к Чехову, явно преследуя цели чисто внешней театральной занимательности. Можно ли сказать, что в «Трех сестрах» театр испытывает недостаток в этих внешних театральных эпизодах? Вот уж пьеса, где постановщик никак не имеет права жаловаться на неблагодарность материала для его режиссерской разработки!

Присочиненный театром эпизод так и остался вставным. И здесь, в этой минутной «режиссерской» сцене, снова сказалась та сложность сочетания поэтической условности и реалистической естественности, которая требует от театра величайшего внимания ко всякому, хотя бы самому малому нарушению этого сочетания.

Как будто бы так оправдано, так естественно вот это появление ряженных в передней, эти несколько общих, нейтральных фраз, а все же соотношения чеховского искусства уже нарушены, и кажется, что перед нами скромная бытовая пьеса кого-нибудь из забытых драматургов чеховской эпохи.

4

Основные принципы новой постановки получили свое наибольшее развитие в последнем действии. Это действие пропитано такой высокой и торжественной музыкальностью, что предыдущие действия в конце концов кажутся лишь своего рода притоками, несущими свои звуки, краски, мысли к одному общему сильному руслу.

Чехов говорил о своих рассказах, что в них есть только начало и конец, а «средка отсутствует». Это признание справедливо только в относительной степени. Однако во множестве чеховских рассказов мы в самом деле ощущаем это «наклонение к финалу», вдохновенную разработку финального эффекта, насыщение финала особой музыкальностью.

И в чеховской драматургии мы хорошо улавливаем эти особенности композиции, по крайней мере в таких пьесах, как «Дядя Ваня», «Три сестры» и отчасти «Виш-

невый сад». В них Чехов придает финалу характер широких симфонических заключений, лирических, взволнованных, охватывающих жизнь на сцене одним общим настроением, объединяющих действие глубоко человеческим лейтмотивом.

В этом смысле композиция спектаклей «Трех сестер» в какой-то мере соответствует внутренней структуре самой пьесы.

У Чехова в «Трех сестрах» последнее действие не таит в себе каких-либо неожиданных открытий. И это совершенно понятно, ибо рисуя реальную действительность в ее естественном течении, Чехов в последнем действии ведет зрителя не к развязке в ее старом, классическом значении, а к последней встрече с героями, к последнему взгляду на всю их жизненную судьбу, к прощанию с их прошлым и к мечтам об их возможном будущем. Правда, и в этом последнем действии драматург рассказывает нам о важных событиях и показывает новые, весьма существенные черты отдельных образов. Достаточно указать на такие события, как гибель Тузенбаха, и на такие новые психологические черты, как душевное смирение Кулыгина, меняющее наше представление о сущности этого человека. Но в целом последний акт преследует прежде всего цели музыкальные, употребляя это выражение в том смысле, какое вкладывал в него сам Чехов. В финале пьесы сильнее всего чувствуется стремление Чехова напомнить о себе самом своим искусством, сгущенностью своих особых средств изображения реальности.

Играя в «Трех сестрах» Чехова-поэта, Художественный театр именно в финальном акте нашел наиболее благодарный материал для своей работы. И, действительно, в финале происходит такая мобилизация всех средств воздействия на зрителя, что впечатление от последнего акта несравнимо с впечатлением от средних «аналитических» актов.

Обратимся же к отдельным элементам этого акта, представляющего по своей общей гармонической цельности выдающееся достижение советского театрального искусства.

Когда зритель, вспоминая старую постановку «Трех сестер», в спектакле 1940 г. впервые видит гостиную и зал Прозоровых, ему сразу бросается в глаза новизна декоративного оформления, отлич-



«Три сестры» А. Чехова. Акт I. Постановка 1901 г.

Московский Художественный театр.



«Три сестры» А. Чехова. Акт I. Постановка 1940 г.

чие этих комнат от тех, в которых когда-то жили герои чеховской пьесы. Наоборот, декорация последнего действия в новом спектакле на первый взгляд кажется довольно похожей на старую: та же общая планировка, та же общая гамма красок. Однако в дальнейшем нетрудно установить отличия, в достаточной мере характерные для двух различных художественных тенденций, определивших стиль старой и новой постановок.

Какие задачи ставил себе художник старого спектакля при оформлении действия?

«Макет к последнему акту,—вспоминает В. А. Симов,—я делал с огромным удовольствием, так как режиссер поручил мне воплотить провинциальный дух, его сущность или сердцевину, в одном особняке на Дворянской улице. Тут, как в фокусе, должна предстать наша уездная, обывательская Россия, которая одной ногой не вытаскивает из домостроевщины, а другую занесла над чужой культурой и боится опустить. Город Глупов, Пошехонье, окуроченная. Чехов не различал еще выхода из сумерек; певец унылого безвременья не предполагал, что Москва пойдет навстречу провинции, что столица начнет перекраивать горемычное захолустье. Вот почему в чеховской провинции не живут, а задыхаются, не работают, а тянут лямку и тянутся мечтами в Москву.

Захватывающе интересная задача. Наш театр в Москве смотреть будут москвичи или провинциалы, которые попали, наконец, в Москву. Им надо показать такую провинцию, из которой действительно остается бежать без оглядки».

Художнику рисовалась существовавшая чуть ли не в каждом провинциальном городе Дворянская улица—тихая, которую трудно было отличить от соседних Власьевских и Успенских. Дом, немногим привлекательнее обычного купеческого или мещанского. Самый заурядный фасад, забор со щелями и утыканный сверху гвоздями. И художник стремился воплотить свой замысел, внушая зрителю впечатление жизни серой, обыденной, бедной...

«Висит белье. От двора—обычная решетка на столбах, с узким заостренным баялеником, где сушится простыня. В садик от дома выходит терраска, занавесочки из сурового холста с красной каемочкой. Пе-

ред забором довольно аккуратно сложены кирпичи и навалены обрезы гладких бревен. Все несложное хозяйство, как на ладони; обособленный уголок с неторопливым круговоротом прозы житейской. Отсюда, без сомнения, захочется уехать, если нет сил и возможности в корень изменить обиход».

К этим упомянутым художником подробностям, к этим чертам бытовой характерности можно было бы прибавить и другие: и столб с покосившимся керосиновым фонарем, и вывеску с протянутым указательным пальцем, и бочку под водосточной трубой, и прислоненную к стене дома лопату, и ручку звонка, которую надо дергать,—обыкновенные вещи, которые в восприятии зрителей приобретали страшную равнодушную, скучающую вид... Эти детали оформления, может быть, слишком натуралистические, все же не противоречили стремлению драматурга внушить представление о жизни, тягостной прежде всего своей серостью. Но Чехов на этом не остановился. У Чехова рядом с душной картиной обывательского быта появляется широкая и освежающая картина русской природы, полная обаятельных красок. Чехов хотел, чтобы здесь, в последнем акте драмы с новой силой зазвучал этот мотив прекрасной природы.

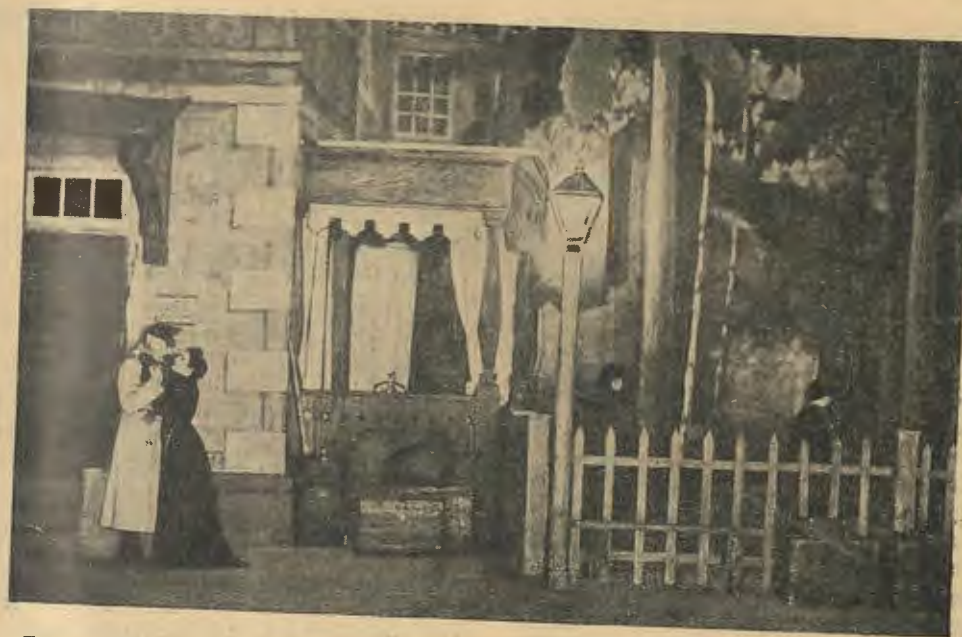
В ремарке к четвертому действию Чехов писал о старом саде при доме Прозоровых, о длинной еловой аллее, в конце которой видна река, о лесе, что виден по ту сторону реки.

Нетрудно было угадать по этой ремарке стремление насытить сцену воздухом и простором, создать глубокую перспективу, окружить своих героев ландшафтом родины...

Но тот же самый принцип снижения, который руководил театром в разработке макета комнат Прозоровского дома, определял и работу театра над тем, что окружало этот дом.

Чехов хотел, чтобы в финале пьесы зрители почувствовали, что рядом с тесным и печальным существованием российских интеллигентов есть большая и прекрасная жизнь. Театр же, не замечая в последнем акте нового авторского настроения; нового пункта, с которого наблюдает драматург жизнь, добивался и в изображении природы все той же сниженности.

«Осенний пейзаж...—сообщает В. А. Симов...



«Три сестры» А. Чехова. Акт IV. Постановка 1901 г.

Московский Художественный театр



«Три сестры» А. Чехова. Акт IV. Постановка 1929 г.

МХАТ СССР им. Горького.

мов,—и тут в последний раз я отошел от чеховских пометок. Сад, по ремарке автора, прорезан длинной алеей, в конце которой видна большая река и лес... Наша декорация очень слабо напоминала указанные черты... Если дом смотрит на улицу, тогда вместо обширного запущенного сада достаточно палисадника с одними березами, которые наиболее подходили в своем осеннем уборе к основному элегическому тону исполнения пьесы... Заменяв усадебный простор палисадником, пришлось опустить перечисленные в ремарке подробности и прибавить новые, на что у Чехова намек нет, но для уездных построек типично».

Какие это подробности — мы уже знаем: кирпичи, деревянный забор, развешанное для сушки белье...

В споре между Вершининым и Ольгой о красоте природы, среди которой живут сестры, театр поспешил стать на сторону Ольги. Помните этот спор в первом действии?

Вершинин. А здесь какая широта, какая богатая река! Чудесная река!

Ольга. Да, но только холодно.. Здесь холодно и комары...

Вершинин. Что вы! Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река... и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить.

Увидев природу глазами Ольги, театр поспешил убрать из нее и чудесную реку, и лес, и старый сад. Зрителям остался только неприглядный палисадник. Но ведь этот мотив красоты природы как напоминания о близкой красоте жизни вообще очень характерен для всего чеховского мироощущения.

«Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!»

Так в последнем действии говорит Тузенбах, и в этих словах удивительно хорошо выразилась самая сердцевина чеховской поэзии, проникнутой сознанием близкой красоты жизни.

Отступив в декоративном оформлении четвертого акта от авторских указаний, театр еще раз вступил с Чеховым в спор по очень существенному пункту. Для театра настроение героев было неотделимо

от настроения драматурга. Между тем драматург рисовал настроение своих героев контрастно: пошлости заурядного человеческого существования противопоставлял он ту простую и удивительную красоту жизни, что совсем близко окружает героев.

В новой постановке декорации четвертого акта гораздо больше отвечают поэтическому замыслу Чехова. Все бытовое, житейское, характерное дано лишь в самом необходимом и общем выражении. Внимание зрителей сосредоточено не на улице с ее заборами, керосиновыми фонарями и бревнами, а на природе, окружающей дом Прозоровых: аллея старых берез с золотистой, как будто бы светящейся листвой; вдаль — смутные очертания широкой реки, небо в легких, розоватых облаках прозрачного осеннего дня; ощущение простора, свободного дыхания...

Эпиграфом к этой декорации в самом деле можно было бы поставить слова Тузенбаха: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» Именно это ощущение не просто красивого осеннего пейзажа, а природы, напоминающей о достоинстве и высокой цене жизни, удалось передать художнику спектакля В. В. Дмитриеву.

Театр в свое время не согласился с чеховским пейзажем в последнем действии. Однако в других своих частях авторская ремарка к последнему действию как бы шла навстречу стремлению театра. Так, например, в ремарке говорится:

«С улицы к реке через сад ходят изредка прохожие; быстро проходят человек пять солдат».

Это указание было подхвачено театром весьма охотно: то была эпоха, когда театр ухватывался за всякую возможность увеличить число участников пьесы, хотя бы в виде немых персонажей. Подобное увеличение расширяло возможность обстоятельного, неторопливого показа жизни и позволяло театру демонстрировать свою наблюдательность в области характерного.

Режиссерский экземпляр «Трех сестер» позволяет восстановить работу театра в этом направлении. Кроме прохожих на заднем плане, в четвертом акте появился целый ряд других немых персонажей — денщик, дворник, кухарка, горничная, нянька, — о которых, как известно, Чехов в пьесе нигде не упоминает. Денщик и

дворник выносили из дома сундук (очевидно, иллюстрировались слова Ирины: «Сейчас приедет подвода с вещами»), кухарка выходила из калитки с молотком в руках, приходил дворник с метлой, в финале под звуки военного марша на сцене появлялась целая группа: Анфиса, дворник, горничная, кухарка, нянька...

Все это позволяло обнаружить умение «из ничего» создавать запоминающиеся характерные фигуры и вместе с тем усиливать то впечатление давящей заурядности быта, к которой театр прежде всего стремился.

Конечно, обилие бытовых деталей несколько дробило общее настроение акта, отвлекало зрителей от основных драматических линий. Но здесь все же следует заметить, что, поскольку театр задавался целью нарисовать картину безысходного обывательского существования, противопоставляя ей лишь смутные мечты, а не реально существующую жизнь, эти детали в общем верно «работали» на основную тему, как ее понимал театр. Ведь в зрелище тонкого душевного горя сестер на фоне заурядного быта заключался тоскливый и трагический контраст.

Но театр на этом контрасте и останавливался. Правда, дальше следовала волнующая, будоражащая сердце музыка военного марша и слова сестер о будущем, написанные с такой силой, какая вряд ли еще присуща какому-нибудь другому тексту русской драматургии. Но этот финал воспринимается уже в известном отрыве от хода пьесы: здесь выступал сам автор, зритель волновался не столько картиной жизни на сцене, сколько ощущением удивительной, не привычной в театре близости к личности драматурга.

Между тем Чехову хотелось, чтобы театр не останавливался на одном лишь контрасте красоты душевного горя и грубости глухого русского быта!

Художественный театр умел преобразовать печаль в красоту. Но театр еще не умел этой хрупкой, утонченной печальной красоте противопоставить ту вечную и простую красоту, которую Чехов ощущал близкой и реально существующей.

Этот род красоты Художественный театр переносил в смутное будущее, выражал только в негромких мечтаниях героев.

5

Чеховская драматургия в старой интерпретации Художественного театра казалась очень далекой от ясной поэзии Пушкина. И, правда, ничего как будто не было общего между пушкинской звучной кристалличностью и чеховской серой размельченностью.

Если Чехова все-таки, как и Пушкина, называли поэтом, то лишь потому, что в таком высшем отдалении от Пушкина, в таком забвении пушкинского начала склонны были видеть своего рода поэтический подвиг. В новой своей постановке Художественный театр отразил важный процесс в художественном сознании нашей эпохи — процесс сближения Чехова с Пушкиным. В чеховских пьесах мы увидели ту степень конденсации жизни в поэзию, которая может быть сравнима только с насыщенностью пушкинской драматургии.

Вместе с тем мы лучше поняли и некоторые последовавшие за Чеховым явления русской поэзии, поняли, почему после Чехова Блок разрабатывал план пьесы, в основу которой положил мотив «Вишневого сада».

Анализируя режиссуру спектакля, мы уже отмечали, что средние акты «Трех сестер» в целом производят значительно меньшее впечатление, чем крайние акты.

Мы склонны думать, что блестящие удаchi первого и последнего актов и ощущение недостаточной силы исполнения средних актов не являются случайными, а тесно связаны с общим подходом театра к Чехову, с новым ощущением чеховской драматургии. Воплощение на сцене Чехова остро ставит перед театром вопрос о нахождении внутренней гармонии между чеховским дробным анализом действительности и чеховским чувством красоты жизни.

В силу исторически вполне объяснимых причин Художественный театр в свое время увлекся этим дробным анализом, именно в нем находя путь к скрытым замыслам драматурга, к чудесному, но трудно реализуемому на сцене своеобразию его письма.

В новой постановке «Трех сестер» бесспорно доминируют черты «общности» чеховской драматургии: поэт господствует над наблюдателем и аналитиком.

Мы могли убедиться в тех плодотвор-

ных результатах, которые принесло это новое ощущение чеховской драматургии.

Однако бесспорное торжество этот метод одержал лишь там, где сам Чехов придает материалу действительности более общий характер, где он сам ждет от театра исполнения прежде всего музыкального. Такими более «общими» актами являются первый и последний: в них Чехов впечатления жизни передает окрашенными единой тональностью, более сжато, стремясь прежде всего заразить читателя определенным настроением.

Наоборот, в средних актах «Трех сестер» жизнь предстает в ее раздробленности, здесь Чехов очень обстоятельно анализирует. Музыкальное настроение только затуманило бы этот анализ, отняло бы у него необходимые и резко очерченные подробности. Тщательная психологическая разработка образов, и притом разработка в строго реальном плане, выступает здесь на первое место. Понятно, что эта разработка требует также и известного отдаления автора от своих персонажей: всякое его дирическое вмешательство здесь было бы несравненно менее уместным.

Стремление театра в новом спектакле выдвинуть прежде всего Чехова-поэта помогло достичь блестящих удач в крайних актах и вместе с тем предопределило неполный успех средних актов.

В новом спектакле поэтическое ощущение Чеховым жизни передано сильнее психологической наблюдательности Чехова, не только грустной и сочувственной, но и насмешливой и холодной.

Исполнителей спектакля, за немногими исключениями, нельзя упрекнуть в невнимании к поэзии Чехова, между тем как степень психологической разработанности образов или же отдельных важных душевных черт этих образов кажется нам недостаточной.

Здесь снова сказались полемичность, видимо неизбежно определяющая особенности работы всякого живого театрального организма: борясь за возрождение Чехова, театр склонен превратить чеховскую поэтичность в специфический элемент стиля, подобно тому, как сорок лет назад, борясь за первое признание Чехова, театр склонен был превратить в специфический элемент стиля чеховскую интимность.

Говорить о какой-либо «опасности», конечно, преждевременно. Однако хочется

все же указать на некоторые особенности спектакля, пусть внешне мало бросающиеся в глаза, но в будущем грозящие, на наш взгляд, затухать нечто существенное в облике Чехова-драматурга и, в частности, чеховскую характерность.

В драматургии Чехова есть еще одна черта, которую необходимо иметь в виду при постановке чеховских пьес на сцене. Черта эта глубоко связана со всем искусством Чехова, с самими корнями чеховской эстетики. Речь идет о том, что, направляя внимание своих читателей, казалось бы, только на самый общий материал жизни, Чехов склонен был этот общий материал раскрывать с помощью некоторого уклонения в причудливое и шаржированное. В этом отношении Чехов неотделим от Антоши Чехонте.

Если вы сравните рассказы Антоши Чехонте с рассказами Лейкина, то по первому впечатлению лейкинские персонажи самым неожиданным образом покажутся вам «натуральнее» чеховских. Чехов преувеличивал, карикатурил, придумывал не обычные ситуации и фамилии, между тем как у Лейкина все умеренно и внешне солидно. И все же от лейкинской натуральности остается впечатление подделки, в то время как в самой чеховской преувеличенности и странности ощущается нечто необыкновенно жизненное. Точно так же и сравнение пьес Чехова с пьесами драматургов, имевших, казалось бы, право претендовать на близость к «чеховской школе», показывает, что внешняя близость к «средней натуре» была им свойственна гораздо более, чем самому Чехову. И вот почему чеховские пьесы, поражающие простотой своего искусства, в то же время представлялись современникам, принявшим к «похожести» второстепенного искусства на обыкновенную реальность, несколько выдуманными и искусственными. Наиболее ярко эта реакция вкуса, воспитанного ремесленниками драматургии, проявилась, конечно, в приеме, оказанном чеховской «Чайке». Но ощущение чеховской искусственности, склонности Чехова надевать своих героев чертами резкой характерности, нарушающей средние литературные представления о типическом, — это ощущение в дальнейшем во многом определяло оценку чеховских пьес, в том числе и «Трех сестер».

Для примера приведу хотя бы статью А. Кугеля.

«Все общество, — писал А. Кугель о «Трех сестрах», — состоит из чудаков и оригиналов. Вершинин философствует о будущем; Соленый мрачно твердит «ципи» и стремится изобразить Лермонтова. Два молодых офицера снимают моментальные фотографии и играют на гитаре. Сторож из земской управы, глухой старик, врет всякую чепуху. Доктор страдает запоем; учитель ни к селу, ни к городу приплетаёт латинские цитаты. Брат Андрей, постепенно опускающийся до уровня зажившего провинциального среднего интеллигента, говорит вслух о самых возвышенных вещах и непременно в присутствии глухого сторожа».

А. Кугель готов был признать, что в этой пестроте «угадывается талант», однако он все же предпочитал говорить о «пестроты», в которую облачается дарование.

Очевидно, А. Кугелю казалось, что пестрота, обилие черт характерности и некоторая преувеличенность их изображения есть не органическое свойство чеховского искусства, а только культивируемый прием, с помощью которого Чехов маскирует недостаточность своего таланта.

Возможно, что кое-что здесь на самом деле было от осознанного приема, но преследовавшего совсем иные цели. В пьесах Чехова есть элементы эстетической полемики. И в некотором скоплении гротескности нетрудно угадать известную реакцию Чехова на ту самую плоскую «солидность» и «естественность» штампованных персонажей текущей драматургии, где, конечно, никогда не могла бы появиться интеллигентная молодая женщина, нюхающая табак, потому что для ремесленных драматургов типическими признаками признавались лишь те черты, которые уже давно были «освоены» литературой и, в сущности, являлись не чем иным, как литературными банальностями. Бесталанность в искусстве чаще всего маскируется «солидностью», приличностью формы и положительностью содержания. Эта солидность сказывается и в устранении гротескного, «озорного». С этими маскирующими в солидность ремесленниками и полемизировал Чехов, чуть обостряя «странность» своих пьес. Но вступая в эту по-

лемику, Чехов не только преследовал цели опровержения определенных литературных канонов и уничтожения штампов. В основном тяга Чехова к «странности» вытекала все же из глубоких свойств его гения, позволявших Чехову «странности» перерабатывать в нечто необыкновенно простое и жизненное.

Да, как будто совершенно прав А. Кугель, когда он указывает на пестроту «Трех сестер», на скопление в доме Prozоровых «чудаков и оригиналов»: Чебутыкина и Соленого, Кулыгина и Вершинина, Андрея и Ферапонта. Похожи ли они на литературную норму, на «среднего героя» литературы? У Виктора Крымова, Потехина и Сумбатова никаких чудаков нет, действуют давно знакомые люди без особых примет, а уж если эти особые приметы есть, то и люди необыкновенные...

Но в том-то и дело, что у драматургов-ремесленников иллюзии натуральности суммировались в нечто, не способное хоть в малой степени схватывать и удерживать живую жизнь. А у Чехова ощущение странности суммировалось в нечто, удивительное по своей жизненной типичности, способности передать самые характерные явления действительности.

И вот, стремясь к поэтическому воссозданию на сцене образов чеховских пьес, мы не должны забывать о чудесной способности Чехова создавать убедительное из «странного» и «пестрого» — способности, которой обладали лишь немногие великие художники. Не надо сглаживать чеховскую характерность, не надо, заботясь о типичности, слегка причислять чеховских чудаков и оригиналов. Они ведь все равно и без этой принадлежности будут казаться нам неизмеримо типичнее, чем самые нормативные, якобы обобщенные образы из пьес ремесленных драматургов «чеховской плеяды».

Между тем эта тенденция устранения характерного (пока еще, повторяем, только в слабой степени) в новой постановке «Трех сестер» имеется. Ее можно проследить, анализируя трактовку хотя бы таких персонажей, как Чебутыкин, Андрей, Ферапонт (в исполнении Подгорного).

Думается, что дальнейшая работа советского театра над Чеховым должна глубже примирить поэтичность с характерностью.