

МЕАТО

СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

Всероссийское Театральное Общество
Москва 1943

О драматургии Чехова¹

А. РОСКИН

1

В предреволюционные годы пьесы Чехова занимали значительное место в репертуаре Художественного театра. Случалось так, что спектакли «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» шли один за другим, составляя своеобразный чеховский цикл. Часто играли пьесы Чехова и на провинциальной сцене. Но именно в эти годы особенно распространен был взгляд на Чехова как на замечательного повествователя и слабого драматурга. Отмечая исключительно высокую степень профессионализма Чехова-повествователя, его изощренное и сознательное мастерство, критика обвиняла Чехова-драматурга в дилетантизме, в отсутствии не только театрального «нерва», но и необходимой драматической техники; и эти обвинения принадлежали отнюдь не одним лишь защитникам пресловутой сценичности и старых приемов театрального письма.

О новаторстве Чехова-драматурга говорили как о возведении художником в принцип своих органических недостатков.

В послереволюционную эпоху достоинства Чехова-драматурга стали оцениваться гораздо более высоко. Между тем, Чехов совершенно исчез из театрального репертуара, и даже в Художественном театре Чехова как будто играли главным образом из уважения к своему прошлому. Впрочем, в этом театре «Три сестры» уже сошли со сцены, сохранились только «Дядя Ваня» и «Вишневый сад».

Наконец, настал период творческой реабилитации Чехова-драматурга. О нем заговорили как об удивительном мастере; появились книги, посвященные драматическому искусству Чехова; советские дра-

матурги в своих высказываниях все чаще вспоминали о произведениях Чехова для сцены, об их поэтичности, характерности, психологической глубине и жизненной наполненности. Именно в этот период Чехов окончательно сошел с советской сцены. С несравненно большей готовностью ставились у нас пьесы второстепенных драматургов, современников Чехова, чем пьесы самого Чехова. Театры охотно брались за «Детей Ванюшина» Найденова и «Дни нашей жизни» Леонида Андреева, но отказывались от «Дяди Вани» и «Чайки». О постановке «Трех сестер» в начале 1940 г. Харьковским театром русской драмы писали как о факте, в некотором роде исключительном для художественной жизни периферии.

Когда в январе 1940 г. наша страна отмечала 80-летие со дня рождения Чехова, советский театр в юбилейном чествовании принять участия не мог, ибо Чехова на советской сцене не было. Правда, Художественный театр отметил юбилейную дату представлением «Вишневого сада», но этот единственный чеховский спектакль в Художественном театре потерял с годами свою поэтическую прелесть. Несмотря на мастерство исполнителей отдельных ролей, большой, увлекательной театральной жизни в нем нет. Зрителей охватывает такое ощущение, будто Художественный театр, играя «Вишневый сад», больше вспоминает о Чехове, чем живет им, скорее погружается в мемуары о своем любимом драматурге, чем воодушевляется непосредственно чеховским искусством. Чувство озабоченности и излишней осторожности движений — как бы чего не сдвинуть с места, не разбить — не помогло сохранить внутреннюю целостность спектакля. К тому же в спектакль вводились вторые, третьи, десятки исполнители, и они, уже равнодушные к старым творческим идеям, не вносили и новых идей. По признанию самих деятелей Художествен-

¹ Главы из монографии А. Роскина «Три сестры» в Художественном театре», подготовленной к печати в 1940 году.

ного театра, «Вишневый сад» требует полного обновления. Свидетельством подлинной жизни Чехова в советском театре этот спектакль не является.

Таким образом, Чехов-драматург одерживал чисто теоретические победы. Его признавали, но избегали.

Было ли это случайностью? Едва ли. Ибо творческая 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.

В этом отношении судьба Чехова-драматурга отличалась от судьбы Чехова-повествователя. В живой ценности чеховских рассказов и повестей как будто у нас никто не сомневался. Вряд ли кому-нибудь приходило в голову утверждать, что такие, например, чеховские рассказы, как «Учитель словесности», «Ионыч», «Невеста», не нужны, устарели и представляют интерес только для историка литературы. Подобная мысль показалась бы нелепой. Наши издательства, не колеблясь, издавали эти рассказы в возможно больших тиражах, наши же театры не решались ставить такие пьесы, как «Три сестры» или «Вишневый сад». Но ведь «Ионыч» и «Учитель словесности» — в известной мере повествовательные спутники «Трех сестер». Тема существования людей с «отсосанными крыльями» выражена в «Трех сестрах» с не меньшей силой. А «Невеста» — это несомненный спутник «Вишневого сада». Судьба Нади Шуминой повторяет судьбу Ани, и мотив молодых надежд, ожиданий прекрасного будущего тесно сближает последнюю чеховскую пьесу с последним чеховским рассказом.

Почему же не существует сомнений в ценности Чехова для читателей и существуют или, по крайней мере, существовали сомнения в нужности Чехова для зрителей?

Нам думается, что это столь резко различное отношение к Чехову-повествователю и к Чехову-драматургу отчасти вытекает из характера новаторства Чехова как писателя для сцены.

В эпоху первых постановок Художественным театром чеховских пьес А. И. Сумбатов-Южин выступил со статьей о положении русского театрального искусства, в которой, между прочим, писал о необходимом господстве 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 собой 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...»

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

В чеховских рассказах личность автора, выражая себя через каждую подробность изображаемой жизни, в то же время не подавляет ее и не искажает. Мир чеховских рассказов в равной степени неотделим ни от материала реальности, ни от поэтического сознания художника. В чеховской же 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 Чехов обращался к драматургии как к большой форме; работа Чехова в драматургии являлась своего рода возмещением неосуществленной работы романиста. Но это чеховское стремление к большой форме как будто бы не находило своего конечного выражения и в драматургии: 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 чрезмерно субъективные.

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 до сих пор совсем не отмечалась другая, на наш 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. Совершенно неведомая старой драматургии реалистическая обстоятельность — вот что внутренне характеризует новаторский стиль Чехова-драматурга.

Путь Антоши Чехонте к Антону Чехову был путем писателя, учившегося придавать обыденным и в своей обыденности как бы вполне случайным и изолированным явлениям жизни обобщающий смысл. Искусством обогащать повествование широкими социальными ассоциациями Чехов овладел в самой высокой степени. Каждая внешне совершенно незначительная, обрывистая тема у зрелого Чехова воспринимается как бы окруженной огромными пространствами страны и вплетенной в общий исторический процесс.

Несмотря на внешне ограниченные рамки, чеховские рассказы кажутся необыкновенно ветвистыми, протягивающими нити к самым отдаленным явлениям русской жизни. За каждым честным «домашним» фактом мы угадываем большое общественное явление, за каждой словно случайно встреченной фигурой — целый социальный пласт.

Чехов-повествователь, обращающий как будто главное внимание на крайне drobный психологический анализ, историчен в самом широком значении этого слова. Даже при чтении тех рассказов, где Чехов, казалось бы, демонстративно занимается анализом изолированных психофизиологических феноменов, каким-то волшебным образом в нашем сознании возникает картина общества, картина истории. В одном рассказе Чехов с чисто экспериментальной тщательностью описывает тоску и отравление к жизни у больного тифом, в другом рассказе — равнодушие и угрюмую озлобленность под воздействием бессонной ночи и предутреннего холода. Анализ изолированных ощущений и чувств как будто заполняет весь рассказ, является его основной и специальной задачей, — и все же читатель незаметным образом погружается в широкое жизненное русло. В конце концов, «Тиф» и «Почтальон» гораздо более похожи на маленькие поэмы о русской жизни, чем на больничные «истории болезни». Никогда не перестанем мы удивляться этому чудесному свойству чеховских «рассказов-монографий».

А чеховские пьесы, обладают ли они этим свойством? Несомненно. Но в чеховских пьесах этот большой социально-исторический смысл нередко оказывается лежащим в еще более глубоких внутренних слоях. И в то время как Чехов-повествователь давно уже перестал казаться «интимным», Чехов-писатель для театра по-прежнему рассматривался как создатель «камерной» драматургии.

Любопытно, что взгляд на чеховскую драматургию как на камерную в значительной мере основывается на том именно ее свойстве, которое должно было подсказать совершенно противоположную оценку. Этим свойством является широта изображения жизни, приближающая чеховские пьесы к романам.

Тема о Художественном театре и романе, о повествовательном стиле Художественного театра — благодарная и мало затронутая. Мы не имеем возможности здесь хоть сколько-нибудь подробно останавливаться на этом вопросе. Заметим только, что, обращаясь в свое время к инсценировкам, Художественный театр прежде всего стремился удовлетворить органически присущую ему потребность творить в сфере повествовательной драматургии. Художественный театр хотел играть «Братьев Карамазовых», «Бесы», «Село Степанчиково», «Дядюшкин сон», «В людях», «Анну Каренину» не только потому, что стремился наделить своеобразием физическим бытием Грушеньку и Фому/Опискина, молодого Алешу Пешкова и бабушку Акулину Ивановну, штабс-капитана Снегирева и Облонского, — а еще и потому, что театр тяготел к повествованию о русской жизни более обширному, чем это возможно в границах литературы драматической.

И вот парадоксальное явление: тягу Художественного театра к русскому роману породила сама же новая русская драматургия и прежде всего драматургия Чехова.

Сочетание внешней недоговоренности и импрессионистической обрывистости с совершенно неведомой старой драматургии повествовательной широтой — вот что более всего характерно для Чехова-драматурга.

Когда-то Лев Толстой, выслушав из уст Горького историю трех поколений одной вырождавшейся купеческой семьи, — это был замысел «Дела Артамоновых», — заметил:

— Это надо написать. Кратко написать большой роман.

Чеховские пьесы являются кратко написанными большими романами.

Еще по поводу первой чеховской пьесы «Иванов» один из критиков писал, что материал этой пьесы «требует рамок романа». И в самом деле, в пьесах Чехова мы словно воочию наблюдаем давление огромного содержания, раздвигающее узкие рамки старой драмы и создающее формы более гибкие и просторные.

Стремление кратко писать большие романы для сцены и привело Чехова к новым драматическим формам. Отсюда именно и берут свой исток своеобразные черты чеховской драматургии, казавшиеся выражением искусства, как будто весьма далекого от реалистической определенности. Характеризуя чеховскую драматургию, критика говорила об импрессионизме, о театре настроений, о зыбкости письма. Между тем, эта кажущаяся «зыбкость» была следствием сочетания формы драмы с материалом романа, повествовательной широты концепций с совершенно новой степенью драматической наглядности. Идей и настроения эпохи, общественные силы, картины жизни це-

лых социальных пластов — все это дано Чеховым без малейшего отступления от железного принципа психологической наглядности. Чехов не хочет нарушать естественное течение жизни. Вкладывая обширное историческое содержание в четыре небольшие картины, в четыре акта драмы, Чехов все свое искусство направляет на то, чтобы дать в этих картинах большое жизненное обобщение, не прибегая ни к преувеличенному драматическому сцеплению фактов, ни к отвлеченному языку идеологических высказываний. Старые драматургии непрестанно заставляли своих героев обращаться к зрителю. Герои же Чехова живут как бы безразличные к зрителю. Если чеховские персонажи в исключительных случаях и обращаются к зрителю, то уже говоря не от себя, а непосредственно от автора, выполняя его серьезное душевное поручение. Таковы финальные монологи в «Трех сестрах».

Наглядность и конкретность в изображении больших жизненных явлений приводили Чехова к видимости крайней домашности, и она же заставляла Чехова прибегать к приемам, внешне похожим на импрессионистические. Но именно черты стилистического своеобразия, дававшие повод сблизить Чехова с импрессионистической и камерной 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 — Тургенева.

До сих пор связь чеховской драматургии с драматургией Тургенева была недостаточно ясна, и это можно объяснить только неразработанностью истории русской драмы.

В своей статье «О драме» Александр Блок стремился представить историю русской драматургии как историю случайностей. Случаен для Блока был Грибоедов: «увидал сон — и написал гениальнейшую русскую драму». Случаен был Сухово-Кобылин, который «приковывает внимание внезапно, одной негаданной чертой». И, наконец, «случайна была драматическая техника Чехова».

Блок говорил о случайностях. Но не является ли это ощущение случайности плодом малой изученности русской драматургии, отсутствием сколько-нибудь полной картины ее развития?

Не раз исследователи русской драматургии возвращались к влиянию Мольера на Грибоедова, Шекспира на Пушкина, Бомарше на Сухово-Кобылина. Но внутренняя линия развития русской драматургии прослежена плохо. И вот поче-

му, ошибаясь в истории русской драмы, Блок верно сказал об историках русской драмы, отметив «неожиданность, случайность рассуждений о драме в России».

Сам Блок в другой своей работе, набрасывая общую схему развития русской драматургии, упомянул Фонзизина, Сумарокова, Пушкина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Алексея Толстого, но не упомянул Тургенева. Так, рассуждения о драме в России пополнились еще одной случайностью.

Правда, по отношению к драматургии Тургенева эта случайность является, в сущности, традицией. Исследователи слишком доверялись признаниям Тургенева о самом себе. Они вычеркивали Тургенева из истории русской драматургии более всего потому, что сам Тургенев предлагал свои пьесы на суд читателей, а не зрителей. В предисловии к изданию своих пьес Тургенев писал:

«Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если бы я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представлять некоторый интерес в чтении».

Проницательный критик Тургенев на этот раз ошибся.

«Неудовлетворительные на сцене» пьесы, в самом деле при жизни Тургенева быстро сходявшие с репертуара, не только одержали позже ряд театральных побед, но, что в данном случае гораздо важнее, создали новые критерии в драматургии.

Молодой Стендаль, готовясь стать драматургом, собирался у Гольдони «изучать естественное». Драматургии нашего времени могли бы «изучать естественное» не только у Чехова, но и у Тургенева.

Очень верно и метко писал Тургенев о той драме, в которой тексты ролей похожи на «свитки со словами, выходящие изо рта фигур на средневековых картинах». Искусство писать для театра знает не много имен драматургов, которые владели бы тайной естественной сценической речи так, как владел ею Тургенев. Каждое слово в тургеневской пьесе нужно автору для раскрытия внешнего или, еще чаще, внутреннего движения, и вместе с тем каждое слово исходит из самой души героя. Житейское правдоподобие подчинено в тургеневских пьесах очень определенной и требовательной художественной задаче, но эта задача нигде не искажает житейского правдоподобия.

Естественность сочетается у Тургенева с чувством жизненной полноты.

«Мы очень хорошо знаем, каков Хлестаков за сценой», — заметил Тургенев. Персонажи тургеневских пьес — это люди с внесценической жизнью. Драматические миниатюры и лирические сцены Тургенев дополнял чувством жизненной полноты. О своих персонажах Тургенев

знает многое, знает все, и это знание он умеет доносить до зрителя или читателя с помощью сжатого, лишенного всякой напыщенности диалога.

Творчество Тургенева-драматурга у нас также исследовалось преимущественно с точки зрения западных влияний. Что же касается влияния самого Тургенева на развитие русской драматургии, то даже в самой обстоятельной работе о тургеневской драматургии, принадлежащей Леониду Гроссману и, вообще говоря, содержащей много ценных историко-литературных наблюдений, этому вопросу уделены лишь немногие строки.

Между тем, будущий историк русской драмы, может быть, введет понятие тургеневской школы, ибо Чехов — это такой ученик, который заменяет целую школу. Связь чеховской драматургии с драматургией Тургенева шире и глубже, чем это принято думать.

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 читателю, Тургенев подвергал их известной переработке. Можно сказать, что Тургенев опубликовывал «литературные варианты», если только уместно применить к великому писателю термин, слишком поправившийся в наши дни множеству расторопных авторов.

Леонид Гроссман высказал мнение, что, создавая «литературные варианты», Тургенев в какой-то мере обеднял свои пьесы, лишал их известной доли достоинства. Однако Леонид Гроссман сам отмечает, в каком направлении редактировал свои драматические произведения Тургенев, превращая их в пьесы для чтения: зачеркивались лишние для читателя ремарки, устранились мелкие внешние движения, отбрасывалось все то, что позже Чехов выразительно назвал «шумихой мизансцен».

Поступая так, Тургенев исходил из оценки себя как писателя, неспособного к созданию драматических произведений. Но именно это ощущение писателем своего недостатка, может быть и несуществующего, привело к тому, что некоторые черты тургеневской драматургии превратились в новое художественное качество. Освобождая свои драмы и комедии от внешних движений, признававшихся необходимым признаком сценичности, Тургенев утверждал новую, менее условную и более глубокую театральность. Внешнее движение ремарок оказалось замененным внутренним движением слова, удивительным свободным, естественным и проникнутым незнакомой ранее на театре душевной 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, вернее, 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 мало.

Совершенно понятно, что расширение рамок драматического повествования уведило театр от классических представлений о завершенности. Именно это и имел в виду Эмиль Золя, когда в своей книге о натурализме в театре, касаясь «слишком оригинальной особенности» русского театра, писал: «Нет ничего более непохожего, более противоположного идее равновесия и ритма, которые мы требуем во Франции от сценической пьесы».

Глубоко 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 сценичной драматургии восьмидесятых годов к «несценичной» поэзии «Месяца в деревне».

Леонид Гроссман тонко подметил отдельные черты сходства между «Дядей Ваней» и «Месяцем в деревне». Но было бы неправильно воспользоваться этими наблюдениями для того, чтобы пополнить историю литературы еще одним указанием на «влияние» или даже «подражание». Дело не в сходстве отдельных произведений и не в совпадении некоторых эпизодов (например, сцена чтения Ракитиным Дюма и сцена чтения Тригоринным Мопассана). «Дядя Ваня» напоминает «Месяц в деревне» не потому, что Чехов, работая над своей пьесой, подражал Тургеневу, а потому, что так же, как и Тургенев, он, исходя в своей работе из принципов повествовательности, расширил рамки реализма на театре.

В статье о молодом Островском Тургенев заметил, что психолог должен умереть в художнике. Это замечание 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 намеж, все недоговоренность, ни одню 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 А. Р. Кутелю, прямо относятся к драматургии Чехова. Но писались они не о Чехове, а о Тургеневе, о «Вечере в Сорренто».

Конечно, нет «драмы текста», ибо драматическое искусство не заключается в умении соединять 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 утончено, но и в этой утонченности нет ничего неопределенного и сбивчивого. Внешняя недоговоренность у Тургенева в конце концов облегчает актеру возможность 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.

Вопрос об органической связи драматургии Чехова с драматургией Тургенева имеет значение не только историко-литературное: изучение этой связи помогает нам лучше понять некоторые важные художественные процессы в русском театральном искусстве.

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, стараясь соблюдать хронологию чужой истории — от Гоголя к Тургеневу и Островскому, от Тургенева и Островского — к Толстому и Чехову.

В значительной степени было бы так же несправедливо требовать от молодого художественного организма такого стиля, который синтетически вобрал бы в себя искусство Гоголя, искусство Тургенева, искусство Чехова.

В годы своей молодости 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. «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 реабилитацией 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, которую так настойчиво искал в чеховских спектаклях.

Постановки пьес Тургенева Станиславский называл трудной сценической задачей:

«Ее не исполнишь ни жеста, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувств, 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 на осуществлял новых чеховских постановок. Все пьесы Чехова были уже поставлены ранее, а потребности пересмотра старых постановок с точки зрения нового и в некоторых отношениях несомненно более совершенного искусства Художественный театр, очевидно, не испытывал. Да и вряд ли мог театр в ту эпоху так остроумно 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 линий, повидимому, была чужда театру. Вопрос о пересмотре отношения к драматургии Чехова не ставился, ибо театр жил еще в полном ладу с тем именно Чеховым, каким он его себе рисовал с первых встреч.

Позже, ставя пьесы Чехова заново, Художественный театр проверял 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 больше расширению возможностей театра, приданию его искусству внешней гибкости, способности к разнообразному применению сделанных ранее сценических открытий. Так оно отчасти и было. Но все же самое важное, что определило внутренний смысл 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 принципов своей трактовки чеховского искусства и будущего воплощения Чехова, как законного наследника великих русских драматургов прошлого.

3

Лев Толстой находил Чехова драматургом еще худшим, чем Шекспира. В этой формуле Толстого более всего поражало — «еще худшим». Однако надо думать, что столь же парадоксальным показалось в свое время самое сопоставление имен Чехова и Шекспира. И отнюдь не потому только, что современники недооценивали Чехова-драматурга.

Одна лишь оригинальность есть скорее признак таланта, чем гения. Что общего между посредственными писателями разных эпох? Они целиком подчинены каждый своему времени, они не в силах подняться над модой. Внутреннее родство, не заслоняемое временем, — скорее черта великих художников.

Это сходство связывает очень сложными нитями самые отдаленные явления классического искусства. Мы глубоко убеждены в том, что если до сих пор Художественный театр не решил «шекспировской задачи», то это потому, что и «чеховская задача» также не была еще полностью решена.

Но разве Художественный театр не решил чеховской задачи еще сорок лет назад, на премьерях «Чайки», «Дяди Ваня» 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 задачи «чеховского сходства». 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, может быть, и необходимую) дань полемичности, спору со старым театром, но и несколько изолировал Чехова от мировой драматургии, отделил чеховские пьесы от внешне, казалось бы, далеких им, но внутренне родственных художественных явлений мирового искусства. Чеховские пьесы представляли очень хрупкими, слишком связанными с настроениями определенной эпохи и слишком преданными определенному быту. Приобретут ли они прочность больших, вечных произведений? Уверенность в этой прочности рождается именно тогда, когда в произведении ощущается и новаторская сила и, вместе с тем, глубокая связь с явлениями художественного прошлого. Этой же связи с явлениями прошлого, этого элемента «сходства» мы,

зрители и читатели, в пьесах Чехова не улавливали; думается, что 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. Современники очень живо чувствовали Чехова-драматурга в общем новаторском русле новой литературы. Но, когда заходила речь об истоках чеховской драматургии и о ее месте в мировой литературе для театра, ни критика, ни театр не находили нужных и сколько-нибудь достойных имен. Слишком все-таки «близкой» рисовалась драматургия Чехова, 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 «домашнее» у Чехова: 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. «Домашнее» требовало оригинального сценического выражения, а искусство Художественного театра не было еще настолько зрелым, чтобы театр мог 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 драматическим канонам, подступиться к богатству мысли, чувства и поэзии, заключенному в чеховских пьесах, и воплотить это богатство в конкретных театральных формах было бы еще труднее.

В сложившемся до революции чеховском «театре настроений» едва уловимые психологические нюансы господствовали над драматическим движением. Знаменательно, что уже на заре деятельности молодого Художественного театра некоторые критики хорошо почувствовали излишнюю готовность театра эксплуатировать черты своеобразия чеховского искусства, превращать это искусство в явление оригинального стиля.

В бумагах Чехова, среди неизданных писем к нему писателя А. И. Куприна,

сохранилась вырезка из газеты «Биржевые ведомости» — статья о чеховском рассказе «Архиерей», только что появившемся в «Журнале для всех». Можно предположить, что эту вырезку Куприн прислал не только потому, что ему хотелось информировать Чехова о новом критическом отзыве. Думается, что самое направление статьи было несомненно близко купринскому пониманию Чехова. Статья была подписана инициалами А. И. и, очевидно, принадлежала А. А. Измайлову, будущему автору фундаментального биографического труда о Чехове.

Приведем несколько абзацев из этой забытой статьи (между прочим, ускользнувшей от внимания такого знатока чеховской библиографии, как И. Ф. Масанов). В ней автор протестует против попыток превратить своеобразие чеховского искусства в особый жанр и тем самым заменить определенное поэтическое мировоззрение внешними знаками узкого стиля:

«Есть модные словечки, которых не повторяет ежеминутно только ленивый. Одно из них — настроение. О настроении говорят даже невежды, совершенно не соединяющие с этим словом той сумы представлений, которая связывается с ним как с литературным термином. Настроение... Настроение... Это что-то смутное, неопределенное, и, знаете, это так трудно выразить словами... Это когда на сцене уменьшается свет, ряды зрителей замирают, за сценой уныло позванивают бубенчики отъезжающей повозки, г. Артем грустно наигрывает на гитаре и г-жа Андреева или Книппер тихо-тихо плачут, прислонясь к декорации. Все это действует на нервы, но это именно и есть настроение. Настроение — это когда вас расстраивают». То же самое в литературе. Для рассказа с настроением не надо темы, не надо фабулы, характеров, типов. Но нужен стиль».

«... Такого рода литература — продукт ложного устремления⁷ внимания в сторону исключительного искания настроений. Настроение было всегда неотъемлемо от истинно художественного произведения, и когда наши деды грустили над «Бедной Лизой», над поэтической «Ундиной» Жуковского, а мы испытывали какую-то безотчетную тоску за Лизу в «Дворянском гнезде», за «Несчастную» или за умирающего протопопа Губерозова, то, конечно, потому, что это именно были вещи, как сказали бы теперь, «с настроением», и оно носилось над таинственными страницами, как веяние духа божия... Проповедники настроения подчеркнули в творчестве то, что было всегда неотъемлемо присуще истинному творчеству. Одна попытка уловления «настроения» без содержания для рассказа, без темы и фабулы — аномалия, поскольку творчество предполагает прежде всего чувство интереса к созданному, ясность, единство и законченность мысли. Пытаться

воссоздать одно настроение тоски, скуки, влюбленности, апатии, сумерек, лунной ночи, раннего утра в деревне — то же, что пытаться нарисовать один фон для пейзажа без самого пейзажа».

«... У любителей модного слова новый рассказ Чехова «Архиерей» может вызвать новые толки о настроении. Это не рассказ, написанный со случайной задачей современных «настраивателей». Настроение явилось само, как бы испаряясь из этих немногих страниц, как отделяется благоухание из цветов, невидимо для глаз, неотделимо от цветка, но для всех ощутимо. Так испарялось оно из страниц «Войны и мира», из «Обрыва», из «Неточки Незвановой», хотя ни Толстой, ни Гончаров, ни Достоевский не провозглашали себя представителями никакого нового течения».

Хотя автор статьи в основном говорит о восприятии работы Чехова-повествователя, но высказываемые им суждения имеют прямое отношение к восприятию драматургии Чехова современным ему театром.

Революция придала чеховскому театру оттенок архаизма. Самая «домашность» не только жизненного материала, но и приемов его воплощения на сцене, трогавшая и волновавшая дореволюционного зрителя, — эта домашность, навсегда уйдя в прошлое, уже мало что говорила новому советскому зрителю. Незнаваемо изменился быт, изменилась психология, изменились настроения, а потому омертвели 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, что спутники Чехова, скромные реалисты девяностых и девятисотых годов, в самом деле имеют больше прав на внимание. Так, у Найденова — «объективная драматургия», пусть не очень своеобразная, не очень затрагивающая душевные струны, совсем не поэтическая, но зато определенная в своем художественном выражении. А у Чехова — правда, нечто обаятельное, мягкое, но вместе с тем как будто и слишком личное, прихотливое, зашифрованное, слишком интимное... Воскреснут ли когда-нибудь на советской сцене сомнения помещика Иванова, ревность штабс-капитана Соленого, мнительность профессора Серебрякова? Казалось, что дано им теперь только бледнеть в воспоминаниях старых театралов.

Однако, почти не играя более чеховских пьес, советский театр и прежде всего, конечно, Художественный театр не могли забыть самого Чехова, мир его мыслей и чувств, его удивительное искусство. И чем дальше отходили мы на известное расстояние от Чехова, тем крупнее становились масштабы творчест-

ва этого великого поэта. То, что ранее представлялось нам в пьесах Чехова «домашним», приобрело значение глубокого исторического свидетельства. За камерными формами чеховской драматургии все яснее стали просвечивать широкие социальные обобщения, огromное историческое содержание. Потускневшие в качестве «интимных драм», которыми они, в сущности, никогда и не были, пьесы Чехова возродились в сознании советских читателей и зрителей в качестве пьес-романов, кратко написанных больших романов о предреволюционной русской жизни.

К своему сорокалетию 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 советским театром новой, более высокой ступени искусства.

Поставить заново чеховские пьесы нужно было не только в память драматурга, сколько для собственного движения вперед. Будущий чеховский спектакль ощущался не как мемуарный, а как проблемный.

В работе над чеховской драматургией следовало 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, а для того, чтобы открыть в чеховском театре путь к новому искусству нашего времени.

«Чеховскую проблему» никак нельзя было обойти. Неразрешенность чеховской проблемы тормозила решение Художественным театром других проблем, мешала театру с полной, до конца захватывающей силой выразить себя и в том искусстве, которое, казалось бы, лежит вдалеке от чеховского.

«Мужественная простота, — писал В. И. Немирович-Данченко в статье, посвященной 40-летию Художественного театра, — сама по себе заключает непременно большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образах, стиле, характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно и ярко театрально».

«Это как раз то, что прежде всего необходимо в театре именно Горького, то есть больше всего в пьесах Горького. Но так же должны быть поставлены и пьесы Чехова, Толстого, может быть Достоевского».

В этих строках «чеховская проблема» определяется как одна общая проблема русского классического реализма, проблема общая и для Горького, и для Толстого, и для Чехова, и, может быть, Достоевского. К сознанию общности этой проблемы Художественный театр пришел не сразу.

12. «Театр».

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

«Искусство чеховского театра 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.

Как будто бы это — свидетельство общего, а не исключительного понимания Чехова. Но все дело в том, что к творческому запасу, накапливаемому в работе над Чеховым, театр относился как к основному капиталу. Все извлеченное из чеховского искусства представлялось театру исходным. Когда вы читаете книгу, которая глубоко вас захватывает и волнует, заставляет жить ее миром, вам в конце концов начинает казаться, что ее атмосфера есть нечто самое общее, сердцевинное. Всякое другое произведение искусства, 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 конечное мерило в искусстве). Сделав же это усилие, вы с некоторым удивлением замечаете, что и это новое, еще недавно казавшееся вам специализированным и, следовательно, отчужденным произведением, становится на место прежнего центрального, и вы уже именно его ощущаете своим самым важным и самым естественным миром.

В жизни Художественного театра искусство Чехова мешало этим очень нужным перемещениям. Чехов всегда оставался своим, необыкновенно «центральным», открывшим новую степень естественной жизненности в искусстве, и, оставаясь «своим», мешал преодолеть ощущение специализированности многих других драматургов. Театру приходилось скрывать это усилиями мастерства.

4

До сих пор мы касались преимущественно эстетических проблем, возникавших в связи с жизнью Чехова на сцене. Но судьбу чеховской драматургии в советскую эпоху в значительной мере определило также и неверное понимание не-

¹ В. И. Немирович-Данченко. «Театр мужественной простоты». «Известия», 26 октября 1938 г.

которых основных черт мировоззрения Чехова-художника.

Революционная эпоха не сразу освободила Чехова от ярлыка «пессимиста» и «певца сумерек». Это был медленный и сложный процесс нашего художественного сознания.

Чеховский спектакль долгое время рисовался как утверждение пессимистического мировоззрения драматурга и его нежнейшего сочувствия сумеречным людям. Безволие и пассивность не могут вызывать симпатии советского зрителя, тем более, что чеховских героев мы хронологически воспринимаем почти нашими современниками. Гамлету мы готовы простить его рефлексию, но чеховским героям ни за что не хотели ее прощать. Если Чехов действительно певец сумерек, то естественно, что чеховский спектакль явится торжественной песней сумеречному времени и хмурым людям; если же по возможности устранить субъективный элемент в чеховских пьесах, заглушить личность драматурга,—чеховский спектакль неизбежно превратится в serene бытовые картинки. В последнем случае предпочтительнее было бы ставить пьесы «профессиональных» драматургов чеховской эпохи: в их произведениях больше «нерва» и драматизма.

Возвращение советского театра к Чехову было органически связано с новым пониманием всего чеховского творчества в целом и явилось неоспоримым свидетельством зрелости советской художественной культуры.

Многим современникам Чехова казалось, что его поэзия исчерпывается уютом неторопливо текущего времени и негребовательной мечтательностью. Они, конечно, оценивали талант Чехова 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, второсортному, а главное, как будто бы та же скромная привязанность к изображаемому материалу. Потапенко был «скромным реалистом», он изображал «близкую жизнь»; Чехов, будучи тем же «скромным реалистом», вносил в «близкую» жизнь элемент поэзии не очень громкой.—вот и вся разница...

Теперь уже мало сказать, что творчество Чехова далеко отстояло от писаний «скромных реалистов»: каждой своей строкой Чехов протестовал против этой бескрылой, жвачной, пошлости буржуазной литературы.

Нигде и никогда Чехов не подчинял своего писательского труда чисто эстетическим задачам. Велико было умение Чехова перерабатывать простую, обыкновенную жизнь в красоту искусства, но еще выше было его умение поднимать эту красоту правде. Перерабатывая реальный

материал в поэтическую ткань своих произведений, Чехов не приукрашал действительности, а только вносил в нее свое авторское чувство, не замутненное какой-либо неискренностью.

Что господствовало в этом авторском чувстве?

Внешняя мягкость, в которую облекал подчас Чехов свое требовательное, а порой и суровое отношение к современникам, принималась за готовность автора разделить бледные чувства и вялые мысли своих героев. Либеральная критика ухватилась за эту внешнюю мягкость, объявив Чехова чем-то вроде брата милосердия у постели российской интеллигенции. О Чехове говорили как об утешителе. Д. Философов в статье «Липовый чай» уверял, что весь Чехов заключен в реплике няньки Марины из «Дяди Вани»:

«Что, батюшка? Больно? У меня у самой ноги гудут, так гудут... пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...»

Другие критики из символистского лагеря говорили (и как раз в связи с «Тремя сестрами») о «сладости последнего замерзания», которое было, в сущности, только псевдонимом прозаического липового чая.

«Мы еще грустим, мы еще скучаем,— писала Зинаида Гиппиус,—еще как будто хотим «в Москву, в Москву!» — но все смутнее и слабее; ведь знаем, что и Москва не рай; скоро, значит, и вовсе замолчим и сладко уснем, как замерзающие. Пока—скучно (пока еще жизнь кое-какая любовь), а потом будет сладко. Из чеховской нежной, тонкой, слепой скуки нет другого пути, как в последнюю сладость последнего замерзания».

Зинаида Гиппиус писала это как бы в упрек Чехову, она с обличительным пафосом называла Чехова «только рабом, получившим десять талантов, высокое доверие — и не оправдавшим этого доверия». Критикуя чеховскую пьесу внешне, с позиций «общественной активности», З. Гиппиус в своем понимании «Трех сестер» оказывалась вполне согласной с другим символистом — Андреем Белым, который усматривал высшую поэтическую ценность пьесы и вообще всего чеховского творчества именно в «последней сладости последнего замерзания».

В своей статье «Чехов» Андрей Белый писал:

«Когда, расставаясь с любимым человеком, заброшенная в глуши провинции одна из сестер говорит улетающим журавлям: «Милые мои!», чувствуешь музыку Вечного Покоя, наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему».

«... Наступит пора, и критика глубже оценит истинный характер чеховского пессимизма».

«... Произведения его будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нег

ни горя, ни радости, а только Вечный Покой».

Но и помимо крайне тенденциозных оценок тех критиков, которые стремились нейтрализовать чеховскую требовательность к современникам, чеховское творчество противопоставлялось творчеству, скажем, Шедрина, а когда у Чехова все же находили это щедринское начало, то воспринимали его как напрасное ущемление «чеховского». Между тем, Чеховым менее всего руководило чувство мелкой привязанности к картинам серенького бытия. Не поил Чехов липовым чаем, не приглашал своих современников к самоварчику благодушно поговорить о том, о сем. Об этих утешителях в литературе Чехов писал строки, полные самого неприкрытого презрения. Вот что сказал Чехов по поводу романа Сенкевича «Семья Полонцевских»:

«Цель романа: ублажать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал нажить и невинность соблюсти, быть зверем и в то же время счастливым».

Жестоко и с беспощадной откровенностью говорил Чехов о темных явлениях русской дореволюционной жизни. Никаким иллюзиям Чехов не поддавался или, во всяком случае, меньше всего хотел им поддаваться. Его нельзя было обмануть картиною внешнего покоя, видимостью благополучия. На фешенебельных курортах и на сахалинской каторге, в Москве и в меліховском деревенском углу, Чехов всегда оставался верен своей честности. И, эта честность заставляла Чехова писать о нищете и страданиях народных масс, о власти унтеров Пришибеевых и деревенских кулаков Цыбукиных, о власти «цивилизованных» капиталистов, о непосильном труде рабочих, об эксплуатации детей, о преступном равнодушии чиновничества, о духовной скудости интеллигентного обывателя.

В то время как иные литераторы хотели видеть в чеховских произведениях или утешительный напев, или изящную описательность, многие рядовые читатели чеховских рассказов и зрители чеховских спектаклей ощущали обязывающую силу чеховского творчества. Для них чеховское творчество заключало очень тревожный вопрос, и этот вопрос требовал какого-то большого и немедленного жизненного решения.

«Если только вздуматься во все то, что вы пишете, — признавалась Чехову одна его читательница, — то можно или с ума сойти, или сделаться честнейшим человеком; другого исхода нет».

Чем более зрелым становился талант

Чехова, тем более росла чеховская требовательность к читателям.

В рассказе «Человек в футляре» Чехов ясно сказал о необходимости покончить с миром лжи, трусости и угнетения.

«Сносить обиды, унижения, не смея открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и все это из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, нет, больше жить так невозможно!»

А в своем последнем, предсмертном рассказе «Невеста» Чехов устами революционно настроенного литографа Саши сказал о том, что «главное — перевернуть жизнь». Эти слова умиравшего писателя были словами о революции. Ее Чехов не только ждал — он ее звал. Российская действительность была для него обреченной, и, прощаясь с ней, Чехов не чувствовал ни грусти, ни сожаления. Пусть несколько наивными, но искренними голосами новых своих героев, таких, как Аня из «Вишневого сада» или Надя и Саша из «Невесты», Чехов приветствовал революционное будущее.

Правда отрицания придавала простым чеховским картинам быта и психологии мощь и прочность вечных созданий искусства. Непримируемое отношение к глухой российской действительности и глубокая, тревожащая душу мечта о будущем составляют самую сущность чеховской поэзии, придают ей опромную силу. Вот почему кажется естественным и понятным, что даже в самые тяжелые для революции дни Ленин, отдавая чтению художественной литературы или театру лишь немногие часы, брался за томик Чехова или ехал в Художественный театр на спектакль «Дядя Ваня».

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

Выражал 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. Н. Тихоновым Чехов заметил:

«Вот вы говорите, что плакали на моих пьесах. Да и не вы одни. А ведь я не для этого их написал, это их Алексеев 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 иная, не похожая на ту, что есть..

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

Здесь определен самый важный пункт разногласий между Чеховым и дореволюционным Художественным театром. Во имя любви к Чехову театр склонялся порой к грустному любованию «чеховцем», между тем как сам Чехов относился к «чеховцу» без малейшей сентиментальности.

К изображаемой драматургом реальности нужно было отнестись с огромной внимательностью, но мужественно, нигде не заменяя большую чеховскую любовь к жизни элегической 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 того, что было принято называть чеховским пессимизмом.

Одна из больших заслуг Горького-критика заключается в том, что он лучше и много раньше других, задолго до революции, уловил оптимистическое начало в чеховском творчестве. В своем критическом отклике на только что появившуюся в печати чеховскую повесть «В овраге» Горький именно в связи с этим, казалось бы, суровейшим произведением отметил все яснее звучащую в чеховском творчестве «ноту бодрости и любви к жизни»:

«Жизнь долгая — будет еще и хорошего и дурного, всего будет! Велика магушка Россия!»

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

Чехова глубоко печалило все то, что принижало и искажало духовную красоту человека. Но самая эта печаль имела своим истоком веру в человека и подлинную влюбленность в жизнь. Чеховская печаль происходила не из пессимистического взгляда на жизнь, а из обиды за человека. И театр должен играть именно эту обиду за человека, если он хочет верно передать самую сущность 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 мечты о будущем родины. Наоборот, чем острее ощущал Чехов эту уродливость, тем увереннее говорил он о будущем, тем настойчивее противопоставлял действительности свое представление о жизни, достойной человека.

Критика не раз отмечала светлые ноты, которые звучат в последней чеховской пьесе «Вишневый сад». Указывала критика также и на то, что эти светлые ноты появились в творчестве Чехова-драматурга вовсе не неожиданно. Но от внимания критики ускользала любопытная черта, характеризующая эволюцию Чехова-драматурга.

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

В «Чайке» такой резко проведенной линии между толпой и героем, между пошлым большинством и благородным меньшинством уже нет; драма одиночества заметно смягчена.

В «Дяде Ване» «правило жизни» воплощают уже не те люди, которых Чехов рисует с антипатией, а те люди, 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: здесь одинок не Войничский, не Астров, не Соня, а одинок Серебряков.

Еще яснее выражено это утверждение нового «правила жизни» в «Трех сестрах». Наталья Ивановна, которая является персонажем, как бы перенесенным из «Иванова», но изображенным с несравненно большим художественным совершенством, предстает перед зрителем в полной изоляции от всех остальных действующих лиц. Среди обыкновенных русских людей она, олицетворяющая мелочность, грубость и жадность полунинтелигентного мещанства, совершенно одинока.

Нам могут возразить, что дело не в количественных соотношениях «положительных» и «отрицательных» персонажей. Пусть в первой пьесе Чехова одинок такой персонаж, как Иванов, а в предпоследней пьесе Чехова одинок такой персонаж, как Наташа. Но разве в Наташе как бы не суммированы «враждебные черты», рассеянные по отдельным, менее обобщенным образам «Иванова»? Не означает ли это, в конце концов, только рост чеховского мастерства, умения зрелого Чехова в одной фигуре выразить с полной силой то, для чего молодому Чехову требовалась целая группа персонажей?

Думается, что это не так.

Во-первых, остается непонятным, почему в таком случае лаконизм чеховского стиля отразился только на «отрицательных» персонажах. Во-вторых, — и это гораздо важнее, — в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» мы не только начинаем все яснее ощущать известную исключитель-

ность Серебрякова и Наташи, но все ясное начинаем также ощущать нормативность таких человеческих качеств, как благородство, душевная чистота, искренность, бескорыстие.

Самоубийство Иванова кажется нам предreshенным. Показав нам Иванова стреляющимся на сцене, Чехов предпoчел стреляющегося Треплева увести за сцену. Нет здесь у Чехова полной уверенности в гибели своего героя. Что же касается «Трех сестер», то с образами героинь этой пьесы зритель ни на минуту не связывает мысли о гибели. Три сестры страдают, но они будут жить, они должны жить.

Наконец, в «Вишневом саде» одним героям еще только предстоит начать жизнь, а другим — начать свою вторую жизнь, более трудную, но более чистую и достойную.

О различном восприятии зрителями чеховского искусства и в частности «Трех сестер» писал А. Луначарский в своей статье, посвященной 30-летию Художественного театра:

«Публика сама переживала диалектический процесс. В то время как одним нравилось проливать тихие слезы над безвременьем, которое так радужно отражалось в зеркалах Художественного театра, и, так сказать, отдохнуть душой по поводу необыкновенного эстетического одевания, какое придавалось их меланхолии, в то время как некоторые из этих девятидесятильников воспринимали Художественный театр просто как большую красоту, которая может украсить их комфортабельное бытие, — другие мучились, озлоблялись, переполнялись энергией на тех же спектаклях. Помню, я в эти времена написал какую-то статью о «Трех сестрах» Чехова¹, где весьма неодобрительно отзывался о жалких героях и героинях, жизнь которых может разрушиться от того, что полк переведен из одного города в другой, или потому, что у них нехватает решимости поехать в Москву. И вот какой-то гимназист (хотел бы знать, где он сейчас: наверное, в наших рядах) написал мне красноречивое письмо. Он упрекал меня в непонимании действия, которое Чехов производит на зрителя. Он писал приблизительно так:

«Когда я смотрел «Трех сестер», я весь дрожал от злости. Ведь до чего довели людей, как запугали, как замуровали! А люди хорошие, все эти Вершинины, Тузенбахи, все эти милые, красивые сестры, — ведь это же благородные существа, ведь они могли бы быть счастливыми и давать счастье другим. Они

могли бы, по крайней мере, броситься в самозабвенную борьбу с душным всем злом. Но вместо этого они хнычут и прозябают. Нет, Анатолий Васильевич, эта пьеса поучительная и зовущая к борьбе. Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли, и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому хотя бы ценою своей смерти надо нанести сокрушительный удар».

Среди написавших о «Трех сестрах» нашелся автор, который выразил подобное восприятие спектакля сотнями и тысячами зрителей. Этим автором был Д. Линч — начинающий Леонид Андреев.

В статье Леонида Андреева основной мотив «Трех сестер» определяется как тоска о жизни. Не тоска от жизни, а тоска о жизни, жажда большого и достойного существования.

«Целую неделю, — писал Леонид Андреев, — не выходили у меня из головы образы трех сестер, и целую неделю подступали к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! Результат чрезвычайно неожиданный... «Три сестры», слезы, уныние — и вдруг: жить хочется! Однако это верно, и не для меня одного, а для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме.

Повидимому, с пьесой А. П. Чехова произошло крупное недоразумение, и, боюсь сказать, виноваты в нем критики, признавшие «Трех сестер» глубоко пессимистической вещью, отрицающей всякую радость, всякую возможность жить и быть счастливыми. В основе этого взгляда лежит то господствующее убеждение, что если человек плачет, болен или убивает себя, то жить ему, значит, не хочется, и жизни он не любит, а если человек смеется, здоров и толст, то — жить ему хочется, и жизнь он любит. Крайне ошибочное воззрение, и много недоразумений создало оно.

Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца пронизывает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер», и только тот, кто в стогах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А. П. Чехов, — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом»¹.

Важнейшая задача при обращении советского театра к чеховскому творчеству — верно почувствовать и донести до зрителя мужественность чеховского отношения к жизни.

¹ Очевидно, речь идет о статье А. Луначарского в «Русской мысли», в которой, между прочим, говорится: «Чехов пошел навстречу чеховцу и стал помогать ему оправдывать себя, убедить себя в своей тонкости благородства и своей красоте, стал укрощать ему его меланхолию своим чудным даром».

¹ Д. Линч. «Три сестры». Письма о театре, сборник статей Д. Линча и С. Глаголя.

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, но и вообще к их полному идейному выхолащиванию. Характерными образцами подобного насильственного освежения классических произведений «оптимистической струей» явились такие спектакли, как «Вишневый сад» в студии Симонова и «Ревизор» в театре имени Вахтангова.

Пытаясь обосновать право на безудержный оптимизм в изображении жизни гоголевского городка или дома Раневской, театр обычно ссылается на то, что описания драматургом печальной действительности давно уже отошла в прошлое и, следовательно, нынешнему зрителю нет никакой надобности проливать слезы над этой действительностью. Наоборот, глядя на гоголевских чиновников-взяточников или на чеховских разорившихся дворян, на этот пир «уездной, звериной глуши» или оскудевающего дворянства, зритель должен испытывать лишь величайшую радость от сознания, что это — прошлое, побежденное навсегда.

Подобная позиция на первый взгляд не может вызвать особых возражений. Совершенно очевидно, что отношение современного зрителя к изображаемой в «Ревизоре» и «Вишневом саду» реальности не может быть отношением современников Гоголя или Чехова. Но беда вся в том, что ведь гоголевская скорбь, гоголевский смех сквозь слезы, точно так же как и чеховская печаль, чеховское сожаление о человеке, не являются какими-то прологами или эпилогами, которые можно взять и отбросить, сохранив для современного зрителя только объективную историческую реальность. Потому мы и называем таких писателей, как Гоголь или Чехов, великими, что гоголевское и чеховское чувство жизни — это глубокие исторические явления, и русское прошлое, извлеченное из классических творений, но показанное вне чувства жизни великих поэтов, пусто и мертво.

Новая постановка «Трех сестер» прекрасным образом противостоит этим «облегченным» спектаклям. Театр избегнул всякой расслабленности, но не увлекся и поверхностным «оптимизмом». Не любит театр чувствами чеховских героев, когда эти чувства мелки, но и не раздается в спектакле пустешный смех там, где перед нами подлинные страдания — пусть обыкновенных, слабых людей, но людей, жаждущих быть достойными того будущего, которое они предчувствуют.

Сыграв ныне «Три сестры» в светлой и поэтической тональности, Художественный театр внес «исправления» не в Чехова, а в ложное представление о пессимистичности чеховского мировоззрения и упадочности чеховского искусства.

«Кто знает? А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, казней, нашествий, но вместе с тем столько страданий!»

Так говорит Тузенбах в споре с Вершининым, и эти слова в известной мере раскрывают смысл всей работы театра над пьесой Чехова. В «Трех сестрах» театр увидел русских людей, чьи страдания вызывают к себе сочувствие, ибо истоком этих страданий является конфликт между мечтами и действительностью, отвращение к спокойному и сытому существованию, российского обывателя. Глубокая неудовлетворенность определяет и окрашивает в различные оттенки все настроения трех сестер и близких им по духу людей, таких, как Тузенбах и Вершинин.

Гадать о будущем литературных героев всегда немного наивно. Но все же, думая о будущем лучших из героев чеховской пьесы, не следует забывать знаменательных слов, сказанных Чеховым в беседе с Горьким и Вересаевым. Когда после чтения Чеховым своего нового рассказа «Невеста» Вересаев заметил, что люди, подобные Наде Шумилиной, не так уходят в революцию (в первом варианте героиня рассказа становится революционеркой), Чехов в ответ сказал: «Туда разные бывають пути».

И в отношении таких русских людей, как сестры Прозоровы, Вершинин и Тузенбах, можно сказать, что пути им в революцию не были автором заказаны. Из этого, конечно, никак не следует, что персонажей чеховской пьесы нужно изображать мужественными борцами или хотя бы людьми революционной мечты. Но в жизни этих людей, несмотря на ее видимую мелкость, есть все же нечто основное, заслуживающее уважения наших современников. Это основное — обращенность чеховских героев к будущему, ожидание будущего, вера в него, внутреннее сознание того, что все их существование может быть оправдано лишь этой подготовкой к будущему.

Рисуя образы трех сестер в чистых и глубоко поэтических тонах, Художественный театр не задавался целью возвести чеховских героев на не заслуженный ими пьедестал. Цель театра была совсем иная: изображая столкновение русских мечтаний с русской действительностью, показать, что торжество действительности не могло быть прочным.