

А. РОСКИН

ТРИ СЕСТРЫ

**НА СЦЕНЕ
МХАТ**

ВТО

ЛЕНИНГРАД, 1946 г.

А. РОСКИН

ТРИ СЕСТРЫ

НА СЦЕНЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА

**Монография подготовлена
к печати кабинетом
Островского и Русской классики ВТО**

**Уформление художника
М. А. Кирнарского**

Всероссийское Театральное Общество

МОНОГРАФИИ

О

СПЕКТАКЛЯХ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Ю. ЮЗОВСКОГО

VI

И з д а н и е ВТОО — 1946

Всероссийское Театральное Общество

А. РОСКИН

ТРИ СЕСТРЫ

**НА СЦЕНЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА**

Л е н и н г р а д ~ М о с к



Г Л А В А П Е Р В А Я



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 драматурги 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 года Харьковским театром русской драмы писали как о факте в некотором роде исключительном для художественной жизни периферии.

Когда в январе 1940 года наша страна отмечала 80-летие со дня рождения Чехова, советский театр в юбилейном чествовании принять участие 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 уже 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, десятые исполнители, и они, уже равнодушные к старым творческим идеям, не вносили и новых идей. По признанию самих деятелей Художественного театра, «Вишневый сад» требует полного обновления. Свидетельством подлинной жизни Чехова в советском театре этот спектакль не являлся.

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 разное отношение к Чехову-повествователю и к Чехову-драматургу отчасти вытекает из характера новаторства Чехова как писателя для сцены.

Как раз в эпоху первых постановок Художественным театром чеховских пьес А. И. Сумбатов-Южин выступил со статьей о положении рус-

ского 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 из себя типичных выразителей своего времени, своей страны, своего быта, а не рупор, из которого автор со своего возвышенного места сообщает публике свои какие угодно выдающиеся по настроению, поэзии, глубине философского обобщения, социологических и психологических выводов, но личные субъективные мысли и чувства...»

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 большей 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 отда-

ленным явлениям русской жизни. За каждым частным «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 дробный психологический анализ, историчен в самом широком значении этого слова. Даже при чтении тех рассказов, где Чехов, казалось бы, демонстративно занимается анализом изолированных психо-физиологических феноменов, каким-то волшебным образом в нашем сознании возникает картина общества, картина истории. В одном рассказе Чехов с чисто экспериментальной тщательностью описывает тоску и отвращение 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 «интимистом», Чехов-писатель для театра попрежнему 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 своеобразным 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, разбивающее 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. Идеи и настроения эпохи, общественные силы, картины жизни целых 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 драматурги 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 говорят 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 сближать 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 Сухоxo-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, отсутствия сколько-нибудь полной картины ее развития?

Не раз исследователи русской драматургии возвращались к влиянию Мольера на Грибоедова, Шекспира — на Пушкина, Бомарше — на Сухоxo-Кобылина. Но внутренняя линия развития русской драматургии прослежена плохо. И вот почему, ошибаясь в истории русской драмы, Блок верно сказал об историках русской драмы, отметив «неожиданность, случайность» суждений о драме в России,

Сам Блок в другой своей работе, набрасывая общую схему развития русской драматургии, упомянул Фонвизина, 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 б я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить 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, собирався у Гольдони «изучать естественное». Драматурги 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 напряженности 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 понравившийся 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, устранялись мелкие внешние движения, — отбрасывалось все то, что позже Чехов выразительно назвал «шумихой мизансцен».

Поступая так, Тургенев исходил из оценки себя как писателя, не способного к созданию 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, удивительно 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 вводило 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 восьмидесятих 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 Ракитным Дюма и сцена чтения Тригорным Мопясана). «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, позволяю-

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

Казалось, что эти слова, принадлежащие А. Р. Кугелю, 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 выбрал бы в себя искусство Гоголя, искусство Тургенева и 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 придавала в свое время искусству Художественного театра столь сильное постулатное 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. Вернувшись 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 жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужно какие-то невидимые излучения творческой

Воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса; психологические паузы».

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

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

После Тургенева Художественный театр не осуществлял новых чеховских постановок. Все пьесы Чехова были 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 остро почувствовать внутреннюю связь между Чеховым и Тургеневым.

Мысль о том, что опыт, извлеченный из драматургии Тургенева, придаст 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 Шекспир. В этой формуле Толстого более всего поражало — «еще худший». 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 премьерах «Чайки», «Дяди Вани» и «Трех сестер»?

Теперь, после новой постановки «Трех сестер», стало особенно ясным, следующее: сорок лет назад Художественный театр блестяще решил задачу «чеховского своеобразия», но далеко не решил задачи «чеховского сходства». Оригинальные черты стиля Чехова-драматурга были уловлены Худо-

жественным 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, отдал чеховские пьесы от внешне, казалось бы, далеких им, но внутренние родственных художественных явлений мирового искусства. Чеховские пьесы предстали 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.

Вероятно 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 неизвестную 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 пренебрежение, 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, оче-

видно, 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 суммы 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 устремления 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 Туберозова, то, конечно, потому, что это именно были вещи, как сказали бы теперь, «с настроением», и оно носилось над талантливыми страницами, как веяние духа божия... Проповедники настроения подчеркивали 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. Попытаться 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».¹

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. Неузнаваемо изменился быт, изменилась психология, изменились настроения, а потому омертвели самые истоки, которыми питались и

¹ «Новый рассказ А. П. Чехова (Литературные заметки)», «Биржевые ведомости», 1902 г.

жили чеховские спектакли на сцене дореволюционного Художественного театра.

Чеховские пьесы стали постепенно сходиться 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. Там, у Найденова — «объективная драматургия», пусть не очень своеобразная, не очень затрагивающая душевные струны, совсем не портическая, 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 творчества 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, огромное 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 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 образе, стиле, характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно, но и ярко театрально.

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



*Действие I. Ирина - А. Степанова, Маша — А. Тарасова, Чебутыкин — А. Грибов,
Тузенбах — Н. Хмелев, Солёный — Б. Ливанов
Постановка 1940 г.*



Действие I

Постановка 1940 г.



Действие I

Постановка 1940 г.



Действие I. Ольга — М. Савицкая, Ирина — Н. Литовцева, Чебутыкин — Л. Артем, Соленый — Л. Леонидов, Тузенбах — В. Качалов, Анфиса — М. Самарова, Маша — О. Книппер

Постановка 1901.

1



о 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 некоторых основных черт мировоззрения Чехова-художника.

Революционная эпоха не сразу освободила Чехова от ярлыка «пессимиста» и «певца сумерок». 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, чье 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 сумерок, 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 серенькие 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 нетребовательной 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, поистине 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 подчинять 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 облакал подчас Чехов свое требовательное, а подчас и суровое отношение к современникам, принималась за готовность автора разделить бледные чувства и вялые мысли своих героев. Либеральная критика ухватила 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 гудят, так и гудят... 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 жива 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 нет 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, Щедрина, 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 Полонезских»:

«Цель романа: убаюкать 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 наживать и невинность sobласти, быть зверем и в то же время счастливым».

Жестко 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 картиной внешнего покоя, видимостью благополучия. На фешенебельных курортах и на сахалинской каторге, в Москве и в мелиховском деревенском углу Чехов всегда оставался верен своей честности. И эта честность заставляла Чехова писать о нищете и страданиях народных масс, о власти унтергов 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 о б л я з ы в а ю щ у ю силу чеховского творчества. Для них чеховское творчество заключало очень тревожный вопрос, и этот вопрос требовал какого-то большого и немедленного жизненного решения.

«Если только вдуматься во все то, что вы пишете, — признавалась Чехову одна его читательница, — то можно или с ума сойти или сделаться честнейшим человеком; другого исхода нет».¹

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 Сашки 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 придала простым чеховским картинам быта и психологии мощь и прочность вечных созданий искусства. Непримиимое отношение к глухой российской действительности и глубокая, тревожащая

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

душу мечта о будущем составляют самую сущность чеховской поэзии, придают ей огромную 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 песнь 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 один. 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 Художественным театром. Во имя любви к Чехову театр склонялся 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 «нота бодрости и любви к жизни»:

«Жизнь долгая — будет еще и хорошего и дурного, всего будет! Велика матушка 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 россий-

ской 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 разворачивающейся 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 Войницкий, не Астров, не Соня, а одинок Серебряков.

Еще яснее выражено это утверждение нового «правила жизни» в «Трех сестрах». Наталья Иванова, 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 полунинтеллигентного 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 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 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 саду» одним героям еще только предстоит начать жизнь, а другим — начать свою вторую жизнь, более трудную, но и более чистую и достойную.

Это светлое, ясное начало в чеховском творчестве старые постановки Художественного театра выражали недостаточно ярко. Не потому ли критика с связи с постановкой в Художественном театре «Трех сестер» особенно резко обвиняла Чехова в пессимизме, не оставляющем места для малейшей надежды? За очень немногими исключениями об этом писала вся критика. «Настроение безнадежности и беспросветной тоски», «мертвящее настроение безысходной тоски», «тоскливая песнь о беспечности жизни», «все завлакивается тоской и отчаянным пессимизмом», «пессимизм, глубоко затаенный, безнадежный и упорный» — так единодушным образом определила критика основное настроение «Трех сестер».

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, ряд высказываний критики об искусственности финала пьесы с его утверждением оптимистической веры в будущее.

«Совсем некстати, — писал А. Р. Кугель, — заключительный монолог сестры Ольги. Какой-то туманный призыв к надежде, в который зрители имеют полное право не верить и в который, прежде всего, не верит, не может верить сам автор. Если все исправляется и все налаживается, если мы «отдохнем», как говорит Соня в «Дяде Ване», тогда откуда эта безнадежность, это холодное угасание тупой, бессмысленной, разъединенной жизни, которую рисует нам Чехов?»

Другой критик, Д. Философов, писал:

«С истинно декадентской утонченностью 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 впечатления тех самых «измученных, будничных работников», которые, по мнению Философова, должны были быть окончательно убиты фальшью «жалких» слов, были иными. Многие свидетельства позволяют с полной уверенностью говорить о том, что в чеховских картинах жизни, гораздо более определенных в своем осуждении российской действительности, чем в мечтах о будущем, зрители находили не только утешение самой чистотой искусства.

О различном восприятии зрителями чеховского искусства и в частности «Трех сестер» писал и 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 одеяния, какое придавалось их меланхолии, в то время как некоторые из этих девяностых 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» Чехова,¹ где весьма неодобрительно отзывался о жалких героях и героинях, жизнь которых может разрушиться оттого, что полк переведен из одного города в другой

¹ Очевидно, речь идет о статье А. Луначарского в «Русской мысли», в которой, между прочим, говорилось: «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».

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 душащим всех 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 писавших 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 и 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 счастливым. 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 проникает 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 перешагнув 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.

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.

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

Пытаясь обосновать право на безудержный оптимизм в изображении жизни гоголевского городка или дома Раневской, театр обычно ссылается на то, что описанная драматургом печальная действительность давно уже отошла в прошлое и, следовательно, нынешнему зрителю нет никакой необходимости проливать слезы над этой действительностью. Наоборот, глядя на гоголевских чиновников-взяточников или на чеховских разорившихся дворян, на этот мир «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 саде» 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 любителю театр чувствами чеховских героев, когда эти чувства мелки, но и не раздается в спектакле неуместный смех там, где перед нами подлинны 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, напествий, 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 становилась революционеркой), Чехов в ответ сказал: — Туда разные бывают 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,



1



«Трех сестрах» Художественный театр в свое время увидел особенно яркое, доведенное Чеховым уже до конца выражение нового драматического стиля.

«Ни в одной предыдущей пьесе, даже ни в одной беллетристической вещи Чехов не развертывал с такой свободой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру стройки произведения. Я говорю об этой, почти механической, связи отдельных диалогов. Повидимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на рождение волос, о новом

батарейном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была в прошлом году погода в этот день. Далее будут говорить о том, как на телеграф пришла женщина и не знала адреса той, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не вышел, потому что валет оказался наверху, чихартма — жареная баранина с луком, а черемша — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д. и т. д. Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой.

«Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он как бы оглядывается на свой личный, пройденный путь жизни, на радость весны и постоянное крушение иллюзий и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, появившихся в авторский дневничок, — оно-то и составляет подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее «сценическое действие».

«... Эта манера письма наиболее ярко проявилась в «Трех сестрах».¹

В старой постановке театр прежде всего играл течение жизни. Драматическое содержание пьес — движение образов, человеческие судьбы в их внутренне закономерном развитии — оказывалось несколько затухшим утонченной передачей единого жизненного потока, поглощающего отдельные драматические линии.

Не потому ли Лев Толстой столь насмешливо судил о чеховской драматургии, упрекая Чехова в пренебрежении основным законом драмы?

Драматического содержания в «Трех сестрах» в руках драматурга старой школы хватило бы на несколько пьес.

История отношений Вершинина с Машей, треугольник Маша-Кулыгин-Вершинин — 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 такой натуры, как Наташа, с такими натурами, как Прозоровы, драматическое в самой сущности, постепенное превращение Наташи из робкой гостьи в деспотическую хозяйку, которая на каждом шагу оскорбляет Прозоровых своей «шершавостью», делает их существование невыносимым, — это третья драма. Жизненная судьба Андрея, треугольник Андрей-Наташа-Протопопов — это четвертая драма.

Выделив из «Трех сестер» четыре драмы, мы отнюдь не брали какие-то второстепенные образы или побочные мотивы пьесы и произвольно выдвигали их на первый план. В том-то и дело, что все эти образы и мотивы в чеховской пьесе совершенно равноправны. Если в старой драме 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? Является ли драма Маши более важной и значительной, чем драма Тузенбаха или драма Андрей?

Эта сложная сеть переплетающихся человеческих судеб требует от театра не только одинаково полноценного воплощения всех персонажей «Трех сестер», но также и умения донести до зрителей образ внесценического участника одной из четырех драм — Протопопова.

Протопопова мы вправе причислить к главным действующим лицам драмы. Именно действующим, ибо Наташине «романтике с Протопоповым», как выражается Чебутыкин, в значительной мере определяет фабульное развитие пьесы. Можно не сомневаться в том, что если бы сюжет «Трех сестер» попал в руки заурядного автора, председатель земской управы Михаил Иванович Протопопов находился бы на сцене во всех четырех актах.

У Чехова Протопопов остается за сценой. И все же он воспринимается не только как непосредственный участник событий, но и как конкретный, «осязаемый» образ.

Одной из существенных черт новой постановки «Трех сестер» является «освобождение» драматического начала пьесы. В старой постановке сквозными линиями были не жизненные судьбы отдельных образов, а общее, несколько гипертрофированное в своем художественном выражении «настроение». В общей композиции отдельных актов и всего спектакля в целом доминировали ровные, медленно поднимающиеся или опускающиеся линии, ибо «спектакль настроений» мог быть создан только при условии равной впечатляющей силы всех его отдельных кусков. В драматургии настроений нет переходных мостиков, нет их и в театре настроений: наоборот, и м е н н о

¹ Из вступительной статьи В. И. Немировича-Данченко к книге Н. Эфроса «Три сестры».

эти-то переходные эпизоды и являются наиболее благодарными, тающими в себе наибольший эффект. Вполне понятно поэтому, что и кульминационным пунктам чеховских пьес Художественный театр стремился придать характер лишь переходов из одного настроения в другое; центральные моменты в значительной мере растворялись в общей тонкой и подчас трудно определимой психологической атмосфере спектакля.

В новой постановке жизненные судьбы в их драматическом движении приобрели необходимую рельефность. Общая поэтичность, музыкальность спектакля не заслоняют драматической истории Ирины, Маши, Андрея, Тузенбаха... Спектакль позволяет не только глубоко почувствовать общую атмосферу пьесы, но и хорошо ощутить «конструкцию» каждого образа: а ведь без этого ощущения конструкции, в сущности, нет и драматического развития.

В новом театральном истолковании «Трех сестер» зритель впервые увидел Чехова-драматурга, не заслоненного Чеховым-аналитиком (вспомните тургеневское требование, чтобы психолог умер в художнике!).

Постановщик спектакля В. И. Немирович-Данченко,¹ вновь напомнивший и о себе как о замечательном истолкователе Чехова на театре, не стремился интерпретировать «Три сестры» обязательно по-новому, однако весь спектакль отличается вполне свободным отношением к чеховскому творчеству. Все глубокое, чистое и благородное, что было в старом спектакле, незаметно перешло в нынешний. Но новые, лишенные всякой резкости и парочности акценты, новый темп спектакля, большая простота и строгость в разработке мизансцен, музыкальность в подаче чеховского текста, поэтичность в декоративном оформлении,—все это позволяло ощутить настоящую молодость спектакля.

2

Сквозь сложные драматические перешлестения чеховской пьесы проходят некоторые основные творческие мотивы Чехова. Верное изображение различных человеческих судеб в «Трех сестрах» едва ли возможно вне донесения до зрителя этих мотивов.

Одним из них является мотив загубленных русских жизней. Этот мотив завладевает Чеховым уже в период создания им такого произведения, как «Степь». Повесть должна была явиться только свободно набросанным вступлением, своего рода песней-прологом к большому, широко задуманному роману об Егорушке, роману о судьбах молодых провинциальных людей, попадающих в российские столицы. Будущее Егорушки рисовалось Чехову трагическим.

«В своей «Степи», — сообщал Чехов Д. В. Григоровичу, — через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим».

Подавленный равнодушием, бедностью, «сыростью столиц», Егорушка гибнет. Через степь Чехов вел Егорушку к трагедии. Прекрасны, как степь с ее высокими травами, ручьями и прохладными балочками, возможности русской жизни, но не такова сама эта жизнь, — вот что хотел сказать Чехов своему читателю. Вместе с мыслями о родине, воплощенными в широко набросанных картонных природе, в симфонических пейзажах, в круг творческих идей молодого Чехова вступала мысль о человеческой жизни как величайшей ценности, которая портится, калечится и уничтожается то с непостижимой небрежностью, то с преступной жестокостью. И если

¹ Помощниками В. И. Немировича-Данченко по постановке «Трех сестер» явились режиссеры Н. Н. Литовцева и И. М. Раевский.

«Степь», с одной стороны, приводит нас к «Мужикам» и «В оврагах», то, с другой стороны, она приводит нас к такому произведению, как «Три сестры», где этот мотив загубленных человеческих жизней, загубленных зря, бессмысленно, достигает огромной символической силы. Судьба Ирины и Андрея — это, в сущности, вариант той драмы, которая представлялась Чехову продолжением юности Егорушки.

Другой руководящий чеховский мотив в «Трех сестрах» — бездомность. В различной форме, в различных жизненных положениях и социальных связях этот мотив проходит и через «сцены деревенской жизни» — «Дядю Ваню», и через драму «Три сестры», и через комедию «Вишневый сад». В последней пьесе мотив бездомности приобретает, впрочем, уже особую окраску, ибо к судьбе Рапневской и Гаева у Чехова было сложное, двойственное отношение. В предыдущих же двух пьесах тема бездомности вырастает в тему потерянной родины. «Комната Ивана Петровича, тут его спальня, тут же и контора имения». Такова ремарка Чехова к последнему действию «Дяди Вани». А дом — он в руках Серебряковых, тупых бездарностей, притворяющихся первосвященниками, чиповников от искусства, на которых должен трудиться Войницкий. И вспомните последний акт «Трех сестер»: Ирина сидит на нижней ступеньке террасы, Маша говорит, что не может пойти в дом, из дома доносятся крики Наташи, бранящейся с прислугой... Людям подлинной душевной чистоты жить больше нигде. Дядя Ваня спит на клеенчатом диване в конторе имения Серебряковых, теряют свой дом три сестры. Но ведь не о спальне и не о доме идет речь: герои потеряли свое верное и нужное место в русской жизни, и вместе с ним как будто потеряли и самое право на это место.

Не подчеркивает Чехов с помощью каких-либо резонерских монологов этот общий смысл бездомности трех сестер и их мечты о Москве. Быть может, инстинкт большого художника подсказывал ему, что эти подчеркивания внесет само время: новая эпоха раскроет более глубокие пласты произведения, сделает более очевидным смысл, казавшийся ранее скрытым. Но во всяком случае уже в первой сцене «Трех сестер» Чехов внес мотив мечты о Москве, как мечты об утраченной родине:

«Я отлично помню, — говорит Ольга, — в начале мая, вот в эту пору, в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера. Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно».

Этот мотив потерянной родины в свое время не был схвачен читателями и зрителями с достаточной ясностью. Сколько обвинений было адресовано Чехову по поводу того, что переезд в Москву отнюдь не является столь практически трудным, чтобы превращать его в драматическую задачу! Об этом писала и критика, об этом писали читатели в своих обращениях к Чехову.¹

Подобное чисто внешнее восприятие чеховской драмы, наивное выделение ее внешней фабулы, точнее — даже внешнего слоя этой фабулы, вызывает у нас скорее улыбку, чем серьезное желание спорить. Тем не менее, приходится отметить, что и в критике высказывались оценки, правда, не столь робкие, но не многим менее наивные.

¹ Вот, например, письмо провинциальной учительницы Н. Иноземцевой, хранящееся в личном архиве Чехова:

«С большим интересом я прочла в «Русской Мысли» ваши «Три сестры», затем недавно видела пьесу на нашей сцене, потом прочла спова, и все-таки для меня непонятно, что их удерживает в провинции, почему они не могут переехать в Москву? Мне кажется, что с их средствами, а главное с их образованием они всегда могли бы хорошо устроиться в столице. Быть может, если бы я посмотрела вашу пьесу в Художественном театре, то уяснила бы себе их положение».

Впрочем, справедливо ли ссылаться здесь на один лишь недостаток проницательности читателей Чехова или его критиков? Сколь ни примитивным является чисто житейский подход к поэтическому миру «Трех сестер», самые недоумения, порождаемые пьесой, на наш взгляд все же свидетельствуют о том, что в разработке темы Чеховым была допущена известная недосказанность.

Конечно, договоренность по всем чисто житейским пунктам неуместна или просто смешна: поэт не обязан удовлетворять любопытство домашнего свойства. Но чеховское творчество тем и замечательно, что глубокое символическое значение рисуемых Чеховым картин жизни ни в какой мере не затуманивает их житейской точности. Воспринимая чеховские пьесы в чисто внешнем плане, вы не заметите ни одной подробности, которая бы противоречила житейской естественности; воспринимая же чеховские пьесы как глубокие символы, вы не заметите ни одной житейской подробности, которая не была бы подчинена внутреннему смыслу, не увеличивала бы символической силы всего произведения в целом.

Полного, идеального совпадения этих двух планов Чехов достигал только в области повествовательной. Изумительными образцами такого совпадения, органической пропитанности всех самых мелких явлений жизни общим символическим смыслом являются такие рассказы зрелого Чехова, как «Ионыч», «Крыжовник», «Невеста». В драматургии Чехов лишь приближался к этой совершенной степени мастерства. В своей последней пьесе — «Вишневом саде» Чехов придает ее лейтмотиву одновременно и силу ясного, «неопровержимого» жизненного факта и силу широкого исторического символа. В «Трех сестрах» же лейтмотив пьесы — недостижимость Москвы — воспринимается скорее как тот род поэтического символа, который вносит известную условность в изображение житейских фактов. И в самом деле, мы хорошо понимаем, что сестры не переезжают в Москву потому, что их вообще засасывает обывательское существование, но все же реальный механизм, который определяет жизненный ход героев пьесы, их судьбу, остается нам ясным не до конца.

Третьим основным мотивом «Трех сестер» является мотив будущего. Хочется подчеркнуть, что в мечтаниях о будущем, которыми проникнута чеховская драма, есть один очень важный момент, еще раз напоминающий о глубоком различии между Чеховым и разного рода «убаюкивателями». Как бы поэтично ни говорил Чехов о чудесном будущем, спокойного, «уютного» счастья он читателям не обещал. Наоборот, очень искренно и откровенно говорил Чехов о том, что прекрасное будущее он понимает как вдохновенный и напряженный труд, как жизнь сложную, полную борьбы и тайн, а вовсе не как существование, химически очищенное от печалей и страданий. В понятие «счастье» Чехов вкладывал нечто бесконечно далекое от ничтожной, мармеладной философии иных современных ему литераторов. С чисто щедринской резкостью называл их Чехов 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 несколько не более привлекала Чехова задача убаюкивать тех, кого он справедливо рассматривал жертвами буржуазного порядка вещей. Внушая читателю острое недовольство действительностью, вселяя в него духовное беспокойство и стремление так или иначе, но 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, это в том, что человек не имеет права на довольство, на духовную сытость. Когда Вершинин в споре с Машей и Тузенбахом говорит:

«И как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас», — конечно, это сам Чехов обращается к своему читателю. И эти чеховские слова отнюдь не звучат печалью.

О том, что «счастья не должно быть», тоже ведь не мало твердили современные Чехову литераторы, однако с модным пессимистическим выражением на лице. И, кстати сказать, эта проповедь о заказанном человеку высоком счастье по своему общественному смыслу не столь уж многим отличалась от, казалось бы, противоположной ей проповеди законного и легко достижимого мещанского счастья. Обе проповеди внушали пассивное отношение к действительности. В одном случае действительность своей неприглядностью как бы вполне подтверждала недостижимость счастья: значит, нечего за него и бороться. В другом случае эта же самая неприглядность действительности представлялась чем-то временным, не стоящим особого внимания: дорога к мещанскому счастью не требовала ничего, кроме буржуазной добропорядочности.

В призывах Чехова к своим читателям, в чеховских мечтах о будущем не было ни равнодушного пессимизма, ни стремления утишить тревогу и тоску современников оптимистическими картинами будущего, которое наступит «ходом истории». Говоря о том, что счастья не должно быть, Чехов хотел лишь сказать, что основной смысл человеческого существования — в стремлении к высоким целям и в борьбе за эти цели. И об этом Чехов говорил мужественно и просто, не поучая, не становясь на пьедестал, но и сохраняя свое прекрасное достоинство.

В старом спектакле «Трех сестер» мечты о будущем звучали искренно и волнующе, однако они были подобны мелодии, внезапно рождающейся из устойчивого гармонического фона и вновь бесследно угасающей. Мечтательность была своего рода психическим вихрем, который на мгновение охватывал людей и позволял им отрываться от действительности. Силы мечты и действительности в столкновениях между собой были слишком неравными. Печальное торжество действительности над высокими и чистыми мечтами казалось не только неизбежным, но и естественным. В новом спектакле мечты о будущем пропитывают всю атмосферу спектакля, из пленительного, но нестойкого мотива они превращаются в основную гармоническую ткань. Высокое сделалось жизненным и нормативным. Мечты трех сестер должны восторжествовать — таково доминирующее чувство, которое овладевает зрителем на новом спектакле чеховской пьесы.



*Действие III. Чебутыкин — А. Грибов, Ирина — А. Степанова, Тузенбах — Н. Хмелев, Вершинин — М. Болдуман, Кулыгин — В. Орлов
Постановка 1940 г.*



*Действие III. Маша — А. Тарасова, Вершинин — М. Болдуман, Ирина — А. Степанова, Кулыгин — В. Орлов, Тузенбах — Н. Хмелев
Постановка 1940 г.*



Действие III. Вершинин — К. Станиславский, Кулыгин — А. Вишняков, Ирина —
Н. Литовцева, Тузенбах — В. Качалов, Чебутыкин — А. Артем
Постановка 1901 г.



Действие III. Ольга — М. Савицкая, Ирина — Н. Литовцева, Маша — О. Книппер
Постановка 1901 г.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1



Для того, чтобы вернуть Чехова на сцену не только в качестве «оправданного» временем автора, Художественному театру пришлось в силу любопытнейшего процесса отказаться от многих особенностей стиля чеховских постановок и, в первую очередь, от излишней детализации. Чехов предстает перед нами гораздо более «общим», чем в старых постановках.

Если раньше в спектаклях Художественного театра Чехов-психолог заслонял поэта, то теперь в «Трех сестрах» мы с новой силой почувствовали Чехова-поэта, который, рисуя самый неблагоприятный, серый

материал обыденной жизни, никогда не поступался ни возвышенностью, ни благородством своего искусства.

Сорок лет назад Художественный театр, поставив «Чайку», опровергнул утверждение Гейне о том, что «театр неблагоприятен для поэта». Поставив ныне спектакль «Три сестры», Художественный театр утвердил мысль о нужности поэзии театру, мысль о том, что реалистическое изображение на сцене жизни есть поэтическое изображение и что отход от поэтичности является, прежде всего, отдалением от правдивости.

Старый спектакль «Три сестры» все дальше уходит в прошлое. Нелегко восстановить в памяти то впечатление, которое охватывало зрителя в самом начале пьесы. Все же хорошо помнится, что это впечатление складывалось из элементов характерности и интимности.

Сочетание это было своеобразным. В старом театре характерность и интимность никогда не были в ладу. В Малом или Александрийском театре яркая, убеждающая характерность отдельных образов подавляла нужную интимность, — в этом отчасти причина провала «Чайки» на Александрийской сцене, ибо в смысле характерности в этом спектакле было, очевидно, много удачного; театр модернистский и символистский достигал интимности, целиком жертвуя характерностью, — в этом в какой-то мере причина того, 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 и живописности. Интимность же, идя не от наблюдения, а от интуиции, несет с собой известную неопределенность, обволакивающую расплывчатость, блуждающее настроение. Характерность отделяет один образ от другого и, отделяя, очень часто и отдаляет от зрителя 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 общую поэзию произведения, но заставляющую слегка потускнеть живописность каждого персонажа в отдельности. Характерность в театре эгоистична, а интимность готова поделиться своим богатством.

В чеховских постановках Художественного театра характерность и интимность впервые слились и приобрели свойства органического соединения. И обстановка дома Прозоровых, и внешность действующих лиц, и их манера двигаться, говорить, смеяться — все это напоминало зрителю о наблюдательности, необыкновенной для театра и приближающей его по своей точности и тонкости к наблюдательности литературной. Но театр на этой характерности не останавливался, он уничтожал тот внутренний холодок, ту легкую внутреннюю отчужденность, которую несет с собой характерность, он нейтрализовал эгоизм характерности, объединял ее всегда пестрящие впечатления, заставлял их, в конце концов, работать на приближение театра к зрителю. Умея несравнимо тоньше старого театра наблюдать современность, Художественный театр в то же время умел приближать зрителя к этим наблюдениям.

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

Характерность?.. Комнаты в старой постановке 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 приметы в значительной мере устранены. Перед нами комнаты, в которых много цветов и мало вещей, комнаты, навевающие на нас какое-то настроение спокойной, просветленной радости, но мало что говорящие нам о быте их владельцев.

Декорация старой постановки будила интерес к разного рода будничным подробностям. Она соответствовала длинному описанию обстановки, в которой живут герои, и рассказу об их происхождении. Декорация новой постановки своей поэтической неопределенностью, общностью заставляет ожидать. Старая декорация была пространством литературным введением, новая декорация — короткая музыкальная увертюра. Элементы бесспорной характерности отодвигаются на задний план.

Однако, несмотря на значительно большую «общность» всей обстановки (позже мы увидим, что этот принцип «общности» распространяется также и на творчество актеров), в ней нет холодной безличности «апартаментов» старого театра. Отобранные художником краски, свет отдельные скупые подробности согревают обстановку, придают ей интимность, правда, иного рода: интимность, идущую не от близости изображаемого быта и психологии, а от простой и сдержанной поэзии. Именно поэтому интимность в новом спектакле живет рядом с как будто бы и противоположной ей возвышенностью, строгостью, торжественностью.

Воспоминания о старом спектакле «Три сестры» связаны с впечатлениями глубокой грусти и простого обаяния знакомых вещей. Первое видение нового спектакля располагает к восприятию впечатлений светлых и стро-

гих и уже дает некоторое представление о характере нового подхода театра к Чехову.

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

Обстановку первого действия Чехов описал следующим образом:

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

Нужно сознаться, что декорация художника В. А. Симова далеко не соответствовала пожеланиям драматурга. На сцене не было ни гостиной с колоннами, ни большого зала, не было солнца и природы.

Едва ли мы ошибемся, если припишем это отступление от авторских указаний стремлению театра снизить общую тональность чеховской пьесы. Колонны, большой зал — все это представлялось театру слишком просторным и даже пышным в качестве рамы для чеховских персонажей, недостаточно гармонирующим с теми, казалось бы, очень домашними словами, которые должны звучать на сцене. Слишком часто видели зрители эти колонны и большие залы в старом театре, хотелось дать зрителю нечто более скромное, тесное, уютное, обжитое, менее напоминающее о театре и более напоминающее обыкновенные квартиры без колонн и больших зал... .

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

Вместо требуемой Чеховым гостиной с колоннами на сцене появилась обыкновенная обывательская комната, соединенная не с большим залом, а с маленькой, тесноватой столовой. Вся обстановка должна была внушить зрителю самые заурядные, прозаические впечатления.

О том, как театр вполне сознательно добивался снижения общей тональности спектакля, хорошо видно, между прочим, из мемуаров В. А. Симова.

«Мы знали, — вспоминает В. А. Симов, — прямое указание Чехова, что действие должно происходить в губернском городе, и даже знали, в каком. (Симов имеет в виду письмо Чехова А. Л. Вишневному: «действие происходит в провинциальном городе, вроде Перми...» — А. Р.). Но не возникло даже и вопроса, надо ли туда ехать; захолустье — вот главное. Важно то, что город в 20 верстах от железной дороги; важно то, что здесь, в городе, решительно никто не понимает музыки, ни одна душа. А вкусы, люди, мажоры! На именины являются мещаночками в самом невыгодном смысле этого слова. Еще шаг — и масштаб губернии сузился до обычных размеров, встречающихся по уездным городкам. Цель? — Придать измелеченность, окутать усыпляющим покоем. Несмотря на то, что три сестры генеральские дочери и дом их помещиком, я получил указание устроить им квартиру, как будто они были капитанские дочери. Пренебрегли упоминанием Андрея, что дом заложен для покрытия долгов в 35,000 р.; не приняли во внимание комплимента Вершинина: «И квартира у вас чудесная, завидую». Вместо чудесной квартиры я должен был представить самую обыкновенную, с дешевым уютом...»

«Весьма вероятно, что Чехову рисовалось генеральское помещение иначе; может быть, внушительнее, с холодком суровой военщины, чуть смягченной после смерти хозяина-вдовца руками его подростков дочерей. С другой стороны, прочно налаженное существование теперь дает трещины — долги, проценты, заботы о завтрашнем дне... У нас гостиная — привет-

живая комната, в светлых обоях, с тахтой, покрытой недорогим текинским ковром; на желтом крашеном полу поистертый ковер. Обыкновенную изразцовую печь я чуть-чуть выдвинул... Над роялью — стенная керосиновая лампа с шаровидным колпаком.

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

«Устроить им квартиру, как будто они были капитанские дочки» — в одной этой фразе, в сущности, заключено все направление давней работы театра над Чеховым.

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

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

Борьба Художественного театра за «снижение» картин жизни на сцене в свое время глубоко повлияла на все театральное искусство. Разрушая старую театральность, «сниженность» возвращала театру конкретность в изображениях окружающего, заставляла театр от условности высокого обратиться к реальности обыденного. Вместо того чтобы цепляться за традиции, театр оказался вынужден обратиться к наблюдению близкой действительности.

На сцене Художественного театра дочери генерала Прозорова зажили капитанскими дочками, вся жизнь была снижена на несколько чинов: «капитанский» быт ближе, проще, теплее, менее театрален в своем внешнем выражении, более доступен живому наблюдению.

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

Но во многих отношениях Чехов шел значительно впереди Художественного театра. Извлекая из приемов снижения все возможности близкого подступа к сознанию читателя, Чехов в то же время вносил в изображаемую жизнь поэтический элемент, не приукрашая им реальность, а освещая ее.

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

В этом смысле можно сказать, что Чехов и Художественный театр встретились, идя в противоположных направлениях одной дороги. В то время как театр шел от условного пафоса к конкретной обыденности, Чехов давно уже возвращался от конкретной обыденности к поэзии, более свободной в обращении с жизненным материалом.

Сравнивая первое впечатление от дома Прозоровых в старой и новой постановке, особенно ясно ощущаешь путь театра к облагороженному реалистическому искусству.

В новой постановке сцена освобождена от всего, может быть, житейски верного, но случайного и пестрящего. Нет обоев с крупным цветистым



*Действие IV. Ирина — А. Степанова, Тузенбах — Н. Хмелев
Постановка 1940 г.*



Действие IV

Постановка 1901 г.



*Действие IV. Ольга — К. Еланская, Вершинин — М. Болдуман
Постановка 1940 г.*



*Действие IV, Маша — А. Тарасова, Ольга — К. Еланская, Ирина — А. Степанова
Постановка 1940 г.*

рисунком, которыми могли быть оклеены и стены дома мещанской семьи Бессеменовых. Нет клетки для птиц, фотографий на стенах, — нет всего того, что должно было уверять зрителя, будто искусство, которое они сейчас увидят, ни в какой мере не оторвет его от обжитого «капитанского» мира.

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

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

«Повышая в чине» окружающую обстановку, театр придал всему оформлению черты известной общности. Детализация обстановки в старом спектакле в значительной мере носила натуралистический характер. Метод, который можно назвать методом «наивозможной бытовой полноты», получил в старой постановке особенно яркое выражение. Планировка первого акта «Трех сестер» стремилась воссоздать квартиру Прозоровых с такой бытовой детализацией, какая вообще возможна в пределах сценического пространства.

Эти принципы декоративного оформления воспринимались как целый переворот в искусстве театра. «Нейтральные» задники старой сцены заменились необыкновенно тщательно сделанными моделями.

Когда Художественный театр в день празднования своего 30-летнего юбилея поставил этот первый акт «Трех сестер», планировка показалась с точки зрения театральной техники явно устаревшей, просто неудобной для ряда мизансцен. Но старый спектакль, на мгновение вновь оживший на сцене, еще раз напомнил о внутренних творческих тенденциях, которыми жил театр, когда стремился свою сценическую коробку превратить в «настоящий» дом Прозоровых. Постановщикам прежних «Трех сестер» хотелось до зрителя донести о героях драматического произведения с совершенно новой для театра уверенностью жизненного знания и полнотой жизненного чувства.

Когда в театре Вахтангова репетировали «Егора Булычова», исполнителям довелось беседовать с Горьким. О своих героях Горький рассказывал так, как будто «знал о них все». Даже самые незначительные персонажи пьесы являлись для Горького людьми со своей длинной судьбой, со своим реальным миром, который Горький знал, чувствовал и умел перелать с удивительным количеством живых подробностей.

Художественный театр, воплощая на своей сцене Чехова, стремился к этому богатому реальными подробностями познанию героев. Театр хотел наделить декорацию силой не только иллюзорной, но и повествовательной. Декорация должна была быть целой главой описаний из реалистического романа.

Это, в самом деле, были декорации литературные, расширявшие немногие строки ремарок драматурга до пределов законченного описания.

В своем внешнем выражении этот своеобразный повествовательный принцип на театре приводил — и, пожалуй, не мог не приводить — к натуралистическим излишествам. В новой постановке театр избавился от них, освобождая место чувству жизни Чехова-поэта.

2

«Три сестры» — единственная пьеса Чехова, в которой профессиональный быт занимает значительное место. Из четырнадцати действующих лиц «Трех сестер» шесть — профессионалы военные. Режиссуру и отдельных

исполнителей подстерегает здесь много соблазнов отойти, условно говоря, от «чеховского» в сторону «купринского», с уверенностью и блеском развернуть картину военного быта, дать разнообразные портреты русского провинциального офицерства предреволюционной эпохи. Интеллигентный, разъедаемый «рефлексией» подполковник, поручик из немцев с штатской душой, бретер штабс-капитан, старый служака Чебутыкин, молодые жизнерадостные подпоручики, — да тут целая галерея «типов», излюбленная предреволюционными беллетристами, но забытая российскими драматургами! Драма из жизни военных с эффектными жанровыми сценками и мечтательными монологами, с любовью, ревностью, дуэлью, — как не увлечься бытом, столь богатым интереснейшими подробностями!

Чехова очень заботила бытовая точность в изображении военных. Он требовал от театра безусловно верного воспроизведения всех подробностей офицерской формы, манеры военных держаться в обществе и т. д. Автору не хотелось, чтобы военный человек, придя на спектакль «Три сестры», с улыбкой эксперта отметил наивные несуразности спектакля. Вместе с тем, еще больше, чем неточности, Чехов боялся утрировки — изображения военных провинциальными бурбонами с солдафонскими манерами и сильными голосами или светскими шаркунами с манекенными фигурами.

Чехов добивался, чтобы, изображая среду военных, театр ознакомился со всеми, подчас даже мелкими, подробностями военного быта. Но, овладев материалом, подошел бы к действующим лицам пьесы свободный от мелкого увлечения профессиональной характерности.

В данном случае Чехов требовал выполнения правила, которого держался в собственной работе: специальные знания должны корректировать, но не направлять. Пренебрежительное отношение к специальным знаниям может погубить самое хорошее художественное произведение, но в такой же мере может его погубить и щегольство этими знаниями.

В новом спектакле вопрос о бытовой точности в изображении военной среды, естественно, приобрел несколько иной характер. Необходимость соблюдения многих внешних подробностей отпала, ибо эти подробности явились бы уже не важной для режиссерской полноты точностью, а мертвой протокольной. Отдаление чеховской пьесы вглубь исторического прошлого требует менее дробного воспроизведения черт быта, более синтетической манеры его изображения.

Синтетичность сценической манеры отразилась, конечно, и на специальной «военной» стороне. Некоторые детали, сорок лет назад представлявшиеся театру важными и пугными для характеристики военной среды, теперь оказались отброшенными. Тем не менее, жизненная убедительность от этого только выиграла. В подполковнике Вершинине и его «штабе» — Тузенбахе, Соленом, Чебутыкине, Родэ, Федотике — мы видим людей, достаточно хорошо очерченных со стороны их профессионального облика, — но профессиональные характеристики лишены всякой назойливости, нигде они не заслоняют от нас ни индивидуальных особенностей каждого персонажа, ни общих психологических и философских линий пьесы.

3

В чеховских пьесах много «домашних жестов», движений, никак не принятых в ходульной ремесленной драматургии и способных на мгновение даже вызывать некоторую неловкость: кажется, эту подробность Чехов уже не наблюдал, а подглядывал, перенес ее на сцену не из наблюдаемой посторонней жизни, а из очень уж близкого, интимного существования. Может быть, другому мы бы и не простили этой интимности, отвергли бы ее, как слишком мимолетную и случайную, капризную, лишнюю необходимой устой-

чивости объективного наблюдения. Но у Чехова каждая домашняя подробность светится внутренней поэзией, скромна в своем внешнем выражении и далека от какого бы то ни было стремления драматурга придать ей преувеличенное значение.

Прихотливость интимных черт в значительной степени определила провал «Чайки» в Александринском театре. Какие недоброжелательные смешки зрителей и сетования критики вызвала простыня, в которую заворачивается Нина Заречная, табак, который нюхает Маша, склянка с эфиром, о которой говорит Дорн, и всякого рода другие «знаки снижения», сознательно допущенные Чеховым в «Чайке»!

И в «Трех сестрах» рассыпанные по пьесе домашние черты требуют от исполнителей особого творческого напряжения, ибо здесь интимность письма усиливает и его условность. Внося в пьесу черты этой домашности, Чехов большей частью ограничивается одним лишь намеком, полагаясь на чуткость актеров, на их способность угадывать и дополнять. Таково в «Трех сестрах» знаменитое «трам-там-там», таково и перестукивание между первым и вторым этажом, — между квартирой Чебутыкина и квартирой Прозоровых. Этому пустынному движению как легко придать значение чисто комического, выигрышного театрального жеста! Как многое зависит здесь от тончайшего чувства меры и... меры самого чувства, от такта актера и способности его заполнить малейшее движение глубоким душевным смыслом!

Ирина. Надо поискать другую должность, а эта не по мне. Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то в ней именно и нет. Труд без поэзии, без мыслей... (*Стук в пол*). Доктор стучит... (*Тузенбаху*) Милый, постучите... Я не могу... устала...

Тузенбах (*стучит в пол*).

Замечательно исполняет Хмелев эту чеховскую ремарку. Тузенбах выходит на середину комнаты, бросает нежный взгляд на Ирину, трижды стучит ногой об пол, потом, словно желая что-то досказать Чебутыкину, ударяет еще раз... Лидо Тузенбаха озаряется чудесной улыбкой. Многие выражают эта улыбка: здесь и чувство любви к Ирине, и чувство душевной близости ко всем сестрам, и легкое смущение, и готовность посмеяться над самим собой за это смущение, — и над всем этим мотив счастья, ощущая которое, Тузенбаху кажется замечательной и прекрасной каждая подробность, связанная с жизнью прозоровского дома.

Эта одна из превосходных деталей спектакля.

Значительно меньше удалось «домашнее» в ролях Маши и Вершинина — интимный язык их любовных признаний. Как известно, это «трам-там-там» при первой постановке пьесы вызвало в театре некоторое недоумение. О. Л. Книппер запрашивала Чехова о смысле этих диалогов между Машей и Вершининым. Чехов отвечал, что никакого особенного смысла здесь нет, — «просто так, шутка».

И в самом деле, требуются ли какие-нибудь особые разъяснения по поводу примененного в этом случае Чеховым приема? Ведь «трам-там-там», ставящее втупик актеров, ничего таинственного в себе не заключает. Деликатными и лаконическими штрихами Чехов показывает характер сложившихся любовных отношений между Машей и Вершининым, ту степень близости, когда между людьми возникает особый интимный и зашифрованный язык. Этому языку влюбленные доверяют свои тайны не только потому, что он способен их хранить, но еще и потому, что пользование этим языком само по себе доставляет влюбленным наслаждение, ибо является для них непреложным доказательством возникшей душевной близости. Они понимают друг друга с полуслова, и притом с полуслова, придуманного ими самими. Самое важное при исполнении этих мимолетных любовных диалогов — сохранение равновесия между естественностью и выразительностью.

Свое «трам-там-там» Болдуман из-за боязни власти в напыщенность прозвонит слишком обыденно, забывая, что он в этот момент говорит на языке влюбленного. Тарасова же вносит в свой условный язык оттенок несколько внешнего выражения страсти. Вся сцена условного объяснения оказалась психологически обедненной.

4

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

Чехов выступал против этого специфического языка драматургов-ремесленников.

Вот несколько замечаний Чехова:

«Все действующие лица говорят одним языком».

«Пьеса похожа на ученое заседание».

«Персонажи не говорят, а изрекают».

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

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

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

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

Вправе ли исполнители забывать о том, что у Чехова обыденность речи — явление очень сложное, что она — результат строжайшей отобранности слов и насыщения текста глубокой внутренней музыкальностью?

Никогда Чехов не остается в пределах «жанра». Разве так говорят в «бытовых» пьесах! Разве так говорил бы запойный пьяница-доктор в «бытовой» пьесе:

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

Разве так говорил бы некрасивый поручик из немцев:

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

Разве так говорила бы учительница гимназии:

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

Своя скрытая музыка есть даже и в тексте таких ролей, как Анфиса и Ферапонт. В красоте речи Чехов отказывает только Наташе. Это — знак высшего чеховского осуждения.

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

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

Совершенно понятно, что, борясь с ложной ходульностью речи старого театра, Художественный театр, взяв в союзники Чехова, снизил речи в чеховских спектаклях до предельной естественности. Но такова диалектика искусства: чтобы ныне верно и глубоко выразить чеховскую простоту и естественность, чтобы верно передать эту естественность современному зрителю, надо обратить величайшее внимание на музыку чеховского слова на то высокое поэтическое звучание, которое придает многим строкам «Трех сестер» силу пушкинского стиха. Театр всей своей прошлой работой завоевал право на возвышение чеховского текста, и он теперь отлично воспользовался этим правом. Прекрасной музыкой зазвучали простые и обыкновенные слова чеховской пьесы, и каким душевным волнением заражает она зрителя, угадывающего в ней высокую человечность поэта!

Однако следует все же театру сделать здесь несколько упреков.

Во-первых, чеховское слово у некоторых исполнителей звучит все же тускло. Назовем хотя бы Болдуман-Вершинина: в его подаче текста берет перевес «боязнь высоты», опасение, что «возвышенное» в конце концов приведет к «ложному». Чеховская музыкальность оказалась приглушенной.

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

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

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

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

точная причина того, чтобы признать старую постановку «Вишневого сада» требующей полного обновления. Есть эти «что» и в новой постановке «Трех сестер».

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

За небрежным отношением к чеховскому тексту кроется потеря ощущения фактуры чеховского слова и притупление чувства поэзии Чехова-драматурга.

5

Чеховская драматургия в старой интерпретации Художественного театра воспринималась полярной по отношению к пушкинской поэзии. Казалось, ничего нет общего между пушкинской звучной кристалличностью и чеховской серой размельченностью.

Если Чехова все же, 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 «Трех сестер» театр отразил своеобразный процесс в нашем художественном сознании: «расщепленные» чеховские пьесы кажутся нам приближающимися к совершенным в своей законченности и ясности пушкинским драмам. В чеховских пьесах мы ныне увидели ту степень конденсации жизни в поэзию, которая в русской драматургии может быть сравнима только с насыщенностью пушкинского слова.

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

Воплощение на сцене таких поэтов, как Чехов, особенно остро ставит перед театром вопрос о нахождении внутренней гармонии между дробным анализом действительности и поэтическим чувством жизни.

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

В новой постановке «Трех сестер» бесспорно доминируют черты поэтической общности чеховской драматургии.

Это новое ощущение чеховской драматургии принесло плодотворные результаты. Но все же полную победу этот художественный принцип 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 одной единой тональностью, более сжато, музыкально, стремясь прежде всего заразить читателя определенным настроением. Здесь перед нами жизнь, обозреваемая с высоты пролога и эпилога.

Наоборот, в средних актах «Трех сестер» жизнь рисуется аналитически раздробленной. Здесь музыкальное настроение только затуманило бы анализ, отягло бы от него необходимые и резко вычерченные 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 отделения автора от своих персонажей: всякое его лирическое вмешательство здесь было бы гораздо менее уместным.

В новой постановке «Трех сестер» поэтическое ощущение Чеховым жизни оказалось переданным сильнее психологической наблюдательности Чехова, не только грустной и сочувственной, но и насмешливой и холодной.

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

Здесь снова сказалась полемичность, видимо неизбежно определяющая особенности работы всякого живого театрального организма: борясь за возрождение Чехова, театр склонен превратить чеховскую поэтичность в своеобразный элемент стиля, подобно тому как сорок лет назад, борясь за первое признание Чехова, театр склонен был превратить в оригинальный 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, затушевать нечто существенное в Чехове.

Драматургии Чехова присуща одна черта, глубоко связанная со всем искусством Чехова, с корнями чеховской эстетики. Направляя внимание, казалось бы, только на самый общий материал жизни, Чехов склонен 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 необыкновенные ситуации и необыкновенные 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 чеховской преувеличенности и странности ощущается нечто необыкновенно жизненное. Точно так же и сравнение пьес Чехова с пьесами драматургов, имевших, казалось бы, право претендовать на принадлежность к «чеховской школе», покажет, что внешняя близость к «средней натуре» была гораздо более свойственна этим драматургам, чем самому Чехову. Вот почему чеховские пьесы, поражая простотой своего искусства, в то же время представлялись современникам, привыкшим к похлестке второсортного искусства на обыкновенную реальность, несколько выдуманными и искусственными. Наиболее ярко эта реакция общественного вкуса на «странность» чеховского искусства сказалась, конечно, в приеме, оказанном чеховской «Чайке». Но и позже ощущение чеховской «искусственности», нарушающей средние литературные представления о типическом, во многом определяло оценку чеховских пьес, в том числе и «Трех сестер».

Для примера приведем хотя бы статью А. Кугеля о «Трех сестрах».

«Все общество,— писал А. Кугель,— состоит из чудakov и оригиналов. Вершинин философствует о будущем; Соленый мрачно твердит «дип-дин» 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 гимназии ни к селу ни к городу приплетает 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 «пестроте, в которую облекается дарование».

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

Возможно, кое-что здесь на самом деле было от осознанного приема, но преследовавшего совсем иные цели. В пьесах Чехова есть элементы эстетического спора. И в некотором скоплении и гротескности хотя бы в тех же «Трех сестрах» нетрудно угадать спор Чехова с плоской «солидностью» и «естественностью» 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. Бесталанные люди в искусстве чаще всего маскируются «солидностью», приличностью формы и положительностью содержания. Эта солидность сказывается и в устранении гротескного, «озорного». С этими маскирующимися в солидность ремесленниками и спорил Чехов, чуть обостряя «странность» своих пьес. Но, вступая в эту полемику, 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 Крылова, Потехина и Сумбатова никаких чудачков нет, действуют давно знакомые люди без особых примет, а уж если эти особые приметы есть, то и люди не обыкновенные, а герои, имеющие право на неестественность. Ведь их современники на героев были не очень похожи, может быть, героя и не следует изображать «натуральным»...

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

Стремясь к поэтическому воссозданию на сцене образов чеховских пьес, театр не должен забывать и о чудесной способности Чехова творить убедительное из «странного» и «пестрого», способности, которой обладали лишь немногие великие художники. Не надо сглаживать чеховскую характерность, не надо, заботясь о типичности, причислять чеховских чудачков и оригиналов. Они ведь все равно и без этого будут казаться нам неизмеримо типичнее, чем самые нормативные, якобы обобщающие фигуры из пьес ремесленных драматургов «чеховской плеяды».

Между тем, эта тенденция (пока еще, повторяем, только в слабой степени) устранения характерного в новой постановке «Трех сестер» имеется. Думается, что в дальнейшем, работая над Чеховым, советский театр должен стремиться сочетать поэтичность с характерностью без уступок в пользу того или другого элемента.



*Действие IV. Маша — О. Книппер, Ольга — М. Савицкая, Ирина — Н. Литовцева
Постановка 1901 г.*



*Действие II. Ферапонт — В. Грибунин, Андрей — В. Лужский
Постановка 1901 г.*



*Действие IV. Ирина — В. Барановская, Тузенбах —
В. Качалов
Постановка 1901 г.*



*Чебутыкин — А. Артем
Постановка 1901 г.*

Г Л А В А П Я Т А Я

1



Чеховских трех сестрах поэт Иннокентий Анненский писал как об одной душе, припавшей три формы. На сцене Художественного театра Ольга, Маша и Ирина не похожи друг на друга, и все же понятно, почему мечтают они одинаково и почему, любя по-своему, они любят одно и то же. Через несхожесть театр ведет к ощущению общего прозоровского и, может быть, — чеховского. Увидев впервые сестер в гостиной, мы решили, что они совсем разные, каждую из них спешили обозначить цветом-символом: синим, черным и белым. Когда же в конце пьесы, испытав все разочарования и утраты, сестры прижимаются друг к другу, кажется, что души их сейчас сольются в одну, более сильную и стойкую. И хочется, чтобы прощальные слова трех сестер сплелись в один монолог и звучали одной музыкой.

Изображал братьев или сестер, театр обычно заботится о внешнем сходстве и душевных различиях. В «Трех сестрах» необходимо душевное сходство, и именно поэтому сходство внешнее не столь обязательно. В спектакле Художественного театра Ольга, Маша и Ирина объединены общим жизненным ощущением, и внешние различия лишь оттеняют внутреннюю связь.

Образ Ольги в чеховской пьесе — наименее окрашенный. Речь идет не о бесцветности, а об относительной бедности внешней характерностью.

И Маша со своим мужем, и Вершинин со своими офицерами, и Андрей со своей женой, и муж Маши, и даже такие второстепенные лица, как Ферапонт и Анфиса — не только образы глубокой, неоспоримой жизненности, но и фигуры, которые драматург с истинной художественной внимательностью оживил яркими и сгущенными оттенками характерности. Некоторые персонажи «Трех сестер» в своем роде живописны. И почти у всех персонажей есть те внешние черточки, которые одна за другой ведут исполнителя во внутренние, душевные области.

Вложив в образ Ольги большое и цельное чувство, Чехов словно не хотел мельчить его заботой о характерности. Если есть у Чехова драматические образы, вполне освобожденные от всех специальных театральных забот, то прежде всего к ним принадлежит Ольга Прозорова. Ее Чехов поручает исполнительнице без всяких вспомогательных сценических указаний; здесь драматург целиком доверяется интуиции артистки, серьезности и чистоте ее художественных намерений.

Возможно, что на манеру, в которой написана роль Ольги, повлияла будущая ее исполнительница — Савицкая.

В своей статье о «Трех сестрах» В. И. Немирович-Данченко писал:

«Что касается исполнителей, то я не очень согрешу, если скажу, что едва ли сам Чехов не имел в виду определенно того или другого из актеров, когда писал пьесу. А так как он обладал на редкость способностью угадывать характер дарования актера, то результат от такой работы должен был получиться заведомо успешный».

Чеховские письма, относящиеся ко времени тесного сближения Чехова с Художественным театром, подтверждают это наблюдение В. И. Немировича-Данченко: в них мы находим ряд указаний на то, что Чехов некоторые роли писал не только «сприндывая» их к тем или иным актерским индивидуальностям, но и «заимствуя» у актеров как человеческих характеров. Этот как бы дополнительный материал наблюдений — может быть, невольно для самого Чехова — отдельными штрихами входил в его пьесы, отражаясь в различных сценических положениях, фразах и движениях.

Вполне вероятно, что наряду с живыми прототипами, подсказавшими Чехову некоторые черты героев «Трех сестер», Савицкая также направляла воображение драматурга.

Те, кто видели Савицкую на сцене, навсегда сохранили в памяти впечатление благородной, почти аскетической простоты искусства этой обаятельной артистки. Для Савицкой, казалось, не существовали соблазны аффектного исполнения. В игре Савицкой всегда была трудно определяемая словами лучистость, озарявшая каждое слово и движение артистки. Вместе с Савицкой появлялся на сцене мягкий и чистый свет. И эта лучистость придавала сценическим образам Савицкой налет художественной идеальности: излишняя детализация, мелкие подробности совсем к ним не шли.

Эта особенность искусства Савицкой, возможно, и повлияла на творческую фантазию Чехова, тем более, что характер искусства Савицкой был в гармонии с ее духовными качествами. Впечатления прозрачного искусства могли подсказать драматургу прозрачный человеческий образ.

Во всяком случае, роль Ольги оказалась написанной Чеховым в удивительном совпадении не только с тем, что принято называть «данными» исполнительницы, сколько с самым направлением ее искусства. В этом смысле роль Ольги заранее была уже прекрасно сыграна самим драматургом.

Отвлекаясь же от этих предположений и подробностей, следует признать, что роль Ольги из-за недостатка живописности может показаться слегка монотонной. И это впечатление монотонности усиливается потому, что из всех основных образов пьесы образ Ольги наименее заполнен драматическим движением.

Четыре акта чеховской пьесы для большинства ее персонажей полны драматизма. Маша влюбляется и теряет Вершинина; у Ирины чувство разочарования и безнадежности выливается в острый душевный кризис; мстя самому себе, Соленый убивает Тузенбаха; Кулыгин переживает драму немудрой, но все же подлинной любви. В этом мире увлечений, любви, разочарований, отчаяния и гибели Ольга — скорбная и утешающая свидетельница.

Жизнь в пьесе таких персонажей, как Маша, Ирина, Андрей, Наташа, Тузенбах, Вершинин, измеряется годами. Даже если бы в пьесе не было

косвенных указаний на течение времени (таковы, например, упоминания во втором акте о Бобике и в четвертом — о Софочке), в существовании этих людей происходят столь разительные внешние и столь глубокие внутренние изменения, что мы все равно ощущали бы чеховскую пьесу как насыщенную большим временем. Несмотря на лаконичность письма, время в «Трех сестрах» течет как в романе.

Вспомните, какой была Наташа в первом акте и какой она стала в последнем! Сравните Андрея-жениха с Андреем — мужем Наташи и отцом двух детей! Поставьте рядом Ирину-именинницу с той Ириной, которая в последнем акте бессильно сидит на крыльце дома, ставшего уже чужим! Это совершенно разные люди, и, глядя на них в конце пьесы, мы вспоминаем о них, впервые появившихся перед нами в первом акте, как вспоминают о далеком прошлом хорошо знакомых людей. Проверьте свое представление хотя бы о физическом облике героев пьесы в первом и последнем акте. Наташа в первом акте в какой-то мере привлекает своей наивностью; к концу пьесы в Наташе уже безраздельно господствуют черты грубые и хищные... А Ирина? Она так поблекла, все в ней теперь надломилось, из «птицы белой», способной взмахнуть над жизнью невидимыми крыльями, она превратилась в человека с медленными, словно разбитыми движениями. Неузнаваем физически и Андрей. Он, несущий тальмочку в последнем акте, так же не похож на Андрея из первого акта, как в знаменитом чеховском рассказе не похож молодой доктор Старцев на будущего Ионыча. Сколько рушилось надежд, с какой трагической быстротой отлетела молодость и с какой трагической медлительностью тянутся беспробудные житейские будни!

От жизни Ольги, описанной в четырех актах, у нас остается совсем иное ощущение. В финале пьесы она рисуется нам лишь немногим отличающейся от Ольги в первом акте. Конечно, увядание, утраченные надежды, словом — все то, что произвело такое глубокое разрушение в душе Ирины, повлияло и на Ольгу. Но ведь и в самом начале пьесы, в первой же сцене, мы видим Ольгу усталой, опечаленной сознанием уходящей молодости. Все дальнейшее, что происходит с Ольгой, есть только медленный и постепенный ход этого процесса. Лишь роль Чебутыкина столь же бедна движением.

В критических отзывах на новую постановку «Трех сестер» отмечалось, что «главное у Еланской-Ольги — усталость. Она говорит в самом начале пьесы: «Я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям силы и молодость». И вся ее роль — это последовательное изображение увядания человека».

В некоторых постановках «Трех сестер», очевидно, увлекался именно этой темой увядания, театры, словно нарочно, стремятся лишить Ольгу внешней обаятельности.¹ Красота, молодость, грация, женственность — это дано Маше, которую любят Кулыгин и Вершинин, и Ирине, которую любят Тугоуховых и Соленый, но не дано это Ольге. Она добрая и чуткая, но поблекшая; увлечься ею, полюбить ее — трудно. Отсюда — подчеркивание всего, что усиливает мотив увядания.

Ольга в исполнении Еланской освобождена от мелких печалей, выраженных мелкими приемами. К этому образу совсем не подходит понятие унылости. Общая тональность исполнения Еланской остается светлой. Рисуя отдельные частности роли с полной жизненностью и реальностью, Еланская нигде не терлет нити общего поэтического замысла, не поступает поразней ради внешней убедительности. На глазах у Ольги-Еланской нередко появ-

¹ Такова, например, Ольга в постановках оперно-драматической студии им. Станиславского и Харьковского театра русской драмы.

лиются слезы, голос ее дрожит от волнения, она нервна, всякое неблагоприятное впечатление ей приходится тушить с чрезмерной тратой душевных сил, но все эти черты воспринимаются как имеющие лишь второстепенное значение. Признаки слабости не мешают нам ощущать Ольгу в известном смысле стойкой натурой. Мы подразумеваем способность Ольги подчиняться раз избранному душевному долгу, ее готовность к жертве ради других, ее веру в то, что красота и справедливость рано или поздно восторжествуют в жизни.

Однако эта убежденность Ольги носит вполне отвлеченный, идеальный характер. Справедливо ли видеть в Ольге-Еланской чуть ли не пламенную революционерку? «Верится, — говорилось в одной рецензии на спектакль, — что эта немолодая девушка способна на самый высокий подвиг, способна беззаветно отдать себя борьбе за народное счастье...»¹

Едва ли здесь критик не впал в преувеличение. Ольга может отдать себя другим, может пойти служить народу (нетрудно вообразить себе Ольгу народной учительницей или сельским врачом), но далека от того, чтобы отдать себя борьбе за народ. В Ольге есть жертвенность, но нет воли к борьбе. И одно из достоинств игры Еланской заключается в том, что артистка удержалась от того, чтобы приписать Ольге черты, которых у нее нет и о которых вряд ли помышлял драматург.

Сняв с образа Ольги налет унылости и блеклости, Еланская на этом не остановилась: она придала своей Ольге черты тонкой и одухотворенной красоты. Подобно тому, как простота одежды Ольги лишь подчеркивает стройность и гибкость ее фигуры, так и простота ее манер лишь подчеркивает внутреннее изящество ее движений и речи. Еланская рисует тот высокий род физической красоты, который не вызывает недоумений по поводу одиночества Ольги, а как раз его объясняет: люди с плоской душой и банальным вкусом могут пройти мимо этой тонкой красоты, заключающей в себе нечто строгое и требовательное. Ольга слишком красива и для того, чтобы нравиться многим, и для того, чтобы ей самой нравились многие.

Изящество внешнего образа у Еланской неотделимо от душевной красоты Ольги. Потому так пленительна старшая из сестер Прозоровых, что ее лицо, голос, фигура запечатлели чистоту этой натуры.

Может показаться, что нет бесспорной надобности скромному образу провинциальной учительницы гимназии, участнице заурядной обывательской жизни придавать столь тонкие и обаятельные черты. Но в этом стремлении исполнительницы к красоте формы сказалось верное понимание чеховского искусства.

Красота Ольги отводит внимание зрителей от темы — некрасивую девушку никто не полюбил. Эта тема не слишком интересует Чехова даже в качестве второстепенной; изящество создаваемого Еланской образа настраивает нас на лучшее усвоение подлинной темы Ольги — темы напрасной красоты.

Тема увядания является скорее лейтмотивом образа Ирины, и именно он закономерно звучит в исполнении Степановой, составляет руководящую черту ее игры, поставлен артисткой в центр душевной драмы Ирины. В образе же Ольги-Еланской чувство увядания образует только отдаленный фон ее душевной драмы. Драма Ольги состоит совсем в ином: Ольга — человек большого душевного богатства, но богатство это тратить не на что, оно в конце концов не нужно, из источника счастья и жизненного смысла оно превращается для Ольги в источник страдания.

Освободив чеховский образ от штампов «нытия», Еланская сама себя освободила от тех штампов, которыми постепенно обростала ее артистиче-

¹ С. Дурыйлин. «Три сестры». «Советское искусство», 24 апреля 1940 г.



*Вершинин — К. Станиславский
Постановка 1901 г.*



*Вершинин — М. Болдуман
Постановка 1940 г.*



*Маша — О. Книппер
Постановка 1901 г.*



*Маша — А. Тарасова
Постановка 1940 г.*

ская индивидуальность. Обращение к искусству Чехова, глубокому и сдержанному, принесло Еланской большую и неоспоримую пользу. Нервность уступила место внутреннему душевному подъему, а напряженность — творческой силе.

2

Если, играя Ольгу, легко впасть в пресную добродетель, то, играя Машу, легко увлечься «роковой страстью».

В свое время на репетициях третьего акта Станиславский находил Машу — О. Л. Книппер — «карменистой»: «Надо более сонную и сдержанную».

«Карменистая»... Соблазн демонстративно театрального толкования образа — вот что подстерегает исполнителей роли Маши. Траурная одежда, загадочная молчаливость, декламация стихов, быстро вспыхнувшее чувство, жгучее покаяние, мелодраматическое прощание, обольстительные улыбки, порывистость и трагические слезы...

«Кармениста»... Это значит придавать любви Маши к Вершинину характер роковой страсти; заменять драму, полную простой и глубокой человечности, эффектным драматическим случаем; придавать образу Маши ту преднамеренную живописность, на которую он не имеет права.

В нескольких эпизодах Тарасова вносит в свою роль элемент нарочитости, стремясь уверить зрителя в том, в чем она сама, по существу, не вполне уверена. Чтение стихов из «Руслана и Людмилы» в первом акте, знаменитое «трам-там-там» и «покаяние» в третьем акте исполняются Тарасовой не без напряжения. Здесь есть усилие мастерства, нарушение равновесия между пластичностью и богатством оправдывающего ее внутреннего содержания. Но такое впечатление производят лишь отдельные эпизоды, в целом же исполнение отмечено общим верным тоном.

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

Эта необходимая свобода актера от драматурга, поднимающая актерское творчество на новую ступень и в то же время не заслоняющая творчества автора, и есть в исполнении Тарасовой. Новое, что придает чеховскому образу глубину и вызывает в зрителе непривычные и увлекающие его ассоциации, заключается в том, что Тарасова-Маша играет не разочарование, не тоску, не злость на жизнь, на «сорную траву», которая глушит существование трех сестер, а то, что мы условно, не находя более точного определения, решаемся назвать красотой жизненной наполненности.

Мы видим перед собой жену ограниченного и жалкого учителя гимназии, молодую женщину, скучающую, разочарованную, презирающую провинциальный быт и одновременно подчиняющуюся непрерывному воздействию этого презираемого ею быта. Маша гордится своим чувством справедливого презрения, оно сохраняет ее личность, возвышает ее над окружающим; но рядом с гордостью в Маше живет чувство боли за свою покорность тому, что она презирает. Из сочетания этих двух противоречивых чувств и рождается душевное страдание; Маша — человек, в котором душевная боль никогда не стихает.

Таков один план чеховского образа, каков и один план игры Тарасовой. Здесь все в рамках чеховского текста и в пределах авторского замысла.

Но в игре Тарасовой есть и другой план. Он уже несколько за пределами того, что дал Чехов. Тему скуки и разочарования, тоски и презрения артистка оттеняет контрастно, рисуя Машу в своей основе человеком боль-

ших чувств и человеком, способным до конца отдаваться этим большим чувствам. Хотя жизнь Маши складывается из двух противоположных и борющихся друг с другом начал, натура Маши в изображении Тарасовой воспринимается как гармоническая в своей сложности и противоречивости; эта натура, для которой прежде всего характерна полнота сердечного чувства. В противоположность Ирине, чей внутренний мир под влиянием окружающей обстановки постепенно тускнеет, Маша даже в своем покорном подчинении сохраняет всю силу своей души. Меньше всего подходит к образу Маши-Тарасовой понятие ущербности.

Некоторые зрители упрекают Тарасову в том, что она прибегает к клише, тонациям, знакомым по исполнению роли Анны Карениной. Возможно, что в каких-то частностях это и справедливо. Но все же дело глубже простого имитирования артисткой предыдущей роли.

На спектаклях «Трех сестер» мы впервые ощутили как нечто новую внутреннюю близость Маши таким натурам, как Анна Каренина: ведь у тольстовской героини полнота сердечного чувства есть первая важная черта. Нагрозного подчинения чеховского мира тольстовскому здесь не произошел.

Артистку приходится упрекнуть в другом: свойственное Маше чувство жизненной наполненности подчас заменяется налетом не вполне идущим к этому образу чувственности.

Вспомните одну из первых реплик Маши, обращенных к Вершинину: — О, как вы постарели! (Сквозь слезы). Как вы постарели!

Чувство грусти, сожаления, печальной нежности сопутствует всей истории любви Маши к Вершинину, этому усталому и бездомному сорокадвухлетнему человеку. Как, в сущности, мало в этом романе цветущей чувственности, какой одинокой в любви должна была бы себя ощущать тарасовская Маша! Не забывает ли об этом Тарасова?

3

Во втором акте Маша говорит Вершинину о предпочтении, которое она отдает военным: «Помимо привычки, мне кажется, говорит во мне просто справедливость. Может быть, в других местах и не так, но в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди — военные». И далее: «Про мужа я не говорю, к нему я привыкла, но между штатскими вообще так много грубых, нелюбезных, невоспитанных».

Среда военных для Маши — самая приятная и естественная. Из всех сестер Прозоровых Маша более всего «генеральская дочь», более всего несет на себе отпечаток воспитания в военной семье.

Эту черту облика Маши не так легко передать, пользуясь лишь самыми тонкими средствами. Между тем, если Маша предстанет перед зрителем просто вполне интеллигентной и культурной, но все же в своей духовной сущности офицерской дамой, тоскующей по любви, кружащейся в вальсе и не без лихости пьющей водку («Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!»), — неоправимо исказится не только облик самой Маши, но и характер всей окружающей среды. В некоторых периферийных постановках «Трех сестер» мы увидели именно такую Машу — офицерскую даму. Излишне говорить о том, как далек образ Маши-Тарасовой от подобной интерпретации. Необходимо все же заметить, что исполнение Тарасовой отнимает от чеховской Маши какие-то дорогие нам черты духовной утонченности. Начинает казаться, что Маша уступает сестрам в интеллектуальном отношении. А это не так. Правда, в третьем действии Ольга говорит Маше: «Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье это ты». Но мы отлично чувствуем, что, думая Ольгу так на самом деле, она никогда бы, конечно, не произнесла этой фразы. Называя Машу «самой глупой», Ольга под глупостью подразумевает совсем

иное: Машины вызов людям там, где этот вызов бесполезен, Машину открывенность, привычку говорить вслух то, что Ольга по своей деликатности думает про себя. И недаром Ольга называет Машу глупой как раз в ответ на меткое замечание Маши о Наташе: «Она ходит так, как будто она подошла».

Маша наблюдательна и для своих наблюдений умеет находить краткую и насмешливую форму. Она называет Соленого «ужасно страшным человеком», двумя-тремя штрихами дает уничтожающую характеристику Наташе («пошленькая бахрома» и «щеки вымытые, вымытые»), сравнивает Андрея с колоколом, который поднимали тысячи людей, а он вдруг упал и разбился, и, конечно, не без умысла называет Протопопова не Михаилом Ивановичем, а Михаилом Потапычем: в этом «Потапыче» — оттенок презрительного отношения Маши к поклоннику Наташи Ивановны. Насмешливость Маши направлена не только на других, но и на самое себя. Даже в самые драматические моменты Маша способна на мгновение посмотреть на себя со стороны. «Мой здесь?» — спрашивает она Чебутыкина в последнем акте. — Так когда-то наша кухар а Марфа говорила про своего городского: мой здесь?»

Насмешливая наблюдательность сочетается у Маши с прямоот, принимающей подчас резкий характер.

Черты интеллектуальности Тарасова подчас приносит в жертву излишнему оттенку элeгантности.

4

В своей книге о «Трех сестрах» Н. Эфрос отмечал, что исполнение роли Ирины всегда уступало исполнению ролей Ольги и Маши: «Ни разу Ирина не выдвинулась в один ряд по художественной завершенности, — силе и полноте, — с двумя старшими сестрами».

Н. Эфрос находил, что и у самого Чехова Ирина лишена той последней черточки, которая придает художественному образу непреложную жизненность. «Оттого, — писал Н. Эфрос, — и свет в образе, его тепло — не полные, не захватывающие».

Замечание это справедливо. В созданном Чеховым образе младшей сестры много трогательности, обаяния и тонкой поэтичности, но есть в нем и некоторая расплывчатость. В то время как Машу, Тузенбаха, Чебутыкина, Кулыгина, Андрея, Наташу представляешь себе с абсолютной ясностью, со множеством ярких и точных подробностей, Ирину ощущаешь словно сквозь лирическую дымку, многие ее черты только угадываются. Если большинство портретов чеховских персонажей для нас — словесная живопись, то портрет Ирины — словесная музыка, которая более всего сильна каким-то общим настроением. «Опровергнуть» Чебутыкина или Кулыгина совершенно невозможно: мы привыкли относиться к ним как к совершенно реальным созданиям жизни. Трудность исполнения этих ролей в том отчасти и состоит, что актерам приходится свои образы противопоставлять «неопровержимым» образам, живущим в сознании зрителей. Трудность исполнения роли Ирины в обратном: слишком велика свобода, которую драматург представляет в этом случае и актрисе и зрителям. Не все здесь вполне устойчиво и до конца уловимо.

Налет неопределенности в какой-то мере отразился на игре Степановой. Верно и правдиво уловив общие линии роли, Степанова все же не довела свое исполнение до той высоты, когда исчезает самое понятие исполнительства и творчество актера кажется не только вполне равным творчеству драматурга, но и независимым от него. Создаваемый Степановой сценический образ остается как бы только частью того чеховского образа, который возникает в нашем воображении.

Если Ольга и Маша в ходе пьесы мало меняются, то Ирина, наоборот, претерпевает глубокие изменения. В этом отношении этот образ стоит ближе к образу Андрея: счастье в первом акте и печальная обесцвеченность в следующих актах.

Но в судьбе Ирины и Андрея есть глубокое отличие. Чеховское выражение о людях с «отсосанными крыльями» удивительно подходит к Андрею. Уже во втором действии мы видим Андрея человеком, у которого крылья не то что опутаны или надломлены, а именно отсосаны, — их у Андрея больше нет, это он знает, наполовину уже со своей бескрылостью примирился и даже не пытается взлететь. Когда в последнем действии Андрей произносит свой знаменитый монолог о судьбе русского интеллигента-обывателя, он как бы выходит из рамок роли и адресуется к зрительному залу непосредственно от имени автора. Иначе воспринимаем мы судьбу Ирины. Несмотря на то, что жизнь не только обесцвечивает эту девушку, но и сурово обманывает ее, отнимает от нее и свежесть чувств и веру в свое счастье, Ирина отнюдь не превращается в человека с отсосанными крыльями. Андрей сам идет навстречу своей судьбе, идет, печально вздыхая, иногда даже плача, но где-то в тайниках души и не без некоторого удовольствия, — так жить спокойнее и проще, нет надобности держать себя в состоянии духовного напряжения, нет надобности всегда держать экзамен перед жизнью. Ирине даже в своей усталости и потерянности свойственно духовное напряжение, она все пробует взмахнуть крыльями и взлететь. Крылья у нее есть, но они надломлены.

Таким образом, перемена Ирины — не в органических изменениях личности, не в самих свойствах души, а в контрасте настроений, в несхожести состояний души Ирины — радостной и счастливой именинницы, глядящей на расцветающий весенний сад, — и Ирины — в последнем акте.

Степановой хорошо удается создать этот контраст.

Когда открывается занавес, вы видите Ирину молча стоящей у открытого балкона. Высокая и тонкая, в белом платье, с распростертыми словно крылья руками, Ирина кажется существом, скорее принадлежащим к озаренному теплым светом саду, чем к холодноватым комнатам прозовского дома.

Вместе с Ириной мы верим в то, что недолго ей оставаться в этом доме и в этом городе: всем своим существом эта девушка обращена к будущему, и будущее ее широко и свободно. Когда Ольга вспоминает о прошлом, об отце, его смерти, Ирина замечает: «Зачем вспоминать!», ибо она слишком полна мыслями о будущем, чтобы прошлое могло иметь власть над нею. Но зато с какой радостью откликается и подхватывает Ирина разговор о будущем! Не успела Ольга заговорить о своей единственной мечте, как Ирина перебивает ее: «Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и — в Москву...» Голос Степановой звучит здесь неподдельной радостью.

В первых сценах пьесы Ирина несколько раз говорит о собственном счастье, говорит о нем детски восторженными словами: «Я не знаю, отчего у меня на душе так светло! Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость и вспомнила детство, когда еще была жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли!» «Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?» «Когда я сегодня проснулась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить».

Очень легко в передаче этих признаний впасть в восторженность пустую, в ложную инфантильность. Ирине-Степановой удается здесь сохранить восторженную серьезность тона. Благодаря игре Степановой вы

ощущаете, что наивная непосредственность, с которой Ирина говорит о своем счастье, есть только поверхностное отражение истинного состояния души Ирины. Ирина непосредственна, но, в сущности, не так уж непосредственна: за детскостью внешнего выражения угадывается и глубокая душевная жизнь, и совсем не по-детски страстная мечтательность, и столь противоположная непосредственности черта, как склонность скрывать свои самые дорогие чувства.

Душевная серьезность в образе Ирины-Степановой сочетается с тонкой интеллектуальностью. Как мы уже видели, самой умной из трех сестер Чехов находил Машу. То не было произволом авторского мнения; в пьесе можно найти не мало доказательств в пользу ума Маши. Относительно Ирины мы не располагаем какими-либо авторскими высказываниями, но едва ли ошибемся, предположив, что в глазах Чехова Ирина умом и вообще богатством внутренней жизни уступала не только Маше, но и Ольге. Вот одна мимолетная подробность. Когда в первом действии Вершинин, отвечая Маше, говорит о том, что «нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек», Ирина, выслушав Вершинина, замечает со вздохом: «Право, все это следовало бы записать...»

С подлинно чеховской лаконичностью сумел драматург одной этой фразой передать наивность Ирины — такой, какой мы ее видим в первом действии. Она девушка с чудесной, тонкой душой, но есть в ней нечто и от провинциальной барышни...

В этом отношении образ Ирины-Степановой несколько нарушил внутреннее пропорции пьесы. В то время как Ирина среди сестер должна была представлять непосредственность чувства, простое девичье счастье, счастье человека, летящего к своему будущему, образ Ирины-Степановой отмечен прежде всего тонкостью интеллекта. Эта тонкость, сквозящая в ее движениях, интонациях, в ее взгляде, во всем ее облике, переходит подчас в излишнюю рассудочность, в сухость.

5

Толстой заметил, что красивым следует называть то человеческое лицо, которому идет улыбка. Перефразируя Толстого, можно сказать, что та человеческая натура хороша, которую не может испортить счастье.

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

В игре Хмелева главной темой является бескорыстность настоящего счастья.

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

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

Слова Тузенбаха звучат тихой и мягкой грустью. Как ни веришь в искренность Тузенбаха, все же кажется, что для него безответность любви — есть подлинная драма: настолько самоотверженны и самозабытны в своей любви натуры, подобные Тузенбаху.

С самого начала до конца пьесы проходит неразделенная любовь Тузенбаха. И все же во всех эпизодах пьесы, даже в финальной сцене прощания воспринимаешь Тузенбаха как бы озаренным простым и ясным счастьем любви. В этом отношении образ Тузенбаха почти одинок в мире чеховских

героев: как много у Чехова людей онегинской складки, не умеющих ответить на искренние и взволнованные признания любви, и как редки у него люди, несущие в себе большое чувство и не находящие ответа у любимой женщины!

Ирина не любит Тузенбаха, и все же Тузенбах постоянно ощущает в себе избыток счастья.

Для Тузенбаха слова Вершинина о том, что счастья не только нет, но что его и не должно быть в человеческой жизни, — попытка парадоксально опровергнуть то, что существует совершенно неопровержимо.

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

Вершинин. Нет.

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

Есть нечто необыкновенно привлекательное в молодой потребности Тузенбаха непрестанно делиться своим счастьем с другими. Следуя неотступно за Ириной, он в то же время искренно рад посторонним.

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

Ирина. Как я устала.

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

Посторонние для Тузенбаха не помеха. Он слишком счастлив самим чувством любви к Ирине, чтобы быть способным на ревность. Наоборот, он как бы приглашает посторонних разделить его чувство, он уверен, что они не могут не разделить его чувство. Поэтому все посторонние уже заранее немного дороги Тузенбаху, даже Соленый, которому Тузенбах почти с детским чистосердечием предлагает мириться. Эта озаренность человека, счастливого самим чувством любви, Хмелев передает удивительно тонко и правдиво.

Истинно любящий человек — цельный человек. И рисуя любовь Тузенбаха, Хмелев рисует цельность натуры своего героя.

Как ни далеки друг от друга Маша и Соленый, в одном они схожи: оба они часто делают совсем не то, что хотят, и совсем не так, как хотели бы. Соленый хотел бы выразить нежность, а получается у него нечто неловкое, задирающее, почти оскорбительное. Маша, чувствуя печаль, выражает грубость, а чувствуя одиночество, говорит и поступает как человек, которому до смерти надоели люди.

Этой раздвоенности совсем нет у Тузенбаха. Можно сказать, что для нее он слишком деломудренная натура. Дисгармония в поведении окружающих вызывает у Тузенбаха-Хмелева неподдельное огорчение.

Маша (*напевая, надевает шляпу*).

Ольга. Куда ты?

Маша. Домой.

Ирина. Странно...

Тузенбах. Уходить с именин!

В этой фразе у Хмелева звучит и удивление, и упрек, и нежность, и любовь (ведь Тузенбах любит не одну Ирину, он любит всех, в ком есть «прозорливое»). Но над всем этим доминирует огорчение при виде дисгармонического в человеке.

С того момента как зритель услышал эту коротенькую фразу — «уходить с именин», увидел на лице Хмелева это мимолетное выражение огорчения, он уже целиком верит в глубокую искренность Тузенбаха: здесь не

только невозможна какая-нибудь ложь или фальшь, но и дисгармоничность чувства и его выражения.

Еще большее сожаление Тузенбаха вызывает ущербность и раздвоенность такой натуры, как натура Соленого.

Хмелев показывает это в таком мимолетном эпизоде, как первое столкновение с Соленым.

Соленый (*тонким голосом*). Цип, цип, цип... Барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать.

Тузенбах. Василий Васильич, прошу оставить меня в покое... (*садится на другое место*). Это скучно, наконец.

Соленый (*тонким голосом*). Цип, цип, цип...

Хмелев здесь не просто раздражается — он передает борьбу раздражения с деликатностью и даже огорчения за Соленого: насмешки Соленого ему неприятны, но, пожалуй, еще более неприятно Тузенбаху делать замечания Соленому и, главное, просто жалко Соленого. Своей нежной, обаятельной улыбкой Хмелев пытается как бы «укротить» Соленого, переселить в него хоть частицу его, тузенбаховской, простоты и искренности.

— Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать, — говорит Тузенбах Соленому и с этими словами входит из зала в гостиную. Отлично удастся Хмелеву это первое представление своего Тузенбаха зрителям: внешность его, движения, голос — все это сразу производит нужное и верное впечатление. Лицо у Тузенбаха некрасивое, но всему облику своего героя Хмелев придал скромное и глубокое обаяние.

Думается, что если бы, например, Ольга не отзывалась о Тузенбахе как о некрасивом мужчине, Хмелев сделал бы его привлекательным не только духовно, но и физически. Хмелев словно не очень охотно покрыл лицо своего Тузенбаха красными точечками.

В некоторых постановках «Трех сестер» Тузенбах изображается гадким утенком, который скорее всего никогда не узнает, что он лебедь. И в доме Прозоровых, среди «лебедей», Тузенбах ведет себя страшно робко, все время отступая перед «лебедями» на почтительное расстояние.

Хмелев не ходит сгорбившись, не говорит запинаясь, не возится с очками, которых у него вообще нет. В передаче «штатскости» натуры Тузенбаха Хмелев отбрасывает такие черты, как неловкость движений, неумение носить военное платье и т. д. Воспользоваться подобными чертами сравнительно нетрудно, но и результат был бы не глубок: мы увидели бы человека, не приспособленного к офицерской профессии, вернее — к офицерскому мундиру. Но разве дело в этой «неприспособленности» Тузенбаха? Драма Тузенбаха не в неудачной карьере, и Тузенбах уходит с военной службы совсем не потому, что оказался к ней непригодным.

Хмелев показывает Тузенбаха отнюдь не неловким «штафиркой», чем-то вроде «облезлого барина» Трофимова, случайно надевшего вместо поношенной студесческой тужурки мундир артиллерийского поручика. Хмелевский Тузенбах по-своему изыщен, даже элегантен. Артист не боится того, что на его Тузенбахе мундир сидит отлично, что все детали военного туалета тщательно соблюдены. Тузенбах в исполнении Хмелева локон и грациозен в вальсе, у него есть даже типичный военный жест — держаться правой рукой за верхнюю пуговицу мундира... Такая же манера у Соленого, а ведь ему в трактовке Ливанова свойственны подчеркнута возные манеры...

Хотел ли исполнитель здесь противопоставить автору свое особое толкование роли? Едва ли. Хмелев всецело остается на почве авторских замыслов. Но к раскрытию этих авторских замыслов он идет сложным путем. Его не удовлетворяет задача показать «штатскую натуру» с помощью чисто внешних приемов характеристики. Хмелев предпочитает выполнить эту задачу,

поставив себе известные внешние препятствия, ибо их преодоление дает в конечном счете более прочный художественный результат. Хмелев стремится создать образ человека, в какой-то степени как бы «слившегося» со своим мундиром, и все же, несмотря на это, внушить зрителям впечатление «душевной штатскости» Тузенбаха, штатскости, которую не может заглушить никакая «военная внешность». В военной выправке Тузенбаха-Хмелева нет подчеркнутости; точно так же и просвечивающую сквозь нее «штатскость» Хмелев дает незаметными, едва уловимыми штрихами. Когда смотришь на хмелевского Тузенбаха в первых двух актах, кажется, что только таким молодым военным и можно представить себе этого чеховского героя. Но вот в третьем акте перед нами Тузенбах в новом облике, и этот второй облик дает нам возможность лучше почувствовать то «штатское», что просвечивало сквозь прежний, «военный» образ Тузенбаха.

Художественный метод, которым пользуется Хмелев, схож с тем, которым пользуется Еланская-Ольга: у обоих этих исполнителей внешняя обаятельность вносит важный корректив в представление о внутренней сущности изображаемых образов, превращается в отражение основных духовных черт. У Еланской обаятельность Ольги отражает нерастраченность, богатство душевных сил, у Хмелева обаятельность Тузенбаха отражает не только чистую, но и открытую, мужественную натуру. Если у некоторых исполнителей Тузенбах деликатен и робок, то у Хмелева Тузенбах деликатен и мужественен.

Верность подхода Хмелева к образу Тузенбаха лучше всего проверяется в финале пьесы, в сцене прощания Тузенбаха с Ириной. У актеров, изображающих Тузенбаха каким-то застенчивым домашним репетитором, в последнем действии получался психологический разрыв: откуда же эта мужественность в поведении Тузенбаха перед дуэлью? С первого же появления своего на сцене Хмелев заботится о том, чтобы зритель верно понял поведение Тузенбаха в финальной сцене прощания с Ириной. Правда, в этой мужественности Тузенбаха нет ничего показного: он не топорщится, не выпячивает грудь колесом. Прощаясь с Ириной, он задумчив, грустен, расстроен, нервен. Все эти оттенки душевного состояния Тузенбаха Хмелев отнюдь не отбрасывает, и все же ясно чувствуется их исток — не малодушие и трусость, а скорбь любящего человека, который предчувствует, что никогда больше не увидит любимой женщины.

В старой постановке сцены прощания Вершинина-Станиславского с Машей-Книппер, бесспорно, являлась высшей точкой всего спектакля. В новой постановке эта сцена заслоняется предыдущей сценой прощания Тузенбаха с Ириной.

Что так покоряет в игре Хмелева в сцене прощания с Ириной? Глубокая простота, полнейшая «разоруженность» в смысле готовности отказаться от всяких внешних театральных приемов, сочетающаяся с сильным, захватывающим чувством.

«Играть надо просто, глубоко и благородно» — заметил Чехов в разговоре с артисткой Художественного театра Н. С. Бутовой. Не есть ли игра Хмелева в «Трех сестрах» воплощением этих чеховских требований?

6

Когда-то Чайковский задумал оперу о молодом Петре. Чайковскому хотелось, чтобы роль Петра исполнял Станиславский, любитель театра и певец-дилетант.

Исполнять героическую партию молодого Петра Станиславскому не пришлось. Он стал драматическим актером. Новая русская драматургия готовила Станиславскому иную судьбу.

В избе ссыльного на Сахалине Чехов увидел картину: «Мариенбад, морские купания близ Лябавы». Может быть, вспоминая об этом, Чехов в четвертом акте «Дяди Вани» повесил никому не нужную карту Африки. Перед картой стоял доктор Астров, глуховатым голосом произносил реплику о жарнице в Африке, выпивал, не закусывая, рюмку водки и уходил.

В Станиславском-Астрове нелегко было разгадать человека, который навевал мысль не о чеховском персонаже, а о молодом Петре. И все-таки разгадать можно было: ибо, даже стоя в затрепанном сюртуке уездного врача перед ненужной картой Африки и выпивая ненужную рюмку водки, Станиславский доносил до зрителя важную ноту мужественности.

Мужество исполнителя Астрова и Вершинина было в каком-то сложном, но несомненном родстве с мужеством драматурга Чехова. Слова Чехова о том, что после шекспировских злодеев ему совсем неинтересно возиться со своими общипанными героями, могли бы принадлежать и Станиславскому. Актер любил Шекспира, и ему вначале совсем не хотелось возиться с чеховскими обывателями. И все же роли Астрова, Вершинина и Гаева были одними из лучших в репертуаре Станиславского. «Заторможенный трагик» Станиславский придавал обыденным образам Чехова скрытую латетику и утонченную, но вместе с тем и смелую живописность. Путь Станиславского к Чехову был сложным круговым путем. Сперва это было приспособлением, — пользуясь флюберовским выражением, — «горластой» художественной натуры к творчеству, казавшемуся ей чуждым и мало значительным. От приспособления Станиславский шел к проникновению, от проникновения — к толкованию, от толкования — к обогащению теми самыми героическими и романтическими чертами, которые Станиславский на первом этапе своего знакомства с драматургией Чехова вынужден был отбрасывать.

В исполнение таких ролей, как Астров и Вершинин, Станиславский внес величайшую сдержанность, углубленность в себя; но в самой этой внешней скованности было нечто импозантное. Это были чеховские образы, как бы увеличенные в масштабе, но создававшие необыкновенно полную иллюзию жизненности. Импозантность и живописность не только вступали в борьбу с чеховским искусством, — наоборот, вырастали на почве чеховского искусства. И чем скромнее были формы драматического письма Чехова, тем ярче проявлялся в игре Станиславского «заторможенный романтик». Известный монолог Астрова о лесах, звучащий в пьесе нотой открыто романтической, в исполнении Станиславского доходил до зрителя несколько приглушенным. Наоборот, там, где чеховская мечта теряет «открытые» свойства музыки, уходит вглубь, прячется за обыденностью слов, мелкостью движений и глухотой пауз, там заторможенный романтизм Станиславского как бы загорался от столкновения с заторможенным искусством Чехова, вступал в борьбу с этим искусством и, борясь, давал драгоценный сплав обыденного и романтического.

В Вершинине эти черты Станиславского, как исполнителя Чехова, проявились с наибольшей выразительностью.

Болдуман как бы разделил этот сплав на составные части, сохранив в своем исполнении только простоту. Болдуман играет Вершинина очень просто, но эта простота ведет к ощущению обыкновенности, бедной фантазией и воодушевлением.

Можно ли играть Чехова, ограничивая себя пределами «скромного реализма»? Создаваемый Болдуманом образ идет не многим дальше этих пределов. Вершинин в новом спектакле «Три сестры» — интеллигентный подполковник, пожилой, уставший от семейных неурядиц, очень порядочный и неглупый, немного вилай и любящий порассуждать о смысле жизни.

В рамках беспретенциозной быговой картины этого вполне достаточно. Но когда мы рисуем себе живой образ Вершинина, мы видим не

положительного, обремененного семьей провинциального военного, а мечтателя и скитальца по русской жизни, который всюду чувствует себя бесприютным.

Желая освободить Вершинина от всякой ложной театральности, от «гвардейского» налета, Болдуман вместе с внешней эффектностью отчасти лишил своего героя и внутренней выразительности. Подтекст роли оказался несколько обедненным. Трудно представить себе, что этому Вершинину Чехов доверил свои дорогие и сокровенные мечты.

Боязнь «высоты» привела Болдумана к тому, что мечтательность Вершинина оказалась кое-где замененной рассудочностью, даже — рассудительностью.

В своей программной статье о путях Художественного театра В. И. Немирович-Данченко писал:

«... Что же самое важное в нашем «сегодня»? Скажу лишь о главном.

«Прежде всего — мужественная простота. Не простота ради простоты, не простота — «простедкость», а простота мужественная или мудрая, как кто-то сказал. Это — когда человек чувствует просто, смотрит и говорит просто, но нигде не растрачивается по мелочам, не впадает в сантименты, не резонерствует хладнокровно».¹

Именно к этому хладнокровному резонерству и приходит Болдуман в своем стремлении к простоте. Его Вершинин не мечтает о будущем, а рассуждает о нем. Он совсем не чудак, наоборот, он человек с излишком положительности.

Когда в первом действии Вершинин говорит о том, что «мы теперь совсем не можем знать, что, собственно, будет считаться высоким, важным и что — жалким, смешным», кажется, что он обладает той общительностью и откровенностью, которая свойственна непосредственным и мечтательным натурам. Но у Болдумана первый же монолог Вершинина превращается из мечтания на людях в поучение людей. Этому Вершинину нравится объяснять окружающим, что открытия Коперника или Колумба признавались когда-то вздором, объяснять с некоторым оттенком деликатной снисходительности, с приятным сознанием своего умственного превосходства над обитателями дома Прозоровых. Когда Вершинин-Болдуман улыбается, он словно просит извинения за то, что умнее своих собеседников. А хочется, чтобы Вершинин просил извинения у своих собеседников за свою чудаческую склонность помечтать о высоком...

Характер исполнения Болдуманом роли Вершинина ставит в несколько затруднительное положение Тарасову-Машу. Тарасова вынуждена увлекаться не мечтательностью Вершинина, а вершининскими положительными рассуждениями. Получается так, что Маша наталкивается в Вершинине все на ту же многословную, столь опостылевшую ей кулыгинскую рассудительность. Тот рассуждает о значении формы в жизни, этот — о том, что вообще в жизни важно и неважно, тот рассуждает плоско, этот, конечно, гораздо тоньше, но оба рассуждают длинно и вяло, говорят, говорят...

При таком изображении Вершинина зрителю не всегда хочется следовать за движением чувств Маши.

Один из критиков спектакля, К. Томашевский, стремясь защитить Болдумана от обвинений в бледности исполнения, в отсутствии обаятельности, заявил, что именно это отсутствие обаятельности и есть достоинство игры Болдумана.

«Вершинин, — писал критик, — не герой нашего романа. То обаяние, которое сообщал этому образу поистине незабываемый в нем К. С. Ста-

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

ниславский, сейчас никак не соответствует нашему, современному пониманию Вершинина. Для нас Вершинин, конечно, не обаятельный, а в известном смысле даже одиозный человек».

Защитил артиста, критик разоблачает Вершинина. Пора-де присмотреться к этому подполковнику, который явно стремится оттянуть революционные сроки и высказывается в духе постепенновских воззрений! «Его мечта о лучшей жизни «через двести-триста лет», — указывает критик, — слишком рассудочна и суха. Такие астрономические сроки для нас неприемлемы и, если хотите, смешны. А эта его проповедь растянутой на столетие эволюции («Вот вас сейчас только три, а потом будет десять» и т. д.), эта его постепенновщина, кадетская в своем существе идеология, — разве мы можем все это хотя бы в какой-то мере принять?!»¹

Остается лишь выразить удивление по поводу того, что критик пощадил Тузенбаха: ведь этот поручик осмелился высказать мысль, что «не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такой же, как и была». Как видите, «одиозный» Вершинин — только робкий подголосок отчаяннейшего мракобеса Тузенбаха...

Нужно ли объяснять, что в мечтаниях Вершинина выражено лишь общее настроение, общая вера в будущее человека, в совершенствование его качеств, а отнюдь не какое-либо определенное программное убеждение. Ведь Вершинин менее всего собирается в данном случае доказывать, что наилучший путь, который должно избрать человечество, — это путь медленного и постепенного прогресса. Вершинин только хотел бы, чтобы в том будущем обществе умные и образованные люди превратились в большинство, — вот и все.

Но уличить Вершинина в контрреволюционности рецензенту мало. В старых критических статьях Вершинин был назван «Дон Жуаном артиллерийских казарм». На наш взгляд — это пошлость. К. Томашевского эта характеристика, к сожалению, не покорила: церемониться нечего, ибо в лице Вершинина мы, по мнению рецензента, имеем дело с морально разложившейся личностью.

«Добро бы еще он был дженгльмен, этот Вершинин. Так ведь и этого же нет. В своих отношениях к Маше Кулыгин во много раз порядочнее, человечнее и чутче. «Дон Жуан артиллерийских казарм», как назвал Вершинина в свое время один критик, даже в сцене прощания с любимой (любимой ли?) женщиной думает только о том, как бы оторваться скорей от нее и... с глаз долой!»

Откуда критик взял, что Вершинин обманывает Машу, что у Вершинина на уме одна лишь мысль, как бы поскорее удрать? Как можно столь принижать чеховскую поэзию и сводить глубокие чувства, возникающие между Вершининым и Машей, к теме офицерского адюльтера!

Несостоятельность метода, примененного критиком, представляется очевидной. Но нам кажется, что какую-то долю вины несет в данном случае и театр. Приниженность тона превращает мечты Вершинина в прозаические монологи, ну, а если некий подполковник сидит в кресле и спокойным, положительным образом рассуждает о «перспективах на будущее», то почему бы и не наклеить на этого подполковника какой-нибудь ярлычок? Как говорится в «Селе Степанчикове»: «Ну же, дай нам понятие: кто такой твой комаринский?.. Огвечай же! Тебя спрашивают: какой это мужик? Говори же!.. Господский ли, казенный ли, вольный, обязанный, экономический? Много есть мужиков...»

Много есть подполковников...

В вершининских мечтах есть одна черта: как бы свободно ни рисовала фантазия Вершинина человеческое будущее, он мечтает только о том, что

¹ К. Томашевский. «Искусство четырнадцати». Журнал «Театр», № 7, 1940 г.

по его глубокому душевному убеждению необходимо человеку. И когда Вершинин произносит свои, ставшие знаменитыми, слова о том, что «через двести-триста лет жизнь будет невообразимо прекрасной, изумительной», он тут же добавляет: «Человеку нужна такая жизнь, а если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней...» В этом все дело: не так уж водянисты и ничтожны мечты Вершинина. Они подчинены убеждению, что прекрасное будущее не есть только утешающая игра воображения, а нечто совершенно необходимое и, в сущности, настолько реальное, что человеку следует уже сейчас готовиться к этому будущему.

Едва ли мы ошибемся, если припишем эту мысль самому Чехову. Разве значение всего чеховского творчества не заключалось в том, чтобы сделать человека хоть сколько-нибудь достойным того будущего, которое его ждет?

Играя мечтательность Вершинина, актер должен помнить о том, что он в какой-то мере играет мечтательность самого Чехова. И слова Вершинина о будущем должны прозвучать сильно и глубоко.

В исполнении Болдумана монологов о будущем страстности нет. Что же, артист вправе отрицать ее и у Вершинина и у самого Чехова. Это вопрос оттенков в понимании и чеховской личности и чеховского творчества. Болдуман воспринимает Вершинина более прозаическим, скромным, обыденным, — отлично, зрители готовы следовать за исполнителем. Но когда Болдуман в какой-то мере отнимает у Вершинина и глубину чувства, мы уже ощущаем несправедливое обеднение образа. Не склонным к вялой риторике, не болтливым гостем хотим мы увидеть Вершинина, а самим Чеховым, великим поэтом, всем существом обращенным к будущему.

7

Знакомство зрителей с Андреем начинается еще за сценой. В гостиной, где беседует Вершинин с сестрами, доносятся звуки скрипки, на которой играет Андрей.

Зачем приписал Чехов Андрею эту черту «артистичности»? Невольно вспоминается другой чеховский Андрей, который тоже «все играл на скрипке», — Андрей Андреич из рассказа «Невеста».

«После ужина Андрей Андреич играл на скрипке, а Нина Ивановна аккомпанировала на рояле. Он десять лет назад кончил в университете по филологическому факультету, но нигде не служил, определенного дела не имел и лишь изредка принимал участие в концертах с благотворительной целью; и в городе называли его артистом.

«Андрей Андреич играл; все слушали молча».

«Перед вечером приходил Андрей Андреич и по обыкновению долго играл на скрипке. Вообще он был неразговорчив и любил скрипку, быть может, потому, что во время игры можно было молчать».

Как похож этот Андрей Андреич на Андрея Prozорова в своей любви к невесте, как похож он и в своей неспособности к труду!

«В одиннадцатом часу, уходя домой, уже в пальто, он обнял Надю и стал жадно целовать ее лицо, плечи, руки.

«— Дорогая, милая моя, прекрасная!.. — бормочет он. — О, как я счастлив! Я безумствую от восторга!»

Это — как будто совет из финала первого действия «Трех сестер».

«Я ничего не делаю и не могу делать. Дорогая моя, отчего это? Отчего мне так противна даже мысль о том, что я когда-нибудь нацеплю на на лоб кокарду и пойду служить? Отчего мне так не по себе, когда я вижу адвоката, или учителя латинского языка, или члена управы? О, матушка

Русь! О, матушка Русь, как еще много ты носишь на себе праздных и бесполезных! Как много на тебе таких, как я, многострадальная!»

Это — как будто совсем из второго действия «Трех сестер», из роли Андрея: «Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это — быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!».

В «Невесте» исполнитель роли Андрея Прозорова может почерпнуть нужные дополнительные сведения о своем герое, вернее — о родственниках своему герою людям. Но есть между Андреем из «Трех сестер» и Андреем из «Невесты» одно важнейшее отличие: в то время как Андрей Андреевич несомненный пошляк, Андрей Прозоров даже в конце своего «пути к опошлению» сохраняет презрение не только к окружающей мешанской среде, но и к самому себе. И это презрение, эта способность быть честным хотя бы наедине с самим собой или почти наедине с самим собой — в разговоре с глухим Ферапонтом — и сохраняет известное сочувствие зрителей к Андрею Прозорову.

С самого начала Чехов показывает нам в Андрее две черты — скромность и застенчивость.

В сцене первого появления Андрея актер может увлечься задачей показать смущающегося человека, добродушного, склонного к полноте, утирающего вспотевшее лицо. Внешний эффект обеспечен. Человек играл у себя в комнате на скрипке, потом вышел в гостиную, смутился, в замешательстве поздоровался с незнакомым военным, утер вспотевшее лицо, еще сильнее смутился, когда сестры принялись показывать Вершинину рамочки, замахал руками, отошел в сторону и, наконец, совсем безнадежно сконфузился, когда сестры и Чебутыкин принялись дразнить Андрея — «влюбленный скрипач!», «влюбленный профессор!» Живой образ тут создается как бы сам собой, актеру достаточно только следовать внешнему рисунку. Зрительный зал, наверное, поблагодарит актера смехом и доверием к его работе.

Станицын хорошо сделал, отказавшись от мотива смущения в его чистом виде. И на самом деле, изображая в первом акте застенчивость как доминирующую черту образа Андрея, исполнитель подготавливает почву для, казалось бы, вполне естественного и тем не менее совершенно ложного вывода, что Андрей пал жертвой своей застенчивости, не смог проявить себя в жизни из-за робости. К мотиву смущения Станицын присоединил контрастирующий мотив спокойствия, молодой и естественной уверенности в своем будущем. Увидев в гостиной Вершинина, Андрей спокойно, с той простотой и отчасти доверчивостью, с какой полагается порядочным людям отнестись у себя в доме к новому человеку, подходит к нему:

Вершинин. Вершинин.

Андрей. Прозоров.

К этому впечатлению спокойной простоты порядочного человека тотчас прибавляется впечатление непринужденности и добродушного юмора. Андрей не смущен присутствием незнакомца, то-есть он, может быть, чуть смущен, но как раз в той степени смущения, когда человек особенно склонен мило шутить и над самим собой и над окружающими. Когда Ольга сообщает брату: «Можешь представить, Александр Игнатьевич из Москвы», Андрей говорит: «Да? Ну, поздравляю, теперь мои сестрицы не дадут вам покою». У Станицына в этой фразе одновременно с насмешкой над слабостью сестер и просьбой к Вершинину понять и простить эту слабость,

звучит и признание этой слабости, близкой и милой самому себе. Андрей-Станицын как бы говорит Вершинину: «Я мужчина и не буду, конечно, так непосредственно и наивно выражать свое восхищение по поводу того, что вы из Москвы, но, по правде говоря, я их вполне понимаю». Во взгляде, брошенном на сестер, в тоне, которым Андрей говорит о них, вы сразу ощущаете в Андрее человека, живущего чуть отдельной жизнью от сестер, по духовно все же близкого им, разделяющего все их слабости и мечты. И далее, когда Ольга и Ирина показывают Вершинину рукоделия брата и когда Ольга говорит: «Он у нас и ученый, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки, одним словом, мастер на все руки», — Станицын проявляет свое смущение самым сдержанным образом. Во-первых, будучи хорошо воспитанным, умеющим держать себя человеком, он знает, что и такое чувство, как смущение, тоже нельзя обнаруживать чрезмерным, водевильным образом. Во-вторых, он и на самом деле вовсе не так уж застенчив, как этого хотелось бы иным исполнителям роли Андрея, ищущим простых и легких путей к характерности и готовых играть Андрея чуть ли не похожим на заикающегося увальня Фому Диафуаруса из «Мнимого больного».

Скрытность и застенчивость в образе Андрея важны не сами по себе, а лишь как внешние проявления безволия и вялости души. Скромность — от вялости, застенчивость — от безволия.

Когда сестры вместе с Чебутыкиным начинают в присутствии Вершинина дразнить Андрея, и притом дразнить так, что много влюбленного на самом деле можно вогнать в краску, Станицын, чуть смутившись, сохраняет все же полное спокойствие. Он не только достаточно добродушен, но и достаточно умен для того, чтобы понимать шутки, но главное — он еще достаточно счастлив и потому спокоен, ровен и выдержан в отношениях с окружающими. Он верит в себя, в свою молодость и силу, верит в свое будущее. Отсюда этот оттенок добродушного спокойствия в игре Станицына, далеко уводящий всю сцену первого появления Андрея от внешнего комизма и выносящий в нее гораздо более глубокую черту поэтичности. Сохранив все разнообразие внешней характерности роли, Станицын фиксирует внимание зрителей на внутреннем мотиве, как будто не только отвечающем этим внешним чертам, но даже идущем им вразрез: внешние черты говорят вам о робости, а внутренний мотив говорит вам об уверенности. В первом акте робость поведения и молодая уверенность души слились в исполнении Станицына в один органический образ молодого русского человека, простого, благородного, любящего пошутить и готового улыбнуться чужой шутке, молодого человека, который может провести ночь в чтении и мечтах:

«Я всю ночь не спал и теперь немножко не в себе, как говорится. До четырех часов читал, потом лег, но ничего не вышло. Думал о том, о сем, а тут ранний рассвет, солнце так и лезет в спальню. Хочу за лето, пока буду здесь, перевести одну книжку с английского».

Совсем просто, меньше всего претендуя на значительность, произносит эти слова Станицын, и все же они вызывают в зрителе внутренний образ — ощущение молодого ожидания жизни, спокойной и мягкой предрассветной мечты, о которой Чехов заставляет рассказывать своего героя такими естественными, домашними словами.

Несмотря на то, что Андрей с самого начала спектакля предстает, пожалуй, излишне тяжеловатым, ощущение молодости все же доминирует в общем впечатлении от игры Станицына. И это очень важно для общей идеи пьесы. Ведь Чехова большей частью занимает не столько пошлость вообще, сколько происхождение пошлости. Как это случилось? — словно задает себе вопрос Чехов, столкнувшись с пошлым человеком, и внимание

Чехова, прежде всего, направлено на эту сторону — показать постепенный процесс опошления человека. Ведь русская жизнь всегда поражала Чехова именно контрастом между началом и концом существования русских людей, между надеждами молодости и равнодушием зрелости.

«Все мы в молодости восторженно чирикаем, а к сорока годам — уже старики и начинаем думать о смерти...»

Так говорил Чехов в беседе с А. Н. Тихоновым, и эти слова подводят итог множеству писательских наблюдений Чехова-художника. Вспомните рассказы, в которых Чехов сильнее всего заклеил пошлость существования российского обывателя. Это — рассказы, которые в очень сжатом, почти конспективном виде передают историю целой жизни, — «Учитель словесности», «Ионыч». Когда Чехов изображает пошлого человека таким, каков он есть, — не заглядывая в его прошлое, не вспоминая о его молодости, — он готов посмеяться над ним, отделаться шуткой. Но когда Чехов рисует историю опошления человека, когда он вспоминает о том, чем был человек в молодости, тогда он создает подлинную драму, вселяя в читателя острую боль.

Раскрывая биографию пошлого человека, Чехов вместе с чувством презрения и возмущения вызывает в вас также и чувство величайшего сожаления, настоящей скорби. Вершинин мечтает прожить вторую жизнь набело. Обращаясь к новому поколению русских читателей и зрителей, Чехов с удивительной настойчивостью показывает постепенные, подчас, казалось бы, совсем незаметные фазы опошления, словно напоминая о том, что замена беловика черновиком происходит большей частью незаметно. Человеку все кажется, что вот завтра он начнет свою «беловую» жизнь, а между тем, он уже погиб для этой второй, более достойной жизни. Иногда это запоздалое сознание оглушает человека, как выстрел (как часто у Чехова эти психические вихри, возбуждающие в душе героев внезапную острую боль!), на мгновение он останавливается, иногда же оглядывается на себя с полным равнодушием...

Чехова неизмеримо больше интересует конец таких людей, как учитель словесности Никитин, чем конец таких людей, как сановник Орлов, которому судьба, видимо, никогда беловика и не вручала. И самое важное в роли Андрея — показать фазы постепенного опошления, обнажить самый процесс превращения среднего, скорее хорошего, чем плохого, русского интеллигента в опустившегося обывателя, без надежд и мечтаний, общипанного и готового примириться с этой общипанностью.

Вот мы видим Андрея молодым и влюбленным. Вслед за Наташей подходит он к балкону и говорит ей слова любви. В признании Андрея — подлинное волнение души. «Полет к счастью», к простому человеческому счастью, должен прозвучать здесь с наибольшей силой. «О, молодость, чудная, прекрасная молодость! Моя дорогая, моя хорошая, не волнуйтесь так!... Верьте мне, верьте... Мне так хорошо, душа полна любви, восторга... О, нас не видят! Не видят! За что, за что я полюбил вас, когда полюбил — о, ничего не понимаю. Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой! Я вас люблю, люблю... как никого никогда».

Своим чувством любви Андрей должен на мгновение как бы заразить и зрителей. Ведь все, что пока они узнали о Наташе, дает повод для подозрений, но отнюдь не для твердых суждений о ней. Она безвкусно одевается, у нее смешные провинциальные манеры, но ведь это пока все, что можем мы сказать дурного о Наташе. Мы готовы поверить Маше, поверить в то, что пошленькая бахрома — своего рода символ Наташиной души, но мы готовы верить и Андрею, называющему Наташу «хорошей, чистой».

После первого акта вся роль Андрея как бы одно сплошное молчание растерянной и бессильной души. Только дважды охватывают эту душу

и пышки. Один раз, когда Андрей объясняется с сестрами, другой раз, когда он в финале пьесы говорит о своей судьбе как о судьбе бесчисленного множества людей. Но в одном случае мы имеем дело с житейской ложью, а в другом случае — с художественной условностью: объясняясь с сестрами в третьем акте, Андрей говорит совсем не то, что на самом деле чувствует его душа, а объясняясь с зрителями в четвертом акте, Андрей говорит то, что с такой силой могла чувствовать только душа самого Чехова.

Большую искренность художника проявляет Станицын в сцене объяснения с сестрами. В этом объяснении сплелись различные и притом противоречивые душевные мотивы. Андрей стремится уверить сестер в том, во что он сам никак не верит. Он утверждает, что Наташа — «прекрасный, честный человек, прямой и благородный». «Вот мое мнение» — добавляет Андрей, но, разумеется, потому именно и добавляет эту фразу, что на самом деле никак уже не считает Наташу ни прекрасной и честной, ни прямой и благородной. Он утверждает далее, что находит свою службу или, как он в этом случае выражается, служение в земской управе (удивительно, как одним этим словом «служение» Чехов сразу вывертывает наизнанку душу Андрея, обнаруживая закравшуюся в нее фальшь!) таким же светлым и высоким, как служение науке. Но мы уже знаем, что это ложь, ибо еще во втором действии в разговоре с Ферапонтом, то-есть наедине с самим собой, Андрей признался, что для него служба в земской управе — конец всех мечтаний о науке. Наконец, он пытается уверить сестер, что, заложив дом для покрытия карточных долгов, поступил неправильно, но «меня побудили к этому долги... тридцать пять тысяч...» Так как Андрей — порядочный человек, то он не может не чувствовать фальши и этих оправданий. Отсюда — крайнее смущение Андрея в конце монолога. Не получая ответа от сестер, он продолжает говорить не столько для того, чтобы убедить в чем-либо сестер, а для того, чтобы как-нибудь замаскировать чувство стыда, которое начинает мучить его все сильнее...

Надолго врывается в память эта сцена. В комнате — ночной сумрак. Сестры, не желая слушать Андрея, — не из презрения к нему, а щадя его, стремясь избавить его самого от постыдной лжи, которую они предвидят и угадывают, — скрылись за ширмами. Андрей стоит один, на него падает бледный, синеватый свет. Он старается говорить уверенно, но в каждой фразе его звучит мольба к сестрам простить его не только за свои и Наташины проступки, но и за ту самую неискренность и фальшь, которую он сейчас допускает только для того, чтобы как-нибудь сохранить видимость порядочного человека с твердыми убеждениями и ясными жизненными целями.

Но эта искренность требует от Андрея слишком большого напряжения. И внезапно настает расплата: не выдержав, Андрей вдруг рыдает... Теперь он уже хочет только одного: чтобы сестры знали правду, видели всю степень его глухой, непрестанно подавляемой безнадежности.

Прекрасно показывает Станицын, как деланная убежденность в своей правоте все более заглушается стыдом за допущенную фальшь. Нет ничего радостнее, как почувствовать истинное овладение актером материалом роли. Эту радость чувствует зритель, когда в финале третьего акта Станицын, охваченный внезапным вихрем, обнажает Андрея и раскрывает драму человека, от которого жизнь скоро отнимет последнюю его гордость — гордость душевных страданий.

8

Прислушиваясь к разговору между Вершининым и Тузенбахом о будущем человечества, Чебутыкин говорит:

— Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой: но люди все же низенькие... (встает). Смотрите, какой я низенький.



*Тузенбах — В. Качалов
Постановка 1901 г.*



*Тузенбах — Н. Хмелев
Постановка 1940 г.*



*Ольга — М. Савицкая, Анфиса — М. Самарова
Постановка 1901 г.*



Ольга — К. Еланская
Постановка 1940 г

Грибов, произнося последнюю фразу, остается сидеть на диване. Если бы он выполнил ремарку автора и встал, зрители увидели бы, что Чебутыкин вовсе не такой низенький.

Артему не нужно было думать о том, как бы обойти указание драматурга: когда Чехов писал роль Чебутыкина, он уже, без сомнения, имел в виду Артема и приписывал своему герою черты исполнителя: Артем действительно, был «низенький».

Играя Чебутыкина, Артем в какой-то мере играл то, что он сам дал драматургу в виде простого материала жизни и получил обратно обработанным в тончайшее произведение искусства. Артем подсказывал Чехову образ глубокой скрытой душевности и играл прежде всего эту душевность. При этом Артем сохранял столь домашний вид, в каком едва ли еще многие актеры осмеливались появляться на сцене.

Вот Чебутыкин-Артем вместе с Тузенбахом и Соленым показывались в столовой Прозоровых. Вы видели перед собой маленького старичка с короткими ножками; взлохмаченного, с мочалистой бороденкой, со старчески прищуренными глазами и добрым лицом, покрытым рябью и морщинками. Этот старичок был трогателен в своей обычной простоте, смешон в своей мимолетной важности, трагичен в своей скрытой печали.

Трудно представить себе более органическое соединение «домашнего» с трагическим, чем в игре Артема-Чебутыкина. Ни одной черты характерности, ни одной крупницы чеховской насмешливой наблюдательности не хотелось упускать Артему. Играя Чебутыкина, Артем словно думал только об индивидуальности единственной и неповторимой, близкой ему и как будто знакомой во всех самых мелких подробностях. Казалось, что в этой роли Артему дорого только только конкретное, не похожее ни на кого другого, свойственное исключительно лишь военному доктору Ивану Романычу Чебутыкину. Артем играл, как будто ни на секунду не давая зрителю отвлечься от этого доктора, и все же, как бы ни был прикован зритель к конкретным подробностям, создаваемый Артемом образ воспринимался как глубокий символ. И чем непосредственнее и бесхитростнее была игра Артема, чем яснее чувствовалась в ней заинтересованность индивидуальными чертами Чебутыкина — заинтересованность, равная влюбленности, — тем ярче проступало и символическое значение чеховского образа. В этом смысле Артем был подлинно чеховским актером, ибо «скрытность» чеховского символизма, его готовность скромно спрятаться за простое, обыденное, житейское является одной из характернейших черт искусства Чехова.

Совершенно незаметно Чебутыкин-Артем, этот старенький доктор, изображенный, казалось бы, самыми немудрыми художественными средствами, превращался в символ опустошенности провинциального интеллигента, из личной драмы одинокой и обессиленной души вырастала драма целого поколения русских людей.

У Артема Чебутыкин был жалок и в своей жалкости подлинно трагичен. У Грибова он более трогателен, чем жалок.

В последнем действии Чебутыкин говорит Ирине: «Через год дадут мне отставку, опять приеду сюда и буду доживать свой век около вас... Мне до пенсии только один годочек остался... Приеду сюда, к вам, и изменю жизнь коренным образом... Стану таким тихоньким, благо... благоугодным... приличеньким...»

Чебутыкин заминается, ибо толком не знает, каким он, собственно, собирается стать. Артемовскому Чебутыкину мы, конечно, не верим: «Не исправим Иван Романыч, не исправим» — хотелось сказать ему словами Кудыгина. Никогда этот старый пьяница-доктор уже не делается благоугодным и приличеньким.

Грибов играет Чебутыкина так, как будто это исправление в какой-то мере уже произошло, изображает своего героя не только более приличным, чем изображал его Артем, но и более приличнейшим, чем, может быть, того хотел сам Чехов.

Грибов стремится немного возвысить своего Чебутыкина, приподнять, приодеть, успокоить и согреть, вернуть ему хоть немного жизненной свежести.

Чебутыкина-Артем вызывал смех не только тогда, когда он проявлял свой юмор, но еще чаще тогда, когда он совсем не намеревался смешить окружающих. Зрители старого спектакля смеялись не только Чебутыкину, но и над Чебутыкиным.

Грибов играет своего Чебутыкина человеком, обладающим тонким и грустным юмором. Многих персонажей, кому симпатизирует Чехов, он наделил чувством юмора (очень трудно представить себе симпатичного Чехову человека лишенным этого чувства). Но в новом спектакле «Три сестры» более всего присущ юмор именно Чебутыкину. Зрители почти не смеются над этим Чебутыкиным и нередко смеются вместе с ним над другими персонажами.

У Грибова лицо человека старого и немного опустившегося, человека умного, благородного, тонко чувствующего. Всем своим обликом Грибов заставляет зрителя ощущать не только настоящее Чебутыкина, но и его прошлое. Это прошлое есть не что иное, как духовное родство с Прозоровыми.

В исполнении известного на периферии артиста Крамова Чебутыкин воспринимается, прежде всего, как жилец Прозоровых, часто появляющийся у них в гостиной и вместе с ними пьющий чай. Он — второстепенная фигура в пьесе о днях Прозоровых, нужная для колорита, для бытовой убедительности и не очень нужная для понимания судьбы самих Прозоровых. Чебутыкин-Грибов воспринимается, прежде всего, как человек общей с Прозоровыми духовной судьбы. Он нужен не только для сценического разнообразия и реалистической полноты, но и для лучшего понимания судьбы основных персонажей чеховской драмы.

Грибов словно ставит вопрос: верно ли, что Чебутыкин — человек, равнодушный решительно ко всему на свете? И в общем отвечает на него отрицательно. У Грибова Чебутыкин не равнодушный человек, а человек, защищающийся этим равнодушием и от других и от самого себя. Что заставило Чебутыкина избрать эту защиту? Грибов склонен выдвигать мотив неудачной любви, разбитой личной жизни.

Вспомните, с каким глубоким чувством в сцене преподнесения именинного подарка Ирине говорит грибовский Чебутыкин о матери Прозоровых и своей любви к ней; вспомните, с каким искренним волнением говорит он о сестрах, о том, как дороги они ему.

Эта сцена с превосходной наглядностью вновь показывает искусство Чехова-драматурга. Предоставляя как бы самим персонажам делать именно то, что для них совершенно естественно, Чехов в то же время, пользуясь именно этой «свободой» персонажей от драматурга, незаметно сообщает читателям о многих вещах, важных для понимания разворачивающейся драмы. В короткой, чисто жанровой сценке, окрашенной веселым комедийным колоритом, Чехов раскрывает существенные черты характера Чебутыкина, его жизненной судьбы и отношений с семейством Прозоровых. В нескольких строках текста роли Чебутыкина содержатся опорные пункты, позволяющие уже с необходимой свободой и уверенностью представить себе общий облик персонажа, о котором пока что мы знали лишь то, что он — военный доктор: старость, одиночество, наивность, душевная чистота, глубокая привязанность к сестрам, сильная любовь в прошлом, — все это знание о персонаже Чехов вручает как бы мимоходом.

Грибов стремится показать в этой сцене, что слова Чебутыкина о своей любви к матери Прозоровых — не пустые слова, не мелодраматическая подробность. Когда Грибов говорит Ирине: «Милая, деточка моя, я знал вас со дня вашего рождения... носил на руках... я любил покойницу маму» — зритель уже всецело верит Чебутыкину — столько внутреннего волнения вносит Грибов в свое исполнение.

Эту ноту глубокого душевного чувства Грибов в полном соответствии с чеховской контрастной манерой изложения еще более оттеняет, стремясь скрыть растроганность напускной, «генеральской» властью в обращении с денщиком: «Неси самовар туда...» Зритель легко угадывает, что как бы ни старался грибовский Чебутыкин быть похожим на старого сердитого генерала, ему это никогда не удастся.

Вспомните и другие эпизоды во втором действии:

Чебутыкин (*Андрею*). Жениться я не успел, потому что жизнь промелькнула, как молния, да и потому, что безумно любил твою матушку, которая была замужем.

И этот краткий диалог четвертого действия:

Маша. Вы любили мою мать?

Чебутыкин. Очень.

Маша. А она вас?

Чебутыкин (*после паузы*). Этого я уже не помню.

На эти разбросанные то здесь, то там намеки Грибов и старается опереться, рисуя какую-то подлинную душевную драму, во многом определившую и одиночество Чебутыкина и необходимость защищаться от этого одиночества равнодушием.

Во многом мы готовы согласиться с Грибовым. В самом деле, весь смысл образа Чебутыкина в том и заключается, что процесс обесцвечивания души в нем далеко еще не закончен, и натура эта, подчинившаяся жизни, сломанная и обессиленная, в то же время никак не может еще примириться со своей подчиненностью и обесцвеченностью. Однако ходить трагической фигурой, переживающей мучительный духовный конфликт, Чебутыкин никак не хочет. Этому мешает присущий ему особый род целомудренности. Подчас Чебутыкин готов умилиться другими, но он совсем не хочет, чтобы другие умилялись им. И та сентиментальная слезинка, которую Чебутыкин-Грибов смахивает со своих глаз в тот момент, когда говорит о любви к «покойнице маме», — может быть, она лишняя. Сентиментальность Чебутыкина должна только угадываться сквозь его грустный и чуть цинический юмор.

Но все-таки не слишком ли «просветлил» Грибов Чебутыкина? В образе Чебутыкина есть нежность, теплота, целомудренность, но есть и мрак. Цинизмом защищает Чебутыкин дорогое ему и душевное, но разве этот притворный цинизм уже не влез в самую натуру Чебутыкина и не превратился отчасти в цинизм органический?

Лирической мягкостью и мудрой простотой веет от Чебутыкина в новом спектакле «Три сестры». Мы ощущаем эти оттенки исполнения Грибова нужными и глубокими, но хотели бы, чтобы они позволили нам острее ощущать драму одиночества и опустошенности Чебутыкина.

9

В исполнении А. Л. Вишневого Кулыгин более всего ассоциировался с чеховским «человеком в футляре». Кулыгин был одной из разновидностей Беликовых.

Правда, Кулыгин-Вишневский вызывал к себе не только презрение и ненависть. О катастрофе в личной жизни Белкова читатели узнавали с веселым торжеством, и мы были бы, вероятно, крайне удивлены, если бы

натолкнулись в чеховском рассказе на описание страданий Беликова, физических и моральных: ведь смерть Беликова — эта лишь счастливый символ избавления от власти человека в футляре. Между тем, несчастья в жизни Кулыгина трогали нас. Учитель гимназии, который вместе со своим директором был убежден в том, что «главное во всякой жизни — это ее форма», все же сам представлял собой не одну только форму. Как ни ярко описан Чеховым Беликов, фигура эта ощущается плоскостной — подобного ощущения Чехов, видимо, и добивался. Что же касается Кулыгина, то душевная глубина не казалась здесь неуместной. Слегка карикатурной написал Чехов роль Кулыгина, но эта карикатурность отнюдь не лишала Кулыгина права на человечность. В карикатурном изображении не может быть противоречивости: этот род искусства требует немногих определенных решений. Колесания, движения в сторону есть прямая измена жанру карикатуры.

С точки зрения карикатурного жанра в образе Кулыгина есть много душевных движений, совершенно лишних и тем самым уже и вносящих в образ элемент противоречивости. И первый исполнитель роли Кулыгина — Вишневский, отнюдь не приглушая карикатурных ноток роли, в то же время умел тронуть и взволновать зрителей.

Артист Орлов сохранил в новом спектакле «Три сестры» все характерные краски роли Кулыгина. Сперва мы знакомимся с учителем, ненавистным Чехову типом педагога-педаанта. В первом акте перед нами прежде всего учительский мундир. В области внешней выразительности Орлов нашел одну очень удачную деталь — походку. Большими и мерными шагами расхаживает Кулыгин по комнате, заложив руки за спину и слегка покачиваясь: что-то очень характерное ощущаешь в этой походке, однако сразу не можешь определить, о чем именно говорит эта походка. И вдруг узнаешь: да ведь это походка учителя, походка человека, привыкшего расхаживать по классу вдоль парт, назидательно объясняя ученикам урок! И с этого момента вы уже не можете освободиться от этого впечатления «профессиональности» походки Кулыгина.

И лицо у Кулыгина-Орлова — свежее, розовое, его голова с гладко зачесанными волосами, аккуратным пробором кажутся какими-то «мундирными», сделанными так, чтобы они «подходили» к мундиру.

Идя в основном по пути Вишневского, Орлов в различных оттенках дает нечто новое; складываясь в одно целое, эти оттенки в конце концов создают отношение к Кулыгину, отличное от отношения к Кулыгину в старом спектакле.

Вишневский с большим увлечением показывал Кулыгина-педаанта и самодовольного глупца. Кулыгин-Вишневский держал себя как человек, не только довольный своим не очень видным, но прочным местом в жизни, но и как человек, в некотором роде процветающий и громко радующийся своему процветанию.

В игре Вишневского был отпечаток гротескности, но не привнесенный извне, а рожденный приемами густой, подчеркнутой выразительности, примененными самим драматургом. Увлечение характерностью, громкая и напористая манера исполнения не мешали Вишневскому показать то трогательное и человеческое, что заключал в себе образ Кулыгина. Однако эта характерность все же господствовала в исполнении Вишневского, и облик до крайности ограниченного и смешного педанта оставался непоколебленным до самого конца спектакля.

У Орлова Кулыгин значительно скромнее того шумноватого, как бы заполнявшего собой всю сцену Кулыгина, которого мы видели в старом спектакле. Похоже на то, что этот человек в учительском мундире цепляется за всяческую форму из-за внутренней неуверенности, из-за смутного сознания своей ничтожности. Кулыгин-Вишневский был вопиствующим человеком

в футляре, Орлов же играет человека, который не расстается со своим футляром по робости и бессилию. Кулыгин-Вишневский на самом деле был совершенно доволен собой, Кулыгин-Орлов считает необходимым только казаться совершенно довольным собой, — так требуют приличия жизни.

Эта большая мягкость исполнения Орлова, выдвигающая на первый план противоречивые душевные мотивы, придает образу Кулыгина в новой постановке «Трех сестер» оригинальный отпечаток. Если Кулыгина-Вишневого хотелось поставить где-то между Беликовым из «Человека в футляре» и Ипполитом Ипполитычем из «Учителя словесности», то Кулыгина-Орлова хочется сблизить совсем с другим образом мировой литературы — с Шарлем Бовари. Это немного неожиданно, но именно так: о Шарле Бовари напоминает нам тихая готовность Кулыгина ничего не замечать; замурюшность сердца, стремящегося сжаться, лишь бы не почувствовать, что жизнь давно уже разбита; и скрытность, затаенность тревоги в этой честной и вялой душе.

И есть еще одна новая черта у Орлова: он играет Кулыгина более молодым, чем изображал его Вишневский. Черта эта важная для правильного усвоения зрителем психологических линий пьесы. Когда Кулыгина изображают пожилым, вся ситуация приобретает несколько банальный характер: молодая, красивая жена изменяет старому, некрасивому мужу, и муж скрывает свою ревность именно потому, что стар и ревность его может показаться смешной. Старость Кулыгина слишком оправдывает Машу и в глазах зрителя и в ее собственных глазах. Маша уходит к Верпинину вовсе не от «старого» мужа, а от мужа оговоренного, нестерпимо прозаического, пошлого.

10

«Вы должны, — говорил Чехов актерам, — создавать образ совершенно особый от авторского. Когда эти два образа — авторский и актерский — сливаются в один, то получается истинное художественное произведение».

В толковании Соленого Ливанов уклонился от Чехова. Актер создал образ очень яркий, но, на наш взгляд, не сливающийся с авторским. В спектакле Художественного театра Соленый-Ливанов существует слишком обособленно.

Несомненно, что некоторые персонажи чеховских пьес страдают известной недоработанностью или, во всяком случае, неопределенностью. Таковы в «Вишневом саде» Аня и Лопахин, таков в «Трех сестрах» Соленый. Отсюда — и произвольность имеющихся критических толкований. Вряд ли прав был Н. Эфрос, когда писал, что роль Соленого — страница из Марлинского, случайно попавшая в чеховскую рукопись. Слишком большое значение придается упоминаниям в пьесе в связи с Соленым имен Лермонтова и Печорина: это все внешнее, которое невольно преувеличивается, когда авторские намерения представляются недостаточно ясными.

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

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

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

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

Грубость Соленого идет от застенчивости, он непрерывно внутренне казнит себя за то, что не умеет обнаружить свой ум и свою ласковость, а в результате этой непрерывной борьбы с собой и является эта грубость. Соленый оказывается в своеобразном порочном круге: бредет поневоле, он,

чем более вступает в борьбу с самим собой, со своим брeтерством, тем более становится несносным в отношениях с окружающими.

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

Был ли Соленый задуман Чеховым как натура, полярно противоположная людям Прозоровых? В этом мы не уверены. Соленый рисуется нам человеком, отягощенным изнурительной и безнадежной борьбой с собой. Ведь не случайно говорит Тузенбах Соленому:

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

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

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

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

Вот неясен у Чехова Лопахин. Купец, кулак — и в то же время человек с тонкими пальцами музыканта. Единственный настоящий друг Раневской, который один только и готов прийти ей на помощь, и в то же время — разоритель, спешащий вырубить вишневый сад еще до отъезда его прежних владельцев. Двойственная фигура не только по замыслу, но и по выполнению.

Лопахина играли в Художественном театре те же самые артисты, что и Соленого — Леонидов и Массалитинов. Оба исполнителя проявили подлинное чутье, сохранив в своей игре эту авторскую неопределенность. Конечно, Лопахина можно бы сыграть более выпукло, более четко. Но неопределенность таких образов, как Лопахин, отнюдь не является недоговоренностью, авторским намеком, который следует развить при сценическом воплощении пьесы. Не решил еще Чехов сам для себя, кто же для него Лопахин, и исполнитель, который, не считаясь с этим, станет добиваться полной выразительности своего Лопахина, будет, в сущности, мало чем отличаться от актера, который решится в чеховских пьесах на отсебятины.

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

Ливанов-Соленый пошел по другому пути. Его прельстила характерность, доведенная до яркой живописности. Ливанову захотелось дать рисунок, твердо отретушированный и густо окрашенный. Ничего неопределенного и оставляющего места для догадок.

Соленый у Чехова, может быть, нежен и застенчив, может быть, борется с самим собой; может быть, своей грубостью мстит самому себе за не дающуюся ему тонкость и ласковость. Ливанов предпочитает отбросить все эти «может быть». Пусть зритель увидит только один план душевной жизни Соленого, обрисованный со всей доходчивостью и убедительностью.

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

Тузенбах. Через какие-нибудь двадцать пять, тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!

Чебутыкин. Я не буду работать.

Тузенбах. Вы не в счет.

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

Читатель, натолкнувшийся на эту реплику, вынужден решать для себя вопрос о том, выражается ли в этой реплике черта характера или черта поведения Соленого. В театре же зритель этот вопрос решает с помощью актера. И Ливанов уже делает все возможное для того, чтобы реплика Соленого была понята именно как черта характера. Вся игра Ливанова, пока он стоит у рояля и молча следит за разговором присутствующих, курит и перелистывает лежащий на рояле альбом, должна убеждать зрителей в том, что Соленый только и ждет момента, когда можно вставить в беседу какое-нибудь злобное и грубое замечание. Злость, прежде всего злость — вот что угадывает зритель в этом человеке с его прямой фигурой, подчеркнуто военной походкой, бегающим взглядом исподлобья, высокомерным постановом головы.

Сорок лет назад, впервые работая над «Тремя сестрами», Художественный театр стремился оберечь образ Соленого и от огрубления и от излишней, не идущей к пьесе живописности. «Соленого играет Шенберг (Санин. — А. Р.). До сегодняшнего дня упрямился и пытался вести его в тоне какого-то казачьего разбойника. Теперь я его убедил...» (Из писем К. С. Станиславского к Чехову.) «Соленый будет хорош, если не перегрубит». (Из писем О. Л. Книппер к Чехову.) В новом спектакле Соленый не только излишне живописен и груб, но и примитивен и пошл. И если грубость, хотя и осложненная, есть в чеховском образе, то эта примитивность является чертой, которая явно противоречит авторскому замыслу. В насмешливом отношении Соленого к окружающим сказывается не одно только желание походить на Лермонтова. Соленый вовсе не «ушиблен» Лермонтовым, он ведь и о своем сходстве с Лермонтовым говорит, конечно, иронически. В этом человеке угадывается какое-то право на насмешку. Если же изображать Соленого провинциальным бретером, тупым и грубым, то становится совершенно непонятным, почему этот образ все же воспринимается нами как гораздо более близкий Prozоровым, чем Наташа.

Ливанов верно сыграл отношение Соленого к Наташе. Здесь мы до конца верим Ливанову: этому человеку, совсем не глупому, мучающемуся, не может не быть ненавистна сытость и довольство Наташи. В разговорах с Наташей ирония Соленого действительно переходит в злобу, а наигранная грубость — в самую неподдельную.

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

Спорность создаваемого Ливановым образа наиболее ясно ощутима в сцене объяснения Соленого с Ириной во втором акте.

Это — сцена, в которой Соленьый, открывая Ирине свою любовь, в то же время открывает свою душевную основу, свою натуру такой, какая она есть на самом деле, когда она не искажена искусственно вызываемой грубостью, освобождена от ее постоянной спазмы. Во внезапно возникающем разговоре человек обнаруживает свой подлинный характер, свою истинную душевную жизнь, не искривленную никакой вынужденной гримасой.

В этом эпизоде Чехов и раскрывает второго, скрытого под внешней грубостью Соленого. Перед вами — человеческие страдания, серьезные и мучительные.

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

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

«Вам видна правда»... О чем, собственно, говорит здесь Соленый? О том, что только Ирине, может быть, дано увидеть его не гримирующимся под Лермонтова штабс-капитаном, а тем человеком, какой он есть на самом деле. Соленый взывает к чистоте Ирины, ибо и его собственное чувство к Ирине тоже чисто. Его признание предельно искренне.

Ливанов не захотел здесь открыть зрителю окошко во второй, внутренний план образа Соленого. В сцене объяснения с Ириной он кажется нам таким же плоским. Свои слова Ливанов сопровождает несколько карикатурными жестами, а восклицанию: «О, чудная!» придает трагикомический оттенок.

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

Ливанов отнимает у зрителей эту возможность проникнуть глубже во внутренний мир Соленого. Он так и остается не столько человеком в маске, сколько маской человека.

Задачу, которую себе поставил Ливанов, он выполняет очень талантливо. Игра его необыкновенно выпукла во всех подробностях. Но самая задача представляется нам весьма спорной. В Соленом-Ливанове есть живописная театральность, однако искусство, с помощью которого создан этот образ, лишено необходимой внутренней скромности.

Упустив в сцене объяснения с Ириной возможность ввести зрителя во второй, более сложный и привлекательный план роли, Ливанов в конце пьесы все же нарушил однородность своего яркого, но плоскостного рисунка. В последнем действии, бросая прощальный взгляд на прозоровский дом, Ливанов показывает наконец в Соленом истинное чувство, простое и трагическое. Зритель благодарен Ливанову за отличное исполнение этой сцены. Но поздно, слишком поздно! Внести сколько-нибудь существенный корректив в общее представление о Соленом эта сцена уже не может.

11

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

В старой постановке «Трех сестер» роль Наташи играла М. П. Лилина. В ее игре особенно пленяло сочетание тех элементов, которые не-

«Сколько условно мы называем театральностью и естественностью. Зритель отчетливо чувствовал, что каждый жест артистки, каждая ее интонация и поза «найденны», являясь результатом многочисленных поисков и внимательного отбора, причем эти жесты, интонации и позы как бы возвышались над житейски верным не только в силу своей отобранности и характерности, но и благодаря некоторой окраске, подчас даже весьма яркой и смелой, и все же нигде не выходящей за пределы жизненно оправданного рисунка. Н. Эфрос следующим образом охарактеризовал это сочетание «виртуозности» и «правдивости» в образе Наташи-Лилиной.

«Тут нет ни на скрупул условности. И в то же время тут правда, не просто житейская, даже жизненная, но и законно украшенная, законно преувеличенная и стилизованная, только в самом благородном, не профанированном и противном смысле этого эстетического термина. В этой игре есть «театр», но законнейший и драгоценнейший, ну вот, как он есть в исполнении Качаловым роли Петра Баста («У жизни в лапах»). Если бы одну ноту прибавить, еще чуть поддвигнуть, поддурманить, выпуклить, — было бы уже представление, «театр» как ухудшение искусства переживания. Но если бы одну ноту убавить, еще чуть обеднить, притушить выразительность, — была бы уже повседневность, робкая копия без радости фантазии и «театра». Громадный художественный такт и вкус, вооруженные настоящим, тонким, отточенным талантом, поставили исполнение М. П. Лилиной как раз на нужной грани, очаровательно удержали и от слабейшего уклона в ту или другую сторону. Оттого это и была такая полная сценическая победа, такое совершенное художественное дело».

Этого равновесия между «виртуозностью» и «правдивостью» игре Георгиевской не хватает.

В пределах жанра, в пределах внешне характерного, Георгиевская достигает очень быстрого и бесспорного эффекта. Сложенные бантиком губы, ссутюканье, жеманство, с которым Наташа здоровается с Ольгой и бароном, — все это с полной убедительностью говорит о том, что перед вами мешаночка до мозга костей, глухая, вульгарная, смешная, оказавшаяся среди Прозоровых только по прихоти вкуса Андрея. Но вместе с тем зритель испытывает то, что всегда ослабляет силу впечатления: ощущение близкой исчерпанности художественных средств. «Манера — это нечто такое, что всегда стремится дать готовый результат» — говорил Гете, и об этих словах невольно вспоминаешь при оценке игры Георгиевской. Ее Наташа с первого же момента предстает настолько законченной, до конца договоренной, что дальше, кажется, Георгиевской дано только повторяться. От игры артистки ждешь лишь количественного прироста впечатлений, добавления качественно однородных подробностей.

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

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

Все же думается, что чеховское отношение к Наташе значительно богаче оттенками и жалости и презрения, чем отношение, проявленное к

ней театром. Есть у Чехова «шершавые животные», которых он изображает с настоящей беспощадностью; которых он ненавидит всей силой своего чувства. Таким шершавым животным является, например, Аксинья из повести «В овраге». Здесь, действительно, для каких-либо оттенков жалости нет места. Но Наташа принадлежит совсем к другому роду врагов Чехова.

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

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

Как и «Три сестры», рассказ об учителе словесности Никитине начинается в светлых тонах. Картиной весны и молодого счастья закончил Чехов первую главу рассказа и первое действие пьесы. В обоих произведениях Чехов, прежде чем приступить к изображению неприглядного будущего, прерывает свое повествование, словно для того, чтобы дать этой картине счастья еще глубже зачечатлеться в воображении читателя или зрителя.

Но вторая глава «Учителя словесности» звучит совсем иначе. Эта глава как бы заполняет скачок, существующий между первым и вторым действием «Трех сестер». Во втором действии пьесы зрители после картины человеческой весны сразу переносятся в атмосферу гнетущего мещанского быта. Увидев Наташу осматривающей комнату — не горит ли зря свеча, слыша ответы Андрея, в которых чувствуется одно только желание, чтобы Наташа поскорее прекратила разговор, мы уже угадываем одну из тех человеческих драм, которые так часто скрываются под видом семейного довольства и благополучия. Андрей уже совсем не тот, и Наташа уже совсем не та.

В первом действии Андрей был молодым человеком, который на самом деле мог, увлекшись, просиживать за какой-нибудь книгой до рассвета. Теперь мы уже ясно чувствуем, что Андрей сидит за книгой главным образом для того, чтобы не смотреть на свою жену.

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

Правда, опустошенность Андрея и особенно низменность Наташи во втором действии еще далеко не достигли своих пределов. Но все же Андрей и Наташа во втором действии — образы для зрителя до известной степени новые, незнакомые. Характеры этих двух персонажей изображены последовательно, но самая эта последовательность дана Чеховым скачкообразно.

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

Он, не переставая, наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо, и сам тоже, желая показать, что он не лишний в доме, делал что-нибудь бесполезное, например, выкатывал из сарая шарaban и оглядывал его со всех сторон. Манюся завела от трех коров настоя-

щее молочное хозяйство, и у нее в погребе и на погребиде было много кувшинов с молоком и горшечков со сметаной, и все это она бергла для масла. Иногда, ради шутки, Никитин просил у нее стакан молока; она пугалась, так как это был непорядок, но он со смехом обнимал ее и говорил:

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

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

«— Это съедят в кухне.

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

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

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

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

«Он взглянул на ее шею, полные плечи и грудь и вспомнил слова, которые когда-то в церкви сказал бригадный генерал: розан.

«— Розан, — пробормотал он и засмеялся.

«В ответ ему под кроватью заворчала сонная Мушка.

«Ррр... нга-нга-нга...

«Тяжелая злоба, точно холодный молоток, повернулась в душе, и ему захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже вскочить и ударить ее».

Ничего резкого не сказал Чехов о Манюсе; тем не менее, в этом «розане» с ее горшечками сметаны и рассуждениями о прислуге нетрудно узнать то самое шершавое животное, о котором в «Трех сестрах» говорит Андрей.

В обрисовке образа Манюси вновь проявилась одна из основных особенностей чеховского искусства: изящество письма, служащее не узким эстетическим задачам, а задачам более правдивого и глубокого изображения жизни. На первый взгляд может показаться, что деликатность, с которой Чехов рисует свою героиню, вызвана одним лишь стремлением сохранить общую мягкость и поэтичность повествования, избежать всего того, что требует суровых и жестких слов. Может быть, Чехов, «перерабатывая печаль в красоту», в самом деле приукрашает изображаемую им жизнь и внушает ложные иллюзии о весьма ограниченном и неопасном действии жизненного зла?

Но Чехов предпочитает легкие тона не из-за боязни загрязнить свою палитру. Ему хочется подчеркнуть обыденность, а потому и опасность изображаемой им натуры. Он словно говорит читателю: да, в Манюсе нет ничего такого, что предопределяло бы ее непременно превращение в шершавое животное. Наивная провинциальная девушка, на которую Никитин глядел с «радостью, с умилением, с восторгом», превратилась в шершавое животное, но ведь могла и не превратиться. Наоборот, в какой-то

момент жизни этому молодому, изящному существу стоило сделать усилие, вызвать в себе приток новых душевных сил, и формирование натуры Манюси пошло бы, возможно, совсем по другому пути.

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

Мы готовы согласиться с тем, что к Наташе Чехов относится с большей суровостью, чем к Манюсе. И все же в толковании образа Наташи театр упустил одно знаменательное высказывание самого Чехова.

«Мне необходимо, — писал Чехов О. Л. Книппер, — присутствовать на репетициях, необходимо! Четыре ответственных женских роли, четыре молодых интеллигентных женщины оставить Алексееву я не могу, при всем моем уважении к его дарованию и пониманию».

Чехов говорил не о трех, а о четырех интеллигентных женщинах. Наташа — мешанка, но интеллигентная мешанка, и на это хотел Чехов обратить внимание зрителей: не так уже велико расстояние, отделяющее Наташу-невесту от людей дома Прозоровых, и все же в какое пошлое и хищное существо может обратиться человек, если он не борется за свое духовное совершенствование и охотно культивирует в себе мешанские инстинкты.

Показывая Наташу с первого же появления у Прозоровых смешной до карикатурного, торопясь отнять у Наташи решительно все права на сколько-нибудь достойное будущее, Георгиевская отказывает Наташе также и во внешней привлекательности, лишает ее женственности.

Между тем, Наташа — существо, чья красота не только не ослабляет мершавости, но делает ее еще более отталкивающей и опасной.

Женственность Наташи лучше объяснит нам поведение Андрея, его выбор будущей жены. Когда мы видим Наташу-невесту с внешностью прежде всего смешной, мы ощущаем этот выбор Андрея только как странность и заносим его в разряд возможных жизненных исключений. Когда же мы видим Наташу-невесту с внешностью, пусть немного вульгарной, но женственной и притягательной, тогда выбор Андрея мы воспримем как зауряднейший жизненный случай.

Изображая в первом акте Наташу молодой и красивой, исполнительница в дальнейшем должна была с помощью самых скромных, едва заметных черт показать, как эта красота из выражения человечности превращается в выражение животности, мершавости Наташи. Задача трудная, но в художественном отношении очень интересная.

Георгиевская предпочла сообщить зрителю ответ, не решая самой задачи.

Поэзия Чехова всегда и во всем преследует задачи общности. Изящество формы у Чехова всегда служит увеличению чувства ответственности перед жизнью. Чеховская мягкость в изображении Манюси, наводя читателя на мысль о заурядности натуры, превращающейся в шершавое животное, и обыкновенности пути, на котором происходит это превращение, лишает читателя возможности сказать: «меня это не касается».

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

Ничего не требовали от своих читателей «скромные реалисты», окружавшие Чехова и твердо уверенные в том, что они делают с Чеховым одно общее художественное дело. И декаденты, в конце концов, тоже ничего не требовали от своих читателей. Те рисовали, эти внушали, но и те и дру-

гие обращались к своим читателям, чтобы привлекать к себе умелостью рассказа или певучестью голоса и этой умелостью или певучестью обезличивать читателя, превращать его, прежде всего, в потребителя искусства.

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

Изменив сложной деликатности чеховского искусства и с самого начала бесповоротно осудив Наташу, Георгиевская ослабила драгоценную в чеховском творчестве способность возбуждать в читателе и зрителе моральную бдительность.

12

Касаясь образов спектакля, нам остается сказать о персонажах, имеющих второстепенное значение. К ним нельзя относиться как к фигурам чисто эпизодическим: одной из особенностей письма Чехова-драматурга является участие второстепенных образов во всем течении пьесы. В старой драматургии второстепенные образы — именно «выходные» роли; драматург, используя в своих целях появление нового эпизодического лица, тотчас спешит отделаться от него навсегда. У Чехова никто и ничто не исчезает бесследно: раз появившись на сцене, второстепенные персонажи наравне с героями живут до конца пьесы.

Дорохин играет Федотика просто, искренно и весело, но по своей внешности и по всему тону этот Федотик чуть снижен. Может быть, с точки зрения чисто бытовой такой простоватый, немного похожий на «добраго унтера» подпоручик вполне характерен. Однако с общей тональностью спектакля гармонировал бы образ, наделенный несколько большей интеллигентностью. Разумеется, из этого не следует, что Федотика нужно превращать в чистенького, розового, деликатнейшего молодого человека в офицерском мундире. Доля жестковатой характерности в изображении Федотика необходима, он должен смешить никак не меньше, чем трогать. Но правильно ли увлекаться этой характерностью и придавать как бы самой фамилии — «Федотик» не ласково-смешной, а грубовато-смешной оттенок?

О Родэ в старой постановке А. Куприн писал Чехову: «Москвин из маленькой роли артиллерийского офицера делает чудо: именно такой милый, веселый, картавый подпоручик есть во всякой артиллерийской бригаде». Достигнуть той удивительной степени веселой, увлекающей жизненности, какая была в исполнении молодого Москвина, значит достигнуть совершенного исполнения роли Родэ. В игре Белокурова есть и острота рисунка, и молодость, и, главное, известная обаятельность самого искусства актера, без чего вообще никакое, даже самое верное, исполнение чеховских образов невозможно.

Ферапонта играют Подгорный и Попов — и играют по-разному.

Ферапонт у Попова — маленький старичок с хитринкой в глазах и красным носом пьяницы. Ферапонт, может быть, скорее притворяется глуховатым, чем на самом деле страдает глухотой. Так спокойнее и удобнее. Во-первых, можно подслушать много интересного, а ведь Ферапонт у Попова очень любопытен, он страстный собиратель необыкновенных случаев. Во-вторых, так безответственней: в случае недовольства начальства всегда можно сослаться на глухоту. Внешне он страшно покорен и забит, но в этой покорности и забитости тоже немало притворства. Он таит в себе, конечно, особое и, может быть, весьма насмешливое суждение о «господах».

В пределах жанрового театрального изображения Попов создает вполне законченную фигуру. Но в этот образ Чехов заложил какие-то более глу-

бокие ноты. Ферапонт появляется в пьесе не только смешным красноносым старичком, любителем выпить и рассказать какой-нибудь любопытный и совершенно необыкновенный случай: Ферапонт своего рода воплощение российской мертвой скуки и рабской покорности.

Совсем в ином плане играет Подгорный. Он отказывается от приемов той характерности, к которой так охотно и — в пределах своего замысла — вполне успешно прибегает Попов. Ферапонт у Подгородного — фигура, принадлежащая не столько быту, сколько психологии, не столько жанру, сколько лирике. Относительно этого Ферапонта никак не скажешь, что он притворяется глухим. Вообще ни в какой хитрости заподозрить его нельзя, точно так же — и в склонности к водке. Перед нами высокий старик с внешностью скорее благообразной, чем смешной. Ферапонт-Попов движется на кривых ножках старческой семенящей походкой; если он кажется медлительным, то только из-за старческой слабости, по натуре же своей он суетлив. Ферапонт-Подгорный во всех своих движениях соблюдает известное, пусть скрытое, но все же осязаемое чувство достоинства; он медлителен не столько по немощи своей, сколько по задумчивости своей натуры. Когда он молчит, видно, что он думает о чем-то серьезном и грустном...

Когда Андрей спрашивает Ферапонта, был ли он когда-нибудь в Москве, Ферапонт-Попов, пренебрегая чеховской ремаркой — «после паузы», — отвечает быстро, с какой-то комической решительностью: — Не был! Он словно радуется этому обстоятельству: слава богу, миновала судьба... Зрительный зал встречает ответ Ферапонта легким смехом. Ферапонт-Подгорный на мгновение углубляется в себя, что-то перебирает в своих воспоминаниях, глаза его смотрят задумчиво в сторону, он отвечает, как будто не договаривая чего-то важного и грустного: — Не был...

Не беремся с полной убежденностью утверждать, какой из этих двух образов, внутренне столь отличных друг от друга, ближе к чеховскому персонажу. Заметим лишь, что если по основному своему замыслу Ферапонт-Подгорный своеобразнее и глубже, то Ферапонт-Попов выразительнее и законченнее по своему исполнению. Образ, создаваемый Поповым, — портрет яркий и эффектный по краскам, но не очень оригинальный по очертаниям; поэтому и краски его, в конце концов, кажутся раскраской как будто знакомого уже рисунка. Образ, создаваемый Подгорным, заинтересовывает своим рисунком; но линиям этого рисунка недостает ясности и определенности; краски же кажутся слишком блеклыми.

Давая советы начинающим драматургам, Чехов предостерегал их от изображения штампованных условных образов — «красноносых капитанов», «пьющих репортеров», «добродушных нянек». Это не мешало Чехову изобразить в «Дяде Ване» добродушную няньку Марину, а в «Трех сестрах» — добродушную няньку Анфису. Но нужно ли говорить о том, как при этом Чехов далеко ушел от шаблона? К Марине и Анфисе не очень хочется применить слово «персонажи», — столько в них непреложной жизненности.

В образе Анфисы есть черты, которые сближают ее с образом Фирса из «Вишневого сада». Для Фирса Гаев — ребенок, за которым следует непрестанно присматривать. («Пальто на нем легкое, демисезон, того гляди, простудится. Эх, молодо-зелено».) Здесь Чехов не побоялся некоторого сгущения красок. Отношение Анфисы к сестрам обрисовано более скромными приемами, однако намеки на «фирсовское», которым окрашено исполнение Соколовской, представляются нам вполне уместными. Очень удачна такая, например, «фирсовская» деталь: когда Вершинин появляется в первом акте, Анфиса предупреждает об этом хозяек: «Милые, полковник незнакомый. Уж пальто снял, деточки, сюда идет. Аризушка, ты же будь ласковая, веж-

ливенькая...» При этих словах Анфиса-Соколовская, подойдя к Ирине, поправляет на ней пояс. Поправлять-то, собственно, нечего, туалет Ирины в полном порядке, но в старой неле действует как бы уже рефлекторное движение: надо же поправить платье на девочке, когда ее сейчас будут представлять незнакомому дяде... Мимолетная деталь, лишенная всякой навязчивости, а между тем, один этот жест сразу обрисовывает место Анфисы в доме Прозоровых и ее место среди основных персонажей пьесы.



1



мы познакомились с общими принципами новой постановки «Трех сестер» и со сценическим воплощением отдельных образов чеховской пьесы. Попробуем теперь закрепить самое течение спектакля.

Учитель Кулыгин, этот любитель латинских диат, вероятно, говорил: «*patern et mater*» («имя и предзнаменование»). В первой ремарке пьесы упоминаются все три сестры, и в ней читатель находит не только «имена», но и «предзнаменования».

Сообщая то, что, казалось бы, подчинено простой необходимости, Чехов незаметно вводит читателя во

внутренний мир пьесы:

«Ольга, в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу. Маша, в черном платье, со шляпкой на коленях, сидит и читает книжку. Ирина, в белом платье, стоит задумавшись».

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



Кулыгин — А. Вишневский
Постановка 1901 г.



*Кулыгин — В. Орлов
Постановка 1940 г.*



*Ирина — А. Степанова
Постановка 1940 г.*



*Андрей — В. Станицын
Постановка 1940 г.*

Представления эти еще смутные. Но в этом отчасти их сила: не внушая еще ничего вполне ясного, они создают уже расположенность читателя, направляют его фантазию в нужном драматургу направлении. В первой мизансцене спектакля есть известное преобладание живописного над обыденным. В театре, который подошел бы к Чехову только как к бытописателю, пусть необыкновенно умному, глубокому и утонченному, но все же бытописателю, в первой мизансцене, конечно, было бы меньше пластичности и больше внешней характерности. Не стояла бы Ирина так неподвижно, лицом к балкону, широко распростерши свои руки, на самом деле похожая на «птицу белую», как называет ее Чебутыкин; уж наверное, подчиняясь требованию «естественности», оборачиваясь бы она к Ольге, слушая ее воспоминания о том, что было год назад, когда хоронили отца... Но тем лучше, если в этой начальной мизансцене есть преобладание пластического и музыкального: зритель сразу ощущает тональность, возвышающуюся над обыденностью.

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

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

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

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

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

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

«На дворе солнечно, весело...» При первой постановке «Трех сестер» театр нашел возможным не слишком считаться с этой авторской ремаркой.

Знакомя со своими героями на фоне веселого весеннего дня, Чехов словно хотел, чтобы зритель вместе с Ириной и Тузенбахом, Ольгой и Андреем на самом деле верил в будущее счастье, верил в осуществление самых прекрасных возможностей, заложенных в этих еще молодых существах.

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

Много раз писалось о том, что Художественный театр в свое время прекрасно уловил «пейзажное» в чеховских пьесах и передал средствами театра ощущение природы Чеховым-драматургом. Между тем, некоторые ука-

запия 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. А ведь Чехов хотел, чтобы зритель вместе с Ириной видел весну, распускающуюся листву, солнечный свет...

Штрих чеховской поэзии оказался принесенным в жертву демонстративному новаторству, борьбе за «четвертую стену».

Так было, конечно, интимнее, «ближе», так сламыдалась рутина в области декоративного оформления, но ведь вместе с тем так было и немного 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 балкона Ирина и смотрит в этот сад. В самом спокойствии Ирины, ее легкой задумчивой неподвижности дано очень простое и благородное выражение человеческого счастья.

Если вспомнить о том, как часто Чехов корректировал искусство Художественного театра, стремясь освободить его от увлечения бытовыми подробностями, то этот пынешний маленький корректив, внесенный Художественным театром в пьесу, показывает, что чеховские уроки не были забыты.

Многопланность чеховской драматургии требует и многопланности в сценическом воплощении ее образов. Конечно, по самой своей природе театр в этом отношении гораздо более ограничен, чем литература. Но все же многопланность доступна и театру.

Ощущается эта многопланность и в первой сцене. Легкий оттенок торжественности может восприниматься в простой и вполне очевидной связи с предстоящим семейным праздником. Вместе с тем, в этой торжественности зрителем угадывается и другой, более скрытый, но и более общий смысл: праздник вхождения в жизнь, торжественного вхождения в жизнь таких людей, как Ирина, Андрей, Наташа, отчасти и Тузенбах. Одни из них — юные, но уже прощающиеся со своей юностью; другие — молодые, но уже прощающиеся со своей молодостью, готовые вступить в свою вторую, лучшую жизнь; каждый из них словно дает обещания будущему, большие и малые, на всю жизнь или же только «предварительные». «И если я не буду рано вставать и трудиться, то откажите мне в вашей дружбе, Иван Романович» — говорит Ирина. «Я буду работать» — говорит Тузенбах. «Хочу за лето, пока буду здесь, перевести одну книжку с английского» — говорит Андрей.

Только одна из вступающих в жизнь не дает обещаний — Наташа. Она как будто слишком робка и пассивна, чтобы давать какие-либо обещания.

Так оттенок внешнего движения, внешней фабулы переходит в оттенок внутреннего движения пьесы. Придав весеннему *allegro* первого действия чуть торжественный характер, театр, ничем не нарушив внешней естественности, расчищает зрителю путь к более углубленному восприятию внутреннего смысла драмы.

Нехорошо, если актер, играя в «Ревизоре» городничего, скопмает первую фразу и зрители сразу не узнают, что «к нам едет ревизор». Однако исполнитель роли городничего может не только не комкать первую фразу, но и произнести ее подчеркнуто, так как он сообщает новость, важную не одним лишь зрителям, но и всем персонажам пьесы. В «Трех сестрах» первые слова принадлежат Ольге. Подчеркивать в них ничего нельзя, ибо они — только мимолетное воспоминание. Между тем, каждая подробность этой реплики Ольги важна и необходима зрителю. С ее помощью Чехов

успевает сообщить зрителям, что находящиеся на сцене — сестры, что отец у них был генерал и умер год назад, что сегодня — именины одной из сестер — Ирины; и одновременно, с помощью этой же реплики вводя зрителя в жизнь дома Прозоровых, Чехов вводит зрителей и в атмосферу своего искусства: ритм первых фраз Ольги, их интимность и теплота, их скромная и вместе с тем сжатая поэзия с самого начала заставляют зрителей почувствовать, что они имеют дело с драматургом, который готов внимательно относиться к простым явлениям обыденной жизни, но, видимо, не склонен заражать этой обыденностью свое воображение и чувство.

Ольга. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, что я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет (*часы бьют двенадцать*). И тогда также били часы... (*пауза*). Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой, между тем народу шло мало. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег.

Удается ли Еланской преодолеть трудности первой реплики, вытекающие из сочетания в ней естественности тона и крайней сгущенности содержания? Следы какого-то напряжения остались. «Он был генерал, командовал бригадой»... Кажется, что Ольга все-таки объясняет сестрам то, что она никак не должна им объяснять. Но зато Еланская избегла здесь подстерегавшей ее опасности впасть в сентиментальность. Ведь зрители, осматривающие незнакомый дом еще вполне равнодушным взглядом, совсем не подготовлены к тем мягким и нежным словам, которыми начинается Чехов свою пьесу. Как заставить зрителя сразу, без помощи всяких вводных, нейтральных эпизодов, настроиться необходимым образом? Победить зрителя глубокой задумчивостью, неподвижным взглядом, грустными вздохами, лишними слезами, которые туманят улыбку, — словом, сыграть блуждающее, но заразительное «настроение», полагаясь более на нервную силу, чем на ясность чувства и мыслей? Еланская от этого отказалась. Пусть первые слова Ольги звучат в ее исполнении немного связанно, но зато чуткий зритель сразу же уловит очень важную черту — мужественность тона.

«Мы вспоминаем об этом легко»... Не легко, а мужественно, с большим, настоящим чувством, которое потому и оставляет душу не затуманенной, что оно — большое и настоящее.

Но вот в эту тему мужественного и строгого отношения к жизни вступает тема молодости и ожиданий, тема счастья и света. Ирина, отвернувшись на мгновение от окна, так, что зрители видят теперь ее лицо, замечает: «Зачем вспоминать».

В словах этих — сдержанная радость: Ирина уже в своем полете к счастью, мысленно она уже в Москве.

Словно откликаясь на голос Ирины, входит в гостиную Тузенбах, простой, совсем «домашний» и в то же время какой-то праздничный, улыбающийся. Он садится за рояль, перебирает клавиши. Конечно, этот Тузенбах должен тонко чувствовать музыку, может быть, он даже хорошо играет на рояле, но застенчивость, настоящая душевная скромность никогда не позволит ему играть перед другими с серьезным, «вдохновенным» лицом. Он из тех любящих музыку людей, которые, подойдя к роялю и негромко взяв несколько аккордов, спешат шутиливой речью скрыть свою любовь... И Хмелев, взяв несколько аккордов, спешит продолжить начатый разговор о Вершинине.

Здесь проявляется умение Чехова установить нужное отношение зрителя к образу с помощью одной-двух реплик: ответы Тузенбаха на расспросы Ирины хорошо характеризуют не только Вершинина, но и самого Тузенбаха.

Ирина. Интересный человек?

Тузенбах. Да, ничего себе, только жена, теща и две девочки. Притом женат во второй раз. Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет. Жена какая-то полоумная, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу. Я бы давно ушел от такой, но он терпит и только жалуется.

Эти слова Тузенбаха кажутся цитатой из записных книжек Чехова — столько в них чисто чеховской меткости и юмора. Драматург готов наделять своего героя собственным художественным талантом, ибо только человек художественного таланта способен наблюдать и передавать свои впечатления так, как Тузенбах.

Но сквозь это чеховское искусство все же ясно ощущается и характер самого Тузенбаха. Можно даже сказать, что именно это чеховское искусство, подобно увеличительному стеклу, делает пока еще слабо проведенные линии незнакомого характера особенно отчетливо видимыми.

И если Тузенбах говорит о Вершинине, что последний «не глуп, — это несомненно», то с такой же уверенностью можно уже сказать, что и Тузенбах умен — «это несомненно». Весьма интеллигентен, наблюдателен, умен и обладает юмором, причем ум неразрывен у него с искренним чувством, а юмор — с добротой души. Эти черты ума и юмора ясно ощущаются в создаваемом Хмелевым образе, и они вносят в исполнение роли Тузенбаха необходимую остроту, предохраняют в дальнейшем игру Хмелева от однотонности, от изображения Тузенбаха каким-то недотепой Трофимовым.

Вслед за Тузенбахом в гостиной появляются Соленый и Чебутыкин. До сих пор на сцене царил только прозоровское, интимное, однородное по своей духовной основе. Постороннее, чужое врывалось пока лишь на немногие мгновения, правда, окрашенное в чуть зловещие оттенки. Ольга говорила: «радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» — и из зала донесся голос Чебутыкина: «чорта с два!» Ольга говорила: «скорее в Москву» — и в зале раздавался смех. Легкие, едва уловимые предзнаменования? Может быть. Но эти чужие голоса пока еще только очень деликатно, почти неслышно аккомпанировали разговору сестер в гостиной. С появлением Соленого и Чебутыкина начинается сложный ансамбль с переплетающимися и сталкивающимися голосами, который, непрерывно нарастая в своей звучности, заполняет весь акт до самого его конца.

Как «представляют» себя зрительному залу Соленый-Ливанов и Чебутыкин-Грибов? Обоим Чехов вложил в уста как бы случайно выхваченные из жизненного потока и потому в отдельности ничего не значащие фразы. Два человека сильнее одного не вдвое, а втрое; при выпадении волос растворить два золотника нафталина на полбутылки спирта. Вздор, пустяки, нечто безличное и сорное. Все же и Ливанову и Грибову удастся выразить себя и через эти пустяки. Ливанов не говорит, а спорит, хотя спорщика у него нет. Ах, как хотелось Соленому, чтобы доктор ему возразил! Ведь тема в некотором роде медицинская, и потому особенно приятно будет сказать Чебутыкину, что он ничего не понимает. Ливанов повышает голос, он готов объявить, что два человека сильнее одного в десять раз, в двадцать, рот его кривится от раздражения, но спор все же не завязывается. И еще

более раздосадованный Ливанов отходит в сторону к роялю: разоружиться и вступить в общий круг «мирным» собеседником этот человек органически не может. Он предпочитает оставаться наблюдателем, вооруженным до зубов и время от времени наносящим короткие, резкие удары.

Агрессивность Соленого Ливанов передает очень выразительно в первой же сцене. И мы бы не говорили о чрезмерной выразительности, если бы Ливанов с такой же силой передал и страдание Соленого от этой агрессивности, его борьбу с самим собой. Но мы уже отмечали, что Ливанов упускает из виду противоречивую основу натуры Соленого. Ливанова увлекает скульптурность, и ради видимой выпуклости он готов пожертвовать внутренней сложностью образа.

Краски этого образа вполне определяются уже после второй реплики Соленого: «...Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой».

Эту реплику Чехов сопроводил ремаркой: «Вынимает из кармана флакон с духами и опрыскивает себе грудь, руки». Ливанов этой авторской ремарке почему-то не следует. А жаль! Ведь в ней идет речь о черте, многое объясняющей нам и в характере Соленого и в развитии последующей драмы. Черта эта — мнительность, принимающая почти болезненный, маниакальный характер. Соленому кажется, что от него дурно пахнет, что все время надо приглушать этот дурной запах, за чем-то следить, чего-то оберегаться, что-то скрывать... Очень важная внутренняя черта, для которой драматург нашел естественное внешнее выражение.

Нужный штрих оказывался отброшенным.

Без этого штриха, кстати сказать, заметно меняется также и характер сцены в последнем акте, когда Соленый, уходя на дуэль, говорит, что у него руки пахнут трупом.

Предложенный драматургом «знак мнительности» Ливанов с самого начала заменяет «знаками озлобленности». Зритель не должен ни задумываться над Соленым, ни жалеть его, ни сочувствовать ему, а должен только издеваться над Соленым — такова задача Ливанова. И озлобленности Соленого Ливанов придает столь гротесковый, комически затрудненный характер, говорит с такими неожиданными паузами, шумными выдыхами, смешными откашливаниями и нелепыми особенностями произношения, что зрители, вместо того чтобы недоумевающе приглядываться к Соленому, что было бы вполне естественно, с самого начала воспринимают его как условно юмористическую фигуру.

Отношение, которое пока что устанавливается у зрителей к этому Соленому, немного напоминает их отношение к Епиходову. И правда, когда Соленый-Ливанов произносит слово «вокзал», так подчеркнуто наслаждаясь его «иностранностью», кажется, будто Епиходов произносит свое «Бокл...»

Первое знакомство с Чебутыкиным направляет зрителя в область совсем иного искусства. Грибов словно ничего не хочет внушать или навязывать. Все в этом военном докторе пока еще неопределенно. Впрочем, с самого начала он уже кажется очень уютным, в его интонациях преобладают мягкость и нежность. Вероятно, этого хотел и Чехов, дважды сопровождающий первые реплики Чебутыкина ремаркой: «нежно».

Ирина заговаривает о своей жажде труда, именно жажде: «В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать».

Если хорошие чеховские люди, такие как три сестры или Тузенбах, мечтают искупить свою вину трудом, то ведь этот труд кажется им искуплением не потому, что он тягостен, а, напротив, потому, что он сам по себе рисуется им высшей радостью, какая доступна человеку. Для героев чеховской драмы искупить вину перед жизнью — значит проявить на ее просторе все свои духовные силы.

Нужно сознаться, что в небольшом монологе Ирины о смысле жизни драматургом допущено нарушение тех простых и естественных ритмов, которые определяют строй речи в чеховских пьесах. Слишком рассудочно и поучительно звучат фразы этого монолога: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги».

Тем более оцениваешь игру Степановой, которой удается сделать незаметной некоторую риторичность, допущенную Чеховым.

Слова Ирины подхватывает Тузенбах: «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна!» Зрители настораживаются: ведь сейчас со сцены прозвучат ставшие знаменитыми слова о «надвигающейся на всех нас громе».

До революции небольшой монолог Тузенбаха звучал мечтой, пусть очень чистой, несколько музыкально приподнятой в своем внешнем выражении, но все же обыкновенной в своей расплывчивости. Многим ли зрителям приходило в голову относиться к цифрам, которые называл Тузенбах — «через какие-нибудь двадцать пять, тридцать лет...», — как к реальным историческим срокам?

Монолог Тузенбаха казался мало чем выделявшейся репликой в общем «натуральном» течении разговора-жизни. В советскую эпоху этот монолог сделался цитатным. В цитате заключалось историческое пророчество, поражающее своей точностью. Ходом истории мечты превратились в определенность.

Советскому актеру, играющему Тузенбаха, очень трудно исполнять это место роли, сохраняя необходимую простоту. Надо играть мечтательность — и так, чтобы зритель прежде всего хорошо различал голос автора, непосредственно беседующего с людьми нашего времени.

Боязнь быть претенциозным, нежелание подчеркнуть красным карандашом чеховские пророчества могут привести к сухости, к обкрадыванию исполнителей собственного искреннего чувства.

Хмелев, видимо, не захотел придать этому эпизоду цитатный характер. Он как бы сдерживает звучность произносимых им слов. Но механизм предвзятостей уже действует. И Хмелев, сознательно отказываясь от пророческого пафоса, не достигает здесь и полной естественности тона. Чувствуется некоторое напряжение, которое вынужден употребить Хмелев на то, чтобы удержать свой монолог в пределах естественности.

Актеру и режиссуре, может быть, следовало здесь искать более сложной и высокой формы «естественности», которая позволила бы переключить монолог в более ярко окрашенную тональность, не нарушая общего впечатления простоты и жизненности исполнения.

Хотелось бы, чтобы музыка будущего уже здесь, в самом начале пьесы, зазвучала более сильно. Эта музыка будущего вовсе не должна выражаться в пафосе, тем более — в ложном пафосе: она должна выражаться только в глубине чувства.

За монологом Тузенбаха следуют шуточные фразы Чебутыкина и Соленого. Подобно Тузенбаху, Чехов спешит «возвышенность» слов о труде смягчить юмористическими нотками.

— Года через два-три вы умрете от кондрашки. или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой, — говорит Соленый Чебутыкину.

Раздражение душит Ливанова, к концу фразы у него точно не хватает дыхания, слова «ангел мой» он произносит после паузы. Сидящий на диване спиной к Соленому Чебутыкин оборачивается. Соленый шлет ему воздушный поцелуй — примите уверения в совершенном к вам почтении. Чебутыкин отвечает тем же жестом — ах, это вы, пожалуйста, всегда к нашим услугам...

Раздается стук в пол из нижнего этажа. Это стучит, вероятно, деиши Чебутыкина. На лице Чебутыкина появляется торжественно-взволнованное выражение, он зачем-то застегивает на себе мундир и уходит чуть ли не на цыпочках.

Теперь в ансамбль выступает Маша. Задумчиво звучит пушкинский стих... Маша встает, надевает шляпу, натягивает перчатки: «Сегодня я в мерлехлюндии, повесело мне, и ты не слушай меня. *(Смеется сквозь слезы)*. После поговорим».

В чеховских пьесах часто встречаются ремарки вроде «плачет», «сквозь слезы» и т. д. После приведенных нами слов Маши следует реплика Ольги: «Я понимаю тебя, Маша» — и ее Чехов также снабдил ремаркой «со слезами». Когда театр точно следовал этим авторским указаниям, Чехов протестовал, жаловался на слезливость исполнения, и искренно удивлялся, если актеры ссылались на то, что «так написано в пьесе». Видимо, в своих ремарках Чехов имел в виду не плач, не слезы, а душевную взволнованность, глубину чувства и хотел, чтобы актеры передавали ее очищенной от сентиментальности, от легко дающейся растроганности.

В новом спектакле театр верно уловил это требование чеховской эстетики.

Нелегко здесь выполнить авторские желания, удерживаясь от сентиментальности. Театру это удалось. Вы видите перед собой не двух склонных к слезливости персонажей, излишне растроганных своими домашними, чисто прозоровскими воспоминаниями, а двух женщин, взволнованных большими и подлинными сердечными чувствами.

И снова раздается одна из беспощадных реплик Соленого. На этот раз она адресована Маше. Маша интуитивно угадывает ущербность и в некотором роде жалкость этого человека. Чехов выразил это отношение Маши к Соленому одной фразой, Тарасова воспользовалась ею с настоящей артистичностью.

Соленый. Если философствует мужчина, то это будет философия или там, софистика; если же философствует женщина или две женщины, то уж это будет — потяни меня за палец.

Маша. Что вы хотите этим сказать, ужасно страшный человек?

Тарасова, натягивающая в это время перчатку на руку, в середине своей фразы поворачивается к Соленому и бросает на него быстрый и насмешливый взгляд из-под шляпы. И в движении Маши, и в ее взгляде, и в ее интонации ощущается душевная энергия. Задумавшись, Маша может хранить долгое молчание на людях, но, очнувшись от неподвижности, внезапно обнаруживает и гибкость движений и быстроту ума. Соленый ее не раздражает, он только ее слегка смешит: даже в сфере иронии, излюбленной Соленым, Маша-Тарасова чувствует себя сильнее его.

...В передней появляется Вершинин. Останавливается у зеркала и затем спокойно, не без некоторой самоуверенности, входит в гостиную. Первое впечатление от этого нового персонажа в мундире с золотыми эполетами, в лакированных сапогах, с седеющими висками, человека с ровным голосом и положительными манерами — представительность. Да, этот офицер, видимо, интеллигент, но вместе с тем очень легко представить себе его занимающим какой-нибудь высокий военно-административный пост...

Зачем понадобился Болдуману этот оттенок? Может быть, и здесь сказалась общая тенденция театра в работе над чеховской пьесой к тому «повышению в чине», о котором мы уже говорили, — тенденция, реализовавшаяся в данном случае слишком буквально? Или, может быть, артисту хотелось прибегнуть к эффекту контраста между представительностью

Вершинина и мягкостью, сердечностью его натуры? Так или иначе, Вершинин при своем первом появлении кажется слишком «петербургским».

Правда, во внешности Вершинина-Станиславского тоже было это «петербургское», даже в значительно большей степени, чем у Болдумена. Но Станиславский открыто спорил с Чеховым, потому что облик Вершинина рисовался артисту совсем не так, как, повидимому, рисовался он Чехову. В чертах облика Вершинина-Станиславского выразилось определенное отношение к миру чеховской поэзии. Станиславский не боялся придать Вершинину черты внешней эффектности, черты человека, на первый взгляд словно и похожего на *bel'homme* с гордой седой головой и черными, слегка закрученными кверху усами, но на самом деле вовсе этим *bel'homme* не являющимся. Истеричная жена, больные дети, тесная квартира, нужда, неустроенность, близкая старость, скромность души, — какой уж там лев и покоритель сердец!

Станиславский не боялся создать противоречие между внешним обликом и внутренней сущностью Вершинина: это противоречие в сознании зрителей сливалось в нечто органическое.

В подробностях внешности Вершинина-Болдумена вы не ощущаете открытого спора с автором, противопоставления своего образа образу драматурга. Поэтому и не столь охотно прощаешь артисту мелкие отступления от «ожидаемого» образа.

Вершинин (весело). Как я рад, как я рад! Но ведь вас три сестры. Я помню — три девочки. Лиц уж не помню, но что у вашего отца, полковника Прозорова, были три маленьких девочки, я отлично помню и видел собственными глазами. Как идет время! Ой, ой, как идет время!

В голосе Болдумена звучит и душевная снисходительность и искреннее удивление; в сознании Вершинина Маша и Ирина живут еще маленькими девочками, он по инерции готов заговорить с ними, как с детьми, но перед ним взрослые женщины, которых он не узнает: Машу он готов принять за Ирину...

Во всем этом эпизоде есть важная особенность, без которой всякое театральное действие мертво: зритель готов здесь непосредственно разделить чувства людей на сцене. Ему искренно хочется вместе с Вершининым всматриваться в лица сестер, приглядываться ко всему прозоровскому дому, ибо и Ольга-Еланская, и Маша-Тарасова, и Ирина-Степанова успели не только привлечь к себе внимание, но и заронить истинное душевное сочувствие к ним. Но так же искренно хочется зрителю вместе с сестрами всматриваться в Вершинина-Болдумена, познакомиться с ним поближе: у Болдумена простая и благородная манера держаться, умные глаза, внимательный взгляд.

И до прихода Вершинина комнаты дома Прозоровых были освещены утрешним весенним светом. С появлением же Вершинина этот рассеянный свет должен как бы собраться в один более яркий и светлый пучок; жизнь, которая до сих пор теела на сцене несколько аморфно, начинает понемногу кристаллизироваться: в новом персонаже мы угадываем героя и вместе с Прозоровыми охотно окружаем его своим непрерывным вниманием.

Когда мы вместе с сестрами и Вершининым уселись в углу гостиной и прислушались к их беседе, мы ждем уже большего, чем умной сдержанности, — мы ждем мягкого света и большой, охватывающей вас целиком человеческой теплоты, ощущения неожиданного счастья: ведь в жизни Прозоровых появился человек, внушающий нечто большее, чем чувство уважения и симпатии.

Реализм Чехова-драматурга, как, впрочем, всякий подлинный, поэтический реализм, требует иногда простодушной веры. И в сцене первого знакомства Прозоровых с Вершининым театр должен, отдавшись простодушной вере в этого нового персонажа, зажечь в сердцах и тех, кто окружает Вершинина на сцене, и тех, кто наблюдает Вершинина из зрительного зала, чувство невольной, безотчетной радости. Именно это чувство зажигал Вершинин-Станиславский...

С приходом Кулыгина и вслед за ним Наталии Ивановны настроение легкой торжественности переходит в нарастающую веселость.

Во многих драматических произведениях комический элемент принадлежит не персонажам пьесы, а автору. Смех вторгается в действие, и зрителю кажется, что в эти мгновения автор выходит из-за кулис непосредственно на сцену и заслоняет собой действующих лиц.

На чеховских спектаклях мы смеемся не только потому, что в них есть комические фигуры, но и потому, что у самих персонажей есть юмористическая жилка. В «Трех сестрах» второй источник смеха в зрительном зале, пожалуй, даже преобладает над первым. Нас смешат Наташа и Кулыгин своей серьезностью, но поручиться за безусловную серьезность такого комического персонажа, как Ферапонт, уже нельзя: вполне возможно, что рассказы Ферапонта о столичном морозе в двести градусов и канате, протянутом через всю Москву, содержат в себе не одну лишь невероятную наивность, но также и запрятанную в глубине души хитроватую насмешку, и, следовательно, зрители смеются не столько над Ферапонтом, сколько вместе с Ферапонтом.

Чувство юмора, умение подмечать смешное и выражать его в краткой выразительной форме свойственно большинству действующих лиц «Трех сестер». Нельзя сказать, чтобы этот юмор был строго индивидуальным, чтобы в нем можно было с полной уверенностью различить характер каждого отдельного персонажа. Конечно, и здесь Чехов ввел кое-какие индивидуальные оттенки, и грустный юмор Чебутыкина не совсем тождественен с резким юмором Маши, а этот резкий юмор Маши не совсем совпадает с сдержанным юмором Тузенбаха. Но эти классификации — скорее результат невольного распространения доминирующих черт характера персонажей на все их душевные свойства, в том числе и на оттенки их юмора. Если же отвлечься от этих доминирующих черт, то, конечно, в юморе персонажей «Трех сестер» мы ясно ощутим нечто вполне общее, не отделяющее их друг от друга, а, наоборот, придающее им известную степень внутреннего сходства, душевного сходства. Этот юмор, будучи вполне органическим для каждого персонажа, одновременно воспринимается нами как напоминание о юморе самого драматурга, о чисто чеховской способности тонко улавливать смешное и говорить о нем умно. Юмор чеховской пьесы, таким образом, подчиняется некоему «правилу артистичности». И в самом деле, юмористический элемент поднимает персонажей «Трех сестер» на какую-то одну более высокую духовную ступень, он превращается в существенный элемент поэзии Чехова-драматурга.

В эпоху первой своей работы над Чеховым Художественный театр, памятуя о провале «Чайки» на Александринской сцене, когда поэтические черты драматургии Чехова были восприняты зрительным залом в грубо-юмористическом плане, вводил смех в чеховскую пьесу лишь с большой осторожностью. Тем не менее, уже тогда Станиславский, разрабатывая мизансцены «Чайки», интуитивно чувствовал значение смеха в общей композиции чеховского спектакля. В дальнейшем театр пришел к убеждению, что без смеха чеховский спектакль вообще немислим.

Помнится, как на одном собрании, посвященном памяти Чехова, В. И. Немирович-Данченко рассказывал о дореволюционном спектакле «Три

сестры» где-то в Екатеринославе — спектакле невыносимом именно потому, что в нем отсутствовал смех. Но смешное в чеховских пьесах было для Художественного театра не каким-то внешним приспособлением, не приемом удовлетворения естественной потребности зрителей в психологическом контрасте. Смешное казалось необходимым театру прежде всего потому, что оно соответствовало какому-то очень важному элементу чеховского мироощущения. Смешное вносило важный корректив в чувство чеховской драмы, оно явилось одним из элементов воспитания верного отношения исполнителя к драматургу.

В новой постановке «Трех сестер» есть эта умная и тонкая чеховская веселость. Естественно, что она сконцентрирована в первом акте и особенно во второй его половине, которая искрится праздничной оживленностью и молодой жизнерадостностью.

Искусство Чехова, автора драм и «серьезных» комедий, не столь уж изолировано от искусства Чехова-водевика. Композиция светлого, комедийного по тональности первого акта «Трех сестер» имеет прямую связь с одним водевильным приемом Чехова. Об этом приеме молодой Чехов напоминал в письме к А. С. Лазареву-Грузинскому (речь шла о первом акте водевиля «Гамлет, принц датский», который А. С. Лазарев-Грузинский рассчитывал писать сообща с Чеховым):

«Нужно, — писал Чехов, — чтобы с каждым явлением число лиц росло по прогрессии.

«Громозди эпизоды и лица, связывая их, вы достигнете того, что сцена в продолжение всего действия будет полна и шумна».

Этот принцип композиции сам Чехов полностью применил в своем водевиле «Юбилей». За исключением небольшого убывания в середине акта, необходимого для подготовки финального эффекта, весь водевиль построен на «прогрессии» и «связывании» действующих лиц.

В драме «Три сестры», казалось бы, столь далекой от жанра чеховских быстрых сценических шуток, мы видим, что первый акт построен по этому же самому принципу постепенного увеличения числа действующих лиц на сцене и нарастания общего сценического движения.

Лица «грозмятся» следующим образом:

Ольга, Маша, Ирина.
Те же и Тузенбах, Чебутыкин, Соленьый.
Те же и Вершинин.
Те же и Андрей.
Те же и Кулыгин.
Те же и Наташа.
Те же и Федотик, Родэ.
Те же и два офицера.

Но к концу первого акта сцена должна быть не только «полна» но и «шумна» весельем, молодостью, смехом. Чем больше здесь движения забавной «путаницы», тем лучше. Вся вторая половина акта построена на комедийном нарастании. Постановщик должен здесь уподобиться дирижеру, который добивается от оркестра эффекта длительного и непрерывного *grecendo*. Здесь очень важна точность постепенного усиления «звучности». Режиссер вправе, обязан даже выступить на первый план. Если в начале акта режиссура стремилась быть по возможности незаметной для зрителей, воплощаясь в творчестве каждого отдельного актера, то в финале она прекрасно воспользовалась предоставленным ей самим автором правом на разработку «постановочной» сцены.

Давно уже в Художественном театре не видели мы столь тщательно разработанной массовой мизансцены. Финал первого акта «Трех сестер» по

своему внешнему рисунку — одно из превосходных режиссерских достижений Художественного театра.

Мы уже говорили о том, как для общей верной тональности пьесы важно было художнику при разработке макета декорации первого акта последовать за указаниями самого драматурга.

Но в конце первого акта оказалось, что Чехов прав также и «технологически»: большой зал нужен для более свободной режиссерской разработки всей сцены именинного завтрака, и вполне возможно, что Чехов предвидел это чисто театральное требование.

В этом отношении старая планировка была весьма неудобна, ибо весь финальный эпизод разыгрывался позади сцены, и ее многочисленные участники оказывались скованными тесным пространством.

Новая планировка, да еще с применением поворотного круга, открывает режиссеру и всем исполнителям несравненно большие возможности.

Вот гости по приглашению Ольги направляются в зал. Возникает шум обрывистых разговоров, подобный шуму прибола, который бьется о празднично накрытый стол. Но за стол гости пока не садятся — нет еще самой именинницы, нет также и Андрея. Однако от этой задержки настроение гостей не портится: в зале накрыт еще закусочный стол. Вокруг него и теснятся гости. В руках появляются рюмки, гости чокаются друг с другом.

Кулыгин (*весело*). Ваше здоровье, полковник! Я педагог и здесь в доме свой человек, Машин муж... Она добрая, очень добрая...

Вершинин. Я выпью вот этой темной водки... (*пьет*). Ваше здоровье! (*Ольге*) Мне у вас так хорошо!..

Потом праздничный гул на немногие мгновения стихает, — заработали ножи и вилки, сейчас не до разговоров, все заняты едой. И только заглушенные взрывы веселого смеха аккомпанируют мелодии любви и нежности, которая звучит в ясном и глубоком дуэте Ирины и Тузенбаха.

Они задержались в гостиной. Ирина и Тузенбах, как будто инстинктивно тянутся к балкону, откуда свет падает таким мягким и чистым потоком.

Тузенбах. Дайте мне побыть около вас. О чем вы думаете? (*Пауза*) Вам двадцать лет, мне еще лет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди, длинный, длинный ряд дней, полных моей любви к вам...

Ирина. Николай Львович, не говорите мне о любви.

Тузенбах (*не слушая*). У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной! О чем вы думаете?

Внезапные слезы на глазах Ирины, только на минуту затуманившие ее улыбку, лишь оттеняют радостную и легкую прозрачность этого эпизода. Ирина снова вернулась к разговору о труде, и так как она этот разговор вела с сестрами, Чебутыкиным, она возвращается в мыслях к ним... Надо идти в зал, гости ждут...

Впрочем, гости, не дожидаясь теперь Ирины (это было бы уже своего рода неэтичностью), рассаживаются за столом. В это время раздаются звонки, и в передней замелькало нечто розово-зеленое и смешное: пришла Наталья Ивановна.

Здесь в партитуру той сложной симфонии, которую представляет собой спектакль «Три сестры», театр вводит новый для чеховской драматургии «инструмент» — вертящийся круг.

Еще двадцать лет назад в шедшей на сцене Художественного театра комедии «Лизистрата» В. И. Немирович-Данченко применил вертящийся круг не только в качестве технического приспособления, но и в качестве элемента сценического действия.

В представлении комедии Аристофана этим путем достигался острый театральный эффект. Казалось бы, что перенесение этого приема из спектакля аристофановской комедии в чеховскую драму мало оправдано. Ни характер искусства Чехова-драматурга, ни характер жизненного материала, к которому применял Чехов это искусство, как будто не являются подходящей почвой для такого рода приемов, слишком демонстративных в своей «постановочности». Ведь в чеховской пьесе нет ни напряженных массовых движений, ни острых, захватывающих кульминационных точек. Кроме того, в пределах каждого акта чеховская драма очень цельная, это единая картина, выхваченная из жизненного потока и именно поэтому не поддающаяся разделению на отдельные, связанные переходными моментами эпизоды.

Тем не менее, повороты сцены посреди действия в «Трех сестрах» не производят впечатления произвольных режиссерских ухищрений. В одних случаях эти повороты воспринимаются как естественно продиктованные ходом внешнего действия. Таковы, например, повороты сцены в первом акте, соответственно переносу драматургом главного действия то из гостиной в столовую, то обратно из столовой в гостиную. Уже глубоко втянутый в самую гущу жизни, которая раскрывается перед ним на сцене, зритель чувствует себя не наблюдателем любопытного «динамического» зрелища, а непосредственным его участником, вместе с персонажами пьесы как бы совершающим эти переходы. В других случаях повороты сцены воспринимаются как смена внутреннего настроения пьесы, ее музыкального ключа. Таков поворот сцены в последнем действии, подготовляющий зрителей к скорбному и вместе с тем просветленному финалу драмы.

Последуем же с помощью вертящегося круга в зал прозоровского дома. Поздоровавшись с присутствующими, Наталья Ивановна садится на свободный стул рядом с Вершининым. Мимо Андрея она прошла сконфуженно — и не поймешь, поздоровались они друг с другом или нет. Вот этой сконфуженности и обрадовался Чебутыкин; он торжественно берет Наталью Ивановну под руку и сажает рядом с Андреем.

Пока Ольга обносит всех гостей именинным пирогом, за столом продолжается общее наблюдение за Наташей и Андреем, все более откровенное и насмешливое, но вместе с тем и добродушное.

Каждой фразе, произнесенной за завтраком, Чехов придавал юмористическую окраску. И в спектакле каждая из этих фраз вызывает в зрительном зале веселый смех:

Маша (*стучит вилкой по тарелке*). Выпью рюмочку вина
Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

Кулыгин. Ты ведешь себя на три с минусом.

Вершинин. А наливка вкусная. На чем это настояно?

Соленый. На тараканах.

Маша произносит свою реплику, запрокидывая рюмку и подражая торопливой жадности пьяниц. Соленый отвечает Вершинину стоя: в руках у него графин с темной водкой, он с притворным недоумением пожимает плечами — ну да, на тараканах, что ж тут особенного... Видимо, общее веселье! захватило и его, он немного оттаял, отбросил свою мрачность и «лермонтовское» выражение лица...

И Вершинин также охвачен общим жизнерадостным настроением дома, в который он какой-нибудь час назад вошел с несколько официальным ви-

дом. Болдуман передает это настроение Вершинина с помощью только одного жеста. Обращаясь к Ирине с просьбой — «позвольте и мне прийти вечером!» — он поднимает руку, точно школьник. Атмосфера праздника словно омолодила Вершинина, ему хочется шутить, смеяться... Одна лишь Наташа чувствует себя за столом очень стесненно. Впрочем, появление Федотика и Родэ на время спасает Наташу.

Приход Федотика и Родэ полон молодой стремительности и жизнерадостной торопливости. В этой стремительности и жизнерадостности Федотик и Родэ словно слились друг с другом.

Однако они — совсем не Добчинский и Бобчинский в офицерских мундирах, вы сразу же отличаете индивидуальные черты: Федотик — попроще и понаивнее, Родэ — более подтянутый и элегантный: это — молодой человек, которому втайне хотелось бы сделаться фатом и превратить свою природную картавость в оттенок «светского произношения»; но наивность и простосердечие берут у него верх над этими тайными желаниями; в конце концов он не фат, а добрый малый.

Офицеры вошли с большой корзиной цветов, видимо заранее условившись о шуточном церемониале: поднося цветы Ирине, они преклоняют колена и поют наспех сочиненный куплет:

Поздравляем, поздравляем,
Поздравляем и желаем счастья вам!

Короткая реплика Федотика:

«Погоди минутку! (Снимает фотографию) Раз! Погоди еще немного...

(снимает другую фотографию.) Два! Теперь готово!» —

развернута режиссурой в целый эпизод, живой и блестящий, идущий на быстром и виртуозно отчеканенном ритме. Все встают из-за стола и группируются на пороге зала: Федотик будет снимать «моментальную фотографию». Он взбирается на вертящийся круглый стул от рояля и наводит фотоаппарат на группу, но в это время Родэ незаметно поворачивает сиденье стула, и Федотик направляет объектив не на снимающуюся группу, а на «четвертую стену», на зрительный зал. Но вот Федотик оторвался от фотоаппарата, на лице его появляется выражение недоумения и растерянности, — где же снимающиеся? Фотографирование начинается с начала, но теперь Родэ заслонил спиной объектив. Не успел Федотик уговорить Родэ, как возникает новая помеха: Чебутыкин подошел сзади к стоящим рядом Андрею и Наташе и поднимает над их головами тарелки, словно венчая жениха и невесту.

Наконец Федотику удалось щелкнуть аппаратом: первая фотографии снята. Он хочет сфотографировать всю группу еще раз. Снимающиеся вспомнили об Анфисе, раздаются голоса: «няню, няню!» В зал приводят смущенную и растроганную Анфису. Чебутыкин становится с ней рядом, впереди всех остальных, а у ног няни ловким движением, по которому вы готовы узнать учителя гимнастики, растягивается на полу Родэ.

После фотографирования всей группы Федотик снимает отдельно Ирину. На мгновение взрывы веселья стихают, и кажется, что невидимый оркестр вновь играет нежный мотив Ирины. Она стоит лицом к публике, от всего ее образа веет одновременно и счастьем и задумчивостью — задумчивостью тонкой и молодой души.

К этому мотиву Ирины присоединяется новый — мотив волчка.

Волчок — преподношение Федотика Ирине. В своей бесхитростной доброте Федотик принимает всех окружающих чуть ли не за детей... и не всегда ошибается, ибо эта бесхитростная доброта очень заразительна и находит отклик в чужой душе. Ирина, которая только что говорила Ольге: «Ты привыкла видеть меня девочкой, и тебе странно, когда у меня серьез-

ное лицо. Мне двадцать лет!» — теперь восклицает совсем по-детски: «Какая прелесть!»

Впрочем, театр захотел разделить восторг Федотика и Ирины. Волчок вертится на полу, издавая на самом деле «удивительный звук», мягкий, ласковый, чуть странный и таинственный; этот звук обнимает всю сцену и на мгновение останавливает веселый праздничный шум, вносит в него внезапную паузу, мгновенную тень каких-то глубоких и невысказанных чувств... Маша встает из-за стола, подходит к Ирине, задумчивым взглядом следует за кружением волчка. И на фоне этой тихой музыки, похожей как бы на легкую окраску тишины, вновь раздается пушкинский стих:

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том...

Заметим кстати, этот «кольцевой» мотив в роли Маши (в последнем акте стих из «Руслана и Людмилы» прозвучит снова — воспоминанием Маши о первой встрече с Вершининым) Чехов ввел под несомненным влиянием «Анны Карениной», где таким кольцевым мотивом является мотив поезда.

Этот эпизод ставит перед артисткой очень трудные задачи. Сочетать простоту с музыкальностью, с повышенной звучностью здесь еще сложнее, чем в монологе Тузенбаха о труде. И если Хмелев сделал лишние уступки в пользу простоты, то Тарасова в данном эпизоде сделала лишние уступки в пользу декламационности. Мимолетная реплика звучит в исполнении Тарасовой чрезмерно демонстративно.

... Ирина, Маша и Федотик вернулись в залу. Короткая лирическая пауза вновь сменилась праздничным шумом. Этот шум веселит, но и душевно трогает, ибо через все стремительные мизансцены финала первого акта проходит один основной лейтмотив, который захватывает зрителя сильнее, чем внешние движения: лейтмотив весны и надежды. Пусть Маша в черном и уже хорошо знает, что ее муж оказался совсем не тем «самым умным человеком», каким рисовался он ей в семнадцать лет; пусть Ирина говорит о том, что жизнь заглушала их, трех сестер, как сорная трава; пусть Ольга чувствует, что служба в гимназии старит ее, отнимает у нее и силы и молодость: но сегодня, в этот майский день, когда во дворе так весело и солнечно, когда в комнатах всюду цветы, когда особенно верится в близкий переезд в Москву, когда в доме собрались на семейный праздник милые и близкие люди, когда, наконец, неожиданно появился человек из Москвы, своим умом и благородным тоном словно напоминающий о том, как умна и благородна жизнь в большом, родном городе, — в этот день торжествуют, в конце концов, только молодые и чистые надежды.

И в том, что театру удалось, несколько не затеяя юмористического характера всей сцены, в то же время придать ей лирический оттенок, проявилось верное понимание глубоких особенностей чеховского искусства.

Для правильного распределения светотени во всем спектакле финал первого акта очень важен; чем более звонко прозвучит праздник весны, тем больше возможных эффектов (речь идет о внутренних контрастах) откроется для театра в следующих актах. Заботясь о внешнем блеске, без которого в этой сцене нельзя обойтись, театр prepares необходимую почву для того, чтобы лучше донести чеховскую мысль о загубленных русских жизнях.

В дуэте Наташи и Андрея, подошедших к балкону, тема молодости должна зазвучать с покоряющей силой.

Маше кажется, что человек со вкусом не может влюбиться в такую девушку, как Наташа:

«Андрей не влюблен; я не допускаю, все-таки у него вкус есть, а про сто он так, дразнит нас, дурачится».

Конечно, Маша ошиблась: и все же Андрей любит Наташу искренно и страстно. Чувство Андрея к Наташе сильно и в своей силе портично, сама же Наташа совсем не портична. Чем яснее ощутит зритель это несоответствие, тем лучше: ведь здесь и заложены семена драматического конфликта. Не будь сейчас Андрей по-настоящему влюблен в Наташу, разочарование, которое испытает он через год-другой, не оставило бы в его душе такого опустошающего следа.

Театр допустил бы большую ошибку, если бы в трактовке финального дуэта Андрея и Наташи стал на точку зрения Маши и превратил эту сцену из страстного любовного объяснения в сцену банального флирта. В эту минуту, когда Андрей стоит с Наташей вдали от гостей, зритель должен глубоко поверить в то, что Андрей видит перед собой не жеманную и смешную мешанку, а самое воплощение молодости. Так проводил эту сцену в старом спектакле В. В. Лужский. Даже удивительно, что этот замечательный артист, которому, казалось, не хватало лишь одного — яркого темперамента, способен был в этой сцене покорить именно своим темпераментом. Лужский давал не только чувство любви, но и то самозабвенное увлечение этим чувством, которое свойственно одной лишь молодости. Если весь первый акт «Трех сестер» — своего рода симфоническая поэма весны, молодости и надежд, то в финальном объяснении Андрея с Наташей музыка этой симфонической поэмы благодаря Лужскому достигала своего высшего напряжения.

У Станицына сцена объяснения в любви звучит несколько приглушенно. Тем самым артист немного затушевывает контраст между Андреем первого акта и тем Андреем, каким мы его увидим во втором акте.

Первое действие заключается веселой немой картинкой — так хотел Чехов, закончивший его ремаркой: «Два офицера входят и, увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении».

Режиссерская разработка этой финальной сценки «под занавес» такова: офицеры с букетами цветов в руках, увидев целующихся Наташу и Андрея, скромно закрываются букетами и осторожно, на цыпочках, стараются остаться незамеченными, проходят в зал, где их встречает приветственный гул всех присутствующих.

Этот финальный эпизод дал повод некоторым критикам говорить о возрождении в «Трех сестрах» «театральности».

Очевидно, эти критики пмекют в виду стремление театра передать свое видение пьесы, ее человеческих образов и жизненных положений в лаконической, острой и темпераментной форме. Вполне присоединяясь к критикам, приветствующим подобное стремление, мы все же полагаем, что как раз эпизод, показавшийся столь обнадеживающим примером новой театральности, не является особенно удачным. Во внешнем облике этих двух офицеров слишком чувствуется близость кулис.

Передавая в письме к Чехову свои впечатления от спектакля «Три сестры», Куприн между прочим заметил:

«Что, например, за прелесть они сделали из офицера-академика — только показывается на сцене, не говоря ни слова». (Куприн имел в виду один из эпизодов третьего действия.)

Вот этого ощущения жизненной полноценности образов двух гостей-офицеров, разыгрывающих финал первого действия, и не хватает: для этих немых, появляющихся только на несколько мгновений персонажей режиссурой не найдены какие-то последние черточки убедительной характеристики.

2

Второй акт «Трех сестер» с точки зрения внешней театральности является наименее выигрышным и поэтому самым трудным для режиссуры. В других актах можно опереться и на жизненные события и на одно опре-

деленное настроение, окрашивающее эти события. Первый акт заполнен эффектом нарастания и окрашен в общий, светлый, сияющий тон. В третьем акте на помощь режиссуре приходят события за сценой: удары набата, сигналы горнистов, шум пожара, отсветы пламени, — делая партитура различных средств театральной техники, которая способна волновать воображение зрителей. И в смысле общего настроения третий акт представляет собой нечто более или менее цельное: нервное напряжение ночи и сменяющее ее изнеможение рассвета. Признание Маши, слезы отчаяния Ирины, трагический монолог Чебутыкина, тревога, охватывающая бедную душу Кулыгина, и мягкое *riano* 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 последовательного нарастания заменяется эффектом последовательного спада, а общая тональность весны — тональностью осени. Последний акт также проникнут драматическим 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 выразить в этих формулах гораздо труднее: это кусок жизни, наименее драматически оформленной, с пестрым и потому менее определенным общим настроением. Несмотря на это или, вернее, именно поэтому второй акт особенно важен. В сущности, идея пьесы уже выражена в двух начальных контрастирующих актах. 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. Но, описывая уже угадываемый зрителями процесс постепенного жизненного опустошения, Чехов продолжает их держать в состоянии напряжения, ибо «угадываемое» есть лишь предчувствие огромного жизненного содержания, заключенного в развитии и завершении пьесы.

Именно во втором акте происходит то непоправимое, что определяет судьбу героев, — сдачу их на милость действительности. Разительные перемены, которые зритель наблюдает в душе Ирины и Андрея, для него важнее, чем самые драматические внешние события пьесы, и волнуют его 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 только очень немногие мировые драматурги. Когда вспоминаешь толстовскую оценку Чехова как драматурга, писавшего «еще хуже» Шекспира, то хочется заметить, что в смысле наглядности изображения душевной жизни Чехов писал не хуже Шекспира.

В какой мере режиссура Художественного театра преодолела трудности второго акта? Прежде всего, удалось во втором акте избежать того рода «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 открытого окна в природу, он может предстать перед зрителем слишком тесным, душноватым, «квартирным», лишенным воздуха и поэзии, приглашающим перейти какую-то границу искусства и вступить в пределы самой обыденности: на столе —



*Соленый — Л. Леонидов
Постановка 1901 г.*



*Соленьй — Б. Ливанов
Постановка 1940 г.*



*Наташа — М. Лилина
Постановка 1901 г.*



*Наташа — А. Георгиевская
Постановка 1940 г.*

самовар, люди пьют чай, разговаривают, читают газету, перелистывают книги, раскладывают пасьянс, перебирают струны гитары, напевают, вальсируют под звуки рояля, перебрасываются случайными фразами... Казалось бы, ничего от вмешательства драматурга, ничего 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.

Декорация во втором акте «Трех сестер» та же, что и в первом, но узнаем мы ее не сразу. В первом акте мы видели комнаты дома Прозоровых залитыми светом весеннего дня. А сейчас — вечер, в комнатах нет огня, полутьма мешает ориентироваться. Но и тогда, когда в этих комнатах зажжется свет, они все же покажутся как бы отчужденными. Именно отчужденными: в первом акте мы успели к ним привыкнуть, почувствовать их «естественными», имеющими свою биографию, а не только расписанными декоратором; но, вернувшись вновь в дом Прозоровых, мы схватываем лишь формальное сходство: та же архитектура, те же вещи, но общее впечатление иное, гораздо менее привлекательное. Если теперь Вершинин опять будет восхищаться «чудесной квартирой», мы уже с ним не согласимся. Квартира казалась чудесной, когда в настежь открытое окно врывался весенний свет, когда на рояле стояла ваза с букетом ландышей, когда Ирина говорила о своем счастье... А теперь? Окна покрыты морозным узором, нет больше цветов, всюду сумрак, и в этом сумраке у вещей какой-то скучающий вид... Что же тут чудесного?

Этот контраст очень важен для общей композиции спектакля и достигается он незаметными средствами. Так в музыке одна и та же тема может звучать то радостно и возбужденно, то сумрачно и скорбно — в зависимости от гармонизации, темпа и окраски.

Впрочем, и во втором акте есть праздник: говорят о масленице, с улицы неясно доносятся гармоника и пение, подкатит тройка Протопопова, потом приедут ряженные, но все это еще больше оттеняет тягучее существование в доме Прозоровых.

Изменился колорит, изменился и темп. После быстрого и легкого движения первого акта темп второго акта кажется особенно замедленным и печальным.

Время работает против дома Прозоровых: еще какой-нибудь год назад для Ольги и Ирины мечты и планы были чем-то почти совпадающим. Самой дорогой их мечтой был переезд в Москву, и эта мечта являлась не более чем простым житейским планом, который должен был осуществиться через несколько месяцев. Теперь жизнь уже отняла у них планы, оставив одни мечты, — и мечты эти, все сильнее щемя сердце, все больше пропитываясь душевной тоской, в то же время постепенно и обесцвечиваются. К осени Прозоровы думали быть в Москве, но когда раскрывается занавес второго акта и зритель из первых же слов Наташи узнает, что дело происходит на масленице, он уже догадывается о несчастливой судьбе Прозоровых.

В неосвещенную гостиную входит Наташа в капоте, со свечой. Она осматривает комнату с тем озабоченным, преувеличенно серьезным видом, который так часто свойственен мелким, прозаическим натурам, влезает на кресло и закрывает отдушину голландской печки, заглядывает в комнату

Андрея (так, на всякий случай, проверить) и идет в переднюю — не коптит ли там лампа...

Когда театр работал над первой постановкой «Трех сестер», ему хотелось эту озабоченность Наташи довести почти до карикатурного выражения: Наташа должна была заглядывать под стулья — не прячутся ли там воры? Об этом намгерении Станиславский сообщал в письмах к Чехову. Этот штрих был бы, пожалуй, чрезмерен. И без него мы ясно ощущаем перемены, произошедшие в Наташе: она уже не гостья, а хозяйка, и притом хозяйка, придающая своей роли угнетающе важное значение...

Во время разговора с Андреем Наташа ставит свечу на круглый стол в углу гостиной и, уходя, забывает о ней. Чехову эта подробность нужна для того, чтобы подчеркнуть вздорность Наташи, — вздорность и несправедливость. Ведь только что она жаловалась: «Вчера в полночь прохожу через столовую, а там свеча горит. Кто зажег, так и не добилась толку». Но театру забытая Наташей свеча понадобилась еще и для тонкого постановочного эффекта. Пламя ее бросает мягкие блики на лицо Андрея, и он, окруженный темнотой и словно прильнувший к этому слабому свету, кажется одиноким и потерянным. В этой сцене есть простая и скрытая красота, как будто бы здесь театр, успев уже передать зрителям чувство томления будничной жизнью, отходит на мгновение в сторону и любитесь этим человеком с его открытыми и спокойными чертами лица, красивыми волнистыми волосами, на которые падают отсветы огня... Как жалко обречать Андрея той унылой судьбе, которую приготовила ему пьеса!

Приход Ферапонта еще сильнее дает нам почувствовать одиночество Андрея. «Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я все равно приду... займусь. Дома скучно».

В первом акте слова о Москве, о возвращении в родной город сопровождались ироническим аккомпанементом Чебутыкина: «Чорта с два!» Мечты Андрея о Москве во втором акте сопровождаются уже вовсе чепуховым бормотанием Ферапонта насчет каната, который протянут поперек всей Москвы. Побывать в Москве Ферапонта «не привел бог»: Москва — это нечто бесконечно отдаленное, почти условное, область легендарных рассказов... Приведет ли бог и Андрея Сергеевича Прозорова в эту самую Москву?

Негромкая песнь няньки, укачивающей в соседней комнате ребенка, заканчивает эту сцену человеческого одиночества.

Краски в этой сцене наложены театром очень чутко. Если же она не захватывает с полной силой, то, может быть, из-за исключительной трудности задачи, стоящей перед актером: человек не действует и не размышляет, не радуется и не страдает, не живет и не умирает: человек застывает, и вся внутренняя энергия актера должна сосредоточиться на изображении этого застывания, медленного, последовательного...

Сцена Андрея с Ферапонтом сменяется любовным дуэтом Маши и Вершинина.

Еще при первой постановке «Трех сестер» режиссура так определила задачу сценического поведения исполнителей ролей Маши и Вершинина во втором акте: «Во втором акте Немирович настаивает, чтобы Вершинин и Маша не были бы одиночками, а чтобы было впечатление, что они нашли друг друга и чтобы чувствовалось счастье любви».

Вместе с Машей-Тарасовой в гостиную словно врывается морозная струя счастья: вся она свежая, помолодевшая, радостно возбужденная. Голос Маши звучит теперь звонче, глаза ее блестят, во всех движениях разлита мягкая энергия.

И Вершинин-Болдуман тоже не такой, каким он был в первом акте. Вместо парадной формы с эполетами, аксельбантами и орденами — на Вершин-

нине серая тужурка и синие брюки на выпуск; весь он очень простой и домашний, скорее похожий на старого студента, чем на представительного подполковника. Зрители рады этой перемене, ибо ищут близости с этим хорошим человеком, хотят найти подступы к тайникам вершининской души. Но близость требует спутренной взволнованности, а ее в исполнении Болдумена недостает. Просто и искренно звучат у Болдумена слова любви, вместе с Машей мы готовы поверить Болдумену, поверить, но не увлечься... Когда Вершинин говорит: «Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная женщина!» — мы в исполнении Болдумена ощущаем больше волю, чем страсть, больше ум, чем сердце.

Влюбленный хорош, потому что любит. О Вершинине-Болдумене хочется в данном случае сказать иначе: он любит, потому что хорош. И притом — любит, но не влюблен...

Зато Тарасова в этой сцене не только заставляет верить, но и увлекает. Маша ждет признаний Вершинина, но и боится их, от слов Вершинина у нее захватывает дух, в смехе ее — и счастье, и смущение, и жажда признаний еще более страстных, жажда чувства еще более сильного и захватывающего. Тарасова слушает Болдумена, слегка наклонив голову и чуть покачиваясь, она перебирает руками тонкую золотую цепочку от часов, в смущении берет ее в рот... Весь этот облик смеющейся женщины в черном, освещенной теплым и живым, чуть оранжевым вечерним светом, кажется пропитанным любовью.

Отблеск этой любви ложится и на все дальнейшие сцены, в которых участвует Маша. Тузенбах и Вершинин спорят о будущем, о праве человечества на счастье, о смысле жизни, но скрытой мелодией этих споров остается любовь.

Спор в гостиной стихает. Внимание зрителей переносится в зал. Здесь течет уютная вечерняя жизнь. Ирина раскладывает пасьянс. Появляются Федотик и Родэ с гитарами (они пришли из внутренних комнат тем ходом, которым пользуются обитатели первого этажа прозоровского дома.) Оба офицера усаживаются возле Ирины, следят за ее пасьянсом, тихо наигрывают на гитарах, потом, устроив предварительно маленькую, едва летающую до зрительного зала спевочку, исполняют «Ночи безумные». Поют дуэтом Родэ и Ирина, а Федотик только аккомпанирует. Звуки дуэта, мягкие и задумчивые, сливаются с теплым светом вечерней комнаты и с тем настроением, которым в эту минуту охвачены оставшиеся в гостиной Маша и Вершинин.

Тарасова и Болдумен сидят одни, неподвижно, безмолвно, любящие друг друга и счастливые этой любовью, но в то же время погруженные каждый в свои собственные мысли и чувства.

Лирическое настроение нарушается фразой Чебутыкина: «Бальзак венчался в Бердичеве», сценой преподнесения Федотиком цветных карандашей Ирине и «нападением» Родэ на Чебутыкина. Подкравшись сзади к углубившемуся в газету доктору, Родэ оглушительно «выстреливает» над его ухом из хлопушки. Чебутыкин вздрагивает, но тотчас успокаивается и на вопрос Родэ: «Доктор, сколько вам лет?» — отвечает с юмористическим самодовольством: «Тридцать два».

Раскладывая пасьянс, Ирина загадала — быть или не быть в Москве. Пасьянс как будто не выйдет. И Федотик с Родэ, поддразнивая Ирину, импровизируют юмористическую песенку:

Нет, не выйдет, нет, не выйдет,
Нет, не выйдет ваш пасьянс!

Столовая все более оживляется: приходят Наташа, Соленый. Наташа очень довольна ролью хозяйки за чайным столом, она старается быть одновре-

иенно кокетливой и солидной. Ей хочется рассказать про своего Бобика, но где найти благодарных слушателей? Наташа рада, что в этот момент ей подвернулся Соленый. Штабс-капитан выслушивает ее со вниманием, не предвещающим ничего хорошего. И действительно, удар следует немедленно:

— Если бы этот ребенок был мой...

Наташа, ничего не подозревая, радостно кивает головой, заранее воспринимая комплимент ее Бобику...

— ... то я изжарил бы его на сковородке...

Соленый не торопится, ему хочется как следует насладиться обидой и возмущением Наташи...

— ... и съел бы.

Преувеличенная выпуклость исполнения здесь вполне уместна. Соленый, действительно, должен не любить Наташу, она вызывает в нем физическое раздражение, своего рода чесотку ненависти. К тому же это чувство Соленого разделяется всеми зрителями, зрители как бы уполномачивают Соленого на резкое выражение своей антипатии к Наташе...

Поведением Маши после ухода Вершинина более всего шокирована Наташа: «Милая Маша, к чему употреблять в разговоре такие выражения?»

Увещевая, Наташа пускает в ход французский язык — для наглядной демонстрации преимуществ тонкого воспитания. Здесь есть соблазн, высмеивая Наташу, окарикатурить ее французский язык. Георгиевская удерживается от лишнего нажима, во французское произношение Наташи она вносит только легкий оттенок вульгарности, и именно поэтому ее французские фразы вызывают смех.

Объяснение между Соленым и Тузенбахом происходит в гостинной.

В спектакле драматической студии им. Станиславского¹ Соленый от начала до конца спорит с Ливановым. У Ливанова — резкое, безоговорочное осуждение, яркая карикатура, никаких полутонов, никакой скромной сердечности. У исполнителя роли Соленого в спектакле студии — полная готовность заранее оправдать своего героя. Но этот оправданный Соленый оказался лишенным психологической сложности и характерности: в результате исчезает чеховская выдумка, вместо своеобразно задуманного и остро написанного чеховского персонажа перед нами фигура, может быть, и вполне похожая на «естественную», но неинтересная.

Если Ливанов принес чеховскую сложную деликатность в жертву театральной живописности, то исполнитель роли Соленого в студийном спектакле жертвует чеховской фантазией, чеховской «странностью» ради малосодержательной «жизненности».

В студийном спектакле простодушие Соленого особенно подчеркивается в сцене объяснения с Тузенбахом. Соленый в этой сцене ведет себя так, словно только и ждал того, чтобы Тузенбах предложил ему мириться, протянул ему руку. На тузенбаховское: «Выпьем!» — Соленый отвечает чистосердечной улыбкой, он счастлив... Но ведь чеховский Соленый все-таки натура мрачная, отгороженная, и даже тогда, когда Соленый улыбается, его не оставляет «зубная боль в сердце».

Что же касается Ливанова, то в этой сцене сквозь густые краски трудно почувствовать истинную душевную основу Соленого.

«Броня» внешней характеристики остается непоколебленной. Соленый сидит лицом к публике, взгляд его неподвижен, с физиономии его не сходит выражение злобного упрямства, голос звучит с угрожающей отчетливостью, неожиданные ударения похожи на выпады рапирой.

— Я странен, не странен кто ж!

¹ Показ спектакля оперно-драматической студией им. Станиславского (в постановке Н. М. Келрова) состоялся в ноябре 1940 г.

Это «кю ж» Ливанов произносит так, как будто насквозь протыкает своего воображаемого противника. О примирении тут не может быть и речи. Пожалуй, даже наоборот: Соленый, словно загипнотизированный самим собой, еще более утверждает в своей, как бы от него не зависящей вражде к Тузенбаху: «Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова».

И декламация, которой Соленый заключает свой разговор с Тузенбахом, звучит все той же глухой угрозой:

«Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...»

Оставаясь в этой сцене несколько загадочным и для зрителей. Они тоже не совсем понимают, причем здесь Алеко, их внимание сосредоточено на неподвижной маске Соленого, на образе тупости, в то время как оно должно было бы сосредоточиться на мотиве ревности, едва ли требующем столь эксцентрического выражения. Ведь именно в этой сцене Чехов подготавливает зрителей к угрозе Соленого — «соперников я убью», которую он услышит в конце этого акта.

Следующие сцены написаны Чеховым контрастирующими красками. То вспыхивает резкий спор, угрожающий ссорой, то присутствующих охватывает беззаботное веселье. В «темных» сценах на первый план выдвигается самый несчастный — Соленый, в «светлых» сценах инициатива принадлежит самому счастливому — Тузенбаху. Соленый придирается к Чебутыгину и Андрею, спорит о черемше и университете. Тузенбах напевает «Ах, вы сени, мои сени» и играет вальс Штрауса.

И Ливанов и Хмелев остаются в этих сценах верными себе. Ливанов лепит, Хмелев рисует, Ливанов стремится убедить всеми средствами, Хмелев едва подсказывает.

... Нелепый спор о черемше и чехартме с трудом погашен. Тузенбаху хочется, чтобы поскорее пришли ряженые, и можно будет играть на рояле, дурачиться... И Федотику и Родэ тоже хочется поскорее «открыть бал». Они уже о чем-то сговариваются в зале, должно быть о каком-нибудь очередном «номере». Так оно и есть: они входят в гостиную с неизменными гитарами в руках и начинают с высокой ноты:

Ах, вы сени, мои сени,
Сени новые мои...

Офицеры поют и играют так темпераментно, что Андрей не выдерживает и, чуть смущенно улыбаясь, пускается в пляс вслед за Ириной. А за ним пускается в пляс и Чебутыкин, правда, почти не двигаясь с места, только как бы аккомпанируя Андрею... Здесь опять сказалось чувство меры: в некоторых периферийных постановках «Трех сестер» пляска Чебутыкина превращается в комический «номер», далеко уводящий зрителей от Чехова.

Веселость окружающих словно оскорбляет Соленого. Он только ждет нового повода придраться к кому-нибудь. Тузенбах заговорил об университете, и Ливанов уже произносит железным голосом:

— В Москве два университета!¹ (*Ропот, шиканье*). В Москве два университета: старый и новый. А если вам не угодно слушать, если мои слова раздражают вас, то я могу не говорить. Я даже могу уйти в другую комнату...

¹ Это место пьесы нынешнему зрителю уже не вполне понятно: названия Нового и Старого университета (подразумевались два университетских здания на Моховой) были в свое время весьма в ходу не только у студентов. Кроме того, с тех пор как в Москве в течение определенного периода действительно стало три университета, самое утверждение Соленого звучит уже не столь нелепо...

Соленый-Ливанов гордо выпрямляется во весь рост, надменно оглядывает присутствующих и, заложив руки за спину, крупным и четким военным шагом направляется из гостиной налево, мимо столовой, к выходу. Стоящие рядом с гитарами Федотик и Родэ, уловив весь комизм этого демонстративного ухода таким официальным шагом, словно Соленый не в доме у близких знакомых, а на казарменном плацу, «ловят» шаги Соленого на музыку. Раздается марш на гитарах, Соленый оказывается в положении человека, шагающего под аккомпанемент. Резким движением Соленый оборачивается: музыкальная шутка подпоручиков привела его в бешенство. Соленый бросает на них уничтожающий взгляд, но поздно: не успел еще Соленый обернуться, как Федотик и Родэ уже оборвали игру. Впрочем, драматический эффект ухода всеми обиженного и никем не понимаемого Соленого испорчен, и он удаляется при сдержанных улыбках присутствующих, отлично догадывающихся, что Соленому, собственно говоря, меньше всего хочется уходить, что он притворяется возмущенным всеми присутствующими только потому, что ему нельзя обнаружить свою глубокую досаду на самого себя.

Соленый ушел, и все словно почувствовали себя свободнее. Тузенбах садится за рояль. Раздаются звуки штраусовского вальса «Жизнь артиста». Федотик и Родэ одновременно приглашают Ирину танцевать. Ирина, замурившись, гадает на пальцах, — кого ей выбрать? Жребий падает на Федотика. Родэ отвергнут. Он изображает на своем лице отчаяние, увидев на столе нож для разрезывания книг, «вонзает» его себе в грудь. Но через секунду Родэ уже утешен: Маша вальсирует одна, и Родэ ловко подхватывает ее на ходу.

Звуки вальса так красивы, и пары кружатся так изящно и увлекательно, что появление в этот момент Наташи вызывает у зрителей страшную досаду: Наташа пришла, конечно, для того, чтобы прекратить вальс... Так оно и есть: Наташа что-то говорит Чебутыкину, тот подходит к Тузенбаху, музыка обрывается на середине фразы, танцующие еще вальсируют несколько мгновений, потом в недоумении останавливаются...

Когда Чехов хочет выразить крайнюю антипатию к своему персонажу, он приписывает ему равнодушие к музыке. В «Дяде Ване» Чехову вместе с Еленой Андреевной и Соней хотелось второй акт закончить музыкой, но еще больше ему хотелось, чтобы Серебряков не позволил играть: «Когда он болен, его раздражает музыка». Но в эту болезнь сам Чехов плохо верит: и без всякой болезни для Серебрякова музыка в доме — шум, беспорядок, легкомыслие. «Нельзя!» — Таков ответ, который приносит Соня, пошедшая узнать у Серебрякова, можно ли сыграть на рояле. Это «нельзя» Чехов делает финалом акта, и оно звучит подлинным драматизмом: где Серебряков, там нет и не может быть музыки, а где нет музыки, там нет и не может быть счастья, о котором только что говорила Соня.

Этой «антимузыкальной» чертой наделил Чехов и Наташу. Едва только зазвучала в доме мелодия вальса, мелодия счастья, как сейчас же раздается «нельзя!» ничтожной и деспотической натуры. И тотчас герои — те, что близки Чехову, — вспоминают, что хозяева в доме не они: — Гопят, стало быть, надо уходить.

Когда вальс по требованию Наташи прекращается, зрители чувствуют, как нарастает у них антипатия к новой хозяйке прозоровского дома. Вместе с Машей хочется повторить ее реплику, да погромче, чтобы услышала Наташа: «Не Бобик болен, а она сама... Вот! *(Стучит пальцем по лбу)* Мещанка!»

Тарасова стучит по лбу не пальцем, а всей кистью, и очень хорошо, мы рады всякому проявлению агрессивности по адресу Наташи.

Один Тузенбах не очень огорчен: никакой Наташе не заглушить музыки в его душе, не отнять у него счастья.

За уходом гостей следует уход тех, кто живет в этом доме, — Андрея и Чебутыкина. Гости ушли под аккомпанемент веселого смеха Тузенбаха, Андрей уходит из дому под аккомпанемент печального кричания Чебутыкина. Доктор никак не может попасть ногой в ботинок, и когда в передней раздается звонок, он вслед за Андреем спешит к черному ходу, так и не успев как следует надеть ботинок...

В бегстве Андрея и Чебутыкина есть нечто комическое, вернее — трагикомическое. Эти люди готовы выскочить на улицу полуодетыми: тоскливо оставаться в доме, где уже царствует Наташа, и неизмеримо более тоскливо оставаться наедине с самим собой...

И Грибов и Станицын в этой сцене трагикомичны. Их жалко, и хотя знаешь, что идут они в клуб играть в карты, все же боишься, как бы их не задержали.

Огни погашены, жизнь в доме замирает. Но вот раздаются звонки. Пришли ряженные.

У Чехова эпизод с ряженными дан совершенно мимоходом, с явным пренебрежением к «жанру».

Вот это место в пьесе:

(Звонок, потом опять звонок; слышны голоса, смех)

Ирина *(выходит)*. Что там?

Анфиса *(шопотом)*. Ряженные! *(Звонок)*

Ирина. Скажи, плечка, дома нет никого. Пусть извинят.

(Анфиса уходит. Ирина в раздумьи ходит по комнате: она взволнована).

Вот и все. Мимолетный штришок, кратко изложенная подробность, нужная драматургу исключительно для характеристики Наташи и уж никак не интересующая его в качестве жанровой сценки. Криткость и, если можно так выразиться, деловитость требовались и от театра: дать только то, что необходимо для понимания разворачивающейся драмы, для более яркого звучания темы дома, ставшего чужим.

Между тем, режиссура, отбросив здесь благородный и сдержанный стиль, развила этот эпизод в целую самостоятельную жанровую сценку. В передней появляется группа 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, раздают реплики вроде «что же нам делать?», «куда же нам поехать?», пока, наконец, один из ряженных не предлагает: «Господа, поедомте к Соловьеву!». С возгласами «к Соловьеву!» ряженные уходят. Весь этот эпизод продолжается не больше одной двух минут, а все же кажется длинным, ибо является лишним. Здесь словно возник рецидив старых методов, вводивших зрителя к натуралистическим деталям «чеховского» быта.

К этому приходится добавить, что ради неточного жанрового эпизода театр вставил от себя в чеховскую пьесу ряд реплик, выдумал какого-то не существующего у Чехова Соловьева и т. д. И в данном случае мы выступаем не с точки зрения абсолютной незыблемости авторского текста. Театр в нескольких эпизодах внес в пьесу свои поправки, которые вызывают полное сочувствие. Но одно дело отсекал от текста или даже вставлять в текст, когда это вызывается серьезной внутренней необходимостью, и совсем другое дело присочинять к Чехову, преследуя цели чисто внешней театральной занимательности. Разве испытывает театр в «Трех сестрах» недостаток в «выигрышных» эпизодах? Об эффектности пьесы Чехов позаботился достаточно. Работая над «Тремя сестрами», постановщик никак не имеет права жаловаться на неблагоприятность материала для режиссерской разработки!

Присочиненный театром эпизод так и остался вставным. И здесь снова сказалась та сложность сочетания поэтической условности и реалистической естественности, которая требует от театра величайшей чуткости к стилистическому единству всех подробностей спектакля. Как будто бы так оправдано появление ряженных в передней, эти несколько общих, нейтральных фраз, а все же соотношения чеховского искусства уже нарушены, и на мгновение кажется, что перед вами скромная бытовая пьеса кого-нибудь из забытых драматургов чеховской эпохи.

Об исполнении Ливановым сцены объяснения в любви Ирине мы уже говорили. Следует отметить, что с течением времени, продолжая работать над ролью, Ливанов несколько смягчил гротесковые краски, в этом эпизоде у него появились более глубокие и душевные интонации.

Финал третьего акта — разговор Наташи с горничной и слова ее, обращенные к Ирине, — исполняется Георгиевской жизненно и характерно.

— Протопопов? Какой чудак. Приехал Протопопов, зовет меня показаться с ним на тройке. (*Смеется*). Какие странные эти мужчины... Поехать разве на четверть часика прокатиться...

В удивлении Наташи, в ее смущении, смехе, радости Георгиевская выразительно передает смесь искренности и фальши, свойственную вульгарной душе. Ведь Наташа в самом деле удивлена и смущена приездом Протопопова, но, инстинктивно почувствовав преимущества этих искренних чувств (доказательство «невинности»), тотчас придает им преувеличенное, фальшивое выражение: жеманничает, изображает «тонкие чувства» так, как изображают их барыни в присутствии прислуги.

Все верно здесь у Георгиевской, но игре ее не хватает масштабности, тех ярких и глубоко впечатляющих черт, которыми была отмечена игра Лилиной.

В финале этого эпизода Наташа-Лилина спешила к ожидающему ее Протопопову: в красной ротонде, шаркая ногами, она бежала через гостиную, не забыв, однако, погасить по дороге свечи, чтобы не горели зря...

Смелый и сильный штрих, близкий к карикатуре и тем не менее сохранивший всю силу жизненности! И через сорок лет подробность эта сохранилась в памяти зрителей первых спектаклей «Трех сестер»...

Наконец Ирина осталась одна в доме. Глухой провинциальный вечер, тишина, одиночество... «В Москву! В Москву! В Москву!» Не унынием и тоской звучит голос Ирины, а тревогой живой еще и ищущей души.

3

По мнению А. Кугели, Чехов-драматург в своей новаторской работе наталкивался на непреодолимые препятствия и в конце концов вынужден был прибегать все к тем же испытанным приемам письма: Чехов мечтал о драматизме, который не мешал бы изображать людей сидящими за обеденным столом и разговаривающими; между тем, в чеховских пьесах есть и самоубийства, и покушения на убийство, и дуэли, и пожары.

Третий акт «Трех сестер» начинается с ударов набата, зарева пожара, сигналов пожарных. Старый драматический эффект, давно осужденный, казалось бы, налицо.

Правда, Чехов рисует не пожар, а отсветы пожара. «В этой комнате, — замечает Ольга, — не видно пожара, тут покойно...» И это не случайная подробность. Пожар в «Трех сестрах» совсем не похож на приемы старой драматургии, ибо не только не является эффектной кульминацией, но вообще никак не влияет на ход внешнего действия. Погорел до гла Федотик, едва не сгорел дом Вершининых, но для общего течения драмы эти события имеют такое же ничтожное значение, как и пожар в доме каких-то Коло-

тильных, о котором упоминает Ольга. Для Чехова пожар является только средством оттенить известные душевные состояния героев, состояния тревоги, возбуждения и утомленности. В данном случае не эффект театрального пламени привлек драматурга. Его интересуют отдельные отсветы пожара в душах героев, их признания, порывы, слезы, изнеможение, навязанные бессонной и мучительной ночью. И в период репетиций «Трех сестер» Чехов добивался от театра, чтобы в третьем акте фон никоим образом не заслонял основного содержания, не отвлекал внимания от душевных движений. Ему хотелось, чтобы пожар за сценой не вносил на сцену ненужного шума и суеты.

«Судя по нисьям,— сообщал Чехов О. Л. Книппер,— все вы несете чепуху несветимую. В III акте шум. Почему шум? Шум только вдали, глухой шум, смутный...»

Так отдельным сценам акта придается одно общее течение и окраска, одно общее душевное русло.

Третье действие происходит в комнате Ольги и Ирины. Внимательный зритель,— а Чехов своей мозаичной и связанной во всех мельчайших подробностях работой требует от зрителей большой чуткости и внимательности,— увидев две постели, загороженные ширмами, догадается, что желания Наташи удовлетворены: Ирине пришлось освободить свою комнату для Бобика (Наташа так опошляет материнскую заботу о детях, что мы уже начинаем чуть ли не ненавидеть этого Бобика).

В старой постановке декорация третьего акта не далась художнику. Таково признание самого В. Симова: «Мы с К. С. (Станиславским. — А. Р.) долго обдумывали построение макета, но никак не удавалось уложить типичность антресолей, так и не найденную в конечном результате. Прекратив бесплодные искания, режиссер выбрал одну из компановок и сосредоточил всю силу своей выдумки на разрезе четвертой стены... Только тем и спасли незадачливый акт».

Художник новой постановки В. Дмитриев, по нашему мнению также не нашел до конца убедительное решение третьего акта.

В своей статье «Театр мужественной простоты» В. И. Немирович-Данченко писал: «Теперь нам нужно, чтобы и актерский образ, и мизансцены, и оформление были такими единственными, какие только могут быть в данном спектакле (только так можно играть, а не иначе, не в эту сторону и не в ту, а вот именно только так). Это значит дойти до совершенства в глубинном замысле образа, произведения, стиля и довести этот замысел до совершенства».

В новой постановке «Трех сестер» декорации первого и последнего акта, отвечая всем реальным требованиям драматурга, в то же время запечатлели мечту художника, чувство чеховской поэзии. Дмитриев достиг этого благодаря известному суждению материала, заключенного в авторском тексте. Здесь ощущается смелость и фантазия художника.

О первом и последнем акте чеховской пьесы трудно теперь, после новой постановки «Трех сестер», думать вне тех линий и красок, которые придал им Дмитриев. Что же до третьего акта, то он, несмотря на удачные детали, слился в нашей памяти со сценической картиной далеко не так безраздельно.

Материал акта оказался хорошо организованным, но не более того. Начало третьего действия принадлежит Ольге.

Нашей критикой уже отмечалось материнское начало, определяющее весь характер Ольги.

По всей роли Ольги рассеял Чехов указания на ее чуткость к людям, которая далеко не исчерпывается деликатным отношением к окружающим. Ольга ведет себя как человек, не только всегда готовый кому-нибудь по-

мочь, но и берущий на себя ответственность за других, по-матерински отвечающий за тех, кто близок ей по душевным чертам или по жизненной судьбе.

Сперва читателю и зрителю кажется, что Ольге просто свойственна заботливость о людях. Вот пришел Ферапонт с именинным пирогом от Протопопова, и в то время как Ирина, принимая пирог, ограничивается просьбой передать Протопопову благодарность, Ольга не забывает распорядиться:

— Нянечка, дай ему пирога. Ферапонт, иди, там тебе пирога дадут.

Вот Маша, вглядываясь в лицо Вершинина, сквозь слезы замечает о том, как он постарел, и Ольга, боясь как бы это замечание не причинило боли Вершинину, спешит его утешить:

— Но у вас еще ни одного седого волоса. Вы постарели, но еще не стары.

Можно играть Ольгу прежде всего тонко воспитанной, человеком большой душевной деликатности. Но за чертами тонкой воспитанности Ольги таится глубокое органическое чувство, непреодолимая, врожденная потребность по-матерински жертвовать собою для других и взамен этих жертв не ждать ничего, кроме права отвечать за людей так, как мать отвечает за своих детей. Перед нами женщина, в чьем глубоком, истинно большом чувстве материнства нет ничего эгоистического (как поразителен контраст между материнским началом Ольги и материнством Наташи!).

Чем дальше развивается действие, тем яснее проступает мотив материнства в образе Ольги-Еланской. И тогда в новом, более значительном свете предстают многие мелочи поведения Еланской: тон, которым она представляет Вершинину Андрея, словно речь идет о ее сыне, и то, как Еланская, готовая забыть о собственном страдании, в третьем действии утешает рыдающую Ирину; и то, как Еланская по-матерински успокаивает Ирину, встревоженную стуком в пол: «Это доктор Иван Романович. Он пьян». (Ведь Ирина так же хорошо привыкла к этим стукам, как и Ольга; во втором действии она сама просит Тузенбаха ответить на стук Чебутыкина: «Я не могу... устала»; но в предутренней дреме она не узнала этого стука и, точно ребенок, ищет успокоения у Ольги.) И то, что именно Ольге Вершинин поручает заботу о своей жене и детях, — разве способен еще кто-нибудь взять на себя ответственность за других в такой мере, в какой способна на это Ольга?

Вершинин. Жена моя и обе девочки проживут здесь еще, месяца два; пожалуйста, если что случится, если что понадобится...
Ольга. Да, да, конечно. Будьте покойны.

Ольга-Еланская отвечает Вершинину рассеянно, мысли ее заняты Машей, которая сейчас навсегда потеряет своего возлюбленного, и Ириной, которая сейчас навсегда потеряет своего мужа. Но все же вы чувствуете, что просьба будет выполнена, что для Ольги иначе и быть не может.

Нравственное начало Ольги с особенной наглядностью выступает в третьем акте. В городе — пожар, сгорел целый квартал, в эту тревожную ночь одни испытывают утомление, другие — отчаяние, третьи — нервную веселость. Но как бы различно ни отражались события ночи на психике персонажей, все они в конце концов возвращаются к мыслям о себе, о своей судьбе. Совсем иначе переживает эту ночь Ольга. Картина несчастья, внезапно обрушившегося на множество людей, волнует Ольгу и заставляет ее глубоко страдать. У большинства других персонажей сила впечатления, подавляя психику и парализуя активность, тем самым становится в центре душевного внимания (люди переживают не столько самое несчастье, сколько мучительную картину этого несчастья); наоборот, Ольга именно в этой драматической ситуации проявляет всю силу своей деятельной любви к людям.

И не в том лишь дело, что пока другие персонажи ограничиваются разговорами о пожаре, Ольга организует какую-то реальную помощь погорельцам, собирает и раздает им одежду, заботится об их ночлеге. Было бы непрослительно плоско, если исполнительнице роли Ольги захотелось бы в начальной сцене третьего действия изобразить Ольгу губернской благотворительницей. Педаром с такой явной насмешкой над Наташей Чехов заставляет ее произносить фразу о необходимости составить общество для помощи погорельцам. Дело не в самих «мероприятиях», а в том чувстве, которое вкладывает Ольга в свои действия в иных жизненных положениях, как человек, который не способен жить, не отдавая себя другим.

На всех распространяется забота Ольги: и на Вершининых, и на Федотика, и на барышень Колотилиных, и на многих других людей, кто лишился в эту ночь крова, и на Анфису, которую Ольга нежно усаживает отдохнуть. Но в этой равномерной заботе о всех нет ни умиленного равнодушия благотворительницы, ни растерянности человека, готового в порыве доброты отдать все свое имущество. Очень важно в этой сцене сохранить чувство меры, не исказить внутреннего смысла всего эпизода. Если актриса, играющая Ольгу, из соображений психологической «натуральности» проявит в этой сцене излишнюю суетливость и нервность, красота душевного чувства, руководящего Ольгой, окажется заслоненной, и вместо глубокого материнского начала выступит нечто более мелкое — «отзывчивость». Но плохо и то, если исполнительница внесет здесь в игру элемент рассудочности, ограничится изображением Ольги человеком осознанного долга, всегда готовым к жертве, а потому вынимающим из шкапа свои юбки и кофточки. Все обаяние таких людей, как Ольга, заключается в том, что они не столько воспитывают себя мыслью о долге, сколько стремятся этой мыслью лишь оформить неистребимую потребность души.

Еланской в этой сцене удалось избежать обоих опасностей и донести до зрителей душевный лейтмотив Ольги — материнское отношение к людям — в его жизненном, лишенном демонстративных черт выражении.

Третий акт «Трех сестер» — акт острых столкновений, трагических признаний и драматических решений, акт звучащих в полутьме монологов и нервных взрывов. Столкновение между Наташей и Ольгой, несмотря на свой внешне мелкий характер, в исполнении Еланской и Георгиевской производит сильное впечатление. Когда Наташа выгоняет Анфису и топает ногами на Ольгу, она страшным образом разоблачает себя. И хотя Ольга не ненавидит, а страдает, чувствует лишь боль и за себя и за Наташу, у зрителя всякие отношения с Наташей уже порваны.

Кто-то из великих писателей сказал, что ненависть никому не вредит, но презрение низвергает людей. Однако к этому следует добавить, что презрение художника только тогда истинно, когда оно заражает также и ненавистью. Чеховское презрение в этой сцене таково, что зритель хочет схватить Наташу за руки, физически заставить ее уйти со сцены.

Но в этой сильной сцене есть подробности, которые не кажутся нам выбранными наилучшим образом. Георгиевская начинает сцену с крайней резкости.

— При мне не смей сидеть! Встань! Ступай отсюда! — приказывает Наташа Анфисе. Георгиевская почти кричит на Анфису. Не лучше ли здесь более пойти навстречу Чехову, который определил тон обращения к Анфисе ремаркой «холодно»? И в самом деле, злость и истерика (сочетание, столь свойственное вульгарным натурам!) охватит Наташу несколько позже, в споре с Ольгой. В первый же момент Наташа именно холодна; власть хозяйки нравится ей не только тем, что можно безнаказанно накричать на прислугу, но и тем, что можно навести на нее трепет несколькими равнодушно сказанными словами.

Чехов предложил исполнителю еще один психологический оттенок. Не нужно от него отказываться.

И не напрасно ли отбрасывает артистка также и другую психологическую деталь в ссоре с Ольгой: внезапный переход Наташи от истерического крика к тону мягкого убеждения.

Наташа... И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что го-во-рю... И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычевки... (*стучит ногами*), этой ведьмы!.. Не смей меня раздражать! Не смей! (*Спохватившись*). Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться. Это ужасно.

Этот переход очень характерен для Наташи. Даже и в гнев своем она проявляет мелкость натуры. Гнев ее наигран, Наташа сама себя взвинчивает, потому что самая возможность в состоянии гнева кричать, наносить оскорбления, топтать ногами, плакать — ее привлекает. Но вместе с тем в Наташе сохранились еще какие-то остатки если не девичьей робости, то страха перед настоящими хозяйками дома, особенно перед Ольгой, моральный авторитет которой Наташа все же вынуждена признавать (это очень тонко подчеркнуто у Чехова). Вспышка гнева, очень похожего на безудержный, но все же по сути осторожного, доставив на мгновение Наташе то острое наслаждение гневом, какое способны испытывать низменные натуры, почти одновременно и отрезвляет Наташу. Она именно спохватывается: не слишком ли далеко зашла она в своем наигрывании?

Между тем, Наташа у Георгиевской в этом эпизоде ведет себя так, как будто она не спохватывается, а на самом деле успокаивается: происходит упрощение, отказ еще от одной мимолетней, но нужной черточки.

Наташа, сама того не подозревая, обнажает всю свою сущность в разговоре с Ольгой. Пьяный Чебутыкин обнажает себя в разговоре с самим собой.

Чехов, видимо, опасался того, что исполнители роли Чебутыкина, увлеченные внешним рисунком, в этой сцене ночного признания будут прежде всего подчеркивать опьянение Чебутыкина. Между тем, это опьянение — только внешняя причина, позволяющая драматургу без слишком явного нарушения «естественности» приоткрыть завесу над внутренним миром Чебутыкина. Именно поэтому Чехов в ремарке к этой сцене предупреждает, что Чебутыкин ходит «не шатаясь, как трезвый». Чехову заранее хотелось прорежиссировать игру исполнителя роли Чебутыкина, поставить преграду на пути обыгрывания «опьянения». Грибов чутко прислушался к режиссерским намекам драматурга. Отбросив все дешевые подробности, цель которых показать, как смешон и нелеп пьяный человек, Грибов сосредоточивает целиком внимание зрительного зала на драме Чебутыкина.

Драма эта заключается не в том, что Чебутыкин алкоголик, и даже не в том, что он одинок.

В своем монологе Чебутыкин говорит: «Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня и руки, и ноги, и голова...» Чебутыкин высказался совершенно искренно, но неверно. Не поверим мы Чебутыкину, что он не человек, а только притворяется человеком. Это — поклон на самого себя и отчасти все из-за той же самой целомудренной скромности, в силу которой человек готов даже на отрицание собственного существования, лишь бы не быть вынужденным признать свои достоинства. На самом же деле драма Чебутыкина заключается не в том, что, не будучи человеком, он вынужден притворяться таковым, — тут и драмы нет никакой, а, наоборот, в том, что, будучи человеком, сохранив в себе потенциально

высокие достоинства человека, Чебутыкин вынужден притворяться существующим как бы чисто механически.

Грибов появляется в комнате, нарушая чеховское требование: слегка пошатываясь. Однако так может пошатываться и не пьяный, а измученный человек. Он и в самом деле измучен. В голосе Грибова — отчаяние, усталость и озлобление. Он презирает себя за то, что должен притворяться «похожим на человека», и всю окружающую жизнь, которая вынуждает его к этому притворству. Но это не сухое, сжигающее презрение, а мука, заставляющая Чебутыкина рыдать и чувствовать к самому себе страшную жалость. Когда Грибов срывает с рукомойника полотенце и потом, плача, закрывает им лицо — «о, если бы не существовать!» — Чебутыкин кажется на мгновение ребенком, в котором горе поднимает горячую душевную волну.

После своего монолога Чебутыкин садится за стол, стоящий на авансцене. Он угрюмо, неподвижным взглядом рассматривает настольные часы и в конце концов роняет их на пол. Часы разбиваются с металлическим звоном. «Все огорчены и сконфужены» — сказано в авторской ремарке. К сожалению, общего настроения, охватившего всех присутствующих, участники сцены достигают не в полной мере.

Это настроение складывается из целого ряда психологических мотивов. Огорчение по поводу разбитой дорогой вещи и сконфуженность по поводу того, что Чебутыкин пьян и нарушает правила приличного поведения, лежат на поверхности общего настроения сцены. Под этими поверхностными чувствами скрыты более глубокие: сознание той степени безнадежности, когда кажется, нет уже надобности ни лелеять какие-нибудь иллюзии будущего, ни хранить теребящие воспоминания о прошлом. Недаром пьеса начинается с воспоминаний Ольги, недаром так часто обращаются к прошлому Ирина и Андрей. Какие бы мечтания о будущем ни посещали этих людей, все равно для них самое дорогое и интимное всегда будет связано с тем прошлым, когда они были молоды, свежи, чисты, полны надежд на жизнь и веры в себя.

Предметы прошлого в доме Прозоровых — реликвии.

И вот пьяный Чебутыкин разбивает часы покойной матери, да еще иронично добавляет при этом: «Может быть... мамы, так мамы...»

Пьяный Чебутыкин внезапно раскрывает окружающим, что жизнь настолько беспросветна, будущее настолько лишено всяких надежд, что незачем хранить память и о прошлом. Раз ничего нет и ничего не будет, значит ничего и не было. «Мама, так мама...»

Этим трагическим ощущением, отрицанием всего, за что еще хватаются люди прозоровского дома, должен быть насыщен весь эпизод.

Грозная атмосфера ночи как будто менее всего охватила Тузенбаха. К чужим несчастьям Тузенбах относится с такой же чуткостью, как Ольга. Но душа Тузенбаха до краев наполнена любовью, и внешние события не могут иметь над ней конечной власти. Душевная ясность Тузенбаха остается непоколебленной, он тот же, что и в предыдущих актах, — некрасивый человек с улыбкой, которая чудеснее красоты.

Может быть, поэтому Чехов и дал Тузенбаху в третьем акте только немногие реплики. Однако мелодия Тузенбаха в исполнении Хмелева так пленительна, что и здесь она приковывает внимание. Она звучит сейчас чуть иначе — тише, утомленнее. Эту утомленность Хмелев рисует тонко и поэтично. Вот Тузенбах задремал, сидя у письменного стола, Ирина разбудила его, он очнулся, протер лицо, пожегся от холода... Перед ним Ирина, и душа Тузенбаха сразу озаряется бледным и прекрасным светом. Надолго врезывается в память этот человек, который в штатском платье кажется многим жалким, словно перенесшим недавно болезнь, но еще более милым и близким.

А Соленый? С непреклонной решительностью разрушает Ливанов все соединительные мостики между Соленым и окружающими. В какие бы положения не ставил Чехов Соленого, Ливанов никогда не забывает прежде всего «огрызнуться».

Когда в третьем акте Вершинин спрашивает пришедшего с улицы Соленого: «Как пожар?»—Соленый-Ливанов и в этом совершенно естественном и невинном вопросе также усматривает дружески «протянутую руку». Это-то и оскорбляет Соленого. Он поворачивается к Вершинину, точно получил неожиданный удар сбоку; на лице у него выражение—«готов принять бой с новым противником»; и ненавидящим голосом он отвечает: «Говорят, стихает».

Реплика эта вызывает смех. Действительно, Ливанов произносит ее очень смешно, с превосходной выразительностью. Однако зритель все ждет «окошечка», а его нет...

Но вернемся к основной теме третьего акта, теме ночных признаний.

Сцена отчаяния, охватывающая Ирину, имеет значение одной из центральных. К ней ведут все внутренние линии роли Ирины и здесь, как бы скрестившись, вызывают вспышку, которая, точно молния, освещает весь трагизм судьбы Ирины. «Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, и как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю...» В этих слова сконцентрирована вся драма существования Ирины.

И, в сущности, в этих словах отразилась драма всех трех сестер, и Андрея, и Вершинина, драма всех хороших людей, безжалостно припущенных русской жизнью. Здесь лейтмотив пьесы переходит к партии Ирины, и голос Ирины должен прозвучать сильно и страстно. Зритель должен почувствовать, что перед ним не случайная нервная вспышка и не случайная откровенность, вроде той, которую проявит в этой сцене Маша, а взрыв глубокого, давно накопленного отчаяния и тоски. Эта сцена третьего действия требует от артистки одновременно и захватывающего темперамента и большой сдерживающей силы. Драматург ставит здесь перед исполнительницей нелегкую задачу: показать нервность натуры Ирины, но вместе с тем отнюдь не уклониться в патологическую область, показать слабость тонкой души, а не нервный припадок. Отсюда, с одной стороны, появление в этом эпизоде таких авторских ремарок, как «нервно», «плачет», «громко рыдает», «рыдая», а с другой стороны, отказ от внешнего воспроизведения в тексте роли крайней степени взволнованности: речь Ирины, трагическая по своему смыслу, в своем внешнем выражении остается законченной, музыкальной, поэтической. Исполняя этот эпизод, Степанова, как нам кажется, забыла о чеховской форме выражения страдания.

В одном из своих писем к О. Л. Книппер Чехов по поводу постановки Художественным театром «Одиноких» Гауптмана писал о том, что в изображении нервных людей следует остерегаться резких приемов. Высказывание это сделалось широко известным и все же хочется еще раз его напомнить:

«Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания надо выражать так, как они выражаются в жизни, то-есть, не ногами, не руками, а тоном, взглядом; не жестикующий, а грацией».

Вряд ли нужно доказывать, что в этих строках сформулирован один из важнейших художественных принципов чеховского театра. Между тем, форма, с помощью которой Степанова стремится передать страдания Ирины, лишена необходимой пластичности. Ирина однообразно покачивается всем

телом, лицо искажено выражением боли, интонаций надрывны. Дело совсем не в каких-то узко-эстетических «правилах», условных законах красивого и некрасивого на сцене: ибо в результате пренебрежения артистской пластичностью формы терпит ущерб содержание — чеховская мысль, чеховская поэзия. И правда, разве не в этой сцене, когда судьба Ирины внезапно обнажается во всей ее трагичности, разве не здесь должен испытывать зритель наивысший прилив симпатии к Ирине? А между тем, попытка передать чувства безнадежности и отчаяния Ирины одними только «естественными» приемами, пусть вполне искренними, но пластически не найденными, оказывается не способной по-настоящему взволновать зрителя.

Душевный взрыв, охватывающий Ирину, приближает момент «покаяния» Маши, — эта ночь заставляет быть откровеннее обычного.

В свое время, приступив к работе над образом Маши, О. Л. Книппер видела в сцене покаяния кульминацию всей роли. Между тем режиссура вычерчивала драматическую линию Маши иначе. В одном из своих писем к Чехову О. Л. Книппер сообщала:

«У меня насчет Маши был длинный разговор сегодня с Немировичем. Станиславский говорит, что я слишком драматизирую роль. Понимаешь, роль еще не перебурлила. Спорный пункт с Немировичем — 3-й акт, покаяние Маши. Мне хочется вести третий акт нервно, порывисто, и значит покаяние идет сильно, драматично, то-есть, что мрак окружающих обстоятельств взял перевес над счастьем любви. Немировичу же хочется этого счастья любви, чтобы Маша, несмотря на все, была полна этой любви и кается не как в преступлении. Второй акт полон этой любви. В толковании Немировича четвертый акт — кульминационный пункт, в моем — третий».

В этих разногласиях отразились различные подходы к роли Маши.

В самом деле, если усматривать кульминационный пункт роли Маши в сцене «покаяния», то, очевидно, основным мотивом всей роли выдвигается любовная страсть, «преступная любовь» — измена Маши мужу, ее «романический грех». Если же кульминацию видеть в последнем акте, в сцене прощания Маши с Вершининым, то в качестве основного мотива роли выдвигается уже тема утраты, ускользнувших надежд, потерянной жизни.

Несомненно, что понимание роли режиссурой оказалось шире. Подход исполнительницы был бы вполне обоснован, если бы любовь Маши к Вершинину произвела глубокий переворот в ее душе, если бы эта любовь явилась не только источником жизненного конфликта, но и изменила бы взгляд Маши на жизнь, изменила бы какие-то качества ее души. Анна Каренина до встречи с Вронским и Анна Каренина, полюбившая Вронского и, тем более, теряющая его, в сущности, две разные натуры, и недаром, перечитывая роман, мы каждый раз готовы поражаться удивительной верности, с какой описал Толстой новое восприятие жизни полюбившей Анной. Но второй Маши, способной увидеть мир по-новому, потому что новые качества приобрела ее душа, в чеховской пьесе нет. В начале романа Толстого мы видим героиню полной спокойного счастья: нужно было провести ее через глубокие и мучительные страдания, чтобы трагическая развязка была воспринята как органический конец.

В чеховской же пьесе мы с самого начала видим Машу уже погруженной в горе. Одетая в черное платье, она молча, с книжкой в руках, сидит поодаль от сестер, не принимая участия в их разговоре, равнодушная, тихо насвистывающая песню. Потом, когда Маша встретит Вершинина и полюбит его, она вся словно засветится, но это не преображение, а только еще одна, может быть, последняя, вспышка. Любовь Маши ничего не открывает нового ни самой героине, ни зрителям. Сквозь равнодушие Маши, ее грустную задумчивость зрители уже в самом начале пьесы угадывают неудовлетворенность натуры, способной к сильному сердечному чувству. Для

самой же Маши ее любовь к Вершинину, в конце концов, только напоминание о том, какой могла бы быть ее жизнь, до краев заполненная сильным чувством, движимая этим чувством,—могла бы быть, но оказалась совсем иной...

Взаимоотношения Анны, Каренина и Вронского образуют драму законченную: судьба Анны целиком родилась из характера этих взаимоотношений. Встречу Анны с Вронским можно назвать «роковой» в том смысле, что ничто само по себе — ни натура Анны, ни ее жизненное положение — не несло Анне гибель. Встречу же Маши с Вершининым никак нельзя назвать роковой, потому что и без нее Маша шла к своему печальному концу. Роман Маши и Вершинина имеет значение только оттенка, благодаря которому и сами его герои и зрители острее ощущают печаль основного фона жизни.

Вот почему и покаяние Маши на первый взгляд похоже на драматическую кульминацию, но ею все же не является. Драма Маши началась задолго до появления Вершинина на именинах Ирины, она и не кончается с уходом Вершинина. «Преступность» любви Маши — мотив здесь второстепенный. Эпиграф романа Толстого к роли Маши не подходит. Каяться ей, в сущности, не в чем, и разговор ее с сестрами в третьем акте не страстное покаяние, а лишь откровенность.

Совсем иначе вырисовывается общая линия роли Маши при перенесении драматической кульминации в последний акт.

Счастье только улыбнулось Маше. Эта женщина, богатая сердечным чувством, жаждущая любви, ибо весь смысл жизни для нее в сильном чувстве, в возможности отдаваться ему,—осуждена владеть унылым существованием, без страсти и без надежд. Маша еще молода и красива, но в ее молодости и красоте есть уже признаки не столь далекой осени. Провинциальный город, скучные обыватели, ограниченный и смешной муж,—как все это старит человека, если он создан, чтобы жить, а не прозябать... Прощаясь с Вершининым, Маша, может быть, навсегда прощается со всем, что могло в ее жизни быть счастьем. Так из случая в жизни Маши центр тяжести переносится на самое течение этой жизни, на общий характер Машинной судьбы. Вся композиция пьесы Чехова вполне оправдывает подобный подход к роли Маши.

В дальнейшем О. Л. Книппер, повидимому, приняла режиссерское толкование, тем более, что это режиссерское толкование совпадало с высказываниями самого автора. Оденивая ход репетиций «Трех сестер», О. Л. Книппер сообщала Чехову:

«Каяться буду не громким голосом, но с сильным внутренним темпераментом и с отблеском счастья, если можно так выразиться. Движений почти никаких, глаза... ну, это я уже болтаю как актриса...»

И в другом письме:

«В 3-м акте говорю с сестрами или, как я называю, каюсь на сдержанном темпераменте, отрывисто, с паузами, точно трудно ей высказаться, негромко. Только точно выкрикивает, — Эх, глупая ты, Оля! Люблю — такая значит судьба моя... etc, ...а потом опять негромко нервно».

Такой план исполнения шел навстречу авторским пожеланиям.

«Покаяние Маши в 3-м акте, — отвечал Чехов О. Л. Книппер, — вовсе не есть покаяние, а только откровенный разговор. Веди первое, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовать утомление ночи».

Этот же верный план исполнения находим мы и в игре Тарасовой. И если здесь в чем-либо можно упрекнуть артистку, так это лишь в некоторой излишней повышенности тона первых фраз «покаяния»:

— Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаюсь вам и уж больше никому, никогда...

Произнося эти начальные фразы, Тарасова чрезмерно заботится о внешнем впечатлении: у зрителя остается ощущение, что звучности здесь больше, чем подлинного душевного волнения. А ведь именно потому, что здесь Маша произносит «громкие» слова, особенно важно показать те глубокие чувства, которые скрываются за этими словами.

О сцене объяснения Андрея с сестрами мы уже говорили. Хочется еще раз повторить, что исполняется она Станицыным с глубокой убедительностью.

Объяснение Андрея похоже на монолог: сестры не слушают его или, по крайней мере, делают вид, что не слушают. Светает, щемилей грустью звучат глухие и как будто усталые удары набата... Или это уже звонят в церквях к заутрени? Нет больше сил, поскорее бы ушел Андрей.

И вот он наконец уходит, уходит в отчаянии и слезах.

Прекрасной, истинно чеховской музыкальностью пропитан финал. Сцена пустеет, в комнате остаются только Ольга и Ирина, скрытые за ширмами. Они тушат свечи, комната погружается в утренний сумрак.

Сцена медленно поворачивается, открывая пейзаж за окнами: небо, река, голые ветви деревьев, все дано в общих, наполовину только угадываемых очертаниях... Глядишь на этот пейзаж и думаешь не о природе, а о губернском городе, рисуешь себе существование не одних только Прозоровых, но и многих чеховских героев, обитающих в скучных домах, на пустынной улице, под тоскливым провинциальным небом.

В предрассветном сумраке нежностью и грустью звучат голоса Ольги и Ирины, все еще падающих на будущее, все еще верящих в счастье.

«Милая, дорогой, я уважаю, я ценю барона, он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедem в Москву. Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедem, Оля! Поедem!»

Не внезапной вспышкой, не вихрем, столь часто охватывающим чеховских героев именно на рассвете, звучат у Степановой эти слова Ирины. Это — мольба одновременно робкая и настойчивая, и Степанова вкладывает в нее глубокое и все еще молодое чувство.

Когда занавес скрывает эту полную душевной поэзии картину жизни, кажется, что кто-то со вздохом сожаления закрыл книгу, еще не дочитанную до конца.

4

Основные принципы новой постановки «Трех сестер» получили свое высшее выражение в последнем действии. Оно пропитано такой прекрасной и торжественной музыкальностью, что предыдущие действия в конце концов кажутся лишь своего рода припеками, несущими свои звуки, краски, мысли к одному общему руслу.

Чехов говорил о своих рассказах, что в них есть только начало и конец, а «середка отсутствует». Это признание справедливо только в относительной степени. Но в иных чеховских рассказах мы в самом деле ощущаем «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 «Вишневый сад». В них Чехов придает финалам характер широких симфонических заключений, лирических, взволнованных, охватывающих жизнь на сцене одним общим настроением, объединяющих действие глубоко человеческим и ласкающим лейтмотивом.

В этом смысле композиция спектакля «Три сестры» в какой-то мере соответствует внутренней структуре самой пьесы. Говорим — в какой-то мере, ибо «середка» «Трех сестер», конечно, никак не отсутствует, а, наоборот, полна драматического содержания.

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, последнему взгляду на всю их жизненную судьбу, к прощанию с их прошлым и мечтами о будущем. Правда, и в последнем действии драматург рассказывает нам о важных событиях и раскрывает новые, весьма существенные черты отдельных образов. Достаточно указать на такие события, как гибель Тузенбаха, и на такие новые психологические черты, как душевное смирение Кулыгина, в какой-то мере примиряющее нас с ним и во всяком случае меняющее наши представления 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 самым своим искусством, сгущенностью своих особых средств изображения реальности, правдивой и скромной звучностью своей поэзии. Говоря о симфоническом значении последнего действия, мы, в сущности, говорим о патетике, целомудренной по своей природе и музыкальной по своему выражению, патетике, в которой голоса отдельных героев уже не столь отличимы, так как они превращаются лишь в легкий оттенок голоса самого поэта.

Стремясь в «Трех сестрах» с новой силой напомнить о Чехове-поэте, Художественный театр в финальном акте нашел исключительно благодарный материал. Воплощая его на сцене, театр мобилизует в финале сильнейшие средства воздействия на зрителя. Впечатление от последнего акта значительно сильнее впечатления от средних, «аналитических» актов. По своей общей гармонической цельности четвертый акт «Трех сестер» бесспорно замечательное достижение советского театрального искусства.

Когда зритель, помнящий старую постановку «Трех сестер», в нынешнем спектакле впервые видит гостиную и зал Прозоровых, ему сразу бросается в глаза новизна декоративного оформления, отличие этих комнат от тех, в которых когда-то жили герои чеховской пьесы. Наоборот, декорация последнего действия в новом спектакле на первый взгляд кажется 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 постановки.

Какие задачи ставил себе художник старого спектакля при оформлении действия?

Обратимся вновь к мемуарам В. А. Симова.

«Макет к последнему акту, — вспоминает художник, — 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 Глухов, помехонье, окуривщина. Чехов не различал еще выхода из сумерок; певед 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, в Москву.

«Захватывающе интересная задача. Наш театр в Москве, смотреть будут москвичи или провинциалы, которые попали, наконец, в желанную 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, не многим 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 белое. От двора — обычная решетка на столбах, с узким заостренным баясником, где сушится простыня. В садик от дома выходит терраска, занавесочки из сурового холста с красной каемочкой. Перед забором довольно аккуратно сложены кирпичи и навалены обрезки 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».

Бальзак назвал дом Гранде «бледным». Вот эту бледность прозоровского дома, видимо, и хотел прежде всего передать театр — бледный дом и бледное существование людей, окруженных деревянным забором с сушащимся бельем, кучей кирпича...

К этим упомянутым художником подробностям, к этим чертам бытовой характеристики 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 страшно равнодушный и нестерпимо глупый, пошлый вид... Эти детали оформления, может быть, слишком натуралистические, все же не противоречили стремлению драматурга вынудить представление о жизни, угнетающей прежде всего своей серостью. Но Чехов на этом не остановился. Рядом с душевной картиной обывательского быта у Чехова появляется широкая и освежающая картина русской природы, полная обаятельных красок. И Чехов хотел, чтобы и здесь, в последнем действии драмы, вновь звучал 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 по ту сторону реки.

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

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

Природа оказалась также разжалованной из генеральского чина в капитанский. Чехов хотел, чтобы в финале пьесы зрители после трех актов сидения в доме Прозоровых могли вдохнуть вольный воздух, почувствовать, что рядом с тесным и печальным существованием российских интеллигентов есть большая и прекрасная жизнь, еще только составляющая контрастирующий фон, но когда-нибудь сольющаяся с бытием потомков Прозоровых, Вершининых, Тузенбахов в нечто гармоническое. А театр, не замечая в последнем акте нового авторского настроения, нового пункта, с которого наблюдает драматург жизнь, добивался и в изображении природы все той же измученности.

«Осенний пейзаж... — сообщает в своих мемуарах В. А. Симов, — и тут в последний раз я отошел от чеховских пометок. Сад, по ремарке

автора, прорезан длинной аллеей, 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... Заменяя усадебный простор палисадником, пришлось опустить перечисленные в ремарке подробности и прибавить новые, на что у Чехова намека нет, но для уездных построек типично».

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

В споре между Вершининым и Ольгой о красоте природы, среди которой живут сестры, театр поспешил стать на сторону Ольги. Вспомним 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 непримечательный палисадник. Но ведь этот мотив красоты природы, как напоминание 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 сущность чеховской поэзии.

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 относятся поэтическому замыслу Чехова. Все бытовое, житейское, характерное дано лишь в самом необходимом общем выражении. Вниманию зрителей сосредоточено не на провинциальной Дворянской улице с ее заборами, керосиновыми фонарями и бревнами, а на природе, окружающей дом. Прозоровых. Аллея старых берез с золотистой, как будто бы светящейся листвой. Вдали — неясные очертания широкой реки, небо в легких розоватых облаках прозрачного осеннего дня. Высокие белые стволы берез, — словно сдвинутая ввысь. Ощущение простора, свободного дыхания. Ощущение не просто красивого осеннего пейзажа а природы, напоминающей о достоинстве и высокой цене жизни, удалось передать художнику нового спектакля. Зритель готов любоваться красивыми тонами пейзажа, но более всего оп захвачен каким-то строгим настроением: на этом фоне должно развернуться нечто важное и серьезное, должны звучать чистые и глубокие слова.

И все действие проникнуто простой и мягкой торжественностью.

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 стремлениям театра. Так, например, в ремарке говорится:

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

Это указание было подхвачено театром весьма охотно: то была эпоха, когда театр увлекала всякая возможность увеличения числа участников пьесы, хотя бы в виде немых персонажей. Подобное увеличение расширяло возможности обстоятельного, неторопливого показа жизни и позволяло театру демонстрировать свою наблюдательность в области характерного.

По старому режиссерскому экземпляру «Трех сестер» можно восстановить работу театра в этом направлении. Кроме прохожих на заднем плане, в четвертом акте появлялся целый ряд других немых персонажей: денщик, дворник, кухарка, горничная, нянька, о которых Чехов не упоминает. Денщик и дворник выносили из дома сундук (очевидно, иллюстрировались слова Ирины: «Сейчас приедет подвода за вещами»); кухарка выходила из калитки с молотком в руках, приходил дворник за метлой; в финале, па звуки военного марша, на сцене собиралась целая группа: Анфиса, дворник, горничная, нянька, кухарка...

Все это позволяло обнаружить умение «из ничего» создавать надолго запоминающиеся характерные фигуры и вместе с тем усиливать то впечатление давящей заурядности быта, к чему 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, эти детали в общем верно «работали» на основную тему, как ее понимал театр. В зрелище тонкого душевного горя сестер на фоне пошлого существования, заурядного течения провинциальной жизни был свой тоскливый и трагический контраст.

Но на этом контрасте красоты душевного горя и грубости российского быта Художественный театр и останавливался.

Художественный театр умел перерабатывать печаль в красоту, но не умел этой хрупкой и утонченной красоте противопоставить ту простую и непреложную красоту, которую Чехов ощущал реально существующей.

Начало последнего акта немного напоминает эпизоды первого акта, когда появились Федотик и Родэ: снова на сцене легкая суета и взбудораженность чувств, но на этот раз окрашенная уже не радостью, а грустью. «Не до свидания, а прощайте, мы больше уже никогда не увидимся!» — говорит Федотик.

Федотик и Родэ ушли, забыв проститься с Чебутыкиным. Грибов сидит на террасе прозоровского дома, читает газету, а может быть и не читает, а только закрывается ею от посторонних, погруженный в какие-то свои мысли... Сидит он как-то грузно, тяжело, и производит он впечатление уже не уютное, а мрачное... Впрочем, свою мрачность он попрежнему готов скрывать насмешливостью. Кулыгин сбрил себе усы, и Чебутыкину физиономия Кулыгина напоминает теперь шорт знает что: «Я бы сказал, на что теперь похожа ваша физиономия, да не могу». Выразительный жест Грибова в сторону Ирины дает понять, что сравнение, которое на уме у Чебутыкина, не отличается пристойностью.

Тузенбах во время этого разговора беспокойно ходит по аллее. Но вот Кулыгин по своему простодушию, которое всегда готово у него заглушить чуткость, начинает рассказывать Ирине, что произошло вчера на бульваре между Тузенбахом и Солевым, и мы уже лучше понимаем, почему так беспокойно ходит взад и вперед Тузенбах... Уловив, что разговоривают о нем и о Солевым, Тузенбах подходит к Кулыгину и пробует его остановить. Но деликатность мешает ему оборвать Кулыгина, а тот, словно

довольный тем, что знает нечто очень важное и значительное, еще с большей настойчивостью продолжает свой рассказ...

Маленький монолог Кулыгина о том, что «судьба у людей разная», Орлов исполняет, прохаживаясь около сада. В движениях его, в голосе, в выражении лица ощущается затаенная тревога.

Кулыгин, обнимавший на людях жену с таким чувством хозяйского самодовольства, казалось, должен был бы ревновать самым мелким и неприглядным образом. Но им овладевают совсем иные чувства. Он знает, что в его жизни произошло несчастье, что ход этой жизни сломлен и, может быть, навсегда, но не негодует, а скорбит. Где-то в глубине души он начинает понимать, что его брак с Машей был слишком большим счастьем для него, чтобы быть счастьем для Маши. Инстинкт подсказывает Кулыгину, что борьба за свое счастье окончательно погубит его. Он остается не только безмолвным, но и словно готовым помочь Маше в ее поисках собственного счастья.

... В доме заиграли на рояле «Молитву девы».

Она звучит надоедливой грустью. Сидя на ступеньках крыльца, Ирина мечтает: завтра она уже не услышит этой пошлой музыки. Но в интонациях Степановой не слышно радости. Это не Аня из «Вишневого сада», которая звонким голосом восклицает: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» Усталостью и печальным сознанием бессилия веет от всего образа Ирины-Степановой.

В конце аллеи появляется Маша. На фоне белых стволов берез и желтой осенней листвы ее фигура в черном обрисовывается особенно четко. Маша беспокойно оглядывает сад, ищет кого-то...

Она находит одного Чебутыкина. Кажется, что Чебутыкин прирос к балкону, так вот и будет здесь сидеть, греться на осеннем солнышке, почтывать газету, перекидываться с окружающими немногими фразами, ленивыми и насмешливыми... Старый журавль, который не может больше летать, у которого нет даже сил идти пешком по земле! «Тарара-ра... бумбия... сижу на тумбе я...»

В том настроении, в каком находится Маша, ей, пожалуй, легче всего переносить общество Чебутыкина. От него можно ничего не скрывать и не ждать никаких признаний.

Тарасова подходит к скамейке на авансцене. Она прислоняется к дереву, взволнованная, подавленная.

Маша. Вы любили мою мать?

Чебутыкин. Очень.

Маша. А она вас?

Чебутыкин (после паузы). Этого я уже не помню.

Грибов отбрасывает паузу, он отвечает решительно, придавая своему ответу слегка комический оттенок. Напрасно! Смех кажется здесь не совсем уместным.

В небе пролетают журавли, и их крики, слабые и грустные, заставляют всех молча вглядываться в высь.

Когда-то, в пору первых своих чеховских постановок, Художественный театр в изображении журавлиного крика добивался бы непременно натуралистического сходства. Ныне крики журавлей — условный музыкальный знак, дополнительный инструмент в сложной симфонической партитуре. Эти раздающиеся в вышине печальные звуки еще более раздвигают рамки сценического пространства, наполняют его воздухом.

Безмолвно следят люди далекий полет журавлей, и эта пауза пропитана глубокой и тонкой печалью. Все спешит покинуть осенние места, и много ли надежд у тех, кто остается? Вероятно, об этом думает не только Андрей, но и Ирина, которая завтра должна уехать на кирпичный завод, и Чебутыкин, который завтра должен уехать вслед за бригадой...

По авторской ремарке, Соленый должен появиться в сопровождении двух офицеров: «Увидев Чебутыкина, он поворачивается к нему; офицеры идут дальше».

В спектакле Соленый появляется один. Ливанов идет по аллее к авансцене и садится на скамейку. Как и Вершинин, он в походной форме, — серой шинели с башлыком. Сейчас надо выступать. Но прежде, чем выступить...

Ливанов вынимает из портсигара папиросу и закуривает, жадно вытягивая дым. Лицо его обращено к зрительному залу. Противоречивое выражение решимости и тревоги придало лицу Соленого более осмысленное, человеческое выражение.

С Чебутыкиным Соленый разговаривает грубо-наигранным, деревянно-бодрым тоном:

— Как здоровье?

— Как масло коровье, — в тон отвечает Грибов и, сердито взглянув на Соленого, входит в дом. На минуту Соленый остается один.

«Я позволю себе немного, я только подстрелю его, как вальдшнепа» — эту фразу Ливанов произносит медленно и тихо, прищурившись. Он рисует себе картину предстоящей дуэли и наслаждается ею... Впрочем, «наслаждается» — здесь совсем не то слово: Ливанов отнюдь не похож в этот момент на человека, заранее торжествующего победу. Наоборот, это человек, который уже морально поколеблен чувством вины, сознанием совершаемой несправедливости. И нарочито бодрый голос, которым говорит Соленый с доктором, только подчеркивает состояние Соленого.

Побрызгав руки духами, Ливанов внимательно прикидывается к ним, как бы желая убедиться, что они на самом деле пахнут трупом. Черта мнительности, черта характера, почему-то ранее отброшенная Ливановым, оказалась приуроченной к специальному случаю и поэтому приобрела излишне патологический характер.

Чебутыкин возвращается из дома с чемоданчиком с медицинскими инструментами. Где-то недалеко заиграла музыка — арфа и скрипка. Вероятно, это бродячие музыканты. Ливанов направляется по аллее, но вот что-то дрогнуло в нем... Он оглядывается на дом, видит окна комнат, здесь жила Ирина, однажды в майский день здесь отпраздновали день ее рождения, и было так радостно и весело, что в конце концов даже он, Соленый, смягчившись, смеялся вместе со всеми... Он мог быть счастливым!

Угрюмое и бессильное, обманывающее себя сердце не выдерживает, и простое человеческое чувство вдруг прорывается сквозь все плотины. Соленый снимает фуражку, — в первое мгновение им, может быть, руководило все то же стремление к трагической позе, но неслышные рыдания подступают к горлу, тут уже не до позы. Держа фуражку в руке, Соленый низко опускает голову... Да ведь он сентиментален и дышет стихи едва ли из одного подражания Лермонтову! Зол и сентиментален — это часто бывает: слишком много тратит на себя, чтобы тратить еще на других...

Но вот Соленый пересилил себя. К чорту весь этот вздор! Он надевает фуражку и идет по аллее к реке, к Казенной роще, к месту дуэли.

Уход Соленого — одно из замечательных мгновений спектакля. Здесь Ливанов достигает той силы и глубины исполнения, когда яркость красок, казавшаяся ранее режущей, представляется органической, оправданной внутренним огнем.

И вслед за уходом Соленого начинается прощальный дуэт Ирины и Тузенбаха. Одухотворенное искусство Хмелева придает этой сцене истинно чеховскую красоту.

Тузенбах приближается к Ирине, ему хочется внимательно, бесконечно внимательно всмотреться в ее лицо. Но он боится, что Ирина все поймет. И свой прощальный взгляд Хмелев как бы дробит на части, на мгновения

впивая в себя черты дорогого лица и тотчас отводя от него глаза. Всю свою любовь Тузенбах передает в словах таких простых, нежных и чистых, что даже в мире чеховской поэзии они кажутся светлыми драгоценностями.

И в голосе Хмелева и в его чуть порывистых движениях — нервность. Но эта нервность в изображении Хмелева только внешний знак сердечной печали. Тузенбах не спал всю ночь. О смерти он думал меньше, чем об Ирине и ее душе, в которой нет любви к нему. «Только этот потерянный ключ терзает мою душу...»

Лучше уйти, ничего не услышав, но и ничего не сказав. Можно пройтись с садом, с чудесными деревьями. «Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы...» Хмелев не окидывает сад тем открытым и слегка удивленным взглядом, который как бы напрашивается здесь сам собой. Взгляд его, задумчивый и рассеянный, обращен внутрь; Тузенбах не «рассматривает» деревья, а словно прислушивается к тому новому чувству, сильному и глубокому, которое заполняет его душу.

Слова Тузенбаха: «твоя бумага, что ты мне дала, лежат у меня на столе, под календарем» — вызывают тревогу у Ирины. Степанова делает движение к Тузенбаху, словно не желая отпускать его одного. Хмелев слегка отстраняет ее и уходит. Но, пройдя по аллее несколько шагов, он останавливается и оборачивается к Ирине. — Ирина! — зовет он громким, взволнованным голосом. Кажется, что Тузенбах сейчас обнимет Ирину и расскажет ей все. Но через мгновение Тузенбах вновь овладел собой. — Я не пил сегодня кофе, — говорит он, приблизившись к Ирине, и голос Хмелева звучит уже одною нежностью, а по лицу его пробегает слабая улыбка, он словно просит прощения и за свою нежность и за то, что окликнул Ирину.

— Скажешь, чтобы мне сварили.

Еще одна секундная пауза, и Тузенбах повернулся и пошел по аллее быстрыми, решительными шагами.

Чудесная березовая аллея для Тузенбаха — дорога на казнь. «Идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться» — сказал он несколько минут назад в разговоре с Ириной.

Пока Хмелев направляется в глубину сада, сцена поворачивается на небольшую часть круга и, открыв зрителям продолжение аллеи, ставит ее в центр.

Благодаря этому мы видим Тузенбаха еще несколько мгновений. Но вот он прошел всю аллею и исчез. Задумавшись, стоит Ирина около дома, потом она уходит по аллее и садится на скамейку в глубине сада. Она сидит спиной к зрительному залу, лицом к реке, настороженная и неподвижная. Ирина будет ждать возвращения Тузенбаха, но Тузенбах никогда больше не придет.

Знаменитый монолог Андрея имеет большое значение для всей пьесы. Здесь как бы подводится итог процессу опошления русского обывателя. «Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны... Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему... Только едят, пьют, спят, потом умирают...»

С узко-реалистической точки зрения этот монолог кажется несколько искусственным: трудно сочетать в этом опустившемся человеке опустошенность с почти трагической силой презрения к окружающей жизни.

Да, это «не похоже» на Андрея, того, каким мы угадываем его в последнем акте. Но здесь приходится снова напомнить о том, что в чеховских пьесах есть моменты, когда драматург как бы отстраняет действующую

щих лиц и сам выходит вперед, к рампе, чтобы непосредственно заговорить с зрительным залом. К таким именно моментам принадлежит и монолог Андрея: слишком отчетливо узнаем мы здесь голос самого Чехова, весь строй авторских мыслей. Исполняя этот монолог, Станицын не решился несколько отойти от Андрея, чтобы приблизиться к самому Чехову. Он произносит монолог с излишней сдержанностью, всячески стремясь сохранить общую блеклую окраску роли.

Конечно, условность монолога при этом не столь бросается в глаза, но Чехов проигрывает. Думается, что в этом монологе исполнителю не следует бояться нарушить внешнюю естественность. Чем яснее подчеркнет он условность монолога и заговорит с той силой и откровенностью, какая в шее дана лишь самому автору, тем скорее достигнет он той внутренней правдивости, делающей незаметными отдельные погрешности против внешней естественности.

Поведение Вершинина-Болдумана в последнем акте может на первый взгляд показаться холодным и безразличным. Он торопится, смотрит на часы, явно стремится поскорее закончить свидание... Но это — не эгоизм. На протяжении всего спектакля изображая Вершинина более волевым, чем мы его обычно себе представляем, Болдуман и в финальной сцене рисует своего героя человеком, умеющим сдерживать свои чувства в самые драматические моменты. Вершинин старается оставаться спокойным, чтобы не прибавлять лишних страданий другим. В мужестве Вершинина-Болдумана много истинной деликатности.

В саду появилась Маша. Наступают последние минуты прощания. Маша медленными шагами подходит к Вершинину. Лицо ее застыло от душевной боли, напряженным взглядом смотрит она, не отрываясь, в лицо Вершинину. Каждый шаг приближает Машу к концу: приблизиться к Вершинину, обнять его, поцеловать, — значит проститься с ним навсегда.

Наконец долгая пауза прерывается громким стоном, Маша протягивает руки и, рыдая, в отчаянии падает в объятия Вершинина.

Лишь одно слово произносит Маша во всей «цене»: «Прощай!» Прощай все надежды, прощай все, что достойно слова «жизнь».

Снова, подобно отдаленному эхо далекого дня, когда Маша впервые встретила с Вершининым, звучит пушкинский стих:

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том...

Здесь следует заметить, что в этом эпизоде Тарасова расплачивается за небольшую ошибку, которую допускает в первом акте. Если бы цитата из Пушкина в первом акте произносилась Тарасовой не столь подчеркнуто, этот давний мотив, зазвучавший теперь в совершенно ином жизненном положении, производил бы более сильное впечатление. Но возможный психологический эффект оказался как бы истраченным авансом.

Глубокое настроение, вложенное режиссурой в последний акт, поднимает игру большинства актеров на новую ступень. Это относится и к игре Орлова. В предыдущих актах мы отдавали должное характерности, с которой Орлов изображает Кулыгина. Но исполнение роли оставалось несколько иллюстративным. В четвертом акте Орлов — самостоятельный художник, способный заразить зрителей подлинным волнением.

Теперь мы жалеем Кулыгина и, что особенно важно, жалеем, ничего ему не прощая.

Когда входит Наташа, кажется, что даже Кулыгин разделяет наше враждебное отношение к ней. И правда, присутствие Наташи в саду в этот трагический момент представляется почти чудовищным.

На ней претенциозное платье зеленого цвета, шляпа с большим пером, тоже зеленого цвета... В движениях Наташи еще больше уверенности, она уже окончательно усвоила манеру окидывать всех и все взглядом хозяйки...

— Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен... И тут я велю насажать цветочков, цветочков, и будет запах...

Вот он, мотив «Вишневого сада», который Чехов напишет через два года после «Трех сестер»!

Но Лопахин во многом симпатичен Чехову, к Наташе же он относится теперь с открытым презрением. И он хочет, чтобы зрители вместе с ним презирали Наташу, ненавидели ее.

В это время где-то в отдалении заиграл военный оркестр. Марш Скобелева. Бригада уходит из города.

Чехов хорошо знал силу воздействия музыкального аккомпанемента в драматическом произведении. Герои чеховских пьес разучивают дуэты виолончели с роялем, играют меланхолические вальсы, перебирают струны гитары, кружатся под звуки еврейского оркестра... И в последнем действии «Трех сестер» Чехов вводит и игру на рояле «Молитвы девы», и бродячих музыкантов — скрипача и арфистку, и военный оркестр.

Зарождение звуков военного марша, их постепенное нарастание производит исключительно сильный эффект. Существует ли другой драматический спектакль, в котором музыка слушалась бы с таким волнением? И, конечно, дело здесь не только в технически очень совершенном выполнении эффекта, но и в удивительно верно угаданном драматургом соответствии эффекта всему движению чувств в последнем акте драмы.

Марш звучит весело и бодро, но ведь он является для героинь драмы маршем, под звуки которого хоронятся все надежды и мечты, все лучшее, что было еще в их существовании. И вместе с тем этот контрастирующий эффект отвечает самой природе чеховского творчества: раскрывая печальные факты русской жизни, чеховское творчество всегда содержит в себе пленительный поэтический элемент. И вот это органическое соответствие театрального эффекта самой сути чеховского искусства, глубокой поэзии «Трех сестер» удесятерляет силу музыки на сцене.

Но чаша горестей и печалей еще не испытана до дна.

Когда Ирина узнает о смерти Тузенбаха, она вскрикивает и с распростертыми руками делает несколько шагов по направлению к реке... Потом, обессиленная горем, вся поникает.

... Оркестр звучит все громче. Бригада проходит мимо дома. Сестры молча смотрят на улицу. Чуть дрогнула Маша: может быть, она увидела Вершинина...

В финале Чехов дал Маше только немногие слова, монолог Ирины звучит глубже и взволнованнее, но донести до зрителей свои авторские мечты Чехов вполне доверяет лишь Ольге. И ее заключительный монолог покоряет волшебством своих простых и хватающих за душу слов.

В заключительном монологе Ольги-Еланской мы видим ее как бы уже поднявшейся над непосредственной, близкой реальностью и окидывающей взглядом русскую жизнь с той широтой и свободой, в которой мы угадываем уже не одну из сестер Прозоровых, а великого поэта.

В прежних исполнениях финальный монолог Ольги звучал просветленной скорбью. И у Еланской звучит эта скорбь, но вместе с ней звучит у нее и другой мотив: «Мир и счастье настанут на земле». Еланская произносит эти слова со страстной убежденностью, с огромным душевным волнением.

Три сестры стоят, прижавшись друг к другу. Кроме них никого на сцене нет. У Чехова Чебутыкин остается сидеть на скамейке: он читает газету, тихонько напевает и вздыхает: «Все равно! Все равно!» Театр увед

Чебутыкина за кулисы, не желая, чтобы в торжественный гимн в честь будущего ворвалась чебутыкинская «тарарабумбия». Звук военного оркестра отдалились и смолкли. Слова Ольги о будущем, которое откроет тайну жизни и смысл человеческих страданий, раздаются в светлом молчании осеннего дня.

На аллее появляется Андрей с детской колясочкой. На лице Андрея усталое, безнадежное выражение, колясочка издает жалобный визг... Но тут, словно сжалившись над зрителями, занавес сдвигается и скрывает от нас дом Прозоровых, березовую аллею и трех сестер, стоящих посреди сада.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Действие I. Ирина — А. Степанова, Маша — А. Тарасова, Чебутыкин — А. Грибов, Тузенбах — Н. Хмелев, Соленый — Б. Ливанов. Постановка 1940 г.
- Действие I. Постановка 1940 г.
- Действие I. Постановка 1940 г.
- Действие I. Ольга — М. Савицкая, Ирина — Н. Литовцева, Чебутыкин — А. Артем. Соленый — Л. Леонидов, Тузенбах — В. Качалов. Анфиса — М. Самарова, Маша — О. Книппер. Постановка 1901 г.
- Действие III. Чебутыкин — А. Грибов, Ирина — А. Степанова, Тузенбах — Н. Хмелев, Вершинин — М. Болдуман, Кулыгин — В. Орлов. Постановка 1940 г.
- Действие III. Маша — А. Тарасова, Вершинин — М. Болдуман, Ирина — А. Степанова, Кулыгин — В. Орлов, Тузенбах — Н. Хмелев. Постановка 1940 г.
- Действие III. Вершинин — К. Станиславский, Кулыгин — А. Вишневский, Ирина — Н. Литовцева, Тузенбах — В. Качалов, Чебутыкин — А. Артем. Постановка 1901 г.
- Действие III. Ольга — М. Савицкая, Ирина — Н. Литовцева, Маша — О. Книппер. Постановка 1901 г.
- Действие IV. Ирина — В. Барановская, Тузенбах — В. Качалов. Постановка 1901 г.
- Действие IV. Постановка 1901 г.
- Действие IV. Ольга — К. Еланская, Вершинин — М. Болдуман. Постановка 1940 г.
- Действие IV. Маша — А. Тарасова, Ольга — К. Еланская, Ирина — А. Степанова. Постановка 1940 г.
- Действие IV. Маша — О. Книппер, Ольга — М. Савицкая, Ирина — Н. Литовцева. Постановка 1901 г.
- Действие II. Ферапонт — В. Грибунин, Андрей — В. Лужский. Постановка 1901 г.
- Действие IV. Ирина — А. Степанова, Тузенбах — Н. Хмелев. Постановка 1940 г.
- Чебутыкин — А. Артем. Постановка 1901 г.
- Вершинин — К. Станиславский. Постановка 1901 г.
- Вершинин — М. Болдуман. Постановка 1940 г.
- Маша — О. Книппер. Постановка 1901 г.
- Маша — А. Тарасова. Постановка 1940 г.
- Тузенбах — В. Качалов. Постановка 1901 г.
- Тузенбах — Н. Хмелев. Постановка 1940 г.
- Ольга — М. Савицкая, Анфиса — М. Самарова. Постановка 1901 г.
- Ольга — К. Еланская. Постановка 1940 г.
- Кулыгин — А. Вишневский. Постановка 1901 г.
- Кулыгин — В. Орлов. Постановка 1940 г.

Андрей — В. Станицын. Постановка 1940 г.
Ирина — А. Степанова. Постановка 1940 г.
Соленый — А. Леонидов. Постановка 1901 г.
Соленый — Б. Ливанов. Постановка 1940 г.
Наташа — М. Лилина. Постановка 1901 г.
Наташа — А. Георгиевская. Постановка 1940 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая	5
Глава вторая	18
Глава третья	27
Глава четвертая	33
Глава пятая	45
Глава шестая	80
Перечень иллюстраций	124

Ответственный редактор М. Г. Неймэн. Подписано к печати 6/V 1946 г. Печатных листов 8.
Учет.-авт. — 11²/₄. Колич. тип. знаков в 1 печ. л. 60,720. Заказ 2987 М 3217 Тираж 3200.

Типография № 2 Управления издательства и полиграфии Исполкома Ленгорсовета.
Ленинград. Социалистическая, 14.