

ДИСЦИПЛИНА ИСКУССТВА

И



29

Л. ЖУКОВ.
Балетмейстер Московского Акбалета.

1924

ЛЕНИНГРАД
МОСКВА

Чехов теперь.

(К 20-летию со дня кончины А. П. Чехова).

К концу жизни время летит чрезвычайно быстро. Время летит, как камень с высоты: по мере приближения к земле убыстряется полет под действием притяжения. Пишу о Чехове — и не верю, что 20 лет прошло со смерти его. Полно, 20 ли? — переспрашиваю я себя — не 10 ли? По справке, однако, 20. И все это кажется таким близким, вчерашним, что не чувствуешь разницы: двадцать лет, десять, пять. Все пережито, как миг. Чехова я хорошо знал, т. е. встречался с ним довольно часто, но короткости между нами не было.

Я думаю, что причиной этому была разность темпераментов, с одной стороны, и некоторая обоюдная настороженность, — с другой: у него ко мне, как к критику, а у меня к нему, как к знаменитости, от общения с которой могло пострадать самолюбие.

Правда, Чехов отнюдь не был кичлив, тем паче заносчив. Но он был скрытен и не страдал избытком откровенности. Он совершенно был чужд восторженности, и эта черта его очень сильно помогла ему подмечать смешное, жалкое, ничтожное в человеческой душе и жизни. При всей подчас веселости его нрава, в его вооре было всегда что-то испытующее, подглядывающее и подсматривающее. Он брал людские признания, но никогда не отдавал своих. В этом было чеховское дон-жуанство по стиху Байрона:

„Брал их жизнь, а их дарил одними днями“.

Несколько лет в наших отношениях чувствовалось большое охлаждение, и когда я написал большую статью о „Вишневом саде“, который мне очень понравился, то Чехов прислал письмо, в котором говорил, что это было для него „неожиданностью, необыкновенно приятною“. Чехов, вероятно, считал меня злостным врагом и хулителем после моей рецензии о „Чайке“. Всегда бывает так, что люди забывают о приятном из-за неприятного. Чехов забыл мои статьи об „Иванове“ и „Дяде Ване“, впервые, до Художественного театра, поставленном в летнем Павловском театре, но хорошо помнил, что я разбил „Чайку“, когда она с треском провалилась в Александрин-

ском театре. Дело прошлое. Весьма возможно, что я слишком увлекся или, вернее, что удручающее впечатление от спектакля придало излишнюю резкость моему суждению. Успех „Чайки“ в Художественном театре, и то обстоятельство, что „чайку“ выткали на занавесе, как эмблему театра, внушили, надо полагать, Чехову мысль, что петербургские рецензии о „Чайке“ были продиктованы злым, завистливым, недоброжелательным чувством, чего, конечно, не было. Я и сейчас держусь того мнения, что это — самая слабая пьеса Чехова. Чехов в ней пробовал свои „новые формы“, навеянные Метерлинком („Чудные штуки“, — пишет он о своем впечатлении от чтения одноактных Метерликовских вещей).

Но он еще не совладал с этими формами и не переварил, как следует, Метерлинка и его идеи о „судьбе“, о неподвижном и вековечном диалоге с „душой“ о споре преходящего с неизменным, конечного с абсолютным. Таким абсолютом, с гочки зрения Метерлинка и других родственных ему писателей, является неизменность данных отношений, прозрачность эволюции и безнадеж-

ность стремлений. Этот чеховский пессимизм, который так расцвел в „Трех сестрах“ и особенно в очаровательном „Вишневом саде“, — выражен в „Чайке“ очень робко, неуверенно, ученически, а между тем, уже в полной мере обнаружилась тетральные недостатки такого приема: вялость и скудость интриги, эксцентричность и центробежность фабулы (в противоположность сценической центрированности), неясных взаимных отношений действующих лиц и почти полное отсутствие ударных моментов — так называемых „coups de théâtre“. Разумеется, успех „Чайки“ в Художественном театре объясняется тем, что режиссура впервые показала искусство в смысле изображения сценического пейзажа — искусство сценического повествования. Конечно, центр тяжести впечатления был в озере, в ландшафте, в смутной власти пейзажа, среди которого, слегка оживляя его, двигались человеческие фигуры. Это была иллюстрация власти природы над Прометеевым духом — в сущности, глубоко анти-



театральный прием. Театр можно загроздить бездействием, но в конце концов сценическое действие, как запруженная плотиною вода, прорвется чрез нагромождение. Иначе театру незачем существовать, ибо неподвижное и статическое прекрасно отражается и воспроизводится в других искусствах.

Постепенно Чехов освобождался от механической подражательности Метерлинку. Последний захватил его, потому что было нечто очень родственное между строением чеховского духа и метерлинковскою мудростью отречения, резиньяции и покорства судьбе. Но Чехов был достаточно силен и индивидуален, и последующие опыты это ясно доказали. Форма его пьес совершенствовалась по мере того, как чеканилось и оттаивалось мирозерцание Чехова.

Сейчас Чехов, говорят, не в моде. Принято думать—это стало общим местом,— что он не „созвучен“ эпохе; революционная же эпоха требует страсти, движения, героических устремлений, пьесы же Чехова проникнуты унылым духом распада и автоматизма. Но мне кажется, что именно потому Чеховым совершенно напрасно пренебрегают. Спартацы не даром учили трезвости на примере пьяных плотов. Революционно настроенная молодежь в театре Чехова увидит безрадостную трагедию крайнего индивидуализма, обреченность и нуду „жизни презрелной, жизни обывательской“, бесплодное усилие интеллигенции найти смысл жизни в психологическом, так ска-

зать, самсковырянии. Наконец, вся эта русская жизнь, с такою внимательною ласковостью и с таким ужасом безнадежности, воспроизведенная Чеховым, ведь это канун революционного сегодня; ведь не может не сделаться ясным каждому, что эта жизнь себя изжила, что она предназначена на слом и что „мертвые пусть хоронят мертвых“.

„Думайте, 22-го торго“, как говорится в „Вишневом саде“. И все думают, бессильные помочь, с одною глухою надеждою на отсрочку. Раневская говорит, между прочим: „Как вы все серо живете! Как много говорите ненужного!“ Ненужность раз-

говоров вытекает из общего настроения обреченных судьбе людей. Если бесполезна борьба обреченных, если жизнь безудержно идет к окончательному аукциону— значительная часть речей становится действительно бесполезным словоизлиянием. От слова отнимается самое драгоценное его свойство— способность сделаться действительным орудием, способ-

ность влиять, заражать, целесообразно направлять поступки. И тогда, точно, самое лучшее— молчание. Всякий раз, когда Гаев пытается завести свою тягучую речь, его останавливают словами: „Дядечка! Опять!“ Речь Гаева мучительно отбивается на окружающих, являясь типичным словоизлиянием. Люди говорят, а судьба плетет, очко за очком, свое роковое кружево. „Не надо“, говорят Гаеву. Все равно, как в доме повешенного не надо говорить о веревке.

Старичек—лакей Фирс, самое отмирающее существо в тихой и грустной повести похорон „Вишневого сада“, говорит, что страшный далекий звук „лопнувшей струны“, от которого вздрагивает вся компания „Вишневого сада“, был уже раз „перед несчастьем“. „Перед каким несчастьем?— спрашивают его. „А пред волей“,— отвечает он.

Фирсу не нужна воля. Она ужасает его. Раб социального устройства, он не находит в душе своей никакого соответствия свободной, ответственной, самостоятельной жизни. Его идеал—пассивное подчинение. И несчастье Фирса есть несчастье всех чеховских хмурых людей. Воля перевернула все. Ужас воли есть ужас бессмыслицы. Они жили догматами. Но пришла воля и прикосновением своим опрокинула догмат, и жизнь превратилась в череду тревожных дней, лишенных смысла, с неизбежным аукционом на конце. Они живут в полусне, призрачно. Хоронят жизнь. „Где-то лопнула струна“.

И самые молодые из них, едва расцветающие, как Аня, словно принаряжены во все белое, с цветами, готовые исчезнуть и умереть.

„Я умираю от стыда при мысли, что я здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди, сам черт не разберет“.

Так говорит Иванов. Кто этот Иванов? Средний русский интеллигент, Иванов 1.000.001-ый. „Анемия“— вот медицинский термин для обозначения жизни, которую рисовал Чехов с таким прелестным, стыдливым, искренним талантом. Как будто у людей все на месте, как будто и делали, что полагается, и даже имеют „убеждения“ насчет того, что полагается делать людям, но все это мало-кровно сумеречно и не освещается блеском солнца. И на всех ивановских руках проглядывают сквозь белую изнеженную кожу голубоватые жилки. Все они, эти чеховские интеллигенты, напоминают „парового цы-



А. П. Чехов.



А. П. Чехов в начале писательской деятельности.



А. П. Чехов—студент.

пленка“ из рассказа Г. Успенского. „Температура есть, а совести нет“. Суть „совести“ заключается в том, чтобы иметь твердые, определенные желания и социальную скрепу. Но чеховская интеллигенция именно социально мертва, именно социальной ткани ей не хватает.

Но ведь это же все — предреволюционное: и бессилие, и нуда, и уныние, и социальная беспомощность и гипертрофия личного в ущерб социальному и коллективному. Ни один писатель русский не изобразил с такою верностью и таким дарованием затишье пред бурей, как это сделал Чехов. И ни один так не оправдал революции и неизбежности очистительной грозы, как Чехов.

И я не понимаю и не могу понять, как с этой точки зрения не использовать чеховских пьес. Они так элегичны, так печальны, так безнадежны.. Ведь то, что в них описывается, — только поминки по покойникам. И так ясно, что воскресенья нет и быть не может и что немислимо воскресить смертельно больного и закрывшего на веки очи болящего Лазаря. Не думая о революции и нисколько не будучи революционером, Чехов, как никто, раскрывает ее смысл, ее закономерность, ее об'ективное содержание. „Кладбище“ — вот что такое. „Вишневый сад“, и его можно только перепахать.

А. КУГЕЛЬ.