

---

---

**ДЕКАБРЬ 1925**

---

---

**СОВЕТСКОЕ**

**№ 9**

**ИСКУССТВО**

---

---

**ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ**

---

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО „ДОЛОЙ НЕГРАМОТНОСТЬ“**

## Театр Чехова

Юр. Соболев

### 1.

Чехов умер в 1904 году под грохот японских пушек. Вместе с Чеховым умирала старая Россия: самодержавие доигрывало на сцене истории свой последний акт, и год смерти Чехова стал прологом к февралю и октябрю девятисот семнадцатого.

Чеховская Россия изжила себя окончательно. Между поколением чеховских героев и современной Россией лежит непроходимая пропасть.

И русский театр за эти 8 лет шагнул так далеко от театра психологического, театра чеховского, — что нельзя и вообразить себе, что его репертуар мог бы вернуться к пьесам Чехова, по крайней мере, в той их интерпретации, которая считалась до сих пор каноничной. Между «Вишневым садом» Художественного театра 1904 г. и «Лесом» театра Мейерхольда 1924 г. — такая же пропасть, как между чеховскими «нытиками» и современными людьми «в кожаных тужурках». Отсюда явствует, что возврат к Чехову возможен лишь при условии нового его толкования.

Первая пьеса Чехова «Иванов» была поставлена в 1887 году, последняя — «Вишневый сад» впервые сыграна в 1904 г. Целая эпоха легла между этими двумя датами: «Иванов», написанный еще «по старинке», был разыгран у Корша по всем правилам, которые господствовали тогда в русском театре. Пьеса шла в подобранных из других постановок стареньких павильончиках, актеры ролей не знали, а Киселевский, игравший графа Шабельского, напился пьян и в первом акте не сказал буквально ни одного слова из того, что было у автора. Автор сидел в маленькой боковой ложе, подле самой сцены и мучился. В его письмах, рассказывающих о подробностях этого представления, то и дело срываются негодующие выражения.

На следующий день Чехов читал в московских газетах, что он написал пьесу, которая представляет из себя «не более, не менее, как недоношенный плод противозаконного сожительства авторской неумения и самого тупого расчета» («Русский Курьер», 1887 г., № 325). А Кичеев в «Московском Листке» уверял, что Чехов преподнес «нагло-циническую путаницу понятий» и «дребедень».

В 1896 г. Чехов присутствовал на провале своей «Чайки», в бывшем Александринском театре. Пьеса была освистана и критикой обругана.

«Новые формы нужны, новые формы», — тщетно взывал устами «декадента» Треплева сам Чехов. Театр еще был далек от этих «новых форм», и даже при самом благожелательном отношении к автору все равно ничего бы не мог поделаться, ибо жил, повинувшись определенным традиционным требованиям.

Затем явился Художественный театр, и «новые формы» были им утверждены. Для своего времени то, что сделал Художественный театр в отношении создания «настроения» и ритма Чехова, было, несомненно, действием революционным.

### 2.

«Близость между Художественным театром и Чеховым была глубже, чем это известно большой публике. Родственные художественные идеи и влияние Чехова на театр были так сильны, что кажутся несоизмеримыми с тем ко-

ротким сроком, который они продолжались. Ведь это было всего на протяжении пяти с небольшим лет. На пять лет, силою судеб, дружелюбно и тесно сблизилась их жизнь для того, чтобы создать в искусстве движение, которое не может остаться забытым в истории русского сценического творчества».

Так говорил (в день пятидесятилетия со дня рождения Чехова 17 января 1910 года) Вл. И. Немирович-Данченко.

Значение Чехова видит Художественный театр в том, что его драмы помогли новому театру<sup>1)</sup>:

«освободиться от заскорузлых наслоений сценической рутины и литературных клише;

вернуть сцене живую психологию и простую речь;

рассматривать жизнь не только через ее вздымающиеся вершины и падающие бездны, но и через окружающую нас обыденщину;

отыскивать театральность драматических произведений не в пресловутой сценичности, отдавшей театр на много лет во власть особого рода мастеров и оттолкнувшей от нее живые литературные таланты, а в скрытом внутреннем психологическом движении.

Но для того, чтобы раскрыть своеобразность Чехова-драматурга, было необходимо воссоздать на сцене жизнь вещей, т. е. не просто обставить ее предметами домашнего обихода, а поставить такие вещи, которые органически сливались бы с Чеховым.

Не самовар просто, как самовар, а непременно самовар остывший.

Л. Андреев в одном из своих «Писем о театре» (в альманахе «Шиповник») очень верно и чутко отметил эту «жизнь вещей» на сцене Художественного театра.

«Чехов одушевил все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры. Его вещи есть лишь рассеянные по пространству мысли и ощущения, единая душа в действии и зрелище. Пейзажем он пишет своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертия души не существует. Таков Чехов в беллетристике и таков же он в драме своей».

Чехова на первых порах вполне удовлетворял Художественный театр. Но время шло и уже при постановке двух своих последних пьес у «художественников» — «Трех сестер» и «Вишневого сада» Чехов выражал некоторые признаки недовольства. Художественный театр, казалось бы, нашел идеальную форму для воссоздания, именно, «чеховского настроения». Те «дилеммы», которые ставят перед собой герои чеховских пьес, вскрывались театром с необыкновенной вдумчивостью. А дилеммы эти были, примерно, такие: как успеть «герою» выпить стакан чаю, когда герой получает известие, что его жена снова покушалась на самоубийство, и что в его квартире печки всегда дымят и не хватает цветов, а две девочки стоят и плачут, то «герой» теряет и не знает, на что решиться, — продолжать ли любить пожалевшую его женщину или безропотно принять перевод не то в Царство Польское, не то в Сибирь? Чехов над этими философскими раздумьями своего Вершинина подсмеивается, он находит, что, вообще, вся эта история о трех сестрах, рвущихся в Москву, составляет содержание веселой комедии, и не совсем понимает, почему ее находят тяжелой драмой. Художественный театр и не мог смотреть на чеховские пьесы иначе: для него они были воплощением всей той сумеречности, в которую была погружена вся российская действительность.

<sup>1)</sup> См. нашу работу: «Вл. И. Немирович-Данченко» и монографию Н. Эфроса: «Станиславский».

А когда Чехов закончил «Вишневый сад», то и «Вишневый сад» приняли в театре, как драму, насыщенную лирикой и задумчивостью<sup>1)</sup>.

Чехов же утверждал, что это легкая комедия, почти фарс, и что, если последний акт, который должен идти десять минут, идет чуть ли не сорок, то это значит, что и Станиславский, и Немирович-Данченко ни разу не прочли внимательно его пьесу и увидели в ней то, чего он в ней не писал. И он восклицает с негодованием: «Почему в афишах и в объявлениях «Вишневый сад» упорно продолжают называть драмой?» («Новые письма Чехова к О. Л. Книппер-Чеховой»). Он еще резче отзывается об интерпретации пьесы в Художественном театре: «Одно могу сказать—сгубит мне пьесу Алексеев (Станиславский). Разумеется Станиславский не губил пьесы. Он органически не мог поставить ее иначе. К тому времени уже сложился для чеховских пьес некоторый штамп, отлилось своего рода клише, с которого и делались отпечатки так называемого «настроения». Но Чехов уже перерос «чеховщину». Он был полярен своими героями: они «пыжики и нытики», у них вялые мышцы, отсутствие движений, вялая душа и неустойчивость в мыслях, как писал о них сам Чехов. А у него актуальная, действенная, волевая натура.

### 3.

Если нуждается Чехов-драматург в пересмотре традиций сценического толкования его пьес, то не менее важной и нужной представляется задача установления тех основных законов, по которым строил Чехов свой театр: «писателя драматического должно судить по его законам, им самим над собой признанными», указывал ведь еще Пушкин.

Но здесь надо прямо сказать, что теория чеховской драмы, устанавливаемая целым рядом критиков и исследователей чеховского творчества, крайне туманна и противоречива.

Андрей Белый определяет сущность чеховских пьес, как «поединок между сном и явью». Критик Перцов называет их «трагедией жизненной инерции». А Леонид Андреев полагает, что чеховский театр—«это театр панпсихологизма».

Однако, яснее всех говорит о чеховских пьесах Лев Толстой: «Это трагедии на пустом месте»:

1) „Вишневый сад“—пишет Вл. Ив. Немирович-Данченко в предисловии своем к монографии Н. Эфроса („Вишневый сад“, изд. „Светозар“, Петербург, 1919 г.) заслуженно считается самым утонченным произведением Чехова. Своим ароматным, ярче, чем какая-нибудь пьеса, вскрывшим обаяние его таланта и благородных мечтаний, вкуса и законченности литературного письма. Если вспомним, что эта пьеса писалась в пору особого пылкого стремления западных символистов и заражения ими наших русских поэтов, то на пьесе „Вишневый сад“ можно почувствовать, как пристально Чехов вematривался в это явление символизма и как глубоко понимал его высшие достижения. Он чувствовал, что это новое движение в поэзии должно очистить натурализм от сора, не ослабляя ни на одну подробность, ни на одну мелочь общее реальное течение русской литературы.

Такой подход к пьесе поражал самого Чехова. Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог,—рассказывает в своих воспоминаниях Станиславский,—это с тем, что „Три сестры“, а, впоследствии, „Вишневый сад“—это тяжелая драма русской жизни. Он был искренно убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это, на том заседании, где он впервые услышал такой отзыв о своей пьесе.

И Максим Горький, в свою очередь, вспоминает, что о своих пьесах Чехов говорил, как о веселых и, кажется, был искренно уверен, что пишет, именно, веселые пьесы. Вероятно, с его слов, Савва Морозов упрямо доказывал:

— Пьесы Чехова надо ставить, как лирические комедии. (Максим Горький „Воспоминания“. Изд. „Книга“. Берлин, 1923 г., стр. 38).

Словом, в театре не поняли основного в авторском подходе к пьесе: то на „Вишневого сада“, который Чеховым был написан, несомненно, в чисто комедийной, почти водевильной форме.

Подробности см. в книжке Ю. Соболева: „Новый Чехов“, изд. библиотеки „Огонька“.

Вспоминают, что Толстой, шутливо выговаривая нежно любимому им Чехову—«несравненному художнику»: «Это у вас напускное—от Ибсена, а Ибсен, сам по себе, немного стоит. Автор должен захватывать зрителя и не вежливо, под руку, а сильно за шиворот. Автор должен вести зрителя за собой, куда он хочет, и не позволять оглядываться по сторонам. Он должен вести его за своими героями вперед и вперед. А куда я пойду за вашими героями? С дивана до нужника и обратно, потому что им и ходить то больше некуда. Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но ваши еще хуже».

Но, быть может, некоторую ясность в эту путаницу сможет внести сам Чехов?

Что же говорит он о своих пьесах?

О «Дяде Ване»:—«там же все написано».

О «Чайке»:—«Вы прекрасно играете, но только это не мое лицо. Я же этого не писал».

И когда удивленный К. С. Станиславский спросил, в чем же дело, Чехов ответил: «У Тригорина клетчатые панталоны и дырявые башмаки».

О том же Тригорине он открыл В. И. Качалову такие подробности:

«А, главное, удочки—самодельные, искривленные, он их сам перочинным ножиком делал. Сигара хорошая—может быть она и очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке».

А о Лопухине из «Вишневого сада» он сказал:

«Послушайте, он не кричит; у него же желтые башмаки и тут много денег».

Естественно возникает вопрос, да и руководствовался ли, наконец, Чехов какими-нибудь ясно им осознанными законами при построении своих пьес?

Весьма, вообще, скупой на всякие признания Чехов и по вопросу о том, по каким путям шло его драматургическое творчество, не дал никакого разрешения. По тем беглым замечаниям, которые разбросаны по его переписке и по воспоминаниям, его современников, мы можем догадаться, что внутреннее содержание произведения Чехов оправдывал не только психологией действующих лиц, но соответствием той обстановки, среди которой эти действующие люди живут. Так, например, говоря о недостатках драмы Найденова «Богатый человек», постановка которой предполагалась в Художественном театре, Чехов указывает, что обстановка в комнате героя вызывает ожидания, которые не сбываются, и «логика действия» по требованию Чехова должна вытекать опять-таки, не только из психологического смысла, но и из мира тех предметов предметного мира, которые всегда играли для него такую значительную роль.

В чьих-то воспоминаниях приводится такая фраза Чехова:

«Если у в вас висит в первом действии ружье, то в последнем оно должно непременно выстрелить».

Эти штрихи, не вскрывающие, конечно, творческого процесса Чехова-драматурга, очень важны, как некоторые вехи, помогающие уяснить нам направление того внутреннего пути, по которому шло его мастерство. Едва ли мы ошибемся, если скажем, что основной момент, отправная точка на этом пути—было признание, что центр тяжести должен лежать в изображении внутренней драмы, переживаемой действующими лицами, при чем внешние формы проявления этого внутреннего процесса могут быть в кажущемся несоответствии с значительностью душевных переживаний. Поэтому и говорят действующие у Чехова лица так часто: «Не то, не то»...

Даже выстрел, покушение на убийство, показанное в «Дяде Ване», может быть рассмотрен только, как случай: не в выстреле дело. По этому поводу одна из исполнительниц роли Сони в «Дяде Ване» вспоминает, что на словах «папа, надо быть милосердным» она становилась на колени и целовала отцу руку,—а Чехов ей сказал, что этого не надо делать: «Это ведь не драма». Весь

смысл и все драмы человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была до этого, а это просто случай—продолжение выстрела.

Но исследователи теории чеховской драмы в итоге изучения приходят к той же исходной формуле, которой начинаются, вообще, все суждения о чеховском театре, как о театре настроения.

Но что такое, вообще, настроение, и из каких элементов оно складывается?

Если пьесы Чехова создают настроение, то разве Тургенев,—да что Тургенев,—разве Гоголь и Островский не дают в свою очередь это же пресловутое «настроение», только каждый на свой особенный лад?

В чем же своеобразие именно чеховского настроения? В том прежде всего, что существеннейшим элементом для всех чеховских пьес, кроме водевилей, является неизменное в каждой пьесе для каждого действующего лица наличие в его характеристике того, что в музыке называется лейт-мотивом. Тут примеров можно привести множество. Если мы обратимся к «Трем сестрам», то увидим, что основной мотив Ирины, Ольги, Маши: «в Москву, в Москву». У Вершинина—на ряду с постоянными упоминаниями «о жене и двух девочках» мечты о будущей жизни «через двести—триста лет», для Чебутыкина—цитаты из газет (Бальзак венчался в Бердичеве), у Федотина—фотографии и подарки, у Наташи—ее Бобик, Софочка, неграмотные французские фразы и Протопопов, о котором, не умолкая с первого до последнего акта в разных вариантах твердят все действующие лица.

Лейт-мотивы «Чайки»: Нины Заречной—«я—чайка», у Сорина—«человек, который хотел», у Треплева—«нужны новые формы, новые формы нужны», у Тригорина—навязчивость идеи о необходимости запоминать и писать («вот плывет облако, похожее на рояль—надо запомнить»).

В «Вишневом саду» Гаев твердит о «желтом в угол»; Епиходов—о «22 несчастях»; Фирс—о «недотепах»; Лопахин—о «дачах», Яша—«о Париже»; Раневская—«о прошлом», Вера—«о благолепии», Шарлотта—«о своем детстве и фокусах», а Трофимов все зовет: «вперед, не отставай, друзья».

В «Дяде Ване» опять-таки нет ни одного персонажа, не охарактеризованного лейт-мотивом: «мотив» Астрова—леса, Войницкого—до катастрофы в 3-м акте—преклонение перед профессором, а, затем, страстная к нему ненависть и мучительная мечта о неудавшейся любви; этими же мечтаниями живет Соня; Серебряков—готовой формулой «надо дело делать».

Эти лейт-мотивы в разных тональностях, но непрестанно с первого до последнего слова пьесы—они-то очевидно и составляют то «настроение», на котором строится все воздействие Чехова на зрителя.

Кстати сказать, о постройке чеховских пьес вопрос в специальной литературе почти не затронут. И только в предисловии Вл. И. Немировича-Данченко к монографии Н. Эфроса о постановке «Трех сестер» в Художественном театре, я нашел чрезвычайно ценный анализ того метода, по которому создавалась пьеса.

«Ни в одной предыдущей пьесе, даже ни в одной беллетристической вещи,—говорит Немирович-Данченко, Чехов не развортывал 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. Точное действие может обйтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на рождение волос, о новом командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, как пришла на телеграф женщина и не знала, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых 5 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 действия так переполнены этими как ничего незначащими 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 связанный каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой<sup>1)</sup>.

Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он оглядывается на свой личный пройденный путь жизни, на радости весны и постоянные крушения иллюзий, и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, попавших в авторский дневничек — оно-то и составляет то подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее действие».

Этот, совершенно особый метод построения пьес и создает то своеобразие Чехова-драматурга, которое заключается:

- 1) в особой ритмичности;
- 2) в обязательности «лейт-мотивов»;
- 3) в музыкальности глубокой лирики.

Но это своеобразие приемов Чехова-драматурга свидетельствует о том, что Чехов в основных линиях своей драматургии шел по направлению чисто беллетристическому, т. е., что он мыслил о сценических положениях и о развитии действия, как эпический писатель<sup>2)</sup>, мало к тому же озабоченный созданием прочного сюжетного каркаса — сценария — сказали бы мы, в применении к драматической форме. И если уже его первая повесть «Степь» является рядом отдельных картин, то этот основной недостаток композиции явственно проступает во всех больших рассказах и пьесах Чехова, и только в новелле и в водевиле достигал Чехов необычайной сконцентрированности действия. Сценарий же больших пьес Чехова скроен из отдельных доскутков, легко распадается на свои составные части и не подвергается существенным изменениям, в случае произвольной перестановки порядка явлений. Первое действие «Трех сестер» можно начинать играть со середины, а потом переходить к началу акта и т. д. Нарушенная последовательность в отдельных сценах ничего не меняет в общем композиционном замысле, настолько рыхл и расплывчат чеховский сценарий.

\* \* \*

Значение Чехова огромно: он способствовал окончательному разложению быта российской интеллигенции. Его рассказы и пьесы, с необычайной силой и яркостью этот быт и его нравы запечатлевшие, воспитали целое поколение в лютой ненависти к чиновникам Лоевским, профессорам Серебряковым, врачам Ионнычам, архитекторам Ползиковым. Будущий историк-социолог, изучая весь комплекс причин, ведших к неизбежной гибели и распаду чеховскую Россию, не сможет пройти мимо Чехова: в его произведениях найдет он драгоценнейшее свидетельство, оставленное крупнейшим художником России, запечатлевшим всю пустоту и отсутствие «общей идеи — бога живого человека», что было отличительным признаком того явления, которое мы называем сейчас «чеховщиной». А раз это так, то этим, в сущности, и разрешается вопрос, естественно возникающий: а можно ли ставить сейчас Чехова?

Другой вопрос, заинтересует ли Чеховым современный театр? Найдет ли в чеховских пьесах интересный материал для проработки, например, рабочий драматический кружок?

1) Как верно раскрыт в этих замечаниях Н.-Данченко прием Чехова, свидетельствующий о полной нетеатральности его письма.

2) Вл. И. Немирович-Данченко так ведь и писал, что подводное лирическое течение чеховских пьес заменит устаревшее действие.

Весь репертуар чеховского театра, естественно, распадается на несколько частей. Прежде всего, ряд пьес уже никак не годится для современной проработки. Это, во-первых, только два года тому назад извлеченная из архивов юношеская пьеса, которая так и осталась без названия. Центрархив выпустил ее под названием «неизданная пьеса». Она не представляет никакого интереса театрального, это историко-литературный документ. К этой же категории относится и «На большой дороге». Вряд ли возможна постановка и в первой редакции «Дяди Вани», «Лешего». Из больших пьес, таким образом, остаются: «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад».

«Иванов», «Дядя Ваня»—пьесы, рисующие усадебный быт и дающие ярчайшее изображение российской интеллигенции. Сценически вряд ли можно эти две пьесы сделать в плане современного репертуара—они могут быть использованы скорее лишь, как материал чисто литературный. «Три сестры» дают возможность создать спектакль более острый. Но подход к этой пьесе должен быть очень осторожным. Современная сценическая интерпретация «Трех сестер» должна пойти в направлении придания пьесе комедийного, отнюдь не лирико-драматического тона.

Новая сценическая интерпретация, заново раскрывающая весь замысел, вернет в современный репертуар лишь один «Вишневый сад». Это комедия, которая вскрывает чрезвычайно интересный социологический процесс русской жизни конца XIX века: картину неизбежного распада и полной гибели помещичьих «вишневых садов». Это комедия, рисующая разложение дворянско-помещичьего класса и закономерный рост хищнического капитала: «Вишневый сад» останется пьесой, совершенно необходимой для полного познания о России накануне первой русской революции.

Что же касается чеховских водевилей, в особенности «Предложения», «Юбилея» и «Свадьбы», то они еще долгое время будут вполне приемлемыми для репертуара, и не только профессионального театра. Трактованные в тонах яркого шаржа и меткого гротеска, они составят превосходнейший материал для проработки их.