

от 4 ИЮЛ 44

К 40-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ

ЧЕХОВ и ТЕАТР

Арсений РИДАЛЬ

Девятнадцатый век был веком литературного великолетия. Начало столетия шло под знаком блистания Пушкина, Грибоедова, Лермонтова. Серединна ознаменована горестным смехом Гоголя и коренной реформой Островского. Далее российская сцена украсилась тончайшей эстетикой отточеного стиля Тургенева. Затем угрожающе и пророчески звучали гневные сатирические речи Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина. Все эти взлеты литературы и в частности драматургии шли параллельно с крупнейшими политическими и общественными событиями века, а их было немало: трагедия декабристов, деятельность народничества, крестьянская реформа и, наконец, появление в России предвестников марксизма.

Но последняя четверть века, отличавшаяся диким разгулом полицейской реакции, вызвала среди некоторых слоев интеллигенции разочарование и упадничество, что оставило определенный след в литературе и искусстве. Все это нашло свое отражение и в истории русского театра. Вместе блистательных имен высокой классики сценой овладели почти безраздельно дешевые эпигоны, повздорившие с французского драматического безвкусицей бульварщиной. Шпагинский и Невежин, Виктор Крылов и Владимир Потехин и Крюковский сменили собой Островского, Гоголя, Льва Толстого, Сухово-Кобылина. На сцене стали массами появляться гробы, ланкиды, эффектные выстрелы, роковые женщины, но гробом не хватало романтического полета «Маскарада», а выстрелы и убийства шли не от высоких кульминаций шекспировских страстей и характеров, а вели свое начало от откровенной французской мелодрамы, от творений Дениери и Пьера де Курсея.

Именно в эту эпоху безвременья в русскую драматургию вступил Антон Павлович Чехов. Выступление Чехова было второй, после Островского, новой реформой драматургии и театра, имевшей последствия совершенно удивительные, действие которых продолжается и сейчас. Новая театральная композиция, особенность речевых построений, почти полный отказ от пространственных ремарок—сделали невозможными все существовавшие до того приемы игры и режиссуры. Классическое соединение Чехов—Московский Художественный театр есть такое же логическое явление. Новая форма построения новых приемов раскрытия внутреннего содержания. Неисчислимы богатства чеховской мысли, тонкости в изображении характеров, привычная для Чехова манера полукладе, под которой скрываются мощные глубинные пласты удивительных по точности определений.—не могло все это быть отобразено в стандартном театральном «предприятии» глухой эпохи.

И вот—реформа Станиславского в театре—есть прямое и логическое следствие реформы Чехова в драматургическом письме, а наш сегодняшний советский театр в поступательном развитии своих реалистических стремлений в очень многом живет, совершенствуя эти пути, само собой разумеется, в новом идейном преломлении. Из этого уже одного ясно, какая грандиозная роль принадлежит Чехову в деле становления драмы и театра и чем мы обязаны ему сегодня. И каждый раз, когда мы вновь обращаемся к изучению чеховского наследия, нас охватывает чувство великой благодарности гениальному русскому драматургу, застенчивому, нежному и скромному человеку, всегда бывшему таким требовательным к самому себе и своему творчеству, вечно неудовлетворенному, а на деле повернувшему пути развития нашего театра в совершенно другую сторону, при этом смело и пронычно.

Исследуя драмы Чехова и, особенно помня, что почти всегда основным их героем является российская интеллигенция 80-х—90-х годов, не следует удивляться частому изображению опустошенности и духовной смерти показываемых Чеховым образов. Так было. Чехов правдив до конца, он—предел, мерило человеческой правдивости в своих героях. Для него страшнее всего — сфальшивить, солгать. Мягко по форме, наивно по языку, но по существу необычайно жестоко до правдивости рассказывает и показывает он своих людей, и поскольку эти люди—продукт своего времени,—характеристики Чехова превращаются в обобщенные социальные картины изображенного им общества. В этом их сила, в этом огромная заслуга Чехова, в этом значение его для нас, для нашего сегодня.

Чехов абсолютно лишен плакатности, голый тенденциозности, но как проникновенно в чисто социальном смысле звучат его, зачастую почти пророческие, мысли! Вспомним, например, мечтания Тузенбаха в «Трех сестрах», когда этот прогрессивный офицер убежденно говорит: «Надвигается на нас громада, готовится зло. рокая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, предрассудки к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а черта как-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!» Много ли писателей, выросших в эту глухую пору, доходило до такого абсолютного пророчества, обоснованного на внутреннем чутье убежденного прогрессивного гуманиста своего времени. А это написано в 1901 году, т. е. за 16 лет до великого потрясения, радикально перевернувшего бытие нашей страны.

Но так как Чехов и очень многие из героев Чехова, в соответствии с социальной обстановкой, вырождались, падали, доходили до гибели как духовной, так зачастую и физической, то и в течение очень долгих лет существовало стандартное определение Чехова, как писателя глубоко pessimистического. Легенда эта, правда, уже давно в основном разрушена, и, наоборот, чем более изучаем мы биографию, творческий путь Чехова, чем глубже анализируем психологию его ведущих образов в драматургии, — тем более поражаемся неслучайному



запасу светлых тонов, неугасимой веры в лучшее будущее (что, кстати сказать, является основным признаком оптимизма в мироощущении писателя). О Тузенбахе было сказано выше. Вершинин (в тех же «Трех сестрах») не только говорит, что «через 200—300 лет жизнь будет изумительна», но и добавляет «Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, — он должен предчувствовать ее, ждать, готовиться к ней». Там же Ольга, после трагедии, прошедшей в жизни «Трех сестер», говорит, что «страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступит на земле и поманут добрым словом тех, кто живет теперь». А потому «жизнь наша еще не кончена. Будем жить!»

Смешной чулак, вечный студент, теряющий калоши, неловкий и неприспособленный к жизни «облезлый барин» Петя Трофимов в «Вишневом саду» уверенно и просто отказывается от помощи Лопахина, говоря: «Я могу обходиться без вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах», а на проницательный вопрос Лопахина: «Дойдешь?» — спокойно отвечает: «Дойду или укажу другим путь, как дойти!» И уходит в этот новый путь рука об руку с молодой девушкой Аней, с возгласом: «Здравствуй, новая жизнь!»

Существо более лирическое, нежное и мечтательное — Соня в «Дяде Ване» кончает пьесу почти особым догматом веры: «Все страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою мир, и наша жизнь станет нежной, как ласка. Я верую, верую...» Даже пришедший к сознанию собственного падения, к крушению всего Иванов, человек кончающий самоубийством,—совершает этот акт над собой, как справедливый приговор, понимая, что если нельзя жить так, как надлежит человеку, что необходимо очистить мир от ненужного «Проснулась во мне молодость, загворил прежний Иванов!»

Так всегда у Чехова строго разграничены образы входящих и приходящих им на смену, одних он часто жалеет, показывает их в туманной дымке грустного сожаления, но другим всегда радуется и приветствует их светлой улыбкой гуманиста. Точно также почти всегда у Чехова в личную судьбу героев вылетено отражение общественной тенденции, неизменно прогрессивной и передовой, в особенности, если лишний раз вспомнить эпоху, когда все это писалось.

В театре им. К. С. Станиславского мы хотим отметить память А. П. Чехова постановкой его первой по времени написания пьесы «Иванов». Следует сказать, что в этом произведении, дебютном для автора, еще очень многое звучит, так сказать, по наследству от переходной эпохи. Наряду с типическими чисто чеховскими приемами в драматургическом построении есть еще многое от тех законов сценической композиции, на которых строилась пьеса в эпоху Сарду и Скриба. Но внутренняя ткань, система развития характеров, знание окружающей бытовой обстановки и умение ползать ее в мимолетных, молниеносных блестях юмора, местами граничащих со своеобразным гротесковым жанром, в котором Чехов был особенно силен,—все это уже от нового приема, все это специфически чеховское, которое разовьется дальше в «Чайке» и затем окончательно расцветет в «Трех сестрах» и «Вишневом саду».

Сложно «Иванов» прост. Российский интеллигент, физически еще не старый Иванов, духовно уже умер. Прошлое его благородно, честно, как у всякого прогрессивного русского университетского человека; оно полно энергии, высоких идейных планов, стремления приложить эту свою энергию к полезному для народа делу.

Но так было до 25 лет, а сегодня, в 35 лет, Иванов уже состарился, выдохся, утомился, потерял всякую дружину жизни. Женится по любви на еврейке Сарре Абрамсон. Женщина ради него бросила семью, переменяла веру, она проклята родными, фанатически настроенными. Сейчас она тяжело умирает от туберкулеза. Возможность спасения заключается в поддержании веры в ее любовь, но Иванов уже не любит ее и ежедневно уезжает в соседнее имение Лебедевых, где живет молодая девушка, дочь Лебедевых, Саша.

Лечащий жену Иванова доктор Львов требует во имя человечности, чтобы Иванов изменил свое поведение, чтобы отказывался, чем и ускоряется гибель жены. Саша любит Иванова и стремится своей любовью вернуть в нем угасшее творческое начало. Сарра умирает, Иванов в самый день своей свободы с Сашей, доведенный до отчаяния сознанием своей никчемности, —стреляется. Вот и все. Иванову, человеку, совершающему по первому впечатлению только отрицательные поступки, идейно противопоставлен доктор Львов, человек, совершающий только честные поступки, прямолинейный и горячий борющийся за правду и высокие идеалы человечества. Так кажется, если не вдуматься глубже в эти два образа, все время находящиеся по отношению друг от друга в состоянии дуэли. Драма построена на взаимоотношениях Иванова, его жены, Саши и доктора Львова. Сценической и драматургической особенностью произведения является чрезвычайная напряженность связи судеб этих четырех лиц, заставляющая и в чтении, и, особенно, в сценической интерпретации все время неотрывно следить за перипетиями их жизни. Это величественное достоинство фабулы, интриги, сюжета и стало залогом бурного успеха, который «Иванов» имел при первом своем появлении. Этому успеху мы должны быть особенно благодарны, ибо он-то и заставил Чехова посмотреть на себя всерьез, как на человека, могущего играть для сцены, и он-то толкнул его к дальнейшей замечательной драматургической деятельности.

Вторым достоинством пьесы является ее принципиальная проблемность. Все время ставится вопрос—где правда, где ложь, кто честен, а кто подлец и в чем правда, и в чем честность, и в чем ложь, и в чем подлость?

Доктор Львов идейно защищает умирающую Сарру, он узко прямолинейно честен, он в глаза говорит Иванову, что тот подлец, он ничего не боится, со всех срывает маски, но во имя этой прямолинейности пишет анонимные письма, доносит умирающей женщине, что к ее мужу приехала, как он полагает, любовница (на самом деле у Саши с Ивановым отношения чисто платонические), и фактически ускоряет ее смерть при абсолютном жалеании ее спасти. Кто прав? И где добро, где зло? Львов олицетворяет собой правду, добро, на деле же и лжет и приносит больше зла, чем добра. Формально Иванов олицетворяет собой зло, ложь, на деле во многих случаях жизни ведет себя исключительно честно, страдает искренно от ощущения потери своей порядочности и за это сознательно приговаривает сам себя к смерти, решая этим для себя и проблеме правды и проблеме честности.

Подводя все итоги, Чехов, на вопрос — кто же подлец?—выносит приговор социальной обстановке и безвременью этого периода истории, приводящей хороших культурных и передовых людей к моральной и физической гибели.

Эта-то проблемность и была в свое время предметом нападок реакционной критики и, отвечая на это, Чехов писал в письме к А. С. Суворину: «Если публика выйдет из театра с сознанием, что Ивановы—подлецы, а доктора Львова—великие люди, то мне придется подать в отставку и забросить к черту свое перо!»

Острый глаз, юмор, граничащий с сатирой, обнаруживает Чехов в изображении окружающей главных героев среды. Параллельно с юмором идет и лирическая линия «уходящих из жизни» как физически, так и духовно (Сарра, Лебедев, Шабельский),—здесь, как в сценическом рисунке, так и в языке—полностью Чехов, создатель своего особого неповторимого литературного стиля.

Интеллигентная, ставшая жертвой «глухого царствования»,—постоянный элемент чеховской драматургии. Недалеко от Иванова ушел и его будущий тесть Лебедев, в сущности—тот же Иванов, но постаревший и вконец спившийся. Такими же жертвами становятся герои «Дяди Вани»—Войничский, Астров, брат трех сестер—Андрей Прозоров. Распад душевный, ведущий всех этих людей к гибели, формируется у Чехова, как быстрая утомленность, ранняя, преждевременная старость, душевная рыхлость, разочарование и скука,—все продукты бесплодности и бездельности данного исторического периода. По словам Иванова: «В 20 лет мы все уже герои, за все боремся, все можем, а к тридцати уже утомляемся, куда не годимся!» Уже тогда жизнь создавала другую интеллигенцию. Она с пионерского возраста сохраняет жизнеспособность, энергию и поступательное движение до академической старости.

Сорокалетний юбилей великого писателя и драматурга, отмечаемый трудящимися Советского Союза в дни великой Отечественной войны, еще более поможет нам в освоении замечательного чеховского наследия.