

КОНСТАНТИН МОЧУЛЬСКИЙ¹

ТЕАТР ЧЕХОВА²

1

Просматривая письма Чехова за годы 1887—89, мы постоянно встречаемся с его отзывами и заметками о современном театре. И все они — резко отрицательны. Чехова влечет к театру, но драматическая практика 80-х годов вызывает в нем негодование, почти отвращение. Он начинает писать пьесы, отталкиваясь от существующих шаблонов; мечтает перевернуть театр, заставить зрителя ахнуть, растеряться, возмутиться. Никаких традиций продолжать он не намерен: ему кажется, что все они прогнили насквозь и что драматургию его времени нужно сдать в архив.

Теперь, когда театр Чехова стал для нас классическим, когда мы уж столько лет «преодолеваем» его и все не можем преодолеть, необходимо вспомнить, что возник он в порядке революционном и был задуман как противоположность существовавшему тогда репертуару. Отсюда все его отличительные черты, его необычность и вполне сознательная парадоксальность. В 80-х годах сценой владела мелодрама, с ее устойчивыми, банальными фабулами, с неизбежным разделением персонажей на добродетельных и порочных, с надоевшими «амплуа» и трафаретной публицистикой. Все это подносилось под видом реализма, приправлялось дешевой моралью и завершалось эффектами под занавес.<...> Мелодрама строится на ловко запутанной фабуле: это — остов пьесы: быт, психология, идеи присоединяются потом. В театре Чехова — наоборот: никакой фабулы, никакой интриги и даже (почти невероятно) никакого действия. <...> Программа его на первых порах чисто разрушительная: свою первую пьесу «Иванов» он пишет как рассказ: сам не знает, что из этого выйдет<...>. И вот с тех пор не прошло и пятидесяти лет, а бунтарский, «наглый» театр Чехова стал тихим, элегическим театром «настроений»; мы не чувствуем больше его боевого

тона, и он представляется нам теперь прямым продолжением русской реалистической традиции. Да и сам стал для нас традицией, с которой борется и должно бороться каждое новое театральное направление.

2

Чехов <...>понимает, что нельзя создать новый театр одним простым отрицанием старого. На месте разрушенного нужно что-то построить. Но что и как строить — ему еще не ясно. Начинается долгая работа над выработкой «своего» театрального стиля и построения; ощупью, нерешительно, колеблясь и заблуждаясь, ищет Чехов ту форму, которая могла бы вместить его новое чувство театра. Лишь в «Трех сестрах» ему удается наконец создать свою лирико-бытовую драму, вполне оправданную и до конца оригинальную. Сам Чехов, а за ним и все его критики воспринимали это новаторство в смысле приближения к действительной жизни. <...>Мы и доселе не можем выйти из заколдованного круга всяких реализмов и натурализмов, толкуем о правдоподобии и думаем, что это понятие может все объяснить. Мы хотим определить своеобразие чеховских драм, а пользуемся для того самым общим и бессодержательным признаком. Да ведь не существует такого театра, который не хотел бы быть «зеркалом жизни». Ведь и мелодрама, на которую ополчился Чехов, стремилась к реализму, и классический театр Расина строился на «vraisemblance»³, и романтическая драма Гюго мнила себя сколком с жизни! И каждое новое литературное направление борется против старой лжи во имя новой истины. Только истины недолговечны и не переживают обычно поколения, их создавшего. Чеховская «правда» тоже не пережила его эпохи. И если бы вся ценность его драм заключалась в изображении действительности, мы бы их давно забыли. Но театр Чехова продолжает на нас действовать, и конечно, совсем не потому, что в нем все «как в действительной жизни». Его внутренняя сила — не в точном

воспроизведении быта (что может быть случайнее и недолговечнее!), не в изображении социальных типов и интеллигентской психики (все это давно ушло в историю), а в напряженности лирического чувства, заполняющего и быт, и социальные нравы. Если бы Чехов был только бытописателем, его драмы давно бы превратились в исторические документы. Ибо ничто в окружающей нас действительности не напоминает нам мир дяди Вани, сестер Прозоровых, Раневской. Такого быта больше нет, такие люди исчезли, а между тем чеховские герои продолжают жить. Недавно пьеса «Три сестры» была поставлена в Париже на французском языке. Неужели и иностранцев она захватила своей житейской правдой? Не показались ли им, например, эти чудаки и резонеры — чистейшим поэтическим вымыслом, а их странная, полусонная, полумечтательная жизнь в глухом, провинциальном городке — полнейшей фантастикой? А если драма может волновать нас, безразлично, похожа ли она на действительность или нет, то следует заключить, что художественная ценность ее не зависит ни от какого «правдоподобия». Но в чем же эта ценность?

3

Как было бы просто и легко вслед за остальной критикой поговорить о натурализме Чехова, вспомнить попутно о тенденциях Художественного театра, сказать, что актеры на сцене «переживают» не для зрителя, а для себя лично, что вместо сцены перед нами обыкновенная комната со снятой четвертой стеной; что перед нами не зрелище, а кусок жизни, что нам приказано не слушать, а подслушивать. Да, это было бы легко — но в результате наших рассуждений — не осталось бы ни театра, ни искусства.

Другой путь — изучение драматической манеры Чехова — труднее. Но, быть может, надежнее.

Начнем с самого общего. Пьесы Чехова производят на нас впечатление бездейственности: автор сознательно оскорбляет, почти

упраздняет интригу и внешнее действие. «Фабула может отсутствовать». В «Чайке» — только намечены возможности действия, но ничего не происходит, ничто не завершается: действующие лица идут своими путями, встречаются как будто случайно, но не сталкиваются и не борются. Сложные нити сюжета не завязаны — финальный выстрел Треплева ничего не разрешает. В «Дяде Ване» в имение, которым управляет Войницкий, приезжает профессор Серебряков со своей красивой женой. В нее влюбляются дядя Ваня и доктор Астров. Это ничем не кончается. Профессор с женой уезжают. И снова, как было раньше, — монотонная, безотрадная жизнь, счета, хозяйство. В «Трех сестрах» в провинциальный город приходит бригада: Вершинин любит Машу, Тузенбах — Ирину; действующие лица разговаривают, грустят, мечтают. Бригада уходит. И снова неподвижность и тишина. В «Вишневом саду» разговоры о продаже имения, споры, слезы, воспоминания, попытки борьбы — и душевное оцепенение. Сад продается с торгов. Помещики уезжают. В пустом доме снова тишина, старый лакей Фирс покорно умирает.

Отсутствие интриги влечет за собой замедление темпа и заглушенность тона. Актеры говорят вполголоса, часто молчат, мало и медленно движутся. Диалог несвязный, с резкими переходами, недоговоренностями и паузами. Иногда вместо слов — какой-нибудь мотивчик или навязчивый стишок («А он и ахнуть не успел, как на него медведь насел», «Тарабумбия, сию на тумбе я»). *Маша*: Трам-там-там... *Вершинин*. Там-там... *Маша*: Тра-ра-ра? *Вершинин*: Тра-та-та). Эмоция не выражается словами, а прячется за ними. Слова только для отвода глаз. В момент напряжения действующие лица говорят о погоде, насвистывают, рассказывают пошлые анекдоты, смеются, чтобы не заплакать, пьют водку и издеваются над собой. Все они боятся резких движений, решительных жестов, громких фраз и эффектных сцен. Они не доверяют своим увлечениям, иронизируют над своими увлечениями и не выносят пафоса.

Стоит только кому-нибудь из них заговорить с волнением и страстью, как тотчас же он чувствует себя в смешном и неловком положении и обрывает начатую речь какой-нибудь нарочитой банальностью.

Стыдливость чеховских героев граничит с малодушием — страх перед грубостью и пошлостью — парализует их души: они ограничиваются самым незначительным и внешним, стыдятся своего благородства, стараются изобразить себя в самом неприглядном виде. Все, лишь бы не показаться героями. Отсюда постоянная игра на контрастах: возвышенная тирада о человечестве, о будущей прекрасной жизни, о благородстве человека — и тотчас же самопародия. Чехов находит драматические и сценические приемы для осуществления этой парадоксальной задачи: все внутри и ничего снаружи: все загнано в глубину, спрятано, замаскировано. На сцене не люди, а тени, не речи, а молчание, не борьба, а отступление.

Внутри же — напряженная душевная жизнь, протекающая невидимо — и проявляющаяся внезапными взрывами и толчками. Чувства, долго сдерживаемые, вдруг разливаются на поверхности. Герой начинает подробно объяснять себя, оправдывать, утверждать. После ленивого перебрасывания незначительными репликами — вдруг длиннейшие тирады: маска сброшена и эмоция раскрывается во всей своей раскаленности. Вспомним речи Иванова — проходящие длинной цепью через всю пьесу: это прямые автохарактеристики, самовысказывания, лирические монологи — и на них построена вся драма. С первого же действия звучит тема: «не понимаю самого себя» — и это разбирательство и суд над своей душой продолжается до конца четвертого.

В первом действии: «Все это правда, правда. Вероятно, я страшно виноват, но мысли мои перепутаны, душа скована какою-то ленью, и я не в силах понимать себя... Сам я не понимаю, что делается с моей душой».

И в финале: «Слушай, бедняга... Объяснять тебе, что я честен или подл, здоров или психопат, я не стану. Был я молодым, горячим,

искренним, неглупым...» и т.д. И так во всех драмах Чехова: чувства отведены вглубь, под спуд, но для того только, чтобы с большей силой прорваться сквозь нагроможденные на них горы и вспыхнуть с большим блеском. Эти ослепительные взрывы подготовлены предгрозовой тишиной: все насторожилось, застыло, замолкло — и вдруг патетический возглас Лопахина: «Я купил!» или крикяди Вани: «Не замолчу! Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил!» Или плач Андрея в «Трех сестрах»: «Когда я женился, я думал, мы будем счастливы, все счастливы. Но, Боже мой! (плачет)... Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...».

4

Чехов создал личный и своеобразный жанр: лирическую драму, в этом у него не было ни предшественников, ни последователей. Понятно, что пьесы его, построенные на полном отрицании драматического искусства, не знающие ни развития характеров, ни движения событий, — должны были остаться исключениями. Этот театр Чехова — единственный и неповторимый произвол, утвердившийся на сцене вопреки всем очевидностям. Оставаясь в своей беллетристике объективнейшим рассказчиком, Чехов пожелал в драме и искусстве, как известно, самом сверхличном, — показать себя лирическим поэтом. Только в пьесах можно услышать его живой голос. Вспомним авторскую исповедь в «Чайке» (речи писателя Тригорина) а во всех других пьесах — лирические тирады, полные личного чувства; взволнованные мечтания о будущей жизни, тоска по прекрасному человечеству, мысли о России, размышления о смысле жизни и жажду подлинной веры. И это участие автора в ходе драмы, эта его заинтересованность и встревоженность — создают то «настроение», о котором так много и так туманно говорилось в нашей критике. Автор равнодушен к событиям и поступкам: он погружает своих героев в сумерки, завораживает их застылостью полусна, в которой чувства перестают быть

лишь поводом для действия, а живут и расцветают сами по себе в своей прекрасной бесцельности. Обычно драматический герой с чувства, как с трамплина, соскакивает в действие. Его эмоция немедленно осуществляется активно: решение, столкновение, борьба, победа или поражение. У Чехова — вместо драмы лирика: эмоции медленно крепнут в тишине, растут, изживаются, довлеют себе. Макбет, охваченный страстью, совершает преступление за преступлением: чеховские персонажи только переживают пафос свершения — но остаются неподвижными. Их судьба — желать, томиться, тосковать по действию, но никуда не выходить из мира своих чувств. Лирическая стихия держит их в плену. Разбив этот плен, они бы изменили своей природе. И Чехов интуитивно чувствовал, что основа лиризма — *неразрешенность*. Поэтому — неосуществленная, неудовлетворенная любовь становится рычагом всех его драм. Типичная цепь несчастных любвей протягивается в «Чайке». Аркадина любит Тригорина, тот влюбляется в Заречную; Заречная продолжает любить Тригорина — Тригорин ее бросает; Маша любит Треплева — Треплев не любит Машу, Медведенко любит Машу, Маша не любит Медведенко. В «Дяде Ване» — Соня любит Астрова, Астров — Елену Андреевну. В «Вишневом саду» — Лопухин и Варя, в «Трех сестрах» — Кулыгин и Маша, Тузенбах и Ирина, Андрей и Наташа. У Чехова любовь всегда неразрешенная: если она взаимная (что случается очень редко), ей мешает сама жизнь: влюбленные — не свободны (Иванов — Саша, Вершинин — Маша), они знают обреченность каждого чувства, близость разлуки, силу забвения. Их лирические души не умеют радоваться: настоящее им грезится, счастье для них утомительно и грубо: они привыкли жить воспоминаниями и надеждами. О настоящем лирики не бывает, она питается только памятью и воображением. И дядя Ваня осуществляет себя до конца не тогда, когда он стреляет в профессора Серебрякова, а когда, сидя с Соней над счетами, грустит о своей погибшей жизни.

Лирическим заданием объясняется не только построение драм Чехова, но и характеры его персонажей. Много говорилось о лишних людях, неудачниках и «недотепах» у Чехова. При этом, конечно, хватались за всеспасающий натурализм и хвалили писателя за верное изображение действительности. А потом, естественно, удивлялись тому, что могла существовать огромная страна, населенная одними бездельниками, чудаками и неврастениками. Нет, герои Чехова столь же мало списаны с натуры, как и герои Гоголя и Достоевского. Они убедительны не правдоподобием, а своей художественной жизнью: не *реализмом*, а *реальностью*. В драмах Чехова второстепенные лица — бытовые карикатуры: они очерчены сатирически, общими отрицательными чертами с налетом публицистики. Их много в пьесах первого периода (восьмидесятые годы). В «Иванове», например, — «несимпатичные» персонажи — Львов, Бабакина, Косых, Боркин, Зинаида Савишна, Авдотья Назаровна. Автор — в поисках своего драматического стиля — одновременно испытывает силы в водевиле, и этот легкий жанр влияет на его драмы. Но вот «Леший» не принят критикой: попытки Чехова обновить театральные формы терпят полное крушение, и автор на семь лет уходит от драматургии. Во втором периоде социальной сатиры и «водевильной» публицистики в пьесах все меньше и меньше, и в связи с этим — отрицательные персонажи появляются в них все реже. В «Чайке» — Аркадина и отчасти Тригорин; в «Дяде Ване» — профессор Серебряков; в «Трех сестрах» одна Наташа, а в «Вишневом саду» все действующие лица — «симпатичны»: мы всегда испытываем к ним нежность и сочувствие. Почти все они — умны, тонки, благородны, душевно-изящны; они — пассивны, но вовсе не праздные говоруны и бездельники. Иванов «надорвался» от непосильного труда, дядя Ваня с Соней проработали не

покладая рук всю свою жизнь, Ольга и Ирина Прозоровы — вечные труженицы, Лопахин — от сохи выбился в люди и т. д. Да, они совсем не похожи на героев, не говорят о своих Добродетелях и из застенчивости прикидываются «лишними людьми. Но не веря в себя, терзаясь бессмысленностью своей жизни — они самоотверженно исполняют свой долг: учат в школах, лечат больных, помогают темному народу, строят дороги, разводят леса. Эти нытики и скептики живут для будущей России; для прекрасной жизни, которая непременно наступит через двести-триста лет. Их души горят страстной верой и полны неистребимого идеализма. И все же — они неудачники. Почему? Автор шутливо отвечает за них: безотрадная русская действительность, серые будни, безвременье, «среда заела». А критики эту отговорку принимают всерьез и подводят под жизненное крушение чеховских героев солидную «социальную базу». И получается, что никакого трагизма в судьбе их нет, что родился бы они в другую эпоху — жизнь их стала бы сплошным благополучием. Как будто, в правду, все дело в том, что Раневские не умели вести рационального хозяйства, а сестры Прозоровы так и не удосужились съездить в Москву! Но ведь не для того Чехов писал свои драмы, чтобы изложить нам «идеологию вымирающего братства» или «разложение интеллигентского мирозерцания». Его волновало не случайное и временное, не костюм и общественное положение человека, а его бессмертная душа. И только о судьбе этой души он и говорил: о неразрешимой загадке существования, о обреченности и гибели. Это — его великая лирическая тема, роднящая его с поэтами всех стран и времен. В житейском плане ни у одного из чеховских героев «жизнь не удалась». Объяснять это можно как угодно, но только никакие объяснения тут не помогут. Перед исконным трагизмом жизни разум бессилен. Да Чехову и не надо объяснять: он раскрывает «неудачу» своих героев как смутную тревогу, как прозорливое предчувствие гибели. Эпиграфом к театру Чехова могли бы служить слова Елены Андреевны в

«Дяде Ване»: «Неблагополучно в этом доме». И конечно, это «неблагополучно» относится не только к русской действительности девяностых годов...

6

Но ведь, как известно, Чехов был материалистом, всю свою жизнь оставался трезвым шестидесятником, верил только в разум и в науку. Его философия — плоска и ограничена: его вдохновляет идея прогресса, технического усовершенствования. Он мечтает о том, что культура сделает людей счастливыми, что когда-то жизнь станет «изящной и удобной». Какой возвышенный идеал — «удобная жизнь»!

Да, Чехов размышляет как рационалист, и мечты его не взлетают высоко. Но, к счастью, он и сам не верит в столь простой способ устранения всех земных неблагоприятий. И не утешает его будущий земной рай; это просто: «давайте пофилософствуем». Чеховская тоска — томление человеческой души, неутолимое ничем земным, — в глубине своей религиозна. И неверующий Чехов в лирическом волнении касался к неведомой ему истине. Недаром в «Чайке» Нина Заречная, неудавшаяся актриса и покинутая любовница, говорит, что «в нашем деле — все равно, играем ли мы на сцене или пишем, — главное не слова, не блеск, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно».

А «Дядя Ваня» заканчивается монологом Сони, звучащим как горячая молитва к Богу:

«Мы будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы с тобой, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую»

горячо, страстно...».

¹ Мочульский Константин Васильевич (1892 — 1948) — русский критик и литературовед. Эмигрировал в 1920, преподавал в Софском университете. Затем, в 1922 переехал в Париж и там преподавал в Сорбонне. Был профессором Свято-Сергиевского богословского православного института в Париже. Сотрудничал в изданиях «Русская мысль», «Звено», «Современные записки», «Последние новости». В середине 1930-х обратился к христианству, испытал глубокое влияние учения о. Сергия Булгакова о Софии. Мочульский был одним из руководителей Русского студенческого христианского движения. Вместе с матерью Марией возглавлял объединение «Православное дело», в связи с чем имел неприятности с гестапо. Автор трудов о Достоевском, Гоголе и Соловьеве.

Соч.: Духовный путь Гоголя. Париж, 1934; Великие русские писатели 19 в. Париж, 1939; Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947; Александр Блок. Париж, 1948; Андрей Белый. Париж, 1955; Валерий Брюсов. Париж, 1962; Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. Лит.: Ег., Кассиан {Безобразов}. Родословие духа (Памяти К. В. Мочульского).— «Православная мысль», 1949, № 7; Митр. Евлогий (Георгиевский). Путь моей жизни. М., 1994; Толмачев В. М. В ожидании возвращения. О жизни и творчестве К. Мочульского.— В кн.: Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995, с. 565—73.

² Впервые:

³ Правдоподобие (*фр.*)