

Tadeusz Osuch

Зинаида Гиппиус о Чехове-драматурге

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 4, 45-52

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ЗИНАИДА ГИППИУС О ЧЕХОВЕ-ДРАМАТУРГЕ

Tadeusz Osuch

Akademia Pomorska
Slupsk, Polska
taduos@rambler.ru

Ключевые слова: *Чехов, Гиппиус, драматург, критика, театр, театральное искусство, критическая статья*

Многие представители «серебряного века», в том числе и Зинаида Гиппиус, негативно относились к состоянию русской художественной литературы и театра. Они отдавали себе отчет в том, что это было связано с кризисом религиозных основ жизни и крахом общественных идеалов, которыми жил весь XIX век.

И хотя не все писатели и поэты рубежа веков столь критично относились к русской классической литературе, но все-таки нельзя не отметить, что отношение к Чехову и его творчеству многих из них было весьма напряженным, а нередко агрессивным или даже неприязненным. Приведем суждения хотя бы некоторых из них: «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского – я не люблю Чехова и статью о *Трех сестрах* вернее всего сожгу» – писал Анненский [Анненский 1979: 458].

Далека от восторга о Чехове и его творчестве была М. Цветаева: «Чехова с его шуточками, прибауточками, усмешечками ненавижу с детства» [Цветаева 1994: 261].

К этому перечню презрительных высказываний о Чехове следует отнести также слова В. Ходасевича: «подвернулись мне письма Антона Павловича Чехова – Царство ему небесное, но был бы он жив, я бы его повесил» [Ходасевич 1997: 396].

В данной работе автор сосредоточится на изображении отношения русской поэтессы серебряного века к Антону Чехову-драматургу, проанализирует некоторые из ее статей о русской литературе и театре первой четверти XX века; попытается доказать, что Гиппиус – русская поэтесса, драматург и критик серебряного века, хотя и не принадлежала к числу декларированных недоброжелателей Чехова, то античеховские настроения свойственны и ей. Выражались они особенно в ее отношении к житейской философии Чехова, его драматургической деятельности.

Весной 1891 года вместе с А.С. Сувориным Чехов впервые побывал в Европе. Там он случайно встретился с Д. Мережковским и З. Гиппиус. Впоследствии Гиппиус напишет, что ее окончательное представление о Чехове в значительной мере сложилось именно в Венеции. Именно с того времени она его запомнила как человека «чуждого возрасту», человека «без лет» («Родился сорокалетним – и умер сорокалетним...»). «В нем много черт любопытных, исключительно своеобразных. Но они так тонки, так незаметно уходят в глубину его существа, что схватить и понять их нет возможности, если не понять основы его существа. А эта основа – статичность» [Гиппиус 2002:160].

Важное место в творчестве Зинаиды Гиппиус занимали критические статьи, публиковавшиеся в газетах и журналах („Новый путь”, „Весы”, „Русская мысль” и др. – Т.О.). На их страницах она отводит много места драматургии А. Чехова и спектаклям Художественного театра, значительно больше, нежели другим драматургам и театрам. Они появлялись под несколькими мужскими псевдонимами, самый известный из которых – Антон Крайний.

Гиппиус в своих статьях затрагивает проблему актерского мастерства, актерской школы. Театр, по ее мнению, должен носить импровизационный характер, подчиненный актеру-личности.

До сих пор некоторых литературных критиков, исследователей жизни и творчества З. Гиппиус может не удовлетворять весьма ограниченный объем критической литературы о ней. А вызвано это тем, что в советский период в русской литературной критике ее фамилию упоминали довольно редко.

В 60-70 годы прошлого века, т.е. на несколько десятилетий раньше, чем в России, проявился особый интерес к творчеству З. Гиппис в европейской публицистике. Именно тогда в парижском журнале „Возрождение” вышла книга, ряд статей, а также несколько трудов в основном мемуарного характера Темирры Пахмус – литературоведа Иллинойского университета, исследовательницы жизни и творчества некоторых представителей русского символизма. Именно она, на наш взгляд, является основоположницей серьезных научных исследований о жизни и творчестве З.Н. Гиппиус.

Трудно переоценить, с точки зрения анализируемого нами вопроса, критическую статью Т. Пахмус *Чехов в критике Зинаиды Гиппиус*, появившуюся в упомянутом парижском журнале в 1966 году [Пахмус 1966: № 176].

Исследуя отношение З. Гиппиус к Чехову-драматургу, Пахмус много места уделяет мнению поэтессы относительно состояния русского театра конца XIX века в целом и Московского Художественного театра, в частности.

Во многих своих критических статьях и рецензиях на спектакли Гиппиус размышляет о новом театре, театре будущего. Именно театр будущего, грядущего, завтрашнего дня интересует ее, так как «в идее театра – есть вечное, что это искусство, и, быть может, одно из самых высоких» [Гиппиус 2003а: 99].

Уже в начале двадцатого века (1901-1904 гг.) Гиппиус была одним из организаторов и постоянным участником религиозно-философских собраний и фактически соредактором журнала „Новый путь”, где печатались ее острые и полемические статьи. Ее эпатажное, театрализованное поведение, стремление выделиться на общем фоне нельзя было не заметить также в ее критиче-

ских статьях. С. Маковский вспоминал, что Гиппиус «была вызывающе „не как все“: умом пронзительным еще больше, чем наружностью. Судила З.Н. обо всем самоуверенно-откровенно, не считаясь с принятыми понятиями, и любила удивить суждением „наоборот“» [Богомолов 1999: 12].

В ее критических способностях никто не сомневался. Она писала обо всем, что заслуживало хоть малейшего внимания. Публицистические статьи, очерки и рецензии Гиппиус 1899-1916 годов всегда были острыми «Ее острого языка боялись и зачастую ненавидели, но к ее мнению, мнению Антона Крайнего, прислушивались все», – писала Т. Пахмус.

Одной из первых ссылок Гиппиус на художественный талант Чехова – драматурга была ее статья *Слово о театре*, изданная еще в 1903 году под именем Антона Крайнего. И несмотря на то, что она появилась в ранний период публицистической деятельности Гиппиус, ее значение с точки зрения анализируемого нами вопроса трудно переоценить.

Критик, излагая свое мнение по поводу состояния самых известных русских театров и их влияния на зрителя, сравнивает в ней театральные возможности Чехова и Горького и не без иронии подчеркивает, что «Чехов и Горький, такие различно талантливые, оба сильно подвинули русский театр вперед, к его последнему концу» [Гиппиус 2003а: 60]. Гиппиус в своей статье обвиняет санкт-петербургские и московские театры в их плохом воздействии на зрителя. По ее мнению, имеют они непосредственное влияние на быстро портящийся его вкус (русского зрителя – Т.О.). Особой критике она подвергает Московский Художественный театр и называет его «истинным кладбищем театрального искусства». «Нет, истинное кладбище театрального искусства не в Александринском театре <...> не в Петербурге; этот погост – Московский Художественный театр. Там я был не раз – и досиживал до конца, не в силах двинуться с места, как очарованный. С ветром двигался оливковый занавес, а я все сидел, почти без лихорадки, с ужасом. Каждый вечер там происходит пышное погребальное торжество при веселых одобрениях зрителей. Толпа давно ждала этого возгласа: „Смерть искусству! Да здравствует сама жизнь!“ Вот она и здравствует, как впрочем, и раньше, с той лишь разницей, что раньше ее не считали тупиком, а если и считали, то ужасались этому, – теперь же и считают, и радуются, что сидят в тупике», – замечает критик [Гиппиус 2003а: 60].

Рассматривая вопрос состояния современного театра и современной драматургии, З. Гиппиус, в частности, иронически спрашивает: «Неужели театральное „искусство“ – такое особенное, странное искусство, что, если мы подойдем к нему с литературными требованиями, оно окажется просто безграмотностью?» [Гиппиус 2003а: 60].

Досталось Станиславскому и Немировичу-Данченко, режиссерам Московского Художественного театра, за их экспериментаторство в отождествлении искусства с жизнью. «Принцип Художественного театра – сделать искусство *тождественным* с жизнью, вбить его в жизнь, сравнять, сгладить с жизнью, даже с одним настоящим моментом в жизни, так чтобы и знака на том месте не осталось. Все слилось в одном достигнутом желании – желании неподвижности, отупения, смерти. Ни прошлого, ни будущего, один настоящий миг, навсегда окостеневший.

<...> Я не хочу касаться здесь Чехова и Горького, как писателей вообще: я говорю теперь исключительно о театре, об его современном положении, об его неуклонном пути к совершенному вырождению и смерти» [Гиппиус 2003а: 60].

На ее взгляд, режиссеры в своих постановках особенно четко экспонируют существующее общественное зло и несправедливость, их театр лишен художественного вымысла. В их постановках не хватает ни художественной иллюзии, ни поэтической фантазии.

Нельзя не заметить, что пьесы Чехова и Горького почти без действия, с их атмосферой и удручающим настроением вписывались в рамки общей программы Художественного театра и раздражали Гиппиус. Ее критический взгляд по этому поводу выражен в оценке двух пьес: *Чайки* Чехова и *На дне* Горького, поставленных на сцене Московского Художественного театра. По поводу первой из них Гиппиус пишет: «Вот что: идет дождик. Падают листья. Люди пьют чай с вареньем. Раскладывают пасьянс. Очень скучают. Иногда мужчина, почувствовав половое влечение, начинает ухаживать и говорит: „роскошная женщина!“. Потом опять пьют чай. Скучают и, наконец, умирают, иногда от болезни, иногда застреливаются. И, как верно, как точно, до гениальности точно, тождественно с жизнью! Никакого вымысла!» [Гиппиус 2003а: 61].

Завершая свою статью критик саркастически заявляет, что «современный „интеллигент“, с честными и трудовыми убеждениями, считающий себя культурным любителем „искусства“, непременно возразит, что лучше обливаться слезами над существующим общественным злом нежели над вымыслом, и что истинное изображение жизни дороже всякого обмана». Это „служение вкусу посредственности“, опасается критик, может привести к концу русской литературы и русского театра. В заключении ее статьи звучит нескрываемая ирония: «Да здравствует же навеки нерушимо наша честная интеллигенция, роскошные женщины, гордые пропойцы, современная „истинная жизнь“! Смерть искусству!» [Гиппиус 2003а: 61].

Из размышлений Гиппиус следует, что успех постановки пьесы может быть достигнут только тогда, когда в гармонии находятся сама пьеса, ее автор, артисты, режиссер и, естественно же, зрители.

В отклике на постановку *Вишневого сада* Московским Художественным театром, опубликованном в 1904 году в „Новом пути“, критические суждения автора выглядят более аргументированными. В сценической реализации чеховской пьесы Гиппиус оттолкнули, по ее словам, отсутствие художественности, поглощенной натуралистической бесцветностью с «кукованием» из граммофона. Сама поэтика жизнеподобия оценивается в статье как «большое Ничего», «вино без игры». Она отмечает, что, в отличие от Гончарова, Тургенева, Толстого, интересно представляющих «крупные куски жизни», Чехов направил свой взгляд художника на «серые песчинки жизни», «мелочи» повседневности. Однако эти «мелочи» растворяются, по мысли Гиппиус, в «серой пыли пошлости» жизни, а сам автор предстает в интерпретации критика как «пассивный эстетический страдалец, последний певец разлагающихся мелочей» [Гиппиус 2003а: 98].

В этой пьесе, продолжает она с сарказмом, «все на своих местах. До такой степени на своих местах, что ничего не замечаешь. Игры я, во всяком случае,

не заметил. Были дамы, шуты-контрощики, какие-то фокусницы, почтовые чиновники, и что им полагается – говорили, делали. Не общеинтересное, а им интересное. Иногда, впрочем, прорывались „нарочные” взвизги, смех „сценичный”, да бегали барышни неестественно, да кукушка за окном деланно куковала – тогда всоминалось, что мы сидим в театре, заплатили деньги, и все это нам „представляют”. Я думаю, что то же самое видел много раз всякий из зрителей – ведь всякий живет в своей семье <...>, иной, может быть, ездил к неинтересным деревенским соседям. Только было все еще естественнее, и кукушка куковала увлекательно, потому что она была настоящая. Можно, впрочем, надеяться, что кукование у Станиславского будет уловлено в граммофон, тогда и оно не нарушит иллюзии. Вообще все жизненные звуки, птичий гам, скрип колес, пение сверчка – следует воспроизводить посредством граммофона. С усовершенствованием фотографии <...> артисты могут отдыхать после первого представления, хотя бы представлений была тысяча» [Гиппиус 2003а: 95].

Станиславский и Немирович-Данченко, сетует не без насмешки Гиппиус, успеха могут достигнуть лишь постановкой пьес Чехова и Горького, так как в этих пьесах актерам не нужно и играть. Чехов и Горький, показав «истину реальности» во всей ее наготе, удалили с лица жизни ее украшающие маски. Темы Тургенева, Толстого и Гончарова, с их глубокими картинками жизни, ушли, по мнению критика, в далекое прошлое.

«Чехов не поэт тонкостей, но поэт мелочей», – отмечает Гиппиус. Она признает, что эти маленькие детали у Чехова необычайно выразительны, но не связаны друг с другом. По ее мнению, Чехов не верит ни в жизнь, ни в людей. «Разве есть в нем ясность, свет, радость, утверждение? Он тупо томится, иногда сентиментально, иногда жестко, всегда с безнадежностью. А эта серая пыль пошлости, неpretворенной между отдельными сияющими брызгами?» [Гиппиус 2003а: 96].

Она убеждена, что русская «публика до Чехова не доросла». И хотя она восхищена художественным мастерством Чехова, но совершенно пропускает сущность его искусства «те звенья, которые дорастут и увидят ясно, что единственная звезда на низком небе жизни – грязные калоши облезлого студента – не захотят, все равно, этой звезды и пойдут давиться, стреляться и топиться» [Гиппиус 2003а: 98].

Упрекая Чехова в глубоком пессимизме, Гиппиус отдает ему должное за объективное, беспристрастное представление жизни последних десятилетий прошлого века, за его подробный художественный анализ недавнего прошлого России. «Благодаря ему – мы яснее увидим, что она (жизнь – Т.О.) – прошлое, что нам в ней тесно, как выросшему ребенку в старом платье» [Гиппиус 2003а: 98].

Весьма критичной в отношении к Чехову была напечатана в „Новом пути” (1904) статья *О пошлости*. Критик дала в ней определение «пошлости» как «неподвижности, косности, мертвой точки, антибытия в самом сердце бытия, остановки полета мира, сущность которого и есть полет. Пошлость есть нарушение первого условия бытия – движения» [Гиппиус 2003б: 89]. В ее основе лежит попытка соотнесения Чехова с Достоевским, фигурой необычайно значимой для самоидентификации русских символистов. Зинаида Гиппиус возражает в ней против сравнения художественного гения Чехова с Достоевским. По

ее мнению, Достоевский и Чехов «не имеют между собой ни одной общей черты, ни как люди, ни как художники, ни как „пророки”» [Гиппиус 2003б: 89].

«Достоевский знал черта, что черт – черт, холодел от ужаса перед ним; любил жизнь и ее мелочи той ненавистнической любовью, которая <...> побеждает смерть. Чехов – не знает ничего; в его душе черт поселился прочно <...> Чехов даже не подозревает, что черт существует, и, конечно, не ему отделить в сознании живое от мертвого» [Гиппиус 2003б: 90].

Гиппиус считает, что сила Чехова, его любовь к жизни «костенеют в лапах черта». «Достоевский больно и мучительно продергивает нас сквозь всю землю до самого нижнего, второго неба; Чехов тянет нас по скользкому <...> скату в неглубокую, мягкую дыру, где нет никакого <...> неба, а только черно, тихо, и, пожалуй, спокойно» [Гиппиус 2003б: 91].

Сначала читатель, может быть, и старается выбраться из этой дыры, он может даже стремиться «в Москву, в Москву!»; позже, однако, понимая, что Москва тоже не рай, он постепенно умолкает и в конце концов погружается в сладкий сон. Кроме того, продолжает Гиппиус, Достоевский, находясь под большим впечатлением стихотворения Пушкина *Пророк*, считал, как и сам Пушкин, что миссия поэта – это видеть, слышать, любить, зажигать огонь любви и ненависти в сердцах людей, утверждать жизнь во всех ее проявлениях. Чехов же, по ее мнению, был всегда лишь пророком отрицания всей жизни.

Ей важны пушкинские «пламенные глаголы» любви и ненависти, которые «ускоряют полет жизни», «утверждают жизнь» [Гиппиус 2003б: 92].

«Если бы Чехова мы, для маленьких, полумертвых людей, и решились назвать „пророком”, то, во всяком случае, пророком отрицания жизни, пророком небытия, и даже не полного небытия – а уклона к небытию, медленного, верного охлаждения сердца ко всему живому» [Гиппиус 2003б: 93].

Гиппиус далека от веры в то, что застой и вялость могут восторжествовать в быстро меняющемся мире двадцатого столетия. Она уверена, что Чехов, получил «десять талантов, высокое доверие», щедро наделен «божественной силой», если даже неохотно и не вполне сознавая это, слагает также и свои молитвы, восславляющие «вечное, божье»: Божественные и вечные аспекты человеческой природы, божественную любовь. Постоянная агония Чехова и безмерная его тоска, по мнению Гиппиус, результат его понимания собственной профанации дарованного ему Богом таланта. «Мы любим божественную силу, заключенную в нем – сознается Гиппиус, – и, глядя на него, соблазненного – страдаем за него» [Гиппиус 2003б: 91].

Только в середине двадцатых годов Гиппиус, подводя итоги своим взглядам на Чехова в воспоминаниях *Дмитрий Мережковский* подчеркивает, что и она, и ее муж Мережковский всегда смотрели на Чехова как на самого талантливого из всех младших русских писателей. По мнению Т. Пахмус, самым выдающимся она считала «его гений неподвижности... статичность... дар – не двигаться во времени» [Гиппиус 2002: 133].

Гиппиус в своих воспоминаниях называет его «писателем момента», человеком, неспособным написать «что-нибудь выходящее из рамок нормального рационализма». Когда он хочет нарисовать аномальное умственное состояние сво-

его героя, безумие последнего становится нормальным под пером писателя: «У Чехова в таких вещах выходило самое нормальное сумасшествие, описанное тонко, наблюдательно, даже нежно, – и – по-докторски извне. Или же получалась... просто „мрачная олеография“ <...> Чехов близок и нужен душам, тяготеющим к „норме“ и к статике, но безсловесным. Он их выразитель в искусстве. Впрочем – не знаю, где теперь эти души: жизнь, движения, события все перевернули, и Бог знает, что сделали с понятием „нормы“» [Гиппиус 2002: 134].

Чехов был «нормальный человек» и писатель *момента*, т.е. и нормы, взятой в статике.

И еще раз Зинаида Гиппиус выражает свое твердое убеждение, что отношение Чехова к жизни чуждо тем, которые верят во время, перемену и прогресс; что его интересует прежде всего изображение маленьких деталей, не связанных друг с другом какой-либо положительной философией; что философия жизни Чехова пугает своею мрачностью, поскольку в ней полностью отсутствуют жизнеутверждающие идеалы.

Как следует из вышеприведенного, Зинаида Гиппиус во многих своих статьях и воспоминаниях постоянно возвращается к Чехову и его месту в русской литературе и театре. Т. Пахмус считает, что она (Гиппиус – Т.О.) до конца своих дней осуждала пессимистическое отношение писателя к жизни, в которой, по удачной формулировке Гроссмана, «все одинаково преходяще, случайно, бессмысленно и неважно. Страстная любовь так же сменяется равнодушием, как самое безутешное горе, безнадежнейшее отчаяние кажется пустяком по истечении нескольких лет, и никакая слава не может спасти от мещанства в семейной жизни, от непонимания близкими и одинокой смерти. Все неважно, все преходящее не имеет смысла» [Пахмус 1966: 176].

Оказывается, З. Гиппиус не до конца была последовательна в своих суждениях о Чехове. В одном месте утверждала, что Чехов – «последний талант», «последний поэт», благодаря ему – мы яснее видим, «что жизнь – прошлое, что нам в ней тесно», [Гиппиус 2001:152]; в другом, что в его произведениях нет широко развернутых сюжетов и развязок, вступлений и окончаний. Они, по ее мнению, часто лишены глубокого философского содержания, серьезных тем. Она считала, что успех можно объяснить их «фрагментарностью и моментальностью»: они дают лишь отрезки преходящей реальности жизни и разъединяют отдельные моменты в истории человечества.

Зинаида Гиппиус была одним из первых критиков, открывших тайну драматургического творчества Чехова. Многие из ее статей отличаются тонким юмором и оригинальностью выражения, чертами, редко встречающимися в литературных журналах того времени. Ее способность дать формулировку своих литературных наблюдений в живых и точных образах свидетельствует о ее художественном мастерстве и тонком вкусе.

Психологическая, творческая полярность двух художников в немалой степени обусловила характер собственно литературных оценок Гиппиус чеховского творчества.

Несмотря на подражание ей со стороны некоторых русских писателей, литературные статьи Зинаиды Гиппиус неповторимы в истории русской критики.

Она заслуживает признания как чуткий и оригинальный критик, во многих вопросах предсказавший оценку современности.

Библиография

- Анненский И.Ф., 1979, *Книги отражений*, Москва.
- Богомолов Н.А., 1999, *Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания*. Томск.
- Гиппиус З., 2001, *Луна*, [в:] З. Гиппиус, *Собр. соч.*, т. 2, Москва.
- Гиппиус З., 2002, *Живые лица*, Москва.
- Гиппиус З., 2003а, *Слово о театре*, [в:] З. Гиппиус, *Собр. соч.*, т. 7, Москва.
- Гиппиус З., 2003б, *О пошлости*, [в:] З. Гиппиус, *Собр. соч.*, т. 7, Москва.
- Пахмус Т., 1966, *Чехов в критике З. Гиппиус*, «Возрождение», Париж.
- Ходасевич В., 1997, *Собрание сочинений: Собр. соч.*, т. 4, Москва.
- Цветаева М.И., 1994-1995, *Собрание сочинений: Собр. соч.*, т. 6, Москва.
- О театре, актерском мастерстве, драматургии, таланте, зрителе Гиппиус говорит в следующих статьях дореволюционного периода: *Две драмы А. Толстого* (Мир искусства. 1899. № 5); *Торжество в честь смерти. «Альма», трагедия Минского»* (Мир искусства. 1900. № № 17-18); *Слово о театре* (Новый путь. 1903. № 8); *О пошлости* (Новый путь. 1904. № 4); *Что и как* (Новый путь. 1904. № 5); *Быт и события* (Новый путь. 1904. № 9); *Над кем смеются* (Новый путь. 1904. № 12); *Братская могила* (Весы. 1907. № 7); *Книги, читатели и писатели* (Русская мысль. 1911. № 4); *Апогей* (Голос жизни. 1914. № 9); *Война, литература и театр* (Чего ждет Россия от войны?) Сб. статей. Петроград. 1915; *Грядущее* (День. 1915, 2 марта, № 59).

Summary

Zinaida Gippius about Chekov as a playwright

Z. Gippius pays more attention to the dramaturgy of Chekov of the Artistic Theatre than other playwrights or theatres.

The ideal theatre for Z. Gippius is not the theatre of remembrances, of the present, but the theatre of the future, of tomorrow. In her opinion, a play can attain success only when in harmony there are: the play, its stage director and, naturally, the audience. In the theatrical performances of modern theatres of that time, including Chekov's, Gippius saw "a pessimistic look to life", human nature, disbelief, sorrow. Chekov is for her the prophet of life denial, the prophet of nonexistence, the prophet of cooling of the heart to all living, but she needed "flaming verbs" of love and hatred. However, she does not find them in Chekov's dramaturgy.

Key words: *Chekov, playwright, Gippius, critic, theatre, critical article, dramatic art*