

№ 28
1348

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

**14 ИЮЛЯ 1929 Г.
ВОСКРЕСЕНЬЕ
12-й ГОД ИЗД.**

**ЛЕНИНГРАД II — УЛИЦА ЗОДЧЕГО
РОССИ, 2, ТЕЛЕФОН РЕДАКЦИИ 136-78
ТЕЛЕФ. КОНТОРЫ 136-75. РЕДАКЦИЯ
ОТКРЫТА ОТ 12—6, КОНТОРА ОТ 11—5**

**МОСКВА 9 — СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, Д. 2. ТЕЛЕФОН 2-61-45
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: НА ГОД — 12 РУБ., НА ПОЛГОДА — 6 Р.,
НА 3 М. — 3 Р., НА 1 М. — 1 Р., ЗА ГРАНИЦУ — 1 ДОЛЛАР В МЕС.
ОРГАН ЛЕНИНГР. ОБЛОНО. ИЗД. ТЕА-КИНО-ПЕЧАТИ**

ЧЕХОВ И ТЕАТРАЛЬНАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ

(К 25-летию со дня смерти А. П. Чехова)

История связала драматургию Чехова с порой расцвета и славы Московского Художественного театра. Сейчас, когда театр этот переживает кризис и когда роль, занимаемая им в театральной современности, становится спорной, делают попытку спасти вневременное значение чеховской драматургии, отделив ее от временных судеб театра. При этом ссылаются обычно на то, что отдельными толкованиями своих пьес в Московском Художественном театре Чехов не был удовлетворен, что он, как явствует из переписки, «написал свой «Вишневый сад», как комедию, а Станиславский сделал из нее слезливую драму».

Сейчас, когда культура наша справляет юбилейные дни замечательного писателя, прежде всего нужно опровергнуть попытку таких непрошенных и ненужных реабилитаций. Не может быть оспорено (знаменитая история о постановках «Чайки» в Александринском театре и в Московском Художественном доказывает это с совершенной несомненностью), что Чехов—драматург создавался и вырос в атмосфере театральной системы Станиславского. Не может быть оспорено стимулирующее влияние Художественного театра на драматургическую работу Чехова, после многолетнего перерыва возвратившегося к писанию пьес под влиянием именно этого театра, писавшего роли на отдельных актеров этого театра, связанного с ним бытово и творчески. Работа Чехова и Московского Художественного театра — классический образец работы драматурга для театра.

Но именно потому мы и получаем право поставить знак равенства между драматургической системой Чехова и театральной системой Станиславского. Действительно, что — основное в реформе драматургии, произведенной Чеховым? Изменение и обновление тематики. Вырвав русскую драматургию из русла купеческих и чиновничьих тем, заповеданных Островским и отчасти Сухова-Кобылиным, Чехов повернул ее к тематике людей интеллигенции и буржуазии: агрономов, врачей, профессоров, к проблемам жизненного строительства, предпринятого в 90-х и девятидесятых годах интеллигенцией и буржуазией. Другими словами, он сделал в области тематики то же, что и Художественный театр; историческая роль их в этом отношении одинакова. И далее. Намеренно ослабив фабульность традиционной драматургии XIX века, Чехов поставил на ее место принцип готовых психологических ситуаций, развертывающихся изнутри драмы, расширяющейся акт за актом почти без поступательного движения фабулы.

Ситуация «Вишневого сада» дана уже в первом акте. Все, что могло произойти, произошло до поднятия занавеса. Помещичья семья разорилась. Сад должен быть продан. Остается только всесторонне развернуть эту готовую катастрофическую ситуацию. Нетрудно установить здесь сходство с драматургией Ибсена — этого создателя трагических пьес, начинающихся, в сущности, с пятого акта. И нетрудно также доказать, что эта форма чрезвычайно характерна для общественных настроений интеллигенции, в мировоззрении которой «неизбежность», «обреченность» занимает такое исключительное место. Если вольно разворачивающийся клубок фабульных перипетий мелодрамы характерен для живущей авантюрно и жадно буржуазии середины века, то формула драматической обреченности, разработанная Чеховым, Ибсеном, а отчасти Метерлинком — одно из совершеннейших выражений европейского общества конца столетия. В переводе же на язык театра эта формула обозначает «сквозное действие», ту струю внутренней драматической связанности сквозившей призывом героев, в которой Станиславский видел основу своего театрального мировоззрения. Это потому, что Станиславский в театре делал то же дело, что в драматургии — Ибсен и Чехов.

Реформа Чехова привела также к перестройке драматических образов и сценического диалога. В отличие от «характеров» и «типов», всегда условных, театрально ограниченных, эта реформа пыталась создать некий «целостный психологический образ», сотканный из сложных конфликтов сознательного и подсознательного, из прирожденных инстинктов, из аберраций воли. Это любопытнейшее театральное воплощение идеалистической, метафизической психологии. И опять таки актерская система Станиславского, все учение Художественного театра об актере, как носителе «подсознательной правды», полностью соответствует драматургической реформе Чехова и ее идеалистической подоплеке в психологии.

То же расширение драматургического материала до пределов подсознательного привело к изменению в строении диалогов. Традиционная для мелодрамы техника диалога, понимаемого как поединок броски, лежащих полностью на поверхности сознания, ясных по волевым устремлениям реплик, заменяется сложным обменом переживаниями, в большей части своей лежащих вне отчетливого сознания участников диалога. Говорят не то, что хотят сказать, говорят, что говорится, думают, что думается, — эта диалоговая техника, обязательной частью которой являются также и знаменитые чеховские паузы, — это не что иное, как почти классическое выражение в драматургии психо-

логии подсознательного. И опять таки актерская техника, Художественного театра с ее «кругом переживаний» и его режиссерская техника, играющая на паузах предельной длительности и на звуковых эффектах, рассчитанных на возбуждение неясных и смутных эмоций, — это — театральный аппарат, полностью приспособленный для выражения все той же психологии подсознательных и бессознательных ощущений.

Таким образом драматургия Чехова предстает сейчас перед нами, как вполне законченная система, как итог реформы не менее основной и далеко идущей, чем реформа, в свое время предпринятая Островским. Даже более того. То, что сделал Чехов с традицией драматургии, полученной им в наследство, это — гораздо более смелый шаг, чем драматургическое дело Островского. И это историческое значение автора «Иванова», «Чайки» и «Трех сестер» должно быть полностью раскрыто сейчас и освобождено из-под плаха вкусовщины, некритической восторженности и запоздалой полемики.

Но именно потому, именно в силу своей значительности и принципиальной направленности, драматургическая система Чехова, так же, как и органически связанная с ней театральная система Художественного театра, никоим образом не пригодны для выражения тематики и проблем нашей современности, для стройки нашего живого театра. Этот вопрос нужно выдвинуть с тем большей остротой, что в драматургии и театре революционного десятилетия явное и скрытое влияние Чехова и Станиславского продолжают чувствоваться с очень большой силой. И речь идет не о попытках реставрировать Чехова, с упорством, но безуспешно производимых «домом Чехова», Московским Художественным театром.

Гораздо существеннее то, что на живом драматургическом творчестве писателей наших дней, в том числе и ряда революционных писателей, продолжает тяготеть традиция чеховской драматургии. Именно эта традиция завела в тупик Юрия Либединского в первой его драматургической работе над «Высоками». Прекрасный жизненный материал и большого размаха политическая направленность этой пьесы вступили в борьбу с драматической формой, заимствованной автором в первую очередь именно у Чехова. От Чехова — эти «целостные психологические образы», требующие «оправдания» таких политически и классово враждебных фигур, как «специалист-устралявец». От Чехова — «сквозное действие» обреченности, выводящее фабулу пьесы, борьбу социалистического сектора с частным, в круг чуть ли не неизбежных событий и налагающее на драму печать пессимизма. От Чехова и пристрастие к постройке диалогов на подсознательном, на недоговоренном. Перед нами здесь развернутая формула чеховской драматургии и нагляднейшее доказательство того, в какой мере противоречит эта формула сегодняшним политическим задачам нашей драматургии, в какой мере она искажает, по законам своей формы, наилучшие замыслы и наиболее четкие идеи автора.

Пережитки чеховских приемов можно наблюдать и в такой отличной пьесе, как «Город ветров» Киршона. И здесь можно найти «профессора», перекочевавшего из «Дяди Вани», и, что еще хуже, черты героев «Трех сестер» и «Иванова» наложили отпечаток несвойственной мягкости, раздвоенности и рефлексии на образы комиссаров бакинской коммуны. Психологические паузы и эффекты настроений, придающие камерность этой высоко-героической пьесе, они тоже из арсенала чеховской реформы.

В еще большей степени сказалась драматургическая формула Чехова, как формула подсознательного и бессознательного, на революционно-исторической трагедии Вс. Иванова «Влокада». Тем более, что здесь вместе с традицией чеховской драматургии непосредственно действовал и метод Художественного театра, поставившего пьесу. Что же говорить о произведении компромиссной части нашей драматургии, о работе Ромашова, Файко и др.? Здесь чеховские образы, чеховские приемы без труда могут быть обнаружены и в рефлексивных рассуждениях героев «Кенца Криворыльска» и в психологических паузах диалогов «Человека с портфелем».

Так широко еще и сейчас влияние чеховской системы в нашей живой драматургии. И всюду, где она сказывается, она несет с собой разрыв между драматургической формой и политической установкой пьесы, снижение политической устремленности, искажение революционной направленности, потому что драматургическая формула Чехова, так же, как и связанная с ней театральная система — это наиболее живое звено в той традиции, которую во что бы то ни стало необходимо преодолеть во имя самостоятельного развертывания советской драматургии и театра. Это — живой противник, и противник исключительно большого художественного обаяния. Но тем более решительно должен быть выдвинут принципиальный лозунг: против Чехова в театральной современности, против каких-либо гриммиров Чехова, против какого-либо подражания ему в нашем театре и драматической литературе.

Адр. ПИОТРОВСКИЙ