

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 32 (198)

11 ИЮЛЯ 1934 г.
ЦЕНА 20 коп.

С О В Е Т С К О Е И С К У С С Т В О

ОРГАН НАРКОМПРОСА РСФСР

ГИМНАЗИСТ ЧЕХОВ — бессменный старожил таганрогского театра, и начинающий драматург (драма «Безотцовщина» и водевил «Не даром курица пела») — явился в Москву страстным театралом и поступил разом в два университета: на медицинский факультет и на галлерей Малого театра. Неизвестно, где он был более прилежным слушателем, но письма его пестрят именами Ермоловой, Федотовой, Саловских, Горева, Ленского, Южина. К Ермоловой на суд студент Чехов понес свою большую драму. Москва укрепила и расширила интерес Чехова к театру. В провинции Чехов вдоволь насмотрелся на трагиков, дотренировавшихся романтические плащи и мелодрам Николая Полевого, и на комиков, сменивших фраз Расплюева на мантию Коляска. Его ранние рассказы полны зарисовками и портретами провинциального театра. Добродушно усмешливые, они верны действительности, и историк театра не обойдется без чеховских типовых портретов авторов по амплуа. Целой вереницей проходят комикан («Комик», «Месть»), трагики («Трагик», «После бенефиса»), первые любовники («Первый любовник»), благородные отцы («Аттерская гибель»), прихлебники («Два скамьяла»), за актерами — актрисы, суфлеры, зрители и т. д. и т. д. Эта комическая вереница складывается в обвинительный акт театру эпохи буржуазного процветания. Театр в изображении Чехова оказывается отсталой отраслью промышленности, допускающей рабские формы эксплуатации труда: актер оказывается некультурным, ленивым, хотя часто и талантливым, кустарем, трафаретно работающим на некультурного потребителя. Под громкой вывеской служения искусству идет кустарное произволение праведных слез и пустого смеха на потеху сытого зрителя.

Отношение «потребителей» театра к его «производителям» позорно. Исправник помет актеров к себе на обед: «Все приходит, кроме женского пола. Актрис не надо, потому что у меня дочка» («Трагик»). Отец, заглазав панихиду по умершей дочери-актрисе, пишет: «За упокой рабы божьей блудницы Марии» («Панихиды»). Актриса — повсюдным прости-тутка. Немногом лучше положение актера. «Упоенный, счастливы падая перед ней (перед любимой женщиной на командующего класса), — рассказывает известный актер про свою молодость, — а она говорит: «Останьте сцену!» Понималась? Она могла любить актера, но быть его женой — никогда! К старости у этого актера распылился глаз: «Понял

я, что я — раб, игрушка чужой праздности, что никакого святого искусства нет, что все — бред и обман. Понял публику! Она аплодирует мне, покупает за целковый мор фотографии, но тем не менее я чужд для нее, я для нее — грязь, почти коготок! Она тщеславия ради ищет знакомства со мной, но не увидит себя до того, чтобы отдать мне в жены свою сестру, дочь! Не верю я ей, ненавижу!» («Месть»). Это проклятие прозвучало в адресе буржуазному зрителю так было близко Чехову, что он переделал рассказ в пьесу. Из веселой пестряли своих ранних рассказов Чехов выделил рассказы о театре: они составили его первую книгу «Сказки Мельпомены» (М. 1884 г.).

В 1887 г. московский антрепренер Корш заказал комедию веселому Антоше Чехонте, а получил драму из рук Антона Чехова. Чехов писал «Иванова» с отвращением к рыночным продуктам патентованных поставщиков обывательского театра: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлцами и шутами... Я хотел сорганизовать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутки)». Чехов сразу же вступил в конфликт с театром: «Актеры не понимают, несут валор, берут себе не те роли, какие нужны, а я говорю. Если не сделают так, как я хочу, во избежание срама пьесу придется взять назад» (Ал. Чехову, 24 октября 1887 г.). Пьеса вроде как прошла, но Чехов увидел душно предпринимательского театра, в котором невозможна подлинно художественная работа: «Корш обещал мне 10 репетиций, а дал только 4, из них репетициями можно назвать только 2, ибо остальные две изображали собой турниры, на коих артисты упражнялись в словопроениях и браки. Роли знали только Давыдов и Гама, а остальные играли по суфлеру и по внутреннему убеждению» (ему же, 20 ноября). Практика о «Ивановых» привела Чехова к выводу: «Актеры капризны, самолюбивы, наголовину необразованны, самонадеянны; Корш — купец, и ему нужен не успех артистов и пьесы, а полный сбор» (Лепкину, 4 ноября).

Дальнейший опыт с другими театрами и актерами подтвердил этот вывод. В письмах 80-х годов Чехов, не сходя с места, выражал, «обас-

няется в не любви к театру». Для спе-ны пишут те, кто стоит вне интереса. Ничтожество репертуара соответствует неспособности исполнения: сцена лжет и словом, и делом. «Актеры никогда не наблюдают обыкновенных людей. Они не знают ни помещиков, ни купцов, ни попов, ни чиновников. Зато они отлично могут изображать маркеров, содержанок, испуганных шулеров, вообще всех тех индивидуумов, которых они случайно наблюдают, шатаясь по трактирам и колотным кампаниям. Невежество ужасное» (Суворова, 25 ноября 1889 г.). Культурная убогость русского театра особенно поразила Чехова, когда ему довелось увидеть Эленору Дузе: «Замечательная актриса. Никогда ранее не видела ничего подобного. Я смотрела на эту Дузе, и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкус мы должны воспитывать на таких деревенских актрисах, как N и ей подобные, которых мы оттого, что не видели лучших, называем великими. Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре так скучно!» (М. Чехову, 16 марта 1891 г.).

Чехов пишет: «Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, не любить ее — это не адепово». (Щеглову, 7 ноября 1888). Чехов настаивает на этом: «Публика, как она ни глупа, все-таки в общем умнее, искреннее и благодушнее Корша, актеров и драматургов, а Корш и актеры воображают, что они умнее» (тогда же, Суворова).

В составе «публики», которую Чехов ставил выше драматургов и актеров, он зорко приметил нового артиста, вызванного историей для новой жизни. Через девять лет Чехов писал Суворова: «На сцене актеров вы увидите проект громадного народного театра, который мы затеваем. Мы, т. е. представители московской интеллигенции (интеллигенция идет на встречу капиталу, и капитал не чужд взаимности). Под одной крышей в красивом, опрятном здании помещаются театр, аудитория, библиотека, читальня, чайные и пр., и пр. План готов, устав пишется, остаются теперь за пустяками — нужно 1/2 миллиона».

Выход из затяжного кризиса буржуазного театра Чехов видел в создании театра для широких трудовых масс. Этот выход подсказывали Чехову условия и обстановка работы

во движении в начале 90-х годов, как-раз в то время, когда создавался проект «народного театра». Чехову скоро пришлось разувериться в селонности «капитала» помочь этому делу. «Капитал» счел за лишнее тратить 1/2 миллиона на народный театр. В условиях капиталистического общества народному театру нет места

«Чайка» (1896 г.) так же выражает воззрения Чехова на театр, как «Трагический разлад» — взгляды Гоголя. Среди действующих лиц пьесы: две актрисы, драматург, театрал. В пьесе много и оживленно говорят о театре. Все действующие лица пьесы



«Медведь» в театре Мориса. Станиславский в главной роли. Шарж 1888 года.

превращаются в зрителей: на сцене смотрят спектакль. Прошлое, настоящее и будущее театра отражено Чеховым в персонажах «Чайки». Занежной театрал Шамраев ретиво восхваляет старый театр в укор современному, превознося прежних трагиков, подражавших в «Ограбленной почте», и комиков, игравших «лучше Саловского». Мягко вырванная смеху фигуру апологета театра 1820—1860 гг., Чехов поручает Дорну подискуситься с ним: «Блестящий дарованный теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше». И Аркадий Чехов дает портрет среднего актера 1880—1890 гг. Она «бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватить табака всего Некрасова наизусть», но она

страдает недугами русского обывательского театра: она туго самоодовольна, боится критики, лишена литературного вкуса, полна мешанских бытовых навыков. «Попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенной игрой в «La dame aux camelias», или в «Чад жини». Она суеверна, боится трех свечей, 13 числа». Драматургу Треплеву Чехов поручает повторить по поводу Аркадия то, что он сам говорил по поводу Корневских и других актеров: «Я не признаю театра. Ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а, по-моему, современному театру — это рутинная, предвзвешенная». Сорин, как Суворова со Щегловым, сонно вбарахтывает: «Без театра нельзя», а Треплев-Чехов парирует: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Чехов с большой драматургической смелостью тут же дает эти «новые формы» — символическую пьесу новатора Треплева играет новая актриса Заречная. С кем же Чехов в этой маленькой репетиции «театра будущего» — с ее автором или со зрителями, у которых пьеса терпит провал как «что-то декадентское»? В эпоху «Чайки» (1895—1897 гг.) Чехов сам весь был на стороне «чего-то декадентского» в театре: он «очень рад успеху «Ганнеле»; о пьесах Метерлинка он пишет: «Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно поставил бы «Les aveugles»; Суворова он внушает: «Отчего вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка?» Пьеса Треплева для Чехова — не пародия, а первый набросок будущей русской символической пьесы, одной из тех, для которых он пытался отвоевать сцену суворовского театра.

Пьеса Треплева проваливается. Это еще не беда, этот неуспех у «среднего зрителя» дворянской усадьбы, но, увы! в IV действии «Чайки», проходящем через два года после провала треплевской пьесы, Чехов сообщает о другом роковом неуспехе актрисы и драматурга «будущего». Треплев должен признать: «Заречная играла грубо, безвкусно, с завышенными, с реакциями жеманства. Былыми моментами, когда она талантливо, вскрикивала, талантливые умигала, но это были только моменты». Игра актрисы будущего оказалась хуже ре-

листической игры актрисы настоящего — Аркадиной. «В «Чайке» Чехов запечатлел безысходность путей русского театра 90-х годов: мы смеемся там над ветхой романтикой бывшего стародворянского театра чудака Шамраева, мы чувствуем самоодовольную пошлость сегодняшнего театра, г-жи Аркадиной, но мы не верим и в будущее — в театр г-жи Заречной и г-на Треплева. «Чайка» Чехова испытала судьбу пьесы Треплева: она провалилась в 1896 г. в Александринском театре. Чехов бежал со спектакля, как Треплев. Буржуазный театр жестоко отомстил Чехову за критику. Ему шикали не только зрители. Императорские актеры, привыкшие к покою буржуазных трафаретов, превратили драму в фарс. У Чехова нашлась своя «Аркадина» — Савина отказалась играть в его пьесе. Чтобы быть последовательной, жизнь дала ему и «Заречную» — Комиссаржевскую, единственную актрису, понимавшую Чехова в этом спектакле и мечтавшую о новом театре. Эта мечта, измучив, не утолила Комиссаржевской. Чехов предвидел этот неуспех своей «Нины Заречной», когда, в ответ на ее мечты о новом освобожденном театре, писал ей: «Вы пишете: «Иду с верой, которая, если разобьется, убьет во мне» и т. д. Совершенно справедливо. Вы правы, только ради создателя, не ставьте этого в зависимость от нового театра. Вы ведь — артистка, а это — то же самое, что хороший моряк: на каком бы пароходе, на казенном или частном, он ни плывал, он всюду, при всех обстоятельствах, остается хорошим моряком» (27 января 1903 г.). Нельзя с большим песимизмом высказаться о «сегодняшнем» русском театре: есть отдельные талантливые артисты, но театра нет, и нет надежды, что он будет.

Рухнула и мечта Чехова о народном театре: «И народные театры, и народная литература — все это глупость, все это — народная карамель» (Вл. Немирович-Данченко, 30 октября 1903 г.). Народная карамель была скверным, дешевым сортом карамели. Продававшаяся в захламленных лавочках за грош. Вот чем в глазах Чехова стал тот «народный театр», который трудящиеся массы должны были получить из рук буржуазии. Чехов был прав: «народный театр» родился у нас тогда, когда все до единого театры сделались народными, родились после Октябрьской революции, а что-нибудь Москов-

ский художественный театр — в песимистической оценке Чехова — судей буржуазного театра? Широко известен отзыв Чехова о Художественном театре: «Художественный театр — это лучшие страсти из той книги, которая будет издаваться написана о современном русском театре. Это — единственный театр, который я люблю» (Вл. Немирович-Данченко, 24 ноября 1896 г.). Единственный. Это совершенно верно, ибо письма Чехова конца 1890-х — начала 1900-х гг. кишат отысканиями, де следующих: «Я ужою от него (театра) все дальше и дальше. И терю не люблю» (Суворова, 18 марта 1898 г.); «Вам бы (Комиссаржевской) хотя в Москву, в Малый театр. Тут все-таки больше на искусство похоже» (19 января 1899 г.); «Я лично совсем бросаю театр, пишу больше для театра писать не буду» (Клиппер, 1 марта 1901 г.); «Потом буржуазного театра, кроме Савиной, немощно Давыдова, я не признаю, отрицаю его совершенно и не люблю» (ей же, 11 марта 1901 г.) и т. д. Чем был для Чехова Художественный театр среди этой «нелюбимой» ко всему современному театру, он поделил сам. «Я благодарю вас за то, что, идя по житейскому морю, наконец попал на такой чудесный остров, как Художественный театр» (Виницкому, 3 ноября 1899 г.). Однако и на этом «чудесном острове» далеко не все нравилось Чехову. «Одна из постановок его собственного пьес не удовлетворила его. «Этот мой обыкновенный театр», — писал он Суворова в 1903 г. Несравненно важнее еще более позднее (февр. 1904 г.) признание Чехова: «Когда я писал Художественный театр, то делалось в виду не обращать внимания на то, как велики сборы; Немирович говорил, что раз пьеса нравится театру (не публике, а самому театру) то она будет идти раз 30—40 раз при 20 рублях сбора. Наволька теперь сочинять пьесу и думать о времени, думать и разрабатывать мысли, что если сбор будет 100—1500 рублей, то пьеса не пойдет или пойдет, но только с огромным». Это писано в пору работы «Виницким садом» на «чудесном острове», оказалось, господствующим же капиталистическим законом, что на чудесном предприятии Ф. Корша, оказалось, Художественный театр также нужен «полный сбор», как и «купцу Коршу», и знаменитый автор «Виницкого сада» почувствовал горькую тяготу своей зависимости от «полного сбора», не меньше, чем писатель-сочинитель «Иванова». Чехов, также не имея выхода, как театр дореволюционной России. Так замыкнулся перед Чеховым последний круг буржуазного театра.