

ЦЕНА 20 КОП.

ВЫХОДИТ КАЖДЫЕ 6 ДНЕЙ

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

Литературный Ленинград

ОРГАН ЛЕНИНГРАДСКОГО ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

№ 32 (54)

Адрес редакции: Ленинград, 2, Фонтанка, 57. Тел. 560-58.

14 июля 1934 г.

„А ЧЕРЕЗ ДВЕСТИ ЛЕТ?“

«Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми... Они — результат наблюдения в изучении жизни... Если же они на бумаге вышли не живыми и чуждыми, то виноваты не они, а мое умение передавать свои мысли, значит рано мне еще за пьесы браться».

Несомненно, они были живыми людьми. Они были в меру начитаны, в меру культурны, стремились к правде, не отдавая себе ясного отчета в том, что в сущности следует подразумевать под этим обширным словом, и каждый из них испытывал живейший либеральный зуд. Поговорить бы, но непременно общественно — печатно или хотя бы парламентарно на худой конец. Говорить, однако, не полагалось.

Ни Иванов, ни Львов не присутствовали, конечно, на знаменитом совещании, где Победоносцев изрек: «Благодаря пустым болтунам, что стало с высокими предначертаниями покойного, незабвенного государя, принявшего под конец царствования мученический венец?»

Открыты были земские и городские учреждения — говорильни, в которых не занимаются делом, а разглагольствуют вкрявь и вкось о самых важных государственных вопросах, вовсе не подлежащих ведению говорящих».

Они не слышали этих слов. Но они слишком хорошо испытали на себе всю программу действий, в слова эти заложенную. И Иванов и Львов затосковали. Первый стал копаться в себе, а второй наблюдать за первым и уличать его в подлости. Да, они были живыми людьми, если можно назвать жизнью то, что они делали и, главным образом, говорили. Но они были показаны **слишком** живыми в пьесе и потому получились **недостаточно** живыми. Ибо даже и тех многих действий, которые они совершают на протяжении четырех актов пьесы, оказалось слишком много для этих не знающих куда и зачем идти людей.

В своем «Иванове» Чехов не преодолел еще приемов современной ему драматургии. Есть в пьесе и нежданное появление ревнующей жены, и обморок, и самоубийство. Дело, разумеется, не в отвлеченной пригодности или непригодности тех или иных сюжетных ходов. Мерой сю-

куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился... И в этом смысле первый вариант развязки «Иванова» при всей его драматургической сложности значительно ближе к будущему театру Чехова, чем вариант: «отбегает в сторону и застреливается». Как странно звучит эта краткая ремарка и как она режет ткань вепи!

Мелодраматические эффекты решительно не к лицу чеховским героям. Какоя там мелодрама, когда у героя не только не лежит душа ни к каким эффектным поступкам, но он и вообще отказывается действовать.

Перед Чеховым стояла сложнейшая драматургическая задача: **показать в драме (в действии — другими словами) неспособных действовать героев.**

И величайшая реалистическая ценность чеховской драматургии прежде всего в том, что после долгой и мучительной работы он сумел наконец своих живых в действительности героев сделать живыми и на бумаге, найдя для этого свою особую драматургическую систему «лирической комедии».

И в «Чайке», и в «Трех сестрах» и в «Вишневом саде» и в особенности в «Дяде Ване» Иванов и Львов получили, наконец, возможность набрать полное дыхание.

Пускай они перестали быть Ивановым и Львовым, пускай они видоизменились, но то основное, что было в них, породило и Трейлева, и Тригорина и Войничкиного, и Астрова, и Вершинина, и Трофимова, и Аркадьину, и трех сестер, и Раневскую. Они настолько выросли и окрепли, что подчинили себе до известной степени даже пришедшего занять их усадьбу Лопухина, заразив и его своим беспокойством, самокопанием и чувствительностью.

Они стали жить в пьесах своей лишенной событий жизнью. События, если и происходят, то они старательно убраны за сцену. Единственное и постоянное событие — это разлад между мечтой и жизнью героев. Мечта никогда не осуществляется. А если бы и осуществилась, тоже ничто не изменилось бы. Герои поняли бы, что они хотели не того, чего они действительно хотели, чув-

щего! качества ни на шаг не поднимают советского драматурга к верности изображения окружающей его действительности.

Дос-Пассос проходил подобную учебу у Чехова. И это понятно. Есть точки соприкосновения между его героями и чеховскими. Дос-Пассосские персонажи тоже знакомы с бессилием желаний, и с разладом между мечтой и жизнью. Они тоже неутоно чувствуют себя на земле и тоже пытаются увидеть «небо в алмазах».

Дос-Пассос преодолевает объективистские тенденции чеховского творчества, многому у Чехова научается, многое берет у него.

Не то с драматургом, пишущим о советских людях. Как быть, когда даже величайшая экономность чеховских приемов характеристики при первом же столкновении с людьми, живущими и действующими в советской стране, грозит превратиться в губительную односторонность?

Все, что бы ни говорил и ни делал Вершинин, сводится к одной мысли: «А через двести лет? Он просит чаю, чаю ему не дают, и чувствуется — Вершинин думает: «А через двести лет жизнь будет устроена так, что человек в любую минуту и без всяких затруднений сможет напиться чаю». Вершинин дает понять, что он любит Машу и чувствуется — Вершинин думает: «А через двести лет люди будут любить прекрасно и свободно». Вершинин уезжает и чувствуется — он думает: «А через двести лет люди будут уезжать только, когда захотят этого». Все время одна и та же мысль маленькая и неотступная.

И все-таки Чехова никак не упрекнуть в одностороннем показе — односторонен сам герой.

А что, если такими же приемами попробовать изобразить афиногеновскую Клару? Что, если представить себе Клару непрерывно говорящей и думающей об одном только, расцвете социалистических чувств? Впрочем, и утруждать себя не стоит: это давно уже сделано в ряде так называемых клубных пьес. И о том, что представляет собой это малоувлекательное зрелище, писалось уже давно.

А вот Сеня Перчаткин («Чужой ребенок»), перепевающий Епихидова — получился, но именно потому, что он не более, чем ловко скроенная литературная реминисценция.

Это не значит, конечно, что наша действительность не допускает героев, охваченных одной великой страстью. Но это должна быть страсть, а не тепленькое мечтание, и не у Чехова учиться изображению страсти.

Чему действительно хочется учиться у Чехова, так это тому великодушному упорству, с каким он работал над изображением своих героев. Неуловимые, трудные для театра герои, и все-таки Чехов не отступил, и они превратились у него в живых социально ясных людей.

Несомненно надо учиться основной особенности чеховского диалога. Но она вовсе не в монологовизации и самохарактеристике. Самохарактеристикам и без того повеало в советской драматургии больше, чем нужно. И. Файко и Ромашов прямо таки злоупотребляют этим приемом, повинны в этом частично и Киршон и Афиногенов. Прием самохарактеристики связан теснейшим образом с природой вышибленных из жизни чеховских героев; там он мотивирован, там он оправдан. Но, когда деятельный герой «Хлеба» в длинном монологе объясняет зрителям, как такой человек, как он, должен отнестись к уходу жены, это выглядит натянуто и идет вразрез с обликом.

А уж о «средних» наших пьесах и говорить не стоит. Там этот прием прочно «освоен», главным образом, благодаря полной неумелости автора иными способами показать и объяснить зрителю героя. Там даже зрители говорят о себе со всей самокритической откровенностью, бук-

вально по принципу былинных татар: «Я поганый татарин».

Суть чеховского диалога — и не в его многотемности.

Нет, речь идет об использовании в диалоге мотивов, внешне не связанных с основной темой.

«Дядя Ваня», четвертый акт. На сцене — Астров, Войнички и Соня. Только что уехал Серебряков. Уехала и Елена Андреевна. Перед отъездом она порывисто обняла Астрова и оба они быстро отошли друг от друга. «Финита». Дядя Ваня, нагнувшись над конторкой, скрипит пером. Астрову нельзя здесь оставаться, он обещал Елене Андреевне не мучить Соню. Неужели Елена Андреевна действительно уехала? Астров (подходит к карте Африки и смотрит на нее): «А должно быть в Африке теперь жарко — страшное дело».



Номер журнала «Стрекоза», в котором было напечатано первое произведение Чехова

И в этом восклицании все — и то что и глупо и скучно жить, и то, что люди ничего не умеют и только мучают друг друга, и то, что Елена Андреевна уехала и где-то есть, может быть, другие земли, где много солнца и где люди знают, для чего они живут!

Сейчас, когда наш новый советский бытовой уклад отлился в ясные отчетливые формы, это искусство недомолвки, эта способность быть понятным без лишних объяснений, это умение посредством боковых ассоциаций вскрыть ход мыслей и переживаний героя, его социальное существо — приобретает особенное большое значение.

Именно такого умения нехватает многим диалогам наших пьес, это делает их нередко обремененными и пресными. Излишне ясны, например, диалоги в «Конкурсе хитрецов», в «Бойнах» или в «Суде», где люди даже в быту, даже за обеденным столом сближаются и ссорятся только по непосредственно политическим мотивам.

Пусть у Чехова и этот прием эмоционально насыщенный, но внешне как бы не на тему произнесенных реплик тесно связан со своеобразной лирикой его героев, это не значит, однако, что он не сможет прозвучать в советской драматургии. У Чехова он поставлен на службу изображению героя растерянного, подчеркивает слабость героя, пытающегося сосредоточиться на мелочи. На службе у нашего сконцентрированного героя этот же самый прием будет подчеркивать силу героя.

Наша драматургия не «через двести», а через тридцать лет после смерти Чехова выросла уже до той качественной ступени, когда вопросы обрисовки деталей становятся большими вопросами.

А у кого же учиться реалистическому искусству деталей как не у Чехова? Л. ЖЕЖЕЛЕНКО.

У. Зинченко.
(Рисунки).
У. Зинченко.
«Меня Маша, Вершинин, Тригорин, Астров, Лопухин, Раневская, Соня, Елена Андреевна, Феня, Дядя Ваня, Астров».
Та и Ва.
Кубинский Тина.
Писанье было у Машеньки Лопухиной, когда Перчаткин ушел.
М. Зинченко.

АВТОГРАФ А. П. ЧЕХОВА.

жетных положений в реалистической пьесе всегда являются ее герои. А Иванов и Львов чувствовали себя не по себе всякий раз, как только их ставили в положение, хотя бы отдаленно напоминающее мелодраму.

«Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди, сам чорт не разберет».

Иванов прав — он смело мог умереть от стыда, но от приставленного к виску револьвера, да еще в доме невесты, в ее присутствии — ни за что.

Можно, конечно, застрелиться, но надо это сделать тихо, без всякой помпы, так, чтобы шедший узнать, в чем дело, доктор мог сказать: «лопнула склянка с эфиром» и затем, отойдя, Тригориным восторженно (вполголоса) — «Увидите отсюда

ствовали бы себя виноватыми, мучились бы и мечтали бы о том, как чудесно сложилась бы жизнь, если бы их мечтание осуществилось.

Для советского драматурга использование чеховских драматургических приемов, как системы, невозможно.

Чеховская драматургия представляет собой законченное и по-своему совершенное здание, где все припрорвано для нужд и потребностей его особенных героев. А герои эти бесконечно далеки и непохожи на советских людей.

Ни намеренно обескровленная фабула, ни система пауз, заменяющих непретворенные в действие желания, ни непрерывно тянущиеся самохарактеристики копошащихся в себе героев, ни внимательный и бережный показ всех их положительных и отрицательных (без выделения веду-