

ПЯТНИЦА

14

июля  
1939 года

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

# СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Орган Комитета по делам искусств при Совнаркоме Союза ССР и ЦК профсоюза работников искусств

Год издания X

Цена 30 коп.

№ 56 (636)



К. Е. Репин. Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Мужики». (Чеховский музей)

## Законы сцены

1

Чехов оставил нам не только ряд замечательных пьес, но и ряд тонких и острых мыслей о драматургии, о мастерстве и психологии писателя, покидающего свой уютный кабинет для шумного и беспокойного мира подмостков. Как у Гоголя, как у Пушкина, у него была не только своя оригинальная драматургия, но и своя драматургическая поэтика, которой он руководствовался в работе.

Прежде всего Чехов остро чувствовал разницу между беллетристикой и драматургией. «Можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожничьи пьесы», — замечает он в письме к А. Н. Плещееву. О том, что он понимал «сорта за хвост», сообщил он в письме к А. С. Суворину, говоря об одном из своих драматургических опытов.

Этого театрального «сорта», как известно, настойчиво и усердно ловили за хвост в Западе — Вальзак, Жорж Санд, Флобер, Мопассан, Гонкуры, Золя, и у нас — Тургенев, Лесков, Писемский и другие классики литературы. Но никто из них не писал свое имя о театре так неразрывно, как Чехов.

2

В драматургическому мастерству Чехов шел через многие сомнения, колебания, поиски и опыты. Его ранние дебюты как драматиста были чрезвычайно удачны и сопровождалась шумным успехом, но к воле он был подготовлен всем опытом фельетонной работы в «Будильнике» и «Осеннем», в которых печатаемые там пародии на популярные пьесы были близки к настоящим диалогам к водеvilльному жанру. На таких чеховских пародиях наиболее удачна «Скоропостижная конская езда», или великодушные русского народа», в которой в 37 строчках даны и завязка, и развитие, и развязка, и заключительная сентенция многочисленных изданий пьесоводов типа «Акакиев Тарантуловых».

Вот почему с такой легкостью и точностью Чехов в письме к А. С. Лазареву-Грузинскому сформулировал основные законы построения водеvilльной пьесы: «1) легкий путаница, 2) каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком, 3) отсутствие длиннот, 4) непрекращающееся движение». И ввиду того, что заочным Чеховым и Лазаревым-Грузинским водевилем «Гамлет, принц датский» предназначался для театра Корша, Чехов добавляет еще один пункт: «5) роли, должны быть написаны для Градова, Светлова, Шиндгофа, Киселевского, Соловцова, Яковского, Валентинова, Кошевой, Красочной и Бородинной».

Таким образом, «легкость» работы Чехова на водевиллях опиралась и на большую опыт фельетонной работы и на твердое знание законов этого жанра. Таким был Чехов. Но таким был и Чехов.

3

Переход к большим пьесам был труден для Чехова не только потому, что здесь были другие формы, но и потому, что он принципиально обновить эти формы и создать новый театр. В «Чайке» Грешнев говорит: «Современный театр — это рутина, прелюдии... Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не делать». Но огромная разница была в задачах этих форм между Чеховым и декадентскими «новаторами» типа Сологуба и Ремизова с их «Даром мудрых пчел» и «Божьим действием». Чехов в своей драматургии весь был на земле, и крепкая реалистическая традиция школы Гоголя и Щепкина, Тургенева и Давыдова связывает его театр органически со всем развитием русской сцены, несмотря на новизну его исканий и опытов. Именно это помогло ему не только сочувственно встретить театр Горького, но и содействовать его созреванию, как драматурга. В письме к Горькому Чехов пишет в марте 1900 г. о Художественном театре: «Вам поближе подойти к этому театру и посмотреть, чтобы написать пьесу. А если бы Вы побывали на репетициях, то Вы бы еще более наострились. Ничто не знакомит с условиями сцены, как репетиция, происходящая на репетиции».

Вот слова, совершенно немислимые, но в устах Флобера, который хотел, как в своей «Берлоге» (Круассе), создавать шедевры драматургии.

Чехов, наоборот, неудержимо привлекал к себе беспокойный актерский мир, и он писал брату: «После того, как актеры сыгнали моего «Иванова», все они представились мне родственниками... Я не могу понять, что Стрепетова плакала после третьего акта и что все актеры от радости плакали, как тени». Так же любили Чехова и актеры. Не говоря уже о «любимости» в него всех актеров Художественного театра, достаточно вспомнить не только дружеское отношение к нему Давыдова, Варламова, Комиссаржевской, Ленского и др.

Подошло Гоголю и Островскому. Чехов писал себе пьесу без постановки ее на сцене. И не только без постановки, но без окончательной сценической редакции, созданной совместно с театром. «Опишете мне хоть одну репетицию «Трех сестер», — пишет он О. Л. Книппер, — неужели что прибавить или убавить?» Писавшая Горького относительно постановки его «Мещан» на сцене МХАТ, Чехов пишет ему: «Как жаль, что я уезжаю! Вы сидите на репетициях вашей пьесы, а вы не знаете, что нужно».

В практике Чехова-драматурга были случаи, когда он перерабатывал свои пьесы

даже после премьеры. Так было с «Ивановым», так было с «Лешим», которого он переделал в «Дядю Ваню». О первой из этих пьес он писал А. Н. Плещееву во время работы над новой редакцией: «Всю неделю я возился над пьесой, строчил варианты, поправки, вставки, сделал новую Сашу (для Савиной), изменил IV акт до неузнаваемости, отшлифовал самого Иванова и так замучился, до такой степени возненавидел свою пьесу, что готов кончить ее словами Кина: «Палками Иванова, палками!»

Свои мысли о драматургической технике Чехов подробно излагал в письмах к брату Александру Чехову, помогая ему в написании пьес: «Пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут похожи на тебя... Людям давай людей, а не самого себя... Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изыскан... Памятуй, кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовья, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны... Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать... Не торопись ни с цензурой, ни с постановкой... Первый акт может тянуться хоть целый час, но остальные не дольше 30 минут...»

Так складывалась — из практики, из общения с театрами, с актерами, из опыта первых водеvilльных постановок, из пристального внимания к театрам во время фельетонно-рецензентской работы в журналах — театральная поэтика Чехова, значительно облегчившая ему работу над обновлением русской сцены новыми приемами драматургического письма.

4

Готовность Чехова работать вместе с театром над окончательной редакцией своих пьес отнюдь не обозначала принятия им целиком приемов и манеры режиссуры и игры даже в Художественном театре, не говоря уже об Александринском, в котором он сразу же на первых репетициях «Чайки», по свидетельству Евтихия Карпова, часто прерывал актеров и говорил им: «Главное, голубчики, не надо театральности. Просто все надо... Совсем просто. Они все простые, заурядные люди...»

Но и в Художественном театре не все так гладко и торжественно-триумфально протекало в постановках пьес Чехова, как это иногда изображают некоторые биографы театра. Смешна была попытка «Театра и искусства» (1909, № 27) — долголетнего врага МХАТ — доказать, что Чехов ничем, якобы не обязан был этому театру; но все же даже перед лицом замечательной режиссуры Станиславского и Немировича-Данченко Чехов никогда не сдал своих художественных позиций и иногда бурно протестовал против их увлечений.

Так раскрывается тема об отношении Чехова к проблемам, технике и приемам драматургии. Горький в своих письмах к нему засвидетельствовал, какой огромный урок он извлек для себя из общения с Чеховым-драматургом. Есть чему поучиться у него и новому советскому драматургическому поколению.

М. ЗАГОРСКИЙ