

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА

14 ПОНЕДЕЛЬНИК
ЯНВАРЯ 1935 г.

№ 12 (3341)

Цена 10 коп

ГАЗЕТА МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО КОМИТЕТА ВКП(б) И МОССОВЕТА

ЧЕХОВ И СЦЕНА

К 75-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

I.

ЧЕХОВСКАЯ литература огромна. О театре и Чехове, написаны уже сотни статей. Но среди этих огромной литературы почти нет исследований о чеховской сценической лаборатории, о связи его драматургии с современной ему сценой и ее деятелями, о мучительных поисках им так называемой «тайны сценичности», того момента, когда балетрист превращается в драматурга.

А между тем именно в этом может оказаться для нас опыт Чехова крайне плодотворным и нужным. Именно в наши дни, когда советский театр идет прихода подлинных и больших писателей.

Среди многочисленных мнимых и ложных легенд вокруг Чехова мнение о том, что величайшая скромность Чехова мешала ему слишком близко соприкасаться с атмосферой сцены, с ее страстной борьбой лиц, положений, самолюбий и направлений, особенно укрепилось в литературе. Еще на-днях промелькнула заметка о том, что Чехов не любил «вмешиваться в дела театра». Невверно. Как мы увидим из дальнейшего, Чехов очень и очень «вмешивался» в дела театра, и в этой-то неразрывной связи со сценой видим мы его отличие от многих других балетристов, не сумевших

стать драматургами в той степени, в какой это удалось Чехову.

2.

Отношения Чехова к сцене и двойственны и мучительны. Он и тянется к ней и проклинает ее. «Театр — это змея, сосущая Вашу кровь», — пишет он И. Л. Щеглову. Но такой же «змейей» был театр и для него, для которого «балетристника — покойное и святое «дело», жена, а драматургия—«аффектная, шумная, наглая и утомительная любовница». И все же именно последней он посвящает самые трудные, самые напряженные и обессиляющие часы своей жизни. Ни одной своей повести он не отдал столько времени, как «Дядя Ваня» и «Вишневому саду».

В чем была эта трудность для Чехова? В том, чтобы «поймать чорта за кончик хвоста» (из письма к А. С. Суворину). На языке Чехова это обозначало поймать законы театра, условия сценичности, основные линии театральной архитектоники. «Чтобы написать для театра хорошую пьесу, нужно иметь особый талант (можно быть прекрасным балетристом и в то же время висеть самоизжогием пьесы)», — пишет он А. Н. Плещееву.

Казалось бы, какая избитая истина, какая всем известная аксиома! Но в том-то и дело, что к этой аксиоме всякий балетрист приходит путем очень тяжелых испытаний и опытов. Испытал это и Чехов.

Своего «Иванова», по собственному его признанию, он написал «со снисходительной иронией: написана, мол, и чорт с ней». Но узнав, что она «пошла в дело», он сразу же понял, «до чего плохо она сработана». Пошли варианты, поправки, вставки. Особенно вволювался Чехов, когда узнал, что роль Сашки будет играть М. Г. Савина. «Зная я во времена оны, что она будет играть Сашу, а Давыдов Иванов, я назвал бы свою пьесу «Саша» и на

этой роли построил бы всю суть, а Иванова прицепил бы только сбоку, но кто мог знать?», — пишет он Суворину.

И он снешно начинает переделывать для Савиной пьеском всю роль Сашки. («Сделал новую Сашу для Савиной»).

Такую же связь, основанную на знании актерского состава, Чехов держал и с Художественным театром. И паразитично, с каким почти режиссерским чутьем он определил М. Горькому заранее актерский состав для его «На дне», следовал ошибку лишь в отношении роли Василисы, которую должна была, по его мнению, играть О. Л. Книппер.

Вот аут Чехова к сцене — через актера. Даже свои водевили он заранее видел в исполнении того или иного актера. «Сейчас только что кончил сцену-монолог «О вреде табака», который предназначался в тайнике души моей для комика Градова-Соколова», — пишет он В. В. Библинову.

Чехов имел огромный круг знакомых и друзей среди работников театра еще до женитбы на О. Книппер. Отсюда его театральные фельетоны, рецензии, юморески, пародии, порождающие меткостью зарисовок. Отсюда и его знание сцены, без которого никогда бы не зажили такой удивительной и убедительной живью его тонкие и ажурные драматические произведения.

3.

Отсюда и его борьба с режиссурой и частые столкновения с актерами. Чехов охотно шел им навстречу. В этом совместном труде над сценическим текстом он видел особенность драматургической формы, но он отлично знал ту границу, за которую не должен переходить всякий увалающийся себя драматург. И когда он иронически пишет: «Актеры непогрешимы и счи-

тают себя панамы», то он отлично знал, с каким трудом подлинному драматургу, а тем более новатору, иногда приходится преодолевать ряд актерских привычек и штампов.

На что опирался Чехов в этой борьбе? На свое знание сцены. Он знал, как течет время на театре. Замедленные темпы в игре актеров московского Художественного театра всегда вызывали его возмущение. О. Книппер-Чехова в своих воспоминаниях рассказывает, что на одном из спектаклей «Чайки», данным специально для него, он с часами в руках пошел на сцену «блестный, сорванный» и сказал: «Пьесу мою я прошу кончать третьим актом, четвертый акт не позволю играть!». И О. Книппер добывает: «Он был со многим не согласен, главное с темпом... Ошибался ли Чехов? Нет, так как это замедление темпа казалось очень болезненно и на третьем акте его последней пьесы «Вишневый сад». В письме к Чехову В. Э. Мейерхольд писал: «В Художественном театре слишком замедлен темп этого акта». Чехов на несколько лет раньше заметил эту особенность Художественного театра.

Чехов знал актерскую «слабость к ролям». Даже в Художественном театре он натолкнулся на эту же болезнь. Та же О. Книппер-Чехова рассказывает, что при первой-авторской-читке «Грех сестер» «воцарилось какое-то недоумение, молчание...». И затем «слышалось: — Это же не пьеса... этого нельзя играть... нет ролей»...

Это в Художественном театре, где Чехов стал после «Чайки» наиболее близким и любимым писателем! Что же было в Александринке и других театрах? Чехову приходилось разъяснять, убеждать, писать диссертации, комментарии и вести в своих письмах почти режиссерскую, подготовительную работу. Недаром в его письмах со сло-

вом «написал» часто стоит слово «поставил». Это было бы наивным и бессмысленным вторжением в чужую область, если бы Чехов не опирался в этой борьбе на свое знание театра.

Вот почему Чехов заранее предвидел провал своей «Чайки» на Александринской сцене. Неправы те биографы Чехова, которые пишут об «опеделомляющем впечатлении», произведенном на Чехова этим провалом. В письме к М. П. Чеховой он пишет: «Спектакль пройдет не шумно, а хмуро», а в письме к Суворину: «Я ожидал неуспеха». И это не было только предчувствием. Чехов написал эти строки, побывав на репетициях, узнав все возможности труппы и сразу же разгадав огромный талант В. Ф. Комиссаржевской.

4.

Это не значит, что Чехов не ошибся иногда в своих авторских и театральных определениях и характеристиках. В споре его с Художественным театром из-за «Вишневого сада» в основном оказалась прав не он, а театр. Это доказал недавно театр Симонова, слишком доверившийся авторскому пониманию своей пьесы. Но даже в своих ошибках Чехов был насквозь театрален, исходя не из литературских притязаний, а из поисков новых театральных жанров.

Так обрисовывается перед нами проблема «Чехов и сцена». Надо направить внимание советских писателей на изучение опыта Чехова и приблизить тот час, когда наша сцена обогатится пьесами наших лучших мастеров слова.

М. ЗАГОРСКИЙ