

# ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

1 9 3 8

10

ТЕАТР, КИНО, САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ

ЧЕХОВ  
НА СЦЕНЕ МХТ

История русской сцены в прошлом почти не знала случаев полного совпадения художественных задач большого драматурга-реформатора и современного ему театра. Замечательное идейное содержание, глубина образов, высокое реалистическое искусство Пушкина-драматурга не нашли при жизни великого поэта своего отображения в современном ему театральном мастерстве. «Вне» театра осталась и драматургия Тургенева с ее тонким психологическим рисунком. Единичные постановки пьес Тургенева, осуществленные при жизни писателя, не явились тем значительным театральным делом, которое могло бы оказать заметное влияние на качество артистического исполнения, вызвало бы новую манеру игры или оригинальную режиссерскую трактовку пьесы.

Взаимоотношения драматургии Островского с театром его времени весьма сложны и во всяком случае не гармоничны. Пьесы Островского нашли замечательных исполнителей в среде артистов Малого театра; многие постановки корректировались самим автором и, казалось, должны были полностью его удовлетворить. Но из театрально-административной деятельности Островского, из многочисленных его докладных записок и статей мы знаем, что современное состояние театрального искусства вызывало всестороннюю и притом самую острую его критику. Островский — великий драматург-реалист, создатель огромной галереи живых и ярких характеров, глубоких социальных типов — понимал беспомощность театрального искусства своего времени в деле полного художественного воплощения на сцене образов, им созданных. Его оценки упадка драматического и сценического искусства, упорная борьба с любительщиной на сцене, требования создания театральных школ — вытекали из сознания драматургом необходимости и неизбежности самых решительных художественных и организационных реформ.

Эту реформу, открывающую подлинно новую страницу в истории русского и с ним и мирового сценического искусства, в следующее после смерти Островского десятилетие осуществили руководство и молодой коллектив Художественно-общедоступного театра. Зачинателем этой реформы явился другой великий русский драматург — Чехов. Чехов застал русскую драматургию в состоянии огромного упадка. На сцене театров господствовал драмодел, «мастер» эффектных сюжетных драматических завязок и развязок, знаток штампов и излюбленных незыскательным зрителем мелодраматических ситуаций, умело расцвеченных злободневными темами, занимательными репликами, мешанскими сентенциями. Псевдо-реалистическая основа драмы была сплошь перекрыта шаблонизированными словесными и исполнительскими приемами, весьма далекими от жизненного реалистического звучания. Отражая якобы самые свежие, непосредственные явления текущей действительности в испытанных, заштампованных рамках сценического искусства, драма и театр на самом деле были безмерно далеки от жизненной правды. Оставалась лишь оболочка искусства, условная его форма без здорового и подлинно жизненного его содержания. Для того чтобы вернуть театрально-драматическому искусству его настоящее качество, надо было порвать с теми его формами, которые господствовали на тогдашней сцене, надо было вспомнить и оживить замечательные образцы высокого реалистического искусства, вновь вернуться к извечно питающему искусство источнику — жизни — и в нем найти силу для обновления драмы и сцены.

Чехов с первых же своих драматических опытов стал на этот путь, настойчиво утверждая, что новая драма должна вытравить все то, что лживо, ходульно, надуманно, что отражает фальшь фальшивого искусства, и взамен этого драматург-новатор должен создавать пье-

сы, где было бы только то, что происходит в действительной жизни. И Чехов в своей драматической работе всегда руководился реалистическим принципом, им же самим сформулированным следующим образом: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Работая над созданием реалистической драмы, Чехов необычайно трезво, вполне практически определял и те сценические условия, при наличии которых новая форма драматического искусства могла живо воздействовать на зрителя. В деятельности Чехова знаменательно то, что в своих наблюдениях и суждениях он не отрывал проблему новой драмы от проблемы обновления всего театрального организма, от проблемы новой сцены. В своих фельетонах, рецензиях и письмах Чехов неустанно останавливал свое внимание на театрально-организационных вопросах, давал ряд характеристик огромного бескультурья современного артиста, категорически говорил о необходимости передать театральное дело из рук меркантильных, «бакалейных» в руки высоко-интеллигентных работников искусства, говорил, что «спасение театра в литературных людях». Чехову было совершенно ясно, что только высоким подъемом общей культуры театрального дела, страстной влюбленностью в искусство, глубоким пониманием его правды, являющейся воспроизведением правды жизни, возможно вывести театр на новую дорогу. Знание театра, тонкое и глубокое, было присуще Чехову в высокой степени. Оно позволило ему правильно поставить проблему обновления театра методом художественного воспроизведения жизни на сцене, не пренебрегая при этом специфическими условиями театра. Оно утвердило Чехова в мысли, что необходима серьезнейшая реформа сцены: «нужны новые формы», ибо «современный театр — это рутина, предрассудки».

Чехов был предвестником и выразителем художественных идей нового театра: его теоретиком — в своих определениях и оценках, его практиком — в образцах своего драматического творчества. Вот почему с момента возникновения Художественного театра взоры его вдохновителей и руководителей — К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — были обращены к опыту и к творческим достижениям Чехова, написавшего к моменту создания Художественного театра пьесы «Иванов», «Чайка», и «Дядя Ваня». В. Немирович-Данченко, явившийся с возникновения театра инициатором его репертуарной линии, определил свое отношение к драматургии Чехова, не имевшей до этого успеха на русской сцене и даже скандально проваленной («Леший» в театре Абрамовой, «Чайка» в Александринском театре), следующими словами в письме к писателю: «Чайка» — единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром». К. Станиславский, анализируя сценическую ткань «Чайки» и других пьес Чехова, наблюдая скупые, но всегда принципиальные, прямо относящиеся к делу постановочные замечания драматурга, пораженный сценической его чуткостью, считал его «по природе» театральным человеком и писал ему в 1900 г.: «Мы удивляемся вашей чуткости и знанию сцены, той новой сцены, о которой мы мечтаем».

Эти замечательные качества Чехова — драматурга и ценителя сцены — определили самую близкую, органическую связь его с жизнью молодого театра. Художественный театр нашел в лице Чехова того драматурга, который отвечал прямым образом задачам обновления искусства сцены. Чехов в лице молодого театра обрел тот чуткий художественный организм, который смог наилучшим образом передать в оригинальном, очищенном от всяких штампов

сценическом действии содержание и индивидуальные особенности его образов, особые качества его драматического письма.

Официально начало Художественно-общедоступному театру было положено спектаклем «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Однако этот спектакль по совокупности своих художественных данных еще не начинал новую эру в театральном искусстве. Режиссеры показали в нем свои замечательные постановочные приемы, сводящиеся преимущественно к созданию эффектных планировок, к организации живых народных сцен, интересных археологических подробностей. Вместо бутафорной, «костюмной» боярской пьесы обычных театров зритель получил яркий, красочный спектакль, основным качеством которого были историческое правдоподобие, внешняя характеристика исторических образов. Спектакль имел исключительный, шумный успех у зрителя, но он еще не говорил о совершенно оригинальных, принципиально новых позициях руководителей молодого театра. Вот почему В. Немирович-Данченко справедливо оценил этот спектакль такими словами: «Художественно-общедоступный театр был открыт, но новый театр еще не родился».

Свое новое понимание задач и средств сценического искусства театр должен был раскрыть на другом материале, непосредственно волнующем зрителя живыми своими связями с современностью, на материале, художественные особенности которого отвечали бы требованиям и возможностям руководителей театра и его молодого талантливого коллектива. Этим задачам в полной мере ответил драматургия Чехова.

В деятельности Художественного театра во все периоды его существования, примечательно стремление отразить в своем репертуаре проблемы, волнующие современную общественность. Вот почему в обширной галерее образов, созданных театром, господствующее место занимают лица, типы, индивидуальности, взятые из текущей социальной действительности. Театр не отпадал исключительного прелюбования классикам — и одновременно с творчеством Шекспира, Мольера, Островского, Тургенева он работал над современной тематикой в пьесах Чехова, Горького, Л. Толстого, Л. Андреева и др., — и так до наших дней.

Началом этой связи театра с живой общественностью послужили его постановки пьес Чехова. Чеховское драматическое искусство научило театр создавать не только внешние образы современного человека, но и общий социальный образ современной действительности. Социальная драма Чехова затрагивала необычайно важные общественные проблемы, она давала большие обобщающие картины жизни интеллигенции, различных ее прослоек, накануне революции 1905 г. Правдивый рассказ писателя об этой жизни, переживаниях и чаяниях интеллигенции в эти годы не мог не взволновать художников-творцов нового театра. Именно в чеховском репертуаре театр в первые годы своего существования нашел те идеи, эмоции, образы, над сценическим воплощением которых он влюбленно работал, шлифуя и уточняя свое артистическое и постановочное искусство. И следствием этой спаянности театра и драматурга явилось то, что на

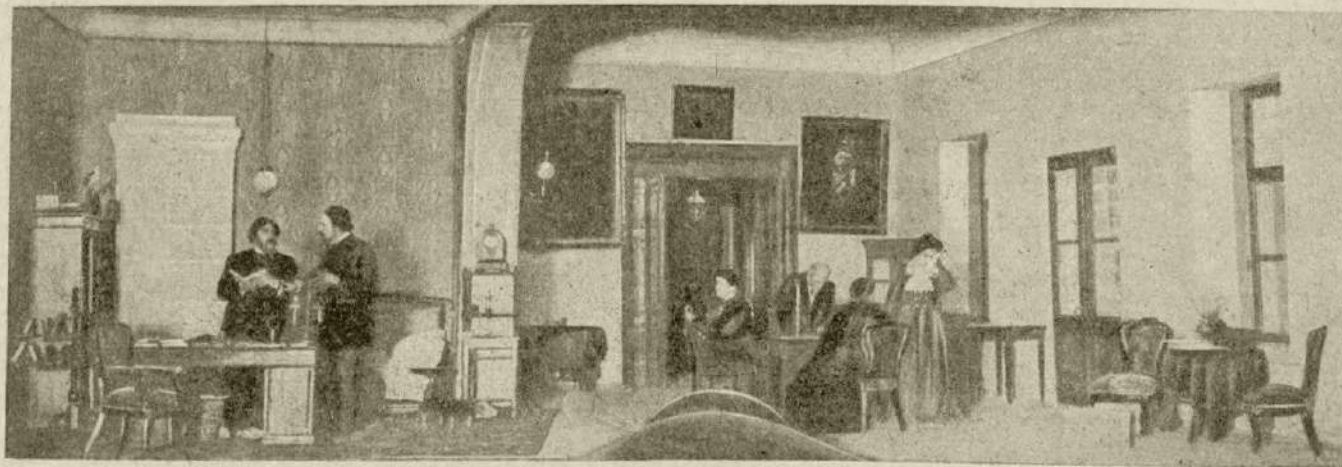
долгие годы Художественный театр оказался необычайно влиятельной общественной аудиторией, частью истории русской культуры на этапе господства в ней художественных идей Чехова.

Но идейная связь и близость драматурга и театра была лишь одной, быть может самой замечательной, стороной взаимоотношения двух художественных организмов. Другая сторона заключалась в полном совпадении художественно-стилистических задач, в общности эстетических позиций. Чехов овладел тончайшим искусством описания скупыми, ограниченными словами внешнего человека — свойственными ему слов, интонаций, жестов, мелких бытовых деталей, и человека внутреннего — сокровенных движений души, интимных переживаний, недосказанных мыслей. Чехов нашел свои лирические средства выражения внутренней динамики пьесы, свой глубокий эмоциональный рисунок драматического действия, лишенный внешних эффектных приемов. Чеховский драматический диалог — это полураскрытая интимная речь со многими умолчаниями, недоговоренностями при большой содержательности чувств и мыслей персонажей пьесы.

Новому театру предстояло овладеть этим оригинальным, невиданным еще на сцене образным материалом, художественно углубить его методом театрализации, перевести его на язык сцены. И Художественный театр необычайно изобретательно разработал новые приемы сценичности, новые формы театрализации жизненных явлений. Театр научился показывать реалистический материал чеховских драм такими средствами и приемами, которые убеждали зрителя в созерцании им подлинной жизненной правды. Театр овладел искусством воссоздавать внешнюю правду жизни, по деталям, по частностям и в то же время по скупым материальным знакам ее давать правильное и достаточно полное представление о внутренней жизни участвующих в этой действительности людей, раскрывать их внутренние образы. Театр пришел, по определению К. Станиславского, к «внутреннему реализму».

Чеховская драматургия породила, углубила и закрепила в театре особую режиссерскую методологию, сводящуюся в основном к тому, что режиссер, охватывая все стороны и планы спектакля, входя во все частности постановки и подчиняя их выражению общего, стройного, согласованного действия, выступал в роли сценического соавтора пьесы. На постановках пьес Чехова возникло новое понимание проблемы режиссуры, как творческого углубления пьесы в сценическом ее плане, как художественной доработки — без какого бы то ни было навешивания авторского замысла и авторской системы образов — психологического и бытового материала пьесы. Именно чеховские спектакли позволили руководителям Художественного театра конкретно оформить свою принципиально новую театральную-реформаторскую мысль, создать целую систему разнообразных режиссерских навыков.

Забота о «внешней» правде жизни, вводящей зрителя в правду «внутреннюю», режиссеры Художественного театра исключительно свежо разработали бытовые мизансцены, нашли огромное число бытовых сценических деталей, щедро использовали экспрессивную сторону све-



«Чайка» А. Чехова (1898 г.). IV действие



„Вишневый сад“ А. Чехова (1904 г.). I действие

та и звука, закрепили разнообразные приемы игры с вещами. К. Станиславский признавался, что чеховская драматургия необычайно обогатила арсенал сценических средств, позволила найти новые приемы сценического раскрытия внутренней жизни человека, что «Чехов утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, который в театре, как в жизни, имеет огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа».

Чеховская драматургия оказала существенное влияние и на принципы исполнительского искусства, на стиль актерской игры. Проблема актерской игры в чеховских спектаклях должна была разрешаться по-новому, иначе, чем это было в спектаклях других драматургов. Ведь в пьесах Чехова действовали не выдающиеся люди, с необычными и яркими чувствами, но люди обыкновенные, с переживаниями на первый взгляд ординарными, но тем не менее в плане личном — высоко-драматическими, а в плане социальном — высоко-знаменательными. Обыкновенная жизнь обыкновенных людей явилась для актера задачей необыкновенно трудной. Ведь в пьесах Чехова, по определению К. Станиславского, «надо быть, то есть жить, существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии». К. Станиславский

писал: «Прелесть спектаклей чеховских пьес в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве». «Интуитивное вчувствование» актера в роль, в авторский образ должно было быть правильным, полным, глубоко человеческим. Вот почему в работе над чеховскими образами рождалась новая актерская психология, формировалась новая разнообразная артистическая техника, складывалась у художественных руководителей театра теория актерского самочувствия. Чеховская драматургия вызвала к жизни широко-культурного, высоко-интеллигентного актера. Эта актерская культура, заложенная впервые в спектаклях чеховских пьес, явилась в дальнейшем непременным условием работы театра над пьесами других авторов.

Во взаимоотношениях Чехова и Художественного театра мы имеем замечательный и до сих пор единственный в истории театра случай глубочайшего взаимопроникновения автора и деятелей сцены художественными идеями, творческими замыслами, задачами и методами искусства. Это сотворчество оказалось необычайно плодотворным, оно привело к созданию сценических образов неувядаемого эмоционального обаяния, оно подняло искусство русского театра на новую, небывалую высоту.