

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОВДИНЯЙТЕСЬ!

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

Орган правления союза советских писателей СССР.
Выходит под редакцией В. Вишневского, А. Кулагина,
В. Лебедева-Кумача, М. Лифшица, Е. Петрова,
Н. Погодина, А. Фадеева.

№ 1 (915)

Воскресенье, 5 января 1941 г.

Цена 45 коп.

Чеховская драматургия

ТЕАТРАЛЬНЫЕ
ЗАМЕТКИ

Д. ТАЛЬНИКОВ

Сидя на спектакле «Три сестры» в Художественном театре, думаешь еще раз о том, как справедливы обвинения по адресу нашей театральной критики.

Когда перед руководством Художественного театра вставала задача восстановления Чехова на мхатовской сцене, две точки зрения противоборствовали в разрешении вопроса о характере этого восстановления. Если одна влекла к полной «ретравации» старых чеховских спектаклей, то другая — В. И. Немирович-Данченко — требовала приближения чеховских пьес к современному зрителю и — в большой мере — к самому Чехову, как известно, интуитивно, в ряде высказываний о своей драматургии искавшему античного выхода из импрессионистского тупика. Оттуда ведь и шла интерпретация самим Чеховым своей последней лирической пьесы («Вишневый сад») как «комедии».

И в нынешней постановке «Трех сестер» Художественный театр стоял перед замыслом коренного пересмотра своих принципиальных позиций в чеховских постановках, осужденных в процессе эволюции творческого метода театра. Эта задача стоит перед театром и в его новой работе над «Дядей Ваней».

Так вот, сумела ли наша критика понять, вскрыть содержание этого нового в нынешнем чеховском спектакле, уяснить его смысл и степень осуществления? Речь ведь идет о новых творческих принципах интерпретации Чехова на современной сцене.

Фактически вся критика свелась к одному умилению перед «триумфом», налицо снова был тот «обширный аллилуйный подход», о котором недавно писалось. И это не могло удовлетворить ни читателя, ни самый театр и артистов-исполнителей. Были и курьезы. Кто-то утверждал, что театр поставил «Три сестры» как «высокую трагедию», совершенно не поняв, очевидно, ни жанра чеховской пьесы и мхатовского спектакля, ни самого чеховского стиля и в пылу энтузиазма спутав Чехова с Шекспиром и К. Гуцковым.

Совершенно анекдотичной была рецензия К. Томашевского в одном из последних номеров журнала «Театр». Ее автор вполне серьезно утверждал давно пройденные зады откровенного вульгарно-социологического подхода к чеховскому наследству.

Из того факта, что Вершинин никак не удался театру в его чеховских качествах, автор глубокомысленно выводил заключение, что таков был именно определенный творческий замысел разрешения образа на мхатовской сцене — замысел... сатирически-обличительный — «разоблачения» и одорочения чеховского героя.

«Добро бы еще он был джентльмен, этот Вершинин», — аргументирует счастливую находку своей мысли рецензент «Театра». Но вот и в своих отношениях к Маше даже Кулыгин «во много раз порядочнее, человечнее» этого провинциального соблазителя. Он просто непорядочный пошляк: «Даже в сцене прощания с любимой (любимой ли?) — ядовито спрашивает критик) женщиной он думает только о том, как бы оторваться скорей от нее и... с глаз долой», — попросту улизнуть, как мелкий жулик.

Исходя из такой «ревизии» любимого чеховского образа интеллигента, в которого Чехов вложил свои заветные мечты и настроения и скудную сдержанную тоску жизни, рецензент естественно хвалит артиста Болдумана за «верно задуманный» им замысел представить на мхатовской сцене Вершинина «совершенно правильно» не «обаятельным» и не «благородным» человеком, а только «эффектным».

И рецензент призывает артиста не смущаться, не пугаться своей «смелости» и «до конца нарушить каноны привычного толкования» роли Вершинина, найти «смелые» интонации для этого, — и в особенности, «решительной» провести прощальную сцену дон-жуанского бесстрастия Вершинина, то-есть докончить разоблачительное изображение этого героя, как принципиально пошляка.

Другой персонаж пьесы — столь знакомый чеховскому читателю, излюбленный персонаж его творчества, — земский доктор, опустившийся в тине провинциальной пошлости, засосанный ею, «лишний человек», — Чебутыкин оказывается по домыслу нашего рецензента просто откровенным подлецом.

Все это вместе — и «апофеоз»... Кулыгина и «разоблачение» чеховских интеллигентов Вершинина и Чебутыкина — выглядело бы провинциальным анекдотом для очередной почты «Крокодила», если бы не было напечатано на страницах московского журнала и без предупредительной оговорки редакции, которую она находит нужным делать в других случаях.

Если все эти благоглупости считать в мхатовском спектакле «новым» в противовес основательно выкуренному «элегическому» аромату старого спектакля, то от этаких похвал действительно не поздоровится. И театр вправе резко протестовать...

Но вот отнюдь не критики, а артисты, деятели театра утверждают на страницах того же «Театра», что «Три сестры» — «в полном смысле слова спектакль новый», ибо в нем найден «новый современный

ключ к раскрытию поэтической правды чеховской пьесы» (О. Л. Книппер), что таким образом сдается в архив версия о непогрешимой ценности старой постановки чеховской пьесы в этом театре, что «именно преодолением» старого стиля постановки, — так называемого «чеховского театра настроений», — и «значителен и интересен данный спектакль, утверждающий новые принципы сценического истолкования драматургии Чехова» (Ю. Юрьев). Но как раз об этом и следовало бы по-настоящему говорить критике, вскрыть полно и четко новые режиссерские задачи спектакля, ибо о них идет прежде всего речь.

Конечно, часть критики и почувствовала в спектакле, что он строится на новых принципах взамен выкорчевываемого прежнего элегического аромата «настроений», создавших в прошлом такую легендарную славу «чеховского театра» начинающему театру, но вскрыть подлинное содержание этого «нового», повторяем, так и не довелось никому из писавших. А между тем, такого рода анализ как раз и самое ответственное и нужное в театральной критике — задача критики, пишущей о театре.

Как ставить Чехова на нашей современной сцене? Ведь вот и периферийные театры начинают в своем репертуаре возвращаться к этому превосходному автору русских предреволюционных будней, — и не всегда так удачно, как мы видели это истекшим летом в Харьковском театре на примере тех же «Трех сестер». В Воронеже, например, «Три сестры», поставленные в позапрошлом сезоне, долго удержались и были сняты. В Куйбышевском театре в прошлые сезоны неудача постигла и «Вишневый сад» и «Иванова», а актеры там есть крепкие... Сейчас «Дядю Ваню» ставит Свердловский театр.

Вопрос о чеховских постановках, как видим, для нашей театральной практики — очень существенный вопрос.

2.

Чеховские пьесы возвращаются к нам вновь, через 40 лет после своего блистательного утверждения на сцене молодого Художественного театра. Какая бурная эпоха сдвигов, нового подхода к вещам, к миру легла между датами первоначального рождения и нового воскресения

пьесы на той же сцене! Девять десятых зрительного зала, если не больше, совсем не видели старых чеховских постановок, о которых так много слышали, вероятно, и вообще видят на сцене Чехова впервые. А для тех, кто помнит их, — что новое открылось сейчас в самих пьесах, в самом Чехове, прежде всего?

В свое время, представляя на русской сцене одно из высших достижений форм «новой драмы» — именно драмы импрессионистической, переключившейся с символическим импрессионизмом новой западной драмы, — чеховская пьеса была скорее всего лирической поэмой, лирическими сценами, расширенным лирическим «стихотворением в прозе» — об интеллигенции предреволюционной «уездной» России, с ее неясными, расплывчатыми, прекрасноразумными, вовсе не «рассудочными и сухими», а часто такими волнующими мечтами о неясном будущем — и притом будущем с нулями (200—300 лет), с меланхолическими «переживаниями» в настоящем... Театр ответил полностью, «родственно», всему существу и форме этих переживаний. Оттуда и весь характер впечатлений — от его постановок этих пьес, — импрессионистическая пассивность рождаемых ими «настроений», настроений хмурости окружающих будней и чарующей терпкости печали о неведомом, а даже некоей сентиментальности, варьирующей основную лирическую ноту автора: «Мисюся, где ты?..»

Наиболее передовые элементы общности понимали и в те годы необходимость выхода из круга и этих «настроений» и этих творческих форм, — необходимость иного, сценически активного, «действенного» разрешения проклятых вопросов действительности и соответствующего показа ее. «Нам не дают изображения этой трагедии, изображения такого отчаяния, того взрыва энергии, которые чувствуешь на таких могилах», — писал А. Луначарский о первой постановке «Трех сестер» в Художественном театре. — От нас хотят, чтобы мы плакали, когда плачут эти глупые три сестры, не умеющие при всех данных устроить своей жизни...» («Русская мысль», 1903, № 2).

Эта прямолинейность критика понятна для своего времени, и чеховский спектакль в данном случае фактически был только поводом для призыва к общественному «действию». Конечно, если так подойти к пьесе, то сейчас зрителю может

показаться все в ней весьма странным и неправдоподобным. Сестры могли купить билет за несколько рублей и поехать спокойно в мягком купе в эту самую долгожданную Москву, находящуюся всего за 1—2 дня пути от их городка. А там могли легко устроиться — в гимназии ли, на телеграфе ли... Чего проще? Речь шла о другом, — о символах, и чеховская «Москва», и чеховские «Три сестры», и чеховско-мхатовская «Чайка» были лишь художественными символами того содержания, до которого и могла добраться средняя интеллигенция в своих широких слоях. Как и во всяком символическом импрессионистическом искусстве, здесь важнее всего было не конкретное содержание задач и идей, а общее устремление само по себе и в себе, смутная тоска по иным мирам.

Оттуда лиричная пассивность этого искусства, самих форм его, самой сценической композиции, так превосходно переданная театром Чехова с помощью даже одних ново-найденных чисто технических средств и приемов новой театральности (паузы, «настроения» и пр.).

Луначарский же и те, кто с ним, хотели иного — драматического или трагического разрешения в искусстве задач действительности. Вообще впечатление безнадежности от пьесы и ее итогов усиливалось и отягчалось той манерой сценического раскрытия новых форм драмы, которую демонстрировал Художественный театр, лирические «символы» Чехова вместили в бытовые формы жизненной правды. На сцене была фотографически заснятая подлинная жизнь, — «течение» ее, — с замечательно подобранным, жизненным бытовым укладом, мельничным чеховскую лирико-символическую тему, и в этом натуральном аспекте сестры логически, конечно, могли показаться Луначарскому весьма «глупыми», когда им так легко было совершить жизненные, устраивающие их поступки. Но в том-то и дело, что чеховская мечта, как мы уже говорили, была не логическая, а поэтическая, — она была и в самой своей лирике неким творческим «обобщением» общественных настроений. На жизненно-правдивой — до унылости правдивой — сцене не было **неясных томлений** души человеческой, не было «золотой цепи», которая держит людей у российского «Лукоморья», и над этим миром не носилась мечта об обетованной Мекке исхода — «Москве».

Отсюда, от этого творческого метода постановки, вытекала и сугубая бездейственность, пассивность спектакля в целом,

всех его темпов, его ритма, так беспокоящая, как мы знаем, самого Чехова и таких критиков, как Луначарский.

Новое разрешение чеховской пьесы на сцене в наши дни ставило и ставит перед театром первую основную дилемму: или вернуть Чехова от натуралистической правды жизненных фактов и жизнеописания — к его лирико-символической первооснове, таящей, однако, в себе не меньше, чем натурализм, прочность сценической бездейственности. Или же раскрыть в его драматургии подлинные драматические элементы, — активизировать чеховское драматическое начало, несомненно заложенное в его пьесах, и этим самым сделать его действительным. Новая методологическая форма разрешения чеховской темы должна неминуемо родить и новые темпы и ритмы спектакля, новую сценическую ткань его и создать этим самым новую атмосферу идейных настроений вокруг пьесы в спектакле и в самой пьесе. Вернее будет сказать, что именно новое идейное осмысление чеховской темы, анализ ее в исторической перспективности, с известным нашим «отношением» к ее задачам, — нашим, то-есть нас, современников, современных режиссеров и актеров, играющих перед современным зрителем эту предреволюционную пьесу, — должно родить и новые композиционные и игровые сценические задачи воплощения Чехова в современном театре. И это выяснить, конечно, неизмеримо интереснее и важнее для критики и театра, чем вольные оценки исполнения того или иного артиста.

Чеховские пьесы. — и потому они так пришлось в свое время молодому, начинающему Художественному театру, — не столько пьесы «актерского» театра, сколько «режиссерского». Они требуют прежде всего разрешения задачи «общего», «целого», «единого». Вот почему новые задачи, стоящие перед современными постановщиками этих пьес, прежде всего — режиссерские задачи, требующие не только режиссерского мастерства, но и широкого режиссерского мышления. Эти задачи прежде всего сводятся к нахождению метода перевода лирико-импрессионистической «поэмы» в действительную драму, — с отказом при этом от всякого натурализма, — и к определению самого драматического «жанра» и, конечно, стиля чеховского письма. Здесь лежит основной ключ к новой сценической интерпретации Чехова. На этом пути искал «нового» разрешения чеховской драматургии в последней своей постановке и нынешний Художественный театр.

Литературная газета