

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

Литература и искусство

Орган правления Союза советских писателей СССР, Комитета по делам искусств
при СНК СССР и Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.

№ 29 (133)

СУББОТА, 15 ИЮЛЯ 1944 года

Цена 45 коп.

Чехов-драматург начинал не так, как его великие предшественники — Грибоедов, Гоголь, Островский.

Грибоедов и Гоголь встретили в театре Щепкина — отца русского сценического реализма, и спокойно вручили ему роли Фамусова и Горюхиного: его искусство актера оказалось именно тем, которое было нужно для «Горя от ума» и «Ревизора». Островского на пороге театра встретил Пров Садовский. «Горе от ума», «Ревизор», «Гроза» имели успех с первого спектакля — они сразу нашли актера, театр и зрителя, готовых их ставить, играть и смотреть.

Чехову с первых шагов понадобился новый актер. Он начал с горячих выступлений против существующего театра. Ранний сборник Чехова «Сказки Мельпомены» посвящен русской театральной действительности восьмидесяти годов. Из рассказов Чехова можно бы составить антологию на тему о театре, каким он не должен быть, и об актере, который не знает, что такое искусство.

В одной из первых своих пьес («Лебединая песня») Чехов заставляет старого актера сделать горькое признание: «Я играл и чувствовал, как открываются мои глаза. Понял я тогда, что никакого святого искусства нет, что все бред и обман, что я — раб, игрушка чужой праздности, шут, фигляр!»

В своих письмах Чехов еще резче высказывался против художественной фальши, идейной немощи, творческого бесплодия современного ему театра, его актера и драматурга. «Жизнь... выше и умнее театра», — писал Чехов драматургу И. Щеглову, — значит, он не школа, а что-то другое» (письмо от 7 ноября 1888 г.). Волнуемый этими мыслями, Чехов в письме к другому драматургу, написанном в тот же день, договаривает до конца: «В скверности наших театров виновата не публика. Публика все-таки умнее, искреннее и благодушнее Кюриша, актеров и драматургов, а Кюриш и актеры вообразают, что они умнее».

Первая же драма Чехова была написана не просто со свежестью таланта, но с прямым вызовом драматургической рутине, с затеянной надеждой пробудить в актере художника жизненной правды и любить в нем ремесленника театрального трафарета. «Современные драматурги», — писал Чехов как бы в виде предисловия к «Иванову», — начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами, — пойдик, найдик сим экземпляры во всей России... Я хотел оригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шуток), никого не обвинил, никого не оправдал».

С первого же явления своего «Иванова», — написанного без малейшего желания дать обязательную для первого акта «экспозицию» пьесы, — Чехов отказывается от нарочитой, насильственной театрализации действительности, которая так несносна была ему у драматургов-современников. Он хочет, чтобы непосредственная действительность жизни стала той драматической действительностью сцены, которую обычно называют театральностью. Обычная театральная инвентаризация живого человека под роль и амплуа актера Че-

хову омерзительна. Он не хочет, чтобы в роли актер играл свое амплуа: в опустившемся Лебедеве — «комике», в страдающей Сарре — «героине». Он хочет, чтобы актера захватило живое дыхание жизни, присущее вот этому человеку, а не искусственное дыхание театральности, идущее вот в эту роль.

Для актера, привыкшего видеть жизнь в шорах своего амплуа, доктор Львов — благородный «герф-резонер», защищающий «героиню» Сарру, а Иванов, обижаящий эту «героиню», — современный «злодей» или (последнейший термин) «неврастеник». А для Чехова: «Если публики выйдет из театра с сознанием, что Ивановы — подлецы, а доктора Львовы — великие люди, то мне придется подать в отставку и забросить к черту свое перо».

Актеры не понимают, несут вздор, берут себе не те роли, какие нужны, а я воюю... Так изображает автор «Иванова» свою борьбу за правдивое дыхание на сцене, за живого человека в театре. Первое представление «Иванова» было бурно, как немногие в истории русского театра: «Шумели, галдели, хлопали, шинкались».

Еще более бурным было представление «Чайки» (1896 г.).

Вот пьеса, где в борьбу за новый театр автор включил самих героев пьесы: двух актрис, двух драматургов.

«Современный театр — это рутинная, предрассудочная», — говорит драматург Треплев. — «Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Молассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мысль своей пошлостью».

Чехов передоверил молодому драматургу Треплеву свое собственное отращивание к натуралистическому описательству жизни, оторванному от большой, освещающей мысли о ней. В этих словах запечатлена тоска Чехова по большому искусству, в котором вечно обновляющаяся свежесть формы, смелость художественного построения сочетается с могучим зовом передовой мысли.

Старый театр жестоко отомстил Чехову за колебание всех его основ: «Чайка» Чехова, поставленная в Александринском театре, разделила судьбу пьесы Треплева, показанную в первом акте «Чайки»: она жестоко провалилась.

Но именно в «Чайке» Чехов вышел окончательно на прямую дорогу к новому театру — и повел за собою драматурга и актера. Освистанной и осмеянной пьесе суждено было начать новую главу в истории театра. У этой главы могут быть три названия: «Прекрасная простота. Мудрая правда. Воплощенная жизнь». Все три названия сливаются в одно: «Театр Чехова».

«Писатели, которых мы называем вечными, или просто хорошими, имеют общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же... Лучшие из них реальны и живут жизнью такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы кроме жизни, какая она есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, а это пленяет вас».

Такой писатель — сам Чехов. Борясь с театральной рутинной, с драматургическим шаблоном, преодолевая условность понятий «драма», «комедия», «роль», «амплуа», «театральность», «сценичность» и т. д., он изображал в своих пьесах русскую жизнь такую, «какая она есть». Но нет мгновения в действии его драм, когда бы не чувствовалось: не такую должна она быть, — не такую должна быть любовь и семья, не такую следует быть науке и школе, и не так, как живут Сорин, Войнич, Прозоровы, следует жить всем.

По своим сюжетам четыре из пяти драм Чехова — усадьбные пьесы с небольшим кругом действующих лиц, с тесными, комнатными пределами действия. Но в действии этом с такою драматической силой сосредоточена русская жизнь 80—90-х годов, с такою емкостью вмещена в него мечта русского человека об иной жизни, полной мысли и труда,

что из «забытой усадьбы» Сорина («Чайка») или из деловой каморки-конторы дяди Вани пред зрителем раскрываются широкие просторы русской жизни с жуткою неприглядностью настоящего, но с далекими привольными горизонтами, уводящими в светлое будущее.

Чехов писал о настоящем, был строг к каждой черте психологической, к каждой детали бытовой, к каждому факту действительности, из которых складывается у него картина его современности. Но музыкальный подтекст его драм, но все их лирическое звучание обращено к будущему. Чехов — драматург двуединный: как строжайший реалист, ненавидевший риторичность в слове и патетику в действии, он погружает зрителя в темь, в холод, в скорбь действительности, — но как мыслитель и поэт, не замыкает зрителя в этой действительности, а, наоборот, расширяет ее пределы — он воздвигает, как мыслитель, он утверждает, как лирический поэт, необходимость и возможность для человека иной действительности, освобождающей творческую волю народа для строительства новой, счастливой жизни.

«Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа... Слушая вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальности до философских обобщений — ваши делают это! Так писал Чехову Горький после первого, — еше до Художественного театра, — знакомства с «Дядей Ваней». Посмотрев же несколько раз эту пьесу в Художественном театре, Горький подтвердил и усилил свой отзыв: «Содержание в ней огромное, символическое и по форме она вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь».

А между тем ни «Чайка», ни «Дядя Ваня» не имели успеха в исполнении даже наиболее одаренных актеров старого театра. Требовался, очевидно, новый театр, с новым актером, с новыми творческими началами для того, чтобы раскрыть на сцене огромное содержание чеховской драматургии.

В самых драмах Чехова, — в особенностях их построения, в их борьбе с «театрализацией» жизни, с «актеризацией» человека, — лежала необходимость создания нового театра с новым представлением о театральности, с пересмотром былых основ актерской техники и сценического мастерства. Чехов своими пьесами реформировал театр и актера: его «Чайка» и «Дядя Ваня» оказались «не театральными» для тех театров, где процветали Сарду и Щапинский, его Треплев и Астровы оказались «не актерственными» для тех, кто привык выступать в легких комедиях и в мелодрамах. Для того, чтобы исполнять Чехова, нужен был актер с новой психологией, с отказом от «актерствования», нужен был новый театр. И он явился — Художественный театр, основанный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

«Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки...» — пишет Станиславский. Все, против чего он протестует, — то самое, против чего Чехов-драматург протестовал каждой строкой своих писем, посвященных театру, каждой репликой своих пьес — и всем существом своей драматургии. Провалившаяся в старом театре «Чайка» имела в новом театре, построенном во имя этого чеховского протеста, огромный успех.

Это был успех не одного спектакля и одной пьесы — это был успех драматургии Чехова, и каждая постановка новых пьес Чехова, написанных для Художественного театра («Три сестры», «Вишневый сад»), подтверждала силу этого успеха, ибо это был растущий успех правды на сцене, простоты — в актере, мысли — в спектакле, жизни — в театре.

«Художественный театр — это лучшие страницы той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре, — писал Чехов Вл. И. Немировичу-Данченко.

— Это единственный театр, который я люблю».

Единственный потому, что в нем впервые реализованы были те чеховские мечты о новом театре, в которые он вложил столько мысли и таланта. В то же время Чехов писал А. Л. Вишневскому: «Я благодарю небо, что, плывя по житейскому морю, я наконец, попал на такой чудесный остров, как Художественный театр».

А «чудесный остров» этот сам вышел из глубин драматургии Чехова. На премьере «Вишневого сада» Немирович-Данченко публично признал это: «Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это мой театр, театр Чехова».

Новому театру суждено было стать обновителем театрального искусства не в одной России. В гениальной трактовке Станиславского особенность Чехова-драматурга заключена в том, что он — неустанный обновитель жизни, враг всяческого застоя в мысли, трафарета в чувствах, бессилия в воле, бездействия в жизни:

«Кто больше его ненавидел невежество, грубость, нытье, сплетню, мещанство? Кто больше его жаждал жизни, культуры? Так сильно он искал во всем предвестников будущей русской и всечеловеческой культуры, не только духовной, но даже и внешней!.. То же и в его пьесах: среди полной безнадежности 80-х и 90-х годов то и дело загораются в них светлые мечты, бодрящие предсказания о жизни через двести, триста или тысячу лет... Он один из первых почувствовал неизбежность революции...»

Эти замечательные слова и мысли извлечены Станиславским из долгого общения с Чеховым в жизни и на сцене, из встреч и совместного художественного опыта. В словах Станиславского прекрасно выражена внутренняя связь театра Чехова с советским театром.

Советский театр чувствует свою особую родственность с Чеховым потому, что, подобно ему, утверждает творчество жизни, как высший долг и лучшее счастье человека.

Великим чувством будущего творческого простора для родины и для всего человечества захватывает Чехов всех, кто войдет в «святыню» его театра. Он сам лучше всех выразил это чувство:

«Человеку нужны не три аршина и усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Это чувство человеческого простора, — глубоко, исконно свойственное русскому народу, — делает Чехова драматургом всемирного значения.

Русский народ гордится Чеховым. Великий писатель любил свою страну глубоко, нежно, требовательно, с верой в ее силы, со светлым упованием на то, что ей принадлежит высокое и почетное место в человечестве.

★

★



О. Л. Книппер-Чехова в роли Раневской («Вишневый сад»).
Из фонда музея МХАТ.



К. С. Станиславский в роли Астрова («Дядя Ваня»).
Из фонда музея МХАТ.