

Н О В Ы Й

М И Р

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Ж У Р Н А Л

К Н И Г А
Ш Е С Т А Я
И Ю Н Ъ

М О С К В А
1 . 9 . 2 . 8

ОЧЕРКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

К вопросу о сценическом прочтении классиков

П. Марков

В годы гражданской войны в Москве играли тринадцать пьес Шекспира. За это время классическое наследие было использовано полно и расточительно. Репертуарный размах широко охватил не только Островского, Гоголя и Грибоедова, Шекспира, Шиллера и Мольера, но также Байрона и Шелли, Кальдерона и Лопе-де-Вега, кочная комедиями Маккиавели, фарсами средневековых шарлатанов и сатирами Аристофана. Вряд ли можно найти хотя бы одно крупное драматургическое имя прошлого не развернутое на нашей сцене. Бен-Джонсон, Клейст, Гольдони, Тирсо-де-Молина, Расин, Софокл, Эсхил, Бомарше, Гоцци составили звучную библиотеку нашего театра. Еще не имея современного репертуара, режиссура отгачивала методы и приемы на классиках, и театр РСФСР открылся вольной переработкой «Зорь» Верхарпа. Ища «созвучия революции» театр в классиках искал отзвука горевшему в нем пафосу. На ряду с послушным следованием тексту Мейерхольд и Вахтангов свободно его ломали во имя современного спектакля.

Рост современной драматургии отодвинул классиков на второй план. Их процентное отношение в репертуаре становится все менее значительным. Они уступают место современным авторам. Не говоря уже о ряде театров, ориентирующихся исключительно на современную продукцию, как театры МГСПС и Революции, но и академические театры в подавляющем большинстве играют современный репертуар (все три новые постановки МХАТ, обе премьеры Малого театра, Вахтанговского театра, — пьесы современных авторов). Леонов, Катаев, Вс. Иванов, Лавренич, Билль-Белоцерковский, Кириш, Бабель, Алексей Толстой, Файко — авторы текущего сезона.

Роль современного театра в воспитании новых драматургов неизмерима и неоспорима. Не подлежит никакому

сомнению правильность и закономерность встреч авторов и театров.

Сила театров такова, что даже далеко не бесспорные в художественном отношении вещи театр наполняет трепетной жизнью. Театр делает сейчас все, чтобы помочь рождению драматургии. Тем менее эпоха культурной революции позволяет оставлять в пренебрежении классическое наследие. Напротив, крупнейшие произведения прошлого должны быть в репертуаре наших театров. Последние пять лет заставят по-новому взглянуть на них и найти новые подходы к их сценическому разрешению. Вряд ли удивительным сейчас какой-либо художник отвлеченным «созвучием революции»; возможно, Вахтангов нашел бы иные ходы «Турандот» теперь, нежели его великолепное изобретение двадцать второго года.

Текущий сезон имел ряд опытов интерпретации классиков. Еще в начале сезона Второй МХАТ поставил «Смерть Грозного», найдя в исторической трагедии Толстого повод для ее символического истолкования; Камерный пытался реставрировать «Антигону» в немецком переложении Газенклевера. Ближе к концу сезона появились две легкие комедии Шекспира в Малом театре и его студии; «Волки и овцы» Островского в постановке Сахновского и Волкова у Корня и, наконец долгожданное «Горе от ума», или вернее, «Горь уму в театре Мейерхольда».

Шекспир — с одной стороны, Островский и Грибоедов — с другой, наиболее показательны для современного ощущения классики, — повторяем, и того, нежели в годы блокад, гражданской войны и боевого пафоса. Уже иные в них замечаются грани и иными своими сторонами обращены они к современному зрителю. Ему — этому зрителю — не менее нужно великолепное классическое наследие, нежели зрителю

лет предшествующих. Но смотря на полотно Шекспира, вглядываясь в ушедшее наследие русских классиков, воспринимая красоту их мастерства, глубину их образов и философию жизни, — театр ищет сквозь все эти качества иных разительных сторон. Он ищет не только «созвучия революции». — он ищет «социального звучания спектакля».

1. Шекспир

Шекспир — драматург Елизаветы и родоначальник современной трагедии. Он сильнее всего сохраняет то созвучие, о котором мечталось ранее; его трагедии — по силе страсти и глубине мысли, его комедии — по грубому здоровью их юмора, — сохраняют созвучие эпохам бурления в народных массах. Но современность не мирится с традиционным Шекспиром и требует первоначального Шекспира. Известно, что его переводы на русский язык сглажены. Мы живем с причесанным Шекспиром: он подвергся серьезной чистке при переносе его пьес из театра XVI—XVII веков в золоченые залы XIX века. Дюсис и Сумароков, когда переделавшие его для французской и русской сцены, не так далеки от наших переводчиков, придавших языку Шекспира приятную плавность и пресловутую сценичность. Трагик Шекспир зовет актёра обнаженным подходом к человеческой психологии и неуязвимой силой ее театрального показа. Когда Ваграм Папазян сыграл в случайном спектакле «Отелло», — зал был потрясен, ибо Папазян показал конкретность и живую плоть шекспировых страстей, несмотря на то, что сузил трагедию Отелло до трагедии ревности.

К ревизии шекспировских комедий приступлено. Конечно, попытки последних лет — эксцентризм и намеренное... неправдоподобие — более ничего не скажут зрителю. Его уже не восхитит клоунский грим, как и не развесят чрезмерное богатство акробатических упражнений — характерные искажения для борьбы против шаблонного Шекспира. Они неизбежно обедняли Шекспира. Исполнив долг, эксцентриада мирно почила, дав дорогу иному,

пониманию шекспировой комедии. Взамен беспредметной театральности и пресловутого «оциркачения» театра — ход к народной комедии. Спектакля «Сон в летнюю ночь» и «Конец — делу венец» сильны поисками органического подхода к Шекспиру и сомнительны, как только они их теряют.

«Сон в летнюю ночь» — смесь бытовой комедии и сказочной фантастики. Малый театр не нашел ключа к современному звучанию фантастики. Он предпочел воспользоваться приемами обычной феерии. Сказочная жизнь комедии не развернута в большое и сверкающее полотно. Не толкнула она режиссера и на ее шутивное, пародийное освещение. Она стала условной театральной игрой вне шекспировского мироощущения и вне его полнозвучного смеха. Фантастическая и лирическая части комедии посерели и поблекли: режиссер не заразился Шекспиром, он заглянул в арсенал старых, испытанных и скучноватых приемов. Напротив, бытовая и пародийная сторона комедии удалась Костромскому отлично. Отбросив стеснительные предрассудки и чутко определив свое отношение к быту, Костромской прекрасно почувствовал наивную силу и жизнерадостность спектакля о Пираме и Физбе, устроенного ремесленниками; их сыграли задорно и увлекательно, увидев сквозь внешнюю грубость обаяние этих неожиданных любителей искусства: Шекспир зазвучал, и смех зрителя оказался не случайностью, а закономерностью.

Каверин, ставя «Конец — делу венец», следовал любимым традициям ваханговской «Турандот». Он заново испытывал былую боевую формулу: пьеса, как повод современного спектакля. Впрочем, Каверин разрешает спектакль в традиции «Турандот», но не в стиле «Турандот». Каверин — проще, ярче, доступнее. На его работах вообще лежит «московский отпечаток». Он любит богатства красок, яркость костюмов и простодушие актерской игры. Фабула комедии дала режиссеру толчок к «современному, истолкованию Шекспира». Старинную легенду Боккаччи легко повернуть в сторону комедии об «омоложении» и «алимен-

тах». За высоким стилем героических чувств Каверин угадывал первоначальную грубость шекспировского юмора. Вызвав на сцену тень Бокаччио,—он отбросил его героизм, предпочтя лукавую насмешливость. Любовная история Елены и Бертрама переключена в план пародии, более того, почти фарса. Пресловутое рыцарство стало предметом народного осмеяния, и тяжесть средневековых преданий заменена легкостью забавного представления. Переключая образы в план пародии, Каверин порою добивался отличных результатов. Улыбка окрасила роман Елены и Бертрама, режиссерская изобретательность в игре вещей и декораций была неистощима, и весь спектакль был окрашен прекрасной театральной выдумкой.

Правда, переключение образов не всегда проходит безнаказанно, и не всегда «идеологические» поправки легко звучат в привычном тексте. Приняв решение обратиться «Конец» в насмешливый фарс,—в окончательную пародию на любителей рыцарского благородства и в насмешливое разоблачение легенд,—режиссер вправе идти дальше в приспособлении шекспировского текста. Каверин останавливался порою на подороже, и тогда первоначальная природа текста легко выдавала себя в прекраснодушных монологах герцогини, которые — с каким бы ядовитым выражением ни говорились,— все же звучат добродетелью, а не ханжеством. Но в целом Каверину его опыт удался, и соединение традиций «Турандот» с комсомольским налетом создало остроумное представление в духе Шекспира — Бокаччио.

2. Островский

В толковании Шекспира социальное звучание скрыто в общей окраске спектаклей, перепланированных в соответствии с требованиями современного зрителя. Островский и Грибоедов показаны в ином, и, может быть, для многих неожиданном плане. В спектаклях Островского и Грибоедова развернута цельная картина эпохи. Мейерхольд и Сахновский в равной мере интересовались внутренним смыслом

изображаемой эпохи. Кроме того, Мейерхольд привнес в толкование Грибоедовской комедии новое начало, которое по праву можно назвать лирическим и которое придало особую окраску спектаклю.

У обоих режиссеров тема пьесы переплетается с анализом эпохи. Резко отрицательная окраска образа, вне понимания его внутреннего зерна, ничего не говорит зрителю. Она кажется надоевшим плакатом. Зритель хочет знать не только факт, но и его причину. Социальная роль образа вырастает из ясно понятой картины целого, из значения образа в развернутой картине действительной борьбы и драматических столкновений. Закованный в общую картину, он подвергается оценке с точки зрения нашей современности, и никакие похвальные личные качества не удержат строгого суда зрителя. Режиссер-современник вызывает из прошлого одну из потрясающих картин и разоблачает ее социальный смысл и ее характерное значение для эпохи. Так случилось с «Волками и овцами», поставленными Сахновским. Спектакль не был плакатен. С другой стороны, режиссер не прельстился блестящими формальными качествами комедии. Обычная история обольщения Лыньева Глафирой отступила на второй план перед социальной картиной, которую увидел режиссер. Он воскрешал эпоху не ради любования ею и не ради создания акварельных картин прошлого, а во имя раскрытия внутреннего смысла отжитого времени. Так звучал спектакль и так его воспринимал зритель. Художественная правда Островского таила в себе иную, более глубокую правду, которую в ней смело раскрывают его поздние потомки — свидетели и участники наших лет.

Приняв время действия за семьдесятые годы, режиссура подчеркнула во всем строе спектакля противоречия быта тех лет. Не желая скользить поверху, она предпочла взглянуть в корни начавшегося и уже неудержимого распада дворянства. Приняв в качестве главного приема жестокое обнажение быта, театр естественно перевел легкую комедию к дерзкую

сатиру. Название комедии «Волки и овцы» получило иронический оттенок: в борьбе, развернутой театром, зритель не становится ни на сторону волков, ни овец, с которых театр со-влек все обаятельные качества невинных жертв. Скука и ужас вырождающегося дворянства наполняют уездную маленькую помещичью жизнь. За дверьми дряхлеющих усадеб — сумрачные комнаты; роскошные палаты Мурзавецкой заменены полутемными залами, со следами былой роскоши и верного запустения — серое пристанище дрожащих лампад, подложных счетов и религиозной истерии. Среди тихих аллей дворянских гнезд вырастает бессмысленная безвкусица роскошного уездного дома, с уродливыми амурами и модными коврами. Мурзавецкие приходят в упадок, новый авантюризм, промышленных спекулянтов сотрясает былое мирное житие, дворяне рождаются с купечеством: переходное время первых лет освобождения крестьян, дворянских союзов, пересмотра жизни — первые предвестники будущего «Вишневого сада». Режиссура взглянула на «Волки и овцы», как на пролог того процесса, эпилогом которого явилась трагическая комедия Чехова о ненужных людях и будущей светлой жизни.

Монументальный образ важной барыни Мурзавецкой заменен у Сахновского кликушей и старой девой, доходящей в своем обмане до истерического пафоса и держащей страхом сплетни в своей власти мелких дворян уезда, — обломок былых дворянских родов. По скудеющим полям уезда бродит пьяный, дегенерирующий дворянский сын, отставной армеец, — выразитель тоски, скуки и бедности жизни, — племянник Мурзавецкой, неожиданный Аполлон (Кторов). Беркутов (Бақшеев) несет в мягкие тона идиллической спальни Купавиной (Жизнева) решимость промышленного спекулянта — представителя новорожденного авантюризма и проводника той власти денег, которой он докорно служит. Кудавина — богатая купчиха, вышедшая замуж за дворянина, Кустодиевская Венера, поклонница сладостной жизненной пошлости, — быстро от-

дает себя и капиталы бешеному натиску Беркутова, как когда-то отдали легко и самовольно своему первому мужу. И все они — Мурзавецкие, Купавины, Беркутовы — сохраняют властолюбивую повадку; дух крепостничества не вытравлен из душных комнат и зеленых аллей, в которых он жил долгие годы. На этом фоне становится непятым острый образ Глафиры (Попова), которая несет озлобленность обделенной, но жадной жизни и будущую карьеру богатой женщины.

Заново взглянув на образы, режиссура верно почувствовала путь социального толкования классиков. Эпоха взглянула из текста Островского. «Волки и овцы» стали знаком помещичьей жизни, и преувеличенные их образы — закономерными выразителями строя жизни. Многие педонесены отдельными исполнителями, не сведены в одно целое противоречия текста, рисунок ролей не достиг желаемой легкости, по основная мысль спектакля доходит с решительностью, которая заставляет зрителя чутко всмотреться в развернутую перед ним сатирическую картину.

3 Грибоедов — Мейерхольд

Восприятие последней работы Мейерхольда — «Горе уму» — совершено спорно. Как обычно, она вызвала многочисленные отклики в печати и ожесточенные споры на диспутах. Спектакль отмечен жадной пового прочтения текста и поисками новых приемов социального разреза спектакля. Помимо раскрытия эпохи острейшими средствами современного театра, помимо твердо установленного отношения режиссера к отдельным образам комедии, Мейерхольд ищет лирического зерна, которое взволнует современного зрителя и поможет ощутить тему спектакля. Мейерхольд неожиданно, смело и резко вскрыл внутреннюю окраску эпохи — ее внутреннее рабство, мучительность для свободной мысли и трагическую безвыходность. Сатира переросла в большое трагическое полотно, которое соединяет разность характеристик с правильно показанным соотношением общественных сил эпохи.

Постановка Мейерхольда далеко не безупречна. Она оставляет место для

многих сомнений и возражений. Не все характеристики удачны и не все актерские исполнения доводят замыслы Мейерхольда до зрителя. Сценически читая комедию Грибоедова, Мейерхольд разрывает с принятым шаблоном ее толкования, допуская при этом ряд ошибок. Не в них значение и смысл спектакля. Они не могут закрыть его несомненного общественно-значения и его социальной правды. Среди 17 эпизодов, на которые Мейерхольд разорвал комедию Грибоедова, есть более удачные, и совсем неудачные, по основному восприятию Мейерхольдом комедии отмечено несомненной значительностью.

Главнейшая внутренняя ценность спектакля — в ревизии образа Чацкого. Мейерхольд уничтожает привычный облик героя-любownika, фразного посетителя фамусовских балов, декламатора гостиных и обличителя западных обычаев. Относясь в целом уважительно к тексту Грибоедова, Мейерхольд не остановился перед отсечением таких канонизированных монологов, как «Французик из Бордо», дающих легкий повод к характеристике Чацкого в вышеуказанном смысле. Чацкий Мейерхольда не делится своими мыслями с Софьей на балу, он не становится на защиту премудрого незнания ипотечца, а монолог о крепостном праве произносит не Фамусову со Скалозубом, а своим друзьям, с которыми читает стихи Пушкина и Рыльева. Исполнение идет по неизмеримо более глубокому пути. Чацкий Мейерхольда — один из идеалистических юношей, будущих шеллингианцев, предшественников Одоевского, которые, сознавая неправду окружающего строя, не могут овладеть жизнью и только мечутся среди цепкого и установленного быта. Чацкий Мейерхольда глубоко верит, но не знает путей. На нем как будто отражено отношение Грибоедова к декабристам, который вполне сочувствовал их настроениям, но не верил в возможность переворота «сотни прапорщиков»... Смысл представления — своеобразный «трагизм идеализма». Прекрасный пожеланиям, твердый по вере, чистый душевно, Чацкий бесслен опрокинуть быт. Чацкий проти-

вится жестокой стихии, которая воплощена в жизни дома Фамусова. В толковании Мейерхольда жизнь фамусовского дома становится в известной степени символической. Спектакль построен на резком противопоставлении Чацкого остальному обществу. Всеми сценическими способами подчеркнуто одиночество Чацкого. Даже его внешний облик не напоминает ни одного из прежних исполнителей роли. Исполняющий в театре Мейерхольда Чацкого Гарин играет его совсем молодым юношей, небрежно и просто одетым. Внутренний облик Чацкого подчеркнут его музыкальностью, и ряд монологов, в звучании которых для нашей современности Мейерхольд сомневался, заменен музыкой Баха, Шуберта и Моцарта.

Страдания и мучения Чацкого тем острее и весче доходят до зрителя, что фон эпохи выписан Мейерхольдом с большой сценической четкостью и отличными мастерством. Мейерхольд переводит фамусовский дом с высот обычной торжественной пышности в ясно выраженное внутреннее мещанство, рисуя не столько великолепие грибоедовской Москвы, сколько один из многочисленных московских домов, характерных для эпохи и ужасных своей похужестью друг на друга. Он показывает обывденную жизнь дома не в ее натуралистических подробностях, а в ее подчеркнутой типичности. Он схватывает характерность глазом сатирика. Непотрясенный быт дворянского московского общества — окраска комедии. За стенами этого дома еще сотни таких же удручающих по внутренней тоске домов, где хозяева мирно играют с гостями в бильярд, выдают дочерей замуж, «живут и умирают». Приезд Чацкого только взволнует, но не разбудит фамусовский дом от его спокойного сна. Особой силы изображения фамусовского общества Мейерхольд достигает в картине сплетен, которую он ведет за поставленным вдоль авансцены столом. Ее основную окраску можно назвать сладострастием сплетни, когда участники повторяют один за другим бегающие слухи и осуждающие слова, — кажется, что они говорят не столько о Чацком, сколько о

предмете их ненависти,—растущей за пределами их дома стихии либерализма.

Такая же новизна в рисунке роли Софьи, которая дана с сложным переплетением своенравных чувств игры с Молчалиным, романтического налета и некоторой развращенности — московская барышня, воспитанная на романах, Кузнецком мосту и авантюристических мечтах. Молчалин — хитрый карьерист с будущностью, уверенно красивый, с романтической загадочностью, небрежной иронией и необходимой почтительностью, — он, конечно, будет прощен Фамусовым, и в нем легко увидеть одного из будущих бюрократов, которые пока умеют держать в руках свое начальство. Неясна линия Фамусова, который в исполнении Ильинского не приобретает убедительности и силы; его характеристика восходит к театральной традиции Панталоне и лишена глубоких психологических и общественных корней, которыми отмечен строгий рисунок мейерхольдовского спектакля. В характеристике второстепенных персонажей тот же отход от привычных толкований. Среди них очень удачна характеристика Хлестовой и совсем неудачны Загорецкий и Репетилов, которые, приобретя

облик «уродов с того света», не приобрели выразительных очертаний.

Среди 17 эпизодов некоторые превосходят: приезд Чацкого, разговор его с Софьей через ширму, разговор Чацкого с Молчалиным в дверях — великолепная характеристика этих противоположных людей; некоторые кажутся грубыми — эпизоды, касающиеся Фамусова, Репетилова, Загорецкого; некоторые не достигают цели — тир и биллиард.

На фоне «дня в доме Фамусова» Мейерхольд показывает выразительные черты эпохи; он связывает их с внутренней грибоедовской темой — бесилия идеалистического протеста; субъективно правый Чацкий объективно беспомощен; проповедник идей, он не знает дорог, он только подготавливает приход иных, более свободных и более решительных умов; эту тему Мейерхольд доводит до зрителя острейшими средствами современного театра, — он продолжает строить театр своеобразного «музыкального» реализма (по его терминологии), перенося законы музыкальной композиции на композицию спектакля. «Горе уму» рассказано нашим современникам на тему грибоедовской комедии.