

2
84-ДЕК36

В. МЛЕЧИН

Три постановки режиссера Дикого

Алексея Дикого включают в первый десяток режиссеров Советского Союза. Его имя обычно сопровождается эпитетом «талантливый». Особо восторженные поклонники называют его режиссером замечательным, выдающимся.

Мы не станем оспаривать эти определения. Но репутация обязывает. Талантливый режиссер должен давать советскому зрителю идейно-полноценные и художественно-полнокровные спектакли.

Тов. Дикий в последние годы таких спектаклей не дает. Работа его отмечена рядом крупных ошибок, неудач и явных провалов. После надуманного и фальшивого спектакля «Глубокая провинция» последовала «Леди Макбет Мценского уезда», по своим тенденциям, по своей природе чуждая советскому зрителю. Наконец, «Смерть Тарелкина».

Творческая ошибка возможна в работе каждого художника. Может быть, и Дикого неудача постигла случайно? Или речь идет о линии, о каких-то пороках творческой методологии? Нам представляется, что речь идет именно об ошибках методологических. Они проявляются раньше всего в выборе пьес. Выбор пьес для постановки во многом характеризует путь режиссера, его творческие склонности, его мировоззрение. Художественный театр «открыл» и утвердил драматургию Чехова, побудил Максима Горького заняться драматургией и воплотил его произведения в замечательных спектаклях. Проникновение же на сцену Художественного театра представителей декадентского искусства в свою очередь свидетельствовало об известном спаде общественного начала в театре.

Дикий в последние годы выбирает пьесы не по их идейно-художественным достоинствам, — произведение интересует его, как объект эксперимента. Что могло увлечь Дикого в «Смерти Тарелкина»? «Смерть Тарелкина» немыслима безотносительно

к другой пьесе трилогии — к «Делу». Взаимоотношения между персонажами в «Смерти Тарелкина» не раскрыты, основные мотивы их поведения не даны. Они — в «Деле». Только в этой пьесе раскрываются характеры и обрисованы взаимоотношения основных двух героев последней пьесы Сухова-Кобылина—Тарелкина и Варравина. Не зная причины взаимной ненависти этих двух хищников, нельзя понять «Смерти Тарелкина».

Острой ненавистью и желчью пронизаны пьесы Сухова-Кобылина. Этими пьесами он мстил царской бюрократии за те унижения и муки, которые она заставила его пережить, — его, крупнейшего представителя родовой аристократии. Мало в русской литературе документов, которые более безжалостно, более ядовито и страстно обличали бы царскую бюрократию. Сухово-Кобылин поднимается до высот художественного обобщения и превращает своего Варравина в исчадие бюрократического ада. Но Сухово-Кобылин сузил мир, представленный в его пьесе, искусственно ограничил его. Художественное зрение драматурга оказалось травмированным. Последние две пьесы трилогии проникнуты бесконечным и непреодолимым пессимизмом. Мольер также создал образы, являющиеся средоточием одной сильной страсти, но его произведения насыщены зарядом социального оптимизма, в то время как от Сухова-Кобылина многообразие мира оказалось закрытым, виднущимися ненавистных чиновников. Он не видит другого, более страшного зла, чем взяточники и крючкотворы, и он не видит ничего, что может утвердить жизнь, хоть сколько-нибудь ее скрасить.

«Глубокая провинция» уже нашла должную оценку в советской печати. Нельзя себе представить, чтобы советский режиссер не разглядел вопиющих недостатков этой пьесы. Чем же руководствовался т. Дикий, взявшись за постановку ее? Чем руко-

водствовался он, инсценируя «Леди Макбет Мценского уезда»? Что могла дать нашему зрителю история похотливой купчихи, во имя своей мелкой любвишки с невероятным хладнокровием убивающей четырех человек?

Вл. И. Немирович-Данченко сказал как-то, что лучший режиссер — это тот, которого меньше всего видно в спектакле. В другом месте он формулирует то же положение иначе: «Режиссер должен умереть в актерском творчестве, как зерно сгнивает, чтобы возродиться богатым урожаем».

Эта превосходная мысль попадает не в бровь, а в глаз очень многим нашим режиссерам, для которых пьеса, актер, все средства театра — лишь материал для выявления и утверждения их режиссерской сущности. Такой режиссер раньше всего выбирает не ту пьесу, которая в данный момент больше всего нужна советскому зрителю или необходима для дальнейшего роста и воспитания работающего с ним актерского коллектива. Он выбирает пьесу, как «материал», который дает ему возможность легче всего и выразительнее всего показать «особенность», «оригинальность» его режиссерских приемов. Задачи композиции выступают на первый план, поиски внутренней правды, художественности отступают перед стремлением «удивить мир» неожиданностью, экстравагантностью. Актер оттесняется на второй план.

Как подошел Дикий к постановке «Глубокой провинции»? Лишь как к поводу для проявления своей режиссерской «изобретательности». Он придумал условную композицию — «спектакль-концерт», понимая, что пьеса не выдерживает реалистической трактовки. Он ввел в спектакль «служебные» элементы, устранив все признаки быта, жанра, абстрагировав людей и события пьесы. Д. Мирский, пришедший в неописываемый восторг от этого спектакля, усмотрел в нем даже влияние китайского театра Мей Лан-фана, потому, мол, что «из спектакля устранили все те предметы, которые могут быть переданы через жесты — телефоны, тарелки... И эта «условность» настолько удачна, что она сразу воспринимается, как совершенно естественная». Все это мы видели за год перед тем в «Аристократах» у Охлопкова, а еще раньше в «Турандот» у Вахтангова. Приемы эти известны уже столетия. Но восхищенный условностью спектакля, т. Мирский не объяснил нам, надо ли и живую ло-

шадь, выведенную Диким на сцену, также считать условной. Не объяснил нам Д. Мирский и того, предусмотрено ли Мей Лан-фаном превращение двух коммунистов-политэмигрантов — немца Шульца и венгерца Керекеша — в юродствующих Пат и Паташона.

На дискуссии о формализме Ал. Дикий выступил со своеобразной, мягко выражаясь, речью. Смысл этой речи был таков: с одной стороны, имеется формализм (жест влево), с другой — натурализм (жест вправо), я же иду, говорил он, по «генеральному пути» социалистического реализма. Это наивное и механистическое представление о социалистическом реализме, который якобы находится где-то между формализмом и натурализмом, весьма характерно для Дикого.

Сочетание формалистических и грубо-натуралистических элементов в творчестве т. Дикого с особой рельефностью сказалось в его постановке «Леди Макбет Мценского уезда».

Можно ли найти более разительный пример механистического сочетания условного и натуралистического, чем в этой постановке? Сцена почти свободна от всяких признаков реального быта. Спектакль идет в черном бархате. Место действия определяется предельно-скупой веткой цветущего дерева, оконцем на фоне черного бархата. И наряду с этим — чудовищная по своей физиологической обнаженности сцена убийства мужа. После объяснения, в котором муж ведет себя сдержанно, Катерина набрасывается на мужа, валит его на пол и начинает душить. На помощь ей приходит любовник и удушение продолжается «в четыре руки». Почти так же поставлен эпизод убийства ребенка — только еще нелепее, еще страшнее. Вся сцена затянута черным. На переднем плане слева — ребенок, показанный таким христосиком. В руках ребенка «Жития». Где-то за сценой — заунывие. Катерина наваливается на ребенка, душит его подушкой. А затем наступает возмездие. Со всех сторон бесшумно появляются десятки людей. Молчаливо, страшно обступают они убийцу — народ, идущий из церкви, — «кара господня» обрушивается на преступницу. Сцена носит призрачный, фантастический, почти мистический характер.

Печатью той же порочной методологии отмечена постановка «Смерти Тарелкина». «Смерть Тарелкина» осуществляется в предельно-условной манере. Дикий всеми силами отрывает

актеров от реальности. На сцене действуют не живые люди, а какие-то фантастические тени, изломанные, изуродованные манекены.

На сцене — цирк Шапито. Все действие развешивается под этим цирковым куполом. В этом оформлении явно сказывается стремление режиссера показать «всероссийский балаган», раскрыть «Смерть Тарелкина» как трагический фарс, как клоунаду, в которой все по цирковому преувеличено, все нарочито и обобщено до символа, до абстракции.

Откуда эти странные бледные маски? Да ведь в 1917 г. Вс. Мейерхольд создал в Александринском театре из «Смерти Тарелкина» подобную же гофманиану... Изломанные фигуры «Смерти Тарелкина» в постановке Дикого перенесены на сцену Малого театра из символических и декадентских пьес начала нашего столетия. И в то же время, создавая спектакль целиком манерно-стилизованной, Дикий дает тут же несколько грубо-натуралистических мазков (сцена обжорства Расплюева, вызывающая отвращение и протест зрителя).

Увлеченный формальными композиционными задачами, Дикий, естественно, отводит актера на второй план. Гордон Крег мечтал о том, чтобы живого актера с его объемным и реальным телом заменить марionетками. Некоторые наши режиссеры не декларируют подобно Гордону Крегу, а практически превращают актера в марionетку, послушного исполнителя их формальных заданий. Не случайно поэтому многие крупные наши режиссеры, а вслед за ними и А. Дикий так боятся больших мастеров сцены. Они боятся большой и яркой творческой индивидуальности актера, который может иной раз заявить свое право на существование безотносительно к абстрактным режиссерским схемам. И это одна из причин того, что в некоторых театрах, возглавляемых крупными режиссерами, так мало настоящих мастеров-актеров. Между тем театр начинается там, где появляется актер, лицедей, владеющий искусством перевоплощения.

Но бывает так, что авторитет режиссера оказывает пагубное влияние и на талантливых артистов. Убедительный пример — та же постановка «Смерти Тарелкина». Менжинский — талантливый и многообразный мастер. Но он слепо пошел за режиссерской указкой, и не живой образ, а

изломанная марionетка, отвлеченная маска «зла» смотрит на нас со сцены Малого театра. Нет слов, маска выполнена мастерской рукой, но за нею зритель не ощущает подлинного трагизма событий, трагизма человеческой судьбы, не испытывает того чувства гадливости, презрения, страха и ужаса, которые может и должен вызвать Тарелкин. Такой яркий актер реалистической школы, как Светловидов, который блеснул своим дарованием в роли Гулина («Бойцы»), оказался сжатым тисками режиссерского замысла. Мы помним многих замечательных исполнителей этой роли чудовищного и жалкого, смешного и страшного Расплюева, ставшего еще страшнее в качестве представителя власти. Чем обогащен этот образ в исполнении Светловидова? Неужели отвратительной сценой обжорства?

Спектакль получился скучный, невразумительный. Он не трогает, не волнует. И эта неудача должна явиться серьезным и суровым предостережением Алексею Дикому. Дикий слишком часто пренебрегает большими задачами советского искусства. Он склонен открывать давно открытые в области режиссерского искусства Америки.

Советский художник имеет неограниченные возможности творческих поисков. Но эксперимент должен быть подчинен большой идее советского искусства. Разве Станиславский и Немирович-Данченко не экспериментировали? Но их протестом против канонических и штампованных форм дореволюционного русского театра дыгало стремление к большой художественной правде. Эти мастера умеют смотреть правде в глаза, они глубоко усвоили самокритику в творческой работе. Многие ошибки Художественного театра определялись условиями и обстановкой, в которых работал театр в предреволюционные годы. Наши советские режиссеры избавлены от этих чудовищных условий. Пред ними широкие просторы. Они окружены вниманием. Им обеспечена крепкая поддержка. Остальное зависит от них. Они должны освободиться от лохмотьев мелкобуржуазных эстетских «теорий», в плену которых находятся, основательно перетряхнутые своей теоретической и творческой багажом и всего себя, свои силы, свое умение, свое дарование подчинить интересам большого социалистического искусства.

ТЕЛЕФОНЫ РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЬСТВА (Москва, 6, Пушкинская площ.). Справочное бюро (круглые сутки) 2-52-53. Почная редакция (круглые сутки) 4-17-24. Издате