

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ

Совокупность возможностей, образующих как бы «машину времени», позволяющую путешествовать по реке времен, еще очень ограничена. Таковы уж несовершенства этой «машины», что поездки в прошлое совершаются пока что легче, чем в будущее. Мы свободно погружаемся в глубь веков, вороша листы археологических изысканий и пласты исторических раскопок, но еще туманен «магический кристалл», сквозь который мы силимся различить грядущий день. Тем ценнее и интереснее любая попытка путешествия в завтра.

Побуждаемые искренней заботой о будущем советского театра, постановщики Э. Гарин и Х. Докшина оседали «машину времени» и предприняли поездку, могущую показаться остроумной и смелой. Парадокс заключался в том, что самую ограниченность этой «машины», самый «механизм ее заднего хода» путешественники решили использовать для того, чтобы продвинуться вперед. Под листами архивных изысканий, под пластами исторических раскопок режиссеры понадеялись отыскать и извлечь на свет позабытые и, казалось бы, утраченные элементы для строительства театра грядущих дней. Мы не знаем всех теоретических предпосылок для подобных разысканий. Несомненно, однако, что здесь не могла не оказать поддержки пресловутая «теория» о застое и попыток движения современного театрального искусства, о далеком «золотом веке» советского театра, якобы погребенном в архивной пыли.

Так, нам кажется, родилась идея реконструкции на сцене Театра-студии киноактера постановки пьесы Н. Эрмана «Мандат» по мотивам режиссерской работы народного артиста республики Вс. Мейерхольда, относящейся к 1925 году.

«МАНДАТ» в Театре-студии киноактера

Не приходится сомневаться в том, что идея эта была реализована самым квалифицированным образом. Ученны были не только подробные записи выдающегося режиссера, но и личный опыт ныне здравствующих участников мейерхольдовского спектакля, в первую очередь заслуженного артиста республики Э. Гарина, успешно исполнявшего в первых постановках главную роль. Одним словом, было сделано многое для того, чтобы через даль времен донести до нас огонек мейерхольдовского творчества.

Теперь нет оснований скрывать, что московские театралы с разным чувством ожидали открытия занавеса. Мизантропы опасались, что со сцены театра, как из ящика Пандоры, поползут всевозможные «формалистические ужасы». Оптимисты, напротив, надеялись встретить возродившую красоту, как обломок античного мрамора, извлеченного из праха раскопок. Ожидания ни тех, ни других не оправдались.

Перед зрителями развернулась комическая история свадьбы с приданным в коммунальной квартире на Благущей — уцелевшем островке стареющего быта, — сатирические сцены сватовства аристократического сына Валериана Сметанича и купеческой дочки Варвары Гулячкиной. Мезальяне бракосочетания компенсируется тем, что мамаша Гулячкина дает в «приданое» своего сына, самозванного коммуниста Павла, обладателя всесильного мандата, будто бы способного стать не только охранной грамотой для старорежимной семейки, но и позволяющего привлекать в суровой ответственно-

сти лиц нелюбимых. Эксцентрически развивается и вторая линия пьесы — комедия переодевания горничной Настьки в платье великой княжны Анастасии — цепь веселых ситуаций, вызывающих в зрительском общении мирке тень надежды на реставрацию царского строя, надежд, кончающихся крахом.

Зрители с интересом следят за талантливым исполнением Э. Гарина сложной роли «никакого человека», приспособленца Павла Гулячкина, произносящего в финале комедии монолог, содержащий приговор вымирающему классу, представителем которого он сам является.

Вихрь противоречивых чувств охватывает зрителя в конце спектакля. Он выходит из зала с ощущением несбывшихся надежд и досадных разочарований. Он — увлечен — не нашел в спектакле «железки строк», которые можно было бы ощущать сегодня, «как старое, но грозное оружие». Он рассчитывал войти в арсенал, а попал в музей. Он надеялся увидеть маяк, освещающий будущее нашего театра, а увидел лишь веку его далекой истории, уменьшенную перспективой.

Несомненно, что спектакль оставляет необычное впечатление. Но самое странное заключается в том, что зритель не замечает никакого «сногшибательного новаторства», даже просто новизны, связываемых обычно с именем Вс. Мейерхольда.

Неужели Мейерхольд не являлся новатором, а «Мандат» в свое время не был «знаменательнейшим этапом театра, сознательной революцией» (А. Луначарский)? Было бы невежеством отрицать это. Неужели некоторые отличия нового спектакля от старой постановки, например, единственный круг сцены вместо двух кругов, позволявших когда-то Мейерхольду создавать прихотливый поток мизансцен,

погасили всю дерзость и блеск новизны? Было бы наивным искать и такое объяснение.

Дело, видимо, в том, что все лучшее, прогрессивное, заключавшееся в творчестве выдающегося советского режиссера, уже давным-давно отобрано, воспринято и усвоено нашим театром, повседневно живет в его нынешней практике, вошло в плоть и кровь его некоторых нынешних направлений. Потому-то оно и не удивляет в «Мандате». Потому, быть может, такие спектакли, как «Гамлет» Охлопкова, «Укрепление строптивой» Попова, «Оптимистическая трагедия» Товстоногова, «Баня» Петрова, Юткевича и Плучека, «Блоп» Юткевича и Плучека, в которых живут мейерхольдовская дерзость, режиссерские его приемы, но не взятые напрокат, а развитые творчески, обогащенные всем последующим опытом советского реалистического театра, — эти и другие спектакли служат лучшим памятником Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду.

В чем тогда истоки необычного, беспокойного и, признаться, неловкого ощущения, оставляемого спектаклем «Мандат»? Невозможно не считаться с тем, что, пойдя по пути воскрешения старого спектакля, постановщикам неизбежно пришлось извлечь на свет и то, что впоследствии было отброшено историей советского театра, как негодное, примитивное, нежизнеспособное. Вот оно-то и выступило на первый план и придало оттенок старомодности всему спектаклю. Этот привкус старомодности и вызывает, по нашему мнению, ощущение неловкости, которое испытывает зритель в конце спектакля.

Пьеса Н. Эрмана не принадлежит к высотам советской драматургии, к ее бессмертным образцам, и по своим идейным достоинствам не может быть поставлена в ряд с такими произведениями, как «Баня» и «Блоп»

В. Маяковского. Всевозможные возможности, допускаемые автором, не уравниваются значительностью общего содержания. Сатирический прищип автор иногда столь небрежен, что зритель с беспокойством следит за полетом его стрелы, пригибает мысленно голову: а не «вмажет» ли стрелок невзначай по своим?

Скажем прямо, нас коробит сегодня развязное, панибратское отношение к таким понятиям, как «партия», «идейность», «коммунизм», даже если это отношение вложено автором в уста врага. Тридцать лет, отделяющие нас от первой постановки пьесы, еще выше подняли на пьедестал эти святые для нас слова, и в нашем сегодняшнем безмерном уважении к ним — величественный итог истории.

В тексте Эрмана много действительно остроумного, но немало и грубых пошлостей, способных, как говорится, «свалить быка». Автор все время гарцует где-то на грани непростительного и как будто бы любит собственную джитивовку. Очень жаль, что Н. Эрман, готовя новый спектакль, недостаточно использовал авторское право основательно поработать над текстом.

К сожалению, многое из сказанного относится и к самой постановке. Несомненно, например, что одной из самых ярких по своей изобретательности мизансцен является сцена «молебствия с граммофоном», где раструб граммофона превращен в своеобразный алтарь со свечами и иконой, а пластинки с церковным хором пускаются вперемежку с фокстротом.

Несмотря на режиссерскую изобретательность, идейные достоинства этой сцены, на наш сегодняшний взгляд, сомнительны. Они слишком напоминают неудачные первые опыты «комсомольского пасхи» и «комсомольского рождества». Под предлогом борьбы с религией здесь высмеивается внешний религиозный обряд, оскорбляются чувства верующих.

Производит то, что противоречит указаниям партии по вопросам антирелигиозной пропаганды. Было бы несправедливым упрекать автора в перечне всевозможных шероховатостей и идейных «перекосов» этого спектакля, потому что прежние его создатели не повинны в них: за тридцатилетний срок сознание наше выросло, и не по их инициативе устарелый спектакль предстал перед современным зрителем, глядящим ныне новыми глазами.

За исключением упомянутого уже Э. Гарина в главной роли, заслуженного артиста республики С. Мартинсона, исполняющего роль Валериана Сметанича, и артиста М. Мухина, играющего Сметанича-отца, в спектакле не создано запоминающихся сценических образов.

Но не будем критически разбирать слабую игру отдельных актеров, потому что играть им в спектакле трудно. Им приходится ломать себя, упрощать и огрублять образы, отходить от привычной реалистической манеры. Здесь оказался несомненным творческий просчет Мейерхольда в его взглядах на «народное представление» как спектакль лубочный, примитивный. И сегодня его давний просчет во сто крат усугубило время. Странно выглядит нынче театр, руководствующийся принципами «синей блузы». Театр попал в положение «старика-ребусника» из Ильфа и Петрова, у которого художественная практика расходится с идейными требованиями сегодняшнего дня.

Это, кажется, поняли и сами руководители театра. И на всякий случай отпечатали своеобразный «мандат» — небольшую листовку с оценкой спектакля за подписью первого нашего наркомпроса А. В. Луначарского — документ, очевидно, предназначенный для того, чтобы служить спектаклю охранной грамотой, а быть может, и для того, чтобы «привлечь к ответственности» слишком критических критиков.

Повела борьбу за сценические наслідие Вс. Мейерхольда, режиссеры нарушили те творческие принципы отношения к наслідию, которых придерживался сам Мейерхольд. Как известно, он любил называть себя «доктором Дапертутто», был поклонником итальянского театра масок. Но приемы итальянского народного театра выдающийся режиссер использовал творчески и, конечно, не помышляя о музейной реконструкции спектаклей времен Гоцци. Маяковский просил потомков дописывать его произведения; этого же принципа актуализации спектаклей придерживался и Вс. Мейерхольд.

Вероятно, не найдется среди произведений искусства такого, которое было бы столь неосторожно связано со своей эпохой, как театральное представление. Потому так часты неудачи при попытке исторических реконструкций спектаклей.

Путешествие в поисках утраченного времени, совершенное театром-студией киноактера, оказалось бесплодным. Режиссеры полагали, что едут в будущее, а попали в далекое прошлое.

Но в известных отношениях спектакль поучителен.

Он наглядно показывает всем желающим, что легендой и мифом является версия о «золотом веке» советского театра, существовавшем лишь в двадцатые годы, а затем, мол, безвозвратно утраченном.

Несовершенство и слабости спектакля «Мандат», очевидно, каждому, лишь подчеркивают идейный и художественный рост современного театра. Тридцать лет влдохновенного труда драматургов, режиссеров, артистов, тридцать лет советского театра не прошли даром. Просмотрев «Мандат», еще раз убеждаешься в этом.

Владимир ОРЛОВ.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

25 декабря 1956 г. 3 стр.