

Мейерхольдовские эпигоны

Наиболее слабые и порочные черты художника отчетливее всего проявляются в работе его подражателей. Происходит это вероятно потому, что подражатели, усваивая внешние, видимые и кажущиеся особенности мастера — воспроизводят их в мертвом, выхолощенном виде. За этими воспроизведенными особенностями и повторенными приемами перестает ощущаться живой, думающий, чувствующий человек, и оттого все недостатки художника, которые можно было бы понимать, как его индивидуальные черты — у подражателей выглядят, как ничем не оправдываемое и отталкивающее уродство.

Но это правило вдвойне действительно тогда, когда «ученики» и подражатели избирают предметом своих заимствований творчество художника, основанное на крайнем субъективизме, художника, который сам толком не знает, чем определяются и будут определяться в дальнейшем его творческие искания, художника, для которого то, что он делает сегодня, внешне никак не связано с тем, что он делал вчера, и с тем, что он будет делать завтра. В этом случае так называемые последователи и ученики обречены на трагикомические скачки с препятствиями, на постоянное и безнадежное опаздывание. В таком именно положении всегда были ученики Мейерхольда. Новшества, которыми Мейерхольд удивлял своего зрителя, уже на завтра для него как будто самого переставали существовать. Оголенная сцена и некрашеный станок сменялись звучащими, или двигающимися декорациями, крашенные, разноцветные парики следовали за актерами, выступавшими в униформе и без грима, за перемонтированными и «прочитанными заново» Островским, Гоголем, Грибоедовым в репертуаре появлялся бережно и педантически точно по тексту разыгрываемый Дюма. В калейдоскопе театральной жизни Мейерхольда мелькали картины самые неожиданные, и порой казалось, что у каждого нового спектакля была единственная цель — зачеркнуть спектакль, ему предшествовавший.

Многочисленные «ученики» Мейерхольда, — а учениками их следует называть только условно, потому что подражать режиссеру или учиться у него отнюдь не одно и то же, — успевали, как правило, повторить прием, примененный Мейерхольдом уже тогда, когда сам Мейерхольд не придавал этому приему никакого значения. Так родилось универсальное слово «мейерхольдовщина», которым у нас привыкли обозначать всякое трюкачество, режиссерский произвол и постановочное пустозвонство. Пару лет назад, в своем докладе, прочитанном в Ленинграде и озаглавленном «Мейерхольд против мейерхольдовщины», Мейерхольд пытался откритиковать от своих многочисленных «последователей» и подражателей. Обрушиваясь на своих мнимых учеников, он пытался доказать, что между тем, что делают они, все и всяческие «мейерхольдики», и тем, что делает он, Мейерхольд, нет ничего общего. По существу это совсем не так.

Несмотря на то, что внешне-постановочные задачи, которые ставил себе Мейерхольд, все время менялись — во всей его творческой жизни и в каждом из его спектаклей утверждалось одно, единое отношение к миру и к искусству. Презрение к реальной жизни и неверие в нее лежало в основе его художественного мышления. Именно поэтому Мейерхольда всегда привлекала тема одинокого, незащищенного и бессильного человека — трагически непонятный прохождение через жизнь мейерхольдовский Арбенин, Чацкий, Маргарита Готье, как трагическую фигуру толкует он сухо-кобылинского Тарелкина (в первой своей постановке «Смерти Тарелкина» с Горин-Горяиновым в роли Тарелкина, на сцене б. Александринского театра). Даже прожженный авантюрист и жулик Кречинский обретает в толковании Мейерхольда черты романтического героя.

Именно мировоззрение Мейерхольда породило всю его театральную «систему», именно оно бросало Мейерхольда в объятия самых крайних и неожиданных увлечений. Именно в нем, наконец, надо искать объяснение и той позиции, которую занял Мейерхольд в отношении драматурга и актера. И подражая Мейерхольду, повторяя отдельные его приемы, воспроизводя его разрушительные экскурсы в классику, режиссеры тем самым неизбежно заражались и этим мейерхольдовским мировоззрением. У Мейерхольда они учились не уважать драматурга и снисходительно и высокомерно распоряжаться актером, как вещью. В работах Мейерхольда они видели примеры режиссерского произвола и подмены идеи и смысла в спектакле постановочными аттракционами. Таким путем они усваивали систему работы Мейерхольда, его субъективное, анархическое мышление, его практику противопоставления себя всему советскому искусству.

Проявления этого рода мейерхольдовщины пришлось за последние годы особенно часто наблюдать ленинградцам, вероятно потому, что в Ленинграде молодым режиссерам, к тому же, в прошлом связанным с Мейерхольдом, была предоставлена особенно большая самостоятельность. Тенденция режиссерского произвола и разрушения объединяли режиссеров, вовсе не похожих один на другого, также по-разному они и проявлялись, но при всем том корень зла был единым. Это было все то же неуважение к жизненной правде и, как следствие этого неуважения, равнодушие к актеру и к драматургу.

Характерны в этом смысле постановки «Доходного места» Владимира Люце (Большой Драматический театр им. Горького) и «Грозы» А. Винара (Театр им. ЛОСПС). Каждый из этих спектаклей был декларирован как опыт нового режиссерского раскрытия классиков, причем в основу этого раскрытия были поставлены вещи, сами по себе чрезвычайно здравые, и как будто бы законные. Так Люце, ссылаясь на известные высказывания Чернышевского о «Доходном месте», на замечания самого Островского и, наконец, на автохарактеристику Жадова («Я не герой, а слабый человек»), попытался снять с Жадова некий внешний романтический покров и показать его, как порождение, а не жертву стоголового бюрократического чудовища старой России. Для этого он ввел в спектакль своих персонажей (в программах была буквально воспроизведена формула Мейерхольда — «персонажи, введенные режиссурой»), для этого он попытался установить новые связи и отношения внутри пьесы, для этого он самым персонажам придал новый, не предполагавшийся Островским, смысл. Пьеса приобрела, таким образом, «новое» звучание и по существу перестала быть пьесой Островского, со своей внутренней логикой, со своей аргументацией. Пытаясь расширить ее смысл, но делая это с позиций художника, мыслящего иначе, нежели мыслит Островский, иначе говоря, не доверяя Островскому, Люце, вопреки своему намерению, этот смысл пьесы абстрагировал, превратил в алгебраическую формулу, лишил его жизни и крови.

То же самое произошло и с Винаром, ставившим «Грозу» того же Островского. Ста-

тая ниже своего режиссерского достоинства ставить «Грозу» так, как она написана Островским, Винар также попытался представить свою собственную режиссерскую экспликацию пьесы. Но именно потому, что основой и источником его постановочной инициативы была не столько забота о внутреннем смысле пьесы, сколько об утверждении своей режиссерской персоны, — именно поэтому он мог позволить себе извратить смысл пьесы. Винара не смутило, что центральный образ «Грозы» — Катерина — оказался в спектакле не раскрытым. Катерина была представлена в спектакле Винара образом почти второстепенным. Не найдя, как принято говорить в театре, «ключ» к образу Катерины, постановщик всю свою энергию и выдумку обратил на Кулигина и странницу Феклушу. Незадачливые любители «критического освоения» поспешили пропеть Винару осанну, в простоте душевной забывая о том, что нежность, тревога, страсть и мысль Островского были отданы драматургом не Кулигину и не Феклуше, как ни важны эти персонажи в контексте всей пьесы, а именно Катерине, — одному из самых трагических образов русского театра.

Потеря чувства главной темы особенно характерна для всех вольных и невольных подражателей Мейерхольда. Несмотря на то, что в каждом отдельном случае и Винару, и Люце, и многим другим мейерхольдовским последователям казалось, что именно забота о главной теме, о смысле заставляет их пересматривать и ломать классиков, несмотря на это, мысль о главном, основном и решающем, как правило, отсутствовала в их работах. Частный прием, трюк, неожиданная мизансцена, придуманная режиссером сценическая игра — все это было прямым и непосредственным выражением недоверия к актеру и свидетельством неумения через актера утверждать свою мысль. Так, логикой вещей, и сам Мейерхольд и режиссеры, следовавшие за ним, стоили от решения главной и решающей задачи советского театрального искусства — от утверждения многообразного, правдивого и полно показанного человеческого характера. Мейерхольд неоднократно высказывал свое неодобрение советской драматургии. Прямо или косвенно он давал понять, что репертуарные, основные пьесы советской драматургии недостойны быть представленными на его сцене. Поэтому, дескать, он охотнее пользовался посредственными переделками хороших романов.

На самом деле вопрос стоял несколько иначе. Так как пьеса оставалась для него только предлогом для развертывания своей режиссерской сценической игры, так как последовательно раскрытые человеческие характеры не интересовали его, он предъявлял к литературно-драматургическому материалу только одно требование — материал этот должен был давать возможность постановщику как можно шире и полнее показать себя. И такому отношению к драматургии многие и многие молодые наши режиссеры тоже учились у Мейерхольда. Тот же Винар, следуя по стопам Мейерхольда, долгое время предпочитал обходиться без помощи драматургов и сам выступал в роли присяжного инсценировщика («Разгром», «Поднятая целина»).

По-разному «учились» у Мейерхольда режиссеры младшего поколения, различные стороны мейерхольдовской индивидуальности казались им достойными подражания. Влияние и пример Мейерхольда вызвали к жизни в молодых режиссерах инстинкты своеволия, бесчинства, беспального, а стало быть и бесплодного, режиссерского изобретательства, отучали от дисциплины в мышлении. Но было бы неверно этим ограничивать влияние Мейерхольда и его театра. За трюкачеством, за формальным шукачеством, за вольными «изложениями классиков» нередко можно было прочесть идеи и замыслы художника антинародного, чуждого советской действительности, советскому искусству, советскому театру.

Мастера советской режиссуры должны сделать для себя все выводы из того факта, к которому пришел театр, руководимый Мейерхольдом. Они должны прежде всего понять, что судьба каждого советского режиссера будет определяться прежде всего и больше всего тем, в какой мере его работа будет связана с интересами всего советского театрального искусства, его борьбы за высокую правдивость, за полноценные человеческие образы на советской сцене, за всемерное содружество всех творческих сил, создающих искусство советской сцены. Режиссеры, которые захотят противопоставить себя драматургам и актерам, режиссеры, которым не будут дороги интересы советского зрителя, настойчиво и повседневно требующего утверждения образов нашей сегодняшней, советской действительности на сценических подмостках, — не найдут себе места во всей системе социалистического искусства. И именно этому учит судьба театра им. Мейерхольда.

С. ЦИМБАЛ