

Вырез
из газеты

Литературн. Ленинград

23 ИЮН. 1936

Ленинград

ДИКОУСИОННАЯ ТРИБУНА

И. БЕРЕЗАРК

БОРЬБА С АВТОРОМ

У МХАТа огромные заслуги перед нашей драматургией. Не будем говорить о работе Художественного театра с Чеховым и Горьким. Советская драматургия тоже на первых порах в значительной мере складывалась под творческим влиянием этого замечательного театра. И самое ценное, что, работая с драматургом, помогаю ему, МХАТ всегда считался с особенностями его стиля, с его творческими людьми.

Высшие гастроли Художественного театра им. Горького в Ленинграде производят несколько невозможных впечатлений. Театр как-будто бы теряет чутье авторского стиля. Правда, театр для этого предлежит свою задачу — придать театру автора большую выразительность. Но как бы там ни было — реально борьба с автором!

«Платон Кречет» в МХАТе. В свое время этот спектакль имел о себе большую критическую литературу. Честно говоря, мы долго не могли понять, почему многие критики так упорно и пространно говорили о «психологической глубине» образов Корнейчука, о подлинном реализме пьесы. Нам казалось, что здесь происходит ошибка, что товарищи, написавшие о «Кречете», не были правы, потому что стиль этой пьесы.

Фигура врача, произносящего перед каждой операцией пространное, чуть ли не космические, диалоги, беседующего на манер Гамлета с черепом, нам казалась отнюдь не характерной для советского врача, для советского интеллигента, вошедшего для советского человека. Сюжетные ходы «Платона Кречета» тоже не отличались особой убедительностью и оправданностью.

Совершенно напрасно мелодрамы считают «низшим жанром», неугодным для советского театра. Горький в одном своем высказывании о театре указывал на ценность для нашего театра «шороших мелодрам с романтическим оттенком». Пьеса Корнейчука действительно является мелодрамой, следовательно достаточно яркой и глубокой. Но причина его успеха! Но можно ли считать путь Корнейчука в этой пьесе столькой дорогой советской драматургии?

Ошибки критики стали для нас ясны только после просмотра спектакля в МХАТе. В самом деле — предостерегал еще Лессинг в своем предисловии к «Гамбургской драматургии».

«Драматический критик, — писал он, — должен в каждом случае беспристрастно определить, что и в какой мере должно отойти к таланту поэта и что актеру. Упрекать одного в том, в чем является другой, значит вводить обман».

В данном случае был не упреки, а скорый восторг, но произошла именно та ошибка, которую отмечал Лессинг: стиль спектакля заслонил стиль пьесы!

Как же выглядит «Платон Кречет» на сцене МХАТа? Пьеса психологически углублена МХАТ на материале пьесы развивает сложнейшую, временами исключительно искусную психологическую игру, по своему существу никакого отношения к пьесе не имеющую. Там, где у Корнейчука простейшие сюжетные театральные ходы или романтические разрывы, МХАТ самостоятельно решает важнейшие психологические задачи. При этом как-то незаметно снимаются те моменты пьесы, которые являются «узловыми» по замыслу самого Корнейчука, например, та же беседа его с черепом или концовка третьей сцены, когда мать провожает Платона, уходящего на операцию. Концовка четвертой сцены с появлением Платона после удачной операции, когда он видит Лиду и падает в обмо-

рок, тоже проведена МХАТом слишком — как бы проходным эпизодом. Рассказ санитарки в той же сцене у Корнейчука, играющий роль самостоятельного «сказа», здесь психологически осложнен и углублен: в результате возникает характерный юмор этого эпизода.

Ниточки и лирические сцены проводятся с таким обилием построений, с таким психологическим наполнением, что, пожалуй, подготовка к каждой реплике у актеров МХАТа имеет большее значение, чем саму произносимые слова.

Что же в результате получилось? Пьеса наполнена нуждой автору психологической глубиной, терпит в то же время свои романтические обилия. Чтение «подтекста» имеет в спектакле большее значение, чем самый текст пьесы. Основные персонажи (сам Кречет в исполнении Добровольца и Лидя в исполнении Степановой) приобретают реалистическую выразительность, но терпят при этом в пьесе приподнятость и героизм. Стиль автора решительно подменил в этом спектакле стилем театра.

Как это ни странно, — с подобным явлением мы встречаемся и в старом — традиционном, уже ставшем классическим — спектакле МХАТа. Речь идет о «Царе Федоре».

За тот тому назад это был первый спектакль Художественного общедоступного театра, будущего Московского художественного театра. Как всегда бывает, спектакли такой почтенной давности в значительной мере изменяются в процессе своей сценической жизни. То, что производило огромное впечатление 38 лет назад — замечательное реалистическое изображение старой Руси XVI века — теперь по-настоящему не доходит до зрителя.

В самом деле, кого теперь изволуют эти музыкальные детали и даже замечательная, всегда «живая», михтовская сценическая толпа! Главное внимание зрителей, конечно, привлекает основной образ пьесы А. К. Толстого.

В прошлом Москве, играя царя Федора, по своему идеализированному заупававшего, юродивого царя. Такая идеализация была подсказана собственно самим текстом пьесы А. К. Толстого. Теперь в роли царя Федора мы видим актера Хмелева — одного из лучших михтовских мастеров молодого поколения. Задача, стоящая перед ним, оказывается достаточно трудной. Артист стремится снять тот пафос возвышенного идеализма, который был у прежнего исполнителя этой роли.

С этой труднейшей задачей Хмелев — актер огромного мастерства — великолепно справляется. Образ царя Федора отнюдь не сплывет! В нем нет грубо пафосных черт. Образ Федора определен, умело подчеркнуты в нем его дегенеративные черты. Образ по-

следнего Рязанского, созданный Хмелевым, обладает огромной сценической выразительностью. Но актеру здесь тоже приходится вступать в борьбу с авторским текстом, часто преодолевать его. И характерно, что, с огромной трагической силой проведя ряд своих пьес, Хмелев спокойно прочитывает ряд монологов (например, последний его монолог у палаты собора). Это именно те монологи, в которых особенно ярко чувствовалась названная идеализация Федора: это монологи те отрывки пьесы, которые особенно далеки от созданного советским актером, вопреки А. К. Толстому, образа царя Федора.

Темным образом, борьбу с автором (правда, корни ее различны) мы наблюдаем в обоих спектаклях. Это явление для МХАТа принципиально новое, никак не свойственное всей прежней практике этого замечательного театра. Оно объясняется по высшему именно ошибками литературной политики театра. В самом деле, если речь идет о классических постановках, то не совсем политическому МХАТ так упорно возобновляет того же «Царя Федора Иоанновича», спектакль, имеющий нам кажется, сомнительную историко-педагогическую ценность, в ряды тех или уж важных для творческих путей самого театра. Ведь МХАТ имеет свою настоящую классику. Советский зритель в праве требовать у МХАТ возобновления всех постановок Чехова (между тем наиболее ценные здесь спектакли «Чайка» и «Три сестры» вообще не ставились в советский период существования МХАТа). Наконец, не так ли в праве требовать и возобновления старых горьковских спектаклей («Месяц» и «Дети болица»). Да «Михтовская классика» для нас бесспорно ценнее того же «Федора Иоанновича».

Еще сложной обстоит дело с современной драматургией. МХАТ умел замечательно работать с драматургами. Целый ряд советских пьес (пьесы В. Иванова, Кирова, Афиногенова, Катаева, Олени) созданы непосредственным сотрудничеством с театром. Театр помогал автору в процессе работы и результаты были плодотворны. С «Платоном Кречетом» вышла явная. Здесь МХАТ стал, в процессе своей постановки, исправлять пьесу. Это путь сложный и всегда менее удачный.

МХАТ им. Горького, несмотря на все свои отдельные ошибки, является замечательной академией театрального мастерства. Вот почему нам кажется чрезвычайно важной для роста всей советской драматургии совместная работа этого театра с наиболее близкими ему драматургами. Этот вопрос важен не только для МХАТа, он важен для дальнейшего роста и развития всего драматического искусства Советской страны.