

ЗАМЕТКИ

О ГАСТРОЛЯХ МХТ

1.

Не так давно, не более года назад, на страницах ленинградской печати нам пришлось несколько раз высказываться в том духе, что МХТ остается по сей день театром „настроенческим“, неразрывно связанным с философским строем чеховской драматургии, т. е. театром, в той или иной форме обязательно несущим в советский зрительный зал чужую классовую идеологию, театром, в самом своем основании враждебным советской действительности. Подобные утверждения одно время получали нишу в репертуарной практике МХТа, который, обогатившись на булгаковских „Днях Турбиных“, пытался продолжить линию этого спектакля булгаковским же „Бегом“. Однако же, на основании печальных булгаковских заблуждений МХТа делались скоропалительные, верхоглядские и нерасчетливые выводы. Последний год показал это со всей отчетливостью и силой.

Каждому, как говорится, вольно совершать ошибки, но каждому не возвращается, к счастью, в свое время признаваться в них. Мы были несомненно несправедливы и непоследовательны в отношении к МХТу. Думается, вышеупомянутые наскоки на МХТ были худшей формой „детской болезни левизны“, как известно чреватой всякими опасными осложнениями. Вместе с тем, нам хотелось бы предупредить читателя, что вышеописанные наши собственные благоглупости не скрывали за собой никаких зловердных поползновений и в гораздо большей степени объясняются той специфической и противоречивой обстановкой, в которой формировался за последний год наш театральный фронт. Ошибок в отношении расценки места МХТа в советской театральной современности было понаделано в те времена великое множество, и все они в равной почти степени говорят о слабой провицательности части нашей театральной критики, не замечавшей в творческой работе театра начинавшегося внутреннего брожения и не сумевшей предугадать ту подлинную революцию, которая сегодня в нем совершается. В системе театров, так или иначе пробующих перевооружиться соответственно требованиям и задачам, выдвинутым и разрешаемым рабочим классом Советского союза, перестраивающийся МХТ занимает особенно заметное, особенно почетное и, главное, особенно активное место. И первое его в этом деле, с огромным трудом и напряжением завоеванные, успехи, о которых можно говорить по таким спектаклям, как „Воскресение“ и „Хлеб“, заставляют хорошенько пересмотреть наше отношение ко многим прежним работам театра.

2.

О трех спектаклях будет идти речь ниже. Первый из них — инсценировка новеллы Достоевского „Дядюшкин сон“. Уже здесь намечается та линия, по которой пойдет МХТ в дальнейшем в смысле перестройки своего творческого метода, уже в этом блестящем гротесковом сценическом рассказе театром преодолеваются элементы „объективизма“ и техники „внутреннего самооправдания“ актерских образов, которые самым решительным образом противостоят характеру и задачам сегодняшней советской драматургии. Образ князя, развалившегося страшного человека-мумии, передается Хмелевым не очень тонко использованной иронической интонацией. Хмелев делает князя человеком, обладающим своеобразным, но немного пугающим юмором. И вот в этом внутреннем раскрытии образа заложен драматический динамит этого спектакля, открыто условного (чего стоит один только шаж Елиной в роли Эябловы), спектакля, который самым фактом своего существования утверждает раскол идеалистической концепции МХТа, знаменуя неизбежный и быстрый ее распад.

Другой спектакль — „Горячее сердце“ Островского — в балаганно-остром образе Хлынова-Москвина уже более последовательно и отчетливо взрывает изнутри МХТовское „настроенчество“, неожиданно и смело оставляя забуту о так называемой внутренней и внешней жизненности и психологической оправданности персонажей. Крайность, допущенная театром в целом, и Москвиным, в частности, в работе над образом Хлынова, — здоровая и плодотворная крайность. Виртуозная работа Москвина, поднимающая своего Хлынова до уровня делового „хлыновской проблемы“, получает свое закрепление и в оформлении спектакля великолепная аляповатость хлыновской дачи и в целом ряде превосходно найденных режиссерских мелочей. Пьяная, истошная, аляповатая и тоскливая хлыновская гульба дается театром безо всяких экскурсий к психологическим корням самого Хлынова. Напротив, отталкиваясь, отрешившись от психологического анализа Хлынова, строит театр его роль, моментами получающую подлинный и значительнейший социальный смысл. Мы говорим моментами потому, что далеко не во всем удалось поразительный внешний рисунок Хлынова привести на службу нескрывито социального явления — хлыновщины.

В том же спектакле другой образ — Градобоев, городничий, делается Тархановым в совершенно противоположной манере, причем прочно и по-мхтовски установленный образ Градобоева самым решительным образом контрастирует со смелым и масштабным изображением Хлынова. Едва ли в таком столкновении двух методов актерской работы (а оно ощущается не только в этих двух персонажах) заключался сознательный замысел театра. Несомненно „Горячее сердце“ несет в себе конкретное выражение тех противоречий, которые стали возникать в творческой системе МХТа и о которых мы уже писали выше.

И, наконец, третий спектакль, на который нам хотелось бы здесь сослаться, — „Воскресение“ Раскольников по Толстому — уже знаменует некое новое творческое образование, полученное в результате этой внутренней борьбы в театре. „Воскресение“ — это настоящая и во многом решающая победа МХТа. Не говоря уже о том, что автором инсценировки Ф. Ф. Раскольниковым была проделана огромная и очень умно направленная работа над текстом Толстого, не говоря и о том, что в спектакле этом МХТ дает образчики подлинной общественной сатиры, — нужно сказать, что самая его композиция, рассчитанная на активизацию спектакля, разрушает и начисто отбрасывает целый ряд мхтовских канонов. Введение в спектакль ведущего (Качалов), комментирующего весь спектакль и дающего ему основной тон, позволяет преодолеть „психологическую правду“ таких персонажей, как Нехлюдов (Ершов), ибо иронические комментарии ведущего, явно издевающегося над ним и презирующего его, задают тон восприятию зрителей, и, чтобы ни делал актер для того, чтобы оправдать в этих сценах своего Нехлюдова, ничто уже не в состоянии восстановить нехлюдовскую репутацию в глазах зрителей. Это особенно сильно показано в сцене в „портретной“ и в сцене у графини Чарской, в разговоре Нехлюдова с Мариетт.

3.

В наши задачи ни в какой мере не входило подробное рассмотрение трех упоминавшихся спектаклей. Нам хотелось только в самых общих чертах на материале трех спектаклей, сделанных МХТом без помощи пролетарского драматурга, показать те глубокие творческие сдвиги, которые внутри его происходят. И то, что сейчас театр подвергает коренному пересмотру свою систему актерского образа, то, что театр начинает расширять свои выразительные средства и выходить за пределы только общечеловеческого образа, особенно характерно, показательно и чрезвычайно целым рядом творческих возможностей для МХТа.

С. Ц.

Рис. — 25.11.44 — 18-1931.