Мордхай Горелик

В порядке обсуждения

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

МОРДХАЙ ГОРЕЛИК — известный американский художник. Работает в левых американских театрах. Получил в этом году Гугенгеймовскую премию за ряд театральных работ. Это дало ему возможность в течение года работать над книгой по теории сценического оформления.

Работы Мордхай Горелика. — «Люди в белом халате», «Бог, человек и дьявол», «Матросы из Катарро».

Макет пьесы «Они не умрут» (автор Джон Векслей), выставленный на выставке в Новом музее в Нью-Йорке, имел колоссальный успех.

Наимение совершенное звено

Зарубежный театральный работник не может не испытывать любви к советским театрам, в которых господствует дух наилучших традиций театрального мира — тех традиций, которые во всем мире наталкиваются на серьезнейшие препятствия. Я лично должен признаться в каком-то особенно нежном чувстве к Московскому Художественному театру, зрелое человеческое мировоззрение которого несет с собою прекрасные качества прошлого для передачи их совершенному театру будущего. И как я могу с чувством иным, чем восхищение, относиться к моим коллегам — художникам сцены, работа которых помогла сегодняшнему советскому театру занять свое почетное место?

Но я оказал бы медвежью услугу и Художественному театру и художникам его, если бы не высказался открыто о том, что является **наименее совершенным звеном в художественной работе этого театра.** Мне незнакомо в совершенстве сценическое оформление Художественного театра. Я лишь выражаю свои впечатления; возможно, что некоторые окажутся наивными или неправильными, ибо они основаны лишь на пяти постановках Художественного театра.

Я не ознакомился обстоятельно со сценическим стилем. Но общеизвестно, что он требует тщательно продуманной работы, в которой не упущена ни одна деталь. Актерская техника Художественного театра содержит глубочайшее проникновение в побуждающие мотивы и в обусловление сценических характеров. Я предполагаю, что подобный подход применяется и к оформлению, которое окружает эти характеры, и к аксессуарам, которыми они пользуются. Избитое слово «реализм» может в этом смысле быть правильно примененным к сценическому методу МХАТ. Впрочем, МХАТ ни в коем случае не ограничился показом только волнующих сцен действительной жизни; он понял также силу театральных законов, по которым некоторые действия, сценические постройки и аксессуары наполняются сценической жизнью. Таким образом, охватываемая МХАТ область сценического оформления чрезвычайно широка. Сценическая точка зрения театра разумна и богата содержанием. Но последовательно ли она применяется?

Физическое взаимоотношение картин

В «Воскресенье» Толстого стены тюрьмы не дают глубокого анализа архитектуры царской тюрьмы; мы не понимаем архитектурного мотива тюрьмы, нам не дают живого впечатления от жизни в ней, ее грубости, ее «запах», так сказать. Оформление тюрьмы не более, как фон локального колорита для актеров, в действительности не дающий актерам больших возможностей для игры. Сцены суда гораздо более удачны. Об'ем комнаты жюри, состоящей лишь из длинного стола, стульев и самовара, тем не менее дает нам почувствовать дух той непролетарской судебной системы, которая судит пролетариев; одно лишь присутствие самовара придает сцене законное уютное самодовольствие. Хорошо разработанное оформление сцены суда также основано на классовой борьбе, но менее уверенно и законченно; классические колонны и решетки недостаточно роскошны и поэтому недостаточно вскрывают резкость классовой разницы между судящими и подсудимыми.

Портрет во весь рост царя над скамьей судей является примером неисторического подхода со стороны художника. Портрет не классический, узаконенный: это пролетарская карикатура, которая никогда не была бы разрешена на стенах царского учреждения. Портрет же возвеличенный, сделанный в изящной манере придворного художника (как эти портреты фактически и писались), приподнял бы эмоциональное восприятие публики. Публика ненавидела бы залу суда и портрет именно потому, что каждый уголок комнаты принадлежал царю.

Но наиболее серьезным недостатком этой постановки является физическое взаимоотношение картин. Они расположены на вращающейся сцене; была произведена искусная попытка об'единить эти картины, сблизив их физическое расположение. Таким образом мы идем из комнаты судей в залу суда, оттуда в комнату жюри, и обратно. Но спрашивается: «Что мы выигрываем благодаря этому детально разработанному замыслу, который отвлекает наше внимание в необычайной степени?».

Для того, чтобы таким образом об'единить картины, от художника требуется чрезвычайное углубление: он должен в этой физической приближенности, в этой механической разработке видеть еще большую интенсивность в идеологическом взаимоотношении картин, и он должен выразить это через посредство архитектурных или смелых театральных методов. А это, мне кажется, не было сделано: **нам дается лишь идея механического замысла.**

Несоответствие между удачными и неудачными картинами

«Дни Турбиных» Булгакова представляют собою еще большее несоответствие между удачными и неудачными картинами. Даже трудно себе представить, что один и тот же художник работал над всеми картинами. Во втором действии (военная ставка) сценический стиль, намеренно или нет, совершенно выходит из рамок остальной постановки и создает комнату, которая по цвету, орнаменту и предметам в ней (фигуры в доспехах) может быть только рассматриваема, как настоящий бурлеск. Подобные комнаты были когда-то гвоздем голливудских грубейших фарсов. Нет сомнения в том, что подобная комната **не может быть результатом серьезного социального углубления.**

Трудно поверить, что этот же художник создал прекрасное оформление лестницы в школе (третье действие). Пространство на сцене было предоставлено актерам таким образом, что создалась трагическая картина. Лестница обладает силой исторической правды, она потрясает зрителя живым напоминанием эпохи гражданской войны. Серые стены из мрамора, унылые газовые рожки служат катафалком для тела полковника Турбина, которое лежит на верхней площадке лестницы. Эта форма характеризования в весьма малой степени дается в оформлении квартиры Турбиных. Каков характер этого дома, населенного людьми, образы которых нас непрерывно интересуют в течение целого вечера? Комнате не придано значения, над ней не было потрачено много мысли; в ней даже нет качеств комнаты, которая предназначена быть глупой, «бессмысленной». Помогает ли подобная комната нам полностью осознать весьма сложную установку семьи Турбиных?

Приемлемы ли постановки в целом?

Разбирая пьесы Островского в постановке Художественного театра, я задумываюсь не над тем, правдивы ли и глубоки сценические образы (в этом не может быть сомнения), **а приемлемы ли постановки в целом;** то есть, может ли быть вся постановка полностью принята зрителем? Я лично полностью не мог принять ее, так как чувствовал, что Островский пользуется ясно выраженным романтическим, мелодраматическим или комическим жанром **как рамой для своих образов.** Эта рама должна быть принята или же совершенно отброшена, если его персонажи должны иметь приемлемое отношение к окружающему миру. В «Грозе» я не могу с готовностью принять психологическую и аналитическую игру наряду с таким сверхестественным романтицизмом, как неистовство мистической безумной женщины. Художник Рабинович ощущал повидимому это противоречие и ему не удалось найти необходимого тона для пьесы. Рабинович — художник выдающихся способностей, обладающий исключительно тонким лирическим чутьем. В этой постановке он очевидно стеснен: идея синих портьер для показа сильных реалистических сцен — попытка найти решение задачи, оказалась не вполне достаточной; сцена свидания в лесу неудачна; лишь грозовое небо, исключительное мастерство освещения, кажется абсолютно приемлемым, потому что оно содержит в себе самую квинт-эссенцию стиля Островского.

«Любовь Яровая». Макет 4-го акта.

Руки прочь от Мадрида! Рис. В. Фомичева.

В «Горячем сердце» явно чувствуется намерение комического стиля. Это выражается и в игре и в декорации; но и в том и в другом чувствуется большая доза неуверенности. Сценический стиль первой сцены незабавен, это стиль Сезанна, чрезвычайно трезвая, пассивная техника. С другой стороны, в сцене хлыновского павильона оформление настолько исступленно шутовское, что даже необыкновенный талант Москвина не может удержаться на такой ноте. Без всякой необходимости художник меняет свою технику в каждой картине, не считаясь с общим эффектом. Во втором акте он показывает нам вид берега реки в приятном стиле, напоминающем нам Коро. Картина испорчена снопом электрического света, сильно напрягающего глаза публики. Тем не менее в этом ландшафте есть нечто правильное: более философски использованный, он мог бы превратиться в единый провинциальный стиль, который был бы правильнейшим методом для всей пьесы.

Неожиданное впечатление

Спектакль, который произвел на меня совершенно неожиданное впечатление, — «Синяя птица» Метерлинка. Поставленная 30 лет назад, эта аллегория, которая создалась в годы мистицизма, которая пользуется отвергнутым методом графической техники (в духе периода Нового искусства и **Обрэй Бэрдслея**), приобретает на сцене изумительную свежесть и совершенство стиля. Использованы самые неожиданные сценические и световые эффекты, но они не портят пьесу; наоборот, они углубляют и обогащают каждую картину. В спектакле образцовое единство игры, костюмов и оформления. Фантастические костюмы художественно правдивы, так как они вытекают из правдивых социальных наблюдений: Пес — собакообразный лакей; Кот — жеманный, с кошачьей повадкой аристократ; Сахар — тепловатое сладкое ничто... В осветительных эффектах чувствуется старинная радость театра, впервые открывшего электрическое освещение; чувствуется нежная забота, которой Художественный театр уже тридцать лет тому назад окружал свои постановки. Оригинальная постановка, не лишенная сухого юмора, умеющая с убедительностью показать на сцене страшные образы, кажущиеся нам вышиной в десять метров, но умеющая также победить эти чудовища и заставить их уйти. Кто в состоянии забыть лестницу в небо, прообразом которой несомненно была большая лестница Парижской оперы? Кто в состоянии забыть тайные чуланы Ночи, дверь, за которой страшное видение Войны бряцает своим оружием? Или же ту дверь, за которой открывается синее небо, покрытое плавно летающими прекрасными птицами? Разве мы не ощущаем, что Страна Вчера действительно находится за занавесью и что дедушка и бабушка постоянно там находятся в своем чистом домике? Мы убеждены в том, что Егоров был талантливым художником того времени и что эта постановка может многому научить нас, работающих в более поздний период.

Есть ли сценическая теория?

Если некоторые отрицательные замечания в этой статье окажутся обоснованными, какие в таком случае смогут быть внесены предложения для устранения дефектов? Из фактов неудачных осветительных эффектов в «Воскресенье», «Днях Турбиных» и «Горячее сердце» можно лишь вывести заключение, что налицо исключительная небрежность. Но чтобы вывести общее заключение, я сказал бы, **что нет достаточной сценической теории для того, чтобы поддержать сценическую практику Художественного театра, или же, что теория эта есть, но что она не всегда применяется.** Чем либо-иным трудно об'яснить такие колебания от пьесы к пьесе, и даже от картины к картине. Хорошая сценическая теория присуща общему методу постановок Художественного театра не в зависимости от того, применялась ли эта теория сознательно или нет. Она заключается в поисках драматического символизма, элементы которого не выдуманы, а проистекают из истории. Ибо места и предметы также имеют биографию, они также обусловлены, и проницательное наблюдение вознаграждает художника также, как оно вознаграждает актера. Мы, художники, можем учиться у поэтов и у экономистов-марксистов: и те и другие умеют вникать в самую глубину всех явлений. Они нам покажут, как безжизненные предметы могут стать драматическими символами, если люди над ними поработают и возложат на них свои надежды.