

„КОНДИТЕРСТВО“ или ЛИТЕРАТУРА

О СЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРЕДЕЛКАХ

Совершенное искусство
26. авг. 1933.

«Литературная газета» в одной из статей о драматургии, признавая несомненный «факт отставания советской драматургии» и вылившуюся в «отставание» необходимость обращения театров и «сценических переделок литературных произведений», совершенно правильно расценивает эту необходимость, как печальную и безуспешную: «при переделках художественных произведений театр получает репертуар без выскохших драматургических достоинств». Драматургия — наиболее сложный жанр литературы, и так упрощенно разрешать ее проблемы, как это делают инсценировщики, бесцеленные переделки в театры, конечно, ни в какой степени не означают какого-либо разрешения вопроса.

К сожалению, до сих пор мы только мимоходом касались этой темы, — между тем, постановка ее, на уровне современного театроведения, обязательна, представляет значительный не только теоретический, но и практический интерес: это один из вопросов методологии театра, его эстетики, — вопрос о качестве того материала, который является основой практической театральной работы и переработки.

Спектакль «Мертвые души» в лучших наших — Художественном театре, среди вида других принципиальных вопросов поднимает и этот вопрос о драматургическом жанре так называемых инсценировок. Разрешает этот назревший вопрос МХТ очень показательно, дав совершенно недвусмысленный, четкий ответ на формулировку: есть ли инсценировка художественного произведения? — да, является ли спектакль инсценировкой театром (в его смысле)? Перед нами урок прикладной эстетики и вопроса драматургии.

Этот урок действительно назрел. «Кавказский пленник», «Бесы», «Сказ Степанчиковой» на сцене наиболее культурного театра в его прошлом: «Воскресение», «Дядюшкин сон», «Мертвые души» в настоящее время — это уже система, которая захватывает и другие наши театры, — мод-

ельный мор литературный и бедствие театральное. «Униженные и оскорбленные», два Шедрина («Тень освобожденного» и «Глухов»), готовящиеся в театре Вахтангова, Тургенев и Бальзак, «Человек, который смеется» и «Собор Парижской Богоматери» Гюго, «Восстание ангелов» Франса; наконец, дело идет уже об инсценировке не только классиков, но и современных, еще не остывших от чернил авторов — Леонов («Барсуки» и «Готовящийся «Скутаревский»), два Фадеевских «Разгром», Катаев («Растратчики» и «Время, вперед!»), «Заговор чувств» Оленин, «Варяг» Сейфуллиной, «Бронепоезд» Иванова, «Разбег» Станиславского и т. д. и т. д. — ни, господа, числа нет.

Если же это не случайности роковым, а система, то в пору и ставить вопросы: почему же она для развития драматургии, для развития театра вообще, имеет ли она свое эстетическое право на существование в области того искусства полноценного художественного творчества, формирование которого поставлено задачей сегоднешнего дня в советском искусстве. Ведь инстинкт приходит с собой: Пав. Новичкин вот ставит перед нами уже пирожную проблему вообще театрального Бальзака, Флора, Стендаля, Зола, Франса, Роллана — проблему, которую поистине, очевидно, но свойственной художникам рассасанности, упустили сами для себя и Флорбер, и Бальзак, и Роллан...

II.

Можно спорить — и долго, и изобретательно — на тему о ведущей роли драматургии в театре: можно быть и того мнения, что драматургия в театре только тот материал, то сырье, которое в процессе театральной обработки приобретает новое, свойственное только театру — и именно данному театру, дающему актерской индивидуальности — качество, а это «новое качество» и есть все в театре, и есть театр в своем существе, но так или иначе никто не станет отрицать большого значения за драматургией, в известной мере определяющей сырьевые возможности этого театрального «качества», — драматургии, как отправного, — и идеологически, и художественно — отапа сценического творчества.

Вопрос в таком случае идет о качестве этой драматургии, но только художественно-литературном, но и сценически театральном. На сей раз о драматургии инсценировок. Правильна ли заранее данная нами выше квалификация этой драматургии как моря литературного, с одной стороны, и бедствия развального, с другой?

И теоретическое а priori и опыт недвусмысленно, что драматургическое качество переделок, инсценировок никогда не может стоять на эстетическом уровне, достойном подлинно художественного театрального организма. Инсценировка завышенного художественного дела, которое называется романом, повестью и носит на себе печать завершенного стиля жанра, переделка его какими-то новыми, пришедшим, может быть и с большой, но чужой улитки «милостивым государем» — заранее обречена на художественную неудачу, которая может иногда очень ловко маскироваться режиссерскими ухищрениями, творчеством отдельных актеров или

дополнительным сотворчеством участвующего в представлении зрителя, хорошо знающего оригинальный источник данной инсценировки, — но не может никогда привести к художественной победе.

Я не знаю удачных инсценировок. Их и не может быть. Удачным может быть только новое самостоятельное творчество на основе хотя бы и заимствованной тематики (Шекспир).

«Блужд» Заматина — не столько инсценировка, сколько созданная на-ново пьеса на основе заимствованного сюжета и отчасти словесного материала, стилизованное самостоятельное творческое продолжение Заматиным родственного ему лесковского плана (так, врублевский «Демон» больше, чем влюбленный в Лермонтова, а бетховенский «Витиоты» — в Гете); однако, даже и при этом условии в успехе «Блужд» на сцене «инновать» и значительной степени и режиссер (Линник) и прекрасный художник (Кустодиев) — все-таки лесковский рассказ насколько значительное всей этой системы объединенного театрального творчества!

Подмена новостворителя Гоголя способным драматургом Булгаковым на сцене МХТ-I должна была, — независимо от творческих намерений двух писателей, — предопределять собою все дальнейшее, вытекающее отсюда приращение в для театра и для зрителя последствия. МХТ, отдав больше двух лет культурнейший свой творческий (и нинк) усилия своей работе над переделкой Гоголя, — не учти эстетической природы этого промышленного жанра, стоявшего где-то посредине литературы и драматургии, — обрек свою работу в значительной степени мечтам и пожарам, обрек ее на малое сценическое звучание, столкнувшись с материалом, драматургически слабым, влюбком театрально не преодоленным: отдельные актерские достижения, ценные «кусочки» волею в воле, не связанные желанием коноп драматургической необходимости, столь известных художественных крепких костяком «своего рода действия», единой драматургической идеей. И дело, повторю, не в творческих достоинствах того или иного переделщика: причина здесь более принципиальная, методологическая, организационная.

Дропотающая работа ушла — мы не знаем, — на то, чтобы преодолеть текст Гоголя от вторичный не-гоголевский, спасти «слово» Гоголя (письма не имеет ни одной фразы, не принадлежащей Гоголю, — пишет Сахаровский, — хотя текст и смонтирован так, что из разных глав выбраны отдельные куски, иногда волюно), но разве спасло это не великое творение Гоголя в его целом от разрушения, раздробления? Разве здесь нет подмены творчества, даже отуженного, работой ножики, кройкой и плетением («мониторинг» разных кусков)? Конечно, возможно быть и кусочным портным, но какое отношение это имеет к искусству и театру?

Наименьшим злом было бы пойти откровенно по пути И.ЛЮКТИНА, как пишет сценаристическая иллюстрация на канве чуждого жанра гоголевского рассказа, оживить гоголевский ярлык и злого, но это, конечно, было бы альбом иллюстраций к повне, которые сам Гоголь отвергал, как подзащитные «кондитерство», чуждыми картинками

«Мертвых душ», «повной в лицах» (как есть «песни в лицах»), но отнюдь не пьесой, не театром. Перед добросовестным автором переделки стояла другая невыполнимая задача — гоголевскую художественную повествовательность, и новое, несвойственное данному объекту драматическое достоинство приобрести.

III.

Прежде всего надо было разрушить крепкую броню стройной кованной формы гоголевской повести, ее конструкции, стилистики, сложную, неповторимую ткань, связь слов, образов, описаний сцен. А это значило тем самым коснуться и ее так называемого «театрального». «Повну» надо было превратить в «драму», «сторжественную индустриальность» эпического повествования превратить в «напряженную линию драматического действия». Те элементы «содержания», которые характеризуют собою внос в повесть Гоголя, оказались быломом для сцены, помехой для драматурга Булгакова, их пришлось сменить выбросить. Мы знаем хорошо, что в художественном произведении того высокого типа, которое дал Гоголь, нет и не может быть ничего «лишнего»: Гоголь в «Блужд» — неспешные повести, но в той пьесе, которую сделал Булгаков (в которой инсцени, и слову, главнейшие элементы, характеризующие пьесу: изобретение «своего рода» действия, развития сюжета и пр. и пр.), очень много гоголевского оказалось лишним на роли «блужд».

Но оставить один «смердящий объект» того громадного целого, которое являлось повестью Гоголя, означало разбить огромный артефакт. «отдельные куски» (о которых говорят постановщики), но не гоголевское целое в его творческом единстве, «ткань» авторскую, на которой были вышиты его узоры, атмосфера, окружающую их, — это значило выбросить то, что давало особый гоголевский смысл всему, всем частностям и всему главному, — ядро гоголевское. Переделка гоголевская оказалась безудельной, а это ли не чудовищный авторский мор? Не пьеса, но и не повесть.

Вечнати уже упоминалось, что в творческого замысла Гоголя выбротове такая знаменательная, двусмысленная или даже многозначная фигура, как капитан Конский, — в драматургическом действии, конечно, там по себе имеющий мало как будто отношения, но без которого и Чичиков и сама поэтика терзает свой алогизм. Петербургский, истинно гоголевский смысл. Или дядя Митяй и дядя Митяй, Князь Мокринов. Почти сведены на-нет такие «исковерченные» фигуры, неотделимые от Чичикова, как Селифан и Петрушка, как дамы просто приятная, и приятная во всех отношениях, — обо в самом деле нельзя же возложить сцену, приравненную для быстро лучшего театрального действия, бабам вальдором «несладкого сипте» и «сесточкашка», чему роль в своем плане уделил однако достаточно внимания. Зато показана во всем своем попарном величии гнилая «без слов» губернаторской кухни, что театрально.

Переделка бойрала отдельные бытовые картины гоголевской композиции, расчленение негодными магическим образом картины на помещичий мир, сохранила внешне сюжетную анатомич-

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» В МХТ.
Губернатор — Станицин

ную линию «анекдота» о Чичикове, благополучно завершаемую неудачным, пустым в поверхностным аутологичным финалом сцены в тюрьме, совершенно чуждым подлинному смыслу гоголевскому, — гоголевские «маски» чичиковщины, мажоритизма, поодражения, свела в реально-бытовым образом Митяевых и Ноздревых, совершенно упустил особый характер гоголевского так называемого «реализма», лучшего по совершенно яному литературному пути, чем истинный пушкинский и толстовский реализм. Если подходить упрощенно реалистически к этому особому в литературе пути Гоголя, странно переключаясь с глубокими путями именно современного и наше — и европейского искусства, — то ведь сузари, гоголя пролежавший в вальдорой Платонкина — повне — неправдоподобный, шаржированный образ. Этот гиперболизм, гротеск в плане всей гоголевской стилистической системы и большей яркостью, чем реалистически-правдоподобный образ, расширяет правду Платонкина.

Неправдоподобие с точки зрения бытового реализма и произвольное правдоподобие с точки зрения гротеска. Не просто «анекдот», не просто «непереводное произведение» — где-то пропавший нос или пропавшие икононы — гоголевская идея. Эта идея в том смысле да злутым, социально-художественным, полноценным, насыщенной мыслью и плотно художественной (не смешиваемой с бесплодной, и бесплодной, т. н. «мимологией»), в том лице сравнимом мира гоголевского «Русь», отношений этого мира, где не был уж, а присутствие, как бы, «сказки» был гоголевский «Русь» сведена в «анекдот», активирован «аутологичной» интригой.

Печальный опыт переделки литературного произведения на сцене МХТ принципиально-показательный, — как я уже сказал, — совершенно ясно говорит нам о том, что не по общепринятому пути «инсценировок» необходимо идти писателям, приходящим сейчас в драматургии. Об яном единственном пути — самостоятельного органического драматургического творчества — сейчас необходимо особо подробно говорить, но это тема уже другой статьи.

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» В МХТ.
Плюшкин — Леонидов.