

Л. С. Выгодский

Гастроли Красного Факела

Зеленое кольцо—Младость—Монна Ванна.

Есть что-то общее в первых двух пьесах, показанных на этой неделе. Их объединяет неврастеническая радость. Андреев и Гиппиус после гимнов отчаянию и черным колющим одиночества захотели написать радость. Вы знаете, как радуются глубокие меланхолики—у чуткого человека невольно слезы на глаза наворачиваются от этой чрезмерно умиленной, заостренно-хрункой и болезненной веселости. Ну, и мастера радоваться: для этого им необходимы либо похороны, либо самоубийство—самые подходящие предлоги. Я думаю, другими словами, что так радуются—такой декадентской радостью—Андреев и Гиппиус, а не зеленая младость. И не потому я так думаю, чтоб я упрощал вопрос и считал свойственной молодости только крикливую и смешливую, плоскую жизнерадостность—что-то вроде очеловеченного телачьего восторга. Нет, молодость радуется и глубже, и радостнее, и сложнее—только не так.

Бытовой и психологический элемент обеих пьес представляет сейчас интерес исторический, даже доисторический—так далеко мы ушли все и от этих драм, и от этой лирики. Картина русской предвоенной молодежи (гимназисты и студенты) и ее психология зарисованы бледно, внешне, нарочито, публицистически-тенденциозно. Во всем этом очень много теории и лирики, сознается Гиппиус, и очень мало драмы,—прибавлю от себя. Все это написано в комедийно бытовых тонах, близких к шаблону, и не лишено некоторой наблюдательности—психологической и бытовой. Но тенденция господствует надо всем.

Гиппиус надо доказать радость совместности и с поверхностностью и незаконченностью эскиза она ричует, пробует рисовать одними вывертами, психологическими углами, поворотами то, что ей пужно. Самого рисунка нет: вы должны в него уверовать—обращение уединенной и мучающейся девочки в радостного участника зеленого кольца: если «трое, обнявшись, целуются»,—разве не видно, что у них, у каждого, три души. Доказательство и вера малоубедительные вещи в искусстве.

Андреев должен доказать, что путь к радости лежит через погребение любимого человека. Других дорог он не знает. И для этого те же комедийно—бытовые шаблоны, микстура из Гаудеамус и Мысли.

Мне думается, что это невеселое наследие старого репертуара, и если эти пьесы находят пути в душе зрителя, то очень кривые и извилистые—и все это можно принять с большой «поправкой на время».

И при всем том, театр сумел высечь из этих холодных кремней искры настоящей театральной игры. Обе пьесы перенесены из репертуара 2 и 3 Студий Художественного театра и поставлены в довольно близкой репродуктивной связи с московскими постановками. После первого спектакля Московской Студии я писал: казалось, сама душевная жизнь, а не изображение ее, раскрывается и проходит перед зрителем; то же психологическое проникновение в изображаемое лицо, то же полное слияние с олью, жизненно-конкретное перевоплощение, то же переживание артиста, как подкладка его игры, та же глубочайшая интимность и внешняя строгость и изысканная простота исполнения, которая заражает

зрителя и устанавливает его душевную близость к тому, что пред ним происходит.

Все это можно повторить, с поправкой на неизбежное несовершенство провинциального спектакля, и на меньшую искусственность отдельных исполнителей, и об отчетном спектакле. Они тоже, как и москвичи, не играют, а «показывают»: так началось, так продолжалось так кончилось. Перед вами не сцена, а окно в чужую жизнь».

Таиров много раз утверждал, что берется поставить «Зеленое кольцо» с меньшим успехом, чем студия, с любым выпускным классом гимназии. «При некоторой наблюдательности и легкой нервной возбудимости или расстройстве нервной системы, научиться переживать может каждый». В этом нет творческого акта. «Ибо когда гимназистам и гимназисткам требуется на сцене быть такими же (как и в жизни) гимназистами и гимназистками, то для этого надо только одно—преодолеть природную застенчивость». В этом утверждении ровно половина—правда, и столько же—ложь. Татищев доказал то и другое своей постановкой.

Как только его актеры уходили от этого—быть самими собой—в жанр или в игру, так сейчас ткань спектакля разрывалась. Сатирикство было в игре горничных-столовничих и провинциальной, сатирикостовали и гимназисты, временами даже в лучших исполнениях. Фальшью прозвучала вся семейная драма взрослых, как проведенная совсем в других сценических приемах игры. И вполне в стиле были дядя Мика Татищева, сцена собрания зеленого кольца, Сережа у Дубранина, Финюшка у Сапрыкиной, Руся у Перковой. Явно играла, кроме отдельных переигрываний—хорошо, заразительно-весело, остроумно, но играла сочнее, ярче, с большей выдумкой, чем все, в плане другой условности—Веру Барская. И мне казалось, что я ясно вижу глазами (как водные знаки на бумаге), как двоится игра: что в ней можно отнести за счет наблюдательности, нервной возбудимости, выучки переживать и репетировать (Таировская правда) и что за счет подлинно творческого акта театра (Таировская ложь). Другими словами что было в спектакле от любого выпускного класса и что от театра. Больше было, правда от первого. Но как водные знаки, проступала изысканная, лаконичная, какая то матовая и неподдельная простота рисунка. Эта жизнь на сцене не-есть, конечно, жизнь подлинная, а та особая жизнь, которая, в отличие от картины непременно должна светиться в глазах портрета. И создание этой жизненности есть большой творческий акт театра. Они сумели заставить верить в эту полузадуманную радость и почувствовать в последнем отчаянии каплю сладости и оправдать слова Гиппиус о том, что радость и боль—одно.

«Младость» сделана театрально хуже, менее закончено и точно. Широковатостей больше. В частности, громкая истерика с ревом и визгом после смерти отца едва ли принадлежит к числу приятных театральных переживаний. Опять неоправданный угол в пьесе, а образующих его линий нет. У Всеволода умирает отец. Он вдруг выходит из мрачного тупика одиночества и отчаяния и начинает чувствовать ра-

дость жизни—как сладко ахнет травой! Все, что театру удалось сделать, это показать отдельные удачные края пьесы, а центральное, главное осталось неоправданным. Забавны и остроумны две неразлучные гимназистки (Батя и Столярова у Перковой и Сатовой) Милтон хорошо и юмористично нацупала нотку горестного лиризма в тете Насте, Татищев зловеще играл непобедимого жизнелюба. У Васи (Барская) была настоящая нежность и острота чувства до слез, но много много и беспомощного, и просто нехорошего.

Вообще, в пьесе есть известная острота психологической неожиданности, контрастов и она запечатлелась в нервно приподнятом заостренном изгибе и изломе многих ролей.

Мне думается, что путь постановки был бы вернее, если бы жизнь, которую перепортили старшие, и показать, как перепорченную жизнь,—в подчеркнутой игре, а не на переживаниях, а ключ юности, ключ бурный и мятежный, заставит бежать и кипеть по-пушкински—играя и журча. Вообще, влить Пушкина в Андреева и Гиппиус.

«Монна Ванна»—малоудачный спектакль. Это ранняя вещь Метерлинка—вся еще от упрощенно-героического театра «крови, криков и шпая, поверхностного и материального величия крови, внешних слез и смерти», против которого так восставал сам Метерлинка впоследствии. Именно от этой «борьбы одного существа с другим, одного желания с другим, столкновения страсти и долга» отталкивался он в символической драме, ибо считал, что «психология победы или убийства элементарна и исключительна». Героям «Монны Ванны»—«некогда жить, п. ч. надо убивать соперника или любовницу». Все сведено в пьесе к элементарным линиям, упрощено, оголено, схематизовано. Это чертеж: если бы геометр занялся психологией, он создал бы такую драму. Самые душевные переживания механизированы, это рычаги какие-то, а не живые чувства и страсти живых людей. Что-то от марionеточного театра есть в пьесе. Страсти протянуты, как нитки к персонажам.

Эта пьеса требует игры сильной, полновозвучной и какого-то особого, почти статуарного, стиля. Сыграна же на невысокой декламации, бедно и глухо звучали незвоноккие голоса, по оперному входили на ступени герои. Кажется, это самый бедный спектакль из всех виденных. Единственные проблески в роли Ванны у Огонь-Догановской в последней сцене. Но она будет трех или двух голосов—мощности и богатства голосового и пластического. У артистки звук меняется так сильно и резко, что иногда кажется, будто у нее два голоса, но этот умиленно-нежный звук не голос Ванны. Роль еще не найдена совсем и не сделана.

Как добросовестно скучал народ на сцене. Милые, добрые статисты—вывернулись после Саломеи и победы смерти, и если вам на спектаклях красного факела так же скучно стоять без дела целый акт, как и во всяких других спектаклях, Вы очень правы. Декоративно разрешена пьеса хорошо—не в пример первым двум, оскорбляющим глаз обстановкой и всей мертвой натурой сцены.