

Л. С. Выготский

# Гастролы Красного Факела

Шут на троне.—Игра интересов

Шут на троне—пьеса большой и острой сатиры и благодарнейший театральный материал. Она построена на том, что арлекин выдает себя за короля, пользуясь своей искусной игрой, вводящей в обман всех. Камерный театр воспользовался этим предлогом, чтоб расшить богатые узоры арлекинады и пантомимы.

Во всяком случае пьеса, требует от главного исполнителя виртуозной техники. Тут важно передать притворство, сыграть игру, это театр в квадрате. Иначе это останется просто маленьким секретом между актером и публикой. Между тем, обычно короля арлекина преподносят, как просто нахмурившегося и брови нашедшего мантию арлекина.

Так было и на этот раз. Сыграть игру—этого и в замысле не было у исполнителей, и оттого вся пьеса принималась, как заранее разгаданная загадка—пресно, без театральной соли.

Политическая тема, представленная условными фигурами слепой королевы, расточителя прища и прочих,—тоже не разработана несколько. Арлекинад—астранствующая труппа комедиантов—обозначена только костюмами. Ни смеха, ни напряжения,—ничего. Пустой и плоский спектакль—в него ничего не вложил ни режиссером, ни актерами. Были неудачные спектакли и части спектаклей, но то были дефекты выполнения или замысла; здесь даже не проступает то, что было замышлено дать. Декламационно-напряженный тон речи, при комически-усиленной и утрированной дикции (особенно достается некоторым согласным звукам), и совершенно холодное старание изобразить страсть—губят спектакль. Сцена сама использована, как декорированная эстрада для декламации—это и не условная сценическая площадка, и не дворец, комната и т. д.

Сильнейшие сцены—саморазоблачения арлекина, убийства принца, разговоры двух женщин—эти ударные места пьесы пропали. Кажется, это единственный спектакль, из которого ничто не вызвало ответного отзвука у зрителей. Я думаю, что это просто еще непроявленный негатив, говоря фотографически,—может быть, здесь и есть снимок, но он совершенно не проявлен.

Совсем другой спектакль—«Игра интересов». Это прекрасная пьеса для кукольного театра, усиленно выдвигающаяся в современный репертуар все время революции. В самом деле, вместе с возможностями величайшей и чистой театральности, чистой и откровенной игры, пьеса соединяет в себе художественно разработанную социальную тему—злой и острой сатиры на игру интересов, которая в неожиданной комбинации приводит к тому, что в интересах всех оказывается спасти и принять в свою среду двух отъявленных мошенников, преступников и плутов. Это социальная пьеса в самом точном и строгом смысле слова. Кукольная комедия только видимость этой человеческой комедии, в которой интересы, как ниточки, приводят в движение послушных марионеток людей. В обобщенно-театральной форме это ядовитая насмешка и над человеческой храбростью, и над поэзией, и над правосудием, и над женской любовью—в тех опять-таки обобщенных, схематизованных социальных проявлениях, где разбогатевший купец является настоящим хозяином жизни. Так что не беспредметная и беспредметная шутка, но примитивный комизм забавных приключений, а вся «пошлость пошлого человека», говоря гоголевскими словами, вышучена здесь в другом стиле и плане, но здесь есть нечто от Ревизора. Самый пролог и предупреждение о детскости спектакля—ничто иное, как художественная уловка. Я бы сказал, что здесь путь обратный кукольному театру: там куклы должны изобразить человеческую комедию, здесь в человеческих отношениях надо показать кукольную комедию.

Этой художественной хитрости пьесы не уловила постановка режиссера Крыжичко. Она оставила в стороне и всю вообще социальную и серьезную тему пьесы, подошла к ней только, как к веселой, забавной и смешной историйке. Отсюда это умаление пропорций и сведение почти к детскому спектаклю серьезной театральной комедии. Я возражаю здесь не против смеха, которым начинен спектакль, а против того, что из этого смеха удалены вся-

кие серьезные нотки. Можно было еще более расшутить вещь, но показать, что в «Игре интересов» «смех серьезнее и глубже, чем это обычно думают». Но и в плане детского театра, кукольного представления, спектакль выдержан не до конца, шутки и трюки не приведены к единому знаменателю общего стиля. Например, явно кукольны фигуры Лауны и Риселлы (Барская и Сатова)—двух ветрениц и кокеток: у них игрушечные ужимки, тонкие, визгливые, механические звуки голоса, они пропищали свои роли. А рядом полнокровный, мольтеровский или из Бомарше, совсем не механизированный доктор у Татищева, неуклюжее кривляние (вполне законное сценически, но от другого стиля) Донья-Сирены (Мильтон), г-жи Полишинель и др., водевильное хныканье придурковатого любовника у Леандра (Дубравин) и почти бытовое хвастовство и плутовство Криспина (Грицов).

Сделан спектакль на трюках. Трюкарство, т. е. неожиданное, фокусническое, акробатическое движение, фортель, чудовищная гипербола, эксцентрическая выходка,—сейчас вводится в театр усиленными дозами. Оно освежает одряхлевшую в пиджаке кровь театра. Оно возвращает актеру свободное, гибкое и ловкое тело—со всеми его выразительнейшими средствами прыжком, скачком, падением. Оно возрождает сочный, острый, смелый и сильный жест и вводит здоровые элементы клоунады, акробатики, арлекинады в спектакль. Трюки придуманы и сделаны разительно-весело, остроумно и хорошо. Я не мог не нарушить краснофакельских приличий и не заплотить занавесу, когда он пошел плясать в конце одного из актов. Актеры вскакивают один на другого, падают, кувыркаются, плачут и утираются занавесом, выкручивают его и закладывают в карман, как носовой платок. Все это гибко и с юмором. Иногда—точно это гуттаперчевые фигуры, без веса, легкие и упругие, как мячи. Но трюки все эти не приведены в систему, не объединены в общий скелет спектакля. В конце концов, это только начинка, а пирога-то и нет. Поэтому они чуть утомляют, чуть перегружают спектакль, заслоняя частностями целое, чуть топчутся на месте. Не всегда по силам рассчитаны и голосовые средства, и не всякий раз радует ухо тот визг, писк, хрип, который слышится со сцены. Но при всех недостатках—явных и заметных всякому—это веселый, остроумный, прекрасный спектакль.

Этим отзывом заканчивается все, что придется писать о Красном Факеле. Гастролы его подходят к концу, репертуар показан весь. Но как-то не вяжется с самым представлением о театре слово итоги, выводы, общая оценка. У них все впереди, они в каждом шаге и слове—натянутая стрела в будущее,—какие же здесь итоги. Общая оценка этих гастролем для нашего города укладывается в две фразы без остатка вся. Это исторические спектакли для города, не видевшего спектакля, как целого театрального произведения; и даже просто одни показательные задачи театр выполняет блестяще—это наглядные уроки современного театра—введение в Камерный, в Художественный, в эксцентрический современный театр. Спектакли переносят театр Калининна прямо из середины XIX в XX век—вот и все.

Как самостоятельные художники и мастера, они таят в себе много еще не измеренных и не определенных возможностей и сил. Во всяком случае, одно ясно: их завтра прекраснее их вчера—и их сегодня в том порукой. В них бьется пульс настоящего театрального призвания и сложной театральной индивидуальности. Можно было бы многое сказать об этом еще не определенном лице, но надо ли сейчас? мои первые слова о Красном Факеле были—воля в театру, и пусть они будут последними и замкнут мои отзывы. Мне кажется, самым острым, важным и верным в этом молодом артистическом коллективе, несмотря на всю разность их талантов, именно эта—объединяющая их всех, воля в театру.

P. S. Отзыв о белорусском театре по техническим причинам не вошел в этот № и будет помещен в следующем.

## Г. Брехер о Большом театре