

Максимилиан Александрович Волошин

«Miserere»

Максимилиан Александрович Волошин

Лики творчества. Из книги
3 (сборник)



*Часть сборника
Лики творчества. Из книги 3
(сборник)*



Максимилиан Александрович Волошин

«Miserere»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22833779

Аннотация

«Хотя «Miserere» Юшкевича не имеет успеха в Художественном театре, однако наравне с хулителями у пьесы есть и горячие поклонники, которые ценят и ее символизм и реализм и утверждают даже, по слухам, что русский театр не давал ничего подобного со времен Чехова. Мы, однако, не разделяем этого мнения. Сам Юшкевич утверждает свою эволюцию от Чехова и отрицает свое родство с Метерлинком, хотя последнее, пожалуй, более заметно, чем первое...»

Максимилиан Волошин

«Miserere»

Хотя «Miserere» Юшкевича не имеет успеха в Художественном театре, однако наравне с хулителями у пьесы есть и горячие поклонники, которые ценят и ее символизм и реализм и утверждают даже, по слухам, что русский театр не дал ничего подобного со времен Чехова. Мы, однако, не разделяем этого мнения. Сам Юшкевич утверждает свою эволюцию от Чехова и отрицает свое родство с Метерлинком, хотя последнее, пожалуй, более заметно, чем первое.

Вообще и Чехова, и Метерлинка можно рассматривать как еретиков современной русской драматургии. В «последствиях» Чехова виноват отчасти и Художественный театр. Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы. Художественный театр блестяще разрешил вопрос о том, как эти пьесы, несмотря на всю их несценичность, могут быть показаны на сцене, не теряя ни одного из их художественных достоинств, а теперь в результате создалось то, что драматурги, как Юшкевич, возвели недочеты Чехова в догмат и считают для театральной пьесы отсутствие действия обязательным. Чехов только при крайней индивидуализации и сжатости художественных характеристик действующих лиц и сумел достичь того, чтобы на место *действия* подставить *состояние* и *настроение* (что требовалось и мо-

ральной атмосферой его героев и его эпохи – в этом была художественная правда), и нужна была вся опытность и любовь к нему Художественного театра, чтобы оправдать его попытку. Между тем Юшкевич, возводя в догмат отсутствие сценического действия, настолько мало индивидуализирует своих героев, что их можно слить по три, по четыре в одно лицо, без всякого ущерба для замысла.

Метерлинк – другой ересиарх современных русских драматургов, и притом более сознательно-ответственный за свои ереси. Есть нелепость в самом понятии «символический театр», потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций. Театральное действие само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преобразующей сфере души зрителя – там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя все, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни. Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, пережеванной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель? Автор сам просмотрел свое произведение, понял его, истолковал, им наслаждался, вывел из него поучение, и зрителю совершенно нечего делать и незачем присутствовать при этих авторских интимностях. Такое впечатление производит на сцене и символизм

Метерлинка. И сам Метерлинк, как художник большого вкуса, прекрасно понимал это свойство театра, почему и назвал свои пьесы «Театром для марионеток». При такой интерпретации символические пьесы, действительно, могут быть прекрасны. Но живой актер, живой человек – сам по себе слишком громадный органический символ, в одном присутствии своим он подавляет мозговые символы драматурга.

Когда Метерлинк стал, писать не для марионеток, а для настоящего театра, он совершенно изменил свои приемы, как например в «Монне Ванне». Только у него не хватило мужества воспретить постановки своих пьес на сцене, когда начались попытки в этой области, что было прямою его обязанностью... За «Жизнь человека», за «Царя Голода», за «Черные маски» на Страшном суде будет отвечать, конечно, Метерлинк. Но вернемся к «Miserere». Отрывочные слова, произносимые в пространство, это – «я люблю Тину», которым как метрономом должен отбиваться ритм пьесы, эти нищие на кладбище, похожие на «Слепых», это – «Девушки и юноши, праздник жизни кончился», или – «Между жизнью и смертью только маленький мостик», – все это ляжет на совесть Метерлинка.

Мне случилось говорить с Юшкевичем после «Miserere». Когда я высказал ему свое мнение о том, что пьеса плоха, он убежденно и радостно сказал: «Я берусь вас убедить в том, что это хорошая пьеса». По-моему, он в этом не убедил меня, но я услышал от него много интересных и неожиданных

вещей, которые остаются тайной для непосвященных. Так, я узнал, что маленький мальчик, который во втором действии пьет кофе и ест бутерброды, – это «Маленький Мессия», что Тина – это «Эрос народа», идеал нации (почему же только этот «идеал» должен сам убить себя?! что высшее мистическое познание смерти скрыто в Эли, что когда в восьмом акте (пропущенном в постановке) Эли поднимает руки и падает мертвый, – это значит, что он зарезался. Все эти заветные мысли Юшкевич постарался скрыть так, чтобы «нельзя было догадаться». Это ему очень удалось.

Во всех реализациях Художественного театра всегда есть одно большое достоинство: они настолько тщательны и любовно-добросовестны, что с очевидностью выявляют все достоинства и недостатки пьесы и свой верный и неверный метод. Тут уже никак нельзя сослаться на непонимание или на небрежность исполнения. Постановка Художественного театра сама по себе – лучшая критика «Miserere».

– Я люблю Тину... Я купил себе новый галстук... Я заплатил за него шестьдесят копеек, а Тина не хочет смотреть на меня... Я купил себе новую шляпу, я заплатил за нее два рубля пятьдесят копеек. А Тина не хочет меня... Я пойду сегодня в погреб и там спрошу себе самого крепкого вина на два рубля...

Это – пафос мужской любви.

– У Левки тонкие губы... Левка всегда был первым... Как он говорит: «когда мы делали забастовку»..., «когда я был

демократом»...

Это – лиризм женской преданности.

– Отчего отошел дух гнева от молодежи?.. Теперь вы пьете вино, как пьяницы. Слова ваши мертвые, и вы любите девушек. Правду – вы разлюбили.

Это – гражданская тенденция.

– Я надела новые башмачки и купила себе новые гребенки, я сделала себе прическу кэк-уок, я надушилась одеколоном.

Это – девичья наивность.

– Юноша должен стать перед девушкой на колени, а девушка должна отвернуться...

Это – женский демонизм.

– К чему это?.. И тебя нет, и мамы нет, и комнаты нет, и меня нет... Это – философский лейт-мотив.

– Юноши и девушки! Праздник жизни кончился... Есть лучшее, чем любовь; оно такое, что любовь перед ним кажется простым стеклышком... Между смертью и жизнью только маленький мостик, но его страшно перейти...

Это – культ Смерти.

– Вчера хоронили восемь юношей, позавчера шесть, четвертого дня – пять...

Это – статистические данные.

Пьеса Юшкевича одновременно и символическая, и гражданская, и бытовая, и романтическая. Действие ее происходит в еврейском рабочем квартале после 1905 года. Все юно-

ши этого квартала поголовно влюблены в Гзовскую (Тину), несмотря на то, что она сделала все, чтобы казаться некрасивой, неинтересной и безвкусно одетой (все это ей удалось). Тем не менее она неотвратима, и все увидевшие ее убивают себя, предварительно спившись в погребке. Тайна ее власти в том, что она «знает лучшее, чем любовь». Но не она сама изобретательница этой теории. Идейным вождем самоубийц является Марьим – *esprit fort*¹ всей пьесы – которая в конце каждого акта говорит: «К чему это?»

Трагический узел пьесы: Зинка (Коренева) любит Левку (Болеславского). Левка любит Тину (Гзовскую). Тина не любит Левки, но была бы не прочь «самоубиться» вместе с ним. Левка, чтобы отомстить Тине, женится на Зинке, но во время свадьбы приходит Тина и затанцовывает Левку в inferнальном вальсе. Левка обещает ей умереть вместе. А наивные еврейские старцы повторяют с гордостью: «Наши дети становятся мужчинами». На этом заканчивается пьеса в Художественном театре, но не в рукописи. По тексту следует еще акт, в котором действуют те, которые «самоубились» во время первых семи актов и умерли еще до начала пьесы. Но потом оказывается, что вообще всего этого не было, а что это только сон, который видит маленький мальчик Эли, действующий, впрочем, в самой пьесе в качестве восемнадцатилетнего юноши. Последний акт заканчивается тем, что мальчик просыпается, но тотчас же и умирает без всякой видимой

¹ светлая голова (франц.)

причины.

Все драматическое действие пьесы исчерпывается двумя лицами – Зинкой и Левкой (для Тины в ее собственных интересах было бы лучше не появляться на сцене). Для быта и для самоубийств достаточно было бы шести лиц (Этель, Хавка, Эли, Нахман, Мирон, Маня).

Таким образом, принимая в соображение, что в пьесе заняты 72 (*семьдесят два*) актера, мы должны признать, что драматическое ее содержание разжижено ровно в тридцать один раз, а бытовое – в двенадцать раз.

Впрочем, если выпустить пятьдесят четыре действующих лица, шесть актов и несвойственный таланту С. Юшкевича символизм, то могла бы получиться недурная, очень выдержанная и сценичная пьеса из еврейского быта в двух актах. Потому что все далеко не так плохо в пьесе Юшкевича, как может показаться с первого раза. Многие верно наблюдаемо и хорошо передано. Только он не имеет никакого представления о драматическом действии и о сценической экономии, и его губят попытки на символизм.

В пьесе принимают участие исключительно молодые силы Художественного театра. Она поставлена очень хорошо, тщательно и с тактом. Малейшие намеки на сценичность развернуты и художественно разработаны. Еврейский быт и еврейские типы переданы верно, точно и жизненно. Это мертворожденное дитя делает честь своим исполнителям.