Ф 152
586

ТЕАТР

СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

801-15
60

Всероссийское Театральное Общество
Москва 1945

2010456370

Всесоюзная
БИБЛИОТЕКА
имени
В. И. ЛЕНИНА

45 - 23201

Под редакцией
П. Е. Безруких, М. С. Григорьева, Ю. С. Калашникова и П. А. Маркова.

Л—89508. Сдано в производство 13/XII 1944 г. Под. к печ. 28/VI 1945 г. Объем 14 печ. л.
32½ уч.-авт. л. В печ. л. 92.160 знаков. Тираж 5.000 экз. Зак. № 2942.

Типография «Известий», Москва, площ. Пушкина, 5.

Антон Павлович Чехов

(1904 — 1944)

В течение сорока лет, прошедших со дня смерти великого русского писателя, интерес к нему, к его творчеству не только не ослабевал, но увеличивался. В наше время советское литературоведение много сделало для того, чтобы оградить творчество Чехова от неверных истолкований, снижавших значение философских идей писателя. Эти ложные истолкования вытекали главным образом из попыток приписать самому Чехову высказывания и чувства его персонажей, отождествить их мировоззрение с мировоззрением писателя. Отказ от этих неправильных попыток, а также новая и более объективная интерпретация чеховских персонажей позволили раскрыть всю глубину, значительность и близость нашему времени чеховских идей.

Советской театральной общественности Чехов особенно близок как замечательный драматург, внесший значительные изменения в русскую литературу и в русский театр, драматург, положительно повлиявший на Горького, а через него—на советскую драматургию.

Чехов начал писать пьесы в тот момент, когда русская драматургия переживала серьезный кризис. Великие классики русского театра—Грибоедов, Гоголь, Островский—считались «устаревшими», репертуар не только провинциальных, но и столичных театров был наводнен произведениями эпигонов — крыловых, потехиных, шпажинских и многих иных (это еще «звезды» первой величины), имена которых навсегда забыты. Большинство этих произведений было или на грани халтуры, или откровенной халтурой. Авторы этих пьес прежде всего заботились о том, чтобы придать своим произведениям театральность, т. е. такую сюжетную занимательность, которая все время вызывала бы у зрителя вопрос: «Что же будет дальше?». Сенсационность темы тоже относилась к театральности. Содержание пьесы такому «драматических дел мастеру» было сравнительно безразлично. Он не останавливался даже перед плагиатом, руссифицируя перевод ловко скроенных иностранных пьес. Ни глубина идей, ни правдивость и тщательная разработка психологии героев, ни живость и выразительность языка — ничто из этих моментов подлинного искусства не интересовало «драмоделов». Они всё готовы были отдать в угоду занимательности. Кризис театра побудил Чехова остро поставить проблемы театрального искусства.

Пьеса «Чайка» показывает, как близко принимал к сердцу А. П. Чехов вопросы театра и драматургии, как внимательно присматривался он к новым течениям, благожелательно относясь к попыткам новаторства, если они могли хотя бы в какой-то мере внести живую струю в становящуюся затхлой атмосферу театра.

Сам А. П. Чехов в своих пьесах продолжал лучшие традиции русского реалистического театра, раскрывая новые, прогрессивные принципы театральной и жизненной правды. Ему претила пресловутая «театральность», готовая во имя занимательности пожертвовать самым ценным, что может быть в драматургии,—идеей,

психологией героя и языком произведения. Формулируя те требования, которые надо предъявить драматургии, Чехов, может быть в пику пресловутой театральности, подчеркивает необходимость показа на сцене самых обыкновенных вещей, случающихся каждый день и исключающих «событийность» и «театральность». «Пусть на сцене все будет также сложно и также вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбивается их жизнь». Эта формула вовсе не обозначает, что Чехова интересовали маленькие, незначительные события. Но, присматриваясь к эпигонствующей драматургии, Чехов боялся, как бы внешняя занимательность сюжета не отвлекла внимание от значительных событий внутреннего мира, не заслонила человека и философской мысли о человеке. Эту черту чеховской драматургии высоко оценил А. М. Горький, как только познакомился с пьесами Чехова, и сразу сделался их горячим поклонником. Горькому было близко умение Чехова—отталкиваясь от конкретных простых фактов, подниматься до высот философских обобщений.

Философские обобщения чеховских пьес во многом созвучны нашему времени. Особенно сочетание сатирического отношения к худшим сторонам жизни с мечтами о прекрасном будущем, уверенность в нем, как в реальности, как в том, что обязательно осуществится.

В монологах героев своих пьес: Вершинина, Астрова, Тузенбаха, сестер Прозоровых, Пети Трофимова и других, Чехов дает картину страшного прошлого—картину постепенного вырождения, непосильной борьбы за существование, косности, невежества, отсутствия самосознания, «когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, бессознательно хватается за все, чем можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне» (Астров).

В этих монологах бичуются интеллигенты, мелко мыслящие, не видящие дальше своего носа, излишне рефлектирующие, интеллигенты, у которых возвышенный образ мысли дисгармонирует с их маленькими делами, с их нечутким и неделикатным отношением к людям.

Близкие Чехову герои понимают, что за страшное прошлое нашей родины они несут ответственность. «Подумайте, Аня, — говорит Петя Трофимов в «Вишневом саду», — ваш дед, прадед и все наши предки были крепостники, владеющие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голоса. О, это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые виденья томят их».

Идея творческого труда у Чехова родственна нашему мировоззрению. Продолжая и углубляя чеховскую традицию, учась у классиков марксизма и у рабочих-революционеров, Горький сделает тему труда центральной темой своей философии и своего художественного творчества. Но и у Чехова тема труда звучит гораздо ярче, чем кажется тем критикам, которые не видят в искусстве великого писателя активно-жизненного начала.

О необходимости труда говорят многие чеховские герои. Труд в их сознании очищается от привкуса неприятной принудительной тяжести. Труд светел, приятен, легок и с радостью принимается. Он становится поэтичным и поднимается на ступень искусства. И это не потому, что труд легок сам по себе, но потому, что с помощью его перестраивается мир и жизнь и люди становятся лучше. И каждый человек должен, готовясь к будущему, «видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец». Искупить прошлое можно, по мнению Пети Трофимова, не философствованием, не жалобами на тоску, а «только необычным, непрерывным трудом».

Только так и можно искупить страшное прошлое: не бесплодными ламентациями о нем, но его активной переделкой, чтобы раз навсегда исключить возможность его возврата и избавить человечество от страданий.

В этом правда жизни и творчества человека, в этом его счастье. Надо отказаться от иллюзий, что возможно построить прочное личное счастье вне задач общественно творческого труда. Чеховские герои, такие, как три сестры, Тузенбах, Вершинин и другие, много страдают от разрушенных иллюзий, но приходят к правильным мыслям о жизни и к оптимистическому ощущению ее.

«Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле»,—и Чехов, как никто, умеет мечтать сам и заставляет других верить в реальность своей мечты о прекрасной жизни, которая будет «лет через сто, через двести—дело не в сроке». Чехов умеет внушить сознание необходимости порвать с узким мирком индивидуалистических интересов, освободиться от них и строить широкий мир реальной мечты, включающей прекрасное будущее. «Если у вас есть ключи от хозяйства,—говорит Петя Трофимов Ане,—бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер». Тузенбах, как бы предчувствуя новую эпоху в жизни человечества, пророчески говорит о том, что надвигаются события, которые сдунут с человека лень и повернут его к творческому труду.

Своеобразие драматургической и театральной композиции чеховских пьес раскрывают печатаемые в этом сборнике отрывки из талантливой монографии покойного театроведа Роскина, посвященной анализу «Трех сестер».

Следует сказать еще несколько слов о необходимости разумного, бережного отношения к театральной традиции постановок чеховских пьес. Советский театр переживает сейчас период повышенного интереса к чеховской драматургии. И чеховские юбилейные дни, и проведенный недавно смотр русской классики способствовали тому, что большое количество советских театров ставили «Дядю Ваню», «Трех сестер», «Чайку», «Вишневый сад». В смотре русской классики одно из первых мест занял Свердловский театр, одержавший победу постановкой «Дяди Вани» (режиссер Брилль). В некоторых случаях театр впервые знакомил зрителя с драматургией Чехова, а актеры впервые за время своей артистической деятельности играли Чехова. Как обогатился внутренний мир зрителя, знавшего Чехова только по чтению, как обогатилась творческая палитра актера в результате участия его в чеховских спектаклях!

Тем большая ответственность ложится на советский театр за правильность сценической интерпретации чеховских пьес.

Надо вносить поправки, и часто существенные, в традицию сценического исполнения, ища нового идейного звучания, более отвечающего чеховской философии, объективно заложенной в образах пьесы. Но нельзя новаторство превращать в самоцель; необходимо избегать такого «новаторства», которое было в пресловутых новых постановках «Вишневого сада», где режиссеры в поисках нового жанра, в стремлении во чтобы то ни стало превратить «Вишневый сад» в сатирическую комедию искажали до неузнаваемости авторские образы, лишая пьесу присущей ей поэтичности. Надо учиться у Вл. И. Немировича-Данченко мудрому отношению к традиции: в своей постановке «Трех сестер» он сумел объединить поиски нового идейного звучания с сохранением всего ценного, что было в старом спектакле.

Подчеркнув в чеховском драматургическом творчестве сочетание последовательной критики всего старого и отжившего с реальной мечтой о новой прекрасной жизни, жизни творческого труда, сохранив чеховскую лирическую поэтичность,—советский театр поможет чеховской драматургии начать новую жизнь на сценических подмостках и принять активное участие в борьбе со страшным врагом, идейно вооружая наших людей чеховской мыслью, подлинно гуманной и подлинно патриотичной.

М. Григорьев.

Путь к зрелости

Заметки о драматургии Александра Крона

Л. МАЛЮГИН

1

Александр Крон работает для театра свыше пятнадцати лет. Он дебютировал на сцене 19-летним юношей; театры, критика, зрители встретили его приветливо. Сразу же за Кроном установилась репутация драматурга способного, подающего надежды. Эти эпитеты, весьма лестные в молодом возрасте, по истечении определенного срока теряют свою цену. Критики нередко, утратив чувство времени, щедро пользуются словом «молодой», забыв о том, что оно звучит уже иронически. «Блажен, кто смолоду был молод», но вряд ли блажен тот, в ком молодость в смысле неопытности, несовершенности, неясности своего пути сохраняется десятилетиями.

Однако в том, что Крон долгое время числился в молодых, виноваты не только и не столько критики, сколько он сам. Он начинал многие дороги, и неясно было, которая из них — главная. Он мог разделить судьбу многих своих ровесников, которые из молодых попадают в забытые, так и не найдя своей дороги. Как известно, иные по необходимости сбиваются с пути, так как верного пути для них вообще нет.

Путь на сцену обычно бывает много короче пути в литературу. Мало того, некоторые драматурги, имя которых часто появляется на театральных афишах, так и не увидят своей фамилии в толстом журнале или в книге. Это, по существу, очень старый вопрос о «драме для театра» и «драме для чтения», но о нем необходимо вспомнить при разговоре о творческой биографии Крона. Выйдя юношей на сценическую площадку, Крон в зрелом возрасте вступает в художественную литературу.

Обогащая свой театральный опыт, зная и искусно используя приемы сценического воздействия на зрителей, Крон вместе с тем думает не только о зрителе, с м о т р я щ е м и с л у ш а ю щ е м, но и о ч и т а т е л е.

Пьеса «Глубокая разведка» принципиально важна для биографии Крона. Она по своим литературным достоинствам превосходит другие его пьесы. Но этого мало. Это был тот переход в новое качество, который позволяет говорить об этой пьесе как о произведении художественной литературы. В «Глубокой разведке» можно найти серьезные дефекты (на некоторых из них мы остановимся в нашем разборе), но это уже недостатки произведения художественной литературы. А такой разговор много интереснее и поучительнее многих пьес, которые пользовались зрительским успехом, но не стали достоянием литературы.

Новая линия нашла свое продолжение в следующей пьесе Крона «Офицер флота». Это лишнее доказательство того, что Крон выходит на свою дорогу, и мы можем разговаривать уже не о пьесах, а о драматургии Крона.

2

«Глубокая разведка», поставленная и напечатанная в 1943 году, написана перед войной. Действие пьесы развертывается в отдаленном районе Азербайджана, на нефтяной разведке. «Офицер флота»—пьеса о Ленинграде 1941—1942 гг. Казалось бы, очень разные пьесы: разное время — годы мирного труда и суровая военная пора, разные места и разные люди. И между тем

в этих пьесах очень много общего. Общего не в том смысле, что художник варьирует одну тему в разных произведениях. Здесь видна индивидуальность писателя, здесь видна его личная тема, которую он разрабатывает в ряде произведений.

Есть у нас писатели, которые с завидной легкостью путешествуют в своих произведениях из одного конца страны в другой, перешагивают из одной эпохи в другую. В драматургии такие явления встречаются чаще, чем в прозе. Вот, например, известный и очень талантливый прозаик, к сожалению, несерьезно работающий для сцены, пишет пьесу о молодом советском враче, работающем на Крайнем Севере, в следующем году—о Севастополе 1854—55 гг., годом позже — о дружбе английских и советских моряков в годы Отечественной войны и еще годом позже — о Петре I. И невозможно угадать, о чем будет следующая пьеса этого автора: об англо-бурской войне или о советских геологоразведчиках на Дальнем Востоке. Такая разносторонность, говорящая не о богатстве писателя, а о его поверхностности, отсутствии привязанности к своим темам (а именно личная тема художника отличает литературу от беллетристики), характерна для иных наших драматургов.

С этой точки зрения путешествие Крона из одного конца страны в другой, казалось бы, должно было заставить нас насторожиться. Но эти сомнения оказываются преждевременными — Крон знает описываемый материал.

Достоинство «Глубокой разведки» прежде всего в том, что Крон открыл нам новые земли, которые еще не знала театральная география. Эти земли — голая, выжженная солнцем степь — материал весьма неблагодарный для театрального художника и для театра вообще, так же, как запах нефти, которым пропитана пьеса Крона, — самый неподходящий запах для сцены. Но тем интереснее то, что автор строит свою драму на столь трудном материале.

Долина Елу-Тапе, где происходит действие пьесы Крона, становится столь конкретной, что ее хочется отыскать на географической карте, как мы любим отыскивать места, где нам удалось побывать. Один из героев пьесы доказывает, что здесь может вырасти цветущий город. Но пока в этом обиженном природой месте люди живут только ради одного — нефти.

В пьесе очень много производственных разговоров, которые опять-таки с трудом выносит театр. Говорят о бурении, о кривизне, об увеличении проектной глубины— стоит ли увеличивать ее или вообще бросить это бесплодное место? Эти разговоры, написанные со знанием специалиста и, казалось бы, интересные только для специалистов, очень скоро начинают интересовать нас. Этот конфликт — бурить дальше или безопаснее бросить и оправдаться в производственных затратах, — может, и в самом деле мало выгоден для театра, но он подлинно драматичен, ибо он жизнен. Познакомившись с пьесой Крона, мы увидели новый, доселе для нас неведомый уголок мира.

Однако познавательности, стремления рассказать, как люди живут, у Крона не хватает на всю пьесу. Четвертое действие «Глубокой разведки» происходит в первые дни войны. И в этом акте есть драматически напряженные сцены, но вся атмосфера — искусственная. В Елу-Тапе обнаружена нефть, но это событие в первые дни войны все же не воспринималось бы столь радостно и умилительно, как это происходит в пьесе и как это, возможно, могло бы произойти в мирное время. Стоит вспомнить первые дни войны, когда весь народ с болью слушал сводки с фронта, когда он, затаив дыхание, слушал голос вождя, говорившего о смертельной опасности, нависшей над страной, чтобы понять неуместность и неестественность так беспечно улыбающихся людей: слишком много и бестактно говорят они о том, какие они счастливые. И проводы молодежи на фронт написаны в идиллической манере, как будто она отправляется не на фронт, а на очередной призыв в армию. Автор уже покинул своих героев в это время. Он с первых дней войны находился на Балтике. Но обязан был подумать о поведении своих героев. А вернее, он не должен был идти на компромисс и механически переносить последнее действие своей пьесы в дни войны. Пьеса ничего не выиграла в современности звучания, но многое утратила в своей достоверности и убедительности.

Первые картины «Офицера флота» автор читал мне в феврале 1943 года в промерзшем номере «Астории» при свете коптилки, под звуки артиллерийской канонады. Но даже если не знать этого, можно почувствовать, что автор пережил многое со своими героями. Он ведет нас на заснеженную набережную Невы, оттуда в нетопленную ленинградскую квартиру, на заводской двор, в кают-компанию, к памятнику «Стерегущему», на подводную лодку. Прекрасный и грозный город встает перед нами в этой пьесе.

«Офицер флота» начинается сценой у капитальника. Драматург нашел очень корректную и выразительную форму показа мук ленинградцев во время блокады. Сценический опыт подсказал ему этот прием. Сюжет пьесы построен на том, что выбывает из строя подводная лодка — в нее попал вражеский снаряд. Экипаж лодки должен разместиться в одной из квартир близлежащего дома. Это не драматургический поворот, а жизненный конфликт, и в этой типической ситуации Крон показывает единение ленинградцев — военных и гражданских, — которые тоже, в сущности, занимали боевые посты в условиях города-фронта. Лодку хотят консервировать, но командир поднимает людей на ре-

монт. Моряки, отыскивая по всему городу материалы, чуть ли не голыми руками ремонтируют лодку, и она уходит в боевой поход. Лодка эта гибнет, завершив удачную операцию. «Офицер флота» — пьеса ленинградская по всем своим конфликтам, которые не только могли быть в Ленинграде, но могли быть именно в Ленинграде. Крон первым рассказал в драматургии о героической блокаде Ленинграда, и уже одно это оправдывает многие несовершенства его пьесы.

3

«Два качества необходимы для художника—перспектива и мораль», — эти слова Дидро можно поставить эпиграфом к пьесам Крона. Эти проблемы волнуют драматурга, эти проблемы волнуют героев кроновских пьес. Другое дело, что одержимые самыми высокими и благородными побуждениями герои эти начинают разговаривать нравоучительным тоном, сыпать сентенциями, впадать в самый откровенный дидактизм. Но все это не дискредитирует тему драматурга. Это говорит о том, что, не находя подчас художественных средств для выражения своей темы, автор пользуется прямой дидактикой, чем, как известно, грешил и Дидро.

В «Глубокой разведке» основной конфликт строится на столкновении двух людей — главного инженера треста Майорова, приехавшего обследовать нефтеразведку, и начальника нефтеразведки Гетманова (столкновение это становится тем острее, что Майоров и Гетманов в прошлом товарищи по институту). Столкновение это не должностное.

В ремарке про жилище Гетманова сказано так: «На всей обстановке лежит отпечаток случайности, временности, как будто здесь еще не начинали жить». Жена Гетманова, Марина, говорит Майорову, что они живут, как в ссылке, и это, конечно, оправдывает неустройство быта — в ссылке не до уюта! Гетманов по-своему прав, рассматривая свое назначение на эту разведку как опалу. Он работал начальником промысла в Баку и давал высокие показатели, но его сняли за хищничество, за беззастенчивую эксплоатацию недр.

Гетманов — энергичный работник. Очутившись в «ссылке», он не опускает рук, пытается установить рекордные сроки бурения. Казалось бы, все идет хорошо — и рекорд будет установлен, и нефть пойдет, и для Гетманова закончится «ссылка» — он с победой вернется в Баку. Но надвигается катастрофа. Бурение ведется неправильно, безграмотно. Опять то же хищничество, опять стремление только с е г о д н я добиться высоких показателей. И никаких дум о завтрашнем дне, никакой перспективы! Хищническое отношение к природе, к труду, к производству, к людям, даже к очень близким людям, определяет существо Гетманова, не только стиль его работы, но и существо его жизни. И это неминуемо приводит к катастрофе.

В последнем акте происходит тягостный разговор двух бывших друзей — Майорова и Гетманова. Майоров заметил, что Гетманов покушался на самоубийство. «Думаю, что партийный билет у тебя отберут, — говорит Майоров, — и это будет справедливо». Партийный билет у Гетманова отберут, и причина здесь не только в малодушном поступке, а в самом моральном облике Гетманова, во всей его жизненной программе. Если Крон не сумел убедительно показать торжество творческого начала (характер Майорова обрисован им бледно и схематично), то крушение хищнического индивидуализма, трагедия человека, лишенного чувства нового, перспективы, выписаны сильно и убедительно.

Одной из лучших сцен «Офицера флота» является разговор контр-адмирала Белоброва с героем пьесы капитан-лейтенантом Горбуновым. «Говорят, вы очень увлекаетесь прошлым?» — спрашивает Белобров. «Я увлекаюсь будущим», — отвечает Горбунов.

Перспектива—вот что определяет существо Горбунова. Он занимает весьма скромное положение на Балтике, он командует лодкой-малюткой. Но он решает проблемы не только по должности, не только касающиеся его лодки и экипажа. Он думает не только о походах своей лодки, он думает о балтийском театре, о будущем военно-морского флота. Он думает о будущем советского офицерства.

Действие пьесы Крона начинается в то время, когда слово «офицер» не применялось к советским командирам. Горбунов употребляет его и пугает этим начальников и подчиненных. Но дело, разумеется, не в том, что Горбунов одним из первых осмелился произнести слово офицер и этим самым предугадал организационное изменение нашей армии. Если бы дело было только в этом, тогда бы проблематика пьесы была бы не очень весомой.

Раз Горбунов думает о будущем офицерства, то он обязан думать прежде всего о традициях. Он высоко ценит свое звание и относится к нему с большой ответственностью. Он обрушивается на Катю, которая заявляет, что военная профессия, очень благородная во время войны, в мирное время пригодна лишь для ограниченных людей. Но Катя не очень сведуща в военных вопросах, и здесь высказывания Горбунова еще малоубедительны. Он спрашивает у своего помощника Туровцева, зачем он ходит к одной особе, известной не очень добродетельным образом жизни. «Я думаю, что это мое личное дело», — отвечает Туровцев. «Не совсем. Вы служите у меня на лодке, вы — офицер». По уставу жизнь военнослужащего делится на две части: положение «на службе» и «вне службы». Горбунов борется за то, чтобы офицер и вне службы не ронял своего достоинства.

«Офицер — это звучит гордо», — таков девиз Горбунова. Раз ты офицер и сидишь со мной за одним столом, значит, ты обязан мне говорить все, что ты обо мне думаешь. «Почему я вам должен верить?» — спрашивает его Селянин. «Я — офицер», — отвечает Горбунов. Слово офицера должно быть свято. Для Горбунова Селянин враждебен прежде всего тем, что не дорожит своей честью и легко мирится с оскорблением. Офицер должен быть честным. С каким негодованием Горбунов говорит о том, что его хотят заставить быть неискренним на партийном собрании, хотят заставить его разыграть притворное раскаяние. Вот всем этим, этой манерой своего поведения Горбунов добивается большого авторитета и у своих подчиненных — моряков и офицеров, и у начальников.

Горбунов не только справляется с ремонтом подводной лодки в трудных условиях — это дело было бы по плечу и другому офицеру, не ставящему себе задачу большой сложности, просто энергичному командиру. Горбунов решает задачи большей сложности: он воспитывает коллектив. Коллектив этот состоит не из святых и безгрешных людей: мы видим на лодке и пройдоху-парня, завсегдатая гауптвахты Соловцова, и забулдыгу боцмана Халецкого, и совсем еще зеленого Границу, и молодого офицера Туровцева — веселого, но ленивого и безответственного командира. Воспитание коллектива и обеспечило Горбунову победу.

Своей высокой требовательностью и непримиримостью Горбунов одержал еще одну значительную победу — это победа над своим непосредственным начальником, товарищем — Кондратьевым.

Их, в прошлом добрые товарищеские, отношения становятся сложными, напряженными и, наконец, снова приобретают хорошие, естественные формы. И здесь не счастливое примирение двух друзей, такая концовка снижала бы серьезность пьесы. Дело в том, что горбуновские принципы оказались более правильными, и Кондратьев, много с ними споривший, вынужден был признать их справедливость. Пьеса кончается гибелью лодки Горбунова, но это — славная, почетная гибель: лодка идет на дно, потопив судно противника. Горбунов переходит на лодку Кондратьева. Два старых друга, которые вместе плавали, тонули и сохли, идут воевать вместе.

4

В спектакле Художественного театра «Глубокая разведка» Гетманова играет Белокуров. Это очень правильное назначение на роль, правильное прежде всего потому, что Белокуров — актер с большим личным обаянием. Гетманов—человек внешне обаятельный, энергичный, интересующийся всем. Его хищническая натура, его равнодушие к людям, неверие в людей, можно сказать, его человеконенавистничество скрыты глубоко внутри и распознаются не сразу.

Он делает много хороших дел. Он устанавливает рекордные сроки бурения, он помогает своему первому заместителю — выдвиженцу из рабочих, азербайджанцу Гуламу. Он пытается примирить двух соперников — главного инженера Мехти и геолога Мориса. Он сдерживает упивающегося своей властью коменданта Семена Семеновича.

Но вся эта доброта напускная, это обнаруживается из откровенного разговора Гетманова с Майоровым. «Надоело тащить этот воз одному», — говорит Гетманов. «Разве у тебя нет заместителя?» — спрашивает удивленно Майоров. «Целых три», — отвечает Гетманов и сразу же дает уничтожающую характеристику всем своим помощникам. Мехти, как инженер, не горяч уголек, но он все же Бисмарк по сравнению с первым заместителем Гуламом. А Морис — тот просто сумасшедший. Гетманов поручает своему первому заместителю Гуламу самые пустяковые дела, он не доверяет ему. Главная помощь Гуламу заключается в том, что Гетманов учит его не верить людям.

«Всю эту банду надо держать в руках», — говорит Гетманов о людях разведки. Он использует Гулама и коменданта для того, чтобы управлять людьми, к которым у него или враждебное, или брезгливое отношение. Гетманов не верит в людей, не верит в справедливость и бескорыстие. Его сняли с работы в Баку. Но он ни минуты не подумал о том, что это — справедливо, он усмотрел только интриги. Выступление Мориса против безграмотной работы Мехти он рассматривает как склоку. Он не понимает, почему люди борются за выпрямление кривизны — ведь им же не заплатят за повторное бурение?!

Гетманов — одинокий человек. Это самый одинокий человек поселка. Весь мир состоит из чужих людей, даже дом тяготит его, даже жена, Марина, мешает ему жить.

Вот приехал старый друг, институтский товарищ. И кажется, что Гетманов немного откроет свое сердце. Но и своему другу он сразу же дает нелестную характеристику. «Вы все думаете, что Майоров — это Саша, — говорит Гетманов, — Майоров — это трест». Для Гетманова нет ничего святого: ни справедливости, ни любви, ни дружбы. Во всем — расчет, так с его точки зрения устроен мир. В порыве откровенности он признается Майорову: «Я не очень верю в дружбу, в благодарность и прочее. Тебе, например, не приходило в голову, что в институте я занимался с тобой наполовину из-за Марины?».

«Ты никого не любишь, кроме себя», — говорит ему Марина. Она могла бы сказать: «Ты всех ненавидишь».

Если Гетманову свойственна мимикрия, которая и помогает ему быть руководителем при человеконенавистническом отношении к людям, то Мехти не прочь поговорить вслух о своих пороках. Он не прикидывается хорошим, он не играет ни в честность, ни в любовь к людям. Если Морис всерьез расстраивается из-за политических ошибок своей молодости, то Мехти кокетничает темными пятнами своей биографии. Он говорит Майорову: «Здесь было десять комиссий, и каждая начинает с меня. Я, так сказать, здешний несменяемый классовый враг».

Интересно, что если Гетманов откровенничает со своим студенческим товарищем, то Мехти исповедуется не только своему идейному, но и производственному врагу. Его разговор с Морисом — лучшая сцена III акта, так же, как III акт — лучший в пьесе. В этой циничной исповеди вскрывается вся философия Мехти, он живет по принципу — провести день с удовольствием. Да, он живет для себя. Но весь мир так устроен, все живут для себя, только его эгоизм — эпикурейский. С его точки зрения, Морис тоже живет для себя, для своей карьеры: он никому не уступит чести своего открытия. Мехти не гонится за карьерой, он решил, что быть рядовым специалистом спокойнее. «Я — средний инженер, но человек я очень уме́лый», — говорит он.

Что позволяет Мехти держаться с такой бравадой, с таким обнаженным цинизмом? Он понимает, что он нужен Гетманову. Он не строит никаких иллюзий относительно своих отношений с Гетмановым. Мехти понимает, что он полезен Гетманову, ибо везде и всюду у него связи, свои люди. Инженер он средний, но человек умелый. Это человек с юмором и своеобразным обаянием, умеющий ладить с людьми, умеющий их покупать. Его мало интересует и буровая, и ее проектная глубина и кривизна, но он искренно хочет выручить своего начальника. Этого начальника Мехти знает, характер у него трудный, но он не мешает Мехти прожить день с удовольствием. А каков будет новый — кто знает. И Мехти придумывает выход для Гетманова: зачем выпрямлять кривизну и увеличивать проектную глубину, лучше прекратить бурение. Шансов на выигрыш очень мало, значит надо прекращать игру, бог с ней, с потерянной ставкой.

Мехти не традиционный вредитель, которых было уже много в наших пьесах. Зная, что за ним нет ничего уголовно наказуемого, он пытается играть именно на этом, т. е. хочет увести в сторону. Но его разоблачает Майоров.

Мехти. Я вижу, что мне шьют дело. Для полноты картины нужен классовый враг. Завтра вы скажете, что я состою в контрреволюционной организации или работаю в германской разведке.

Майоров. Нет, не скажу. Чего не знаю — того не знаю. Я не чекист, а инженер. Для меня вы — враг. Вы мешаете мне работать. Я для вас тоже враг, потому что я мешаю вам жить.

Фигура Мехти — одна из наиболее ярких у Крона. Крон показывает крушение Мехти не обычным обращением к следственным органам. Крушение Мехти в том, что он, оставаясь на свободе, лишен возможности жить, вернее — паразитировать. Он растерял свои связи — кругом сидят новые люди и на разведке появился новый человек, который мешает ему жить. Мехти хочет отступить на заранее подготовленные позиции и кричит о травле азербайджанского специалиста. Майоров начинает разговаривать с ним по-азербайджански, и выясняется, что Мехти его не понимает. Отличный драматургический прием — остро театральный и вместе с тем насыщенный глубоким содержанием.

Семен Семенович занимает небольшую должность коменданта поселка (он, правда, любит называть себя начальником комендатуры), но на нем необходимо все же остановиться, хотя в пьесе, как и в поселке, он занимает небольшое место. Это фигура не только юмористическая (как она истолкована, к сожалению, в спектакле Художественного театра), но и страшноватая. Это — человек, который «с детства на руководящей работе», обладает тем же неуважением к людям, человеконенавистничеством, который исповедуют его начальники и идейные учителя — Гетманов и Мехти. «Надо уважать людей», — говорит ему Марина. «Слушаю-с», — отвечает Семен Семенович механически. Он не уважает людей, это выражается не только в том, что он оставляет поселок без света и воды. Ударница Клава Андриянова — для него карьеристка, Газанфар, который голыми руками пытался потушить обшивку, — «дикий человек». Народ делится для него на две группы: карьеристы и быдло. И в работе его господствует тоже показной стиль. Гетманов думает только об одном — послать хорошие показатели в трест. Комендант заботится только об одном — было бы довольно начальство.

Несколько сложнее обстоит дело с женой Гетманова — Мариной. Здесь автору не хватает той ясности, которой он добился в обрисовке Гетманова, Мехти, Семена Семеновича. Когда Марина, встретившись с Майоровым, рассказывает о поселке и о долине, то в этом невеселом рассказе самое грустное впечатление оставляет рассказчик — бездельный, праздный человек. «Ты существуешь, — говорит ей Гетманов. — Ничего не делаешь и проводишь время с этой дурой Марго». Марина действительно только существует. Это, пожалуй, единственный праздный человек в поселке. В этом безделье, в том, что она перестала быть разведчиком, а стала плохой домашней хозяйкой в доме, где она не может и не хочет наладить уют, виноват муж, Гетманов, человек, которого она, видимо, давно уже не любит.

Но Марина оказалась чересчур пассивной натурой. Даже «эта дура Марго», тяготясь бездельем, принялась за работу в конторе, а Марина продолжает занимать пассивно-созерцательную позицию в жизни. Что же это человек, лишенный всякой самостоятельности, вроде чеховской «душечки»? Нет, она умна и понимает, что совершила большую жизненную ошибку, согласившись на союз с Гетмановым, с которым было легко, а не с Майоровым. И она находит самые жестокие слова для Гетманова. Но... и тут начинаются многие «но». В последнем действии, когда Гетманов терпит крушение, Марина оказывается с ним вместе. Это поступок нелогичный и непоследовательный, если смотреть со стороны, но в сущности естественный, если глубже в него вдуматься. Непонятнее позиция Марины в ее отношениях с Майоровым. Она знает, что Майоров любит ее много лет, и в разговоре с ним лишний раз убеждается в цельности этого человека, в силе его любви к ней, но именно она толкает его на путь интрижки, опошляющей большое чувство. И вслед за этим она сразу же обнаруживает свою трусость, уклоняясь от предложенного Майоровым прямого объяснения с мужем.

Она не любит Гетманова и в то же время боится порвать с ним. И поэтому мы не очень верим в ее любовь к Майорову, тем более, что эта любовь только что прозита, по ее инициативе, превратиться в обыкновенный адюльтер. Такой характер пассивной, безвольной, непринципиальной, даже трусливой женщины вполне возможен и реален. Здесь непонятно лишь одно, каким образом Майоров, человек, хорошо разбирающийся в людях, сумел вырастить в своем сердце такую сильную любовь к этой женщине. Может быть, это не большая любовь, а большое воображение? Но об этом несколько позже.

5

Буровая «Сара» дала нефть — так кончается «Глубокая разведка». Произошло это, конечно, не потому, что появился Майоров — «пришел, увидел, победил», а оказались в поселке люди, которые болели за свое дело, и надо было только направить энергию этих людей в правильное русло, соединить вместе их усилия.

Среди «болельщиков» за «Сару» едва ли не первое место принадлежит геологу Морису. Это человек со вспыльчивым, неуравновешенным характером, с болезненным самолюбием, знает в жизни только одну страсть — нефть. Во время их ночного разговора с Мехти последний бросает реплику: «В два часа ночи можно перестать быть геологом». — «Я всегда геолог», — отвечает Морис. Он геолог двадцать четыре часа в сутки, тридцать лет своей сознательной жизни. Видимо, эта одержимость помешала Морису устроить свою личную жизнь.

Он, вероятно, и не понимает толком, что такое личная жизнь. Его жилище напоминает лабораторию. Он весь в опытах, в исканиях, в разведке. Характерно, что при всем болезненном своем самолюбии он все же идет извиняться перед Гетмановым, когда узнает, что его коллекции угрожает опасность. Он сохранил редкую в его зрелом возрасте наивность именно потому, что разведка, нефть заслонила ему глаза на мир и на людей. Он принадлежит к той породе чудаковатых фанатиков, которым мы часто обязаны исканиями и открытиями. История с буреньем «Сары» не такая уж простая история. Нефть здесь искали давно, еще во время Нобеля, и бросили это якобы бесплодное место. И, пожалуй, прежде всего Морису — человеку риска, творцу-разведчику — мы обязаны тем, что «Сара» дала нефть.

Критика единодушно отмечала большую удачу артиста Эзова в роли Гулама. В богатой талантами труппе Художественного театра оказался еще один талантливый актер, которого раньше не замечали и о котором после «Глубокой разведки» заговорили хором. Отдавая должное исполнению Эзова, нужно сказать, что он получил в свое распоряжение достаточно благодарный материал. В наших пьесах эти образы стали своеобразными «дежурными фигурами», причем все эти фигуры выкраивались по одной мерке. Восторженность и простодушие, обилие эмоций и примитивность рассудка — вот вам готовая фигура так называемого «национала», независимо от того, ненец он или казах, Азербайджанец Гулам — это прямой, честный человек, энергичный, инициативный работник. Все эти качества были в Гуламе, но они подавлялись Гетмановым, который лишал своего заместителя «самостоятельного значения».

Марго, казалось бы, принадлежит целиком к гетмановскому лагерю. И по своим связям: она жена коменданта, любовница Мехти, подруга Марины. И по своим жизненным принципам: она исповедует философию Мехти — прожить день с удовольствием. Но уже в начале пьесы, еще до приезда Майорова, мы застаем эту женщину в состоянии большой тревоги. Марго, пользовавшаяся большим успехом у мужчин и износившая вагон тряпок, начинает всерьез думать о будущем. Она понимает ложность своего положения и очень трезво оценивает людей, с которыми находится в связи. И насколько она опытнее и мужественнее Марины, которая тоже понимает чуждость мужа и бесцельность своего существования, но не в силах ничего изменить в своей жизни.

В одной из статей говорилось о том, что чудодейственный Майоров уж очень быстро изменил судьбу Марго. Но это не совсем так. У Марго с Майоровым происходит небольшой, но очень содержательный ночной разговор, где Майоров, кстати сказать, очень остроумно и вместе с тем точно характеризует проблему «треугольника»—вопрос, который мучит драматургов уж многие десятилетия.

Марго. У меня муж. И... любовник. Вам противно, да?

Майоров. Мне-то что... вам, наверно, противно.

Марго. Что же мне теперь делать?

Майоров. Бросить надо.

Марго. Я и бросила.

Майоров. Кого?

Марго. Обоих.

Марго оказалась здесь смелее Майорова и значительно ранее его совета пришла к мысли о том, что надо работать. Отсюда следует, что «перерождение» Марго носит не быстрый характер, она задумывалась о многом и раньше, а Майоров просто помог ей разобраться в жизни.

Александр Майоров идет первым в списке персонажей кроновской пьесы, и он очень скоро становится первым человеком в поселке. Ему исповедуются Гетманов, и Марина, и Марго. К нему приходят «болельщики» за «Сару» — Морис, Иван Яковлевич, Теймур. Майоров — хороший работник, который принимается за дело сразу, работает не жалуясь, не чувствуя усталости. Он умеет привлекать людей к работе.

«Я не очень верю в самостоятельное искусство администрации, — говорит он Гетманову. — Начальник — это не профессия». Мы не знаем, каков инженер — начальник разведки Гетманов, но думаем, по его терминологии, что «не горяч уголек». Мы думаем, что приехавший начальник Майоров — хороший инженер, ибо он сразу начинает разбираться в особенностях этого запутанного дела. Это работник широкого размаха, хорошо знающий не только технологию производства, но и особенности края. Он изучает характеры — это нужно ему для дела. Он изучает азербайджанский язык — это нужно ему для дела. Для Гетманова чернорабочий Газанфар всегда поет одно и то же, Майоров слышит его слова о расцветающей долине — это помогает ему определить истинную сущность «дикого» Газанфара. Он сумел добиться перелома настроения Ивана Яковлевича. Он сумел поладить с сумасбродным Морисом, он разгадал истинную сущность Мехти, который был одним из главных тормозов этого дела. Словом, деловые качества Майорова неоспоримы.

Но драматург не удовлетворяется этим, он возлагает на Майорова более важную миссию. Он делает его человеком высоких моральных качеств. Казалось бы, Майоров может стать героем нашего времени, передовым человеком эпохи. Казалось бы, Майоров имеет право на то, чтобы ему подражать. Но Майорову, может быть, и должно подражать, но не очень хочется.

Не очень хочется подражать ему прежде всего потому, что этот человек, поступающий правильно, очень скоро начинает раздражать своей нравоучительностью. Он поступает правильно и толково, и нам уже хочется воскликнуть: молодчина, умница! Но Майоров сразу же начинает «обобщать», и от его пропагандистского тона веет официальностью и скукой. Майоров говорит верные вещи, но говорит их в таких ситуациях, где они не могут не звучать высокопарно и фальшиво.

Вот идет очень интимный, серьезный разговор с Мариной. И вдруг—«это говорит разведчик! Армия оказывает солдату честь, посылая его в разведку». Марине остается только ответить: «Это очень красиво звучит». Слова Марины, видимо, не отрезвляют Майорова, и при следующей встрече он возвращается к своим любимым сентенциям: «Разведчиком можно быть везде. По существу вся наша жизнь — разведка, разведка в будущее». Эти слова, видимо, должны определить и жизненную программу Майорова, и тему пьесы Крона. Но насколько бы выиграли и Майоров, и пьеса, если бы эта мысль не была сформулирована в виде прописной истины, а подразумевалась сама собой. Марина отвечает на это: «Я боюсь таких слов, мне они кажутся немного трескучими». Нельзя не согласиться с этим тонким замечанием.

Но возможно, что разведка и разведчики стали идеей-фикс Майорова. Он сыплет своими сентенциями при каждом удобном случае, развивая, не считаясь с обстановкой, одну и ту же, довольно примитивную, мысль («Вы командиры армии разведчиков. Действующей армии. Давайте говорить по-военному». «Мы разведчики, люди почти военные, будем рисковать» и т. д.). Нет, эти сентенции, эта болезненная страсть к обобщениям, уместные в общественных докладах и публицистических статьях, но нелепые в задушевных беседах, проявляются у Майорова и по другим поводам. Вот заговорили о кривизне бурения, и сразу же следует сентенция: «Не завелось ли кривизны в тебе самом?» Эта неприхотливая и назойливая мысль сразу начинает появляться в нескольких вариантах. Майоров: «Ты врал самому себе. Это и называется кривить душой». И дальше: «Что делать? Работать. Исправляй кривизну». Прямо неловко становится за Майорова, за эту злосчастную кривизну, с которой он носится, как провинциальный публицист с банальной метафорой, и за этот наивный призыв работать.

Когда Майоров призывает Марго и Марину работать — это имеет еще какое-то оправдание, но когда он обращается с этим к Гетманову, который отнюдь не бездельничает, — это уже вялое заклинание. Но Гетманов, для того чтобы дать возможность Майорову блеснуть еще одной сентенцией, притворяется непонимающим: «Какую кривизну?». На это сейчас же следует очередная прописная истина: «Свою. Отдай разведке не только силы и время, отдай душу и сердце. Отдай все, как на войне». И характерно, что Гетманов усваивает эту нравоучительную манеру Майорова. Гетманов потерпел крах, причины этого краха известны, но ему нужно «подвести итоги». «Вероятно, так чувствует себя командир, который поддался панике и бежал с поля битвы, а в это время кто-то другой остановил его роту, повернул ее обратно и победил». Это говорит Гетманов, но это майоровский стиль, майоровская школа! Вот уж подлинно: с кем поведешься, от того и наберешься.

Мы уже утомили читателя майоровскими афоризмами, но необходимо привести еще один, ибо он касается совсем деликатной стороны дела — любви Майорова к Марине. Совершив большую ошибку, не женившись в свое время на Марине, Майоров и здесь начинает «обобщать». «Бездарный генерал, уклонившийся от боя, через многие годы узнает из учебника тактики, что он мог его выиграть. Говорят, что любовь похожа на войну (кто это говорит? Л. М.), но тогда я мало смыслил в этом». Человек переживает большую трагедию, но какие холодные, какие официальные слова нашел Майоров для высказывания своих чувств, видимо не очень смятенных. Очень жаль эту женщину, которая должна выслушивать столь рассудочные признания. И что это за манера войну сравнивать решительно со всем и даже с любовью.

Впрочем, на любви Майорова следует остановиться несколько подробнее и потому, что она занимает большое место в его жизни, эта многолетняя безответная любовь, и потому, что она поможет нам в раскрытии его морали.

Майоров. Я хотел забыть тебя. Я был на Колыме. Искал нефть в башкирской степи и за Полярным кругом. И, как видишь, не смог.

Марина. Я тебе верю. Но, знаешь, я как-то не представляю тебя несчастным.

Майоров. Я был бы неблагодарной скотиной, если б считал себя несчастным. Я очень тосковал по тебе, понимаешь. Тосковал — и все же бывали дни, когда мне недоставало тебя, чтоб поделиться своим счастьем. Все-таки лучшая в мире профессия — это разведчик.

Марина (улыбается). Лучшая?..

Майоров. Это все от безделья, Маринка. Ты не живешь, а прозябаешь. Надо вставать на рассвете и заниматься делом. Тогда появляются друзья и враги, желания и поступки. Жизнь сурова к праздным наблюдателям — она казнит их скукой. Они разглядывают ее с унылым высокомерием богатых туристов, и им кажется, что их обокрали. Но это вздор. Они просто нищие.

Марина. Ох! (Закрывает лицо руками).

Майоров. Прости. Я не хотел тебя обидеть.

Марина. Верю. Это-то и обидно. Я вдруг почувствовала, что ты считаешь меня таким ничтожеством... Со мной никогда в жизни никто еще так не говорил. Ты меня просто зачеркнул. Как же можно любить женщину, которая так никчемна, эгоистична, я уж не знаю, что еще... Ведь это так по-твоему? Да полно, проверь себя, может быть, тебе просто показалось? Ну, немножко нравилась, немножко ревности, упрямства, задетое самолюбие? Но тогда это оскорбительно. Зачем же я тебе нужна такая? (Пауза). Ну — что ты молчишь?

Майоров. А что говорить? Оправдываться? Не буду.

И тут уже начинаются многие «но». Оказывается, что скитание Майорова по России определяется не его пытливостью и любознательностью, а стремлением заглушить неудачную любовь. Оказывается, Майоров даже в момент любовного объяснения не может расстаться со своим нравоучительным тоном, и это вызывает наше негодование. Кроме того, Марина ставит совершенно справедливо вопрос о том, за что он любит женщину, которую сам считает никчемной и эгоистичной. Марина во многом подтверждает эту оценку Майорова, и непонятно, почему Майоров в ответ на прямо поставленный вопрос произносит что-то нечленораздельное.

Любовь Майорова вызывает большое недоумение, но не меньшее недоумение вызывают и его дружеские привязанности. Майоров сам дает нелестную характеристику любимой и продолжает ее любить. Но если любовь не поддается точному учету, то дружба всегда строится на более объективной основе.

Гетманов и Майоров дружили еще в студенческие годы. Мы знаем, что Гетманов относится к дружбе корыстолюбиво, но Майоров не знал дружбы по расчету. Значит, Гетманов сумел привлечь его какими-то душевными качествами, какими именно — остается невыясненным. Нужно сказать, что как друг Майоров ведет себя отнюдь не безупречно. Он не имеет никакой связи с Гетмановым и даже не знает о главном в его жизни, скажем, о женитьбе на Марине.

Гетманов и Майоров встречаются как два антипода. Критика уже справедливо отмечала искусственность этого противопоставления.

Но человеческие качества Гетманова, глубоко чуждые Майорову, формировались, видимо, не только во время их разлуки, но и много раньше. Майоров ничего этого не заметил. Майоров слишком поздно заметил органические пороки и своей любимой, и своего друга, к которому больше подходит слово «враг», а когда заметил — ничем не помог им, если не считать об-

щих призывов — «работать надо». Ведь они же не от делать нечего друзья. Если Гетманов не дружит попусту, то Майоров тем более.

Но если Майоров не сумел разобраться в самых близких людях, значит и в остальных людях он разбирается мало и оценивает их только по деловым качествам.

Майоров — хороший работник, но он не выдерживает той моральной нагрузки, которую дал ему автор. А неудача этого характера, выросшая из очень большой претензии героя, чревата тяжелыми последствиями не только для самого героя, но и для всей пьесы.

6

«Для меня вы враг. Вы мешаете мне работать», — говорит Майоров Мехти.

И, примерно, такую же мысль, в таких же словах высказывает герой пьесы «Офицер флота» Горбунов: «Тот, кто помогает мне, — друг, мешает — враг».

Это не случайное совпадение. Внимательно анализируя характеры Майорова и Горбунова, мы можем уловить в них много общего. Но и в жизни сплошь и рядом встречаются похожие люди и похожие характеры. И отрадно то, что в характере Горбунова, при всем несовершенстве этого образа, куда больше живых черт, чем у его предшественника. Если Майоров, как мы видим, страдает многими неизлечимыми болезнями и представляет собой существо идеальное, т. е. в природе не встречающееся, то с Горбуновым положение другое. В Горбунове мы подчас улавливаем майоровскую манеру разговаривать, и хотя этот герой тоже временами раздражает нас своей нравоучительностью, тем не менее он представляет собой жизненный тип. Если Горбунов совершает иной раз неестественные, надуманные поступки, то это не потому, что он сам нереальность, а потому, что он живет по особой, им выдуманной программе. Принципам он нередко подчиняет свои желания.

Горбунов оказывается в положении более трудном, чем Майоров. Майорову, в конце концов, легче бороться за «Сару», ибо все противники «Сары» ему подчиняются, он — власть. Горбунов получает прямое распоряжение: консервировать лодку. Он не может отдать распоряжение ни командиру дивизиона Кондратьеву, ни Селянину, который ведает материалами. Ему требуется переубедить Кондратьева, опрокинуть Селянина.

И в отношениях Майорова и Горбунова с людьми есть принципиальная разница. Майоров обладает известным организаторским талантом, он мобилизует людей для выполнения серьезного дела. Горбунов обладает педагогическим талантом, он воспитывает людей.

Горбунов, так же как Майоров, болен нравоучительностью, дидактикой, но в его устах поучительный тон более понятен.

Его сентенции понятны, ибо он поставлен в позицию человека поучающего (другое дело, что для своих поучений Горбунов также очень часто пользуется холодными, безжизненными словами). Мы миримся с этой необходимостью; он все время находится в положении «на службе» и должен разговаривать с людьми, как с подчиненными. Даже за столом, за товарищеским ужином он должен говорить как командир, отмечающий корабельную годовщину (но когда он продолжает сыпать сентенциями в интимном разговоре, например при встрече с Катей, мы опять испытываем чувство неловкости). Таким образом, этот недостаток у Горбунова хотя и досаден, но более извинителен, чем у Майорова. Извинителен не значит, конечно, обязателен, и герой Крона много бы выиграл, если бы совершал правильные, разумные поступки, не анализируя их беспрестанно.

Критика уже отмечала непогрешимость Горбунова как одно из уязвимых мест этого характера. Внимательно читая пьесу, мы увидим, что драматург не настаивает на безупречности его поведения. В противовес Майорову, который ладит со всеми и действительно ни разу не ошибается, Горбунов человек трудный, с жестким и неуживчивым характером. Вспомним его первое появление. Голодная женщина просит у часового хлеба. Горбунов говорит: «Прекратите разговоры». Это противоречит уставу. Затем он останавливает краснофлотца, одетого не по форме. Затем он накидывается на помощника — Туровцева. Он враждебно разговаривает с Маришей. Его знакомство с Катей начинается почти со ссоры. Его встреча с Кондратьевым — это ссора. Его встреча с Селяниным — скандал. Его разговор с контр-адмиралом начинается в весьма резкой форме. Его разлука с Катей чуть-чуть не омрачается ссорой. И в последней картине у него серьезный спор с Кондратьевым.

Моряки зовут Горбунова «ежик», но они любят своего командира. И начавшиеся ссорой отношения его с Катей вырастают в дружбу и любовь. И резкий разговор с Кондратьевым приобретает неожиданный конец. И Туровцев признается в своей неправоте. Это все потому, что Горбунов не придирчивый и злой, а справедливый и требовательный человек. Исполнители роли Горбунова тем самым находятся в весьма трудной позиции.

Горбунов прав по существу своей стычки с Селяниным, но он неправ в форме своего поведения. Но интересно, что Горбунов, который очень много говорит о форме (Кондратьев не раз называет его педантом), набрасывается на Селянина именно потому, что тот поступает по форме. И, столкнувшись с этим бездушным формализмом, Горбунов теряет власть над

собой и ведет себя хотя по существу правильно, но по форме недостойно офицера. Таким образом, Горбунов не такой уж застегнутый на все пуговицы человек, как это представляют некоторые, поверхностно знакомые с ним люди. Горбунов обладает многими человеческими слабостями (он, кстати сказать, честолюбив и сам признается в этом), но он сознает в себе все эти слабости и воспитывает не только других, но и самого себя.

Невыдержанность Горбунова проявилась в более тяжелой форме даже не в столкновении с Селяниным, а в другом поступке. Из-за честолюбия, невыдержанности, из-за желания иметь боевой успех Горбунов истратил торпедный залп на дрянную немецкую коробку, упустив серьезную добычу. Горбунов имеет мужество не только сознать свою ошибку, но и заявить о ней во всеуслышание.

Таким образом, Горбунов отнюдь не идеальный офицер, но он прилагает все усилия к тому, чтобы и самому и его подчиненным стать образцовыми офицерами, образцовыми моряками.

7

Катя говорит о Кондратьеве: «Он мне не нравится», на что Горбунов отвечает резко: «Не спешите судить». «Вы так говорите, — продолжает Катя, — потому что давно дружите».

Разговор происходит сразу же после знакомства Горбунова с Катей, в момент очень напряженных отношений Горбунова с Кондратьевым.

Позже Катя снова возвращается к этой теме.

Катя. Терпеть не могу вашего Бориса Петровича... Не смейте его защищать, и никакой он вам не друг. И сами вы на него сердитесь, но почему-то всегда защищаете.

Горбунов. Значит друг, если сержусь. На чужих что проку сердиться?

Горбунов и Кондратьев друзья, и потому Горбунов, сердясь на Кондратьева, считая его поступки неправильными, по законам дружбы все же защищает его. Катя попала в самый сложный момент их дружбы, и она — импрессионист по натуре, — видя, что после разговоров с Кондратьевым Горбунов расстраивается, чувствует неприязнь к Борису Петровичу. Она судит по впечатлениям, следовательно необъективно и поверхностно. К тому же не исключено, что здесь есть какой-то элемент ревности влюбленной женщины. Нужно сказать, что и Кондратьев платит ей той же монетой—неприязнью: «У вас, быть может, с Виктором высокая любовь, недоступная моему пониманию, я все это очень уважаю, но, между прочим, знаете вы его без года неделю, надолго ли вас хватит—неизвестно, а я с Витькой, хорошо ли, худо ли, пять лет дружу».

Горбунов и Кондратьев — старые друзья, и дружба их носит не условный характер, как у Гетманова и Майорова. Горбунов и Кондратьев не антиподы (дружба между антиподами всегда сомнительна), люди это разные, однако не случайно подружившие между собой.

Кондратьев — человек, проведший суровые детство и юность, может быть даже более суровые, чем у Горбунова. Офицерское звание далось ему не по наследству, а в результате упорной учебы, трудной школы, когда нужно было овладевать знаниями и переделывать характер. Кондратьев проявил здесь и мужество, и упорство, и волю, и уже одно это роднит его с Горбуновым и является хорошей основой их дружбы. К тому же Кондратьев— пример безграничной храбрости для Горбунова и для всех офицеров,

Этот обаятельный, веселый человек (здесь несомненное его преимущество перед Горбуновым) обладает высокими моральными качествами. Он говорит Кате, что завидует их чистой любви, и сокрушается, что «настоящая любовь, которая бывает раз в жизни», его не посетила. Здесь он имеет превосходство перед Горбуновым, который женился легкомысленно, не сумев выбрать себе сначала достойную подругу.

Кондратьев — хороший друг. Каждый человек прав со своей точки зрения. Нам видно, что прав Кондратьев, а не Горбунов, но Кондратьеву это не видно. Но с каким спокойствием он выдерживает резкие нападки Горбунова. Он пытается выручить друга из трудного положения после инцидента с Селяниным, он идет в море выручать друга, попавшего в беду. Вот настоящая дружба, она не знает громких слов, она знает и ссоры и размолвки, но она крепка, ибо проверена годами.

При всем этом Кондратьев отличается от Горбунова. Отличает их прежде всего отношение к людям. Если Гетманов ненавидит всех людей, то Кондратьев терпим ко всем. Даже такой отвратительный человек, как Селянин, вызывает у него снисхождение: «Дрянь мужик, но полезный». Кондратьев согласен пить с ним водку. Вот поход был не совсем удачен, но зачем писать на эту тему рапорты, не лучше ли помолчать, тем более, что за поход собираются представить к наградам. Вот получилась неприятная история с Селяниным, — не лучше ли ее потушить? Тут можно пойти на компромиссы, припугнуть Селянина несуществующими связями Горбунова, а Горбунову покаяться на собрании. Не в чем каяться? Ну, можно чуть-чуть и покривить душой. Не ссориться с людьми, компромиссничать, дипломатничать с ними — вот что характеризует Кондратьева и противоречит принципам Горбунова. Эти люди не расходятся, ибо Кондратьев еще раз убеждается в правоте своего друга. И образ Кондратьева и его дружба с Горбуновым написаны автором любовно — это лучшие сцены пьесы.

Менее удался автору образ Кати, но эскизно он задуман интересно, так же, как интересна и любовная линия, занимающая побочное положение в пьесе. Опять, насколько эта любовь не похожа на выдуманную майоровскую любовь, с которой тот исколесил всю страну для того, чтобы очутиться у разбитого корыта.

Любовь Горбунова и Кати начинается в тот день, когда тот узнает о гибели своей жены. Катя глухо упоминает о том, что была замужем и что муж ее умер, — больше мы о нем ничего не знаем. О жене Горбунова мы знаем больше, знаем, что брак их был быстрым, легкомысленным, что она не любила мужа и обманывала его. Этот обман был самой большой обидой для Горбунова. Смерть жены Горбунова в бою в какой-то мере сглаживает тяжелую память о ней, но, конечно, не пробуждает светлых воспоминаний. И нас не шокирует то, что в этот же вечер Горбунов разговаривает с другой женщиной, тем более, что разговор их менее всего походит на начало новых отношений. Отношения возникают незаметно и вырастают в большое и сильное чувство.

8

В «Глубокой разведке» основной конфликт происходит между друзьями Майоровым и Гетмановым. Но это конфликт между чужими людьми.

В «Офицере флота» основной конфликт происходит между своими людьми — Горбуновым и Кондратьевым. В «Офицере флота» есть, по существу, только один чужой человек — интендант Селянин. Вокруг Селянина завязываются основные сюжетные узлы, но сам он, по сути дела, имеет второстепенное значение. Роль эта — не главная и не вторая и не третья в пьесе, и обращается с Селянином автор очень круто. Селянин думает только об одном: устроиться при войне, на тепленьком безопасном местечке. Он не претендует ни на какую философию или идейность, как, скажем, Гетманов или Мехти. Он не претендует на руководство, он начальствует над вещами, над складом, а из людей — только над шофером Соколовым. Драматург показывает его не надолго, он не дает ему высказаться. Контр-адмирал Белобров говорит Селянину: «У меня к вам только один вопрос: что вы делаете у нас на флоте?». Селянину и незачем задавать второй вопрос, незачем дожидаться ответа. Это натура примитивная, которая разгадывается сразу же. Если есть люди, которых можно полюбить с первого взгляда, то Селянин — такой человек, которого можно возненавидеть с первого взгляда.

Пьеса «Офицер флота», действие которой происходит на темных ленинградских улицах, в промерзших квартирах с зафанерованными окнами, под разрывами вражеских снарядов, оставляет ощущение радостное, мажорное.

В этой пьесе много музыки и много хороших людей, которые сообща, плечом к плечу, боролись с блокадой, с врагом.

Не все в этой битве с блокадой сумели сохранить человеческое достоинство. Мы знакомимся с супружеской парой — Николаем Эрастовичем и Тамарой, и эта пара вызывает в нас брезгливое чувство. Цепляющийся за жизнь Николай Эрастович — фигура жалкая и никчемная. Тамара ведет «гусарский» образ жизни, особенно отвратительный в такой трагической обстановке. Но мы узнаем, что они были иными, их сломал голод. Николай Эрастович был не только ученым, любившим свою науку, но и бескорыстным человеком. Он оказался безвольным, неустойчивым и опустился. Тамара тоже не порочна по своей натуре, она боится трудностей жизни; ее учили, что жизнь легка и удобна, и, столкнувшись с трудностями, она хочет забыться. Дрожавший за свою жизнь Николай Эрастович гибнет от снаряда, а Тамара попадает к Кате, и мы уже спокойны за ее будущее.

Все же остальные персонажи пьесы обрисованы автором в светлых тонах. Хорошо написаны моряки — Туляков, скромный, трудолюбивый парень, «золотые руки», и совсем еще не оперившийся Граница, и бывалый человек Соловцов: «Мотался, мотался, и вдруг дома», — говорит он, попав после долгих скитаний в обстановку отнюдь не спокойную, отнюдь не домашнюю. Для краснофлотцев лодка стала не службой по призыву, а домом. И Соловцов тащит через все фронты мешок с консервами домой, к своим ребятам. И Граница начинает плакать, узнав о том, что его могут списать с лодки.

Лодка оказывается в трудном положении, и даже невозмутимый Туляков, уверявший, что на свете нет ничего невозможного, заявляет командиру: сделать ничего нельзя. Лодка подготовлена к взрыву, и она должна погибнуть вместе со своим экипажем. Ни один из моряков не растерялся, даже глянув смерти прямо в глаза. Чувство дружбы, чувство коллектива особенно сильны именно у подводников, и Крон описывает их с любовью, с большим знанием изображаемой среды. Люди превосходно знают драматичность своего положения, но они готовы встретить смерть с веселой матросской шуткой.

И жители Ленинграда, которые, казалось бы, занимают периферийное положение в этой военной пьесе, тоже выписаны автором с чувством большой симпатии. И Павел Анкудинович — неутомимый труженик-строитель, оказавшийся без дела, и сторожиха на складе, хозяин дома Юлия Антоновна, и шофер — все они заходят в пьесу не надолго, но остаются в нашей памяти, как добрые знакомые.

Большое место занимает в пьесе художник, Иван Константинович, но он интереснее по замыслу, чем по исполнению. Фигура старого петербуржца, влюбленного в свой город, привлекательна еще тем, что в суровое, казалось бы мертвое, время он познает настоящую жизнь и настоящих людей. Он жил, опекаемый поклонниками и экономками, в оранжерейной обстановке и только сейчас обрел настоящую свободу, необходимую художнику. И понятно, что в самых неблагоприятных для творчества условиях он пишет свою лучшую картину.

Интересно задуманный образ испорчен высокопарностью. Горбунов, так же, как известно, тяготеющий к этому пороку, прислушивается к высокопарности Ивана Константиновича и, видимо, поощряет ее. Очутившись в трудном положении, Горбунов обращается за советом к художнику (4-я картина пьесы). Совет этот не деловой, и сам Горбунов в десять раз лучше художника знает, как ему поступать. Этот совет нужен не Горбунову, а автору, для того, чтобы художник мог произнести речь на тему «лучше ошибись, чем солги», речь, абсолютно правильную по мысли, но фальшивую в данной ситуации, ибо она произносится художником не для Горбунова, а для зрителя.

9

Мы могли бы остановиться много подробнее на недостатках «Глубокой разведки» и «Офицера флота», но важнее не перечислять все промахи автора, а определить его поступательное движение вперед. Недостатки пьес Крона — это недостатки художественных произведений, которые дороже многих беллетристических удач.

«Блажен, кто смолоду был молод»... но блажен и тот, «кто во-время созрел». Прожив в общем счастливую драматургическую молодость, Крон входит в полосу литературной зрелости. Он идет трудной дорогой и подчас сбивается на ошибочные тропинки, особенно часто на дидактику. Но самое отрадное то, что он избрал себе трудную дорогу. Он мучительно думает над важнейшими проблемами современности.

Нам представляется не случайным, что Художественный театр ставит одну за другой две пьесы Крона.

Последние пьесы Крона возбуждают в нас большие надежды на автора, ставящего себе сложные задачи в искусстве.

Образ Ивана Грозного

Ю. ОСНОС

В исторической драматургии традиционные темы наиболее трудные. Дело не только в том, что художнику приходится соперничать с великими предшественниками, что, прежде чем запечатлеть в сознании зрителя собственные образы людей и эпохи, ему необходимо переосмыслить образы устоявшиеся.

Перед художником, взявшимся за освященную традицией историческую тему, стоит страшная угроза—угроза превратиться в эпигона. Традиция с ходом времени подчас мельчает, становится штампом.

Для того, чтобы освободить историческую тему от омертвелых покровов и обнажить ее правду, недостаточно быть просто талантливым художником—надо быть еще художником современности, полноправным выразителем нового эстетического сознания.

А. Н. Толстой и В. Соловьев в своих пьесах о Грозном порывают с привычным образом Ивана IV. Для того, чтобы понять сущность их произведений, их принципиальное своеобразие, надо сказать несколько слов о драматургической традиции в изображении Грозного.

Наиболее совершенный в художественном отношении и поэтому наиболее закрепившийся на театре образ Грозного был создан А. К. Толстым. В приложении к знаменитой трилогии А. К. Толстой дал исчерпывающую характеристику своего Ивана:

«Иоанн, властолюбивый от природы, испорченный лестью окружающих его царедворцев и привычкой к неограниченной власти, сверх того раздражен случившимися в его детстве попытками некоторых бояр завладеть им как орудием для своего честолюбия. С тех пор он видит врагов во всех, кто стоит выше обыкновенного уровня, все равно чем: рождением ли, заслугами ли, общим ли уважением народа. Ревнивая подозрительность и необузданная страстность Иоанна побуждают его ломать и истреблять все, что кажется ему препятствием, все, что может, по его мнению, нанести ущерб его власти, сохранение и усиление которой есть цель его жизни».

Вся деятельность Ивана есть «борьба с мнимой оппозицией, которая давно не существует», «беспокойное охранение своей власти, которую никто у него не оспаривает». «Если Иван—палач России, то он вместе с тем и свой собственный палач».

Подобная трактовка образа Грозного обуславливала и его трагическое содержание. Трагедия Грозного есть трагедия власти. Власть несовместима с внутренней свободой человека. Она порабощает его, и это порабощение порождает зло для самого носителя власти и для всех, кто испытывает на себе ее действие.

Как и всякий исторический образ в искусстве, Грозный А. К. Толстого был в глубине своей определен научно-историческими воззрениями, господствовавшими в эпоху его создания. В первой половине XIX века в русском обществе было распространено отношение к личности Ивана IV, утвержденное Карамзиным. Карамзин видел в Грозном «неистового кровопийцу», «тигра». Все симпатии историка были на стороне «невинных жертв» Ивана — бояр.

Советская историография полностью опровергла этот взгляд на Грозного. Рассматривая исторических деятелей в совокупности их социальной, политической и личной среды, она увидела в поступках Грозного не только его личную волю, но проявление исторической необходимости.

Этот новый взгляд и лег в идейную основу произведений советских драматургов. Согласно этому взгляду историческая необходимость в середине XVI столетия диктовала в качестве кардинальной, всеопределяющей задачи—предпосылки оформления и сплочения русской нации, создание мощного, единого, самодержавного государства. Она диктовала безусловное преодоление всех противоборствующих созданию подобного государства устремлений и тенденций.

В произведениях А. Н. Толстого и В. Соловьева события, поступки, высказывания, помыслы действующих лиц рассматриваются авторами с точки зрения их исторической необходимости, или—что одно и то же—исторической прогрессивности. Основным сюжетным и образным стержнем драм становится развитие государства. «Иван Грозный» и «Великий государь» могут быть названы не только пьесами об Иване IV, но драмами о становлении русского государства.

Ведущий конфликт пьес может быть определен как столкновение между силами, содействующими росту и укреплению государства, и силами, препятствующими этому росту и укреплению. Представителем первых является Иван IV, представителями вторых—внешние враги и реакционное боярство.

Естественно, что путь к новому Грозному определялся для каждого из драматургов не только его научно-историческим мировоззрением, но всеми особенностями его таланта, всем своеобразием его художественного мировосприятия.

В. Соловьев в своей трагедии выступает как поэт-мыслитель, даже поэт-идеолог; искусство для него — в большой степени возможность широкого и отвлеченного мышления, философских и исторических обобщений и заключений.

Для А. Н. Толстого мир живет только в его поэтической наглядности и чувственной полноте. В советской и во всей русской литературе А. Н. Толстой—один из самых непосредственных и жизнерадостных художников. Его талант стремится к предельной выразительности и ищет в окружающем то, что помогает ему достигнуть этой выразительности. Философом и историком А. Н. Толстой может быть лишь в той мере, в какой он художник. Всякая идея существует для него лишь претворенной в реальность вещей, событий, красок, звуков.

Поэтому для А. Н. Толстого увидеть Грозного и осознать высокий смысл его исторического дела—это значило подойти вплотную к Грозному-человеку, ощутить его в его эпоху, среди окружающих людей, в его реальном быту. Драма Толстого насыщена историческим бытом, никогда, однако, не переходящим в обыденность, и в этом ее своеобразие и достоинство. Толстой как бы ощупывает каждую из тысяч обступающих Ивана вещей и, раздвигая их, приближается к человеку, родившемуся, выросшему и действующему среди них. К историческому раскрытию Грозного Толстой приходит через понимание и обрисовку Ивана-человека.

Рост личности Ивана, преодоление им препятствий, мешающих воспитанию в нем воли и проявлению огромной, заложенной в нем жизненной силы и государственного таланта, служит движущей пружиной произведения Толстого. Развитие Ивана как личности приводит к развитию его в личность историческую.

В «Орле и орлице» — первой части своего произведения — Толстой избрал переломные и наиболее драматические события в жизни Грозного: болезнь, разрыв с избранной радой, решение о Ливонской войне, создание опричнины.

Открывается драма сценой болезни. Недуг Ивана — не только биографический момент: он имеет общий смысл. Болезнь нужна писателю, чтобы подчеркнуть (даже несколько чрезмерно по сравнению с научной правдой) слабость и несамостоятельность Ивана в начале его пути. Иван бессилен, он подчинен своеволию бояр и мелочной опеке Сильвестра. Здесь же, у порога палаты, где умирает царь, бояре заводят перебранку о новом правителе. Отношение бояр к Ивану пренебрежительное. Смерть его мало что изменит для них — не Иван, так другой. «Преставился? Помер?» — спрашивает Ефросинья. «Нет, не помер еще — томится и нас томит», — отвечает равнодушно Репнин.

Шум боярской свары выводит Ивана из его бессознательного состояния. Впервые показывается он перед зрителем—слабым физически, но сильным духом, величественным. Вот первые слова Ивана: «Меня с сыном, сирот горьких, заживо хороните?».

И уже здесь Толстой указывает зрителю, каково будет развитие героя впоследствии. Бессвязно, в полубреду, Иван говорит Курбскому: «Вынь меч, сейчас нужен меч». Так начинает зреть в Иване решимость, воля к самоутверждению, бунт.

Против кого восстанет Иван? Против главного своего врага — бояр. Бояре — косная, реакционная сила, вдвойне враждебная Ивану: они враги мощного объединенного государства, о котором мечтает Грозный, и они личные враги молодого царя, пытающиеся убить всякое проявление его личности. Бояре стремятся повернуть назад колесо истории, возродить расчлененность государства, когда каждый из них был полновластным властителем небольшой замкнутой части страны. То, что неизбежно должно привести к катастрофе усобиц, кажется боярам путем к покою и благоденствию. Как многие поборники отжившего, они слепы и одновременно уверены в собственной прозорливости. «Жить надо тихо, — говорит Ивану Филипп, — пчела ли звенит или птица пропела — вот и весь шум».

«Тишина» — это символ и знамя боярства, «тишина»—это примирение с слабостью и отсталостью страны, унизительная покорность перед ее исконными врагами, наглухо закрывшими ей выход к морю, это удушающая власть церкви, дикое местничество.

И подвиг Ивана в том, что он взрывает эту «тишину».

С каждой новой сценой приближается он к бунту. С осторожностью и пристальностью — почти гамлетовской — присматривается толстовский Иван ко всему, что его окружает, и во всем ищет подтверждения правильности и осуществимости своего решения. Он привел во дворец юродивого и даже в его бессвязной речи старается услышать ответ на главный вопрос. И когда Василий называет Ивана «большой головой», для Грозного это веха на пути от раздумия и сомнения к действию. Нахмуренный, садится он у стола и в первый раз резко говорит Сильвестру: «Пусть бояре подождут. А скучно станет— пусть идут по домам».

Созревание в Иване воли изображено Толстым замечательно тонко. Грозный ищет во внешнем мире не только подтверждения правильности своего решения, но и доказательств абсолютной невозможности мириться с существующим положением. Более того, он даже приветствует у х у д ш е н и е с в о е г о теперешнего состояния, потому что такое ухудшение поможет ему сделать решительный шаг.

И когда Малюта сообщает Ивану, что привез ему «обиду горше прежних», Иван, еще не узнав какую, торопливо говорит: «Это хорошо. Это радость. Кто нас обидел?».

Одного оскорбительного напоминания Басманова — «тебе грех пить.. Сильвестр заругает» — теперь достаточно, чтобы решение, наконец, состоялось: в ярости Иван всаживает нож в стол.

В этой переломной для развития пьесы и главного образа сцене проявляется отмеченное нами в толстовском Иване единство личного и исторического. Чашу сомнений Ивана переполняет событие, равно тягостное и оскорбительное и для государства и для него самого: ливонские немцы бросили в тюрьму его верного слугу, посланного в Европу за нужными для Руси западными мастерами.

Важнейшая черта толстовского Грозного—с и л а. Обретение Иваном в себе этой силы составляет одну из самых важных тенденций развития образа и одну из самых ярких привлекательных его черт.

Бояр Толстой изображает как коснюю, грубую и тупую силу. Они порой суетливы, трусливы, мелки. Перед зрителями они впервые являются в минуту бессмысленной и безобразной ссоры из-за места у печки. Их вождь Оболенский — маньяк, свихнувшийся на местнических счетах. Скопом валят бояре во дворец, прослышав о женитьбе Ивана, и Грязной чуть ли не спускает их с лестницы. Почти все поступки и высказывания бояр враждебны Ивану, имеют глубоко «частный» характер. Громадной государственной важности вопрос о Ливонской войне бояре хотят провалить, отводя его решение такой сентенцией: «Отошли девку площадную, идем с нами в думу, будем говорить». Толстой подчеркивает историческую обреченность боярства.

В борьбе, разыгрывающейся в пьесе, бояре пользуются оружием слабого, трусливого: они прячут за голенищами ножи, они не решаются сами убить Ивана, а прибегают к услугам немецкого наемника, и когда убийство все же не удается, тайно предают родину немцам и полякам.

Иван действует силой, действует, как и подобает сильному, открыто, прямо. Он казнит, пытает, ссылает. Жестокость Ивана — необходимое орудие силы, борющейся с коварными уловками бояр. Единственный боярин, которого Иван пытается привлечь на свою сторону, — Филипп, и характерно, что Филипп почти единственный сильный человек в боярском стане.

Сила, полнота и непринужденность всех жизненных проявлений — это опять-таки сущность писательского дара Толстого. Большинство положительных героев «Ивана Грозного» сильны: сам Грозный, Малюта, Михаил Темрюкович, Буслаев, Грязной; большинство отрицательных — слабы: Оболенский, Репнин, Вяземский, Старицкий, Сигизмунд, рыцари.

Сила Грозного зиждется на добре и гуманности. Иван у Толстого страстный жизнелюбец, поборник разума, просвещения, веротерпимости. Эти черты роднят его с идеями Возрождения.

«К письменному искусству страсть имею, — восклицает Иван, — ибо ум человеческий — кремень, а жизнь мимотекущая — огниво. Жив еще я, жив, жив!.. Жизнь я возлюбил!».

Выдающееся достоинство произведения Толстого — постоянное развитие образов и действия.

Меняется в пьесе и гуманизм Ивана.

В начале пьесы Иван еще отвечает на зло смирением. Подавленный изменой Курбского, он говорит Марии: «Подвяжем мы лапотки с тобой и побредем в чужие земли, куда глаза глядят, христовым именем былые царь с царицей... Где хлебца дадут, где кваском попоят,—вот и хорошо».

Но вскоре Иван провозглашает новую заповедь человечности. Эта человечность тоже исходит из веры в доброту человека и из любви к нему. Но она воинствующа, во имя правды и пользы она борется со злом, а не примиряется с ним. «То добро, чтобы верить человеку. Девять обманут— казни их... Десятый не обманет... Десятый — найден. Люби его...» — гласит эта заповедь.

Через гуманизм приходит А. Н. Толстой к объяснению любви Ивана к его родной стране. Путь этот верен исторически и художественно и позволяет драматургу раскрыть образ героя, избегая его искажения и модернизации. Страстное, самоотверженное служение родине совпадает для Грозного с его гуманизмом, естественно вытекает из него. Заповедь добра диктует любовь к человеку. Но для Ивана— правителя государства—эта любовь превращается в любовь к народу, к отчизне. «Душу свою надо положить за други своя, не так ли? А другов у меня — от Уральских гор до Варяжского моря — все мои чады», — говорит Иван.

Мечта о процветании, о величии и мире родного края живет в душе Ивана. «Земли у нас много, хлеба, мяса и плодов достаточно. Хотим мы делить со всеми народами любовь. Мужик — паши ниву, понукай лошадку — с богом.., Купец — садись на кораблик, плыви куда глаза глядят по синему морю — торговых городов для всех хватит...».

Этот гуманный политический и государственный идеал противостоит в пьесе и противопоставляется самим Иваном хищническому, разбойному идеалу Беллов, Вольфов, Штейнов, равно чуждых идее человечности и подлинной идее родины.

Грозный завоевывает Прибалтику потому, что Русь задыхается без выхода к морю. Но разве польза отчизны противоречит благу других народов? «Варвары, варвары — на свою меру мерят меня... На что мне море Балтийское, ежели я всех оттуда прогоню?... Прибалтийская земля — издревле русская, но люди живут нерусские, так что же—мне их резать, как на святого Варфоломея?».

Широтой и благородством своей души, величием своих замыслов, напряженностью и силой своего жизнеощущения покоряет Иван Марию Темрюковну.

Сила и непосредственность — наиболее привлекательные черты Марии. Это любовь двух сильных людей, это союз борьбы. Недаром названа первая часть «Грозного» — «Орел и орлица». Любовь Марии приближает Ивана к новой победе в его внутреннем росте и в его историческом деле.

Прекрасна и трогательна в пьесе смерть Темрюковны, выпивающей перед смертью во здравие возлюбленного кубок вина. Нежной, сильной и чистой проходит Мария через всю пьесу.

Гибель Марии от рук бояр как бы завершает душевное воспитание Грозного. Юноша стал мужем, человек мысли стал человеком действия, простодушный и слабовольный правитель превратился в государственного деятеля, самодержца. Разоблачена Иваном вся низость окружающей его измены, как «щелок и уксус» стал его ум.

Поцеловав холодные губы Темрюковны, приказывает Иван опричникам поход на Москву, объявляет войну не на жизнь, а на смерть боярской «тишине».

«Трудные годы» в еще большей степени, чем «Орел и орлица»,—драма о г о с у д а р с т в е. Многое из того, что в первой части носило личный, частный характер, превратилось теперь в историческое, государственное.

«Орел и орлица» открывалась «семейной» картиной болезни Ивана, «Трудные годы» начинаются торжественной сценой приема послов, исполненной духом государственного величия России и исторической значительности.

В сцене у Лобного места первой части на переднем плане все еще были Василий и Ефросинья; на месте этой сцены теперь сражение двух политических партий в Новгороде. И здесь есть любовь, но она не раскрывает ныне сущность образа Ивана, а лишь дополняет его. Государственное становится главным для драматурга и его героя.

Время действия, избранное здесь писателем, предназначено возможно полнее показать новое развитие образа. Это «трудные годы» Московского царства. Четырнадцать лет тянется Ливонская война. Рассыпался в прах под ударами Ивановых полков Ливонский орден, завоеван выход к морю, но на смену победам пришли испытания и неудачи. Более могущественные противники: Польша, Швеция, Дания, крымский хан ополчились на Русь. Козни внутренних врагов разрослись в разветвленные заговоры, грозящие отпадением целых областей государства.

Мучительный вопрос стоит перед Грозным: отступить перед страшным испытанием, признать все жертвы народа напрасными, вернуться к боярской «тиши» — или смело пойти навстречу новым опасностям и невзгодам. Быть или не быть «стыдному миру»? Для Ивана теперь нет сомнения. «Могу ли я, нож взяв, отрезать от груди кусок мяса и послать брату моему Сигизмунду?» — гордо говорит он литовскому послу.

В «Трудных годах» Иван предстает перед нами искусным и дальновидным дипломатом, могучим полководцем, мудрым устроителем государства. «Гложет ночи» Ивана «забота о бранной силе страны».

Великолепна сцена, изображающая Ивана-воителя, когда в ливонском лагере он ждет начала штурма вражеской твердыни. Напряженный, бодрый, ожидает Иван, чтобы спал туман, и обращается к своим соратникам, будто те могут ему помочь: «Воевода, мне нужен ветер». И вот вдруг поднимается ветер, застывший лагерь приходит в движение: гремят пушки, бегут пестрые полки, скачут кони, бьют литавры, и сам Иван, статный, веселый, могучий, несется к брани.

Обретенные Иваном мощь и свобода отнюдь не означают, что им преодолено все. Великая тягость и ответственность лежат на Грозном. Пусть «в немецких королевствах али в Дании весело живут короли и вельможи»—на то там «и страншики махонькие, и делишки махонькие». Иванова мысль «непомерное мерит» — дело Руси — «великое, трудное».

«Не могу я корни рубить», — почти с отчаянием вырывается у Грозного, когда он узнает, что в измене стране повинен

его друг детства Челяднин. И все же он «рубит корни». И глубокая вера в справедливость своего дела помогает ему в этом.

Однако старое и преодоленное почти никогда не отмирает в человеке окончательно, а видоизменению живет в нем, сопровождая его и на новом пути. Освободившись от слабосилия, доверчивости, вредных тогда, когда «плаха нужна и топор», Иван терзается сожалением об утраченной им душевной непосредственности, детски открытом отношении к миру. Вырвав Курбского из сердца, пишет ему Иван пространные письма, убеждая самого себя в необходимости своего внутреннего отступничества. Ни одна внутренняя победа не проходит для Ивана бесследно: все больше седины в поредевшей бороде, все тревожней и лихорадочней взгляд, все больше горечи в сердце.

Постоянная борьба с собственным «я» приводит Ивана А. Н. Толстого к известной раздвоенности. Былые страсти, неосуществленные и исторгнутые, дают себя знать в тяжких угрызениях совести, в остром чувстве одиночества, в вспышках беспричинной ярости. «Живу один. Малюта Скуратов — и тот стал меня бояться. Вино жжет внутренности. В черной шапке по площадям скачу, давлю добрых людей».

Раздвоенность Ивана обнаруживается и в его любви к Анне Вяземской. Анну, как и Марию, покоряет Грозный своей внутренней силой и красотой, и она отдает свое сердце царю, когда тот возникает в ее сознании могучим всадником, несущимся к полю битвы. Но Иван и Анна — неравноправны, как были Иван и Мария: в Марии искал он родственную силу, в Анне он ищет то, чего нет в нем самом, Мария была для него «орлицей», Анна — «яичко голубиное в пуховом гнезде». И это не столько оттого, что так велика разница в пьесе между Марией и Анной, сколько оттого, что так переменился сам Иван. В любви Ивана к Марии трагичен был только исход—гибель Марии; любовь к Анне трагична с самого начала. Ибо здесь—страсть, ищущая не страсти, а покоя, сила, мечтающая не о силе, а о слабости, опытность, жаждущая не зрелости, а нежности и чистоты.

Но даже любовь к Анне — лишь путь к мудрости и долгу. Ушла навсегда Анна. Багровые столбы дыма поднимаются над зажженной татарами Москвой. Не приходилось еще испивать чаши более горькой, переживать годины более трудной. И все же Иван — не побежденный, а победитель, ибо не может быть поражения делу, с которым теперь целиком слит он. «Горит, горит третий Рим... Сказано — четвертому не быть... Горит и не сгорает вовек, — костер нетленный и огонь неугасимый.. Се правда русская,... родина человекам».

* * *

Образ Ивана далеко не исчерпывает содержания пьесы Толстого, а новаторская по идее, тонкая и сложная разработка этого образа не исчерпывает достоинств драмы. В советской драматургии не много произведений, содержание которых было бы так красочно, образы так сценичны и живописны, где все так блистало бы яркостью и силой. Историческое у Толстого равно национальному, а национальное — историческому. По существу вторым после Грозного героем драмы является Русь. Москва. Москва непрерывно живет, движется, дышит, вторгается в пьесу. Это Москва древняя, Москва XVI столетия, но единая и прекрасная в своем русском обличии,— веселая и гордая, богатая и страстная, буйная и смешливая. Москва велит юродивому подать царю денежку «мимо бояр». Москва ропщет против них у Лобного места, она бурлит у кремлевских стен, прослышав, что враги отравили грозного и мужественного царя.

Все в этой Москве сочное, крепкое, ладное, как та баба-«печь» в трех шубах и трех платках, что смело задирает бояр на Красной площади, как та «лосиная губа в рассоле с огурцами», которой угощает московский царь своих гостей.

Кажется, что все тут знакомы друг с другом, все эти «оружейники с Арбата», «кожевники от Мясницких ворот», питошники, канительщики, бирючи, стрельцы, скоморохи, юродивые...

Москва у Толстого по-русски могуча и по-средневековому непосредственна. Со всех ног несется она поглазеть на заморское чудо - черкешенку, «девку... в штанах широких, глаза больше, чем у коровы». Не успев насладиться «девкой», уже начинает драку из-за прибывших с «девкой» эрзамаков. Стихает эта потасовка, и уже разгорается свара вокруг бояр, «сполохнувшихся», что царь пирует без них с иноземцами.

Национален и историчен у Толстого московский сотник Грязной, пьющий вино прямо со щита, могучий, невозмутимый, готовый вытерпеть пытку в плену у хана, чтобы на выкуп его не пошла лишняя русская тысяча; таков же дьяк Висковатый, деловито велящий ратникам «присматривать», чтобы немецкие шлемы «с головами не приносили... головы бы вынимали из шлемов и прочь выбрасывали»; таков опричник Суворов, спрашивающий ответа у своей сабли — воевать ли дальше Ливонию; таков купец-старик, что «татарское иго помнит, а еще «озоринчает».

«Иван Грозный» Толстого — великолепный материал для режиссера, художника, актера. Ни один образ не сливается с другим, каждый очерчен резко, выпукло, четко. Чудесный мастер русской речи, Толстой является в «Иване» подлинным живописцем слова.

Созданный Толстым новый образ Грозного — несомненная крупная заслуга писателя и большой идейный и художественный успех нашей исторической драматургии. И все же образ Ивана не во всем полон и нов. Личное и частное занимает в произведении подчас большое место, что превращает порой пьесу из исторической драмы в драму характеров, лишь созданную на исторической канве. И образ Грозного в эти моменты повествует не о движении крупных исторических сил, но лишь о полной драматизма судьбе молодого человека.

Возможно, что причина этого — общий угол зрения драматурга, для которого личная психология героя остается все же исходной и первенствующей.

Боярские обиды и притеснения, которые испытывал Иван в отрочестве, накладывают слишком глубокий отпечаток на все события, изображенные в пьесе. Тяжелое детство Ивана рассматривалось прежними историками и художниками чуть ли не как ключ к объяснению всего царствования Грозного, и Толстой, пожалуй, недостаточно решительно порывает с этим взглядом.

В недостаточно широком плане изображена драматургом опричнина, неполно раскрытая как подлинный государственный переворот, делящий надвое всю эпоху, переместивший крупные социальные силы, как событие, таящее в себе глубокие корни прошедшего и многочисленные ростки грядущего.

Изображенная Толстым с такой глубокой поэтичностью женитьба Ивана на Темрюковне была не только событием частной жизни Грозного — она была важным политическим и дипломатическим актом, обусловленным укреплением связей Руси с народами Кавказа, с просьбами их о защите от разрушительных набегов Турции и Крыма.

Может встретить возражения и драматическое построение пьесы. Оно недостаточно цельно и едино. Как ни блестяща и живописна сцена у хана, как ни остра сцена у Сигизмунда — они носят вставной характер. Иван, чей образ должен связывать идейно все произведение, во второй части его — «Трудных годах» — мало участвует в действии.

* * *

Если А. Н. Толстой к новому пониманию Грозного—государственного деятеля — идет от Грозного-человека, то путь В. Соловьева лежит в обратном направлении. «Великий государь» — историко-философская трагедия, поднимающая и решающая средствами искусства сложные вопросы свободы и необходимости, прогресса и реакции, сущности власти и исторической роли личности.

В смелой, интересной постановке этих вопросов и в новом в русской драматургии их решении основное достоинство трагедии Соловьева.

Действие «Великого государя» начинается примерно там, где кончилось действие пьесы А. Н. Толстого. В трагедии Соловьева изображены последние полтора десятилетия царствования Грозного. Это годы неудач в Ливонской войне, вторжения поляков, обороны Полоцка и Пскова — эпоха, наиболее тяжелая для государства и для его правителя. Автор избрал именно эту эпоху, так как ее трагическое содержание позволило наиболее резко поставить основную, занимающую его проблему — проблему государства и исторической необходимости.

А. Н. Толстой порывал с традиционным решением этой проблемы, В. Соловьев целиком опровергает это решение и противопоставляет ему собственное.

В пьесе Соловьева мы не найдем абсолютных категорий добра и зла, законности и беззакония, жестокости и великодушия,— они целиком подчинены главенствующей идее исторической необходимости.

От зла лишь зло родится—все едино,
Себе ль мы, им хотим служить иль царству,
Оно ни нам, ни царству в прок нейдет.

Ничто не может быть более чуждым мировоззрению «Великого государя», чем эта мысль А. К. Толстого. В пьесе Соловьева нет и традиционной трагедии власти. Власть, следующая велениям необходимости, по Соловьеву, свободна от неразрешимых трагических противоречий. Подобная власть освящена и оправдана.

Своей драмой В. Соловьев возвеличивает идею государственной власти, сметающей обветшалое и обреченное, обновляющей мир, дающей простор поступательному движению истории,— власти революционной.

Центральной сценой трагедии В. Соловьева является сцена между Иваном и Чернецом. От понимания и трактовки этой картины зависит понимание всего «Великого государя» в целом.

Чернец обличает на площадях неправду Грозного и готов пожертвовать жизнью, чтобы высказать царю в лицо свой приговор. Он обнаружен врагом Ивана — Шуйским при посредстве расстриги Акакия и приведен к трону Грозного.

Сцена начинается с того, что Чернец читает Ивану свой нелицеприятный и неумолимый приговор: следуя безумству и жестокости, Иван казнил самых видных и прославленных слуг престола и государства. Иван истребил самых мудрых своих советников, самых храбрых защитников земли. Не ограничившись казнями и пытками, Иван, «как стаю псов цепных», спустил на Русь опричников и предал разорению богатейшие города и уделы. Более того— он ополчился на простой народ: согнал десятки тысяч населения с насиженных

плодородных мест и переселил их туда, где «глад и мор». Но и это не все: Иван нанес тяжелый ущерб государству, совершил почти прямую измену — он отказался оборонять страну от ее исконных врагов — татар, обратил почти все войска против Ливонии, и в результате крымцы пришли и сожгли столицу Руси — Москву. «Бессмысленность, жестокость и злодейство — вот три кита правленья твоего», — подытоживает Чернец свой счет.

Обличение Чернеца тем многозначительней, что в нем, как мы видим, почти дословно высказан «карамзинский» традиционный взгляд на Грозного. Соловьев намеренно предоставляет своим воображаемым оппонентам право высказаться откровенно. С одной стороны, он хочет свести с ними полные счеты, встретившись, так сказать, лицом к лицу; с другой—он даже заинтересован в убедительности обвинений, предъявляемых Грозному, так как тем убедительней будут подготовленные им возражения.

Соловьев не боится вложить эти страшные обвинения в уста человеку подлинно чистому и сильному. Наоборот, чем сильнее этот человек, тем более правыми окажутся Грозный и драматург.

Чернец — отнюдь не боярин, не потомок разбитой и рассеянной Иваном знати, не ставленник Шуйских, он—человек из народа. И Чернец убежден, что он бросает свои обвинения Ивану от имени народа. «Я мыслю так, как мыслит весь народ»,— говорит он, и его невозможно заподозрить в неискренности, ибо он—подлинный подвижник, отрешившийся от всего, кроме дела правды. Чернец у Соловьева действительно репрезентативен. Он—голос темной стихии народа, той отсталости, которая коренится в стране и против которой борется Иван.

Предоставив высказаться Чернецу, Соловьев решается на еще более смелый шаг: Иван сходит с трона и сажает на свое место Чернеца:

Уж я не государь. Ты—государь отныне.
Вели писать указы взамен моих иные.

Борющиеся силы трагедии меняются местами. Подчиненная и протестующая становится господствующей и свободной. И здесь завязан один из самых важных идейных узлов трагедии. Методом «допущения» противоположного драматург перемещает центры произведения. Он создает иллюзию, что противоборствующая Ивану сила возобладала и вся жизнь в пьесе как бы движется по направлению контрдействия. И здесь обнаруживается полный крах, обреченность оппозиции. Боярство, чьим рупором объективно является Чернец, не в состоянии противопоставить программе Ивана никакой положительной программы, ни одного сколько-нибудь связанного с подлинными требованиями жизни лозунга. Оно не может сделать этого, так как все стремления боярства обусловлены отмершими, устаревшими, отмененными самой действительностью тенденциями. И Грозный заставляет Чернеца самого признать полное отсутствие у него какой-либо позитивной исторической программы, признать гибельность всего, что он пытается противопоставить политике Ивана.

«Решай же, государь, — обращается Иван к Чернецу.—С чего начнешь? Начни с Ливонии, пожалуй. Дай немедля полкам, что там стоят, указ итти на Крым...». Но Чернец силою вещей вынужден признать бессмысленность, вредность этого требования: для борьбы против татар нужен порох, доставляемый через Ливонию.

Иван предлагает Чернецу переселить обратно коренных москвитян, выселенных им на окраины. Чернец должен признать, что это принесет вред: переселенцы оборонят южные подступы государства от татар.

Монах хочет вернуть боярам их уделы и вольности. Но это должно привести к распаду государства, к хаосу, под обломками которого, возможно, погибнет и сама эфемерная жизнь Чернеца-царя.

Чернец даже не в состоянии взглянуть в лицо собственному краху—он просит Ивана снять с него мучительно тяжелый венец.

Так происходит моральное, идейное поражение Чернеца и вместе с ним всех представленных Чернецом сил оппозиции. Это моральное поражение подготовляет реальное поражение, изображенное в произведении.

Обвинения, выставленные против Ивана, могли лишь казаться обоснованными. Столкнувшись с подлинной действительностью, они обнаруживают свою ложность, объективно превращаются в оправдание реакционных сил.

Сцена достигает еще более высокого напряжения, когда Иван срывает с Чернеца царские регалии и садится на вторично завоеванный им трон. Философско-историческая проблема разрешена, теперь очередь за проблемой этической.

Противник обессилен, повержен в прах, раздавлен. Торжествующему победителю ничего не стоит предоставить волю этическим велениям, ранее скованным суровыми законами необходимости,—велениям великодушия, всепрощения и добра. Ивану предоставлена свобода выбора, и тогда обнаруживается, что помилование или даже милостивая казнь Чернеца невозможны, ибо они силою вещей превратят Чернеца в праведного и погибшего за правду судью, а Ивана превратят в палача именно тогда, когда он откажется от палачества и жестокости.

«Нет, ты умрешь, как трус, нет, ты умрешь, как раб!» — так решает Иван вставшую перед ним этическую проблему.

В сцене с Чернецом образ Ивана достигает своего высшего раскрытия и в последней части ее получает еще более высокое, чем прежде, оправдание. В конце сцены драматург еще раз прибегает к приему «допущения противоположного». Грозный допускает, что перед лицом истории Чернец все же окажется прав, что его обвинения будут признаны справедливыми и сам Иван будет осужден как тиран. Но и в этом случае он неизмеримо выше тех, кто, только взглянув в глаза власти, пришел в трепет от этого лицезрения. И если история такова—Иван готов бросить перчатку даже ей, признать неправоту самой истории.

Ты часа на челе венца сдержать не мог.
А я уж тридцать лет держу его, ни разу
Под тяжестью главы не преклонив.
И вот за то достойная награда...
Ты предрекаешь мне проклятие в веках.
Ужель ты прав, Чернец? Ужели поколенья
Забудут все, что мной совершено,
И будут помнить лишь, что не с одной женой
Я вместе спал. Тогда и суд веков
Не властен надо мной, как немощный и жалкий.
Но, Боже правый! Где же правый суд?
Ужель слова твои окажутся сильнее
Моих деяний! Но тогда, холоп,
Мне кланяйся за то, что я, судя мирского
Не убоявшись, принял на себя
И грех и благость каждого деянья,
Мной совершенного. Так—в прах передо мной!

Так разрешена Соловьевым основная проблема его трагедии. Стремление к философской значительности отнюдь не превращает соловьевского Ивана в трагедийно-философскую маску, хотя нет сомнений в том, что образ Грозного в «Великом государе» несравненно беднее в психологическом плане, чем у Толстого.

Иван Соловьева — человек, знающий «одной лишь думы власть». Ничто не имеет для него значения помимо этой «думы». Уже при первом появлении Ивана на сцене вскрывается эта его определяющая черта.

Грозный и Годунов стоят на берегу Варяжского моря, после столетия народных усилий завоеванного Иваном для Руси. Для Ивана это торжественный и праздничный «день свершенья». Балтийское побережье, необходимое для процветания государства, добыто, думает Иван, навсегда. И если это так, если это единственное и главное в его жизни дело выполнено, ему, по собственному признанию, ничего уже не дано совершить на земле.

«Когда б меня в сей день призвал Господь, — говорит он Годунову, — я с радостью великой смерть принял бы». Все дальнейшее развитие трагедии основывается на том, что сцена у Варяжского моря оказывается «ложным ходом» драматурга— подлинная борьба за Ливонию только разгорается.

Страсть всегда молода, и юн Иван Соловьева, даже более юн, чем Грозный А. Н. Толстого. Соловьев сообщил своему герою вечную молодость преобразователя и обновителя мира, человека, помогающего жизни сбрасывать омертвелые покровы, несущего ей свежесть и возрождение.

В новом понимании образа Грозного Соловьев идет дальше, чем А. Н. Толстой.

У А. Н. Толстого мы знали Ивана, истерзанного сомнениями,—здесь он уверен и целеустремлен. Мы все еще знали его игралищем страстей — здесь он решителен и полон самообладания. Мы все еще были знакомы с вспышками его безумной чувственности—теперь мы видим его благородную горячность, его бьющий через край темперамент борца.

Умно и спокойно беседует Грозный со своими соратниками. Но вот гонец приносит известие, что ничтожный Магнус притязает на обладание Ливонией, добытой русскими войсками. «Да он в своем уме!— вырывается у Ивана.—Да я с живого шкуру с него спущу!..» И он кричит, чтобы гонец тут же, немедленно скакал и доставил ему Магнуса.

Вот этот человек — искренне благочестивый, как всякий представитель XVI столетия, в рясе и черном клобуке, отрешившись от всего мирского, искупает постом и покаянием кровавые грехи. Он обрел обманчивый покой и просветление, он готов навсегда отдать себя вере. Он запретил даже напоминать ему о земных делах.

Но стоит только Годунову сообщить о походе Батория на Псков, об угрозе, нависшей над государственным делом Ивана, как вся эта призрачная отреченность покидает Грозного, и в один миг предстает он снова юным, горячим, целиком отдающимся своей всепоглощающей страсти.

Подобно Ивану Толстого, Иван Соловьева не модернизован (хотя произведения и не свободны от отдельных анахронизмов). У обоих драматургов преданность Грозного государству и стране с психологической точки зрения глубоко отлична от патриотизма, скажем, Петра I, не говоря уже об эмоциях человека советской эпохи. Историчность—хотя и разного характера— крупнейшее достоинство обоих произведений. Толстой шел к пониманию патриотизма Ивана от его гуманистического идеала, Соловьев исходит из «государственной страсти» Грозного.

Иван Соловьева не только могуч, но и умен, не только горяч, но и прозорлив, не только пылок, но и осторожен. О подлинных размерах его дальновидности бояр ему лично, его государственному делу Грозный знает гораздо больше, чем он это показывает.

Он знает о боярах все или почти все. «Подобный царь вам снится каждый день»,—говорит он боярам в сцене с Чернецом, и совершенно ясно, кого Грозный имеет в виду, когда произносит слова о «лукавом двоедушье». Но зная, Иван молчит. Будучи прозорлив, он скрывает свою прозорливость — и в этом еще одно проявление его ума.

Интересно, что драматургическая трактовка бояр у А. Н. Толстого и В. Соловьева почти полностью совпадает, и это единство несомненно коренится в единстве научно-исторического мировоззрения обоих драматургов.

Подобно А. Н. Толстому, переход бояр к государственной измене, предательству изображен Соловьевым не только как акт свободно избирающей злой воли, а как естественное следствие их объективного положения и поступок, внутренне оправдываемый ими.

Особое место в группе бояр занимает у Соловьева Василий Шуйский. Если Бутурлин, Куракин, Сицкий еще проверяют свои поступки мерилом долга, общественной целесообразности и поэтому все же способны к сомнению, то Шуйский находится вне сферы каких-либо моральных норм. Это законченный корыстолюбец, давно разделавшийся со всякой моралью. Он сильнее всех остальных своих единомышленников не только в той мере, в какой преступник решительный сильнее преступника колеблющегося,—Шуйский среди них самый одаренный и умный. Он превосходно знает людей, с которыми ему пришлось связать свою судьбу, превосходно умеет пользоваться их слабостями, играть ими, как пешками, в то же время оставляя их в уверенности, что они действуют по собственному разумению. Замечательно тонко приводит Шуйский неповоротливого, тугодумного Бутурлина к его измене. Шуйский одинаково искусен и в сложнейших, рассчитанных на много ходов вперед кознях и в импровизированных предательствах. В сцене с выдачей сообщников Грозному Шуйским заранее продуманы все детали вплоть до сохранения Сицкого и смены челяди в доме. Шуйский настолько ловок и скрытен, что даже прозорливый Иван в состоянии только подозревать его.

Между боярской группой и Иваном у В. Соловьева, как и у А. Н. Толстого, существует постоянное и сложное взаимодействие. Иван в такой же степени ключ к боярам, в какой бояре — ключ к Ивану. Они взаимно раскрывают и оправдывают самые выдающиеся черты друг в друге.

«Казался мне порой жестоким нрав царя, — говорит Воротынский. — Но прав был государь: когда окрест него кишат такие змеи, так и ужа, принявши за змею, убить не грех».

Таким образом, именно в боярах содержится объяснение важной черты Ивановой сущности.

Несмотря на известную отвлеченность, «умозрительность», пьеса Соловьева все же полифонична. Основная философская мелодия прерывается, дополняется и обогащается вступлением иных мелодий—лирических, веселых, народных. Действующие лица не только выражают себя как индивидуальности и представительствуют от общественных сил, но и ведут как бы группы инструментов в общей симфонии произведения. Акакий вносит комический, «фальстафовский» тон в эту трагедию, где шут отсутствует. Бражник и мздоимец, готовый всегда служить тому, кто больше даст, и продать того, у кого он брал вчера, знаток в «человецех», знаток страны, исхоженной им вдоль и поперек, и, в силу этого, вольный или невольный «свидетель дел больших и малых», способный достичь многого, но не нуждающийся ни в чем, кроме лишней чарки вина, скептик и эпикуреец — Акакий самая «характерная» из ролей пьесы.

Однако в сцене пира, самой патетической, музыкальной и эмоциональной сцене всей трагедии, в развитии этого образа происходит резкая перемена. Мажорная, фальстафовская мелодия Акакия встречается с трагическим лейтмотивом пьесы и, воспринимая его тон, усиливает звучание последнего. Решение Акакия загладить свою вину перед Грозным, его попытка разоблачить бояр, драматическая смерть от руки Шуйских за минуту до того, как он успел этим актом оправдать свою жалкую жизнь, означает приближение Акакия к основной стихии произведения — стихии Ивана. Соприкасаясь с высоким и трагическим, прежняя комедийная сущность Акакия отходит на задний план и подготовляет зрителя к переходу от комического сочувствия к подлинной жалости и сострадению.

Но Акакий гибнет, и труп его уносят, как сломанную и ненужную куклу, как рухлядь, и то, что навстречу трупу вбегают гусляры, как бы подтверждает, что благородное и высокое так и не победило в Акакии смешного и ничтожного.

Мелодия Ирины и Федора — спокойная, светлая и радостная. Не случайно их сопровождает образ узорчатых, пушистых и ярких ковров, и они, за исключением Марии, единственные, окруженные мирной и цветущей природой. Бури, бушующие в трагедии, стихают у их ног. Они свободны от страстей — чистых или грязных, бурлящих вокруг, и, сознавая свою непричастность, сочувственно следят за Иваном.

Роль купцов в пьесе более значительна, чем можно судить на основании уделенного им времени действия. Образы купцов отчасти раскрывают народный фон трагедии. Они — олицетворение национального начала, национальных черт русского характера — ума, предприимчивости, смелости, юмора, сметливости, изобретательности, решительности.

Народная мелодия купцов возрождается в заключительной сцене пьесы. Радостным и торжествующим является в ней перед нами и Грозный, принимающий из рук народа Сибирь под свою великую державу. Здесь образ Ивана как бы сливается с народным фоном.

Драматургический мотив Сибири идейно дополняет Ивана: народ применял свой талант и свою силу на Востоке к тому же делу, к которому применял их Иван на Западе, когда завоевывал Ливонию. Как подлинный строитель великого государственного здания выступает народ в этой сцене. В сцене этой в пьесу вторгается сказочность, песенность, легендарность. Благодаря им все происходившее в драме сознательно отдаляется, приобретает расплывающиеся очертания, уходит в историческую перспективу. И Иван, столько и столькими чернимый, возникает в ней таким, каким он остался в сказках, песнях и памяти народа, — грозным, могучим строителем государства.

В отличие от персонажей А. Н. Толстого образы «Великого государя» почти лишены внутреннего движения. Иван, Шуйский, Годунов в конце трагедии мало отличаются от тех, какими они были в начале. Многие сцены лишены органической связи со сквозным действием драмы. Таковы сцены с купцами, с Иваном Кольцо, с болезнью Годунова.

Что касается ложного недуга Годунова, занимающего довольно значительное место, то этот мотив следует признать наименее удачным. Нельзя строить драматическое движение на отсутствии чего-либо. Грозный получает донос о том, что Годунов притворяется больным, приезжает к нему в дом, убеждается, что болезнь настоящая, и уезжает. Никакого дальнейшего развития этот мотив не имеет и иметь не может.

Чрезвычайно интересная в идейном отношении трагедия Соловьева несколько условна, отвлеченна, умозрительна. Ей недостает сочности, красочности, недостает полноты конкретной исторической жизни. Язык драмы не восполняет, а усугубляет эти ее недостатки. Он самое слабое место драматурга. Будь этот язык более историчным, поэтическим, он мог бы сообщить произведению недостающий ему аромат эпохи. Но словарь Соловьева небогат и однообразен. Пьеса лишена единого речевого стиля. Архаические элементы существуют как бы обособленно от современных.

* * *

Три Грозных прошли перед нами. Трудно, конечно, сопоставлять художественные достоинства пьес А. Н. Толстого, великолепного и зрелого мастера, и Вл. Соловьева — сравнительно молодого драматурга. Яркость, жизненность, психологическая тонкость и сложность — таковы основные достоинства Грозных Толстого. Философская значительность и содержательность — таковы преимущества образа, созданного Вл. Соловьевым. Если недостатки и достоинства этих образов различны, то их роднит одна общая черта: принципиально новый и плодотворный взгляд художников на личность и эпоху Ивана и единый у обоих писателей критерий государства и государственной необходимости в оценке героя и событий.

Чем объяснить появление в нашей драматургии почти одновременно трех пьес о Грозном, жадный интерес писателей к проблеме государства? [1]

Мы видим этому глубокие причины.

Великая Отечественная война явилась гигантской проверкой того, что мы достигли за двадцать семь лет неустанного труда в условиях самого разумного и справедливого в мире государства. Происшедшее выдвинуло перед нашим искусством настоятельную и важную задачу — показать, как строилось, как создавалось это государство. Чтобы выполнить ее плодотворно, искусство вынуждено возвратиться не только к истекшим десятилетиям, но много далее назад — туда, где лежат исторические истоки теперешней нашей мощи и славы. Время Грозного—один из таких истоков, а фигура Ивана — мудрого исторического деятеля, строителя многонационального русского государства и передового преобразователя, как никогда раньше, предстает перед нами во всем своем величии.

[1] После сдачи статьи Ю. Оноса в набор поэт И. Сельвинский закончил новую пьесу о Грозном под названием «Ливонская война», представляющую большой принципиальный и художественный интерес. Редакция сборников «Театр» предполагает в дальнейшем дать статью о пьесе И. Сельвинского. Ред.

Штампы историко-патриотической пьесы

(Заметки)

С. ДУРЫЛИН

«Исторический роман, историческая драма... Если каждого из нас так сильно занимает верное изображение развития самого обыкновенного человека, то какое впечатление должно производить на нас воспроизведение развития нашего родного народа, его физиономии, его сердечного, его духовного быта, его судеб, его великих дел?

Вспомните драматизированные хроники Шекспира, «Геца фон-Берлихинген», романы Вальтера Скотта... Кто решается... в живых образах и лицах воссоздать своих предков, избегнуть холода аллегорий и не впасть в сухой реализм хроники, действительно представить некогда действительную жизнь, — тому мало даже большого таланта: если в сердце его не кипит русская кровь, если народ ему не близок и не понятен прямо, непосредственно, без всяких рассуждений, пусть он лучше не касается святыни старины» [1].

Вот требование, которое почти сто лет тому назад Тургенев предъявил к драматургам, берущимся за историческую драму. Его статья была напечатана в «Отечественных записках» В. Г. Белинского и Н. А. Некрасова.

Требование это остается в силе до нынешнего дня.

Жажда советского зрителя увидеть на сцене героев славного прошлого родной страны — огромна в наши великие, исторические дни.

Вся страна слышала исторический призыв, обращенный к борцам Отечественной войны.

«Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков — Александра Невского, Димитрия Донского, Кузьмы Минина, Димитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова!» [1]

Все без исключения герои нашего великого прошлого, названные в исторической речи И. В. Сталина, уже появились на сцене советского театра в образах, созданных советскими актерами в пьесах, написанных советскими драматургами.

Достижения советского театра в этой ответственнейшей области исторической драмы велики, но еще больше та ответственность, которую берут на себя драматурги, а за ними и актеры, воплощая великие образы прошлого на сцене.

Приходится быть особенно требовательным к работе драматургов, берущихся за историческую драму.

Одним из основных положений поэтики исторической драмы, как и любой другой драмы, является жизненная достоверность событий и индивидуализация характеров. На этом неоднократно останавливаются классики марксизма-ленинизма. И. В. Сталин в статье, писанной больше 35 лет тому назад, говорит: «Жизнь надо рассматривать именно так, как она в действительности существует» [2]. На это же указывает Маркс, говоря о том, что долг драматурга «больше шекспиризировать». «... Я считаю шиллеровщину и превращение индивидов в простые рупоры духа времени твоим крупнейшим недостатком»,— пишет Маркс Лассалю по поводу его исторической драмы «Франц фон-Зикингген».

[1] И. С. Тургенев. Рецензия на драму С. Гедеонова «Смерть Ляпунова». Полн. собр. соч. изд. Маркса, СПБ. 1898, стр. 258—259.

[1] И. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза. 3-е издание. Государственное издательство политической литературы. М. 1943, стр. 37.

[2] Л. Берия. К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье, стр. 101.

«Личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она делает, и с этой стороны идейному содержанию... драмы не повредило бы... если бы отдельные характеры были резче разграничены и противопоставлены друг другу», — говорит Энгельс. И в другом месте: «Тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось» [1].

Иными словами, то бытие, которое мы можем познать и изучить, но которое мы не имеем права извращать, должно быть отражено в драме во всей многогранности своих проявлений, в каждом отдельном случае конкретно, не превращаясь в абстрактные идеи, в «рупоры времени».

Между тем, если мы с точки зрения этого требования совершенно объективно подойдем к материалу советской исторической драматургии, то нам придется указать ряд больших погрешностей наших драматургов именно против этой основной установки. Конкретный исторический образ часто заменяется штампом, традиционным сценическим типажем, в котором индивидуальный облик исторического лица настолько теряется, что может быть легко перемещен из одной пьесы в другую.

У нас в исторической драме существует некий общечеловек. Этот общечеловек в более или менее историческом костюме имеет общую биографию героя вообще. Эта общебиография общегероя обладает неизменными основными чертами. У него есть верная жена, его окружает верная дружина. Исторически эта верная дружина может называться в одном случае дружиной князя Владимира, в другом случае — дружиной Александра Невского, в третьем — опричниками Иоанна Грозного, в четвертом — ополчением Минина, в пятом — офицерами штаба генерала Брусилова, но по существу эта дружина не что иное, как оперный хор! — хор, который славит героя, иногда талантливо славит, и обличает его врагов, тоже не бездарно.

С другой стороны, существует и хор врагов. В одном случае — это варяги, в другом — ливонские рыцари, в третьем — бояре, в четвертом — немцы армии Людендорфа. Эти общевраги сквернословят по адресу героя также в весьма характерном целостном хоре.

Около героя мы видим и тесное дружеское окружение. Например, всюду встречается молодой богатырь, который влюблен в молодую богатыршу. Основной общегерой обязательно помогает в любовной истории своему молодому сподвижнику. Существует тут же обязательный некий певец. Это — также образ, переходящий из пьесы в пьесу. В одном случае он почти Баян, в другом — гусляр, в третьем — веселый матрос из Севастополя, но функции его совершенно одни и те же, как исторические, так и драматические, — воспевать основного героя и занимать публику.

Завершается драма ослепительным торжеством главного героя.

Но при подобной системе образов мы почти не видим сложного, логически целостного развития исторического события. Перед нами некое театральное, только театральное, иногда занятное и затейливое построение действия, которое клубится и развивается, но оно почти не связано с четвертым или пятым актом, в котором происходит развязка — подлинное историческое событие, действительный исторический военный финал (например: «Ледовое побоище» или «Брусиловский прорыв»). Этот военный финал легко может быть показан отдельно. Он мало связан с самой пьесой, со всем действием. Связь между ними — не в актах воли, а в словах и чувствах. Сообразно этому получается действительно нечто не «шекспировское», а «шиллеровское» — в том условном смысле, о котором говорит Маркс. Герой, дружина, историческое действие обрастают словами, словесность растет, действенность исчезает или заменяется некоторой внешней суетливостью. Эта театральная суетливость может иметь различные оттенки — комический, лирический, эпический, сказочный или полуисторический, но, в сущности, эта суета вокруг героя есть почти оперная суета хора, а иногда балета, вокруг премьера.

В результате вместо конкретного образа исторического лица остается общеобраз героя. Этот общегерой — мастер говорить. Он произносит замечательные речи.

Рассмотрим для примера одну очень яркую речь героя на поле битвы: «Идем затем, чтобы никто и мыслить не посмел, что Русь, как несмышленого ребенка, обидеть может всякий... Решается ныне судьба русская. Несметна сила русская, крепок дух народа нашего, мужественны и отважны его люди... Коли спросят внуки, что такое Куликово, скажу: было такое поле, где никто не поспевал хоронить злодеев, а хоронили их псы... Ошиблись иноземцы, посчитав матушку-Русь безответной!... Пусть же здравствует Русь наша, матушка. Никому ее не победить!».

Речь эта — по месту произнесения — Дмитрия Донского. Но она является речью, которую общегероя могли бы сказать всюду и везде — от X века до XVII включительно. И в действительности она не произносится Дмитрием Донским. В действительности эту речь произносят сразу четыре человека: Владимир в X веке, Александр Невский в XIII веке, богатырь Иванко в XV веке и Минин в XVII веке. Она составлена из четырех кусков четырех речей четырех героев че-

[1] «Искусство и литература в марксистско-ленинском освещении», под ред. И. М. Нусинова. М. 1934, стр. 166, 169, 172.

тырех пьес[1] в последовательном порядке: сначала говорит Владимир, потом слово переходит к Александру Невскому, затем к богатырю Иванко и, наконец, к Минину. И пришлось для этого только изменить два слова: вместо «поле Грюнвальда» поставить «Куликово» и вместо «Пусть же здравствует Москва» — «Пусть здравствует Русь».

Можно ли избежать этого? Конечно, можно. Александр Невский в одноименной пьесе Литовского и Осипова говорит много, иногда хорошо, всегда патриотично. Но вот перед нами действительная речь Александра, записанная в его житие, сложившееся еще в XIII веке и дошедшее до нас в списке XIV столетия, — речь, произнесенная перед Невской битвой: «Не в силе бог, но в правде. И помянем пеньсловца Давида: сии в оружия, сии на конех, мы же во имя господа бога нашего призовем, ти сняти (опрокинуть) быша и падоша».

Так Александр говорил перед Невской битвой. Казалось бы, эта реальная речь, провозглашающая целый моральный принцип (Александр тут же говорил, что бог «повеле жити, не преступая в чужая части земли»), должна была бы войти в пьесу. Александр борется против немцев, которые считают, что сила и есть бог. Александр же говорит: «Не в силе бог, а в правде». Это — народный русский идеал. Мы и теперь, борясь за родину, утверждаем, что истина — в правде, а не в голой силе, не только в том бронированном кулаке, которым Гитлер хотел раздавить мир. Почему бы эту речь Александра Невского не включить в пьесу? Но ее там нет. Нет потому, что у авторов есть некоторое пристрастие именно к «шиллеризации», к отрыву от конкретной действительности ради красивых слов.

В большинстве советских исторических пьес нет ощущения подлинного бытия, нет той неприкосновенности человеческого дыхания в прошлом, о которой заботился Пушкин, о которой говорил Маркс, о которой говорил Иосиф Виссарионович Сталин, указывая на необходимость подлинного воспроизведения жизни при всех попытках ее познания.

Возьмем персонаж, который проходит через все пьесы. Это простодушный силач, чистый душой, некий Иванушка-дурачок. Ему обыкновенно авторы дают в пьесах 20—25 лет. Но правильнее сказать, что ему 900 лет, потому что он одновременно живет во времена Владимира Святого и называется «Алеша, друг Владимира, богатырь» («Князь Владимир» О. Форш и Г. Бояджиева), живет при Минине и называется «Филя-великан-силач» («Кузьма Минин» В. Костылева и Т. Лондона), живет в 1812 году и называется партизан Антон («В графской усадьбе» В. Ардова) и т. д. А в действительности он взят из романа Алексея Толстого «Князь Серебряный» и называется Митька. Этот Митька, отвергающий все роды оружия, кроме оглобли, и вооружающийся исключительно кулаками, живет во всех наших «силачах», «богатырях», «дружинниках» и «партизанах».

Казалось бы, что опасного в этом персонаже? У него непомерная сила. В пьесе «Князь Владимир» он одерживает победу в ратоборстве с варягом-великаном. Он «ставит на-попа» тяжелых болванов — огромных идолов. Характеризуют его так: «Он русский богатырь. Да только с придурью» (стр. 47). Эта деталь — «с придурью» — присуща всем подобным героям-силачам во всех пьесах.

Этот же Митька «с придурью», если верить Иг. Луковскому, действует в XV веке, и действует так, что когда он — под именем Иванки — «присел, натужился» и дернул за цепи, в которые закована русская пленница, то «цепи лопнули». А силач Иванко «сгреб» рыцаря, «швырнул со звоном на стол» и произвел фурор среди немцев. Магистр Тевтонского ордена сказал: «Ого! Ведь цепи были двойные».

Этот Геркулес Самсонович Голиафов так сверхъестественно силен, что для исполнения этой роли потребуется чемпион мира. Великан этот, после разрыва двойных цепей, тут же одолевает в кулачной борьбе немца — «большого Карла», «прусского Самсона». Казалось бы — довольно, но он на этом не останавливается: он хватает за рога тура, напавшего на князя Витовта. Словом, подвигов его не перечесть.

Не отстают от богатырей и богатырши. Мать этого Иванки, богатырша из Пскова, похваляется: «И я с рогатиной на них ходила». Вы думаете, что на медведей? — Нет, ошибаетесь: на немецких рыцарей, закованных в сталь (Луковский «Битва при Грюнвальде», стр. 7, 18, 40, 51).

Таков же и богатырь Филя в ополчении Минина из пьесы Костылева и Лондона «Кузьма Минин».

И Филя, и все эти другие «Митьки» терпеть не могут хорошего оружия — холодного и огнестрельного, они его принципиально отрицают. Когда Филе предлагают вооружиться «пистолей», так как он должен охранять ставку воеводы князя Пожарского, он решительно отказывается: «Не. Не надо. Я и без ево управлюсь»,— и с голыми руками охраняет ставку Пожарского[1]. Отправляясь в поход на поляков, он отказывается от кольчуги, сабли, пики, пистоли, бердыша, упрямо повторяя: «не надо», соглашаясь взять лишь меч.

[1] «Князь Владимир» Форш и Бояджиева, стр. 110, «Александр Невский» Литовского и Осипова, стр. 22, «Битва при Грюнвальде» Луковского, стр. 102, «Кузьма Минин» Костылева и Лондона, стр. 127. Пьесы «Князь Владимир» и «Кузьма Минин» цитируются по печатным изданиям изд-ва «Искусство», две другие пьесы — по стеклографич. изданиям Управления по охране авторских прав.

[1] Костылев и Лондон «Кузьма Минин», стр. 98.

В другой пьесе на пиру у героических крестьян-псковичей поются такие хвалебные вирши:

Пусть у немцев славны брони
И в кольчугах даже кони,
Русский конь — неважен рост,
И вид нашей сабли прост,
Но дай сердцу разгореться —
Побегут и в бронях немцы!

(Луковский, «Битва при Грюнвальде», стр. 7).

Автора этих виршей, очевидно, не останавливает эта похвальба «неважностью» русского коня и «простотою» сабли.

Наших авторов не смущает этот странный, повторяющийся во многих пьесах, легкомысленнейший отказ от оружия и предпочтение собственных кулаков всякому другому виду оружия. Авторы подобных «Митек» не замечают, что русские Иванки жаждали лучшего европейского оружия. Они всячески старались отнять его у врагов, старались вооружиться крепко и хорошо. Ливонские рыцари не пускали пушкарей в Московию, Иван Грозный всячески заботился о вооружении своих войск, строил пушкарские слободы. Русские люди в старину освоили технику «оружейного дела», а нас хотят убедить, что русский человек не знал и не хотел знать другого оружия, кроме кулака и оглобли. Что это? Наивная романтика чистого героизма с голыми кулаками богатыря или это нечто другое?

Невольно вспоминается следующая речь: «Мы своим судом со злодеем разберемся! Когда до чего дойдет, мне надобно молодцов и городских и деревенских. Я клич кликну дни за два. Хорошо с топором, недурно с рогатиной, а всего лучше вилы-тройчатки: француз не тяжеле снопа ржаного».

Это — речь в стиле наших бесконечных Филей и Алёш, этих силачей, похваляющихся своими кулаками и оглоблями, но произносит ее Ростопчин, реакционнейший губернатор, в Москве в 1812 году. Между тем русские партизаны в то время стремились, наоборот, захватить у французов их хорошее оружие и боролись с ними этим оружием.

Это яркий пример того, как мы, незаметно для себя, в наших прекрасных по задачам и мыслям пьесах допускаем такие скверные начала, как эта слепая похвальба голыми кулаками: русский народ стремился вооружиться хорошим оружием, а драматурги ему дают в лучшем случае дубину. Я боюсь, что, идя по такому пути, легко впасть не в шиллеризацию, а в кукольнизацию — в ту миморомантическую историю на сцене, когда «рука всевышнего отечество спасала» громкими фразами и голыми кулаками, когда Кукольник похвалялся перед Западом напыщенными монологами и неслыханными силачами без оружия. Это — неправильная традиция, ее надо в корне пресечь, а она сделалась постоянным элементом в исторических пьесах. Можно насчитать до 20 пьес, где есть подобные кукольниковские персонажи.

Есть и другой столь же трафаретный персонаж, это — жены героев.

Что может быть трогательнее и прекраснее образа верной жены, столь свойственного русской летописи, русским сказкам, былинам и историческим песням? В ряде наших пьес также даются образы верной жены, но — увы! — даются в фальшивом освещении. Эти верные жены занимаются тем, что всюду ездят за своими мужьями: например, жена Александра Невского — Ольга (в пьесе Литовского и Осипова) появляется на Ледовом побоище и там присутствует во время сражения. В «Дмитрии Донском» С. Бородина Елена появляется на Куликовом поле. Неизвестно зачем жена Брусилова (в пьесе И. Сельвинского) также, по их примеру, приезжает в штаб Брусилова на юго-западный фронт и там лепечет о заслугах своего мужа. Может быть, это невинное занятие, но это самая настоящая историческая ложь. Все эти драматурги, если бы им пришлось писать пьесу по «Слову о полку Игореве», не решились бы отправить Ярославну на бранное поле, в половецкую степь: Ярославна оставалась в Путивле и там, на городской стене, «плакала» по Игоре и его войску. Когда А. П. Бородин составлял либретто для своей героической оперы, он оставил Ярославну в Путивле и там сделал ее центром защиты города против такого позорного князька, как Владимир Галицкий. Мы знаем, что во время нашествия Тохтамыша в 1382 году, через два года после битвы на Куликовом поле, жена Дмитрия Донского, княгиня Евдокия, сидела в Москве, в Кремле, и только при самом нападении Тохтамыша удалилась из города. В летописи нет примеров, чтобы жены присутствовали на полях сражения. Историк И. Е. Забелин утверждает в своем «Домашнем быте русских царищ», что летописцы не указывают ни одного подобного женского подвига. Этот образ жены, странствующей за мужем на поле брани, идет в нашей драматургии не от истории, а от самой плохой театральной традиции. Когда-то, при первом появлении трагедии Озерова «Дмитрий Донской» (1807) все критики указывали на нелепость нахождения прекрасной Ксении на поле Куликовской битвы. А драматург С. Бородин в 1943 г. в своей в общем хорошей пьесе «Дмитрий Донской» следует этой плохой традиции Озерова!

Эта озеровизация русской истории совершенно излишня в советской драме.

Но и этого мало. Наши авторы пополняют ветхий инвентарь ложных образов старинной драмы новыми ложными образами. Появляется некий историко-героический травести. Кроме жен, на полях сражения появляются невесты, влюбленные девицы. Они надевают броню и отправля-

ются на поле битвы, выдавая себя за мужчину. Так, в XV веке это делает псковская девица, некая Избрана (имя взято напрокат у Хераскова). Она заявляет:

«Замуж я не хочу! Я и бабой быть не хочу... Я штаны, кольчужку, шелом одену (вместо надену!). Юнцом скажусь... И возьмет меня князь в большую дружину» («Битва при Грюнвальде» Луковского, стр. 45—46). Если славянские дружины вымучивают битву при Грюнвальде, то в этом львиная доля падает на Избрану: она помогла уничтожить магистра Тевтонского ордена.

Совершенно так же поступает Наталья в Нижнем Новгороде во времена Минина. Авторы пьесы «Кузьма Минин» В. Костылев и Т. Лондон выводят эту девушку, героического травести, «в полной боевой оснастке» (стр. 99), отправляют в поход «в доспехах» (стр. 109). Они, очевидно, не представляют себе, что значит боевой «доспех». Молоденькая девушка не могла бы в нем стоять, она упала бы под его тяжестью. В решающий момент битвы под Москвой, в важнейший момент всей пьесы, где центральными фигурами должны быть Минин и Пожарский, мы получаем следующую инсценировку автора: «На первом плане, в луче прожектора, обнаружилась в боевом костюме, с саблей в руке Наталья» (В. Костылев и Т. Лондон. «Кузьма Минин», стр. 112). Дальше подробно рассказывается, как «в лучах прожектора» сражается Наталья, превращенная волею авторов в некую небывалую в русской истории Жанну д'Арк, подавляющую своей храбростью Минина и Пожарского.

Исторический Минин, сражающийся под стенами Москвы как ее освободитель, как вождь народного ополчения, — это шекспировская фигура, это фигура большого исторического плана, а вместо него «в лучах прожекторов» мы все время видим невозможную девицу-травести, неслыханную в русских летописях.

Наша русская история чрезвычайно богата материалом для героико-патриотических пьес. Неисчерпаемо богатство ярких народных героических образов в истории, в летописях, в преданиях, в записках современников. Но наши драматурги часто обедняют и деформируют эти события.

Отдаляясь, таким образом, от исторических источников, они оказываются лицом к лицу перед опасностью стать на дорогу Кукольника с его драматургией исторических эффектов и громких слов. Особенно ярко это обрастание словами, уничтожение образа, лица героя, его исторического облика выражено в пьесе «Кузьма Минин» Костылева и Лондона.

Чем занимается в пьесе Минин? Казалось бы, вся суть его дела в собирании, в созидании народного ополчения. Города, села, посады всего Поволжья шлют к Минину гонцов. К нему стекаются русские люди отовсюду, чтобы стать под знамена его ополчения. Памятники этой эпохи изобилуют замечательными документами, свидетельствующими о народном подъеме, народном военном строительстве, о сплочении народа вокруг Нижнего Новгорода. Но в пьесе «Кузьма Минин» среди 31 действующего лица нет представителей русской земли, собирающихся к Минину на освобождение Москвы. Зато в пьесе много романических историй. Минин принимает в этих любовных делах немалое участие, но как исторический деятель он в пьесе почти отсутствует. Его занятия в пьесе поражают мелочностью, случайностью. Он занимается то ненужными спорами с воеводой, то препирательством со своей женой и сыном: «Ты чего ж это, раскудыкина мать!» — кричит он на своего сына, упрекая его в лености (стр. 63). Вообще он мастер браниться: «Што за хреновина, не разберу никак!» «Тьфу, ты оказия!» — бранится Минин, не умея, по неграмотности, прочесть деловую бумагу (стр. 57).

Занятий у Минина в пьесе много, исторического дела нет. Чтобы увеличить драматизм положения, авторы устраивают покушение на жизнь Минина. В момент, когда Минин произносит свою историческую речь на площади, в момент величайшего народного подъема, когда к Минину стекаются потоки народной любви, происходит это покушение — одно из трафаретнейших покушений, которыми хоть пруд пруди в наших пьесах.

В любой пьесе о Минине сцена его обращения к народу драматически и исторически должна быть закончена на величайшем подъеме. Минин — любимый выразитель воли народа к свободе родины. Островский так и делает, но наши авторы от этого отказываются, отказываясь же, они теряют под собой историческую почву, а драматически становятся немощными.

Следует остановиться на одном эпизоде в разбираемой пьесе — на любви некоей вдовы, боярыни Марфиньки, к собственному холопу Гаврилке. Эта боярыня и холоп непрерывно, постоянно, у всех на глазах, днем и ночью объясняются в любви, милуются и целуются в течение всей пьесы. Минин относится к этому с сочувствием. Это явная историческая нелепость: какая же боярыня-вдова при мужчинах, в военное время, стала бы целоваться всюду со своим холопом?! Будь так, она прослыла бы немедленно гулящей девкой.

Скажут, что это пустяки, но одна нелепость, пустяшная, ведет к другой нелепости, уже вовсе не пустяшной.

Этого самого влюбленного холопа Гаврилку Минин, на которого только что было произведено покушение, ставит охранять шатер воеводы князя Пожарского с наказом: «Ну, дак ты смотри, пуще глаза храни. Одному тебе доверяю». Но лишь только Минин ушел, этот влюбленный страж издает любовный вопль: «Кровать ты моя, кроватушка, пуста ты стоишь!», покидает свой пост у ставки воеводы, вместо себя ставит Филю с кулаком, а сам убегает в город миловаться с боярыней (стр. 98).

Авторы не замечают, что этим эпизодом с холопом, убегающим со стражи на любовную потеху, они бросают неприятный отсвет на личность самого Минина, — хорошо же он знает своих ополченцев! Кого же он ставит оборонять князя Пожарского, говоря при этом: «только на тебя могу положиться», когда этот особенно выбранный им страж сейчас же уходит с поста на любовные дела с циническим криком: «Кровать ты моя, кроватушка, пуста ты стоишь!».

Окружая Минина подобными «любовниками» в «кольчужках» и воинственными травести, авторы деформируют историческую действительность, деформируют самый образ исторического лица, терпящего подобное окружение. Смотря на этих «сподвижников» Минина, более всего занимающихся любовными делами, слушая их бессодержательные речи на плохом, будто бы русском языке, приходишь к выводу: конечно, не они освободили Москву. И мы отводим такую пьесу, как и не историческую, и не художественную.

Поэтому отдыхаешь душой, когда попадаешь на пьесу другого типа, где нет этой деформации исторического образа.

Среди таких пьес хотелось бы отметить пьесу о Суворове О. Литовского и К. Осипова, носящую название «Русские орлы».

В своей пьесе авторы удерживаются от насильственной шиллеризации образа и тем более от декламационной и декоративной кукольнизации пьесы. Они не тащат русскую «героиню» на альпийские высоты. (В предыдущей пьесе о Суворове — пьесе весьма удачной — авторы Бехтерев и Разумовский именно так и поступили: они некую «торговку Степаниду» заставили взобраться на Чортов мост, где она и погибла под одобрение Суворова).

В чем ценность пьесы Литовского и Осипова, очень сжатой, очень краткой по развертыванию действия? Суворов на вопрос настоятеля монастыря в Сен-Готарде: «Кто вы?»—отвечает: «Я русский солдат в чине фельдмаршала». Темой пьесы является высокое мужество, героическая доблесть русского солдата, выразителя лучших качеств и свойств русского народа. В этой пьесе — все солдаты, хотя все они в разных чинах — от рядового до генералиссимуса. И всем им предстоит одно, строго сосредоточенное, исторически ясное испытание — штурм высот Сен-Готарда.

Умение конкретизировать исторический материал вокруг определенного, неискаженного исторического образа придает большую ценность этой одной из самых кратких пьес. «Русские орлы» не решают вопроса о подлинно народной, высокохудожественной пьесе о Суворове: такая пьеса еще в будущем, но пьеса Литовского и Осипова дает первый опыт построения пьесы на строгом принципе самоограничения. При всей лаконичности названная пьеса звучит, несомненно, сильнее многих других пьес, обильно обросших словами и эффектами (как, например, «Князь Владимир» Форш и Бояджиева).

Советские драматурги приняли историко-патриотическую тему из рук Пушкина, А. К. Толстого и Островского после того, как она была долгое время забыта, затоптана в грязь в лжепатриотических, в лженародных, кукольникоподобных пьесах эпохи реакции, в пьесах, которым нет числа, но которые лишены всякого исторического и художественного значения. Из этой реакционной грязи историческую, героическую тему наши драматурги извлекли. Они ее вознесли принципиально, идейно на большую высоту. Идейное построение, патриотическое звучание исторических пьес, их тематика—все это стоит у наших драматургов на должной высоте. Но им предстоит еще долгая, большая работа для того, чтобы претворить все это в подлинно художественные создания драматургии. Потребуется большой творческий труд, большая работа над историческими источниками для того, чтобы поднять художественный уровень наших пьес на ту высоту, к которой зовут Пушкин, А. К. Толстой, Островский.

Говорить от лица истории, говорить за исторического героя своей страны — это почетное право, но это и высочайшая обязанность писателя. Советские авторы доказали свое право говорить о князе Владимире, Александре Невском, Дмитрии Донском, Минине, Суворове, Кутузове, Ленине, Орджоникидзе, Сталине. Но чем глубже поймут они свои обязанности, чем серьезнее они отнесутся к ним, тем лучше и полнее они осуществят это право.

«Да, русская старина нам дорога... Мы стараемся понять ее ясно и просто; мы не превращаем ее в систему, не втягиваем в полемику; мы ее любим не фантастически вычурною, старческою любовью: мы изучаем ее в живой связи с действительностью, с нашим настоящим и нашим будущим... Пусть истинный талант передает нам нашу старину... за нашими рукоплесканиями у нас дело не стоит»,—говорил Тургенев, требуя художественной правды от исторических драматургов [1]. И сейчас, говоря словами Тургенева, историческим пьесам рукоплещут. Но было бы ошибкой думать, что большая доля этих рукоплесканий относится к авторам: она часто относится к историческим героям их пьес.

[1] См. его рецензию на «Смерть Ляпунова» С. Гедеонова.

Спектакли вахтанговцев

Ю. ЛУКИН

Не случайно театр им. Вахтангова, возвратившись в Москву, начал свой сезон спектаклями «Олеко Дундич», «Фронт» и «Сирано де-Бержерак». В этих работах коллектива вахтанговцев воплощены его поиски темы, близкой нашей современности, его стремление к новому в театральном искусстве и желание сохранить и укрепить традиции своего театра.

Героическая романтика образов Олеко Дундича и Сирано, глубокая патриотическая идея, движущая ими, огромное политическое значение пьесы А. Корнейчука вполне оправдывают выбор театра. Разнообразие выбранного материала, привлечение для работы над ним режиссеров различного направления, смелость и своеобразие их подхода к решению своей задачи обнаруживают постоянное и плодотворное движение творческой мысли талантливого коллектива в его исканиях, в его стремлении определить цели и характер работы театра в дни Отечественной войны. Театр живет напряженной творческой жизнью, не боится смелого опыта в постановочной работе и главные усилия направляет к воплощению на сцене большой темы современности—темы патриотизма. Вот те первые впечатления, которые порадовали московского зрителя в его новой встрече с вахтанговцами.

Театр много и интересно работает во время войны. Он вернулся в столицу с большим итогом творческих достижений. Есть в этой его многообразной деятельности и отдельные срывы и некоторые частные тенденции, которые внушают известное опасение, развитие которых увело бы театр в сторону от правильного пути и на которых необходимо остановить внимание. Большинство их связано с проблемами режиссуры, театральности сценического представления, с экспериментами в области его формы и, наконец, с тем, как именно следует понимать традиции театра. Сделаем попытку подойти к обсуждению этих вопросов.

Первая замечательная традиция вахтанговцев, которая столь убедительно проявилась в спектаклях «Фронт» и «Сирано де-Бержерак», — это высокий уровень игры всех их участников, цельность и слаженность актерского ансамбля. В этом несомненная заслуга и режиссеров и актерского коллектива, с увлечением и вдохновением работавшего над весьма сложными ролями и слиянием их в то художественное единство, которого требует спектакль.

Говоря об этих трех спектаклях вахтанговского театра, следует особо выделить Р. Симонова. В прошлом актер, по преимуществу, острого комедийного мастерства, этот талантливый художник поставил перед собой задачу сыграть роли героические, притом овеянные романтизмом и большой лирикой, особенно Сирано. В Олеко Дундиче и Сирано де-Бержераке он дал нашей сцене сильные, живые образы борцов за справедливость, горячих патриотов, рыцарей светлой и благородной идеи.

Его целомудренно строгая игра, несмотря на сдержанную, чуть суховатую подачу текста, раскрывает зрителю глубоко человечную душу Сирано — и там, где Сирано-воин со шпагой в руках отстаивает честь и славу оружия своей родины, и там, где поэт-гражданин Сирано яростными стихами бичует вечных своих врагов — предательство, низость, злобу, лицемерие, пошлость и весь сонм людских пороков, и там, где Сирано-влюбленный жертвует счастьем своей жизни во имя высокого идеала любви, который он создал в мечтах о ней. С большим подъемом проводит актер великолепную сцену признания, когда от лица Кристиана Сирано изливает Роксане всю полноту своего страстного и возвышенного чувства. Столь же темпераментно передает он драматизм последнего акта пьесы. Едок и язвителен он в стычках с де-Гишем, в этих молниеносно вспыхивающих словесных дуэлях, в которых неизменную победу одерживает

разящее остроумие Сирано. Симонов обнаруживает в этих сценах мастерское владение искусством сценического диалога, знакомое нам и по многим прежним его ролям. Очень хорош он в той сцене, где Сирано, чтобы помешать де-Гишу ворваться в дом Роксаны, задержать его и этим дать возможность монаху обвенчать Роксану с Невильетом, заговаривает де-Гиша нелепейшими рассказами о различных способах фантастических полетов на луну. Благодарные возможности, которые предоставляет эта блестящая сцена актеру для раскрытия его комедийного дарования, Симонов использует в полной мере.

Одно из больших достоинств игры Симонова в роли Сирано то, что он за внешним колючим блеском бравады задиры и бреттера Сирано показал мужественную нежность его сердца, высокую внутреннюю скромность и достоинство, застенчивость и даже робость его чистой любви, рыцарскую верность и доблесть служения его благородным гражданским идеалам.

Крупный успех Симонова — создание образа одного из героев гражданской войны Олеко Дундича. Его Олеко Дундич — горячий образ сербского патриота, осознавшего, что борьба за его родину неотделима от борьбы, которую ведут народы Советского Союза за счастье всего человечества, и доблестно сражающегося в рядах

«Сирано де-Бержерак» — Ростана.
Сирано — Р. Симонов. Роксана — Ц. Мансурова.
Театр им. Вахтангова.

«Олеко Дундич» — М. Каца и А. Ржешевского.
Олеко Дундич — Р. Симонов. К. Е. Ворошилов — М. Державин.
Театр им. Вахтангова.

Первой Конной в годы гражданской войны. Симонов ярко передал романтику этого образа, нашел для него глубоко правдивые и задушевные интонации. Наиболее живые черты характера, воплощенные в симоновском исполнении этой роли, — кипучий темперамент и, наряду с ним, трогательная непосредственность Дундича.

Ц. Мансурову мы увидели в роли Роксаны, роли, представляющей для актрисы исключительные трудности, требующей глубокого проникновения в образ, отличного знания эпохи, среды и высокого владения актерской техникой. Трудно переоценить словами похвалы успех, которого достигла Мансурова в этом спектакле. Роль безусловно близка характеру ее дарования. Отчасти актриса была подготовлена к исполнению этой роли работой над созданием превосходных образов капризной и нежной Турандот, влюбленной насмешницы Беатриче («Много шума из ничего»). Но основное, что сказалось здесь,—присущая этой актрисе тонкость игры и трактовки роли, а в технике — свобода и выразительность движений, мимики, непринужденность и обаятельность интонаций, все, что требует большой работы над собой и незаметными, на первый взгляд, элементами входит в тот образ, который мы видим на сцене. Сложный образ французской «причудницы» XVII века, избалованной вниманием парижского света, праздничным шумом его суеты и сумевшей, однако,

оценить и полюбить благородную душу некрасивого и нищего Сирано, Мансурова создала с тем изяществом и видимой легкостью, которые характерны для ее мастерства.

Отлично провел роль Кристиана де-Невильет В. Кольцов. Он удачно избежал соблазна сыграть глупого красавца. Его Кристиан вовсе не так уж глуп. В такой трактовке изощренный ум Роксаны отдает предпочтение не просто умному Сирано перед глупым Невильетом, — он отдает предпочтение поэту Сирано перед солдатом Кристианом. Главное, что пленяет Роксану в Сирано, не его ум, а его любовь и душа поэта.

Подлинно блеснул незаурядным дарованием характерного актера Кольцов в эпизодической роли Грустного в спектакле «Фронт».

В этом спектакле Огнева играет Б. Бабочкин. Роль очень ответственная. Пьеса приковывает внимание зрителя к важнейшим вопросам, волнующим каждого советского патриота—об успехах и неудачах Красной Армии. Содержание ее, по существу, выражено словами одного из персонажей пьесы Мирона Горлова: «Народ любит и требует только знающих и умных руководителей». Личная храбрость, прошлые заслуги далеко не достаточны для руководителя, если он оказался незнающим и неумным. Слишком суровы проверка войны и ее требования. Косный, отстающий руководитель неминуемо очутится за бортом. Таких командиров, которые не хотели овладеть искусством современной войны, Красная Армия далеко переросла. В битвах Отечественной войны выросли и закалились новые могучие кадры бойцов, офицеров, генералов Красной Армии. Это они сейчас на многочисленных фронтах войны решают судьбы сражений, это они — плоть и кровь Красной Армии, идущей под водительством Верховного Главнокомандующего товарища Сталина от победы к победе. Член Военного Совета фронта Гайдар напоминает в пьесе: «Сталин говорит, что нужно смелее выдвигать на руководящие должности молодых, талантливых полководцев, наряду со старыми полководцами, и выдвигать надо таких, которые способны вести войну по-современному, а не по старинке, способны учиться на опыте современной войны, способны расти и двигаться вперед». Таковы в пьесе старый воин генерал-майор Колос, ветеран гражданской войны, начальник политотдела армии Орлик: доблестно и умело сражаются Сергей Горлов, Остапенко, Гомелаури, Башлыков, Шаяметов. И, конечно, в первую очередь, Огнев, знающий, храбрый, умный руководитель.

Течение событий в пьесе отодвигает на задний план Ивана Горлова, и центральными фигурами становятся эти люди, вместе с героем тыла, старым большевиком, талантливым инженером Мироном Горловым. Иван Горлов, полагающий, что искусство полководца состоит только в натиске, геройстве, доблести, а не в овладении современными методами ведения войны (его излюбленное изречение: «война — это риск, а не арифметика»), храбр, в прошлом он воевал хорошо и мог стать первоклассным полководцем, но он безнадежно отстал, не захотел учиться и остался жить во вчерашнем дне Красной Армии. Огнев же, Колос, Сергей Горлов и его герои-артиллеристы — ее сегодняшний день. Вот в чем основное значение роли Огнева в пьесе.

В исполнении Бабочкиным роли Огнева четко видны кровная связь Огнева с Красной Армией, его уважение к традициям гражданской войны, которые, однако, отнюдь не превращаются для него в догмы, мешающие учиться новому. Хорошо передает актер вдумчивость Огнева, трезвую и критическую оценку им собственных сил и сил врага, его ум, его стремление к знаниям, его темперамент воина и убежденность руководителя, знающего, что путь, им выбраный, верен. Актер дал образ умного, знающего, никогда не успокаивающегося на достигнутом, всегда идущего вперед, талантливого и волевого молодого советского генерала, рожденного Великой Отечественной войной. Не изменило Бабочкину, как всегда, и его редкостное актерское обаяние.

Следует, однако, отметить, что в сценическом образе Огнева хотелось бы видеть фигуру полководца более крупного масштаба и еще значительно более сильных волевых качеств и высокого интеллекта, чем это пока удалось показать актеру. Этого настоятельно требует сопоставление сценического образа с фактами жизни, с образами славных сталинских питомцев — выросших в дни Великой Отечественной войны полководцев Красной Армии.

Весьма примечательно исполнение А. Диким роли Ивана Горлова. В той ее интерпретации, которую принял для себя актер, он ведет ее с мастерством и достигает большой впечатляющей силы. Многие детали отработаны великолепно.

Однако его толкование роли спорно. Образ Ивана Горлова сложен. Горлова разоблачают в невежестве, в отсталости, в ограниченности. Актеру надо сыграть человека, под важностью и напускным величием которого скрываются узость, застойность, консерватизм, нежелание итти в ногу с развитием передовой военной науки. В слепом упоении своим апломбом он заявляет, что война — не академия, война — не школа, на войне воюют, а не учатся. Но он не хотел учиться и до войны, это видно из его же рассказов о своей жизни. Он бравирует тем, что «никаких университетов не проходил». При всем том, это — самородок. В прошлом у него немало заслуг. Он хорошо воевал в гражданскую войну, своими качествами заслужил любовь и уважение бойцов и командиров, он накопил богатый опыт и мог бы быть исключительно полезным и в нынешней войне.

Член Военного Совета Гайдар, привезший приказ о снятии Горлова, справедливо замечает, что старые полководцы могут стать большими знатоками приемов современной войны, чем молодые, при одном лишь условии: если они захотят учиться на опыте войны.

Горлов же, завоевавший свои лавры полководца в боях гражданской войны, когда боевая техника—танки, авиация, автоматическое оружие—играла второстепенную роль, не желает уяснить себе всей глубины изменений, происшедших с тех пор в характере ведения войны, и хвастливо заверяет: «Побьем любого врага, и не радиосвязью, а геройством, доблестью». Он противопоставляет храбрость и мужество военной культуре и науке. В этом его коренная ошибка, граничащая с преступлением.

Он не понимает указания, которое дал товарищ Сталин еще в 1936 г.: «Смелость и отвага — это только одна сторона героизма. Другая сторона — не менее важная— это у м е н ь е. Смелость, говорят, города берет. Но это только тогда, когда смелость, отвага, готовность к риску сочетаются с отличными з н а н и я м и».

Естественно, что вокруг Горлова группируются такие же невежды, как и он сам, но наделенные притом еще чертами шкурничества, трусости, лживости. Он знает им цену, но он нуждается в подхалимах. Он избалован лестью, а ведь честному человеку хвалить-то его стало уже и не за что. Он не мирится с самокритикой.

На передовые идеи и планы Огнева он смотрит как на мальчишество, как на фокусы зазнавшегося ученого выскочки. Опасен Горлов на большом посту, который он занимал, был именно тем, что он сам не учился и мешал другим учиться воевать по-современному.

А. Дикий сильно изобразил черты невежества и самодурства в характере Горлова, его сугубо отрицательную роль в руководстве фронтом.

Но, рисуя образ Горлова, он очень уж сгустил краски, фигура получилась слишком мрачной, словно актер вовсе не видит некоторых положительных черт Горлова. У Горлова нельзя отнять его храбрости и мужества. Актер же как бы пренебрегает этим и несоразмерно большой акцентировкой в своем исполнении выделяет упрямство и озлобленность (даже не озлобление, а именно озлобленность), питаемую едва ли не ущемленными чувствами карьериста Горлова. В своем понимании образа А. Дикий создает очень цельный рисунок роли. Но такое сгущение красок меняет в известной мере содержание образа и, по существу, снижает значение важнейшей проблемы, поднятой автором пьесы. Поэтому-то, повторяю, трактовка роли представляется спорной. Что же касается того, как А. Дикий воплотил свой творческий замысел в сценический образ, то здесь молодежь может многому поучиться у этого талантливого и своеобразного актера.

Очень различны постановки разбираемых спектаклей, и каждая из них вызывает свой круг вопросов и размышлений у зрителя.

Спектакль «Олеко Дундич» держится, по существу, на превосходной игре Симонова. Пьеса М. Каца и А. Ржешевского в драматургическом отношении откровенно слаба. Работа над нею поставила режиссера (А. Дикий) перед большими трудностями. Его заслуга в том, что он слил в связный спектакль лишенные единого драматического действия, разрозненные эпизоды жизни героя, которые представляла собою пьеса. Нашел он и ряд интересных сценических решений отдельных эпизодов. Так, например, наибольшего подъема достигает игра Симонова в превосходно поставленной сцене боя, когда раненый Дундич ведет свою часть и в тяжелой и неравной схватке вырывает у врага победу. Но не удалось режиссеру добиться единства стиля в постановке, и слишком многие места в спектакле заставляют думать, что режиссеру изменяет вкус. Опереточен выход Дундича в сцене бала. Как некий цыганский табор в плохих оперетках, показаны в ряде эпизодов друзья и соратники Дундича: сербы и черногорцы, славные бойцы Первой Конной. Их появления вызывают недоумение. Оперетка причудливо сочетается в спектакле с лубком, притом также весьма невысокого качества. Напомним «танцы» на балу, предшествующие приходу Дундича: кавалеры волками рыщут вокруг своих томно вздыхающих дам и, подкрутив усы, с плотоядным кряканьем бросаются за ними вдогонку. Лубочно показан Ходжич, в результате он вызывает у зрителя больше брезгливости, чем ненависти. Не такова была задача режиссера. Особенно нелепа сцена разговора Ходжича с Галиной, когда Ходжич после каждой фразы подбирает рассыпанные на полу кредитки. Здесь, до бесконечности повторяя прием, постановщик явно теряет чувство меры, и Ходжич превращается в фарсовую фигуру смешного, мало опасного мошенника. Думается, недостойна образа Дундича фарсовая пантомимическая сцена объяснения с начальником боепитания в начале спектакля. В таких местах ловишь себя на досадном ощущении: в вахтанговском ли театре это происходит? Этот театр обычно отличался продуманностью всех деталей своих постановок, тонкостью и безупречностью вкуса.

Дефекты постановки снижают силу этого полезного патриотического спектакля.

Симонову, как постановщику спектакля «Фронт», удалось в его исканиях истинной театральности сценического ис-

кусства осуществить наибольшее слияние характера постановки с существом пьесы, т. е. то, к чему и должен стремиться постановщик. Этот спектакль в целом — значительное достижение театра.

Пьеса А. Корнейчука бичует зазнайство, самовлюбленность, консерватизм, подхалимство и лесть. Она поучительна для каждого работника, она побуждает нас критически относиться к своим недостаткам, преодолевать их, стремиться беспрестанно совершенствовать свою работу. Она проникнута силой и уверенностью. Писатель-патриот не побоялся во всеуслышание сказать правду о помехах нашей победе над врагом, о недостатках в руководстве военными операциями некоторых наших командиров. В правдивости и жизненности художественных образов, в смелости и честности изображения — сила этой пьесы. Ее художественная значительность в том, что она открыто критикует наши недостатки и показывает пути их ликвидации. Новые люди в пьесе побеждают, и это служит предзнаменованием успеха.

Скупость и строгость оформления (спектакль идет в сукнах), обращение героев пьесы в их монологах к зрительному залу — все это подлинные находки, плод продуманной работы режиссера. Спектакль вполне отвечает характерным особенностям пьесы Корнейчука, ее публицистический заостренности.

К сожалению, слабее, чем ожидалось, поставлена замечательная картина — на батарее Сергея Горлова (хотя такой эпизод, как чтение письма, режиссерски сделан отлично).

Особого внимания и разбора требует постановка «Сирано де-Бержерака». Много замечательного и много спорного в этом спектакле.

Н. Охлопков давно известен нашему зрителю как талантливый режиссер. Известен он и как убежденный поборник большой театральности сценического представления, которая, будучи взята как самоцель, способна иногда увести от существа пьесы.

Почти нет зрителей, которые были бы равнодушны к этому спектаклю. Он оставляет в целом впечатление яркое и сильное. Все актеры в нем играют так хорошо, что захватывают зрителя, он живет пьесой. В этом большая заслуга Охлопкова. Стройность и слаженность актерского ансамбля свидетельствуют о твердой руке и вдумчивой работе режиссера над образами спектакля.

Однако немало сомнений и возражений, а нередко и тревог вызывает постановка. Многое в ее внешних чертах рождено стремлением ошеломить зал оригинальностью театрального зрелища, тогда как своеобразная сценическая поэма Ростана посвящена драме большого человеческого сердца, и хотелось бы, чтобы внимание постановщика было направлено на то, чтобы глубже раскрыть идейное содержание этого произведения.

Очень близка нам сейчас по духу чудесная пьеса Ростана о поэте-гражданине, поэте-воине, верном сыне своей родины. Задачей режиссера было еще более приблизить ее к нам. Между тем, первые же картины нарочито отодвигают действие в далекое прошлое. Это подчеркивается стилизованными «под старину» медальонами, в которые замкнута сценическая площадка, и всем стилем оформления. Стремление постановщика к поискам новых, оригинальных форм театрального представления радует, оно повышает интерес к спектаклю. Но здесь оно не нашло достойного воплощения.

В спектакле много смелых театральных приемов, фантазии и выдумки постановщика. Краски ярки, праздничны. Однако в ряде случаев теряется чувство меры, и внешняя пышность представления вступает тогда в противоречие с целомудренной прозрачностью пьесы Ростана — поэмы о рыцарской душе Сирано. Так, претенциозная условность некоторых декораций художника В. Рындина отнюдь не помогает звучать живым и страстным словам пьесы. В угоду внешней театральности и пышности зрелища фигуры актеров, а с ними и действие, придавлены огромными изображениями персонажей пьесы, якобы символизирующими сущность каждой картины. Зачем понадобились постановщику такие выкрутасы? У подножия этих немых кукол копошатся маленькие фигурки, их живые прототипы, и это самих героев глубоко человечной пьесы Ростана в какой-то мере превращает, быть может и против воли постановщика, в своего рода декламирующих, движущихся кукол.

В свое время в «Принцессе Турандот» Вахтангов дал нам блестящий образец театра масок. Изящная сказка Гоцци поставлена в подчеркнуто условной, изысканной манере.

Но ведь содержание пьесы Ростана совсем иное. Нельзя забывать, что перед нами драма большого человеческого сердца. Пусть названа она героической комедией, это — поэма, и так и говорит о ней автор в своем посвящении первому исполнителю роли Сирано—Коклену. Неверное использование постановщиком внешних традиций условной театральности, без достаточного ощущения материала и без необходимого художественного вкуса, вступает, по существу, в противоречие с высокими традициями театра, всегда искавшего свежего и тонкого решения своих художественных задач.

Здесь и возникает вопрос о понимании традиций театра. История вахтанговской постановки «Турандот» — это поиски нового, свежего сценического решения именно данного спектакля; далеко не все найденное талантливейшим режиссером мыслилось, видимо, как «вечные» приемы его театра, которые в последующих постановках могут превратиться в свою противоположность: из свежей, оригинальной формы — в окостенелый штампованный прием. Думается, что гений Вахтангова завещал своему театру лучшую традицию этой чудесной постановки: отнюдь не повторение каких бы то ни было внешних приемов, а наоборот, непрестанное горение творческой мысли, беспокойную искру искания вечно новых форм, новых решений в согласии с тем материалом, который дает пьеса, в гармонии с ее содержанием.

Поэтому-то не так уж радует зрителя бледное повторение слуг просцениума из «Турандот» в «Слуге двух господ».

Поэтому-то приходишь к мысли, что Симонов как режиссер спектакля «Фронт», спектакля, постановка которого весьма мало напоминает прежние работы вахтанговцев, гораздо вернее понял традиции своего театра, самый творческий дух этих традиций, чем постановщик «Сирано де-Бержерака», повторивший (хотя и в искаженном виде) некоторые внешние приемы, использованные театром в прежних постановках.

Не так уж нов и принцип превращения картин спектакля в оживленную старинную гравюру (вспомним «Фельдмаршала Кутузова» у вахтанговцев). Но в постановке «Сирано де-Бержерака» и гравюру-то дешевая пышность украшений превращает скорее в аляповатую олеографическую открытку или елочную, сусально расписанную хлопушку.

Полное удивление вызывает гигантская фигура сидящей женщины в картине у балкона Роксаны, сияющая белоснежным оскалом и очень отдаленно похожая на самое Роксану. Есть сторонники видеть в этом символ недосягаемой романтической любви, но, право же, это больше похоже на рекламу зубной пасты из заграничного журнала. С грифа музыкального инструмента, который держит в руках эта дама, свисают две шелковые ленты, с ними вынужден упражняться Симонов, читая превосходный монолог Сирано о любви, а в деку инструмента загнана бедная Роксана, обреченная в таком странном месте выслушивать страстные признания Сирано.

В согласии с некоторыми особенностями постановки свой блестящий монолог о гвардейцах-гасконцах («Мы все под полуденным солнцем и с солнцем в крови рождены»), который Сирано бросает в лицо де-Гишу, он декламирует неким кавалерийским аллюром, а гасконцы, построив пирамиду за его спиной, изображают нечто вроде джаз-гола, имитируя неопределенными звуками не то конский топот, не то барабанную дробь...

Увлечение внешними «эффектами», без видимой иной к тому причины, привело и к весьма вольному обращению с текстом Ростана. В осаде Арраса у Ростана гасконские гвардейцы сражаются против испанцев. Но можно ведь изобрести что-нибудь более экзотическое, чтобы было где развернуться постановщику и костюмеру. Возьмем, например, мавров: черные лица, белые одежды, кривые сабли, дикие крики и взвизги... И вот мы видим в этой сцене вместо испанцев мавров. Почему? Да просто так. Режиссер решил — так тому и быть: будут мавры, и, как говорится, никаких испанцев!

По тому же «принципу» решен и финал картины. В пьесе, как известно, Сирано, когда выбывает из строя раненый капитан гасконцев, принимает на себя командование и с боем вырывается из окружения, ошеломляя испанцев отвагой и дерзостью гвардейцев. Режиссера не удовлетворила эта превосходная сцена, ему показалось, что в ней мало шума, и он решил привлечь на помощь пиротехнику: хлопушка должна хлопать. И вот мы видим Сирано почему-то в нижней рубахе, без шпаги, окруженного ползущими к нему и визжащими маврами. Неведомая рука протягивает ему из-за кулис факел, и он поджигает предусмотрительно приготовленную бочку с порохом. Пламя, треск, дым! Мавры повержены... У Ростана ничего этого нет.

Та же дешевая экзотика в первом появлении Роксаны. Роксана появляется на плечах у какого-то индуса. Почему? Так не было принято. Почему не ввезти ее для пущего эффекта на слоне?

Много сокращений в тексте. Опущено вступление к пьесе. Почему-то объединены в спектакле роли капитана гасконцев и друга Сирано Ле Брэ. Обеднена интереснейшая роль кондитера Рагно: по пьесе он человек, влюбленный в поэзию, своего рода покровитель муз, в спектакле это просто сентиментальный толстяк. И виноват в этом не актер: играет М. Державин хорошо, но из текста выброшены целые эпизоды. Обеднена и роль де-Гиша. По пьесе это злодей, низкий придворный интриган, но человек храбрый и стойкий — и тем более опасный. Он тоже гасконец! В знаменитом эпизоде у стен Арраса он рассказывает гасконцам, как ловко избежал он смерти или плена, бросив в тяжелую минуту боя свой фельдмаршальский платок, по которому его могли узнать враги. Он рассказывает об этом, как об удачной военной хитрости, о маскировке. Сирано пользуется случаем, чтобы уязвить его замечанием, что он никогда не бросил бы своего фельдмаршальского платка. Де-Гиш презрительно парирует этот выпад, предлагая достать платок оттуда, где он оставлен. Сирано резким движением выхватывает из-за пазухи платок де-Гиша: «Вот он!». Легендарная храбрость Сирано далеко превзошла твердость и самообладание де-Гиша. Сопоставление этих качеств гораздо больше дает почувствовать доблесть Сирано, чем противопоставление трусости де-Гиша его храбрости. Кстати, замечательный эпизод с платком из спектакля вовсе выброшен. Так же и в следующем эпизоде. Раззадоренный насмешливыми

уколами остроумия Сирано в присутствии гвардейцев, де-Гиш остается в самом опасном месте боя. Сгоряча он даже забывает о своей изысканной придворной речи и, отдавая приказания, переходит на гасконский акцент. Гвардейцы обрадованно восклицают: «Ого! Да он гасконец!..» И это Сирано говорит ему: хорошо, вы доказали вашу храбрость, но здесь дама, вы должны увести ее отсюда. И лишь потому, что надо увести Роксану, уходит разгоряченный де-Гиш. В спектакле же, поскольку выброшена словесная перепалка между де-Гишем и гасконцами, изменяется и мотивировка его ухода: он покидает обреченных на смерть гасконцев просто как холодный трус. Сирано не нуждается в таком контрасте. Наоборот, это несколько принижает его соперничество с де-Гишем во владении и словом и шпагой.

Пренебрег постановщик авторскими указаниями относительно костюма Сирано и ремарками, касающимися сенсационного появления Сирано в первом акте. А Ростан отлично знал сцену. В спектакле выход Сирано получился бледным.

Сокращены даже монологи Сирано, в том числе и знаменитый монолог о носе.

Опущена сцена, в которой гасконцы, изнемогающие от тягот осады, фрондируют и Сирано поддерживает их боевой дух своей веселостью и стихами. Он заставляет седого Бертранду петь им старую чудесную песню их родины Гаскони.

Слышите? Это Гаскония милая,
Это родимый наш край!...

Горячее чувство любви к родине, пробужденное песней, дает гвардейцам, истомленным голодом и лишениями, силы для новых подвигов...

Особенно досадно, когда при сокращении выпадают из пьесы ее патриотические мотивы.

Режиссер видит эффектность последней сцены в том, что заставляет Сирано театрально накрывать самого себя траурным плащом, но он выбрасывает замечательные предсмертные слова Сирано. Умирая, Сирано говорит Роксане, что уносит с собой нечто, что осталось незапятнанным, и чистым, и красивым... Роксана, склонившись над ним и целуя его, спрашивает: «Что же это, милый мой?» Она ждет, что он скажет: «Любовь». Но Сирано отвечает: «Мой рыцарский султан!» Этим он ставит чувство гражданственности выше всего. Это выпало из спектакля.

Чем вызваны купюры в пьесе? Она велика, бесспорно. Надо уложиться в сроки спектакля. Но этого можно было достигнуть, придав ему более живой и стремительный ритм. Искрометная речь и острота пьесы, которая воистину, по меткому слову Горького, возбуждает кровь, как шампанское, требует блеска, быстрого темпа и живости.

Что же касается переделок пьесы, то охлопковская театральность во многих элементах спектакля вступила в борьбу с театральностью Ростана. Задача режиссера состояла в том, чтобы дать актерам сыграть Ростана. Его нет надобности ломать. Охлопков же решил дать бой Ростану. Зачем? Ненужный бой! И Охлопков не выходит из него победителем.

Это заставляет вновь вернуться к одному из общих вопросов режиссерской работы. Все более назревает потребность в том, чтобы постановщики не уподобляли классических пьес опытам начинающих авторов. Проявление творческой самостоятельности режиссера, его лица как художника вовсе не в том, чтобы обязательно, во что бы то ни стало переиначивать, перекраивать пьесу достаточно квалифицированного драматурга. На совещании по итогам смотра спектаклей русской классики было упомянуто о не столь давней постановке крупного московского театра, в которой Мурзавецкая («Волки и овцы» А. Н. Островского) была превращена в настоятельницу женского монастыря, а почтенный ее слуга седовласый Павлин... в женщину Павлину. Но разве манипуляция с испанцами и маврами в спектакле «Сирано де-Бержерак» не похожа на это?

Вот несколько соображений, которые хочется высказать после просмотра основных трех спектаклей, привезенных вахтанговцами в Москву.

Вслед за этими тремя пьесами, посвященными теме патриотизма, театр показал два таких разнородных и по содержанию, и по жанру, и по выполнению спектакля, как «Гроза» Островского и «Мадемуазель Нитуш» Эрве.

Первый спектакль — прискорбная неудача театра. Думается, что она полная: начиная с работы постановщика и игры основных актеров и кончая оформлением.

Есть ли в богатом наследстве классика русской драматургии произведение более значительное, более сильное и цельное, более драматическое, более благодарное для театра и актера, чем «Гроза»? Стоит лишь вспомнить лучшее, что написано о «Грозе» — вдохновенную статью Добролюбова...

Мрачный мир обитателей «темного царства» — и явление в нем светлого и трагического образа Катерины. Глубокая общественная идея, заложенная в столкновении этих образов. Великолепно проведенное драматургом нарастание драматического конфликта. Редкая поэтичность замечательного произведения, его «стихийная сила», которая изумила современников. Все это налагает огромную ответственность на театр, берущийся поставить этот спектакль, требует от него исключительно вдумчивой, сосредоточенной работы, творческого горения и раскрытия всех возможностей театра. Здесь холодность и вялость, в чем бы они ни выражались, непростительны.

Между тем спектакль получился «проходной», бледный.

Люди города Калинова предстают перед нами куда более мирными, безобидными, смешными, чем в пьесе Островского. Ведь это волжане, крепкие характеры, грозные в своей мрачной силе представители дикой и злобной стихии «темного царства», задушившего Катерину. А роль Кабанихи, воплотившей в себе эту зловещую, грозную силу, оберегающей устои бесчеловечно-жестокого домостроевского уклада, загубившей и Катерину, и безвольного Тихона, страшной в своей косности и озлоблении против всего нового, в своей беспощадной твердости и ожесточенности, совсем не удалась актрисе Н. Русиновой. Перед нами в большинстве картин — сварливая, но довольно рыхлая купчиха, любящая порассуждать, доверительно обращающаяся к зрительному залу в своих сетованиях на молодежь. Трудно поверить, чтобы такая женщина причинила столько бед. Недостало у актрисы ни красок, ни выразительных средств, чтобы передать могучий, волевой характер Кабанихи, ее «лютость», о которой говорит Кудряш.

Мракобес и властный самодур Дикой, зажавший в кулак весь город, изображен И. Толчановым скорее как капризный старикашка, который чаще вызывает смех, чем ненависть.

Вообще в спектакле актеры слишком часто комикуют. Таков и Тихон М. Державина, чудаковатый, душевный, по существу веселый парень. Актер мало внимания уделил тому, чтобы ярче оттенить забитость Тихона.

В результате темные тона пьесы оказались разбавленными, разжиженными. Это не дает зрителю почувствовать всю давящую тяжесть атмосферы города Калинова, мешает передаче напряженности действия, неуклонного нарастания катастрофы в судьбе Катерины, осложняет актрисе трактовку и исполнение и без того труднейшей роли.

Е. Алексеева создала образ простой и чистой русской женщины, каких очень много. Иногда вредит ей пафосная декламация. Но если бы и не было этого недостатка, каким обедненным предстает перед нами образ Катерины! Разве это тот полный противоречий и трагической силы образ, который дан в пьесе? Не нашла актриса возможностей для раскрытия всей глубины мятущейся, поэтичной и страстной души Катерины. Нет в ее Катерине огромной душевной силы, нет горячности, своеобразной поэзии, немного больной — от фанатически-религиозного воспитания, от темного уклада окружающей ее жизни, — но трепетно живой и светлой в своем порыве к прекрасному и к свободе. Катерину что-то, действительно, роднит со свободной птицей, рвущейся из тесного плена. У Е. Алексеевой же она слишком обычная, слишком немудрящая.

И, естественно, не удается актрисе требующее огромной простоты и убедительности место, где Катерина спрашивает:

— Отчего люди не летают?

Как бы ни сказать эту фразу, она не прозвучит, если весь образ, созданный актрисой, не оправдает этих слов.

Много в драме Островского таких сложнейших испытаний для актрисы: рассказ о детстве, монолог с ключом, сцена грозы, финальные картины. В этих местах особенно нехватает Е. Алексеевой многообразия красок и глубины проникновения в образ. Мы не видим всего богатства оттенков этого страстного характера, бурного развития душевной драмы Катерины. Если переданы актрисой нежность и преданность, благородство в любви Катерины, то гораздо слабее ощущаем мы ее мечтательность, экстаз ее чувства, предгрозовую духоту в ее метаниях, когда она обращается всею своею душой к Тихону:

— Тиша, голубчик мой, ни на кого тебя не променяю!

Эта реплика вызывает взрыв смеха в зрительном зале, ибо она трактована так, будто Катерина уже заведомо решилась на измену Тихону. Ложность такой трактовки видна хотя бы уже из того, что этот страстный вопль, стон Катерины выразится позднее в мольбе: «Возьми ты с меня какую-нибудь клятву страшную...» Катерина в своих мучительных метаниях, в страшном одиночестве борется с тем, что ей кажется великим грехом, и хватается за то, что может ее удержать, ищет поддержки и опоры у мужа.

Упрощенное решение образа не дает актрисе сыграть так сильно, как это нужно, сцену, в которой Варвара оставляет ей ключ от сада. Не передает она той борьбы чувств, которую молнией освещает признание перед собою: «Да что я говорю, что я себя обманываю?.. Будь, что будет...» — и бурного взрыва чувств во встрече с Борисом Григорьевичем, всего трагизма страшного вскрика: «Ад! Ад! Ад! Геенна огненная!» — этого удара грома, когда под хохот безумной старухи, напророчившей Катерине гибель, разражается та гроза, нарастающим предощущением которой была полна душа Катерины и которая мастерски слита в пьесе с изображением реальной грозы, разгулявшейся над Волгой. А раз нет этой бурной борьбы в душе Катерины, великого ее потрясения — и в последних сценах голос пораженной смертельным ударом Катерины звучит уже не с той трагической степенью отрешенности, какая предуказана развитием пьесы и даже ремаркою автора. Надо отметить, что Е. Алексеева играет финал спектакля с большей силой, чем предшествующие акты, но это не может изменить всего образа Катерины в спектакле.

Не веришь словам Варвары: «Ты какая-то мудреная»... Слишком простая, обычная перед нами женщина.

Постановщик Б. Захава, думается, неверно решил этот ответственный спек-

Всесоюзная ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

такль. И во всем развитии действия нет столь последовательно и мастерски проведенного драматургом нарастания предощущения грозового удара в финале пьесы, нет той гармонии природы и характеров, борьбы чувств и картины разбушевавшейся стихии, гармонии, которая так характерна для драмы Островского. Постановщик подменил почти трагический пафос «Грозы» мелким изображением быта, вместо глубокого социального конфликта в спектакле изображена скорее некая семейная свара с драматической развязкой.

Выделяются в спектакле М. Некрасова, отлично сыгравшая странницу Феклушу, и И. Каширин, сумевший создать правдивый образ Кулигина, русского изобретателя-самоучки и благородно мыслящего человека, разоблачающего нравы города Калинова.

Артистка Занковская свежо играет Варвару, смешит зрителя своими репликами, но то, что в сценах с Катериной внимание зрителя нередко переключается на Варвару, лишний раз подчеркивает, что основная роль сыграна с недостаточной силой, и обнаруживает несовершенство режиссерской работы. Притом мы видим веселую, озорную девушку, но бьющей ключом жизненной силы в этом образе Варвары не чувствуется.

Образы Бориса Григорьевича (Д. Снежницкий) и Кудряша (С. Лукьянов) решены довольно поверхностно, особенно последний. Сцена в овраге страдает некоторой натуралистичностью, это лишает постановщика возможности привычностью и бездумностью легкого «разгула» Кудряша и Варвары оттенить новизну и силу чувства Катерины.

Декорации художника В. Дмитриева никак не передают дыхания волжских просторов, могучей красоты волжского пейзажа. На сцене подслащенная природа, красивая, но не мощью своей, а скорее — нарядностью. Всё вместе — со столь же нарядными костюмами — создает впечатление изящной росписи на лакированной шкатулочке. Это столь же далеко от того, что хотелось бы видеть в декорациях к «Грозе», как и решение спектакля в целом далеко от глубины и значительности пьесы Островского.

И вот театр преподнес своему зрителю чудесный подарок. Очень долго и с подлинным увлечением работали вахтанговцы над спектаклем «Мадемуазель Нитуш». И комедия-оперетта, показанная московскому зрителю в конце 1944 года, стала уже не столько произведением Эрве, сколько созданием вахтанговского театра, — так много внес театр своего в это представление, родившееся из сюжетной ткани старой французской оперетты. Жизнерадостное, празднично-веселое зрелище, поставленное Р. Симоновым и оформленное Н. Акимовым с блеском и редкой изобретательностью, сразу завоевало симпатии москвичей.

Стоит ли всерьез прислушиваться к робким голосам людей, с оговорками и недомолвками выразивших свою растерянность по поводу того, что серьезный театр поставил столь легкомысленное зрелище, как оперетта, и изобразивших состояние некоей оскорбленности тем, что чуть ли не поруганы традиции Вахтанговского театра? Прежде всего напомним: победителей не судят. Если бы вахтанговцы не справились с решением задуманного ими спектакля, была бы какая-то пища для рассуждений догматиков, ревностно охраняющих вотчинные права того или иного театра на определенный жанр театрального представления. Вахтанговцы облагородили самый жанр оперетты, избавили его от штампов в постановке и актерском исполнении, играют со свободным и веселым вдохновением. Да как можно не радоваться и не смеяться от души, присутствуя на этом очаровательном спектакле? Шумное оживление зрительного зала, не прекращающееся весь вечер, лучшее свидетельство победы театра.

И победа эта не случайна. Две линии отчетливо проявились в развитии вахтанговского театра. Одна — определившаяся таким спектаклем глубокого содержания и значительной социальной идеи, как «Егор Булычев», «Человек с ружьем», «Фронт», монументальными образами, созданными замечательным нашим актером Б. В. Щукиным. И другая линия, легкого, остро-комедийного представления, давшая «Принцессу Турандот», «Комедии Мериме», «Льва Гурыча Синичкина», «Соломенную шляпку» и теперь «Мадемуазель Нитуш». Вполне справедливо напоминание о том, что вахтанговец до мозга костей, верный традиции своего театра, Б. В. Щукин создал один из лучших образов В. И. Ленина на нашей сцене, с огромной проникновенностью и мастерством дал сценическое решение образа Егора Булычева в пьесе Горького, показал нам со сцены своего театра характеры передовых советских людей, стойких и убежденных борцов за революцию, носителей лучших, величайших идей современности, и он же был душою спектакля «Принцесса Турандот». А кто не помнит, как трогательно-человечно, с какой любовью играл Щукин Льва Гурыча Синичкина в старичном водевиле! Спектакль «Мадемуазель Нитуш» — явление вполне закономерное в жизни вахтанговского театра.

Особенно проявилось в нем сценическое дарование Р. Симонова. Многие роли, сыгранные этим актером, позволяли предполагать, что современем он создаст такой спектакль, в котором сольются элементы легкой комедии и оперетты, очищенной от привычных для этого жанра наслоений и шаблонов. Готовя постановку «Нитуш», Симонов привлек к работе блестящего художника Н. Акимова, М. Гальперина, Н. Эрдмана и Я. Галицкого, написавших новые тексты, композитора А. Голубенцева, оркестровавшего оперетту и написавшего музыку для 2-го акта, А. Румнева, поставившего танцы. Не всё здесь на одном уровне, есть отдельные неудачи, но зритель весело смеется над множеством острот, неожиданной игрой слов, постановочными трюками, смелыми и живыми находками, щедро обогатившими спектакль. Представление идет в свободном, непринужденном ритме. Постановщик внимательнейшим образом разработал детали. Нельзя не остановиться особо на образцовой слаженности ансамблевых сцен, гармоничности и точности игры каждого участника этих эпизодов. С особенным блеском поставлен 1-й акт, представляющий нам обитель «Небесных ласточек» и содержащий в себе завязку будущих забавных приключений героев спектакля.

Бодрый и радостный спектакль вахтанговцев утверждает одну, основную идею. Он говорит о жизни, о молодости, торжествующей победу над любыми преградами. Живое, красочное представление всем своим шумным хором славит радость жизни.

Ироническое изображение беспомощности усилий сковать эту всепобеждающую жизнь искусственными канонами мещанской морали, условным кодексом благочестия в пансионе «Небесных ласточек» — и составляет основу содержания 1-го акта, наиболее цельного в спектакле и наиболее удавшегося театру.

Тем более радует успех этой постановки, что в ней чудесно проявила себя молодежь театра, во главе с исполнительницей центральной роли Денизы де-Флавиньи — Г. Пашковой. Игра молодежи находит себе прочную опору в замечательном содружестве с творчеством таких мастеров, как А. Горюнов, Н. Плотников, В. Кольцов, Е. Понсова, Б. Шухмин.

Большая доля заслуженного успеха всего спектакля завоевана Г. Пашковой. Ее Дениза полна обаяния юности, во всей ее непосредственности, чистоте и свежести. Актриса пленяет зрителя подкупающе естественным соединением в созданном ею образе веселого лукавства и трогательной наивности, озорной беззаботности и мечтательной взволнованности, беспечной удали в сцене побега из казармы и благоговейной робости перед великими тенями и тайнами театра, в мир которого Дениза так смело вступила. Прелестная Дениза Пашковой побеждает Коринну не блеском таланта, а силою молодости, силою романтической влюбленности в театр, в искусство, как в одно из самых прекрасных проявлений того, что дарит ей жизнь. Коринна избалована и пресыщена жизнью, Денизе еще только открывается такой заманчивый для нее и загадочный мир. Тут даже не хочется раздумывать о том, чем могла бы дополнить актриса свой рисунок роли, если бы она обладала голосом певицы или бо́льшими хореографическими данными. Настолько цельный создала она образ, что ее Денизе и не нужны эти качества. Наоборот, они еще очаровательнее в своем трепете смущения и неопытности. Неокрепший ее голосок в песенке о Каде и Бабетте западает в душу, она с таким увлечением танцует вместе с американскими артистами свой импровизированный танец, что это покоряет зрителя. Удивительно выразительны интонации актрисы, ее мимика, свободен жест, хорошо чувствует она ритм.

Какая обворожительная смесь лукавства и внешнего смирения, лукавства, прорывающегося сквозь нарочитое изумление, звучит в интонации Пашковой, когда Дениза, спрятавшись за пюпитр, восклицает: «Что такое?», слыша, как в благочестивый строй звуков органа Августина внезапно вторгаются ритмы оперетки Флоридора!

Одна из наибольших похвал, которые должны быть высказаны актрисе, относится к ее способности перевоплощения. Мгновенные контрасты в развитии образа Денизы переданы Пашковой с такой степенью убедительности, какая достигается мастерством, освещенным страстью актера.

Очень много юмора и великолепного чувства ритма в исполнении Е. Понсовой роли начальницы пансиона «Небесных ласточек». Зритель встречает неизменным смехом появление на сцене этой оживленной карикатуры, мастерского создания Е. Понсовой. Словно остро отточенным карандашом вычерчен этот вполне законченный образ. Прекрасную фарсовую пару составляют начальница пансиона с полковником де-Шато-Жибюс, которого играет А. Горюнов.

Полковник А. Горюнова — фигура типично фарсовая. Он вносит много здорового в веселое зрелище комедии. Особенно уместны его грубоватые остроты и буффонада во взбалмошном 2-м акте спектакля и в картине кавалерийской казармы. Играет Горюнов с присущим ему комедийным мастерством.

Во 2-м акте есть место, где зрительный зал буквально изнемогает от хохота,— это выступление Б. Шухмина (Полинар) перед занавесом во время объявления о замене в спектакле Коринны Денизой. В миниатюрной сценке талантливый актер блеснул своим незаурядным дарованием.

В картине кавалерийской казармы (3-й акт) появляется Н. Плотников, играющий унтер-офицера Лорно с обычными для него обаянием и простотой. Хороши его диалоги с полковником, живую реакцию зала вызывают сценки с лошадью Коппелией — весьма подвижным и выразительным сооружением из папье-маше.

Шамплатро В. Кольцова и Августин — Флоридор В. Осенева могли бы быть богаче красками, но оба образа привлекательны и вполне в духе спектакля. У Кольцова значительно слабее сцены, где ему приходится петь, у Осенева, играюще-

го с приятной легкостью, нет, однако, тех контрастов перевоплощения, которые подсказывала роль и которые так удаются Пашковой.

Любовь Денизы и Шамплатро давала благодарную основу для усиления лирических мотивов спектакля. Заставляет думать об этом превосходно найденная его концовка. Дениза и Шамплатро, соединенные после всех приключений и передряг, которые им пришлось перенести, идут безмолвно из глубины сцены к рампе, и полупрозрачные занавеси, знакомые по предыдущим картинам, опускаются одна за другой на их пути в такт музыке, скрывают от зрителя весь шум и суету торжественного финала, оставляя чету влюбленных в сосредоточенном уединении и как бы воскрешая перед ними историю их первых встреч и любви.

В том, что лирическая тема, превосходно дополняющая основную тему торжества жизни и молодости, не получила полного звучания, повинна не столько несколько суховатая игра Кольцова, сколько увлеченность постановщика второй побочной темой — темой театра.

А именно здесь — самое слабое место спектакля. Ибо во 2-м акте, соединившем в себе элементы и оперетты, и современного западного ревю, и фарса, показано вовсе не то высокое искусство театра, которое было бы достойно романтических мечтаний Денизы. Превосходные находки Н. Акимова — эффектное изображение зрительного зала на сцене и особенно трагическая маска с проходящими мимо нее тенями Скапена, Фигаро, мадам Сан-Жен, Адриенны Лекуврер — не оправдываются содержанием и характером того непритязательного искусства, которое не то высмеивается, не то поэтизируется в этом акте. Здесь попросту неясен и нечетко реализован замысел постановщика. Смешение планов, стилей как будто говорит о некоем ироническом изображении этого театра. Но как вяжется с его природой отношение к нему Денизы, как этот театр и ее судьба в нем входят в ее образ — осталось недоговоренным. И если именно к такому театру стремилась Дениза, которой мы так сочувствуем во всех ее побуждениях, то стоила ли игра свеч, стоило ли уделять этой теме столько внимания наряду с основной темой спектакля — темой торжествующей жизни?

Может быть, эта нерешенность темы театра и пробудила кое у кого из критиков более серьезные недоумения, о которых шла речь, и даже опасения. Но думается, что предполагать возможность перенесения пристрастий и вкусов директора дижонского театра из спектакля «Мадемуазель Нитуш» на вахтанговский театр и тревожиться, в связи с этим, за дальнейшие пути его развития — нет никаких оснований.

Другую настороженность вызывает шумный успех спектакля «Мадемуазель Нитуш», с его незамысловатым сюжетом, и огромный, увлеченный труд, вложенный в этот спектакль театром. Легкая комедия-оперетта в репертуаре вахтанговцев — явление не только закономерное, но и радостное. Однако соседство во времени — и столь близкое — с неудачной и холодной постановкой «Грозы» внушает известную тревогу. Ее вызывает не легкий, веселый спектакль «Нитуш», а возможность уклона театра в сторону наименьшего сопротивления, более легкого, чем до сих пор, отношения к искусству. Вспомним, что по своему значению «Принцесса Турандот» и «Мадемуазель Нитуш» для развития вахтанговского театра и нашего театра вообще — величины несопоставимые. Даже «Льву Гурычу Синичкину» «Нитуш» уступает в своей цельности. Повторяю, эти реплики зрителя возникают особенно настойчиво под влиянием сравнения двух последних работ театра. Мы верим в вахтанговский театр, очень многого ждем от него, очень за многое ему благодарны, — но должны с болью признать, что пока веселый звон шпор кавалерийских офицеров из французской оперетты заглушил в нем раскаты «Грозы» Островского.

Пусть живут в вахтанговском театре такие спектакли, как «Нитуш», пусть они радуют зрителя беспечным весельем и неистощимой выдумкой, блеском легкого комедийного мастерства. Но зритель вправе ждать и он ждет от вахтанговцев, что они будут, как и прежде, вдохновенно работать над созданием спектаклей большой темы, глубокой идеи, широкого звучания, героических образов, что это большое, серьезное искусство будет, как и прежде, основным направлением в развитии их театра, что в их работах полно почувствуем мы дыхание великих наших дней.

Зритель любит вахтанговский театр, любовно всматривается в каждую новую его работу, с волнением ждет очередной премьеры, дорожит его успехами и постоянными творческими исканиями. Театр завоевал прочные симпатии зрителя. Его спектакли почти всегда интересны. Последние постановки вахтанговцев дают много ярких впечатлений, но и ставят много вопросов, пожеланий, мимо которых нельзя пройти безучастным. Радуясь новым успехам вахтанговцев, живому пульсу их творческой неуспокоенности, стремлению вперед и с сожалением отмечая отдельные уклонения от пути, по которому вот уже много лет идет этот славный театр, пожелаем им и в дальнейшем свойственного им темпераментного порыва и движения к новому, продиктованного требованиями времени и лучшими традициями их талантливого коллектива.

„РЕВИЗОР“
в Горьковском театре драмы

М. ГРИГОРЬЕВ

1

Смотр русской классики в театрах РСФСР поднял ряд вопросов, связанных с освоением классики. В частности смотр показал, какие опасности подстерегают режиссера, взявшегося за постановку пьес классической драматургии: с одной стороны, опасность «новаций», не обоснованных текстом и духом пьес, «новаций», либо явно глупых, вроде попыток показать Скалозуба положительным героем на том основании, что он-де был офицером русской армии, либо более тонких, вроде, например, стремления модернизировать чеховские персонажи, заставить их обращаться непосредственно к сегодняшнему зрителю; с другой стороны — опасность консерватизма, то есть следования застывшим традициям, штампам, отказ от всяких попыток переосмысления классики, к чему обязывает нас сегодняшний день. Такой консерватизм, может быть, удовлетворит пуристов, но оставит равнодушным любителя живой классики.

Постановка таких произведений, как «Ревизор», «Горе от ума», особенно трудна. Тут режиссер испытывает не только давление вековых и почтенных традиций. Самый текст этих пьес распался на большое число пословиц и поговорок, вызывающих в нашем сознании ряд посторонних ассоциаций. Конечно, это свидетельствует о той громадной силе обобщения, какая заложена в репликах героев этих замечательных комедий. Но эта «пословичность» затушевывает живое слово индивидуального героя, его живую психологию.

Задача постановщика — оживить образ, освободить его речь от абстрактной обобщенности и восстановить ее первоначальную индивидуальную выразительность, придать классической пьесе живую психологичность.

Здесь может возникнуть вопрос — правомерно ли это и нужно ли это в пьесе, героями которой являются «мертвые души», т. е. существа, как будто лишенные живой психологии?

Эпитет м е р т в ы я душа — не следует понимать чересчур буквально. Все эти Чичиковы, Ноздревы, Собакевичи, Маниловы, даже Плюшкины — являются мертвыми душами не потому, что лишены живых и разнообразных психологических движений, но потому, что эти движения являются «мнимыми», вызываясь ничтожными целями и задачами. Павел Иванович Чичиков обнаруживает колоссальную жизнедеятельность: он упорно поднимается на гору жизни, вот-вот — и он достигнет ее вершины; его сбрасывают оттуда к подножию, однако он снова начинает карабкаться. Что же так манит Чичикова на вершине жизненного благополучия? Там он видит осуществление своего идеала: круглый стол с самоваром, пухленькая жена и пухленькие «чичикинята»...

Таким образом, мертвые души не лишены свойственных человеку мыслей и чувств, они только у них несколько особого качества. Превратив мертвую душу в схему, лишенную психологии, вы не дадите возможности по-настоящему почувствовать ее мертвенности.

Горьковский театр нашел новые оттенки психологии и сценического поведения героев бессмертной комедии «Ревизор», благодаря чему их реплики сделались живыми.

Сколько, например, психологических оттенков в поведении Хлестакова (засл. арт. РСФСР В. Соколовский). Сколько тонких переходов от страха к уверенности, а затем к нахальству! После сцены вранья, после представления чиновников он, действительно, почувствовал себя чуть ли не фельдмаршалом. И когда за окном раздается

шум и Хлестаков узнает от Осипа, что это полицейские не пропускают к нему какую-то женщину, он подбегает к окну, повелительным жестом протягивает руку вперед и неожиданно высоким, визгливым голосом кричит: «Пропустить ее!»

Сцена гостиной городничего, с колоннами стиля ампир, выходят на улицу уездного города-деревни. Улица залита горячим украинским солнцем и зеленью, и так ощущается благословенная украинская жара! Поэтому, когда Хлестаков в антракте между «приношениями» говорит, что «здесь можно неплохо пожить», зритель чувствует, что там, пользуясь словами наших дней, Хлестаков мог пожить действительно, как в санатории.

Массу оттенков в игре дает Соколовский в сцене представления Хлестакову чиновников и «дачи взаймы». Судья Ляпкин-Тяпкин (арт. Буйный) от страха роняет деньги, и Хлестаков элегантно их поднимает и хочет отдать судье, но потом раздумывает и берет себе. Разговаривая с почтмейстером Шпекиным, странно похожим на Хлестакова, Иван Александрович все время разгуливает по комнате, а Шпекин все время старается попасть с ним в ногу и все время сбивается. Затем Хлестаков налцвает почтмейстеру и себе по рюмке и, закусывая, сквозь зубы произносит свою сакраментальную формулу — «в дороге поиздержался». Шпекин немедленно вынимает деньги, но Хлестаков не желает прервать закусывания и только небрежно указывает пальцем, в какой карман жилета надо положить деньги.

Хлопов (арт. Симановский), забитый и запуганный представитель ведомства народного просвещения, единственный принес деньги в старомодном кошельке, но никак не мог дрожащими от страха руками открыть этот кошелек. Хлестаков, снисходя к трудному положению человека, покровительственно берет от него кошелек, сам открывает его и сам вынимает деньги.

С Земляникой, который в удачно найденном гриме засл. арт. республики Левкоевым действительно похож на «свинью в ермолке», Хлестаков сначала старается быть внимательным — ведь в учреждении этого человека его накормили лабарданом. Он даже оживляется, когда Земляника сплетничает об отношениях судьи к жене Бобчинского. Но длинные служебные кляузы, произнося которые Земляника-Левкоев меняет постоянную маску благодушия на злое выражение человека, готового уничтожить городничего, утомляют Хлестакова: его маленькое внимание не в состоянии справиться с потоком неинтересных ему вещей, и он постепенно отодвигается от Земляники и, готовый задремать, подпирает щеку рукой. Он даже готов отказаться от взятки у этого надоевшего ему человека и только в последний момент — по приобретенной уже инерции — произносит свою обычную фразу.

Разговаривая с Бобчинским и Добчинским, Хлестаков-Соколовский уже принимает позу государственного мужа. В этом, как и во многих других местах, удачно обыгран большой портрет Николая I, висящий на центральной стене. Разговаривая со смешными помещиками, Хлестаков становится впереди портрета в совершенно такой же позе, как Николай I на портрете, чуть заметным движением в сторону портрета давая понять, что он будет «там» говорить.

В полный административный раж входит Хлестаков, принимая купцов. Он бегло

«Ревизор» — Н. Гоголя.
Анна Андреевна — М. Прокопович.
Хлестаков — В. Соколовский.
Горьковский государственный драм. театр.

просматривает их бумаги, бегло их выслушивает, но хочет быть всем приятным, и, так как ему это ничего не стоит, он тут же произносит: «Так ведь его (городничего) за это надо...» и заканчивает, начертывая резолюцию '— «в Сибирь».

Интересна интерпретация Соколовским отношений Хлестакова к жене и дочери городничего. В показе этих отношений возможны две крайности: все эти сцены флирта Хлестакова с Анной Андреевной и Марией Антоновной путем различных контаминаций можно сделать чуть ли не центральными и насыщенными эротизмом. Так это было в постановке Мейерхольда. Или, как это часто бывало в традиционных постановках, Хлестаков в этих сценах рисуется каким-то евнухом, лишенным всяких чувств влечений к женщине. Соколовский избежал этих крайностей: его Хлестаков со вкусом «волочится» главным образом за женой городничего, его флирт с ней — одно из тех удовольствий, получаемых им здесь, которые позволяют ему сделать уже цитированный нами вывод: «Здесь можно недурно пожить». Самое предложение, делаемое Хлестаковым дочери городничего, толкуется Соколовским как возможность стать ближе к жене городничего. Это не противопоказано ни буквальным смыслом, ни духом текста, и это также объясняет, почему жена городничего так легко примирилась с победой дочери.

Можно было привести еще много примеров оживления сценического поведения того же Хлестакова и других персонажей. Все они подтверждают выдвинутый нами тезис о необходимости и возможности «психологизации» сценического поведения и речи персонажей классических пьес, особенно таких, как «Горе от ума» и «Ревизор». При такой «психологизации» актерам легче выполнить требование Гоголя — не смешить нарочито зрителя. По мысли Гоголя, писатель комедии вовсе не тот человек, который руководится намерением смешить зрителя. Смешное в комедии, по Гоголю, является результатом особого взгляда писателя на жизнь, органически ему присущего, и самой жизни, дающей материал для смешного. Героям комедии сегодня не до того, чтобы смешить публику, — им впору справиться со своими задачами. И когда становится живой логика психологического поведения героев, актерам легче справиться с искушением каким-нибудь посторонним трюком посмешить публику.

Но тут, естественно, возникает опасение, не может ли потонуть во всех этих тщательно разработанных психологических деталях основная концепция пьесы, ее сатирическая направленность, гневный гоголевский «смех сквозь слезы»?

Думается, что Горьковскому театру и постановщику пьесы Н. А. Покровскому удалось, за некоторыми исключениями, избежать и этой опасности.

2

Действие «Ревизора» протекает в двух плоскостях: в одной плоскости действуют городничий и чиновники, в другой — Хлестаков. Но это видно только зрителю — сами персонажи думают, что они действуют в одной плоскости: городничий убежден, что Хлестаков — именно ревизор, а Хлестаков убежден, что его хотели сначала схватить в тюрьму, а затем почему-то раздумали, и ни в какой мере не предполагает, что его принимают за ревизора и поэтому дают взятки.

Ослепление того и другого лагеря действующих лиц объясняется тем, что одно основное начало двигает ими — страх: городничий боится Хлестакова, а Хлестаков боится городничего. Это становится особенно ясным во 2-м акте, когда впервые в номере Хлестакова встречаются Хлестаков и городничий. Оба не слышат реального содержания реплик друг друга, придавая им то значение, которое внушает безраздельно владеющий ими страх. Когда городничий говорит, что он может предложить Хлестакову другую комнату, Хлестакову совершенно очевидно, что под другой комнатой подразумевается тюрьма. И, наоборот, когда Хлестаков произносит слово «тюрьма», для городничего совершенно очевидно, что все погибло, что донесли на него недруги и что ему ничего не остается, как, признав какие-то сравнительно незначительные злоупотребления, начисто отрицать другие, более значительные. Плоскости сближаются и вот-вот сольются, и тогда не только зрителям, но и самим действующим лицам станет ясной их ошибка. Но снова расходятся плоскости, и так до тех пор, пока не приходит почтмейстер Шпекин и не рассказывает о содержании письма Хлестакова, вносящего полную ясность во все положения.

Театр тщательно разработал эту основную пружину пьесы, но не для того, чтобы создать ряд комических самих по себе положений, но чтобы раскрыть комические характеры.

Кроме раскрытия этой основной пружины, без показа которой немыслим вообще гоголевский спектакль, Горьковскому театру удалось, не противореча гоголевскому тексту и в духе его, дать несколько новых частных концепций. Вот они. В начале первого акта городничий выходит к чиновникам в подтяжках. Кроме этой детали и весь облик его (заслуж. арт. РСФСР Юдин) нарушает привычное представление о городничем как о грубом солдафоне-жандарме, обычно высокого роста, с грубым голосом. Городничий Юдина — домашний городничий; поведение его мягкое и благодушное, голос приветливый: это добродушный отец города.

Такая трактовка городничего во многом совпадает с тем идеалом чиновника, который сложился в николаевскую эпоху, не без некоторого влияния славянофильства, правда, уже опошлившегося и превратившегося в официальную народность. Как известно, славянофилы учили, что одно из существенных отличий славянской культуры от западно-европейской заключается в том, что русское государство сложилось не путем завоеваний, как на Западе, а путем мирного договора. В силу этого в основе отношений между властью и населением в России не лежит принцип насилия или формальной законности, как на Западе, а принцип гармоничности, патриархальности: власти — отцы, а население — дети. Такая патриархальная теория власти была чрезвычайно по вкусу чиновничеству николаевской эпохи, потому что она позволяла чиновникам стричь своих «детей» неограниченно, без обуздания законом.

Когда купцы приходят жаловаться Хлестакову на городничего, они вовсе не имеют в виду поколебать самый принцип взятки, они хотели бы только регламентировать взятку, установить совершенно точно — когда и сколько надо давать. Они отлично понимают, что на именины городничего надо принести все, что полагается, но городничий объявлял себя именинником и на Антона, и на Онуфрия. Купцы не протестовали бы и против Онуфрия, если бы они были уверены, что этим дело и ограничится; но они вовсе не убеждены в том, что завтра городничий не объявит себя именин-

ником и на Ивана. Купцы хотят только регламентировать взятку. Но и это уже кажется городничему бунтом, потому что как патриархальному отцу ему хочется, чтобы никто не вмешивался в его отношения с «детьми».

И вот такой мягкий «отец» городничий — у Юдина. Однако за этой мягкостью и домашностью вы постоянно чувствуете кулак, и ласковая улыбка его всегда готова перейти в злобную, звериную гримасу, которая подкрепляет действие кулака. Висящий на стене громадный портрет Николая I заставляет нас вспомнить, что городничий действует по образу и подобию Николая. Разве, например, отношения Николая к Пушкину не характеризовались теми же самыми чертами внешней мягкости и предупредительности, желанием стать «отцом» писателя, и разве не чувствовал все время Пушкин бронированный кулак, одетый в элегантные перчатки, и звериный оскал за светской улыбкой императора?

«Ревизор» — Н. Гоголя.
Городничий—П. Юдин. Земляника—Н. Левкоев.
Горьковский государственный драм. театр.

Городничий Юдина — блестящий организатор. Он, действительно, прошел «сквозь огонь и воду и медные трубы». В сцене вранья Хлестакова он превращается в своеобразного режиссера, который всем указывает наивыгоднейшие мизансцены, всем намечает реплики и на ходу исправляет неудачные выступления. Так, когда Земляника начинает свою реплику: «У меня больные, как мухи...», то городничий готов его мягко скрыть и выкинуть из поля внимания Хлестакова, чтобы не дать возможности дослушать бестактного конца — «умирают». Но когда Земляника неожиданно заканчивает: «выздоравливают», лицо городничего расплывается в приятнейшую улыбку, и Земляника снова раскрывается восприятию Хлестакова.

Интересны находки и в образе Анны Андреевны в исполнении артистки Прокопович. Жена городничего в Горьковском театре выглядит значительно моложе, чем это обычно бывает в традиционных постановках.

Ее дочь — Марья Антоновна (артистка Терман) — почти девочка, девочка очень ограниченная и даже, пожалуй, глупенькая. В этом сочетании с юностью дочери оправдана и относительная молодость ее матери и ее постоянные наставления дочери.

То, что постановщик — Н. А. Покровский — поручил роль Анны Андреевны именно артистке Прокопович, которая не так давно с таким блеском выступала в роли Надежды Монаховой в пьесе Горького «Варвары», не случайно. Образ Анны Андреевны диаметрально противоположен образу Монаховой, при некотором внешнем сходстве их. Внешнее сходство заключается в том, что Анна Андреевна тоже мечтательница. Она презирает окружающий ее мир и ожидает своего героя. Для нее совершенно естественно, что Хлестаков, эта столичная штучка, остановил свое внимание именно на ней. Но сходство Монаховой с Анной Андреевной только внешнее, по сути дела они, как было сказано, диаметрально противоположны, потому что содержание мечты Монаховой настоящее и глубокое, а содержание мечты Анны Андреевны пошлое.

Образы городничего и его жены в интерпретации артистов Юдина и Прокопович делают понятным, почему они так легко поверили, что Хлестаков — ревизор. У них у самих есть элементы хлестаковщины, необыкновенной легкости мысли. Они легко и вдохновенно рисуют картины своей новой жизни в Петербурге, когда городничий будет уже генералом и лента через плечо украсит его мундир, и совсем по-хлестаковски они с полной уверенностью рассказывают обо всем этом собравшимся гостям, как почти уже о свершившемся факте, а не как о фантастическом предположении.

Особо надо остановиться на образе Осипа в интерпретации заслужен. арт. РСФСР Разумова. Это самый умный человек в пьесе (этим качеством он существенно отличается от знаменитых слуг Гончарова). Он единственный человек, который понимает смысл происходящего и для которого ясно, что им с барином нужно заблаговременно убираться во свояси.

Артист Разумов, кроме смекалки, подчеркнутой в Осипе, подчеркивает отеческую нежность к Хлестакову: это настоящий старинный дядька. Он сердится на Хлестакова в отсутствие Хлестакова, энергично тузя подушку, готов проучить его, но он по-настоящему заботится о молодом барчуке. В знаменитой сцене переговоров с трактирным слугой об обеде половой никакого внимания не обращает на просьбы Хлестакова, и если обед все-таки приносится, то из уважения к почтенному Осипу.

Если остановиться на недостатках постановки, то в первую очередь следует говорить о тех опасностях, которые подстерегают Соколовского в роли Хлестакова. Соколовский так виртуозно играет, так купается в виртуозности своей игры, в его Хлестакове столько непосредственности, наивности и временами обаяния, что часто зритель перестает чувствовать ту невероятную пошлость, которая заключена в Хлестакове и которую в свое время так блестяще сумел передать артист Чехов. А Хлестаков чрезвычайно пошл! Всякая мысль и чувство, которые попадают в сферу его сознания, сейчас же вянут, как вянут цветы, заколдованные дьяволом в «Фаусте», при каждом прикосновении к ним.

«Сударыня, то законы запрещают, — как говорил Карамзин, — мы же с вами удалимся под сень струй», — говорит Хлестаков Анне Андреевне. Как бы ни относиться к Карамзину и Руссо, но в них самих нет пошлости, в интерпретации же их высказываний Хлестаковым они, как в страшном кривом зеркале, опошляются.

Бобчинский и Добчинский традиционной сцены лучше, чем в спектакле Горьковского театра (артисты Хлебнев и Тепляков). Здесь Покровский не оправдал отхода от традиций. Традиционные сценические образы помещиков лучше потому, что они всегда изображались как двойники, причем это «двойнячество» раскрывало их внутреннюю сущность. Они как будто сделаны по одному трафарету, и в этом их комизм — живые люди, они почти полностью повторяют друг друга. По-видимому, это именно качество хотел подчеркнуть в них и сам Гоголь одинаковыми именами и отчествами и почти тождественными фамилиями, отличающимися друг от друга только одной буквой.

Можно указать на некоторые другие недостатки в постановке. Например, вряд ли нужно было вводить такое большое количество женской дворни, которая время от времени суетливо бегает по сцене; вряд ли нужен целый взвод жандармов и, наконец, вряд ли нужно такое режиссерское буйство в заключительной сцене приема гостей, хотя режиссерски она сделана в высшей степени выразительно. Но как бы то ни было, в своей борьбе с трафаретными формами постановки и за оживление гоголевского текста Покровский вышел победителем, не вульгаризируя текста, не искажая духа бессмертной комедии Гоголя.

Новые работы Ю. А. Завадского

Т. РОДИНА

Вернувшись из эвакуации позднее других московских театров, театр им. Моссовета показал спектакли «Нашествие» Л. Леонова, «Отелло» Шекспира и «Забавный случай» К. Гольдони, — все три спектакля в постановке художественного руководителя театра, Народного артиста РСФСР и Казахской ССР Ю. А. Завадского (первую редакцию «Нашествия», показанную в 1943 г. в Алма-Ата, осуществили режиссеры О. Пыжова и В. Бибиков).

И хотя минувший сезон был достаточно богат интересными спектаклями, которыми один за другим вступали в строй театры столицы, последние работы театра им. Моссовета заслуживают особого внимания.

Прежде всего эти три спектакля ценны и значительны по содержанию вложенной в них и творчески в них живущей художественной тенденции; они принципиально интересны для нас как утверждение вполне определенных взглядов на самую природу театрального искусства, как попытка подойти к решению кардинальных проблем развития советского театра. Эти работы представляют собой как бы творческую декларацию, с которой выступает театр им. Моссовета.

Ю. А. Завадскому, режиссеру, издавна владеющему даром остро театральной, иронической манеры творчества, не угрожало и не угрожает серое, анемичное, подтачивающее жизненные силы искусство внешнего реалистического «правдоподобия».

Для него лично гораздо большую опасность составлял переизбыток так называемого «своеобразия», грозившего перейти в известную односторонность, творческую мелкость, которая теперь больше, чем когда-либо, не может быть терпимой.

Великолепный мастер театральной формы, обладающий неограниченной изобретательностью, вкусом, чувством стиля, влюбленный в кружевные мизансцены и музыкально-точные ритмы, в последних своих работах Завадский как бы поднимает бунт против самого себя.

Он пересматривает и переоценивает смысл и цель своей работы в театре и приходит к совершенно непреложным и необходимым для себя выводам, — он приходит к убеждению, что важнейшие задачи современного советского театра не могут быть и не будут решены в полной мере на путях только режиссерско-постановочного искусства.

Утонченность формы всегда сочеталась в искусстве Завадского с содержательностью и трогательной человечностью. В легком ритме комедийных спектаклей Завадского лилась жизнерадостность и подлинная любовь к людям. Именно поэтому в его театре могли вырасти такие замечательные актеры, как В. Марецкая, Н. Мордвинов, Р. Плятт, А. Алексеева и другие.

Но современное искусство требует иных внутренних масштабов, иной степени драматической полноты. Оно призвано решать огромные познавательные и идейно-воспитательные задачи, для которых должен быть найден и соответствующий язык сценической выразительности.

Искания, к которым обратился сейчас коллектив театра им. Моссовета во главе со своим художественным руководителем, свидетельствуют о большом накоплении сил, о внутренней спаянности и творческом единомыслии, о готовности много работать, отказавшись от легких успехов, о благородном чувстве ответственности перед своей эпохой и своими зрителями.

Для Завадского все проблемы развития современного театра объединились в искусстве актера.

Завадский полагает, что только через обновленное в своих творческих возможностях искусство актера, через раскрытие в актере «первородных» источников его творчества театр обретет способность воплотить в больших и ярких человеческих образах тот новый опыт познания мира и человека, который несет в себе наша действительность. Больше того, можно ожидать, что обогащенный актерской инициативой и интуицией театр сможет форсировать развитие современной драматургии, подсказав ей со сцены некоторые особенности, лежащие в области внутренней актерской техники, на которых может основываться показ человеческого характера в современном искусстве.

Творческие убеждения театра определились и углубились для него в процессе работы над спектаклями «Забавный случай», «Нашествие» и «Отелло». Уже сам выбор репертуара отражает полноту и целенаправленность творческой программы театра.

В своей практической основе она сводилась к тому, чтобы, отказавшись от режиссерско-интерпретационного подхода к созданию спектакля, подойти к нему в первую очередь как к актерской задаче.

В этом нет ничего принципиально нового. Ценно то, что эти устремления театра отвечают главной направленности нашего национального искусства, всегда глубоко сосредоточенного на познании и воссоздании человеческих характеров.

Спектакли «Забавный случай», «Нашествие» и «Отелло» представляют собой опыт решения поставленной задачи применительно к основным театральным жанрам — комедии, трагедии и современной психологической драме.

* * *

«Забавный случай»! Казалось бы, что сам выбор пьесы толкнет театр и режиссера к повторению опыта прежних работ, где господствовала стихия блестящей и остроумно-изобретательной театральности, выраженной прежде всего через искусство режиссера Завадского.

Но Завадский словно идет навстречу этой опасности, чтобы, победив ее, тем полнее убедиться в правильности своих новых творческих позиций.

В спектакле «Забавный случай» больше всего радует атмосфера органической, реальной жизни действующих лиц пьесы.

В спектакле нет какой-либо нарочито вычлененной, однопланной «идеи». В нем нет насмешки над людьми, ушедшими с головой в свои, в сущности ничем не замечательные интересы, мы никак не можем смотреть на них сверху вниз, с позиции нашего превосходства — театр не дает нам для этого решительно никаких оснований.

Пусть Филиберт-Оленин недалек, непроницателен, полон сословных предрассудков, пусть он взбалмошен, нетерпим, пусть он с упоением занимается тем, что строит каверзы своему приятелю, все же он целиком завоевывает нашу дружбу — этот подвижной старичок, который в избытке жизнерадостности вечно мурлычет себе под нос какие-то песенки, весело возится со своими лейками и тюльпанами и озабоченно бегает по своему уютному, светлому, хорошо обжитому дому.

Мы скоро убеждаемся, что в сущности Филиберт очень добр, он вспыльчив, но отходчив, он до безумия любит свою дочь. Филиберту свойственна доброжелательность к людям: если он и пускается на проказы, то единственно, что влечет его на это, — его неугомонный, деятельный характер, на котором не отразились годы, его почти детская, наивная и веселая любознательность: «А что из этого получится?», которую не убили ни расчет, ни пошлый жизненный опыт. Кроме того, ведь, действительно, интересно посмотреть, как будет чувствовать себя оставленный в дураках спесивый и несимпатичный сосед, который сам бывает рад ославить и осмеять каждого.

У нас нет оснований иронизировать и по адресу Жаннины (артистка О. Викланд) и смеяться над ней за то, что она выбрала себе в мужья этого французского офицера, беспомощного дворянского сынка, слабонервного и жеманного франта.

Пусть неоригинален ее девичий вкус — в их любви, чуть не запутавшейся в собственных ухищрениях, есть подлинное обаяние юности и чистоты.

Пусть в этой здоровой и полнокровной фламандской девушке уже проявляется горячий нрав ее отца, пусть она капризна, ревнива, тиранична, способна даже на обман, но с какой чисто женской изобретательностью и энергией она защищает свое право на счастье, с какой легкостью она готова итти на жертвы, чтобы выйти замуж за любимого человека, сколько ребяческой ласковости в ее обращении с отцом.

И если театр не делает своих персонажей предметом насмешки ни для себя, ни для зрителей (отнюдь не в этом плане истолковав названные пьесы), то он далек и от того, чтобы преподавать нам мораль или заниматься мнимо-серьезным делом, обличая на материале веселой комедии Гольдони внутренние противоречия и лживость буржуазной семьи.

В многосторонних, полных неожиданностей характерах соединяется смешное и трогательное, ограниченное и человечески прекрасное.

После спектакля мы продолжаем вдумываться в характеры этих людей, вспоминать их слова, их жесты, открывать в них все новые и новые качества.

В спектакле «Забавный случай» театр глубоко и правильно разрешил проблему комедийного жанра.

Проблема жанра разрешается здесь не за счет психологического обеднения образов и перенесения их в некий условный план действия, но прежде всего через верно найденное соотношение характеров и событий, образов и сюжета, т. е. через найденную актерами верную манеру жить и действовать в определенных обстоятельствах.

Нисколько не поступившись своим внимательным, полным доброжелательства отношением к людям, театр создал вполне комедийный спектакль — легкий, забавный, грациозный и... поучительный.

Грациозность и легкость этого спектакля зависят от того, что его исполнителям удалось найти для себя глубоко верное сценическое самочувствие, достигнуть того серьеза, той степени внутренней собранности, при которых все их действия совершаются легко и непринужденно. Создается впечатление, что актеры импровизируют, в то время как они в каждом спектакле воспроизводят зафиксированную мизансцену.

Однако в природе их самочувствия скрыто нечто такое, что допускает известную комедийную условность, легкую иронию по отношению к самим себе, но без нарушения их полной субъективной серьезности и органичности их жизни в пьесе.

Преувеличенность усилий при незначительности цели — не универсальное определение комического. Пьеса Гольдони не может являться комедией по этому признаку, так как в ней серьезность усилий соответствует серьезности целей.

Комизм спектакля заключается в том, что, живя в стихии этого оживленного и деятельного серьеза, персонажи непреднамеренно раскрывают перед нами свою непоследовательность, несоответствие своих представлений о действительности и о самих себе истинному положению вещей, ограниченность, с которой проявляются в них некоторые прекрасные сами по себе человеческие свойства, искажающиеся и теряющие свой смысл.

В неожиданных сочетаниях характеров и обстоятельств доходит до зрителя содержание комического.

Влюбленные Жаннина и офицер находятся в крайне драматическом положении. На согласие Филиберта на их свадьбу рассчитывать не приходится. Чтобы отвратить угрозу тяжелой разлуки, ими придумываются необычайные интриги и ухищрения.

Зритель готов возненавидеть Филиберта. Но вот причина всех этих страданий, тиран-отец, появляется на сцене с огромной садовой лейкой в руках, он что-то распевает и приплясывает на ходу, собираясь поливать свои любимые тюльпаны. Он настолько безобидно добродушен и миролюбив, его вид так не соответствует представлению, которое мы о нем за момент до этого составили, и в то же время он так явно не подозревает о той драматической функции, которую он несет волею обстоятельств, что в зрительном зале возникает самая яркая комическая реакция.

То же и в последнем акте, когда Филиберт, весьма довольный собой и миром по случаю того, что ему удалось так ловко провести Рикардо и выдать его дочь замуж за офицера, сидит с ногами на высоком кресле на авансцене и с увлечением предается своим ботаническим занятиям, рассматривая в лупу какой-то цветок.

В этой сцене артист Оленин нашел великолепный по доходчивости и тонкости прием: не отрывая лупы от глаза, он смотрит в зрительный зал, и мы видим, как в этом огромном глазу сконцентрировался и сияет весь лукавый юмор и задор этого человека, брызжет неуемный восторг мальчишки, которому удалось напроказить.

И вдруг... Что такое? Ему говорят, что это не дочь откупщика Рикардо, а его собственная дочь обвенчалась с офицером. Это — шутка! Этого не может быть! Именно его дочь! Так это ей он давал советы, как обмануть отца, он сам рассеял ее колебания... Нет, не может быть! Мало того — он сам дал ей денег, чтобы уехать со своим мужем из города. Нет! Нет!! Не может быть!!

Он сделал все возможное, чтобы в наибольшей степени оставить в дураках самого себя. Да, это так! Мир проваливается в бездну, но это так!

До каких пределов отчаяния доходит в какие-нибудь несколько секунд этот только что сиявший довольством человек! Как ему жаль самого себя!

Это, может быть, лучшая сцена у Оленина, где драматизм ситуации вызывает смех, а исполненные комизма переживания Филиберта глубоко трогают нас своей человеческой правдой.

И так до конца акта. В нарастающем ритме этих не поддающихся разделению колебаний — от комедийного до патетического — блестяще изливается неисчерпаемая творческая энергия актера.

Заключительная сцена встречи Филиберта с дочерью является прекрасным решением всего спектакля. Оленин так спешит простить обманщицу и прощает ее с чувством такого облегчения, что и мы испытываем от его поступка чувство самого искреннего удовольствия.

Именно в полноте сценического бытия актеров источник подлинной театральности «Забавного случая», — не условной и стилизованной, а такой, когда мы в блеске глаз, в мимолетных выражениях лица, в живых порывах и движениях чувств актеров ощущаем первозданную, трепетную, сверкающую переливами разнообразных красок действительность.

В этой стихии органического актерского существования найден ключ к тому, что называется стилем спектакля, ключ к внутреннему слиянию «что» и «как» на степени высшей ясности и правды.

«Забавный случай» — Гольдони.
Филиберт — Б. Оленин. Марианна — В. Балабина. Гасконь — А. Петросян.

Чудесная лейка Филиберта и его тюльпаны, бесчисленные носовые платки кавалера, детскость большой Жаннины, замашки старого морского волка у откупщика Рикардо, шляпы Констанции и т. п. — живые элементы стиля спектакля, которые являются одновременно необходимыми приспособлениями для актеров в создании характеров.

Поэтому не превращается в режиссерский аттракцион обыгрывание вещей в сцене спора поручика и Гасконя в первом акте. Поэтому мизансцена поцелуя Жаннины и поручика, когда они тянутся друг к другу на цыпочках, изящно изогнувшись всем корпусом, как на рисунках Ватто или Фрагонара, не кажется нам выдумкой изощренного режиссерского вкуса.

Прекрасное оформление для «Забавного случая» создал художник Виноградов. Радостные, светлые интерьеры, театрально выразительные и в то же время реальные, отвечают духу спектакля.

Декорации, решенные как одна общая установка, обрамляют сцену и представляют как бы разрез дома Филиберта. В сочетании с деталями обстановки, отобранными без излишней щедрости, они вводят нас в мир сценического существования персонажей и в силу этого обладают такой же полнокровной жизнью, как и люди. Особенно хорош кабинет Филиберта с видом из окна на голландский канал и площадь.

* * *

«Нашествие» Л. Леонова поставлено в театре им. Моссовета со всей ответственностью перед величием темы, затронутой этой пьесой.

Спектакль проникнут чувством глубокой гражданской взволнованности, он вызывает в зрителе подлинную боль за Родину, за страдания русских людей, восхищение их мужеством, верностью и самоотверженностью.

Мучительные и тяжелые события, которые развиваются в пьесе Леонова, не давят нас в спектакле к земле, не приводят в отчаяние, и это нельзя поставить в заслугу только авторскому финалу пьесы, показывающему воочию, что «русские всегда возвращаются». Мрак нашествия преодолевает внутренняя сила советских людей, их духовное и нравственное превосходство над врагом.

Эта нравственная линия действия, очень сильно ощущаемая нами в постановке театра им. Моссовета, определила собой своеобразные качества режиссерской и актерской работы в спектакле.

В пьесе Леонова театр раскрывает ее большую нравственную тему — тему обновления человеческой личности в горниле общенародного страдания и самоотверженной борьбы с врагом за свою Родину. Это тема русского человека, русского харак-

тера, взятая в главных ракурсах — в его отношениях к Родине, к людям, к самому себе.

В духовной атмосфере этого спектакля живут прекрасные традиции русского искусства, главный интерес которого всегда заключался в том, чтобы познать и изобразить человеческую личность в самом процессе ее общественного и нравственного становления, где цельность и душевная полнота являются высоким итогом напряженной и часто мучительной борьбы человека со злом не только во вне, но и внутри себя. Поэтому понятно, что центр тяжести в этом спектакле находится всецело в его актерском исполнении. Больше того — точно стремясь избежать опасности поверхностного подхода к своей задаче (насколько эта опасность была реальной, нас убеждает опыт постановки пьесы Леонова в Малом театре), театр очень сдержанно обыгрывает жанровые и стилистические особенности пьесы. Стремясь прежде всего внутренне разрешить человеческие характеры, режиссер и исполнители не акцентировали в спектакле тех приемов остро-гротесковой подачи образов, которыми часто пользуется сам Л. Леонов. В пьесе мы ярче ощущаем сухово-кобылинскую струю — ее почти нет в спектакле.

Драматизм человеческих переживаний словно сдержан и запрятан внутрь.

Спектакль решен в жанре психологической драмы.

Для актера, который создает образ трагедийного плана, характерно стремление к непосредственному и чрезвычайно активному раскрытию своей драматической сущности. Сюжет здесь теряет свое внешнее и локальное значение, становясь для героя явлением внутренней необходимости.

В спектакле «Нашествие» актеры словно проникнуты обратным стремлением — не раскрыться, но, напротив, уйти куда-то в глубь себя, найти там еще какие-то новые для себя опоры и стимулы к тому или иному действию.

Создается впечатление, будто весь спектакль играется вполголоса. Леоновское весомое, эпическое, афористичное и колоритное слово при этом явно проигрывает. Но зато леоновский текст великолепно доходит до нас в своем психологическом содержании. Актеры произносят его не спеша, точно прислушиваясь к каждому своему слову — каким звуком отдается оно в самой глубине их существа. Следя за их манерой говорить, за тем, как внезапно замолкают или вдруг ускоряют ритм своей речи Таланов, Федор, Ольга, Фаюнин и другие, мы словно ощущаем их пульс, проникаем в самые сокровенные тайники их душевного состояния.

Исполнители в этом спектакле умеют слушать друг друга умно, содержательно и активно, умеют смотреть друг другу в глаза — взгляд такой же действенный элемент спектакля, как и слово.

В умении слушать сердцем и понимать взглядом открывается нам глубокая человечность и внутренняя культура семьи Талановых.

Особенно свойственно это качество самому Таланову, которого прекрасно играет засл. арт. РСФСР и Казахской ССР П. Герасимов. В том, как он испытующе, со скрытой тревогой и болью вглядывается в лицо сына, сразу поняв, о каком диагнозе тот просит его, мы черпаем для себя много необходимого не только для понимания отношений Федора с родителями, но и для понимания драмы самого Федора.

Исполненное значительности человеческих переживаний действие пьесы постоянно переходит в долгие паузы, сводится к тончайшим моментам внутреннего общения. Несомненно, что в этом проявляются результаты глубокой и ценной работы режиссеров.

Но благодаря этому тонусу жизненного ритма спектакля драматургический стиль Леонова оказывается несколько видоизмененным и приближенным к Чехову.

В плане подобного ощущения пьесы для театра оказался неприемлемым ее обычный конец.

В том варианте последнего акта, который играет театр им. Моссовета, немцы не казнят Федора. Он умирает, очевидно, измученный пыткой, на той же койке, на которой он лежал, укрытый с головой Ольгиным пальто, и его товарищи замечают его смерть только тогда, когда их освобождают наши части, взявшие город.

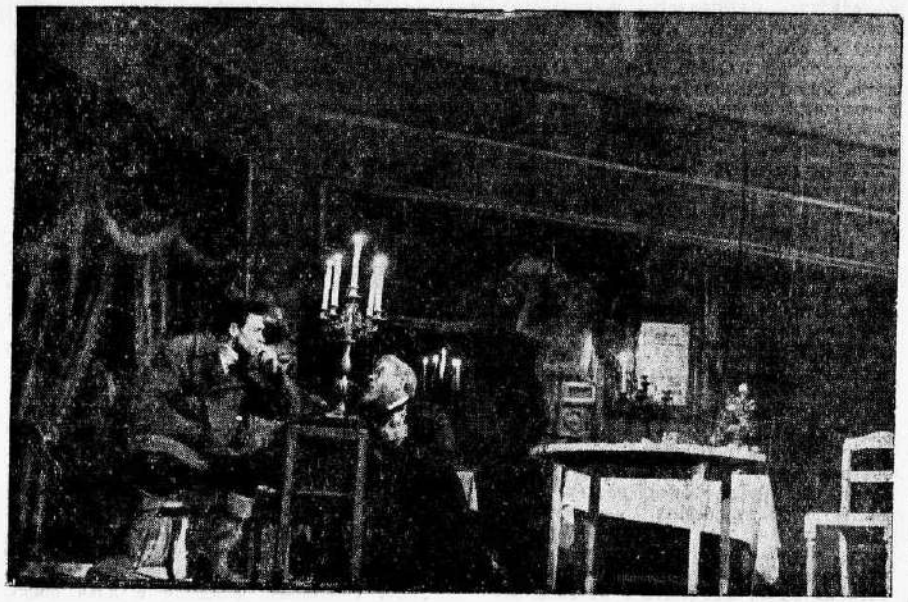
Такой вариант несколько снижает образ Федора в его трагедийном звучании, лишает его героической завершенности. Вместе с тем, не преодолевается до конца горечь одиночества Федора.

В спектакле его смерть звучит почти как случайность. Больше того — победа физической немощи над силой духа Федора является неправдой по отношению к его характеру и всему смыслу пьесы.

Ведь Федор на протяжении всей пьесы со страстным напряжением всех своих духовных и физических сил стремится изжить трагедию своего отщепенчества. Чахотка Федора, подобно болезни Егора Булычева, лишь обостряет гнездящийся в нем разлад с самим собой и усиливает потребность быть активным участником великих жизненных событий его страны. Горение духа Федора преодолевает его физическую немощь, и Астангов правильно делает, что не акцентирует признаков болезненности своего героя.

Роль Федора Таланова, пожалуй, самая трудная и сложная во всем современном советском репертуаре.

Правильно раскрыть внутреннее движение этого образа — сложная и интересная задача для актера, которую засл. арт. РСФСР М. Астангов разрешает с большой глубиной и драматической силой, еще раз обнаружив здесь свои значительные данные как актера углубленно-психологического плана.



«Нашествие» — Л. Леонова. Фаюнин — В. Ванин. Колесников — В. Санаев. Театр им. Моссовета.

Этот Федор — не просто эгоист, потерпевший тяжелый крах в своих отношениях с людьми. — Астангов уже с самого начала дает нам угадать в Федоре то внутреннее горение, тот бунтарский дух, который, как типическое свойство русского характера, очень часто находил себе выражение и в нашей литературе, и в театре, в созданиях актерского искусства. Это бунтарство Федора несет в себе зерно высокого нравственного начала, заложенного в его натуре, которое развивается и крепнет на протяжении драматического действия спектакля.

Астангов не видит в своем Федоре сплошного неврастеника, понимая, что преувеличение черт душевной истерии в образе Федора могло бы совершенно убить глубокий смысл спектакля. Уже в первом акте мы чувствуем в Федоре-Астангове природную силу, богатую и страстную человеческую натуру. Мы ощущаем это в блеске его глаз, в необычайной весомости и содержательности каждого слова, произнесенного его глуховатым, резким, но в то же время каким-то удивительно полным и свободным голосом.

Именно эти качества дороги Талановым в сыне. Их отношения с сыном полны страстной, но сдержанной любви. Эта любовь выходит за рамки лишь одной родительской привязанности. Талановым дорог нравственный облик сына. Поэтому встреча с Федором на допросе (в третьем акте) порождает в стариках Талановых не только горе о гибели сына, но и чувство его духовного обретения.

Сцена допроса — драматическая кульминация спектакля. В этой сцене Федор весь преображается внутренне и внешне, он становится старше, спокойнее и будто выше ростом. Он впервые горд, и удовлетворен собой.

Стоя перед немцами, обреченный смерти, Федор-Астангов переживает момент такой ни с чем не сравнимой полноты своего человеческого бытия, такое успокоение от того, что он выполнил свой долг и что у него хватило сил пройти свой трудный путь до конца, что немцы, ощущая его превосходство, не могут не подчиниться его спокойно-пренебрежительной воле.

В этой сцене глубоко правдиво и драматично играют Таланов — И. Герасимов и Таланова — А. Алексеева, исполнение которой на протяжении всего спектакля отличается собранностью и драматической насыщенностью при очень тонком и сдержанном рисунке образа.

Образ матери строится Алексеевой на широком диапазоне чувств и психологических красок: хрупкая, еще миловидная, немножко старомодная Таланова рядом с мужем кажется сошедшей со своей старой гимназической карточки. Во всем облике

ее сквозит благородство и человеческая благожелательность, типичные для талановской семьи. Во многих отношениях ей близка ее дочь Ольга. Арт. Э. Марголина очень много сделала для того, чтобы этот написанный более схематично, чем другие, образ, стал в ее исполнении психологически конкретным и интересным.

Замечательный по цельности мысли и выразительности рисунка образ Фаюнина создает засл. арт. РСФСР и Казахской ССР В. Ванин.

Нигде не прибегая к гротеску, он до конца разоблачает этого тихонького, благообразного старичка, бывшего купца Фаюнина, который, вернувшись на родину в годину ее слез и бедствий, мечтает о возрождении своей торговой фирмы, когда немцы «возьмут Москву», о карьере градоуправителя.

Ванин раскрывает мелкость и дряблость Фаюнина во всей манере держаться, в каждом жесте и слове. Его Фаюнин мелкосуетлив, он все время пресмыкается и лебезит. Он спешит насладиться возможностью куда-то сбегать, кого-то предать, выследить, позвонить в немецкую комендатуру, в гестапо и пр., словно чувствует, что только этими средствами ему дано хоть на время возродиться из небытия.

Фаюнин Ванина — человек-призрак, он внутренне пуст и бессилен. Выходец с того света, он нежизнеспособен, его приносит ветер событий, и этот же ветер рассеивает его, как «клуб смрадной пыли».

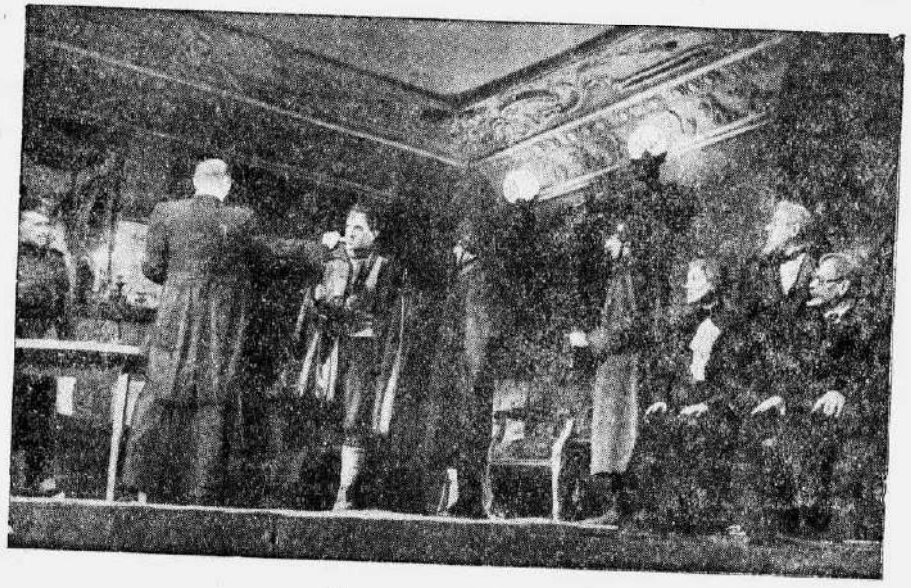
Раб и ничтожество, он не способен сражаться лицом к лицу. Колесников парализует его одной своей уверенностью и спокойствием. Фаюнин выпускает добычу, потому что страх перед будущим лишает его последовательности действия и желаний.

Представительствуя перед немцами, Фаюнин стремится быть патриархально величественным, но угодливому псу плохо дается солидность. В его манере держать себя даже с Талановым, даже с Кокорышкиным, в котором он чует будущую силу, всегда сквозит мелкотравчатость и подхалимство.

Когда идет допрос Федора, Фаюнин весь в наблюдении за Талановыми.

Впиваясь глазами в их лица, вытянув шею и даже как-то приоткрыв рот, он тщетно силится заметить в них следы слабости или страха: ведь ради этого, из потребности убедиться, что и «они» могут бояться, он и устроил это трагическое представление. Но «железная старушка» молчит, и Фаюнин после допроса чувствует себя еще менее уверенно, чем раньше.

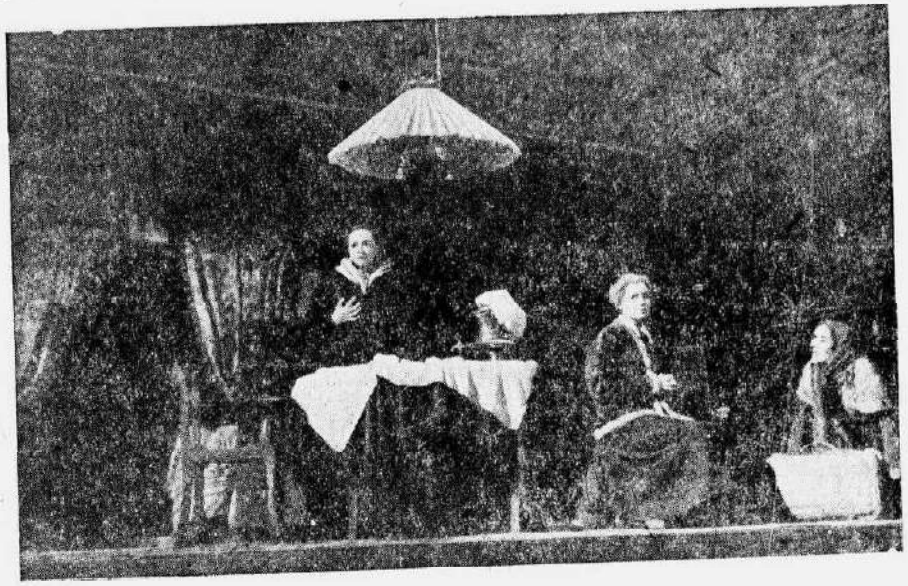
С огромной выразительностью и мастерством, обогащающими внешне скупой стиль спектакля, переходя в план широких и акцентированных приемов игры, проводит арт. Ванин последнюю сцену третьего акта. Фаюнин узнает, что немцы отходят. Это начало его, фаюнинского, конца. Он чувствует это, и в нем нет ни энергии, чтобы бороться, ни веры, чтобы надеяться на улучшение обстоятельств. Все его возвращение «домой», все его городничество были миф и бред с начала до конца.



«Нашествие» — Л. Леонова.

Федор — М. Астангов. Таланова — А. Алексеева. Таланов — П. Герага. Фаюнин — В. Ванин. Мосальский — А. Зубов.

Театр им. Моссовета.



«Нашествие» — Л. Леонова.

Таланова — А. Алексеева. Ольга — О. Левыкина. Демидьевна — М. Лаврова.

Театр им. Моссовета.

Лихорадочное состояние Фаюнина сменяется полной депрессией, словно мешок с сеном он сползает со стола на кресло, потом на пол... и вдруг, подхваченный диким страхом, он в безумье начинает кружиться по комнате, он мечется и стонет, уже галлюцинируя, и ему некуда спрятаться от страшной, торжественной, победной музыки, которая нарастает и несется над миром.

Постановка «Нашествия» Л. Леонова представляет важнейший момент в жизни театра им. Моссовета, за последние годы уделявшего сравнительно немного места в своем репертуаре пьесам современных советских драматургов.

Поставив одну из лучших пьес, написанных у нас о днях Отечественной войны, театр обнаружил знание жизни и чувство художественной правды, внешне скупыми и простыми средствами он сумел создать в своем спектакле атмосферу большой драматической напряженности, отвечающую смыслу величайших событий современной жизни нашей страны.

Главное в спектакле — это человеческие характеры, результат крупных творческих достижений актеров. Созданные им образы отражают значительные успехи нашего театра в его художественном познании духовного и нравственного опыта современной эпохи.

* * *

В работе над «Отелло» театру им. Моссовета представилась наиболее широкая возможность встать на путь практического обновления методов актерского творчества, поскольку самый жанр произведения потребовал в этом смысле от исполнителей особых сценических качеств.

Через Шекспира, столь близкого нашему театру светлыми, героическими сторонами его творчества и грандиозным размахом характеров его героев, театр углубил свое понимание правды в искусстве, в первую очередь как правды человеческих чувств, правды большого внутреннего порядка.

В этом плане решен весь спектакль «Отелло». Отталкиваясь от опыта своего первого обращения к «Отелло» (в Ростове н/Д, 1939 г.), Завадский свел к минимуму свои права режиссера-постановщика. Все усилия режиссера были здесь направлены на то, чтобы помочь исполнителям достигнуть органической жизни в шекспировских образах, максимально расширить, обогатить творческую личность актера теми особыми импульсами и чувствами, которые составляют мир бытия героев трагедии.

При этом театр понимал, что ему надлежит не только постигнуть образы Шекспира в их содержании, но и овладеть самой манерой жить, хотеть, действовать,

т. е. найти для актеров, как в свое время было найдено в «Забавном случае» для комедии, а в «Нашествии» для современной драмы, возможность быть естественными, органичными и правдивыми в жанре трагедии.

Судьбы пятерых персонажей — Отелло, Яго, Дездемоны, Кассио, Эмилии, — сплетаясь, двигают действие трагедии к ее финалу.

Центр борьбы — Отелло и Яго, но они втягивают в сферу этой борьбы других людей; пытаясь опереться на них, они увлекают их за собой.

Театр стремился через судьбу Отелло, через самый образ венецианского мавра утвердить веру в людей и любовь к ним. В известной мере он достигает этой цели. Но спектакль недостаточно полно и последовательно развивает эту тему, носителями которой должны являться в равной мере и Отелло и Яго. В спектакле все же остаются два центра, две главных линии действия, поэтому он несколько дуалистичен в своем противопоставлении злых и темных стихий светлому миру Отелло, тогда как у Шекспира в единстве и борьбе этих двух начал заключена глубоко диалектическая идея понимания мира.

В спектакле главное действие словно расслаивается надвое: один поток его несет тему любви Отелло к Дездемоне и трагическую перипетию его ревности, второй — тему разрушительной ненависти Яго к Отелло, перерастающей в ненависть ко всему человечеству.

Индивидуальные свойства исполнителей центральных ролей способствовали тому, что, развиваясь в отдельности параллельно и интересно, эти два потока не образуют единого целого. Из-за этого спектакль несомненно теряет в своем идейно-философском диапазоне.

Вот Яго, страстный и деятельный в своей ненависти и зависти к Отелло, поднял ночью старого Брабанцио и натравил его ищеек на мавра. Но, опередив непорворных слуг, он уже сам у «Стрельца», где скрывается счастливый Отелло с Дездемоной, чтобы предупредить его об опасности. Двойная игра началась.

Появляется Отелло.

Можно ли упрекнуть Мордвинова, что его Отелло никак не подтверждает справедливости слов Брабанцио, что на него «смотреть противно»?

Вряд ли вопрос о внешности Отелло имеет непосредственное отношение к раскрытию темы произведения. Но все же большинство великих трагиков — и среди них Сальвини — предпочитали играть Отелло красивым, и, конечно, не из тщеславия. Вернее, в этом проявились великолепная гуманистическая щедрость — прекрасный душой не должен быть уродлив. Здесь сказалась и боязнь слишком локализовать общечеловеческую тему трагедии, сузив ее смысл до печальной, поучительной истории о молодой красивой венецианке и безобразном мавре.

Мордвинов не играет тему чернокожего Отелло, поэтому он имел право наградить его привлекательной наружностью, сняв в этом плане все противопоставления между Отелло и венецианцами.

Но все-таки Мордвинову красота его Отелло скорее мешает сосредоточить себя и зрителей на главном.

Царственная грация Отелло, элегантность, тициановский колорит его кожи, декоративная прядь седых волос, красивые широкие движения, картинная завершенность его пластических и выразительных поз закрепляют и зрительно усиливают внутреннюю односторонность образа.

Мордвинов прежде всего играет влюбленного Отелло, и в нем это состояние заслоняет проявление всех других сторон широкой и суровой, как сама жизнь, натуры Отелло.

Поэтому появление Отелло в третьем акте перед нарушителями порядка на Кипре и его прощание с войсками слабее, чем те сцены, где Мордвинов может погрузиться в главную и единственную стихию его существования в роли.

У Мордвинова есть несколько глубоко прекрасных сцен — сюда относятся две сцены первого акта и сцена четвертого акта, когда Отелло, словно забыв на миг о том, что внушил ему Яго, рассказывает ему, как хороша Дездемона.

В первом акте Отелло весь озарен любовью к Дездемоне. Он не может говорить о своей жене без восхищения. Он как-то по-особенному смеется, как люди смеются только наедине с собой: по-детски простодушно, покачивая головой, словно чему-то удивляясь.

Наивно-эпический тон, которым с захватывающей яркостью передает Отелло одиссею своей жизни, то, как он непосредственно и простодушно изумляется чудесам природы, когда рассказывает о «горах до небес», о каннибалах и антропофагах, создают образ человека большой душевной ясности, обладающего детской свежестью и доверчивостью мировосприятия. Но здесь не остается места для муки и сострадания.

В любви Отелло к Дездемоне Мордвинов умеет раскрыть высоту и цельность его души, глубокую человечность мавра, противостоящего лукавому и старчески бесстрастному сенату всей силой своего доверия к прекрасной природе, к чудесному и светлому началу жизни, воплотившемуся в Дездемоне.

Однако в сцене на Кипре уже ясно чувствуется, что Мордвинов, при всей покоряющей искренности своей встречи с Дездемоной, снижает величие образа Отелло — здесь раскрывается в нем не великий воин и даже не влюбленный, но только «дитя природы». Этим он, уже в экспозиции роли, лишает себя простора, необходимого для развития образа трагедийного плана.

Это одно из мест, где спектакль театра им. Моссовета наименее близок к Шекспиру, где актеры явно играют не тот жанр. Возможно, что, привыкнув понимать художественную правду в определенных рамках бытового правдоподобия, исполнители не находят в себе внутренней широты и смелости. Словно опасаясь, что высокая патетика Шекспира прозвучит в их устах фальшиво-риторически, они выбирают из двух зол меньшее: они предпочитают опростить Шекспира, но избежать декламационного пафоса. «Стесняясь» подавать текст на том эмоциональном размахе, которого требует Шекспир, актеры, и особенно это относится к Отелло-Мордвинову, прячутся за характерность, за романтическую локальность красок.

Мордвинов чрезмерно сгущает в Отелло черты простодушия и непосредственности, особенно в третьем акте, что создает впечатление примитивности натуры Отелло и открывает путь к тому, чтобы его доверчивость легко сделалась жертвой умнейшего Яго.

В то же время снижается масштаб и значительность трагедии Отелло.

И поскольку с самого начала мы ощутили, что доверие Отелло к Дездемоне, на котором зиждется весь смысл произведения, возникло как проявление прекрасной первозданной простоты и доверчивости его души, для нас его драма сводится к драме обманутой доверчивости.

Известная мысль Пушкина о том, что Отелло не ревнив, а доверчив, подчеркивает благородно-человеческую сторону души Отелло и предупреждает актера об опасности подменить трагедию характера трагедией положений. Пушкин намечает внутреннюю линию образа, но не отнимает у Отелло способности бороться с Яго. Мы же видим, что Яго-Оленину не надо тратить так много сил, чтобы отравить счастье легковерного Отелло, — его бешеный натиск вызывает ярость отчаяния, но не сопротивления.

Действие спектакля, почти минуя борьбу, по прямой линии катится к своей развязке. У нас же, напротив, создается впечатление его затянутости, потому что, начиная с 3-й сцены третьего акта, Отелло уже почти верит в виновность Дездемоны, и с этого момента до последней сцены пятого акта мы наблюдаем лишь нарастание его ярости и муки ревности.

У Шекспира Отелло говорит: «Я не верю этому. Если она лжива — о, тогда, значит, небо издевается само над собой!» Но мы не вполне уверены, действительно ли с падением Дездемоны оскорблено и разрушено для Отелло все мироздание, или это только метафора, преувеличение, сделанное в минуту острого горя.

В этом плане своеобразный эгоцентризм трагического образа, расширенность самосознания трагического героя еще не вполне обретены Мордвиновым. Дело не в том, чтобы событие личной жизни преувеличить до размеров мировой катастрофы, нужно жить и чувствовать в единстве с интересами человечества, постоянно ощущая космос в микрокосме.

Именно поэтому все великие трагики были актерами одной большой темы, центральной для них и в жизни и в искусстве. Выражая в себе все миропонимание актера, требуя от него максимальных затрат душевной энергии, сценический образ становился источником духовной и нравственной силы для зрителей. Но при этом образ трагического героя был лишен узкой конкретности — характерность может быть средством выразительности для романтической драмы, а не для трагедии, которая стремится показать не особое и частное, а общее.

Ведь любовь Отелло и его сомнения являются почвой, на которой разрешается великая для нас, зрителей, проблема: существовать или не существовать прекрасному миру. Этого философского обобщения мы не чувствуем в том, что происходит на сцене.

В страданиях Отелло-Мордвинова мы чувствуем главным образом боль и гнев оскорбленной любви, передаваемой артистом трогательно и правдиво, но несколько оторванно от главной темы трагедии.

И здесь, в связи с этой основной ошибкой, коренящейся в недостаточно полном овладении самой природой трагического образа, заключается крупная погрешность спектакля.

Именно потому, что убеждение в виновности Дездемоны означает для Отелло крушение не только его собственного счастья, но и всего мирового порядка, веры в людей и в жизнь вообще, Отелло требует у Яго доказательств виновности, а сам в то же время ищет доказательств правоты своей любви — иначе он первый оскорбил бы себя и перевел бы действие из трагического плана совсем в иной и неправильный.

Эта опасность возникает в спектакле театра им. Моссовета.

Яго у Шекспира только направляет события, которые развиваются с полной внутренней непреложностью. В спектакле же все события — результат интриги Яго-Оленина.

У Шекспира Отелло сам внутренне создает возможность для того, чтобы возникла ситуация с платком — это действует его потребность идти до конца своего пути и знать истину. Он как бы сам накликает на себя события.

Между тем в спектакле играется лишь сюжетное положение, и зрители волнуются, досадуя на роковую случайность, готовые упрекать Дездемону за ее небрежность, а Отелло за подозрительность, маловерие и дурной нрав.

Трагедия оказывается близкой к тому, чтобы соскользнуть в область романтической драмы интриги. Поэтому, когда Отелло идет совершить свой суровый долг, мы вместо потрясений испытываем ужас и возмущение. Правда, нам жаль Отелло-Мордвинова, он сумел покорить нас уже в первых двух актах первозданной душевной ясностью своего героя, но есть ли у него действительно та «причина», которая дает ему право казнить Дездемону от лица мировой справедливости и любви к людям? А может быть, это только «хаос», дикий африканец, который поразному проявлялся в нем до сих пор, толкает его на поспешную расправу?

Здесь в образе Отелло мы не чувствуем еще внутренней полноты и ясности. Но они и не могут притти так скоро к актеру, который играет свою первую трагическую роль. «Сколько условий должен соединить в себе трагик для того, чтобы можно было поверить в трагизм!» — сказал в свое время Ап. Григорьев.

В спектакль, где моментами ощущается подлинное дыхание трагедии, проникает недопустимая «мавританская» декоративность. Излишняя красивость декораций, постановочная картинность некоторых сцен (например, выход Брабанцио из дома и отправление его на поиски Отелло, праздник на Кипре), словно разрешенных по иному принципу, чем тот, что руководил театром в его поисках форм трагического спектакля, отдельные моменты в игре Яго с Родриго, декоративная законченность движений и поз Отелло в моменты его глубоких страданий противоречат той мужественности и внутренней суровости, к которым стремятся театр и режиссер.

То же надо сказать и о чертах «прекрасного зверя» в образе Отелло. Упругая пластичность его движений, повадки разъяренного раненого тигра, когда он мечется на сцене, ослепленный болью и бешенством, и требует крови, испуская стоны, похожие на рычания, его обморок еще не наполнены изнутри всеоправдывающей силой подлинной и правдивой страсти,—во всем этом чувствуется слишком ярко положенная романтическая краска, которая забивает другие, более важные черты в характере Отелло.

Против Отелло в спектакле стоит равный ему по значению образ Яго.

В Яго-Оленине — все страсть. В нем мало того холодного, цинического рационализма, которым в сильной степени наделил этот образ Шекспир.

В этом отношении Оленин отходит от господствующей традиции исполнения роли и открывает своей игрой много интересного и нового для понимания идейно-философской и психологической природы образа Яго.

Отелло, который в первой части трагедии противостоит Яго в спокойной гармонии своего существования, во второй части словно подчиняется лихорадочному ритму жизненного самочувствия Яго.

Даже холодный расчет, как вернее погубить Отелло, выглядит у Оленина как борьба Яго с самим собой, страстное терзание себя за свою медлительность.

Оленин нашел в образе Яго состояние его одержимости стихией зла, и это стало для него движущей силой в спектакле.

В своем Яго Оленин раскрывает целую философию зла и отрицания. Он вездесущ и многолик. Вот его настоящее лицо — он выходит на просцениум, чтобы мы хорошо видели, что он такое.

Здесь происходят все сцены с Родриго и все монологи Яго наедине с собой.

Страстно злобствуя, Яго, словно дикого зверя, вскармливает свою ненависть, измышляя тысячи новых оснований, чтобы погубить Отелло, Оленин раскрывает нам в Яго трагедию зависти и ревности.

Яго-Оленин страшен со своим бледным, изможденным лицом, запавшими горящими глазами, осунувшимися щеками— последствием многих бессонных ночей, проведенных в изнурительном неистовстве.

Но входит Отелло или Кассио — и Яго уже воплощение честной банальности. В общении с окружающими Яго словно пародирует и разоблачает их внутреннюю природу, их обывательское самодовольство, легкомыслие, беспринципность.

Сущность такого Яго в том, что он умеет проникать в человека и разлагать его душу. Он заражает Эмилию своей беспринципностью и циническим двоедушием, он смешивает с грязью честь и порядочность Родриго, он толкает Кассио на преступление и потерю своего доброго имени, он раздувает несправедливые чувства в Брабанцио, он сеет вражду и зависть среди офицеров Кипра и, наконец, разрушает прекрасный мир Отелло, потому что существование этого светлого мира противоречит началу его бытия.

Эта философская сущность образа иногда выступает в игре Оленина с непосредственной силой. Что-то происходит в актере — и Яго как будто другое существо. Это тот Яго, которому помогают ночь и ад, которого не убивает меч Отелло. И нам доступна в эти моменты игры Оленина фантастическая образность шекспировского мировосприятия. Нам чудится что-то дьявольское в этом черном Яго и даже в костюме его, словно отливающем блеском антрацита.

В 1-й сцене первого акта в игре Оленина есть один момент, когда он раскрывает нам эту двойственность природы своего образа. Когда на вопрос Брабанцио: «Кто ты?» — «честный» Яго отвечает: «Я — человек. Пришел я вам сказать...»— Оленин откидывает плащ, которым до тех пор закрывался, и мы видим глухую черную маску на его лице.

В последнем акте очень вырастает образ Дездемоны, которую арт. З. Шигаева играет хрупкой, нежной и женственной, пожалуй, излишне пассивной в первых двух актах. Но по мере того, как нарастает в Дездемоне чувство оскорбленной любви, в ней растет и крепнет ощущение надвигающейся катастрофы, и это наполняет игру артистки большим внутренним трепетом.

Шигаева создает образ ивы — Дездемоны, которая трепещет и клонится до земли перед порывами страстей Отелло, но эта Дездемона слишком слаба и пассивна, чтобы выразить в себе гармонию самой природы.

Этот образ идет скорее от Лауры Петрарки — предмета полумолитвенного, полустрастного созерцания поэта, чем от Шекспира, с его конкретно чувственным и остро драматическим восприятием итальянского Возрождения.

Душевный мир Дездемоны может быть шире и богаче, и это не нарушит, а, напротив, усилит женственную природу образа. Тогда и трагическая тема Отелло прозвучит в спектакле гораздо полнее.

У Шекспира последняя сцена трагедии написана в тонах гораздо более бурных и контрастных, чем она показана в спектакле, хотя режиссер стремится помочь здесь актерам музыкой, удачно вводит бурю и грозу за окном, благодаря чему несколько преодолевается ощущение камерности этой сцены, и возникает необходимая для трагедии связь между стихиями чувств героев и стихийными силами природы.

Лирическая интерпретация последней сцены обусловлена прежде всего игрой Мордвинова-Отелло.

Мордвинов избегает резких и бурных моментов, представляя опечаленного и больше чем когда-либо влюбленного мавра. Драматизм его переживаний волнует и трогает, но внутренняя потрясенность его состояния выявляется актером чрезмерно сдержанно.

Элегическому финалу трагедии способствуют и те купюры, которые сделал театр в шекспировском тексте. У Шекспира гораздо больше места уделено окончательному выяснению преступной деятельности Яго. Театр снял эти места, очевидно боясь повторений, в то время как они все очень важны для выявления полноты смысла трагедии. Каждое из действующих лиц, включая Эмилию и Кассио, переживает в финале свою собственную трагедию обманутого доверия. Через познание причиненного Яго зла (а Эмилия и Кассио — и через сострадание к Отелло и Дездемоне) герои освобождаются от тех противоречий, в которые поверг их Яго, и трагедия обманутого доверия не переходит у них, таким образом, в недоверие к жизни и к людям, но уступает место потребности активно действовать во имя восстановления справедливости.

Этот основной и главный смысл событий произведения с большой силой раскрывается в игре арт. О. Викланд-Эмилии.

В предыдущих действиях Эмилия-Викланд — жизнерадостная красивая венецианка, верная и отзывчивая по своей природе. В ней, однако, под развращающим воздействием Яго, проявляются черты душевного макиавеллизма, чисто по-женски преломляющегося в ее несколько легкомысленной и чувственной натуре. Она сравнительно легко идет на компромисс со своей совестью в истории с платком Дездемоны, отгоняя от себя беспокойство и упреки совести привычкой не задумываться над правотой мужа, которого она любит и которому верит. Для Эмилии-Викланд преступность Яго — огромная трагедия. Все лучшее, что есть в ее существе, восстает в ней и заставляет ее с неудержимой страстностью обличать того, кто так страшно и бессовестно надругался над человеческой любовью и верой.

Интересный образ Кассио создал артист Русинов.

Разносторонняя и жизнерадостная культура итальянского Возрождения чувствуется во всем его облике. Почти мальчик, он уже воин и вождь; вкус поэта и изысканное воспитание заставляют его искать в жизни только прекрасное, в чем бы оно ни проявлялось — в мужестве Отелло, в чистоте Дездемоны или в веселой красоте Бианки, — он отдается своему чувству с такой непосредственностью и крайностью, что Яго имеет тысячу возможностей использовать его в своих целях.

Однако интересный в ряде моментов, Кассио-Русинов выглядит чрезмерно облегченным в системе образов, где ему назначено автором сыграть немаловажную роль — сначала любимца и заместителя Отелло, а затем человека, поставленного на его место во главе войск на Кипре.

Образ Родриго, которого играет арт. А. Осипов, верный по мысли, однообразен по своему рисунку, он — только гончая Яго, которую тот то науськивает, то сдерживает, то выпускает на свои жертвы. Этот образ может быть более драматичным: Родриго — нравственная жертва Яго, чрезвычайно яркое и страшное свидетельство его всеразлагающей силы.

В спектакле великолепна музыка композитора Бирюкова. Она не только помогает актерам, усиливая трагедийное звучание отдельных мест, но и выполняет свою самостоятельную роль, создавая второй план действия — мир музыкальных стихий, наполняющих шекспировское мироздание.

Можно спорить о том, в какой мере глубоко и верно театр раскрыл Шекспира, но он создал спектакль, который, как живой организм, обладает способностью расти и становиться более зрелым, потому что в нем заложены возможности для

живого развития и роста актеров в области мастерства, овладения новыми актерскими приемами выразительности в плане большого трагедийного спектакля.

После спектаклей «Нашествие», «Забавный случай», «Отелло» мы с полным основанием ожидаем от театра им. Моссовета таких постановок, которые углубляли бы и развивали намечающиеся в них творческие искания.

Однако нельзя сказать, что следующая работа театра — «Встреча в темноте» Ф. Кнорре (постановка Ю. Завадского и режиссера Г. Дебедева)—представила собой новую значительную ступень развития театра.

Этому прежде всего помешала сама пьеса. Лишенная значительных достоинств, она обладает недостатками, типичными для многих пьес 1942—43 годов. Малодейственная, со слабо разработанными характерами, отнюдь не новая по своим ситуациям, она могла привлечь театр лиричностью своего общего тона и поэтической красотой центрального женского образа, привлекательного в замысле, но очень слабо разработанного драматургически.

Много сил режиссуры и исполнителей ушло на борьбу с отдельными недочетами драматургического материала.

Театр любовно вырастил все семена правды, заложенные в пьесе.

Пойдя по пути углубления и укрупнения характеров, именно в этом полагая центр тяжести спектакля, в этом отыскивая ключ к его сценической форме, — режиссер тем самым сумел преодолеть в живом драматическом действии ту тенденцию к сюжетной занимательности, к игре на нервах зрителей, которая возникла в пьесе как выражение противоречивой непоследовательности и некоторой поверхностности творческого метода драматурга.

Верный своему основному стремлению, понятому как творческое credo — каждым своим спектаклем говорить о человеческом, показывать развитие в человеке прекрасного, высоконравственного и героического начала, — театр нашел особый принцип сценической композиции спектакля, который позволил сосредоточить главное внимание зрителей не на сюжетной стороне, а на переживаниях и отношениях советских людей, являющихся героями пьесы, — прежде всего на Варе и спасаемых ею раненых бойцах.

Поэтому на первый план спектакля режиссер выдвигает сцены Вари с ранеными — как раз наиболее трудные по материалу, драматургически же сделанные очень тускло и схематично.

Вместе с художником Виноградовым Завадский находит удачную планировку сценической площадки, при которой действие на чердаке словно подается крупным планом, и в то же время достигается нужный результат в создании зрительного образа спектакля. У нас тотчас же возникает ощущение небезопасности этого убежища, взнесенного под самое голубое небо, кажется, такого же хрупкого и ненадежного, как скворешня, которую оно чем-то напоминает.

В этом эмоциональном ощущении, идущем еще только от внешнего образа, есть уже момент бессознательной оценки отваги этих людей, рискнувших скрываться над самой головой врага, их умной и расчетливой дерзости, оценка их колоссального самообладания и жизненной цепкости. И невольно пейзаж, которым окружает художник место действия—небо, меняющее свои оттенки утром и вечером, вершина дерева, контуры крыши, — сливается с людьми, и мы воспринимаем их уже в этой поэтической атмосфере, как часть ее, воспринимаем в их близости русскому пейзажу и русскому небу.

Завадский чрезвычайно тонко пользуется в этом спектакле приемом контраста внутренних и внешних ритмов действия. Так, в сценах на чердаке он, замедляя внешний ритм, добивается того, что мы с большой остротой чувствуем напряженность жизненного пульса, бьющегося за скудными словами и крайне скупыми движениями.

Прекрасные примеры ритмо-пластической выразительности дает игра В. П. Марецкой в I акте, а также сцена II акта, происходящая в приемной гестапо.

Применение музыки в спектакле может служить образцом глубоко театрального, драматически - действенного пользования этим сильным средством выразительности, так часто употребляемым некстати и без должного такта. Здесь же музыка является тем, чем она должна быть в театре, если ей не назначена лишь технически-вспомогательная роль, — она является частью психологической жизни людей, той ее стороной, которая не может найти себе выражения ни в словах, ни в действиях, но лежит в их основе, глубоко скрытая и только вдруг вырывающаяся наружу. Так во II акте звучит марш надвигающейся опасности, как тяжелая поступь немецких шагов по лестнице. Здесь условность приема исчезла — музыка вошла в спектакль как реальный момент драматической жизни героев.

Как режиссер-постановщик, Завадский стремился прежде всего сделать из «Встречи в темноте» человеческий, актерский спектакль. Материал пьесы оказал ему в этом значительное сопротивление. И тем радостнее, что спектакль имеет ряд бесспорных актерских удач, которые позволяют нам говорить о ценности этой работы, о том, что театр им. Моссовета поставил еще один значительный советский спектакль.

Прежде всего следует отметить большой творческий успех В. П. Марецкой, которая с постоянно присущим ей тонким чувством художественной правды и с большой обаятельностью исполняет роль девушки Вари—юной учительницы, оставшейся в оккупированном городе для того, чтобы, поминутно подвергаясь опасности, выходить в самом логове немцев четверых раненых бойцов Красной Армии.

Игра Марецкой исполнена замечательной легкости, естественности и простоты. Она сумела создать для себя на сцене жизнь деятельную, целеустремленную, полную драматического напряжения. Марецкая покоряет нас не только своим блестящим мастерством, проявившимся в выборе отдельных выразительных деталей, во всем тонком и точном ритмо-пластическом рисунке образа, — она вкладывает в свою роль столько внутреннего благородства, душевной силы, человечности, высокого понимания своего гражданского долга, что мы должны признать ее Варю одним из прекраснейших образов девушки-патриотки, созданных в нашем театре за время войны.

Особенно хорош у Марецкой II акт— в гестапо, где она с большим мастерством и тактом (душевным, внутренним тактом) ведет трудную и сложную актерскую линию—притворщицы на сцене: находясь среди врагов, Варя прячется за найденную ею характерность, за покорное безразличие туповатой, безответной работницы. Но в этом ее превращении совсем нет притворства, нет никакой увлеченности от игры в театр — здесь артистка обходит все искушения, предлагаемые сюжетом пьесы. Во всем, что делает Варя внизу, среди немцев, — сила и простая правда горькой необходимости, настоящая правда, пришедшая в искусство от жизни.

Когда Марецкая на сцене—наше внимание приковано к ней неотрывно. Через созданный ею образ милой и самоотверженной русской девушки в спектакль вливается подлинная поэтичность и человеческая теплота.

В спектакле есть еще одна интересная актерская работа — это образ священника отца Арсения, созданный арт. С. Днепровым. Почти эпизодическая роль сыграна актером с большой внутренней силой, но сдержанно, правдиво и скромно — без пафоса и выкриков, вне штампов, на которые толкает пьеса.

Однако образ священника не нуждается в таком комментарии, каким, по существу, является выведенный с ним в паре «бывший безбожник» — рабочий-пенсионер (арт. Шнырев) — персонаж, несущий в пьесе чисто иллюстративную функцию. Благодаря этому снижается впечатление от хорошей игры арт. Шнырева —примитивность ситуации набрасывает тень и на актера.

Артистка М. Лаврова ярко, хотя несколько внешне, играет старуху Артамкину. То же можно сказать и об артисте П. Чиндорине — Артемкине. Артисты пошли по линии традиционного исполнения отрицательных персонажей — не раскрывая психологии образа врага, они ищут для него острой внешней характерности, близкой к гротеску.

Но актерам, исполняющим роли раненых красноармейцев (нар. арт. РСФСР О. Абдулов, А. Осипов, А. Дубов, Н. Русинов), так и не удается до конца преодолеть ту пассивность, на которую их обрек драматург.

В силу этого образ Шульги, для которого О. Абдулов стремится отыскать краски юмора и благодушия,—то выглядит порой вялым и скучающим, то впадает в излишнюю медоточивость.

Особенно сильно проявляются все отрицательные тенденции пьесы и спектакля в последнем, IV акте — неудачном и у автора и у театра.

Можно назвать несколько спектаклей различных московских театров, где заключительный акт стоит явно не на уровне всего спектакля и даже, больше того, оказывается разрешенным совсем в иных принципах и приемах. В качестве примеров приведем «Глубокую разведку» Крона в МХАТ'е, «Нашествие» Леонова в том же театре Моссовета — спектакли безусловно интересные и ценные по ряду моментов своего режиссерского и актерского воплощения.

В этом неудачном разрешении заключительных актов есть своего рода закономерность, об'яснение которой следует искать в творческой неуверенности художника, в недостаточно смелом и глубоком владении драматурга или режиссера темой своего произведения.

Отсюда рождается и этот дидактизм, и это стремление прокомментировать собственное произведение и сделать из него выводы (что, собственно, не входит в обязанности самого художника).

Так и во «Встрече в темноте» Кнорре, а вместе с ним Завадский словно подводят перед IV актом итоговую черту, — дальше они показывают нам, как все должно быть с точки зрения того оптимизма, который, как известно, является одним из существенных качеств советского человека, но который может выглядеть нестерпимой фальшью, вульгарным упрощением и сентиментальностью, когда, изолированный от сложного комплекса нашей реальной психологии, он ложно превращается в силу, руководящую течением событий в жизни героев пьесы. При этом автор неизбежно соскальзывает к тому, чтобы разрешить средствами сюжета все драматические конфликты пьесы и устроить благополучие своих персонажей путем внешнего вмешательства в их судьбу.

И тут на помощь автору появляется спасительный прием (случай, узнание), становящийся в его руках легким средством соединить, спасти, наградить своих героев.

В силу художественных требований, «Встреча в темноте» должна была бы окончиться III актом. Но драматург захотел утешить зрителей. Он не решился оставить их в неведении и в IV акте показал нам воочию счастливую встречу спасенного лейтенанта с выздоровевшей Варей. Может ли быть такая встреча? Да, конечно, и в наши дни, проверившие силу человеческой любви и верности, такие случаи происходят довольно часто.

Но имел ли право драматург, а вслед за ним и режиссер, игнорировать серьезность темы и эту встречу в темноте в жестокой обстановке войны, куда втянуты миллионы разобщенных человеческих жизней, встречу тех, кто нашел и полюбил друг друга именно в это тяжелое и многострадальное время, показывать нам в приемах мелодрамы и водевиля, выглядящих здесь банально и неуместно? Нас коробит легковесно-занимательный, нарочито-трогательный тон заключительной сцены—зеленые гирлянды и инфантильные разговоры Вариной сестры Аси (арт. Лопаткина) с Иваном Ивановичем, сопровождающим лейтенанта в его поисках, и все эти недоразумения и узнавания полуводевильного, полу-мелодраматического характера.

Ю. А. Завадский ищет в искусстве театра способов передать силу и полноту человеческих чувств. Стремясь к мужественности и ясной простоте сценического стиля, Завадский (и это надо признать, вспомнив последние его постановки) стремится преодолеть в себе, как в режиссере, все то, что может послужить почвой для подобной ложной чувствительности и мягкости, переходящей в жеманность.

Оценивая результаты работы Завадского над «Встречей в темноте» Кнорре, мы должны признать, что режиссер сделал чрезвычайно много для того, чтобы поддержать пьесу и найти для спектакля более ясную поэтическую форму.

В известных отношениях это ему удалось.

Спектакль театра им. Моссовета во многом нас волнует, трогает, радует и тем самым лучше всего доказывает свое право на существование. Здесь лишний раз проявилась одна из главных способностей театра, лежащая в самой основе его искусства,—создавать спектакли самостоятельно, питая их запасами собственного опыта, собственным чувством жизни и современности, если нужно — то через голову драматургии и в помощь ей — когда она оказывается не в силах справиться со своим материалом.

* * *

За последний год театр им. Моссовета неоднократно имел возможность декларировать свои творческие убеждения перед театральной общественностью.

Всю работу, все свои творческие искания театр устремляет к тому, чтобы сделать человека, человеческий характер — главным и единственным содержанием своего искусства.

Эта общая устремленность красной нитью проходит через четыре последние работы театра—«Забавный случай», «Отелло», «Нашествие», «Встреча в темноте», составляя наиболее ценное качество этих спектаклей.

Именно здесь, в том, чтобы помочь коллективу осознать и определить с наибольшей полностью конкретный смысл и содержание этой задачи, найти необходимые пути для ее осуществления в области внутренней актерской техники, вновь и вновь обращаясь для этого к неиссякаемому источнику учения К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова, Завадский видит главное содержание своей работы как режиссера и руководителя театра.

Работая над тем или иным спектаклем, режиссер испытывает необходимость убеждать своих зрителей. Завадский хочет быть максимально активным. Он не боится признать за театром известные «просветительские» обязанности. Настоящее театральное искусство не только показывает то, что уже есть в жизни, но, угадывая главное в том, что несут в себе герои современности, воплощает это на сцене в создаваемых им образах. Таким путем театр помогает своей эпохе, своему народу полнее и ярче выявить свое индивидуальное, неповторимое лицо.

К выполнению этой высокой задачи искусства стремится театр им. Моссовета, как к постоянной цели своих творческих усилий.

„Король-олень“

И. БАРХАШ

1

В этапных спектаклях «Джим и Доллар», «По щучьему веленью», «Волшебная лампа Аладина» сложилось творческое ядро Государственного центрального театра кукол: актерский коллектив — Воскобойникова, Казьмина, Каменская, Оттен, Потемкина, Синельникова, Успенская, Майзель, Мелиссарато, Самодур, Сперанский; художники Терехова и Тузлуков; композиторы Александрова, Кочетов, Теплицкий. Опираясь на растущий коллектив, театр в последние годы перед войной ставил перед собой все более трудные задачи: «Лесная тайна», «Ночь перед Рождеством», «Лампа Аладина» — спектакль, на долю которого выпал наибольший успех. Такой прессы в сезон 1940 — 41 гг. не имел почти ни один спектакль московских театров.

Ободренный успехом «Аладина», коллектив охотно принял предложение поставить одну из первых фиаб Гоцци «Король-олень». Пьеса увлекала более сложным психологическим материалом и более трудным сюжетом в сравнении с «Аладином». Все чувствовали, что дело идет о серьезной классической постановке.

Решение ставить «Короля-оленя» совпало с приходом в театр опытного режиссера В. А. Громова, привлеченного мастерством Образцова и его планами работы со взрослым зрителем. В своем вступительном слове Образцов всегда говорит, что спектакль ставился им совместно с Громовым и все хорошее и дурное нужно делить пополам.

Условия военного времени наложили отпечаток на весь процесс подготовки спектакля. Работа возобновилась лишь осенью 1942 г. в Новосибирске, да и здесь она шла с перерывами, благодаря переездам труппы по городам Советского Союза (театр объездил свыше 60 городов).

Работалось словно на бивуаке. Порой шевелилась мысль: удастся ли поднять, хватит ли сил? Но делать спектакль хотелось, делать его было нужно — и этим решалось все.

В январе 1943 г. начались репетиции. Уже вскоре стало очевидно, что «Король-олень» больше, чем какая бы то ни было предыдущая постановка театра, требует серьезной и точной работы для того, чтобы зритель отчетливо уяснил себе внутренние сюжетные ходы.

Когда решились репетировать с текстом, окончательно выяснился вопрос, мучивший актеров и режиссуру еще в Москве: не нужно ли часть сцен играть людьми?

Решено было попробовать все играть в куклах. Это было серьезным испытанием: выдержать его — значило бы открыть перед театром еще более широкие пути. Захваченный интересным заданием, коллектив дружно работал в тесном и холодном помещении (под театр была отведена бывшая мечеть, вернее, молельня, помещавшаяся в простом деревянном доме). Так в суровую новосибирскую зиму суждено было театру ставить сказку о солнечной стране Серендип.

2

В каком же виде дошел до нас «Король-олень»? На этом вопросе следует остановиться уже потому, что пьеса основательно переделана Е. Сперанским (при непрестанном участии всего коллектива, как это всегда бывает в Центральном театре кукол).

«Король-олень», третья по счету фиаба Гоцци, представляет собой один из бесчисленных вариантов нравоучительной сказочной повести о всепобеждающей силе чистой и верной любви. Ничто ее не остановит, ничто не устрашит, ничто не вытравит из сердца. Пускай все силы ада ополчатся против нее — на злые силы непременно найдется управа в лице доброго волшебника. Пускай Аладину и Будур, Дерамо и Анджеле много придется вынести тревог и страданий — любовь и добродетель непременно восторжествуют.

Разумеется, не все было приемлемо в сценической редакции Гоцци. Да и в свое время она ставилась, видимо, в разных вариантах.

Сперанский переделал пьесу рукой смелой, но осторожной. Сюжет не претерпел глубоких изменений. Все три элемента литературной композиции налицо: трагикомедийная интрига с обязательным счастливым концом, в центре которой лирико-романтические фигуры Анджелы и Дерамо; инфернально-магические превращения и чудеса; маски — наследницы комедии дель'арте — Труффальдин, Бригелла, Панталоне, Тарталья, превращенный Гоцци из комика в злодея.

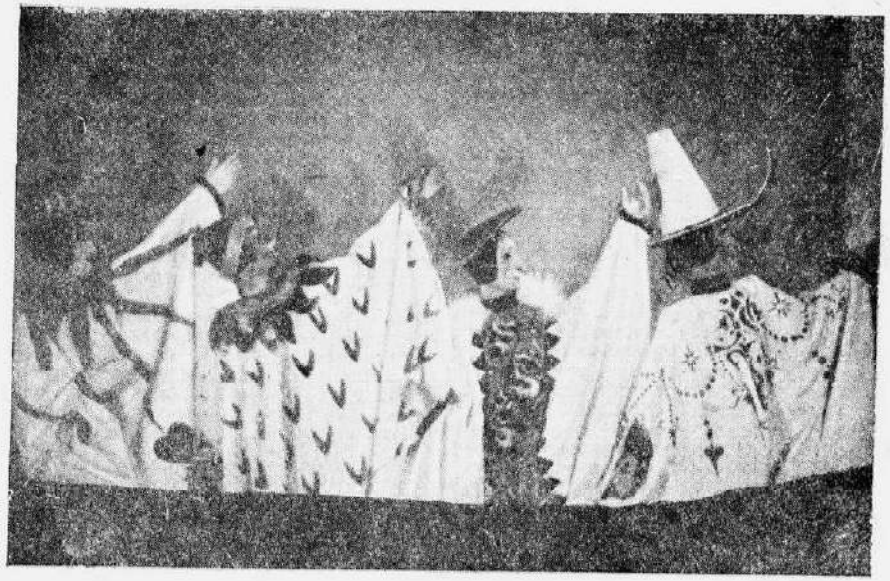
Зато сценическая композиция пьесы подверглась заметной переделке, придавшей спектаклю относительно бо́льшую динамичность, стройность и облегченность.

Первый акт у Гоцци можно рассматривать либо как непомерно разбухшую экспозицию, либо как небольшую внутренне законченную пьесу с таким, примерно, сюжетом. Дерамо, король Серендиппа, задумав жениться, решил прибегнуть в выборе невесты к сказочному средству в виде мимирующего истукана. Целый год подряд статуя гримасничала, целый год король выбирал и не мог выбрать, уже готов был отчаяться, и вдруг ему повезло: та, которую он втайне любил, оказалось, сама его любит. Все довольны и счастливы, кроме старого Тартальи, первого министра, имевшего несчастье и глупость влюбиться в молодую красивую женщину. Оригинальный по ситуации, но туманный и не очень интересный сценический анекдот.

Чтобы превратить этот анекдот в подлинный первый акт трехактной пьесы, обогатить сюжет и открыть для него возможность развития, пришлось детальнее разработать тему Тартальи и перекинуть мостик во второй акт.

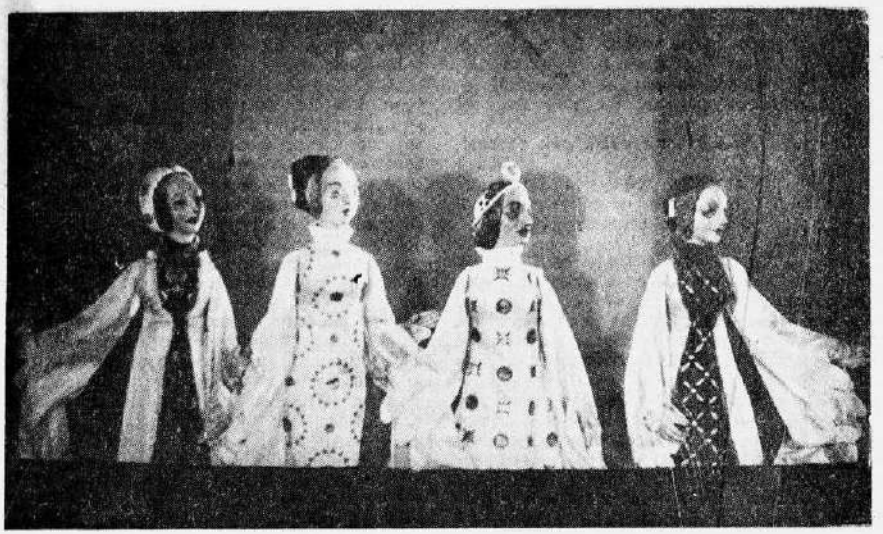
При перестройке композиции более равномерно распределились сцены комических масок, разбросанные у Гоцци довольно произвольно по второму и отчасти по третьему актам. В новой редакции второй акт начинается веселым привалом после удачного начала охоты.

В пьесе имеется немало длиннот, которые пришлось убрать в переделке. Сперанский прежде всего сократил многословные монологи и реплики. Для этой же цели снят запутанный пролог площадного рассказчика Чиголотти, скопированного, с сохранением имени, с одной из колоритнейших фигур старой Венеции.



«Король-олень» по Гоцци. Женихи.

Гос. центр. театр кукол.



«Король-олень» по Гоцци. Невесты.

Гос. центр. театр кукол.

Сперанский сочинил также славные песенки; первую из них «Купишь розы, сласти на базаре», зачин и музыкальный лейтмотив спектакля, многие будут с удовольствием вспоминать и напевать.

Заново переписана и расширена комическая роль дворецкого (у Гоцци дворецкий — Бригелла). По сценарной канве вытканa роль Труффальдина.

Наконец, первоначальная фабула дополнена рядом эпизодов, оживляющих действие, создающих бо́льшую связь, вносящих тот или иной сценический эффект (вступительный эпизод с лодочником, экспозиционная сцена встречи Бригеллы и Труффальдина, сцены в лесу: Труффальдин и Смеральдина, Труффальдин с кувшином, сцена с медведем и т. д.).

Экспозиция Сперанского расчистила путь к центральным образам и основному ядру пьесы — любви Дерамо и Анджелы.

Образ Анджелы, как и Дерамо, не сразу принял нынешние очертания в режиссерской трактовке. Первоначально в Дерамо хотели видеть зрелого государственного мужа, воина, умудренного опытом, с гнетом разочарования на душе. В pendant к нему Анджела представлялась мужественной натурой, напоминающей Антигону. В процессе работы обе роли «омолодились».

Анджела в исполнении Синельниковой — воплощение чистой женственности в лучшем смысле слова. Особенно хороша сцена с Тартальей — Дерамо в 5 картине третьего акта (как ее называют в театре, «сцена обольщения»), где так нежно и лукаво звучит музыкальный голос актрисы.

С большим подъемом проходит сцена признания Дерамо в облике старого нищего (4 картина третьего акта). Здесь — вершина поэтического, заложенного в спектакле. В диалоге Анджелы и Дерамо звучит возвышенный мотив о чуткости женского сердца, способного различить подлинную душу независимо от оболочки, мотив совершенной, идеальной любви-мечты.

При появлении неведомого старика Анджела сперва пугается. Голос ей знаком, но вид внушает брезгливость, — она гонит его прочь, она не верит в возможность переселения души Дерамо в тело жалкого нищего. Но при его страстном возгласе, звучащем с силой отчаяния:

Когда ты мне не веришь, дорогая,
Когда меня не любишь, то убей!—

3

Е. Синельникова и В. Потемкина, играющие Анджелу в очередь, — актрисы разных темпераментов, разных отношений к образу, что так заметно было еще в «Аладине».

она, потрясенная, бросается к нему:

Да, это голос моего Дерамо!
Я узнаю возвышенные чувства
И дух его, ничем неукротимый!
Дерамо! Это так! Вы мой Дерамо!

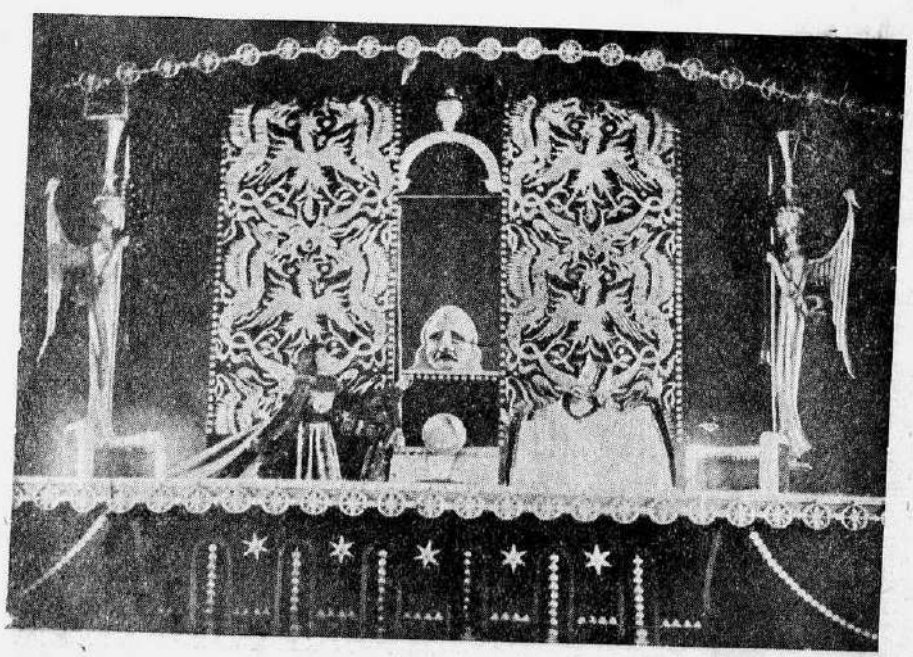
Дерамо. Ты все еще меня, как прежде, любишь?
И не страшит тебя мое уродство?
Анджела (приникая к нему). Дерамо!
Дерамо. О редкая, великая душа!

В сравнении с Синельниковой исполнение Потемкиной в отдельных случаях ровней, несмотря на то, что ее голосовые данные менее подходят для роли Анджелы. Заметен рост актрисы после характерной роли Петюти в «Коте в сапогах» и Будур в «Аладине».

Образ короля Дерамо медленно, но заметно растет на наших глазах в исполнении артиста П. Мелиссарато, в прошлом долголетнего актера драмы на ролях характерных комиков и простаков. Лучше всего получаются оттенки величавого благородства, простодушной доверчивости (сцена с Тартальей в лесу), страстного отчаяния (в облике нищего — сцена во дворце).

В жизнь этих поэтически-возвышенных персонажей непрестанно вторгается, борется с ними, строит смертельные козни Тарталья (арт. В. Майзель). Это злой гений пьесы, превращенный Гоцци из традиционной маски комика-заики в мелодраматического злодея. Для советского зрителя это не близкий, для взрослого — не волнующий образ. У нас нет своей труппы Сакки с ее блестящими исполнителями общеизвестных публике, излюбленных ролей. А для нашей сцены роль Тартальи нетрадиционна. К тому же неуместная любовь старика Тартальи к молодой, прекрасной Анджеле, его безграничное тщеславие, одержимость завистью и злобой придают роли оттенок комедийности.

В. Майзель — даровитый актер, прекрасно справлявшийся в «Аладине» с комическими сценами в роли гадателя. Но роль Тартальи слишком противоречива, и в исполнении Майзеля нет определенности рисунка. Неплохо получаются у него места, где Тарталья лукавит и пресмыкается, и напряженные сцены первого акта. Вообще в I акте Тарталье принадлежит главная роль. Он развивает большую энергию, ведет крупную игру, он живет во всю силу своей честолюбивой натуры, в жадном стремлении узурпировать трон и завладеть Анджелой. Настаивая на участии Кларисе в конкурсе невест, он говорит ей: «Дочь моя, настала пора решиться на великий шаг...» В подлиннике



«Король-олень» по Гоцци.

Дерамо и Анджела.

Гос. центр. театр кукол.

сказано сильнее: grand salto, большой прыжок, — это говорит о размахе, о масштабе вожделений. Тарталья, правая рука короля, должно быть воевал вместе с ним, весьма возможно, больше его делает и больше разумеет в государственных делах. Тем более взбешен Тарталья, когда он убеждается в провале своих мечтаний (В. Майзель произносит монолог о мести с настоящим подъемом). И, нарастая, злоба его изливается в трагикомической фразе о потомках, которые, услышав рассказ о его мщении, «шлепнутся в ужасе задом об пол!»...

Несмотря на свой возраст, Тарталья настолько полон страсти, что его заикание (от которого произошло название маски: Tartaglia — заика) почти не производит здесь комического впечатления, а воспринимается как элемент развития мелодраматической интриги. Тарталья заикается от волнения, овладевает собой, корит себя за слабость и снова срывается. В финале пьесы заикание помогает его разоблачению.

В пьесе, кроме Дерамо и Анджелы, еще две пары влюбленных. Через их характеры и поведение оттеняется и тем самым подчеркивается совершенная любовь Анджелы и Дерамо. В итоге мы имеем своего рода «треугольник» женских образов:

Анджела, существо, способное любить возвышенно и внушать к себе такое же возвышенное чувство.

По одну сторону ее — Кларисе, с такой юной, почти отроческой любовью к столь же юному Леандро.

По другую сторону — Смеральдина, очень земная, темпераментная, давно познавшая плотскую любовь.

Кларисе хорошо получается у Е. Успенской, которая до сих пор играла обычно детей и комических старух. В памяти свежо ее забавное и теплое исполнение роли матери Аладина. Кларисе — ее первая лирическая роль. Это еще почти подросток, и чувство ее к Леандро не столько любовь, сколько «девчоночье» увлечение. Она не честолюбива, корона и трон ее скорее пугают, чем влекут, и она честно признается отцу в своих чувствах к пажу, чтобы избавиться от испытания с глазу на глаз с королем. Кларисе «до смерти влюблена» в Леандро, но стоит злому отцу пригрозить оторвать ей уши, отрезать нос, как она сразу же пасует. В кабинете Дерамо, готовая заплакать, как школьница от расспросов экзаминатора («Как он меня пытает, как пытает!»), она безбожно врет, отрекаясь от любви и возлюбленного, «чтоб жизнь свою несчастную спасти». Это, по выражению Образцова, «недолюбовь», с обеих сторон выражаемая, главным образом, в охах и вздохах, пылких восклицаниях, платонических прожектах бегства из дому, штампованных поэтических причитаниях.

Почти как незлобивая шутка — исполнение роли Кларисе, и так же смешно и весело заставляет артистка Е. Оттен вопить своего Леандро, бегущего после неудачного сватовства «в леса, в пустыни!».

Как мы видим, образы Кларисе и Леандро в спектакле значительно сдвинуты в сравнении с трактовкой Гоцци. Там они ближе к Анджеле и Дерамо. Здесь это герои не лирико-патетические, а лирико-комические. Поэтому они еще дополняют собой преобладающую в спектакле группу комических персонажей.

4

Комические маски комедии дель'арте у Гоцци теряют свой характер отвлеченных, подчеркнуто условных персонажей. Это уже не сторонние наблюдатели—критики действий и судеб основных героев. Они приближены к центральной оси сюжета, участвуют в нем в самых различных бытовых ролях, почти сплошь разработанных в тексте: лишь немногие сцены даются в форме сценария. Эти тенденции еще усилены в пьесе Сперанского. Маски обоих цанни — Труффальдина и Бригеллы, так же как Панталоне и Тартальи, вплотную введены в общую интригу, ничем не отличаясь по своей бытовой характеристике от Смеральдины и дворецкого.

Образцова и Сперанского мы знаем давно как мастеров комического. К лучшим сценам в «Аладине» относятся сцена в диване (совет мудрейших), сцена гадания, гадатель в темнице, немая сцена льва в пустыне. В «Короле-олене» элемент комического усилен в основном комедийной растушевкой образов Кларисе, Леандро, введением роли Бригеллы и коренной переработкой роли дворецкого.

В центре системы комических образов стоит фигура Труффальдина. Сперанский сам для себя написал и поставил эту роль, опираясь на краткий сценарий Гоцци.

«Король-олень» по Гоцци.
Е. Сперанский с Труффальдином.
Гос. центр. театр кукол.

Труффальдин Гоцци — грубый пьянчужка, площадной шут в карикатурном восточном костюме (подобно Смеральдине и дворецкому), с несоразмерно большими дудками птицелова на груди. После вероломного поступка Смеральдины он гнушается ею больше всего потому, что изваяние «наверно обнаружило любовные приключения, тайные заблуждения, скрытые недостатки, вставные зубы, прыщи и т. д.». В сцене с Анджелой он держится с глупым подобострастием, и все его lazzi — по отзыву Гоцци — не более, чем «глупые штуки».

У Сперанского образ Труффальдина несравненно глубже, проникнут мягким юмором и по-своему лиричен. Конечно, он прирожденный комик. Но отнюдь не грубый и разнузданный буффон, — это простодушный шутник и балагур из народа, с очень теплым сердцем, чистым и преданным. Когда Бригелла требует от него поклясться тем, что ему дороже самой жизни, он конфузливо клянется «этой самой... девицей Смеральдиной». Когда Бригелла обещает сотворить своим жезлом великие чудеса и Труффальдин возражает: «Сегодня некогда!» — он касается лица Бригеллы жестом задушевным, почти женственным. Это не мешает ему с явным удовольствием подтрунивать над приятелем, пародируя напыщенный титул новоявленного мага, и над его «недоброкачественным жезлом». Безыскусственные шутки Труффальдина построены по простейшим законам комического. Получив от Бригеллы пинка, он строит вздорную аналогию: «Ты и другие чудеса делаешь при помощи ноги?», использует популярный прием снижения, обзывая волшебный жезл «деревяшечкой». В реплике, приведенной выше (начало первого акта), старательно расставляет знаки препинания — устно. Прощеному, неизменно вызывающий смех у зрительного зала (2-я картина первого акта), построен на пародийном параллелизме, с «пикантными» намеками и недомолвками.

Леандро.
О горе, горе! Закатилось солнце
Души моей, что мир весь озаряло!
Труффальдин.
О горе, горе! Закатилась дева,
Что озаряла всех направо и налево.
Леандро.
Ах, очи-звезды! Кто меня лишил вас?
Труффальдин.
О, очи ее и все прочее!

Понятно ироническое отношение простого, практически трезвого птицелова к сентиментальному вздыхателю Леандро. И когда они сталкиваются в лесу, над телом драгоценного оленя с белой метиной на лбу, Труффальдин насмешливо бросает ему свое «и так далее, и тому подобное» в ответ на его декламацию о блаженстве и счастье.

Смешно звучит — применительно к олению — метафорическая фраза по адресу Леандро: «Кто кому мешает, сударь? Вы держите счастье за рога, а я за хвост — вот и вся разница».

Королевский птицелов, конечно, невелика птица, хоть и называет себя «приближенным короля». Все же, вращаясь при дворе, Труффальдин — как и Бригелла — усвоил себе и охотно употребляет такие «ученые» словечки, как «фигурально», «нечленораздельный звук» и т. п. Он и сам умеет выражаться в высоком штиле. Даже с петлей, накинутой на шею (сцена по-настоящему «кукольная», одна из лучших в спектакле), он декламирует: «Сударыня, пред вами дух бесплотный: земные страсти чужды мне теперь!»

Восхищенный при виде разряженной Смеральдины, он наделяет ее эпитетами из своего, так сказать, профессионального лексикона:

«Ах ты моя перепелочка, пуночка хохлатая, трясогузочка!»

Умело используется в роли Труффальдина прием осовременивания бытовой речи, терминов и понятий. Он применяется здесь далеко не в той мере, как в свое время в вахтанговской «Турандот», где, например, Кудрявцев мог сказать: «Мондье, мондье...» или: «А шо у нас було в Венеции?» Но и Труффальдин говорит Бригелле:

«Легко сказать — проникнуть во дворец. А у тебя есть удостоверение личности?»

Бригелла. Нет.

Труффальдин. Ну, так как же ты пройдешь через проходную будку?

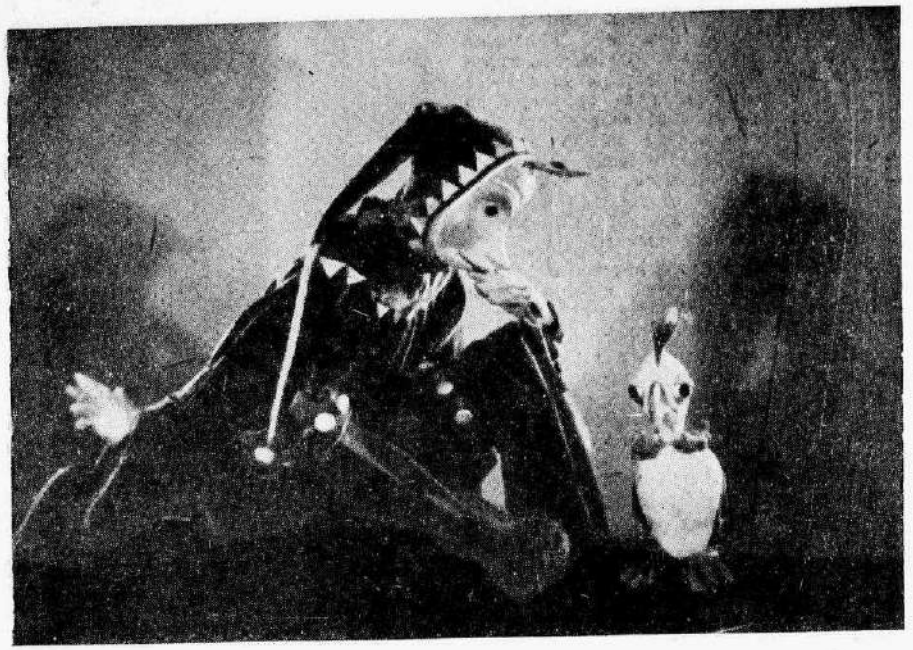
Характерная для маски черта трусливости и пристрастие к выпивке у Труффальдина-Сперанского смягчены или приняли форму невинную в результате точной мотивировки. Напивается он (в превосходнейшей сцене с кувшином) только с горя, изверившись в любви Смеральдины.

Труффальдин — не храброго десятка. При всем его недоверчивом отношении к магии, при всем его трезво-пренебрежительном отношении к «деревяшечке», он сильно пугается превращений. Когда в финальной сцене попугай превращается обратно в Бригеллу, Труффальдин кричит из-за сцены: «Бригелла, ты уже вылупился из попугая?», но не показывается — и на зов Бригеллы подает голос все еще из-за сцены:

«Сейчас, Бригелла, я так испугался, что и так далее, и тому подобное...»

Однако при всей, казалось бы, заурядности его существа и бытия, Труффальдин, оскорбленный изменой Смеральдины, проявляет и душевную стойкость, и чувство собственного достоинства.

Труффальдин Сперанского тяготеет к образам высокой комедии, внутренний юмор его близок к юмору Чарли Чаплина и — отчасти — Швейка. Это — застенчивый комик, впечатлительный, с чистой поэтической душой. Голос



«Король-олень» по Гоцци.

Труффальдин и Бригелла в образе попугая. Гос. центр. театр кукол.

его, легкого тембра, тихий, чуть суховатый, такой чаплинский голос маленького человека с большим сердцем, с другой стороны — очень «масштабный» для куклы.

Труффальдин тихо говорит, тихо, както по-детски смеется. И нам понятна его двойственная реакция при обиде: слезы на лице и мужественный протест. Но он неспособен на прямую борьбу, один в поле — он не воин.

Таков Труффальдин, созданный талантливым, непрерывно растущим актером-драматургом.

Бригелла (арт. Мелиссарато) служит в «Короле-олене» связующим звеном между миром реальности и миром волшебства. Этот персонаж доставил театру немало хлопот. Мы уже знаем, что он заменил собою старого рассказчика Чиголотти, образ незнакомый и непонятный нашему зрителю. Сперанский был прав, когда снял пролог, однако на месте Чиголотти остался пробел. Чтобы его заполнить, введен был «ученик чародея», с одной стороны, наделенный от мага волшебной силой, с другой — не весьма искусный в пользовании этой силой. Это вносит в спектакль добавочную дозу юмора.

Не менее важен мотив композиционный. У Гоцци сохранен сценический дуэт Труффальдина (птицелов) — Бригеллы (дворецкий) как обоих ценил комедии масок с их традиционными характерами. Решительно изменив образ Труффальдина, Сперанский нарушил равновесие, для восстановления которого и понадобилось изолировать дворецкого и заново внести Бригеллу как партнера Труффальдина. Черты вульгарного шутовства и цинизма, естественно, оказались снятыми. Получился безобидно-грубоватый парень, в различии своем дополняющий Труффальдина. Тихий, сосредоточенный Труффальдин — скорее домосед, человек типа, так сказать, центростремительного. Шумливый говорун Бригелла — романтический авантюрист, и движущие силы образа центробежные.

В образе Бригеллы много неясного, биография его туманна. С сюжетом фигура Бригеллы связана механически, внутренние пружины действия познаются больше по догадке. Так, насколько можно догадываться, он любитель странствий и приключений, побывал в переделках, потерял глаз в сражении, а то и просто в драке. Он плутоват и прижимист: когда лодочник просит надбавки за красивую песню, он отделывается тем, что-де «за красивую песню некрасиво платить деньгами». Вероятно, он не дурак поесть и выпить. Вероятно, он как-нибудь случайно попал к магу, увлекся и вдохновился, особенно получив ответственную миссию. Возможно, что маг, почe-

му-то благожелательный к Дерамо, обещал вознаградить Бригеллу за помощь королю. А может быть, Бригелла боится мага (одно такое указание в пьесе имеется: если Бригелла не проникнет во дворец, маг его заставит «лет двести змеей ползать»). Уверенно можно сказать, что им владеет романтический азарт: ему доверен волшебный жезл, дано парадное облачение, поручено отправиться в Серендип, следить за самим королем, помнить о двух таинственных знаках:

Знак первый: с белой метиной олень.
И знак второй получишь в тот же день:
Король на короля поднимет меч —
Спеши тогда злодейство ты пресечь.

Как тут не порисоваться? Помимо воли, картинный в своем азарте Бригелла рисуется, Бригелла позирует, особенно перед Труффальдином, с которым они где-то вместе были слугами, быть может, при том же дворе.

У образа есть своя эволюция, хотя и слабо намеченная. Бригелла начинает в функции пассивной, как посланец мага, и только. Кончает он, окунувшись с головой в события, сам воспламененный благородством Дерамо и низостью Тартальи. В одном из вариантов роли говорилось: «Если б у меня не было жезла, я бы тебя руками задушил!»

Зритель следит за Бригеллой с удовольствием: образ забавный, хотя юмор весь на поверхности. Есть недоделка: в финале попугай превращается в Бригеллу без помощи жезла, и Бригелла требует жезл уже после превращения.

Живо и выразительно проводит роль дворецкого артист Д. Липман. Судя по разработке роли, театр рассчитывал сделать образ Смеральдины более теплым и приятным, поставив рядом с ней для контраста такого наглого и жадного братца. Кроме того, у Гоцци Тарталья слишком одинок в своей подлости. В спектакле роль дворецкого расширена, и он находится в общении с Тартальей, несколько уравновешивая его одиночество. Это как бы один из тех, кем окружает себя Тарталья и через кого он действует. Дворцовая крыса с тупой рожей, заносчивый и вместе угодливый плут, он говорит с сестрой на грубом бытовом жаргоне. Но при исполнении служебных обязанностей он выражается напыщенным, суконным языком, тем невежественно-манерным слогом, каким говорят иные лакеи больших господ. Речь его слегка осовременена.

Удачно найден актером самодовольный жест — легкое помахивание рукой, заложенной за спину, всякий раз, когда дворецкий, сделав свое дело, поворачивается, чтобы вернуться во дворец.

Д. Липман исполняет также небольшую по объему, но сюжетно важную и драматически экспрессивную роль старика-нищего. Это фигура без экспозиции, случайный прохожий, павший жертвой своей несчастливой встречи со злодеем Тартальей. Вся его характеристика в двух-трех словах: он дряхл и душевно благороден. Он едва плетется по лесу, но при виде злодеяния загорается благородным гневом. Когда в него переселяется душа Дерамо, дряхлость висит на нем тяжкими цепями, и это особенно подчеркивает рыцарскую пылкость его речи, обращенной к Анджеле (вторую часть роли — после убийства старика — исполняет Мелиссарато).

«Король-олень» по Гоцци.
П. Мелиссарато с Бригеллой.
Гос. центр. театр кукол.

Сестра дворецкого Смеральдина (артистка Е. Оттен) — комическое звено в триаде женских образов — у Гоцци очерчена резко и грубо.

Театр сделал все для того, чтобы в принципе изменить трактовку Гоцци, оставив Смеральдину кумушкой, бабой, но бабой приятной, хотя и чрезмерно пылкой и мясистой. Она представлена женщиной из народа, здоровой, полнокровной и крайне темпераментной. Нужно отдать должное Оттен: она проводит эту роль, прямо противоположную роли Леандро, в тонах самых простодушных. Ее Смеральдина как будто искренне любит Труффальдина, искренне горюет, когда Труффальдин бежит от нее. В ее грубом голосе слышится непритворное добродушие. Но — нашла коса на камень: в принципиальных своих позициях Гоцци неподатлив. Не в том уж дело, что Смеральдина — истый чурбан, что она вульгарна и глупа. Все это было бы только смешно, если б Смеральдина при всей физической и душевной неуклюжести была верна своему чувству и душевно чиста. Однако тщеславие в ней побеждает. Лишь после того, как ей отказал король, она возвращается к Труффальдину, осыпая его навязчивыми ласками.

Панталоне — одна из любимейших фигур Гоцци, изображаемая им в неизменно теплых тонах. В «Короле-олене» он выступает как министр королевской охоты (артист Б. Рубан). Это вовсе не влюбчивый болтливый старикашка и не скряга-купец комедии дель'арте—это благородный венецианец, добрый, сердечный отец, честный служака, трезво мыслящий, но практически беспомощный пред лицом дворцовой интриги. Панталоне — в неплохом исполнении Рубана — милый, симпатичный старик, хотя легко теряется и немного слезлив. Он даже излишне часто жалуется, что у него «разрывается сердце». Когда Леандро бежит «в леса, в пустыни», он растерянно кричит сыну вслед: «Зачем же так далеко?» — нам и смешно и немного жалко. Вообще в образе Панталоне наряду с чисто комическими есть и черты лирические.

Рубан исполняет также крохотную эпизодическую роль епископа, благословляющего «невест». Удачно придумано — сделать эту сцену в силуэтах.

5

Внешний облик куклы-актера, фигура и маска — так же, как и вся ее «анатомия» — создаются руками художника. Добавим, что элементы оформления здесь не только характеризуют, организуют и обыгрываются, но и сами могут играть. Отсюда — выдающаяся роль художника в театре кукол.

В искусстве трудно считать на проценты. Во всяком случае, успехом своим «Аладин» был немало обязан Б. Тузлукову, художнику, влюбленному в свое дело, независимому в суждениях и — что не часто встречается — самокритичному.

В оформлении «Короля-оленя» Тузлукову удалось достигнуть — в сравнении с «Аладином» — большего композиционного единства. Весь спектакль сделан без натуралистической глубинности, свет и декорации в соотношении создают сценический барельеф.

В основе оформления 1 и 3 актов — ангелы с якорями и центральные колонки, в лесу — парная симметрия деревьев. Общий рисунок спектакля лаконичен и отличается известной строгостью.

Продуманно использованы светоцветовые аккорды и гаммы: пышный, но сдержанный портал, голубое с серебром в теплом контрасте с красно-коричневым в первой картине, черный с пурпуровым и багровым в королевском кабинете, контржур стволов и листьев на фоне заката в трагической сцене старика и Тартальи.

Несмотря на сказочность сюжета, в постановке «Короля-оленя» реалистически-бытовой элемент много сильней, чем в вахтанговской «Турандот». Тем не менее Тузлуков не пошел по линии «оживленной археологии». Эпоха и место определяются здесь ассоциативно. Ничего конкретного, исторически документального нет ни в витраже, ни в фигурах ангелов, стоящих в виде колонн. С другой стороны, сказочная страна Серендип—это вроде Италии, время действия — вроде раннего средневековья. Причем воспроизводится эта «вроде итальянская» и «вроде средневековая» натура средствами нашего века, средствами современной театральной техники. Нужная среда и атмосфера создаются сочетанием различных элементов декоративной формы (ткани, колонны, скульптура, бутафория) с горизонтами, высвеченными цветным светом.

Все это в достаточной мере поэтично и гармонирует с музыкой композитора театра Н. Александровой.

6

Музыка спектакля столь же искренна в задушевно-лирических интонациях, как и в драматических характеристиках. В целом она, подобно оформлению, лишь приближена к итальянскому стилю XVII—XVIII вв. Одна из главных тем ее, тема Тартальи, не обусловлена даже этой относительной связью с колоритом эпохи, являясь индивидуальной характеристикой злодея. Оригинальные композиции на протяжении спектакля перемежаются и сплетаются с мотивами и мелодиями итальянской музыки позднего средневековья. Мы слышим это в радостных, карнавальных звучаниях увертюры, написанной как самостоятельная трехчастная форма с кратким вступлением и финалом. Праздничная тема, которая начинается в трубах, развивается и заканчивается в tutti, звучит довольно помпезно, несмотря на небольшой состав оркестра.

На итальянских народных мотивах (виланелла) построена и следующая тема, представляющая собой контрастирующий спад и исполняемая двумя скрипками соло. Старинная итальянская тема звучит в танце с фонарями (конец 1 акта). От подлинно-народного отталкивается мотив песенки Анджелы в третьем акте («Ко мне веселые спешите фавны»).

С более близкой к нашему времени итальянской музыкой «легкого жанра» ассоциируется песня гондольера, мелодия которой шире и «вкуснее» развита в оркестровке третьего акта. Наконец, та же мелодия в более лирическом изложении (нежное соло скрипки и челесты) звучит при встрече Леандро с Кларичей и в финале спектакля. Припев этой песни использован в комической трактовке (кларнет, труба, скрипка и ударные) в сцене превращения Бригеллы в попугая, в торжественно-подъемной, с мощными заключительными тактами — в финале спектакля.

Четырехголосый хорал в сцене общего прохода невест не имеет тематического родства. Оригинальное «Te deum» получилось из сплава различных молитвенных текстов. Тот же хорал проходит во время венчания в более светлой тональности с двухголосным женским хором.

Более или менее интернациональный характер носит и мотив охотничьей песни, используемый впервые в начале второго акта, с несколько фривольными словами. Довольно детальную симфоническую разработку ее представляет музыка «весело-

го гона», очень изобразительная: начальное меццо-форте постепенно спадает, звуки замирают вдали, остается фон в басу, на котором появляются олени. На финале охотничьей песни построен музыкальный финал второго акта.

Большую роль в музыке «Короля-оленя», естественно, играют темы Дерамо и Анджелы. Тема Дерамо — величавая, строгая, мужественно-благородная. Первенство принадлежит здесь трубе без сурдины, с холодным, немного суровым меццо-форте. В первом явлении Дерамо музыка отражает взволнованное раздумье короля перед трудным, быть может роковым выбором.

Целиком на теме Дерамо, но в пышном фанфарном изложении, сделан торжественный марш в финале первого акта. На той же теме в более стремительном изложении, где звучит отчаяние, построена музыка «мрачного гона» в третьем акте.

Тема Анджелы состоит из двух частей. Первая, исполняемая при входе Анджелы в кабинет, рисует не столько ее образ, сколько состояние владеющей ею тревоги, душевного смятения. Вторая, звучащая со словами признания «Я вас люблю, сеньор...», выражает спокойное, сосредоточенное чувство любви. С обратным порядком частей повторяется тема Анджелы в третьем акте: напряженному ожиданию (вот-вот войдет Дерамо!) сопутствует любовная часть, которая сменяется тревожной после появления Тартальи в облике короля (Анджела чует зловещее, бежит от мнимого Дерамо). Тревожная часть повторяется и перед «сценой обольщения».

Тема Тартальи в начальной редакции была разработана полнее. Сейчас она осталась в третьем акте как музыкальная характеристика образа, выражая черты и чувства, роднящие Тарталью, примерно, с шакалом или дикой кошкой: вкрадчивость и злобу, коварство и жадность.

К основным музыкальным темам относится также тема магических превращений, которая впервые слышится в музыке змеи (1 картина первого акта), в условно-схематической, примитивной и вместе с тем грозной форме. Заклинательная абракадабра с ее ритмическим аккомпанементом, торжественный, точно издали доносящийся женский хор, сопутствующий превращению, завершающее соло флейты и кларнета, постепенно угасающее, как угасает жизнь,— все это слагается в музыкально-сценический образ потустороннего, живущего в реальности и где-то рядом, у границы реального.

7

Спектакль собирает полный зал. Взрывы и всплески смеха сопровождают каждую комическую сцену. Лирико-романтические сцены проходят при сочувственных улыбках, драматические трогают, отдельные напряженные моменты даже волнуют. Когда по окончании спектакля Образцов представляет публике «виновников торжества», зритель аплодирует актерам, аплодирует Образцову и Громову, Александровой и Тузлукову не вежливости ради, а вполне искренно. Люди обмениваются впечатлениями и говорят: «Хороший спектакль!»

Как и в 1940—41 гг. на «Аладине», зритель квалифицированный: много работников искусств, научные работники, офицеры Красной Армии.

Главное значение последних спектаклей ЦТК в том, что они подымают советский театр кукол на высоту, с которой видно далеко. Видно работникам театра—и видна работа театра. Эта высота создается любовным и упорным трудом всего коллектива. Она определяется возрастом и уровнем зрителя, к которому адресованы спектакли,—она обязывает.

К наиболее требовательной части зрителей адресуется и настойчивая просьба Образцова судить спектакль по всем законам театрального искусства.

Среди различных отзывов звучит довольно единодушно: при всех качествах спектакля «Аладин» «как-то лучше».

Объяснять ли такую оценку недостатками в работе театра над «Королем-оленем»? Это было бы неточно, хотя недостатки есть — и довольно заметные.

Выше всего в «Короле-олене» работа режиссуры, художественное оформление и музыка. Здесь особенно сказалось общее стремление организовать спектакль не только логически, но и музыкально-ритмически, что для спектакля кукол имеет исключительное значение. Это выражается в построении мизансцены именно с точки зрения ритмического рисунка. Так построены сцены Дерамо и Анджелы в кабинете, танец с бокалами, сцена Дерамо и Тартальи в лесу, сложный узор движений людей и оленей в момент перевоплощения. Большую помощь оказал режиссуре художник. Основными линиями декораций он заставляет думать графически, наводит мысль режиссера и актера на необходимость строить весь спектакль ритмично. Правда, в этом направлении сделаны лишь первые шаги.

В работе над маской куклы можно отметить серьезные недостатки. В области актерской игры имеются недочеты в управлении куклами и в голосовых партиях. Лишним привеском остается сцена женихов в первом акте.

Все же не этим решается вопрос — почему так приятно, от души похлопав «Королю-оленю», вспомнить «Аладина». Почему «Аладин», тоже не лишенный недостатков, а кое в чем и менее зрелый, представляется каким-то более светлым, легким, прозрачным, т. е. для спектакля с лирико-романтической сердцевиной более близким к идеалу гармонического спектакля куклы?

Мне кажется, суть в драматургии Гоцци, которого не преодолел до конца и не мог преодолеть Сперанский.

Дело не в том или ином образе или соотношении образов, как бы это важно ни было для спектакля (напомню сказанное о сценическом дуэте Смеральдина — Труффальдин). Главная беда — в раздвоенности внутреннего мира, органически присущей сказкам Гоцци. Все действующие лица с нарочитой четкостью делятся им на персонажей высоких и низких. Действие с начала до конца развивается по принципу парной симметрии во времени и пространстве, чередования или параллельного сосуществования высокого, патетического и низкого, комического. Мы уже видели, что в сравнении с комедией дель'арте комические маски у Гоцци приближены к основному действию. Но от этого они не ассимилируются с миром высокого и остаются сверчками на своих шестках. На одной стороне так и пребывает высокая поэзия, на другой — низменная проза как антагонисты.

Сперанский подошел к переработке с позиций психологического реализма, по возможности сняв и смягчив этот антагонизм. В его редакции характеры лирико-романтические и комедийные еще более сближены между собой. По всему спектаклю разветвилось древо комического — гротескные тени и блики падают от него на влюбленных, лукавый шопот листвы примешивается к их восторженным речам.

Приходят несколько сот взрослых людей с большими или меньшими запросами к искусству. Им показывают старинную сказку с множеством чудесных превращений: Бригеллы в змею, Бригеллы в попугая и обратно; Дерамо в оленя, Тартальи в Дерамо, короля-оленя в старика, старика в Дерамо, Тартальи в чудовище. Превращения трогают такого зрителя, конечно, только эстетически: прекрасны златорогие олени, рисунок предсмертных движений, сопутствующая мелодия в оркестре. Однако познакомиться с произведением искусства — значит полюбить кого-нибудь или что-нибудь. Кого и что мы можем полюбить, посмотрев «Короля-оленя»?

Можно полюбить Центральный театр кукол за хороший юмор, за красоту спектаклей. Пускай часть похвал по адресу спектакля следует отнести за счет примитивного удивления, за счет приятных неожиданностей для зрителя: более ценное признание рождается из невольных аналогий. В наших драматических театрах до последнего времени было так много прозаичных спектаклей, что поэзия театральной сказки на сцене ЦТК радует вдвойне. Если и есть в «Короле-олене» бытовщинка, что это в сравнении с обывательскими интонациями, репликами, анекдотцами оперетты или Театра сатиры.

Можно полюбить тот или иной комический образ, особенно Труффальдина. Но как полюбить идеальные, совершенные — по замыслу пьесы — образы Анджелы и Дерамо, если вас то и дело тянут за рукав и напоминают: не поддавайтесь иллюзии, не слишком увлекайтесь этим пафосом, — да улыбнитесь же! Посмотрите, послушайте, как Труффальдин передразнивает Леандро, и приготовьте улыбку: сейчас будет сильно патетическая сцена, и, чтобы не забыться, не прослезиться, не влюбиться, нужно будет усмехаться не зло, добродушно, а все же иронически...

Но если театр хочет продолжить и утвердить линию «Аладина», возвеличить и восславить беззаветную, героическую любовь,—к чему такая рефлексия, такая Selbstironie?

Ирония — не кусты, не ширма, не страусово крыло. Рефлектирующая ирония— знак неверия в свои силы и призвание. Ирония действенная, боевая, направленная во вне, должна немедленно перерастать в бичующий, гневный сарказм масштабов Эразма и Свифта, Гейне и Щедрина. А добродушная дружеская шутка пускай себе рисует арабески вокруг героев легкой «проходной» комедии и водевиля.

Не прятаться от прямого выражения чувства, а, наоборот, вызывать наружу все лирическое дарование и вдохновение актеров, помочь им развернуться, открыть перед ними все пути, пролегающие в сфере театра кукол. Другое дело, если спектакль оказывается вне этой сферы или только частично совпадает с ней. В таких случаях пути затемняются, методика работы над образом усложняется и запутывается.

Опять-таки довольно единодушно мнения сходятся в том, что «Король-олень»— «не очень кукольный». И снова возникает вопрос: в чем тут дело?

Фантастика чудес и превращений налицо в обоих спектаклях. Животные и звери участвуют там и здесь во всей полноте своих эстетических и сценических качеств. Так, быть может, и «Аладин» — «не очень кукольный»?

В буквальном, примитивном смысле слова так оно и есть. В былые годы Образцов любил повторять: в театре кукол нужно, стоит играть только то, что нельзя сыграть людьми. После выпуска «Аладина» кое-кто злорадствовал: ага, Образцов пошел напопятный, отказался от прежних позиций! А мы-то давно говорили, что вовсе не обязательно сводить театр кукол к собачкам и кошечкам или трюковым номерам вроде докладчика и Тореадора, или мистическим человекоподобным фигуркам с шариками вместо голов. Отлично можно ставить нормальные спектакли из жизни нормальных людей.

Спор был о словах. Важно не то — человек ли, зверь ли, пташка. Самое важное—сумел ли театр создать своими специфическими средствами атмосферу поэзии в спектакле и в этой поэтической форме

поделиться со зрителем высокими идеями и чувствами.

Кукольные театры часто выводили на сцену животных лишь потому, что с медведями и собаками не приходилось ломать голову над проблемой образа: медвежья «бытовщина» зрителя не коробит, а смешит, даже умиляет. И все же в десятках спектаклей видал я зверей менее «кукольных», более человечески-бытовых в сравнении с Аладином и Будур. А какой-нибудь заяц или кролик бывал куда сентиментальней Леандро и риторичней Дерамо.

Этим не снимается, правда, вопрос о большей или меньшей «кукольной театральности» «Короля-оленя».

Работа над спектаклем продолжается, вносятся новые и новые переделки, улучшения, дополнения, сокращения. Для того, чтобы количество этих переделок перешло в качество законченной цельности, стройности, внутреннего единства, нужно было бы направить усилия коллектива в одну определенную сторону. Либо расширить плацдарм комического так, чтобы все конфликты и страсти растворились в нем и получилось нечто вроде Лесажа, Фюзелье и Д'Орневаля. Либо заставить комиков, сохраняя свой веселый нрав, окончательно врасти в лирико-романтический сюжет, любовно служить и помогать основным героям — носителям высокого пафоса.

Это не значит, что исчерпаны источники обработок и инсценировок. Такой работы еще непочатый край. Но самый верный, принципиальный путь и неотложная необходимость — создание пьес высокого качества, выдвигающих большие проблемы и разрешающих эти проблемы средствами театра кукол. То, что делается в этой области, совершенно недостаточно.

Захваченный идеей о том, что человека можно очень интересно и всесторонне показывать не через человека, Образцов готовит к постановке большой спектакль по «Маугли» (инсценировка Н. Гернет). Не знаю, каково будет актерам, но Образцову и Громову как режиссерам, Образцову и Тузлукову как художникам-анималистам будет где развернуться.

* * *

Таковы основные мысли и выводы, которые напрашиваются в связи с постановкой «Короля-оленя».

Попутно встает еще одна, мне кажется, небезразличная проблема.

Еще несколько лет назад среди советских кукольников упорно дебатировался вопрос не о формах, не о методах, нет — о самой возможности воплощения образа положительного героя в театре кукол. Сейчас эта возможность общепризнана и уже не вызывает споров. Однако же к понятию положительного героя слишком часто подходят со стороны чисто эмоционального содержания. Разум, управляющий событиями, разум, без которого ущербна самая поэтическая любовь, выпадает из дискуссий и практики театров. И даже простой житейский ум редко сквозит у героев кукольных спектаклей.

Могут возразить, что я слишком многого хочу сразу. Театр не так уж давно стал на путь плодотворной работы в сфере эстетически прекрасного и возвышенного, а я требую еще и умных героев.

Да, да! И уверен, что моя мысль встретит самое сочувственное отношение в театре. Задача должна быть поставлена и разрешена совместно с драматургами. Образцов и руководимый им театр находятся в особом положении. Известность Образцова велика не только в Союзе. С ним считаются, им интересуются, по нему равняются. С ним работают и будут работать лучшие советские драматурги. Это обязывает в самом лучшем, в самом радостном смысле слова. Сила обязательств повышается тем, что постановки театра не часты, а запросы советского зрителя растут непрерывно. Война, мы знаем, еще ускорила этот процесс.

Образцову как нельзя лучше известны состояние, возможности и долг театра. Выступая перед спектаклем, он всегда говорит о том, что театр находится лишь на пороге замечательного искусства, которому он посвятил себя. Образцов вместе с коллективом мечтают о масштабах Свифта и Рабле, Доре и Гранвиля. Будем надеяться, что один из ближайших спектаклей театра осуществит эти мечты.

Аладин и Будур, Дерамо и Анджела — характеры достаточно примитивные; главная прелесть их в чистоте и верности чувству. Обладая сильным творческим коллективом, театр может уверенно итти к постановке спектакля; в котором действовали бы люди зрелого ума и характера, люди подлинно героического склада. Такой спектакль будет ценным подарком советскому зрителю, ценным вкладом в советское искусство и триумфом театра кукол как искусства высокой романтической страсти.

„Последняя жертва“

Г. БОЯДЖИЕВ

Театральный год завершился. Мы помянем его добрым словом, назовем вереницу ярких, разнообразных спектаклей, вспомним чествование И. М. Москвина и наш восторг от его вечно юного царя Федора, вспомним эпический размах «Сталинградцев», поставленных А. Поповым, чарующую красоту русской речи в «Волках и овцах», прозвучавшей со сцены Малого театра, вспомним творческое возмужание театра, руководимого Ю. Завадским, вспомним интересные, но спорные эксперименты А. Таирова и Н. Охлопкова. Но всем этим воспоминаниям будет сопутствовать одно неизгладимое воспоминание, которому суждено сохраниться в памяти каждого из нас на всю жизнь.

Кто из нас забудет те торжественные минуты, когда в антракте, внезапно отодвинув занавес, перед рампой появлялся кто-нибудь из работников театра и, с трудом скрывая волнение, передавал содержание приказа Верховного Главнокомандующего об освобождении Красной Армией нового города. Зал, как один человек, поднимался в радостном порыве и восторженно рукоплескал.

Пройдут годы, и мы будем вспоминать о том, как в иной вечер такой праздник бывал по три-четыре раза подряд. Мы вспомним случаи, когда добрая весть о победе таинственным образом проникала в зал до ее объявления, и как мы, толкнув легонько незнакомого соседа, радостно шептали ему на ухо название только что освобожденного города, и как весть, во время спектакля, мгновенно облетала весь зал. Мы вспомним, как боевым залпам, гремящим на сцене в спектакле «Сталинградцы», чуть ли не каждый вечер вторили пушки салютов, мощное здание театра вздрагивало, и театральный бой становился подлинным олицетворением воинской победы. Мы вспомним, как часто зрители в антрактах высыпали толпой на улицу, стояли на балконах или у окон и любовались звездным полетом салютов, а потом, гордые и счастливые, рассаживались в театральных креслах и с огромным воодушевлением воспринимали родное искусство, раскрывающее духовную красоту и силу русского человека, чувствуя в этой нравственной силе главнейший источник наших побед.

В великие дни победоносных сражений наш народ с особой ясностью ощутил свое нравственное величие, и этому высокому строю чувств искусство ответило в наибольшей степени спектаклем «Последняя жертва», которым Художественный театр завершил театральный сезон славного 1944 года.

Духовное величие русского человека, с огромной поэтической силой обрисованное А. Н. Островским, приобретает сейчас особенный смысл. Современное значение спектакля Художественного театра в том, что тут оказалась раскрытой глубокая сущность гения Островского, умевшего обнажить в обыденном то поэтическое и нравственное начало, которое было символом веры художника, выражением его светлых чаяний и любви к народу.

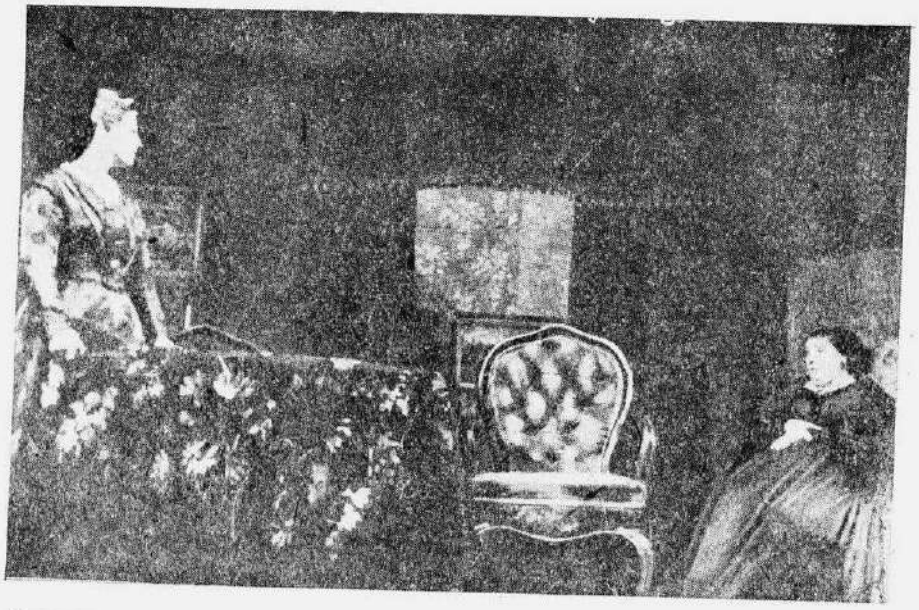
После премьеры в Художественном театре и после того, как А. Тарасова сыграла роль Тугиной, особенно странно вспоминать спор о простоте и героизме и заниматься противопоставлением «крылатого реализма» и «повседневной заурядности». Трудно представить себе историю заурядней той, какую Островский рассказывает в «Последней жертве»: купеческая вдова влюбляется в картежника и жулика и оказывается жестоко обманутой им. Собственно говоря, какое нам до всего этого дело? Но пойдите и посмотрите Та-

расову, и вы поразитесь, как актрисе удалось заурядное происшествие раскрыть в его большом и трагическом смысле. Потому что ни в жизни, ни в искусстве большая правда неотделима от малой, и только простота рождает истинно возвышенное.

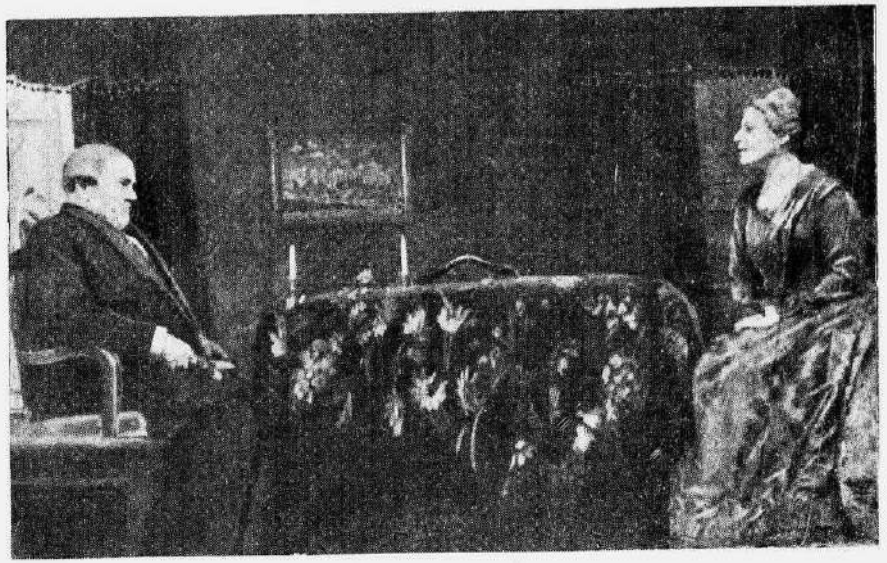
Тугина выходит на сцену. Это простая русская женщина; точно на зло ревнителям картинной романтики, она покрыта обыкновенным пестрым платком. Единственное, что отличает ее от других, это то, что она счастливая. И в том, как молодая женщина входит, как она говорит, как смотрит, как улыбается,— прорывается ее счастье. Она о нем никому не рассказывает, но и ни от кого его не скрывает. Да разве это можно скрыть, когда чувство стало проявляться решительно во всем: разговаривает Тугина с ворчливой старухой нянькой и чувствует, что нежно любит ее, выпроваживает назойливого нахала Дергачева и замечает, что не может на него рассердиться, видит наглую, злую сплетницу Глафиру Фирсовну и нивесть, от чего радуется ей, и даже, когда отказывается от унизительных предложений старого родственника, богача Фрола Федулыча, нет у нее никакого гнева. Всех людей Тугина любит потому, что поет ее душа и сияющие счастливые глаза устремлены куда-то вдаль. Ей самой удивительно, до чего, оказывается, просто отделить мелкое и вздорное от того главного, чем заполнена сейчас душа, как легко было сделать шаг и выйти на широкий и вольный простор жизни, который раскинулся перед ней. Сияющие счастьем глаза сосредоточены и задумчивы. Тугина точно вслушивается в самое себя. Она хлопочет, говорит, а сама совсем не здесь, не среди этих дел и людей, и только когда появляется возлюбленный, женщина открыто, по-детски улыбается, в ее радости какая-то неловкость и удивление: «Разве можно быть такой счастливой? — будто говорит она сама себе. Тугина сидит в окошке на солнце, она слушает и не слышит Дульчина; тот о чем-то говорит, а женщина молча смотрит на него и, чуть прикрыв веки, улыбается. И кажется, что не на нее падает солнечный свет, а она сама его излучает.

Дульчин говорит о своей беде — снова нужны деньги, и если у Тугиной их уже нет, пусть она пойдет и попросит у Фрола Федулыча. Тугина соглашается как-то легко и просто, только на миг показалось ей это унизительным, а потом она вспомнила, что это последняя жертва во имя начала новой жизни, и сразу ей стало даже весело.

Без надрыва, без душевной боли, не особенно задумываясь, пришла она к богатому родственнику. Откуда-то даже появилась игривость, и Тугина довольно умело начинает кокетничать и прельщать старика с расчетом, что созорничает, шутя раздобудет нужную сумму и спасет любимого. Но старика не так легко обмануть. И когда Фрол Федулыч, возмущенный ее криводушием, отчитывает ее и решительно отказывает в деньгах, она, почувствовав, что рушится ее счастье, забывает о хитростях, о кокетстве, о приличиях и, помня только о том, что сейчас, в эту минуту решается ее судьба, судьба ее любви, бросается, как простая крестьянка, к ногам старика и прерывающимся голосом, с глазами, полными мольбы и отчаяния, просит злосчастные шесть тысяч.



«Последняя жертва» — А. Островского. Тугина — А. Тарасова. Глафира Фирсовна — Ф. Шевченко. МХАТ СССР им. Горького.



«Последняя жертва» — А. Островского. Тугина — А. Тарасова. Прибытков — И. Москвин. МХАТ СССР им. Горького.

Веселая красивая барынька, только что щедро расточавшая улыбки, внезапно превращается в глубоко чувствующую и страдающую женщину. Актриса в этом мгновенном душевном порыве своей героини раскрывает ее подлинную сущность. Именно теперь, когда Тугина распростерта перед богатым стариком и униженно молит его, мы ощущаем нравственную силу ее любви, благородство и самоотверженность ее натуры, чуждой обману и притворству.

А. Тарасова играет всю эту сцену в каком-то едином порыве, с глубоким драматическим воодушевлением, без одного надрывного возгласа, без единой картинной позы, только силой правды чувств.

И когда Фрол Федулыч уходит за деньгами, Тугина медленно поднимается и стоит недвижимо посреди комнаты. Величайший стыд охватывает молодую женщину — нелегка была это последняя жертва. Медленным движением притрагивается Тугина рукой к лицу, щеки пылают, пятна стыда горят на них. В первый раз пришлось ей попрать свое достоинство, и первый раз принесены в жертву воля, убеждения, честь... Но это горестное раздумье длится всего лишь минуту. Фрол Федулыч выносит деньги, и вновь, с неизданной еще силой вспыхивает радость в сердце женщины. Низкий поступок забыт, его будто бы и не было. Главное — счастье завоевано. Тугина в искреннем порыве бросается к Фролу Федулычу и от полноты жизни и счастья горячо целует его.

Старик глубоко взволнован. В этом поцелуе женщина как-то доверилась ему, раскрыла свою ликующую душу и, не помышляя об этом, приобщила его к своим радостям. — «Этот поцелуй дорогого стоит, — говорит потрясенный старик. — Дорогого это стоит».

И. М. Москвин играет роль Фрола Федулыча с глубоким и благородным драматизмом. Актер сознательно смягчает цинизм и черствость натуры богатого старика и раскрывает эти черты в новом и несколько неожиданном значении. Его герой, лишенный каких-либо черт сентиментальной благообразности, внешне суровый и сухой, вначале производит впечатление человека излишне сдержанного и равнодушного. В нем нет ни пылкого любовного воодушевления, ни нежной отеческой озабоченности. Он почти не интересуется окружающими людьми, и даже пле-

нительная Юлия Павловна вначале привлекает его не настолько, чтобы это нарушило его душевное равновесие.

Но вот он случайно увидел истинную душу молодой женщины. Точно зачарованным остается старик после ее ухода. За его плечами долгие годы большой жизни, потраченной на накопление богатства, а на душе пусто и тоскливо. И Фрол Федулыч, этот умелый делец и опытный стяжатель, среди своих людей кажется каким-то чужим и далеким человеком. Он одинок. Эту глубокую сущность драмы героя Москвин раскрывает с потрясающей силой. Трагичность судьбы Фрола Федулыча в исполнении артиста оказывается не в том, что старик добивается любви молодой женщины, а в человеческом одиночестве, в той булычевской теме, которую, может быть и вопреки Островскому, увидел Москвин, показавший в Фроле Федулыче человека, разуверившегося на закате дней в своих жизненных целях и увидевшего в правде человеческой души главную и единственную цену жизни. Но и получив руку Тугиной, Фрол Федулыч не преображается — его лицо не озаряется блаженным счастьем. Глубокая грусть не покидает сердца старика, потому что печальная история Тугиной послужила ему не утешением старости, а еще одним, и особенно болезненным, доказательством жестокой несправедливости, увиденной им в мире.

И странным образом эти два человека, столь чужие и далекие друг другу, теперь кажутся проникнутыми единым чувством, отчуждающим их не только от окружающих, но и друг от друга.

В глубоком драматическом решении центральных образов спектакля — новизна и сущность постановки Н. П. Хмелева, сумевшего бытовую пьесу поднять до степени высокой трагедии и уравнять «Последнюю жертву» по нравственной силе с «Грозой» и «Бесприданницей».

Выступая как режиссер, Н. П. Хмелев выявил свое большое трагическое дарование уже не в одной роли, а в спектакле в целом и воссоздал пьесу в истинной ее сущности, в том проникновенном и трогательном драматизме, который некогда потрясал самого драматурга, «доходившего до отчаяния», описывая души своих героев.

При этом режиссер в содружестве с художником Дмитриевым сумел раскрыть поэтический строй пьесы, сохранив жизненную определенность быта, вводя в спектакль те детали и подробности действия, которые придают сцене свежесть и обаяние самой жизни.

Рядом с драматическими фигурами Тугиной и Фрола Федулыча стоит фигура истинной властительницы здешних мест, ведающей всеми тайниками и пружинами жизненного обихода, — это сваха Глафира Фирсовна, воплощенная актрисой Ф. Шевченко смело, ярко и темпераментно.

Когда дородная, величественная сваха широким жестом стряхивает пыль со своих юбок, когда она, по-царски развалившись, сидит на диване, когда зычно хохочет, насмешничает и поучает и даже когда вымогает рюмку водки или плисовую шубу, — всегда и во всем чувствуется, как ей легко и привычно жить в этом хлеву, в который люди превратили жизнь, как умеет она ловко маневрировать в кривых и косых житейских лабиринтах, как любит она изгаженную, сытую, тупую, алчную и пьяную жизнь. У этой прожженной бабы — море обаяния истинно фальстафовской жадности бытия, страстной упоенности жизненным чревоугодием.

Но сущность и новизна работы Шевченко в том, что актриса создает не только колоритный жанровый портрет, как делала она это в «Горячем сердце», она глубоко обнажает внутреннюю суть образа и доводит его до символа той подлой и низменной жизни, против которой страстно восстает Юлия и от которой отвернется на закате своих дней Фрол Федулыч.

В спектакле светлым человеческим порывам противостоит самодовольная Глафира Фирсовна — это олицетворение тупого мещанского счастья. И содержательность работы Шевченко заключается именно в том, что актриса, раскрывая одержимость земными страстями своей героини, умеет обнажить глубоко скрытую тему образа, злую, грубую сущность этого жизнелюбивого характера. Холодные усмешки не покидают ее веселой дородной физиономии, и маленькие лукавые глазки поглядывают на людей с наглым высокомерием. И когда Глафира Фирсовна рассказывает Дульчину о смерти Тугиной, то она говорит об этом с такой отталкивающей веселостью, с такой нескрываемой насмешкой, что мы понимаем — не врет сваха, не разыгрывает она Дульчина, а торжествует над любовью, над благородством и душевной чистотой несчастной женщины. И когда за ее спиной появляется живая Тугина, это не опровергает вранья свахи, а лишь подтверждает ее веселый рассказ о смерти молодой женщины. Нравственно Тугина умерла. С большим сдержанным драматизмом проводит последнюю сцену Тарасова, раскрывая всю горечь слишком позднего прозрения, невозвратную гибель мечтаний о счастье.

Дульчин с рыданием бросается на колени перед Тугиной. Такую мизансцену делает Прудкин. Для чего она нужна актеру? Чтобы раскрыть душевный порыв, раскаяние любящего человека или чтобы показать его хладнокровное притворство, служащее корыстным целям? Иными словами, любит ли Дульчин-Прудкин или притворяется влюбленным? И если вспомнить, с каким равнодушием и еле скрываемой усталостью вел он себя с влюбленной в него

женщиной в начале пьесы, — вопрос выяснится сам собой. Но тут же возникает другой — за что могла Тугина полюбить Дульчина? Спору нет, это легкомысленный человек, игрок и мот, об этом Тугина знала и все же любила его, любила за бездумную, очаровательную увлеченность Дульчина жизнью, за его азарт, за одержимость, может, даже за простодушную треховность. Ничего этого у Прудкина нет. Его Дульчин — это не славный малый, исковерканный и загубленный жизнью, не жертва авантюрного времени и среды, слабый человек, лишенный морали и отравленный единой страстью к прожиганию жизни. В таком характере были бы внешние привлекательные черты, которые очаровали бы Тугину, и смертельный румянец нравственно больного человека она приняла бы за здоровую розовость щек ищущего счастья юноши. Но Прудкин об этом мало заботится. Главная цель актера показать не внутреннюю противоречивость героя, а последовательный цинизм и откровенное хамство Дульчина. Поэтому нам не жаль его, когда он проигрывает деньги, добытые последней жертвой любимой женщины. Мы не следим за его судьбой, полной неожиданных поворотов, когда Дульчин мечется в праздной и пьяной толпе купеческого собрания. Здесь Дульчин Прудкина только один из праздношатающихся эпизодических персонажей, а не главное действующее лицо. И в результате такого обеднения теряет не только образ героя, но и весь акт в целом, неожиданно уводящий спектакль от высокого драматического плана в жанр незамысловатой бытовой комедии.

Этому обстоятельству в значительной степени способствует и игра В. Станицына, увлекшегося внешней анекдотичностью своего героя и превратившего трагикомическую фигуру Лавра Мироновича в ординарного простака из опереточного театра. Спору нет, «московский граф Монтекристо» — человек легкомысленный, но он все же переживает решающие дни своей судьбы, и актер не вправе об этом забывать.

Недоумение вызывают и многие эпизодические персонажи 3-го акта: то слишком назойливо заскандалит пьяный купец, то режут слух назойливые, умышленные интонации дебелой купчихи, то удивят своей примитивностью мизансцены, то вспомнится своеобразная фигура городского соглядатая, отлично выписанная Островским и досадно аляповатая в спектакле. И как-то сама собой выясняется слабая сторона в работе режиссера, столь мастерски владеющего углубленными психологическими характеристиками и малоопытного в решении постановочных задач. Но это обстоятельство не так бы бросалось в глаза, если бы не роковая ошибка в толковании центрального для 3-го акта образа — Дульчина.

Утеряв драматизм и непосредственность в трактовке роли, Прудкин решил компенсировать себя насильственным укрупнением личности героя. У актера Дульчин стал человеком рассудочным, наглым и холодным, — такого не обыграет компания жалких шулеров. Дульчин Прудкина сам должен быть главарем какой-нибудь мошеннической шайки, ему бы на манер Кречинского надувать и обыгрывать людей, а не попадаться в грубо расставленные капканы и не ходить на веревочке у дуры Глафиры Фирсовны. Недаром Прудкин увереннее всего проводит сцену у себя дома, когда он нагло измывается над жалким Дергачевым или цинично иронизирует над слишком навязчивой невестой. Бесспорно, Дульчин — циничный и опустошенный человек, но ведь в нем есть, кроме всего этого, такие черты, которые представляются Тугиной истинным человеческим достоинством. Без этого ее любовь просто неправдоподобна. Неправдоподобно и то, что Тугина не пробудила в Дульчине миража чувств, наивной веры в то, что любовь этой женщины исцелит его и падший ангел вернется в рай. У Прудкина-Дульчина нет ни любви, ни жалости — образ оказался обедненным оттого, что актер лишил его той элементарной человечности, которая нашлась даже у жалкого его приятеля Дергачева.

В. Топорков маленькую роль Дергачева превращает в подлинный шедевр. Его первое появление и ссора с Михеевной раскрывает в этой наглой, самоуверенной личности что-то наивное и трогательное. Дергачев говорит со старушкой высокомерным тоном, но мы замечаем, что этот фанфарон явно робеет перед разгневанной Михеевной, которую с очаровательной непосредственностью и свежестью играет старейшая актриса театра Соколовская.

Мало того, Топорков заставляет своего героя глубоко почувствовать драму Тугиной. И сколь Дергачев ни жалок и подл в роли посредника между влюбленными, видно, как защемило у него сердце и как через шутовскую развязность прогляну душевное смятенье — так велико было горе, вестником которого он сам оказался.

С первых же слов Дергачева Тугина смертельно встревожилась. Приятель ее возлюбленного еще ничего не сказал, а лицо женщины уже покрылось страшной бледностью, взор застыл и тяжело стало дышать. Дергачев что-то невнятно бормотал об отъезде Дульчина, о том, что тот напишет, что свадьбу придется отложить, а Юлия, подхваченная каким-то еще не ведомым, но тревожным чувством, заметалась по комнате. Она ходила нервно и быстро и могла не замечать этого, потому что не разум, не воля, а какой-то порыв отчаяния сейчас владел ею. Движения по-особому стали стремительны и

легки, они были прерывистыми, как дыхание. Дергачев ушел. В руках у Тугиной роковое приглашение на свадьбу Дульчина с другой женщиной. Спокойным и ровным голосом она читает страшные слова. Тарасова в этой сцене достигает высшего трагического напряжения, она точно в беспамятстве повторяет одну и ту же фразу, все больше и больше погружаясь в ее смысл. Голос артистки остается таким же мертвым и холодным, только руки вдруг сами собой начинают делать какие-то округленные движения, двигаются плечи, слабо покачивается голова и по всему телу разливается какая-то странная и тягостная истома.

Хочется громко кричать и плакать, а вырываются слова беспомощные и жалкие; она бормочет о деньгах, жалуется Фролу Федулычу, но это только слова, а душа в движениях расслабленных рук. Тоска растет и ширится, и женщине вдруг почему-то становится смешно, смешно быть так нелепо, глупо наказанной за любовь. Но это с ней случилось горе, это у нее все рухнуло: вера в жизнь, в счастье и человека. Все отнято, и осталась смертельная тоска, да еще гнев, возмущение, которое актриса выражает не криком, а великой силой женского горя и стыда за поруганную любовь свою.

Юлия Тугина раскрывается перед нами, как образ благородной русской женщины — простой, веселой, умной и доброй, нежной и преданной в любви, сдержанной в горе, непреклонной в справедливом гневе, способной на любую жертву во имя благой цели.

Мы любуемся натурой здоровой и цельной и во всех ее движениях ощущаем ту молодую силу, которая никогда не может быть убита потому, что, угнетенная и растоптанная в одном человеке, она бессмертно живет в народе. Вот истинный масштаб, которого достигает актриса.

Нам трудно представить, как играла великая Ермолова, но мы верим, что Тарасова в финале 4-го акта силой своего большого дарования раскрыла потрясенную душу героини с истинным проникновением и окрыленностью ермоловского гения.

Дорогого это стоит!

Свердловский театр музыкальной комедии

(К 10-летию его работы)

Ю. ДМИТРИЕВ

1

В 1933 г. уполномоченный Свердловского управления зрелищными предприятиями Л. Луккер отправился в поездку, с целью отыскать, привезти и стационировать в Свердловске театр оперетты. Поездка увенчалась успехом; по городам Украины кочевал театр, руководимый Е. Зиновьевым, недавно принятый в систему Смоленского управления зрелищными предприятиями, а до этого бывший в системе ГОМЭЦ (Государственное объединение музыки, эстрады и цирка).

В труппе, избранной Луккером, были отличные актеры, впоследствии ставшие известными не только в Свердловске, но и за его пределами. В нее входили: С. Дыбчо, П. Емельянова, Е. Попова, М. Биндер, Н. Мягкий, В. Заволжин, Д. Затонский, М. Днепровский, Л. Лосина, В. Красовская, дирижер В. Белин, балерины О. Сажина, К. Славина, танцовщик Я. Линковский. Все они до сих пор продолжают работать в Свердловском театре оперетты.

Однако коллектив нуждался в пополнении: дело шло о создании образцового опереточного театра, достойного столицы Урала. Из Ленинграда была выписана М. Викс, ставшая ведущей героиней театра, и А. Маренич, из Москвы — балет, составленный из выпускников Хореографического техникума имени А. Луначарского. Хор был пополнен выпускниками Свердловской консерватории. Постановщиком был назначен А. Феона, художниками В. Ходасевич и А. Басов, балетмейстером В. Цаплин.

В 1933 г. в помещении театра драмы, бывшего в это время на гастролях, постановкой «Роз-Мари» Фрималя и Стоград театр начал свою работу. Успех первого спектакля превзошел ожидания. Отличная постановка, великолепный балет, хор, оркестр, солисты, — все это сразу поставило театр на одно из первых мест среди театров этого жанра. Спектакли «Ярмарка невест» и «Холопка» так же прошли очень хорошо. Театр стал на ноги.

В 1934 г., во время гастролей в Тбилиси, в театр вступил Б. Корителли, в 1935 г. перешел из театра Московской оперетты артист на роли героев и режиссер Э. Высоцкий, в том же году поступил Г. Кугушев. Так в основном была сформирована труппа, дальнейшие изменения в ней были очень незначительны и принципиально не вносили ничего нового.

2

Располагая отличным творческим коллективом, театр мог смело экспериментировать, создавая советские спектакли. Характерно, что из 56 спектаклей, поставленных за десять лет существования театра, для 27 музыка написана русскими композиторами, музыка двух спектаклей принадлежат композиторам братских национальных республик, 9 спектаклей — классической оперетты и музыка 18 — композиторам новой западно-европейской школы, среди которых доминирует Э. Кальман.

Подходя очень строго к выбору репертуара, театр почти не ставил произведений музыкальной и драматической макулатуры, какими так богата современная так называемая «венская» оперетта. Если говорить о явных репертуарных срывах, то они могут быть отнесены к «Жрице огня» С. Валентинова и «Талисману» Крауса-Пальмского.

Советский репертуар определяет лицо театра. Без преувеличения можно сказать, что театр все время находился на уровне советской опереточной культуры, и его

история — в значительной степени история советской оперетты последнего десятилетия. Причем театр не ограничивался показом произведений, с успехом прошедших на столичных сценах, а самостоятельно вел работу с авторами. Так были созданы: «Как ее зовут», «Трус», «Честь мундира» (композитор В. Белиц), «Счастливая звезда» (композитор Н. Рюмин), «Жених из посольства» (композитор В. Шебалин), «Три встречи» и «Веселый петух» (композитор М. Старокадомский), «Табачный капитан» (композитор В. Щербачев).

Работая с композиторами, театр стремится расширять тематику своих спектаклей.

Отдав должное постановкам спектаклей, музыка и либретто которых находились под прямым влиянием западно-европейских композиторов («Гарри Домелла» Ашкинази, «Таритто» Эккерт, «Честь мундира» Белица, «Коломбина» Рябова, «Сонный тигр» Александрова), что было естественно на первом этапе становления советской оперетты и сыграло несомненно положительную роль в деле изучения специфики опереточного жанра, театр большое внимание уделил постановке оперетт на историческую и современную тематику, пытающихся найти свои творческие принципы.

Начав с «Холопки» Н. Стрельникова, оперетты, сделанной на материале русской истории, театр в дальнейшей работе не раз прибегал к историческому материалу. Отлично понимая, что историческая тема в современных условиях может быть интересна главным образом как героическая, театр создает два спектакля: «Жених из посольства» (музыка В. Шебалина, текст В. Ардова) и «Табачный капитан» (музыка В. Щербачева, текст Н. Адуева).

«Жених из посольства» как спектакль, из-за слабости либретто и неразвернутости музыки, большого интереса не представлял. Оперетта В. Щербачева — Н. Адуева, оставаясь в пределах жанра, открывает новые перспективы на пути развития советского опереточного театра. «Табачный капитан» приближается к комической опере. Используя большое количество русской национальной музыки, находя и подчеркивая в ней иронический элемент, Щербачеву удалось написать ряд отличных дуэтов и танцев, целиком находящихся в пределах жанра.

Сама пьеса, построенная на историческом анекдоте, как крепостной калмык стал капитаном флота российского Калмыковым, дает много материала для создания патриотического спектакля на тему о том, что русский патриот, желающий быть истинно полезным своей родине, должен постоянно совершенствовать свои знания.

Совершенно естественно также стремление театра к темам современной действительности. Начав с водевиля В. Катаева на музыку И. Дунаевского «Мильон терзаний», театр все время упорно разыскивал нужную ему современную оперетту. Так были поставлены: «Как ее зовут» В. Белица, «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, «На берегу Амура» М. Блантера, «Три встречи» М. Старокадомского, «Девушка из Барселоны» Александрова и др. Написанные на разные темы, все эти оперетты, к сожалению, по форме скорее напоминают водевили, а по содержанию примитивны и поэтому не дают материала для создания действительно яркого опереточного спектакля. Вот почему рядом с «Табачным капитаном» нельзя поставить ни одного спектакля на современную тему. Но то упорство, с каким театр ищет пьесу на современную тему, то, что театр ставил все лучшее, что появилось, активная работа театра с композиторами дают надежду, что театр современем создаст действительно полноценный современный опереточный спектакль.

3

Внимательное отношение к подбору репертуара, требовательность, предъявляемая театром к тексту и музыке, в первую очередь объясняются высоким уровнем музыкальной культуры дирижеров театра С. Бергольц и В. Белица.

В. Белиц — композитор. Его оперетты: «Честь мундира», «Как ее зовут», «Трус» с большим успехом шли в театре. Достаточно сказать, что «Честь мундира» прошла 132 раза, заняв первое место среди оперетт соцетских композиторов. Будучи типично театральным композитором, Белиц пишет, исходя из возможностей актеров данного театра. Не отличаясь крупным самостоятельным дарованием, он прекрасно усвоил сущность опереточной музыки и с успехом использует все достижения лучших опереточных композиторов. Его произведения если не очень глубоки, то зато доходчивы, его арии и дуэты легко петь. Он охотно использует джазовые звучания и отдает предпочтение сюжетам западно-европейским и американским.

Дирижерская работа Белица является прямым продолжением и дополнением его композиторской работы. Из восемнадцати вещей современных западно-европейских композиторов одиннадцатью дирижирует и дирижировал Белиц. Будучи типичным опереточным дирижером, Белиц в первую очередь добивается нарядности и эффектности музыки, часто за счет ее глубины.

Пианист-аккомпаниатор Белиц добивается от оркестра качеств аккомпанирующего, помогающего певцам. Вот почему с ним любят выступать каскадные пары, как известно, редко отличающиеся хорошими голосами.

С. Бергольц пришел в музыкальную комедию из оперы. Отличный музыкант, он принес с собой оперную культуру. В значительной мере его влиянием объясняется обращение музыкальной комедии к серьезным композиторам. Почти весь советский репертуар, идущий сейчас в театрах, находится у него в руках. Он с большим умением, очень много работает с певцами, оркестром и хором и добивается от них почти оперного звучания и ни при каких обстоятельствах не допускает музыкальных отсебятин, к которым так склонны опереточные артисты.

Высокая музыкальная культура театра главным образом заслуга С. Бергольца.

Театр с первых же шагов своей работы обратил особое внимание на сценическое воплощение оперетт. Л. Луккер, первый художественный руководитель театра, долго работал в драме и подходил к постановкам оперетт так же, как к постановкам драматических спектаклей, заставлял актеров работать за столом и тщательно прорабатывать внутреннее содержание образа. Это внимательное отношение к режиссуре спектаклей получило свое развитие во всей дальнейшей работе театра.

Сегодняшний день театра определяют два режиссера — Г. Кугушев и Э. Высоцкий, работающие по совершенно различным методам и как бы дополняющие друг друга.

Э. Высоцкий — актер, к режиссуре он пришел, проработав много лет на сценах опереточных театров в качестве основного героя. Если говорить о традициях, то он тяготеет к пышным постановкам Брянского. Высоцкий любит типично опереточные эффекты, иногда не совсем вытекающие из содержания, но очень хорошо совпадающие с сущностью данного спектакля. Так, в «Принцессе цирка» мисс Абель и Тони исполняют свой дуэт на рейнском колесе, а потом Тони уезжает на этом колесе, перевертываясь через голову.

В финале второго акта «Труса», после того как Том бьет своих обидчиков и превращается в неустрашимого полковника Блека, спускаются гирлянды лампочек, переливаются электрические огни в корзинах с фруктами, льется электрическое шампанское. На столе пляшет Аврора, танцует хор. Этот финал, сделанный в плане старой опереточной режиссуры, как нельзя лучше подчеркивает сущность происходящих событий.

Много работая в области современной западно-европейской оперетты, Высоцкий не добивается глубины психологического анализа. Актеры, играющие в его спектаклях, по-опереточному подчеркнуто легкомысленны, впрочем, так же легкомысленны и сами действующие лица. Сохраняя раз навсегда установившиеся маски венской оперетты, он добивается наибольшей выразительности этих масок, и поэтому они становятся почти живыми людьми.

Г. Кугушев начал свою деятельность режиссера с оперетты, но он работал и в драме, поэтому в своей теперешней работе использует многие принципы драматического театра. Не случайно Кугушев стремится к постановкам спектаклей, дающих возможность для раскрытия человеческих характеров. Иногда он даже излишне психологизирует образы, излишне стремится к оправданию мизансцен и из-за этого теряет нерв и легкость опереточного спектакля. Но зато он добивается от актеров подлинного умения раскрывать характер. Так, в «Табачном капитане» Б. Коршателли играет роль Петра I, причем не просто позирует в этой роли, но добивается раскрытия внутренней ее стороны. Его Петр очень прост в обращении, но в нем есть та сила, которая заставляет относиться к нему с уважением, не допускает какого бы то ни было панибратства.

Кугушев не терпит статичного, только поющего хора. В «Табачном капитане» каждый хорист наделен типическими внешними чертами и имеет свою линию поведения. В сцене пирушки танцоры принимают участие в хоре, хористы — в танцах; у маркизы де-Курси хор сочувствует Ахмету, возмущается маркизой. Хористы не ходят толпой, как в большинстве опереточных спектаклей. Правда, они иногда переигрывают, — сказывается отсутствие настоящей актерской квалификации и опыта, — но путь для работы с хором намечен Кугушевым правильно.

4

Но хорошие дирижеры и режиссеры ничего не могли бы сделать, не будь в театре хороших актеров.

М. Викс и Э. Высоцкий занимают в нем места первой героини и первого героя.

Викс отличается большим обаянием. У нее хороший голос — сопрано. Викс — настоящая актриса, не только поющая, но и играющая. Ее лучшие роли — графиня Марица в оперетте Э. Кальмана того же названия и маркиза де-Курси в музыкальной комедии В. Щербачева «Табачный капитан».

В черной амазонке, в котелке, веселая, окруженная гостями, появляется Марица в 1 акте, ничто не тревожит эту красивую, богатую и избалованную женщину. Песня и танец являются естественным проявлением ее настроения. Марица весьма довольна своей выдумкой устроить фиктивную помолвку. Ей докладывают о Зупане. Удивление, сменяющееся желанием разыграть не очень далекого жениха. Викс действует как умная и знающая себе цену женщина: даже Зупан начинает ощущать неловкость, чувствуя за внешним кокетством Марицы насмешку над собой.

Появляется управляющий. Он сразу понравился Марице, хотя она боится самой себе признаться в этом. Фраза: «Я прощаю вас, оставайтесь», — звучит скорее как просьба, а не как приказ. Тема «Собака на сене», заложенная в либретто оперетты, как нельзя лучше понята и раскрыта артисткой.

Маркиза де-Курси — скорее эпизодическая роль, но в исполнении Викс она приобретает доминирующее значение. Маркиза сразу задает тон, она отлично знает силу своих чар, ей нужен самый знатный и самый глупый русский, чтобы посмеяться вволю. При первом столкновении ее с Ахметом он смущен. Маркиза переходит в открытое наступление, и вдруг... вежливый отпор. Маркиза пробует еще раз уколоть Ахмета — опять отпор, на этот раз более решительный. Маркиза переходит к обороне и... сдается. Викс очень хорошо проводит этот диалог, где комплимент граничит с дерзостью. Вся гамма переживаний самовлюбленной и самоуверенной женщины, увлекшейся Ахметом и сдавшейся ему, дана ею отлично.

Хорошо сделана сцена, в которой обнаруживается, что Ахмет не дворянин. Тут даже не злость, а женская обида движет поступками Викс, а это именно и отвечает плану пьесы.

Постоянный партнер Викс Э. Высоцкий — очень интересный и своеобразный актер. У него прекрасный баритон.

Для лучшего раскрытия образа Высоцкий любит и умеет использовать все средства выразительности опереточного театра. Так, в «Трусе» он поет и танцует в типично каскадном дуэте с каскадной артисткой Муромской и делает это, как настоящий каскадный актер.

В нем нет и тени самовлюбленности опереточного героя, он любит комические положения и, если это нужно, охотно превращается в характерного актера.

С. Дыбчо — первый комик театра — является одним из немногих представителей амплуа комиков-буфф. Если рассматривать буффонаду как концентрацию внешних характерных признаков, то С. Дыбчо — настоящий мастер буффонады. Играя главным образом недалеких отцов, легкомысленных и столь же недалеких сыновей, Дыбчо создал себе маску, в которой он переходит из спектакля в спектакль.

Маленький подвижной хлопотун, в слегка окарикатуренном костюме, со смешными бачками или усами, Дыбчо весь в движении, в действии, он то женит, то разводит, сам ясно не сознавая смысла и конечной цели своих предприятий. Его слова, поступки, движения странным образом не подчинены голове. Он живет впопыхах, сам не зная, для чего совершает тот или иной поступок.

Это не значит, что Дыбчо может оставаться в пределах раз навсегда установившихся канонов. Дьяк Акакий Плющихин из «Табачного капитана» — лучшее доказательство обратного. Умный и хитрый дипломат, притворяющийся простаком, пьяница, могущий споить любого и выпытать все, что ему нужно, ловелас, всегда остающийся победителем женских сердец, наконец, любимец Петра и сам в него безгранично влюбленный — вот портрет Акакия Плющихина в исполнении Дыбчо.

П. Емельянова и А. Маренич — едва ли не самые популярные в Свердловске эстрадные артисты. Ни один крупный концерт не обходится без их участия, и эстрада наложила на них свой отпечаток. Они и в спектаклях чувствуют себя гастролерами. Особенно это заметно в каскадных дуэтах, превращенных в типичные вставные номера. Емельянова и Маренич хорошо танцуют, поют, бесспорно очень музыкальны. Маренич создал маску веселого и беспутного малого, великосветского шелопая. В этой маске он остается даже в характерной роли Антона Свиньина в «Табачном капитане». Емельянова лучше в характерных ролях, в современной западноевропейской оперетте она излишне жантильна.

Второй простак — М. Биндер, к сожалению, почти лишается певческого голоса, но простак он образцовый и вносит в свое исполнение ту легкость и обаяние, которые позволяют сравнивать оперетту с шампанским. Его герои всегда симпатичны, их часто нелепые поступки вполне оправдываются пылом молодости.

Мы остановились на нескольких актерах — это совсем не значит, что в театре нет других, столь же талантливых. Но, обладая образцовыми актерами, театр сейчас растерял качество ансамбля, — к этому привело долгое пребывание без художественного руководителя. Многие спектакли приобрели значение гастрольных, где каждый актер стремится лишь к тому, чтобы лучше и полнее выявить себя.

«Табачный капитан», поставленный Кугушевым, в этом смысле явился переломным, и театр возвращается к ансамблю.

* * *

Свердловский театр музыкальной комедии по праву считается одним из лучших. В борьбе и противоречиях, ошибаясь и находя крупицы правды, двигается театр вперед, ставя новые спектакли, находя новые возможности для создания веселого и глубокого, умного и злого опереточного представления.

Советская музыкальная комедия в целом немало обязана этому театру, где впервые зазвучала музыка многих советских композиторов, пишущих для музыкальной комедии, где стали искать и находить новые принципы режиссерской и актерской работы в стремлении раскрыть настоящие человеческие образы, отходя от стандартных масок старой оперетты и беря все лучшее от нее и прежде всего ее веселость и легкость.

Чехов на периферийной сцене

К. ЛОМУНОВ

„Дядя Ваня" в Свердловском драматическом театре

«Дядю Ваню» Свердловский театр показал на республиканском смотре спектаклей русской классики, и потом ее увидели москвичи. «Дядя Ваня» — несомненная творческая удача театра, вдвойне приятная потому, что многие театры, в том числе и столичные, упорно «обходят» эту пьесу.

Чеховский спектакль Свердловского театра — серьезная, вдумчивая работа. Смотрится он с большим интересом и глубоко волнует. И думается, что все хорошие, теплые слова, которые были сказаны по адресу театра и в печати и на обсуждении спектакля в ВТО, вполне заслуженны и справедливы. Успех постановки этой (и в самом деле трудной) пьесы — свидетельство высокой культуры театрального коллектива, его способности решать серьезные творческие задачи.

Все это дает нам право подойти к оценке спектакля с наиболее высокими требованиями, чтобы установить «меру» и достижений театра и его недостатков. Никто не будет утверждать, что постановка «Дяди Вани» в Свердловском театре — законченный образец чеховского спектакля, что спектакль этот не может расти и совершенствоваться.

«Дядя Ваня» — трудная пьеса. Многие исследователи чеховского творчества находят, что это — самая «чеховская» из пьес Чехова, что в ней наиболее ярко и полно выразились самые существенные черты его драматургического стиля.

Известна исключительно высокая оценка «Дяди Вани» Максимом Горьким. Известно также, что «Дядю Ваню» в 1920 году смотрел в МХАТ'е Владимир Ильич Ленин и сказал по поводу пьесы и спектакля: «Замечательный автор, замечательные слова, замечательные актеры».

Широко известно также, что взыскательный автор не был доволен постановкой своих пьес в Художественном театре, а их гениальный истолкователь К. С. Станиславский писал в итоге своей работы: «Глава о Чехове еще не окончена. Ее еще не прочли как следует.. Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца!»

Каждое новое обращение того или иного из наших театров к Чехову и является его попыткой «дочитать» его пьесы «до конца». И постановка «Дяди Вани» в Свердловском театре — это не обычный, рядовой спектакль, а попытка нового решения большой творческой задачи, попытка интересная, заслуживающая серьезной оценки.

В чем главная мысль пьесы? Вспоминая «загадочный» ответ Чехова о чудесных галстуках дяди Вани, Станиславский говорит: «Дело было, конечно, не в галстуке, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтический дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в Петербурге вместе с себе подобными. Вот затаенный смысл ремарки о галстуке». Станиславский не только определил идею пьесы, но и указал, как надо играть ее героев.

Поэтический дядя Ваня — удался ли он Б. Ф. Ильину? Талантливому актеру очень хорошо удается показать, как в отяжелевшем, обрюзглом Иване Петровиче Войницком вспыхивает страсть к Елене Андреевне и как эта поздняя страсть помогает ему понять, что жизнь истрачена на пустяки, на копеечные расчеты, на постное масло с горохом. В жизни преуспевают бездарные, тупые, самовлюбленные Серебряковы, а он — человек с недюжинными способностями, с душой и талантом — вынужден прозябать, работать, как вол, на Серебрякова и в благодарность услышать от него по своему адресу: «Ничтожество!»

Войницкий негодует, он неистовствует, он стреляет в своего врага. Потом вновь

надевает на себя хомут управляющего имением. Брюзжащего, разочарованного и «бунтующего» дядю Ваню Ильин показал ярко и сильно. Но изящество, артистизм, а стало быть, и богатство натуры Войницкого ему не удалось обнаружить в полной мере. В стремлении к простоте и сдержанности Ильин скупится на краски. Любопытно, что фразу о том, кем бы мог стать дядя Ваня, живи он в других условиях, Ильин произносит торопливо, скороговоркой, словно боится сделать дядю Ваню смешным. И прозвучала эта фраза как ничем не оправданная претензия неудачника.

Войницкий — страстный человек. И страсть его проявляется не только в объяснении с Еленой Андреевной и в разговоре с Серебряковым, но и в беседах с Астровым. Ильин-Войницкий разговаривает с Астровым, особенно в первом акте, холодно-иронически, скучным тоном безнадежно уставшего, ко всему равнодушного человека. Это — не идущие к образу дяди Вани краски.

Ильин хорошо показывает Войницкого в быту, в «жалкости действий» и не раскрывает во всей полноте «глубокость натуры», богатство его характера.

Очень сильно проводит Ильин сцену на «семейном совете», когда дает отповедь профессору Серебрякову, и столь же сильно — весь последний акт. Трудно забыть его глубоко печальные, скорбные глаза, особенно в ту минуту, когда с мольбой и надеждой он смотрит в глаза Соне, ставшей его опорой и руководительницей. Ее светлая вера в будущее служит для него источником силы, удерживает от последнего, страшного шага.

В критике долго обсуждался вопрос, кто главный герой пьесы — дядя Ваня или Астров? Уже одно то, что такой вопрос был поставлен, — яркое свидетельство значительности фигуры Астрова.

Чеховский Астров — талант, самородок, человек большой мысли, творческого размаха. У К. М. Максимова, очень хорошего актера, мало в этой роли увлеченности большой мыслью, нет полета. Чеховский Астров одержим благородной высокой идеей и говорит о ней страстно, зажигая и увлекая других. Максимову меньше всего удался знаменитый астровский рассказ о том, как оскудела жизнь в уезде. Всю сцену он ведет словно ради того, чтобы в конце сказать Елене Андреевне: «Я по лицу вижу, что вам это неинтересно». И в самом деле, отличная сцена эта прошла неинтересно, без огонька, без вдохновения.

Максимов-Астров прозаичен, будничен и «простоват». Мы верим Соне «на-слово», когда она говорит о чудесной душе Астрова, о том, как увлечен он своим делом, своими планами насаждения лесов, облагораживания климата и человека.

Зато все бытовые, жанровые грани астровского образа Максимов передает превосходно. Сколько блеска в сцене объяснения с «красивым пушистым хорьком» — Еленой Андреевной, в сцене ночного кутежа с Вафлей, в беседах с нянькой Мариной!

И Астрова, и дядю Ваню, и Соню театр должен показать не только в быту, не только в «жалкости действий», но и в их мечтах, благородных и светлых, в мечтах, обнаруживающих большое душевное богатство, растрачиваемое понапрасну.

Кто такой Астров в быту? Земский врач, замученный тяжелой работой в нищей деревне. «Судьба бьет меня не переставая», — жалуется он. — «Порой страдаю я невыносимо». Астров — неудачник в личной жизни, нет у него ни семьи, ни настоящих друзей, ни своего угла.

Но есть другой Астров — мечтатель и деятель, уверенный в пользе своей деятельности, горячо любящий родную землю, поэтически, вдохновенно рисующий картину улучшения, преображения жизни. Этого Астрова любит Соня, сохранившая во всей свежести мечты своей юности, всю силу нерастраченных чувств.

Максимову-Астрову, как и Ильину — дяде Ване, больше удалась бытовая, житейски-обыденная сторона образа. Они до конца спектакля остаются «реалистами», боясь приподняться над бытом, стать хоть на короткий срок «романтиками». А ведь по поводу «Дяди Вани» Горький писал, что Чехов в своей драматургии «убивает реализм», он создает реализм особого рода, создает реалистические образы, поднимающиеся до символов, до больших обобщений.

Так что же, — спросят нас исполнители, — вы предлагаете нам изображать символы, а не живых, реальных людей?

Нет, изображать надо реальных, живых людей. Не напрасно же в чеховских спектаклях Художественного театра достигалась полная иллюзия жизни. Но эти картины живой жизни создаются из таких деталей, из таких штрихов, что они приобретают значение картин-символов, картин с глубоким подтекстом, глубоким подводным течением. За конкретными, живыми и, казалось бы, обыденными явлениями возникает тот второй план, который и выражает сокровенный смысл пьес Чехова, их «тайное тайных».

Вот этот второй план в чеховском спектакле Свердловского театра «просвечивается» недостаточно ярко, так как главенствует в нем бытовая драма. Есть в пьесе несколько «пробных камней» — несколько реплик, которыми, как лакмусовой бумажкой, можно проверить, как звучит спектакль. Знаменитую фразу об Африке в финале пьесы Станиславский-Астров произносил так, что фраза эта, не имевшая никакого отношения к происходившему на сцене, сказанная явно некстати, передавала как нельзя лучше состояние тоски и горя, которым охвачены были и дядя Ваня, и Соня, и сам Астров.

У Максимова-Астрова фраза об Африке звучит как проходная, вызывает улыбку, ибо произнесена она совсем «не в том ключе».

В элементарно-бытовом ключе играет роль профессора Серебрякова артист А. А. Игорев. А разве Серебряков — только бытовой образ? Разве он не олицетворяет, скажем еще «решительнее», не символизирует ненавистную Чехову породу самовлюбленных ученых педантов, тупо уверенных в своей непогрешимости?

Серебряков, подобно Беликову, не расстается с калошами и зонтиком. За это его высмеивает дядя Ваня. Случайная ли это перекличка двух образов? Нет, конечно. Пусть Серебряков не столь ярко типичен, скажем еще более «решительно», не столь символичен, как Беликов, но он тот же человек в футляре. А у Игорева — это больной и поэтому раздраженный и капризный человек. И только!

Такой Серебряков снижает всю значительность протеста и борьбы с ним дяди Вани. Борьба переводится в бытовой план, и выстрел дяди Вани, как и весь его бурный порыв, звучат как частные и почти семейные дела. Действительно, как говорит нянька Марина, «погогочут гусаки и успокоятся».

Телегин (Вафля) в исполнении И. И. Кочеткова — также бытовой образ. Кочетков играет старого приживала, к которому все обитатели усадьбы привыкли, как к вещи, долго находящейся в доме и потому примелькавшейся. Актер использовал далеко не все возможности, предоставляемые ему ролью. Вафля — вовсе не безобидное существо. У него есть свое понимание человеческого достоинства, и он не раз напоминает об этом. Вафля пытается вмешаться в трагедию, разыгрывающуюся у него на глазах. Он — поборник усадебной тишины и раз навсегда заведенного порядка. А Кочетков играет только забитость и покорность. И во внешнем рисунке роли есть у него какая-то надуманность (например, нарочито заплетающаяся походка).

Артистке Е. М. Морозовой в роли матери Войницкого Марии Васильевны удается, правда, очень скупыми, неяркими красками, показать образ старой барыни, помешавшейся на «брошюрах», влюбленной в статьи своего зятя-профессора.

Артистка М. П. Виталь в роли Марины нарисовала убедительный образ старухи няни, непременной обитательницы старинных дворянских гнезд. Она «бытовит» образ, но он таков и у Чехова. В чеховских пьесах можно найти немало примеров того, как «бытовое» приобретает значение типического, значение «символа». За образами Фирса, Марины, Вафли встают целые картины ушедшей Руси. Умирание, гибель старины Чехов с огромной художественной силой показал в образе Фирса. Разве не «символична» заключительная сцена «Вишневого сада»: хозяева уехали, двери дома заколачивают, словно крышку гроба, а в доме остался старый, всеми забытый Фирс?!

Второй — «символический» — план в пьесах Чехова создается не только романтическими, но и реалистическими красками. Что «романтического» в образах Фирса, Вафли, Марины? А разве не создают они вместе с другими действующими лицами то настроение, которое самым, казалось бы, незначительным, заурядным явлениям жизни придает глубокий смысл?

Режиссер и исполнители не смогли раскрыть всю сложность отношений героев пьесы, тонко и верно мотивировать их поступки.

Лень и безволие Елены Андреевны, жены профессора, хорошо передает засл. арт. РСФСР Е. К. Амман-Дальская. Но Елена Андреевна не только ленива и безвольна, у нее «русалочья кровь». Не только ее внешняя красота сводит с ума дядю Ваню, увлекает Астрова. Есть в ее характере что-то глубоко волнующее, влекущее к себе и Войницкого, и доктора. Им глубоко симпатичны недовольство Елены Андреевны своей судьбой, стремление к жизни красивой, содержательной, артистизм ее натуры. Вот эти стороны облика Елены Андреевны недостаточно ярко обрисованы Амман-Дальской.

Елена Андреевна красива внешне. Соня — красива одухотворенной внутренней красотой. Деловитая, погруженная с головой в хозяйственные заботы, Соня — поэтичная натура, и самое дорогое в ней — мечты о жизни справедливой и радостной. Доброе, участливое сердце, удивительная деликатность и застенчивость — эти привлекательные черты русской девушки чудесно выражены Чеховым в образе Сони.

Артистка М. С. Муккарская подчеркивает внешнюю некрасивость Сони для того, должно быть, чтобы ярче показать внутреннюю красоту ее облика. Надо ли это делать? Ведь слова Сони о том, что она некрасива, можно понять не буквально, а как выражение ее застенчивости, скромности. Муккарская временами огрубляет характер Сони. В ее совете Елене Андреевне — «лечи, учи», в ее обращении с больным отцом есть ненужная раздражительность и даже злость.

Но есть места в роли Сони, которые Муккарская передает превосходно (беседа с Астровым у буфета, мольба, обращенная к дяде Ване).

Временами кажется, что Муккарская огрубляет Соню нарочито, чтобы по контрасту ярче заблестели самые дорогие черты ее образа. Но этим она не только усложняет свою задачу, а и задачу других исполнителей. Когда перед Астровым или дядей Ваней «бытовая Соня», им труднее играть. Когда перед Астровым «некрасивая Соня», ему легко дать «бытовое оправдание» своего отношения к ней: некрасивую, грубоватую Соню заслонила красивая, изящная Елена Андреевна. Но ведь это чересчур простое, прямолинейное объяснение. Елена Андреевна привлекает Астрова,

как и дядю Ваню, не только потому, что она красива, а и потому, что, как и они, Елена Андреевна глубоко недовольна жизнью, тоскует и мечется. Соня, на первый взгляд, выступает в роли утешительницы, старается примирить и дядю Ваню и Астрова с их будничной, серой жизнью. Не ясно ли, что этим она не может привлечь и покорить «бунтаря» Астрова?

В спектакле должна быть очень тонко передана эта сложность отношений, эта мотивировка поведения Астрова: «не замечает» Соню, увлекается Еленой Андреевной. Мы же увидели простое, «бытовое» истолкование этих отношений, увидели некрасивую, грубоватую Соню, правда, очень искреннюю, глубоко верующую в то, что жизнь станет лучше, чище, красивее.

Театр, ставящий пьесы Чехова, должен обнаружить их глубоко поэтическое содержание, используя все богатство красок для создания поэтического настроения.

Постановщик «Дяди Вани» в Свердловском театре, заслуженный деятель искусств РСФСР Е. А. Брилль, много внимания уделил созданию «чеховской атмосферы» спектакля, стремился добиться «звучания» пауз, удачно «озвучил» спектакль шумом дождя и ветра, музыкой. В спектакле много удачно найденных мизансцен. Например, объяснение Войницкого с Еленой Андреевной через кресло, в котором только что сидел профессор Серебряков, объяснение Сони с Еленой Андреевной через это же кресло. Это живая, удачная деталь! В жизни все причудливо перекрещивается и сталкивается, и кресло — немой свидетель страданий, обид, надежд и разочарований чеховских героев.

Художник А. А. Кузьмин создал характерные декорации, ярко воспроизводящие обстановку дворянской усадьбы, где все состарилось, потускнело и жить скучно и тягостно.

Повторяем, спектакль Свердловского театра — примечательная страница сценической истории «Дяди Вани», и надо полагать, что мимо нее не пройдет ни один новый постановщик чеховской пьесы, так как спектакль этот интересен своими поисками, стремлением сказать свое слово. А для коллектива Свердловского театра чеховский спектакль, несомненно, явится новой ступенью его творческого роста.

„Три сестры"
в Харьковском русском драматическом театре

Впервые Харьковский театр поставил пьесу «Три сестры» в 1940 г. Недавно, возвратившись в родной освобожденный город после трех лет работы в Сибири и Забайкалье, на Дальнем Востоке и в Приморье, он вновь показал свой чеховский спектакль харьковчанам.

Спектакль этот надолго останется в памяти. Он очень хорошо оркестрован и звучит как задушевная русская песня, в которой слились и печаль и радость, и улыбка и глубокое раздумье.

«Три сестры» могут прозвучать на сцене безнадежно пессимистически, как спектакль-панихида по семье Прозоровых. А иной режиссер, притушив в пьесе скорбные тона, может поставить ее, как веселую комедию.

Своеобразие стиля «Трех сестер» состоит в тонком сплетении мотивов скорби и горечи с глубокой верой в жизнь и творческие силы человека. Задача режиссера верно передать эту гамму оттенков, показать разносторонность чеховского изображения жизни. Театр должен гармонично сочетать в спектакле правду жизненную с правдой поэтической, донести до зрителя главную мысль пьесы.

Сам Чехов определил главную мысль пьесы в известном письме к Тихонову: «Я хотел только честно и откровенно сказать людям: посмотрите на себя, посмотрите, как вы плохо и скучно живете. Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь. Я ее не увижу, но я знаю, она будет совсем иная, не похожая на ту, что есть. А пока ее нет, я опять и опять буду говорить людям: поймите же, как вы плохо и скучно живете». Эти замечательные слова перекликаются с тем, что говорил Чехов о долге писателя: рисовать жизнь такой, какая она есть, и каждую свою строчку пропитывать стремлением к той жизни, которая должна быть.

Вот в этих двух планах и построена пьеса «Три сестры». В ней показаны безрадостно скучная жизнь хороших русских людей начала двадцатого века и устремления их к жизни иной — светлой, наполненной радостью творческого, созидательного труда.

Гимном труду звучат слова младшей из сестер Прозоровых — Ирины: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги».

Герои Чехова новую жизнь вовсе не представляют себе легкой, беспечально веселой. «Жизнь, — говорит Тузенбах, — останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая». Они чувствуют ее приближение, слышат музыку будущей жизни и горячо приветствуют ее: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я, — говорит Тузенбах, — буду работать, а через какие-нибудь 25—30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

Удивительно ли, что этим пророческим словам чеховского мечтателя горячо аплодируют наши зрители, с огромным волнением следящие за развитием действия пьесы?!

И кто назовет противоестественным чувство глубочайшего сожаления, охватывающее наших современников, когда они видят, как одна за другой гибнут мечты и надежды чеховских героев, как нелепо и зло разбивается счастье Ирины, Тузенбаха, Маши, Вершинина?

Грусть и радость, улыбка и слезы, восторг и жалость, воодушевление и страшный упадок сил — все это в чеховских пьесах живет рядом, в тесном сплетении. В спектакле Харьковского театра хорошо переданы это сплетение, эта сложность оттенков, эта игра тонов. Возникает впечатление потока жизни, показанной не только в житейски-обыденном обличье, но и в философско-поэтическом значении, не только в конкретности бытия, но и в его осмыслении, не только в явлении, но и в его сущности.

Сильно звучат «перебивы» настроений, «удары», возвращающие героев пьесы от мечты к действительности. Вспомним, как лирически-светло начинается пьеса. У широко раскрытого в весенний, залитый солнцем сад окна стоит Ирина в белом платье, похожая на белую птицу. Радостно настроена старшая сестра Ольга. «Сегодня утром проснулась, — говорит она, — увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно». И вдруг в эти словапесню врывается грубое: «Чорта с два!» Это сказал Чебутыкин в споре с Тузенбахом. Слова его не относятся прямо к тому, что говорит Ольга, но как бьют они по лирически-песенному настроению, как «снижают» лирический запев пьесы.

Надежды и сомнения, юмор и лирика, горечь и радость — все это не просто соседствует в спектакле, а переплетается, сталкивается, борется. Отсюда и создается впечатление потока живой жизни.

Театр мог «притушить» горькие тона и ярче, выпуклее дать бодрые. Но нужно ли это делать? Почему мы должны показывать жизнь чеховских героев лучше, красивее, ярче, чем показывает ее Чехов? Зачем «поправлять» Чехова? И не прозвучат ли ноты бодрости и мужества слабее, если театр приглушит ноты горечи и скорби, органически присущие чеховским людям, возникавшие под бременем жизни, тяжкой и безрадостной?

Театр поступает правильно, когда он со всей силой показывает гнетуще-тяжелые, нудные условия жизни чеховских героев, со всей силой передает чувства печали и горечи, владеющие ими, их неудовлетворенность собой и своей жизнью, их сознание, что дальше так жить нельзя. Театр поступает правильно, передавая со всей силой и страстностью жажду жизни, жажду разумной творческой деятельности, охватившую лучших чеховских героев, их веру в прекрасное будущее.

На фоне безнадежно унылой мещанской пошлости, окружающей сестер Прозоровых, с какой силой, как бодро и призывно звучат слова Ольги — «... хочется жить!»

Спектакль Харьковского театра «берет за душу» зрителя, вызывает у него и улыбку и слезы. Да, и слезы, хотя театр не стремится вызвать в зрителе чувства жалостливости и уныния. Смех вспыхивает в зрительном зале и тотчас обрывается, потому что в спектакле, как и в пьесе, рядом со смешным — страшное.

Нелепо-смешные реплики спившегося доктора Чебутыкина смешат только в первую минуту. Зритель перестает смеяться, почувствовав страшную душевную опустошенность и одиночество чудака-доктора, потерявшего веру в себя и людей. Зрителя смешат выходки штабс-капитана Соленого. Но разве не печально-страшны его изломанность, его нелепое печоринство и бреттерство, приводящие к трагической гибели Тузенбаха?!

Зритель улыбается милой детской непосредственности Ирины, уверяющей сначала, что она хорошо знает, как надо жить. И какой щемящей тоской наполняется сердце, когда видишь, как гаснут лучистые глаза Ирины, когда жизнь безжалостно обрывает лепестки с яркого цветка ее надежд и упований.

Три сестры — как три партии в оркестре. «Ужасно трудно было писать «Трех сестер», — жаловался Чехов в письме к Горькому.—Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочки!». Чехову замечательно удалось нарисовать сестер, все они—разные, и в то же время их роднят черты большого душевного благородства, сердечности, роднят общие мечты и надежды.

Ирину играет заслуженная артистка УССР А. П. Воронович. Ей меньше удалась Ирина первого акта, та «птица белая», сердце которой еще ничем не омрачено, душа полна радостных предчувствий и счастливых надежд. Но Ирину, узнавшую первое горе, первые утраты и разочарования, Ирину с душой «как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян», Воронович играет с большой силой.

Игра ее исполнена того изящества и грации, без которых немыслим образ чеховской девушки.

Машу играет Н. В. Тамарова, актриса на остро характерные роли. В чеховском спектакле, требующем «не жестикуляции, а грации», ей приходится сдерживать себя. Машу нельзя играть с помощью внешних — пусть острых и эффектных — жестов. И, надо отдать должное Тамаровой, она сумела создать верный и запоминающийся образ.

«Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей», — говорит Маша. Жажда счастья и боль, обида на жизнь и людей — этими чувствами полна Маша Тамаровой. Силу любви к Вершинину, горечь разлуки с ним Тамарова передает со сдерживаемой

страстностью. Она показывает, как Маша борется с собой и как отдается она чувству любви, наполнившей ее душу счастьем, а когда счастье оказалось невозможным, как находит она силу, чтобы выдержать, выстоять, не потерять рассудок от горя.

Артистка Е. А. Носкова в роли Ольги передает обаяние матерински-чуткой, деликатной, заботливой старшей сестры. Радость сестер — радость Ольги, их горе — ее горе. У нее нет своей, обособленной от сестер жизни. Разве что своя тоска по безвозвратно минувшей молодости, по несбывшимся надеждам. Чувство тоски у Ирины и Маши острее, больнее, потому что совсем свежи их утраты и потери. Ольга со многим свыклась. Но смирилась ли она? Разве случайно в ее уста, уста, казалось бы, безнадежно уставшей женщины, Чехов вложил золотые слова в финале пьесы: «Пройдет время... счастье и мир настанут на земле». Неугасимая вера Ольги в будущее счастье поддерживает и воодушевляет сестер. И хотелось бы в спектакле тверже, резче подчеркнуть эту глубокую веру Ольги, испытавшей много горя и бед.

Очень хорошо проводит Носкова сцену объяснения с Наташей, изгоняющей старую Анфису из дома. Ольгу до слез возмущает грубость и пошлость Наташи, роль которой просто и верно играет артистка А. В. Танеева. Наивная, смешная Наташа, став женой Андрея, «обернулась» мещанкой, прибрала к рукам весь дом Прозоровых, отравила жизнь и сестер и мужа. Танеева до конца сохраняет «наивность» и непосредственность Наташи, и от этого образ становится еще более отталкивающим и, пожалуй, страшным.

Благородство, изящество и вместе с тем прекраснодушие полковника Вершинина хорошо передает артист В. Ф. Матов. Его можно упрекнуть лишь в излишнем любовании своей красивостью. Временами он чуть-чуть рисуется, а от рисовки — один шаг до позерства, совсем не идущего к образу Вершинина.

Вершинин философствует на протяжении всей пьесы. Очень легко засушить образ — сделать его рассудочным, скучным. Вершинин-Матов обаятелен своей человечностью, своей мягкостью, сердечностью. Вершининские монологи Матов произносит без нажима и риторики. Он словно мечтает вслух, словно делится своими задушевными мечтами.

В спектакле нет и тени риторики. Каждая «общая» фраза, каждая «общая» мысль героев пьесы «поданы» с удивительной правдивостью — не в приподнятых на ходулях тирадах, а в интимных задушевных признаниях, высказанных негромко, иногда вполголоса.

Театр хорошо понял очень важное признание Тузенбаха: «У меня — страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью...» Стремление героев пьесы к здоровой, полнокровной жизни, к радостному, творческому труду сливается с жаждой любви, личного человеческого счастья. Потому и звучат как глубоко-личные, правдиво-убедительные признания самые «общие» места в речах Вершинина, Тузенбаха и других действующих лиц.

Вершинин «обещает» счастливую жизнь лишь через 200—300 лет. Тузенбах видит ее скорое приближение. Больше других действующих лиц пьесы Тузенбах охвачен стремлением к действию, тягой к труду, к работе. И это хорошо передает артист В. Н. Северов. Он не старается «приподнять» своего героя. В стремлении к простоте и жизненной правде Северов, быть может, больше, чем нужно, «притушил» восторженность и непосредственность Тузенбаха. Но его чуткость и деликатность, большое и чистое чувство к Ирине, детское простодушие и удивительное его прощание с Ириной Северов передал тонко и сильно.

Чебутыкина играет Народный артист СССР А. Г. Крамов. Он показывает не только чебутыкинскую «тарарабумбию», не только душевную опустошенность, но и то, каким был этот спившийся доктор в лучшую пору его жизни. Есть в спектакле незабываемая сцена. После пьяного «шума и грома» Чебутыкин вдруг увидел печальное лицо Ирины и протрезвел на какой-то миг, и поздние тяжелые слезы застлали его глаза.

Чебутыкин Крамова не только смешной, никчемушный человек, но и одинокий старик, отзывчивый на ласку, по-своему чуткий и добрый.

Артист И. С. Любич стремится показать, как обывательщина, мещанский быт «засасывают» Андрея Прозорова, мечтавшего посвятить себя науке. Андрей раскрывает душу в третьем акте. Он пришел уверить сестер, что жена его, Наташа, — добрый, заслуживающий любви и уважения человек. И вдруг Андрей услышал свой растерянно-фальшивый голос и разрыдался: «Не верьте мне, не верьте!» На короткий срок он стал прежним Андреем, которым так гордились сестры. Но лишь на короткий срок. Жизнь сломала этого человека, пригнула к земле. «Отчего? — спрашивает Андрей. — Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны?...». Но справедливый этот вопрос он задает глухому и тупому Ферапонту, чьи глупые реплики, сказанные невпопад, только подчеркивают всю безнадежность положения Андрея. Воплем отчаяния звучит этот страшный, проклятый вопрос: «Отчего?» Пьеса не дает на него прямого ответа. Но разве не ясен он сам по себе.

Судьба Андрея Прозорова — это тяжелая судьба умного, добропорядочного русского человека, гибнущего в проклятых условиях прежней российской действительности. Андрею нельзя не сочувствовать, но его пассивность, его безволие не могут не вызывать осуждения со стороны нашего зрителя. Прозоров, как и другие «хорошие чеховские люди», как дядя Ваня и Астров, Тузенбах и Вершинин, вызывает и должен вызывать у нас сложное отношение к себе. Сочувствуя им, мы осуждаем их пассивное, недейственное отношение к жизни, прекраснодушие, «жалкость действий». Образ Андрея Прозорова — благодарный материал для того, чтобы отчетливо показать отношение театра, наше отношение к типичному «чеховскому герою». Между тем, на сцене Харьковского театра образ Андрея Прозорова выглядит «бледновато», ему нехватает определенности, законченности. Происходит это потому, что театр не передает внутренней сложности Андрея, не показывает «две души» его: душу, погрязшую в мелочах мещанского быта, и душу, рвущуюся на простор, к большой, творческой деятельности.

Андрей-Любич несколько меланхоличен, малоподвижен. В нем мало страстности. А ведь страстность то и дело «прорывается» в Андрее. Ему доверил Чехов горько обличающие слова о русской провинции, о городе, который стоит двести лет и не дал стране ни одного сколько-нибудь замечательного человека. Страстная обличительная сила, таящаяся в репликах Андрея, должна быть показана исполнителем его роли.

Недостает определенности, законченности и в рисунке роли Кулыгина, исполняемой арт. Я. Г. Азимовым. Азимов рисует этого застегнутого на все пуговицы учителя гимназии мягкими красками. Не чересчур ли он добродушен?

От Кулыгина бежит Маша. Вся роль его построена на том, что он постоянно ее ищет, всем надоедает вопросом: «Где Маша?» И вторая кулыгинская нота: «Я доволен, я доволен». Человек этот все оправдывает, всем доволен. Он не только жалок, но и тошнотворен, противен. У Азимова же он только жалок.

Ферапонта очень колоритно играет арт. Э. В. Коломийский. Просто и верно показаны Федотик (Б. Н. Тоценко), Роде (Д. И. Лизогуб), няня Анфиса (С. Я. Давыдова).

Постановщик спектакля, Народный артист СССР А. Г. Крамов, глубоко понял чеховскую пьесу и верно передал ее содержание. И тем труднее согласиться с «отступлениями» от Чехова, которые он допустил в спектакле. Самое серьезное отступление — обстановка последнего акта. Это отступление от Чехова не находит оправдания, и простить его театру нельзя. Художник М. М. Беспалов, оформлявший спектакль, в IV акте показывает задворки старого дома Прозоровых, грязь, запустение. Около полуразвалившегося забора стоит сухое, покосившееся дерево без ветвей и листьев.

Чехов требовал другого. В ремарке к IV акту он указывает: «Старый сад при доме Прозоровых. Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки — лес». О красоте прозоровского сада говорит Тузенбах в сцене прощания с Ириной: «Я точно в первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!»

Не запустение и грязь надо показать на сцене, а упоительную красоту русской природы. И тем беднее и ужаснее будет выглядеть жизнь героев пьесы на фоне роскошной и такой родной природы. Тем громче, убедительнее прозвучит главная тема пьесы.

Все наши замечания отнюдь не умаляют значительности работы Харьковского театра, создавшего один из самых интересных чеховских спектаклей на нашей периферийной сцене. Вооруженный опытом работы над «Тремя сестрами», коллектив театра должен показать новые творческие успехи в решении большой задачи, поставленной перед советским театром К. С. Станиславским — «дочитать Чехова до конца»!

Шекспировский турнир

(Фестиваль в Армении)

Ю. ЮЗОВСКИЙ

Отелло

1

Два Отелло, два Гамлета, два состава «Отелло» и два состава «Гамлета» находились в центре внимания фестиваля. Это был турнир художественных идей и приемов, которые надолго останутся в памяти у нас, участников шекспировского фестиваля в Армении 1944 г. Он заслуживает более широкой аудитории, чем даже фестивальная зала театра им. Сундукяна. Актеры и режиссеры, которые ограничивают себя московским горизонтом, испытали бы на спектаклях фестиваля и радость, и зависть, и, можно сказать, смущение,— по крайней мере им пришлось бы более скромно оценивать свои собственные опыты в театре Шекспира. Это не значит, что спектакли фестиваля безупречны,— ниже мы позволим себе привести наши претензии. Нам важно главное, что нас захватило,— это размах темперамента и ищущей мысли актеров, шекспировский масштаб исполнителей.

Надо сказать, что мы привыкли и както даже примирились с тем явлением, что актеры и режиссеры под предлогом обнаружения собственного и так называемого неповторимого лица заставляют нас глядеть в это лицо больше, чем в лицо самого Шекспира. Шекспировский масштаб они укладывают в прокрустово ложе своих возможностей. Они не столько расширяют эти возможности до задач, которые ставит перед ними Шекспир, сколько, так сказать, заставляют Шекспира давать им задачи, которые они склонны решать. И этот минимализм они готовы назвать своим художническим индивидуализмом. Так вот, на спектаклях фестиваля этот шекспировский масштаб, подчеркиваем: масштаб, а не только понимание Шекспира — верность взгляда на образы Шекспира, чувство эпохи Шекспира,— и был мерилом актера. Этот масштаб и составлял, если так можно выразиться, масштаб арены, на которой происходил захвативший нас турнир.

«Собственное» же лицо, которое вызывает беспокойство, ничуть не пострадало на этих вершинах, наоборот, оно соответственно стало крупнее. Отелло в исполнении актера Джанибекяна и Отелло в исполнении актера Нерсесяна — два различных Отелло, хотя объединяет их «масштаб». Но масштаб обязателен, без него бойцы, так сказать, не допускаются на состязание по условиям турнира.

2

За что Дездемона полюбила Отелло?

Как известно — за «муки», а он ее за сочувствие к ним. Обычно требуют от Дездемоны, чтобы она за это только полюбила Отелло. В театре им. Сундукяна выясняется, что она могла бы полюбить его еще и помимо уже известной и, так сказать, обязательной причины. Ибо Отелло Джанибекяна и Отелло Нерсесяна, хотя они прошли буквально один и тот же путь испытаний, они настолько каждый по-своему люди, что Дездемона должна была бы почувствовать влечение к тому, что в каждом из них составляет уже их собственную сущность.

Если представить себе девушку в зрительном зале театра им. Сундукяна, которая сочувствует Дездемоне, т. е. которая могла бы полюбить человека, подобного Отелло, то одна девушка избрала бы Отелло Джанибекяна, а другая — Отелло Нерсесяна, конечно, не актеров, а людей, которых они изображают. Встречаются ведь в жизни люди, прошедшие, как и Отелло, бури и грозы жизни, но настолько несхожие друг с другом, что девушка, полюбившая одного из них, не полюбила бы другого, хотя и весьма бы уважала. Что касается актрисы, то она обязана в одном случае быть в положении первой девушки, а в другом — в положении второй и «приноровить» свою любовь и к тому и к другому Отелло.

Самое опасное здесь — уравниловка. Вот эта уравниловка — и здесь мы начинаем счет наших претензий — свойственна единственной Дездемоне театра, артистке Вартаньян. Можно подумать, что эта Дездемона еще до того, как увидела Отелло, выяснила у добрых людей, переносил ли он «муки», и, получив соответственную справку, согласилась покорно, если не сказать обреченно, его полюбить. Ей безразлично, какой перед ней Отелло—Отелло добродушный, величественный, наивный, страстный, Отелло-ягненок, Отелло-орел; ей важно одно: были или не были «муки». Конечно, это «принципиально», но от подобной принципиальности немного страшновато, если не сказать скучновато.

Отелло Джанибекяна — человек сердца, ясный, открытый, простодушный, и за простодушие, которое он пронес через все превратности жизни, полюбила, должна была полюбить его Дездемона. Отелло Нерсесяна — человек страстного, огненного ума. За его творческую натуру, которая не иссякла в нем, несмотря на все испытания, его полюбила Дездемона. Но к этим свойствам, каждое из которых может привлечь, если не увлечь, наша Дездемона совершенно равнодушна. Она не видит того, что видим мы, хотя она ближе к Отелло, чем мы, и это ее равнодушие в конце концов ведь и нас может заразить.

Она одинаково спешит навстречу к обоим Отелло, хотя, казалось бы, к одному она подойдет медленнее, а к другому быстрее. Она одинаково смотрит на них, хотя, казалось бы, на одного она посмотрит «сверху вниз», его простодушие растрогало Дездемону, и в ее любви женщины есть и чувство материнства: для всех Отелло — грозный мавр, для нее — еще и большой ребенок. На другого она скорее посмотрит «снизу вверх», ибо этот Отелло не столько растрогал, сколько покорил ее, поразил, она влюблена в него до обожествления его и склоняется перед ним, как слабость перед силой. Она одинаково улыбается им, хотя одним она должна больше любоваться, а другим восхищаться. Она одинаково вздыхает, обнаружив их ревность, хотя к одному она скорее должна испытывать жалость, видя его страдание, к другому — печаль, видя его заблуждение.

И оттого, что она не только не чувствует сердцем, но просто не замечает того, что видим даже мы, у нас складывается впечатление, что она не любит ни того, ни другого и именно потому, что она полюбила «обоих»,— вот ее наказание. В лучшем случае она обоих уважает, не любя ни одного. У актрисы Вартаньян чувствуется волевое начало, которое, конечно, свойственно Дездемоне, решившейся на такой шаг, как разрыв с семьей. Но не одна только воля присуща ей, особенно когда перед ней не отец или сенат, а Отелло.

Тут же во всяком случае не к чему демонстрировать свою волю, а пора бы обнаружить другие качества, которые больше ей к лицу. Не сомневаемся, что она обнаружила бы эти качества, если бы не за страх, а за совесть полюбила Отелло. Мы остановились на этом потому, что различие обоих Отелло, которое демонстрирует театр, он же затушевывает безразличным толкованием Дездемоны. Одной рукой он разрушает то, что строит другой.

3

Итак, Отелло у Джанибекяна — человек сердца. Он добрый, добродушный, доброжелательный человек. Вернее, доброжелательный, чем добрый. Доброта Отелло у многих актеров производит впечатление недалекости. И саркастический ум Яго может отметить про себя, что Отелло добр, но не умен, а это не меньшее зло, чем злость самого Яго. Яго не без основания почувствует свое превосходство над Отелло и, пожалуй, вызовет тайное признание даже у своих недоброжелателей.

Здесь он не может рассчитывать на это преимущество. Отелло у Джанибекяна не представляет безотносительно доброй натуры. Отелло доброжелателен, желает добра человеку, иными словами — верит в человека. Для него человек — изначально прекрасен, и эта идеальная точка зрения озаряет его любовь к Дездемоне. Дездемона есть утверждение этого идеального взгляда, и измена ее для Отелло есть крах его мировоззрения, которое составляет его натуру, следовательно измена для него — гибель и катастрофа. И, наоборот, для Яго — человек изначально подл и низменен. Сама Дездемона не есть исключение из этого правила: если она не изменила, то может изменить — такова природа человека; стало быть, в высшем смысле Яго и не клевещет. Таким образом, у Отелло один взгляд на человека, у Яго — другой, и Яго, чтобы скрестить эти два взгляда, вытаскивает шпагу из ножен, делая это, можно сказать, из бескорыстных побуждений. Вызвал же этот философский спор Джанибекян своим принципом доброжелательности.

Этот принцип он утверждает, не отступая от него ни на ноту в течение всего спектакля. Он приходит в сенат и произносит свою речь о любви к Дездемоне. Он обращается не столько к сенату, сколько к сенаторам, он подходит к одному, к другому, к третьему, почти прикасаясь к каждому рукой и улыбаясь каждому, и в этой улыбке—вся его душа. Он апеллирует к чему-то такому, что

важнее и убедительнее объективной логики. Он и не заботится о подборе аргументов. Больше того, он хочет, чтобы с ним согласились, даже если бы у него вовсе не было аргументов. Словом, он адресуется к их душам, в которые он верит, на которые он надеется. И кажется, что сенаторы, слушая его, верят скорее ему, чем его словам, и что он сам есть для них главный аргумент. Для него это двойная победа — торжествует его принцип. И сейчас он с еще большей сокровенностью глядит на Дездемону, как на воплощение дорогой ему идеи.

Скептический Яго мог бы сказать ему, что сенат в лучшем случае был убежден именно его аргументами, которые подобрал для него Шекспир, а в худшем случае вынужден был согласиться, чтобы не потерять нужного военачальника. Произошла обычная сделка — продана Дездемона, куплен Отелло, стало быть, торжествует принцип Яго.

Отелло Джанибекяна, услышав это соображение Яго, не поколебался бы. Он проводит свой принцип по отношению к самому Яго. И здесь различается добрый и доброжелательный Отелло. Добрые Отелло доверяют Яго, в доверии к Яго все «зерно» их образа. Но этого рода доверие есть всего-навсего наивное незнание людей, неопытность в жизни. Но разве идея Отелло неопытность? Поучительность этой идеи примитивная и прописная. Когда это доверие обмануто и обнаруживается ошибка Отелло, ему могут сказать: «Вот ты и наказан за свою доверчивость, впредь будь осторожнее». И все. У Джанибекяна важна доброжелательность: он не только доверяет Яго, он еще верит в человека. Он ошибся в одном, значит ли, что он ошибся и в другом? Он обманулся в Яго, значит ли, что обманулся в человеке? Если так, то надо следовать морали Яго, а не Отелло, значит торжествует принцип Яго, а он только этого и хотел и затем вошел в пьесу Шекспира. Но хотел ли этого Шекспир? Нет, истина остается за Отелло, даже если все против него. Вот эту идею и воплощает Джанибекян. Он сохраняет этот двойной взгляд — доверие к Яго и веру в человека. Веру в человека он продолжает нести, несмотря на все испытания, и за это, кажется, должна была, но, к сожалению, не полюбила его Дездемона.

Как же актер реализует этот принцип в образе?

Свой светлый взгляд Отелло не пропагандирует, вероятно, он и не сознает его как некую жизненную программу. Это его натура, которая самобытно себя обнаруживает. Принцип, о котором мы говорили, больше принадлежит Джанибекяну, чем Отелло, и Джанибекян, чтоб быть убедительным, опирается на происхождение Отелло — мавра, на его первобытность и непосредственность «дикаря». Отелло — дитя природы, его простодушие обнажает изощренный мир «цивилизации» — так определяется его конфликт с окружением. Мы видели исполнителей Отелло, «зерно» которых составляло это «дитя природы». Они замерли на этой приготовительной ступени, боясь подниматься выше. В результате первобытность предстала как примитивность, Отелло выглядел как большой ребенок или дикарь, что могло быть трогательно или забавно, но ни в малейшей мере не поучительно. У Джанибекяна на высшей ступени утверждается его первоначальная сущность, что не одно и то же.

Нерсесяну атавизм Отелло служит для другой цели. Это — нарушение равновесия сознания и эмоциональной стихии. Мы находим только излишним этот, так сказать, разгул раскрепощенной дикости в ее специфической, экзотической сфере, это наращивание «африканских» красок. Нерсесян изучал нравы мавританских племен, готовясь к роли Отелло. Догадываемся, как трудно удержаться от воспроизведения столь редких впечатлений, но здесь тот случай, когда надо пойти на жертвы во имя более высокой цели.

4

Если Отелло имеет право на понимающую Дездемону, то такое же право он может предъявить к Яго. Маневелян принимает этот вызов. Как лицо наиболее заинтересованное, он лучше, чем кто-либо, изучил своего противника. И сообразно этому создавал свой стратегический план. Каков же этот план? И каков, стало быть, этот Яго? Отелло говорит о Яго то «честный Яго», то «умный Яго». В варианте с Маневеляном кажется, что он говорит только «умный Яго». Яго понимает, что «честность» — сфера Отелло и что никакая симуляция не будет достаточно артистической перед этим душевным взглядом. И он прибегает не столько к аргументам сердца, сколько к аргументам рассудка. Он добивается, чтобы Отелло не столько поверил в его правоту, сколько убедился в его правоте. Он уводит Отелло от «честного Яго» к «умному Яго». Так возникает эта захватывающая встреча благородной души и коварного ума, прямоты и изворотливости, простодушия и иезуитства.

Он рассуждает в присутствии Отелло, как будто рассуждает наедине с собой. Почему белая женщина полюбила негра? Вероятно, это потребность разврата в том, что еще им не испытано. Плотское любопытство удовлетворено, и, следовательно, восстанавливается норма, т. е. увлечение Кассио. Яго готов вообразить себя даже мавром, чтобы посмотреть на вещи с точки зрения Отелло. Он говорит доверительно и интимно, спускаясь до полушопота, он сам захвачен логикой своих доказательств — ничего не существует, кроме истины, и он, Яго, ее слуга. Тут недостаточно быть честным, тут важно быть умным. И Отелло уже осенило: «умный Яго».

Когда Отелло, на мгновение ускользнув из этих сетей, апеллирует к Яго не с точки зрения его логики, Яго не столько обижен, сколько удивлен. Он представил факты. Пусть отвечают факты, а не Яго. Для Яго важно, чтобы Отелло сомневался только в одном: достаточно ли эти факты изобличают Дездемону. Тут он спокоен. Он подберет аргументы, расположит, сопоставит, — и Отелло некуда будет деться. Вот за это он отвечает — за аргументацию, за анализ, за логику. И в тот самый момент, когда Отелло снова бросает на него взгляд недоверия, Яго имеет вид человека, одержимого раскрытием истины. Он даже не замечает, что на него смотрит Отелло, тем более, что он о нем думает в этот момент. Но зная, о чем в этот момент он думает, Яго форсирует свой рассуждательский пафос. Ему нет дела ни до Дездемоны, ни до Отелло—его интересует истина. Истина, истина прежде всего! Он так проникнут ею, что сам начинает в нее верить и этой верой заражает Отелло. И Отелло вновь приближается к ловушке, где уже его ждет, потирая руки, Яго.

Он передает рассказ Кассио о любовном свидании с Дездемоной. Он подбирает самые откровенные детали не только для того, чтобы задеть Отелло: ведь Отелло вспылит, но отойдет, а когда отойдет, решит, что Яго — нечестен. И Маневелян подчеркивает правдивость рассказа, он рисует подробности сближения, не столько оскорбительные, сколько естественные, — пусть Отелло подумает: «так могло быть, так бывает». Отелло отходчив? Но если отойдет, то вновь вспылит. И Яго нанизывает мелочь за мелочью... Капля за каплей, которые долбят камень. Шаг за шагом он ведет за собой этого слона, чтоб наконец столкнуть его в пропасть.

Так эта детская душа трепещет в когтях дьявольского ума. Вот высшая радость Яго. Он еще задумывается, нанести ли ему последний удар. Он не жалеет жертвы, он жалеет себя: конец страданиям Отелло — конец и его радости. Смысл его жизни ловить на удочку человеческие души. Он согласен отпустить душу, чтобы снова поймать и снова отпустить, он хотел бы, чтоб эта адская игра продолжалась вечно. Эта тема может достигнуть своеобразного величия. Много актеров законно увлекаются ею. Яго вырастает до геркулесовых высот, затмевая самого Яго. Верди ради этого написал свою оперу «Отелло», которую он первоначально назвал «Яго». Показанный на фестивале в Ереванском театре оперы и балета «Отелло» трактован в этом смысле. Вердиевский Яго окрылил многих актеров. Но Маневелян не взбирается на эти вершины. Ему не геркулес нужен, а скорее пигмей. Он хочет видеть заурядного, посредственного, я бы сказал, банального Яго. Будничность Яго сделает его значимым. Если Маневелян так задумывал образ, он добился своего. Я слышал разговор зрителей после спектакля. «Я знаю такого Яго»,—сказал один. «И я знаю»,— ответил другой.

Все свойства Яго у Маневеляна миниатюрны: микроскопическая подлость, микроскопическая низость, микроскопические подхалимства, хитрость, коварство, микроскопическое хищничество. Он мелок с головы до ног. Его игра в кошки и мышки увлечет его еще больше, если мышь будет величиной с кошку, а кошка — величиной с мышь: его садизм получит добавочный импульс. Давая незаметного Яго, отказываясь от предлагаемого ему традицией Яго масштабного, Маневелян идет на явный «ущерб». Не все актеры пошли бы на это, многие из них и в отрицательной роли хотят в тайне души импонировать и, так сказать, привлечь к себе симпатию.

Маневелян идет еще дальше. Он отдает должное Отелло, возможно, что он признает обаяние величия Отелло, но для того, чтобы мстить ему, мстить за его величие, благородство, красоту души, мстить за свою ничтожность, за то, что в нем нет сокровищ Отелло. Он ни за что не признается, но он завидует Отелло, обида гложет его, и он заглушает ее, изобретая новые пытки. Зависть принадлежит той же идее зла, которую он проповедует. Так он сам попался в ловушку, которую расставлял для других. Он наказан в самом себе. И этот мотив есть в игре Маневеляна.

Нельзя сказать, что он наносит раны Отелло. Он жалит его, он пакостит и гадит. Он—ядовитый комар, который вьется вокруг этого льва. Обычно новости, которые приносит Яго, похожи на сокрушительные удары прямо в грудь, и Яго не скрывает злорадного огня в глазах. Велик риск, но велик и соблазн! Яго Маневеляна страшится рисковать, но и не в силах побороть соблазна. Он наносит удары исподтишка. Он не смотрит, он подсматривает за произведенным эффектом и прячет подальше, подальше, в самые пятки свою радость. Он — трус. В сцене, где Отелло в обмороке, Яго, как правило, ставит свой сапог на его грудь и вздымает руки в знак триумфа. У Маневеляна он осторожно прикасается сапогом, и вот-вот сейчас же отдернет. Он боится и поверженного Отелло. Но вскоре он выместит на нем свою трусость.

На спектакле, который мы видели, недоставало только, чтобы этот мелкий «инструментарий» пыток Маневеляна, все эти буравчики, иглы, ножики, булавки, кинжальчики, чтобы все это блестело, сверкало, все было отточено и чтобы актер работал ими быстро, ловко, артистически.

Как Джанибекян воспринимает Яго? Надо сказать, что до конца он не под-

дается ухищрениям Яго. Маневелян здесь не виноват,— он сделал все, что требовалось. Дело в том, что ревность у Джанибекяна — это второстепенная, даже третьестепенная сфера, и это уже напрасно. Правда, Отелло не ревнив, а доверчив. Но, во-первых, он все-таки ревнив, и психология ревности, которую анализирует Шекспир, требует к себе объективного, если не сказать, исследовательского в художественном плане внимания актера. Во-вторых, сама эта доверчивость далеко не так растяжима. Сама подозрительность Отелло, бурно вспыхивающая в нем, есть негативное доказательство его доверчивости. Бывает нужда в том, чтобы отступить ради наступления. Но Джанибекян боится отступления, словно боится, что ему не поверят, есть ли в нем пресловутая доверчивость, раз ее в данную минуту нет?! И главная тема джанибекяновского образа — доброжелательность — приобретает из-за этого несколько однообразный и навязчивый характер.

Правда, этот недостаток облагорожен его любовью к Дездемоне. Он любит ее, и когда верит, и когда не верит. Ради любви пойдет на все, даже на унижение. Известно, что он признается Яго: он согласен даже на измену, лишь бы ему она не была известна. Он готов жить с закрытыми глазами. Он говорит об этом Яго в таком тоне, словно просит его понять этот намек: успокой меня, скажи, что ничего не было, что ты ошибся, я буду знать, что ты меня только успокаиваешь, я и на это согласен! Эта мольба, которая слышна у Отелло, делает его трогательным. Вам жаль Отелло, но вместе с тем его слабость несколько роняет его в ваших глазах. Этот мотив — «я не хотел бы знать об измене» — слишком резко отпечатался на образе Джанибекяна.

Он не верит в измену Дездемоны, по сути говоря, ни одной минуты не верит. Словно уже сейчас он знает истину, которая откроется только в финале, что Дездемона невинна. Он допрашивает Яго и, кажется, требует не доказательств ее измены, а доказательств ее верности. Он жадно ищет любого повода, чтоб уверить-ся в невинности Дездемоны. Как утопающий, он хватается за каждую соломинку.

Это естественно и в психологическом плане — в отношении его любви, и в идейном плане — в отношении его доброжелательности. Но эта правда психологическая и идейная выиграла бы, если бы он с большей страстью, отчаянием, исступлением поверил бы в измену. Тогда и ревность выражена была бы глубже, чем сейчас. Я не говорю о внешнем выражении, оно более чем подчеркнуто, порой переходя в наигрыш, но потому и переходя порой в наигрыш, что актер хочет нас убедить в том, в чем сам не убежден. В сцене с платком он смотрит на Дездемону глазами, в которых сказано: не верю, не верю, не верю! Если бы сама Дездемона призналась ему в измене, он упрямо повторял бы: не верю! Он сказал бы: не верю, не мучь меня. Но его мучения по указанной причине носят более лирический и даже безобидный, а не свойственный им катастрофический характер.

Повторяем, многое искупает любовь. Она помогает Джанибекяну дать прекрасную сцену перед финалом: Отелло неистово бичует Дездемону, и самые резкие слова кажутся ему слишком слабыми. У Джанибекяна же этих слов не слышно. Даже сейчас, когда все «доказано» и «подтверждено», Отелло не верит. Максимум, на что он согласен, это на то, чтобы представить себе возможность измены. В свете этого предположения, которое есть для него объективный факт, внутренне с ним не согласованный, он и ведет себя. Он жалеет Дездемону, жалеет об этом падении. Ему обидно за человека, за идеал, который он воплотил в Дездемоне. Он смотрит на нее с великой любовью и великой горечью. Это светлая сцена. Благородная тема доброжелательности получает здесь свое выражение. Однако то обстоятельство, что она опирается на внутреннее неверие в измену, а лучше сказать—в самоуверенность Отелло, что и менее болезненно и более безопасно,— снижает силу этой сцены.

Когда обнаружилось, что Дездемона невинна, Отелло на мгновение замирает, затем улыбка появляется на его губах. И уже слеза, слеза радости течет из его глаз. Он счастлив, он оказался прав, его доверие Дездемоне, его вера в человека подтвердилась. Прекрасный финал, но, бесспорно, он был бы глубже, если бы эту правду он выстрадал и постиг более трагически. Ибо он сам, непременно сам, должен был пережить этот ужас падения, которое привело его к убийству. Тогда это было бы воскресение, восстание из мертвых. Но так как он все-таки не «падал» и, стало быть, не воскресал,— истина, которая победила, все же им не до конца завоевана. Не всю кровь свою, не всю душу он пожертвовал ради нее. Оттого в его торжестве есть оттенок, не скажу, самолюбования, но все же назидательности... Я вместе со зрителями, возможно, и не заметил бы этого, если бы не труп невинно убитой им Дездемоны.

5

Есть люди, увидев которых, вы невольно спросите себя: «Кто это?» Они импонируют вам чем-то таким, что вызывает ваше безотчетное уважение и что, может быть, определено как «личность», как высшее ее выражение, «незаурядность», как «печать гения». Нерсесян со своей внушительной фигурой, с крупными чертами лица, дышащими энергией и мыслью, обращает на себя внимание даже зрителя, не знающего, что этот восточный человек—Отелло. Если бы он играл Брабанцио или Дожа, то, возможно, скорее

обратил на себя внимание, чем рядом стоящий Отелло. Кому много дано, с того много спросится. И вы готовы спросить с него, вы видите, что ему много дано.

Было сказано, что преувеличенный атавизм в игре Нерсесяна безотносительно к нему самому выходит за рамки Отелло, в отношении же Нерсесяна я бы сказал, что он несколько и унижает его. Даже восточная одежда Отелло, за которую так цепляются многие актеры — им импонирует экзотическая декоративность,—Нерсесяну подходит меньше. В конце концов это ступень более низкая сравнительно с передовой культурой Венецианской республики. А впечатление таково, что нерсесяновский Отелло находится на уровне этой культуры и образованности своего века и что не одна только военная специальность привлекала его внимание. Мы судим об этом не по каким-нибудь добавочным данным, а по тому, что этот жадный ум не мог не искать себе пищи, где бы она ни находилась. Я думал об этом на спектакле в Ереване, я снова подумал об этом на спектакле в Тбилиси, когда видел выдающегося Отелло Хораву.

Хорава снял с себя традиционный восточный халат Отелло, и его пышный тюрбан, и его пестрые туфли с загнутыми носками. Он ходит в костюме венецианца, он похож на европейца. И это не только не мешает, наоборот, делает особо выразительным пресловутый атавизм, когда он вдруг просыпается как голос крови, как грозовая туча, разражающаяся над головой неожиданно для окружающих и для самого Отелло. Этот мотив покажется, вероятно, чуждым Нерсесяну, облобовавшему свою «Африку», и все же этот вариант, если бы над ним задумался Нерсесян, мог бы неожиданно обогатить его.

Когда Нерсесян впервые выходит на сцену, вы сразу же признаете — да, это генерал, это военачальник. Джанибекяну скорее веришь на слово. Вообще говоря, всем Отелло веришь на слово, потому что ни разу не видишь их в сфере их собственно генеральской деятельности. Я не сомневаюсь, что у Джанибекяна он — генерал, но я не думаю о том, что он генерал. Война — больше его профессия, чем призвание, с нас и этого достаточно. Можно любоваться мирным складом души джанибекяновского Отелло. Он производит впечатление глубоко семейного человека, и когда он смотрит на Дездемону даже в медовый месяц их любви как на жену, а не любовницу, впечатление это укрепляется. Его можно вообразить себе с детьми; у Нерсесяна он не знал бы, что ему с ними делать, у Джанибекяна он был бы предельно счастлив.

Не в «обиду» Джанибекяну мы говорим о семейном характере его Отелло, бывает ведь, что военный человек у себя в семье самый семейный из семьянинов, но когда его призовет долг, он—грозный бог войны. Но в этой роли — и только об этом речь — Джанибекяна мы не испытываем желания видеть, а Нерсесяна обязательно хотели бы видеть. Когда он отправляется на Кипр руководить боевыми операциями, я, позволю себе так выразиться, с нетерпением жду, как он там развернется, и весьма разочарован, когда буря разбивает турецкий флот и когда, стало быть, ему больше нечего делать. Причем не обязательна его военная деятельность, пусть самая «тыловая», нам интересна его деятельность вообще, ибо он деятелен по всему своему складу, и главное в нем не его военная душа, а его воинственная душа. Воинственность, целеустремленность, одержимость есть его характер. И этот характер определяется сразу же с высшей точки, с самого, так сказать, апогея, без предварительной подготовки — Отелло весь перед вами, как только он вступил на сцену.

Я не забуду спектакля, когда увидел его впервые. Зал встретил его шквалом аплодисментов, казалось, им не будет конца. Согласно этикету он поклонился, но словно отсутствуя, он даже улыбнулся, но улыбкой слепого, невпопад. Он единственный в зале не замечал аплодисментов. Он быстро шагал взад и вперед по авансцене, ожидая, когда утихнет зал. Глаза его горели, ноздри раздувались, он жевал губами, словно арабский скакун, кусающий удила от нетерпения и досады, что его задерживают. И публика, ощущая его состояние, не обижалась на его равнодушие и почти вражду к ее вниманию и неистовствовала еще больше.

Он входит в сенат. Он произносит речь. Вспомним, что у Джанибекяна Отелло обращается к каждому сенатору в отдельности, у Нерсесяна он не обращается даже к сенату в целом. Он говорит так, словно он один-на-один с самим собой. Мы слушаем его и видим, что он на голову выше всех и что он единственный, кому республика может доверить свое спасение.

Смешно говорить о его гордыне. Он не скрывает своего гения и не навязывает его. Он таков, каков есть. Обвинять его, что он игнорирует сенат, так же неосновательно, как обвинять, что он игнорировал публику только что перед этим. И он импонирует публике так же, как сенату, и по тем же причинам. Дож говорит, что и его дочь увлек бы такой человек; по поводу Джанибекяна он мог бы добавить — такой чистый человек, по поводу Нерсесяна — такой большой человек. Его огненный ум — как маяк, к которому невольно поворачивают головы и который никогда не потухает. Таков он, я бы сказал, и во сне и наяву, вероятно, ему снятся бурные сны. Я делился своими впечатлениями с друзьями, которые не видели Нерсесяна, они спросили, не утомляет ли Отелло это вечное горение и не утомляет ли оно публику? Нет! Мне пришлось видеть дом, охваченный гигант-

ским пламенем, пламя не знало усталости, оно могло устать только от бездеятельности. И люди кругом жадно следили за пожаром, все более заражаясь и приобщаясь к этой стихии, они не могли оторваться от этого зрелища, как невозможно уйти со спектакля Нерсесяна.

Даже когда Отелло спокоен, когда смотрит, любуется, ласкает Дездемону, это не покой. И нельзя сказать, что, пока дремлют эти огненные смерчи, душа его вкушает хладный сон. Спокойствие его есть результат ощущения в себе этих сил, а не их отсутствия. Они его не обременяют, они его окрыляют. Когда он улыбается Дездемоне, или Яго, или Кассио, кажется, что он улыбается так же про себя, для себя от полноты своей жизнедеятельности, которую он в эту минуту сознает, и это сознание есть его счастье.

К сожалению, этих моментов все-таки мало, актер недостаточно оценивает их и, возможно, рассматривает как вынужденную передышку между двумя взрывами. Уместно здесь сказать следующее: Нерсесян—актер, бурно увлекающийся, и беда не в том, что он увлекается, а в том, что ему не всегда важен объект увлечения. Увлечься для него важнее того, чем увлечься. Это не значит, что он неразборчив, он не унизится до того, что ему не подобает. Но из двух равноценных объектов его увлечет ближайший. Ему нехватает расчета, выдержки, плана. Он может в том же Отелло увлечься какой-нибудь боковой линией, уйти туда, забыв все на свете, показать там удивительные вещи, а когда он опомнится, уже поздно, спектакль ушел вперед, и ему приходится «догонять», пропуская поневоле места более важные.

Допустим, что таков характер Отелло или самого Нерсесяна, но актер должен быть хозяином и себя, и образа; следя за «обоими», важно трезво обозревать всю роль от начала до конца, наметить границы и осмотрительно не переходить их пределы. Подобная неорганизованность актера, впрочем, поправима, если учесть, что существует еще дирижерская палочка. Но режиссер, который держит эту палочку, не всегда, скажем, так осознает свою ответственность.

Итак, Отелло, которого мы сейчас обрисовали, сталкивается с Яго. Вряд ли Яго Манвеляна захотел бы с ним встретиться. Он должен был бы либо переменить стратегию, либо уступить место другому. Пронзительный ум Отелло молниеносно распутал бы мелкую паутину его лжи. Противопоставлять Отелло свой ум—жалкая затея! Во всяком случае Яго слишком умен, чтобы так глупо рисковать. И одного Яго сменяет другой. На место Манвеляна приходит Аветисян. Один хвастал тем, что он—«умный Яго», второй симулирует «честного Яго».

«Честный Яго!»—восклицает Отелло, а Яго это только и нужно. У него уже не «умственный», у него «душевный» подход. Добрая улыбка, ясный взгляд, чистое сердце! Он, дескать, солдат, солдат прежде всего, честный рубака! Отелло удивился бы, узнав, что Яго обижен, почему не он, а Кассио назначен приближенным Отелло. Яго отрицал бы обиду: помилуйте! на то Кассио «теоретик», «стратег», «арифметик», а он, Яго, простой солдат. Если даже его назначат, он откажется, это не его ума дело. Он выполняет, что прикажут, и все, он — честный служака! Демонстрируя против Кассио, Яго обнажает свою простоватость, свою невоспитанность. Яго необразованный, Яго нехитрый, Яго нехитрый потому, что он — не Кассио, так он подводит мину под Кассио! Он грубый, прямодушный, рубит с плеча, хочешь принимай, хочешь отвергай! И Отелло, конечно, принимает, потому что как раз это и завоевывает его доверие.

У Манвеляна Яго говорит о Дездемоне с трусливой оглядкой, у Аветисяна — с откровенной грубостью. Чем грубее, тем вернее. Он наносит свои удары словно невзначай, он и не «подозревает», что происходит в душе Отелло. Он не так «умен», чтобы заметить. И это обстоятельство, т. е. то, что он не замечает, замечает Отелло и убеждается, что у Яго нет ножа за спиной. Честный Яго!

Яго не обдумывает своих доказательств, скорее приводит их наобум, нарочито небрежно. Аргументация не его ума дело.

И вот Яго находится в когтях у льва, который, можно сказать, не спускает с него глаз и беспечно резвится! Чего ему опасаться? Душа его чиста! И он тут же сразу выбалтывает «всю правду», как будто бы и не подозревает о ее существовании. Он притворяется почти глупым в своей непосредственности. «Честный Яго!» — восклицает Нерсесян.

Отелло на минуту освобождается от этого наваждения. Он требует Яго к ответу не в отношении искренности его обвинения, а в отношении основательности его обвинения. Яго обижен, он даже не возмущен, он—печален, он печально обижен. Он и не собирался обосновывать, единственное его обоснование — голос сердца. Но с этим, увы, можно не считаться. И Отелло «готов» — ведь устами младенца глаголет истина.

Так развивается борьба этого большого ума и этой притворяющейся чистой души. Яго упорно сосредотачивает Отелло на этих аргументах от «души», уводит от «умного Яго» к «честному Яго». Тут напрашивается целая гамма интонаций: Отелло грозно задумывается, Яго отвечает светлым бездумием, Отелло скользнет подозрительным взглядом. Яго откликнется невинной улыбкой, Отелло пристально заглянет в лицо Яго, Яго словно распахнет свою душу—на, гляди! И мгновение, пока длится это испытание, кажется Яго вечностью. Наконец, он выходит, вылезает, выползает с победой, которая для Отелло поражение и целый ад пыток. И Яго чуть приоткрывает свою маску, чтоб холодным взглядом обозреть произведенные им разрушения.

К сожалению, эти моменты редки, их можно и не заметить. Кроме того, Аветисяна так увлекает обман Яго, что он готов обмануть не только Отелло, но и зрителя, и не только зрителя, но и самого себя. Яго играет простака, но на самом деле он не простак. И зрителя уж во всяком случае нечего вводить в заблуждение. Ему-то как раз важно видеть это искусство притворства, этот пафос и эту лирику лицемерия. Скажут: Яго может так войти в роль, что ему самому покажется, будто он тот, за кого себя выдает. Но, во-первых, это может происходить только один какой-нибудь момент, во-вторых, это совсем не в характере Яго, он вовсе не так сентиментален, чтобы хотеть быть честным Яго. Это принципиально претит ему! Ему доставляет удовольствие игра, ощущение различия между личиной и лицом, и Аветисян лишает его этого удовольствия столь продолжительным, субъективным совпадением лица и личности. Наконец, не актер здесь должен уподобляться герою, а герой — актеру, т. е. играть, играть, играть и наслаждаться игрой. Этой игры нехватает Аветисяну, отчего его замысел несколько бледнеет.

Итак, если у Джанибекяна чистую душу обвел вокруг пальца лукавый ум, то у Нерсесяна большой ум пошел на приманку детской наивности. У каждого Отелло оказалась своя ахиллесова пята, и каждый Яго знал, куда ему метить.

С этой точки зрения оба спектакля можно воспринять как один, и я сейчас я отдалении воспринимаю их как единый спектакль, сверкающий неожиданными гранями. Оба Отелло совместно утверждали мысль и чувство, ум и сердце, добро и истину. Оба Яго согласованно выступали против и объединились с коварством, на которое только они способны. Ибо Яго Аветисяна, сам того не подозревая, пародировал джанибекяновского Отелло, а Яго Манвеляна пародировал Отелло Нерсесяна. Шел бой не на жизнь, а на смерть за то, что всегда волновало человека. И ради такого невиданного масштаба этого боя следовало созывать ереванский фестиваль.

6

Вернемся к Нерсесяну и попросим внимания у читателя, потому что здесь лучшие страницы фестиваля. Сначала отметим, что Отелло у Нерсесяна рано поверил клевете Яго. Возможно, что на втором или на двадцать втором спектакле — это в духе этого актера — он даст тот минимум выдержки, на который мы во всяком случае вправе рассчитывать. Но в данном случае он был слишком скуп, лишая себя и своего партнера возможности развернуть на всем фронте подготовленную им стратегию. Соответственно этому и ревность чересчур рано захватывает его. Он начинает с кульминации, достигая ее двумя-тремя короткими и сильными прыжками. Яд Яго мгновенно проникает в него и молниеносно протекает по жилам. Это как раз происходит перед знаменитым его монологом «Простите вы, пернатые войска»... Он сидит на скамье рядом с Яго, сидит низко, почти приспособившись к нашептывающим губам Яго, голова Яго возвышается над ним. С каждой фразой Яго он вырастает, поднимается рывками, словно каждая фраза — кинжал, подкалывающий его: еще сидя, он уже в два раза выше Яго, он полувстает, наконец встал, и кажется, что он огромного роста и весь похож на яростно пылающий факел.

Тут идут знаменитые слова:

Простите вы, пернатые войска
И гордые сражения, в которых
Считается за доблесть честолюбье,
Все, все прости. Прости, мой ржущий
конь,
И звук трубы, и грохот барабана.
И флейты свист, и царственное
знамя...
Все почести, вся слава, все величье
И бурные тревоги славных войн.
Простите вы, смертельные орудья,
Которых гул несется по земле,
Как грозный гром бессмертного
Зевеса.
Все, все прости! Свершился путь
Отелло.

Как правило, этот монолог служит цезурой спектакля; ритмически многозначительной паузой. Его произносят эпически или лирически, раздумчиво или мечтательно, с жалобой обреченного или с готовностью мудреца, часто под музыку торжественно-печальную, парадно-траурную. Это наиболее спокойное место у Отелло, последняя ступень светлого сознания, откуда Отелло медленно удаляется в страну хаоса, как бы оборачиваясь и бросая прощальный взгляд тому, с чем он навеки расстается. Вот обычный план представления этой сцены.

У Нерсесяна она построена на совершенно противоположном принципе. Если бы здесь дать музыку, то она должна напоминать вихрь или ураган, когда, внезапно возникая, как это бывает в природе, он наводит страх и даже ужас на все живое. Не обязательна, однако, здесь музыка. Ибо этот вихрь возникает в самом нерсесяновском Отелло, поднимаясь внезапно для него, и охватывает его с такой пугающей неожиданностью (а в этой непонятности, с какой подобное стихийное явление встречается в природе и человеке, сила его первоначального впечатления), с такой угрожающей и предвещающей несчастья катастрофичностью,

что заражает публику, которая невольно приподнимается и так, полупривстав, слушает этот монолог.

Ведь хаос, как это видно у Нерсесяна, не находится где-то вне Отелло, и нельзя сказать, что он спускается к нему по ступеням, как к плещущему внизу морю, которое мирно и даже благостно примет его в свои объятия, раз он на это обречен судьбой и, стало быть, может помедлить на этих ступенях, взглянуть и вниз и вверх, и мудро поразмыслить, и обдумать свои последние слова, и даже позаботиться о красоте их произнесения и о красоте собственной пластики в этот миг!..

Нет, у Нерсесяна хаос находится в нем самом, в нем возник. Этот черный хаос есть нечто исконно враждебное всему тому, что называется разум, и свет, и красота, он — алчный хищник, врывающийся в этот храм души человека, и не успеваем мы опомниться, как все рушится, падает и гибнет. Мир инстинктов вырывается на волю, опрокидывая власть рассудка над собой. Разыгрывается стихия, которую уже бессилен укротить рассудок, он в состоянии только разглядеть смертельную бездну, но предотвратить ее он не может. Еще в начале событий Отелло предчувствует этого врага в себе, с которым впоследствии заключил союз Яго: во время пьяного поединка Монтано и Кассио он пророчит эту возможность.

Свидетель бог, я чувствую, что кровь
Уж начала осиливать мой разум.
Я чувствую, что страсть уж омрачает
Рассудок мой и хочет править мной...

Это предупреждающий раскат хаоса. Но тогда была вспышка, страсть там только «хочет править». Здесь она уже правит, она — власть! И Нерсесян со своей точки зрения мог бы спросить актеров: почему они во время драки Монтако и Кассио позволяют Отелло бешеный взрыв, когда страсть только хочет править, а здесь, где она уже правит, они как бы держат Отелло за руки. Я не берусь отвечать за всех актеров, некоторые из них могли бы сказать, что у них есть своя концепция Отелло, отчего они так и поступают. Однако, по поводу многих актеров известно, что первую вспышку мавра они мотивируют естественной реакцией всякого человека, оказавшегося на месте Отелло. Нерсесяну мало этой бытовой мотивировки. Он уже здесь, у подножия, видит вершину и хочет туда же обратить глаза зрителя, считая, что ради этого Шекспир сочинил слова предостережения. Поэтому, когда мы смотрели сцену Монтано и Кассио, мы видели не только естественную вспышку гнева, но мы еще подумали об Отелло, о его трагическом характере и с опасением стали следить за ним. И хотя монолог прощания с войсками был необычен пафосом своей проникновенности, но все же вполне закономерен.

Как Отелло произносит этот монолог?

Сами слова «произносит» и «монолог» здесь неуместны. Это крик души, обнаженной и осязаемо видимой в огромных глазах Нерсесяна. Я мог бы для сравнения напомнить фигуру Лаокоона, изнемогающего в борьбе с одолевавшими его змеями. Лаокоонов характер пластики и интонации Нерсесяна в этой сцене. Он произносит слова быстро, судорожно, спазматически быстро, но очень отчетливо, и каждое следующее слово скорее предыдущего. Он боится, что не успеет произнести все слова прощания, проститься со всем, что ему дорого, он боится, что хаос быстрее его, что он догонит его и оборвет прощальную речь... Он уже по горло в бешеной пучине, которая быстро уносит его от берега, и он машет рукой всему, что там оставил, — пернатым войскам, ржущему коню, трубе и барабану, царственному знамени, величию и славе. И долго спустя после этого монолога мы словно видим необозримую пенящуюся стихию и то возникающий из волн, то теряющийся в них и вновь появляющийся на поверхности, чтоб уж навеки исчезнуть, утлый челн Отелло. И после спектакля это зрелище преследует вас, вызывая глубокие раздумья о судьбе человека.

Мы сказали в начале, что Отелло — большой человек. И сказали потому, что он не может поступиться ни своими мыслями, ни своими чувствами, ни своими целями. Он либо победит, либо потерпит поражение, либо да, либо нет, но не примет уступок, перемирия, компромисса. Он не спрячется под защиту здравого смысла, его гений непримирим, его антипод—Санчо-Панчо. Мы не причисляем его на этом основании к Дон-Кихоту, ибо он не мечтатель, а деятель, да и не всякий антипод Санчо-Панчо обязательный Дон-Кихот. Он — реальный деятель жизни, которой он диктует большие цели и либо достигает их, либо гибнет. И это — не программа и не декларация, это — характер. Он что бы ни делал, ни чувствовал, ни мыслил, он весь, с руками и головой в этом делании, чувствовании и мышлении. «Одна, но пламенная страсть». Он — одержимый человек. У него все до конца. И любовь до конца, и ненависть до конца, и ревность до конца, и страдания, и радость, и дело, и мысль. Вот где таится гибель его. И нерсесяновский смысл образа заключается в том, что этот человек отказывается приспособляться, мельчиться, расточаться для того, чтобы выжить. Выжить!—это лозунг Яго.

По сравнению с нерсесяновским Отелло у других актеров почти уравновешенная натура, мирная река, которая обычно спокойно течет в своем русле, и только чрезвычайные обстоятельства заставляют ее выходить из берегов. У Нерсесяна всегда чрезвычайные обстоятельства, всегда бурное течение, как горные потоки

его родины. И это — рискованный, опасный для него самого характер.

Вот с этим характером он полюбил Дездемону. Мы вправе сказать, что это была всепоглощающая страсть. Мы вправе подумать, что эта любовь, возникнув, как впоследствии ревность, молниеносно проникла в его кровь. Он полюбил сразу, «с первого взгляда», и полюбил навсегда, со всей одержимостью своей натуры. До конца! Если бы Дездемона не ответила ему взаимностью, вряд ли он успокоился бы и примирился со своей участью. Он погиб бы! И можно представить себе, как Дездемона покорена, испепелена была этой любовью. Это немного страшная любовь, не всякая женщина решилась бы на нее. Приходят на ум соображения некоторых шекспироведов, что имя Дездемоны с умыслом выбрано Шекспиром и что обозначает оно «от демона», «из демона», что в самой Дездемоне есть эти тайные демонические порывы, которые и потянули ее к Отелло. И этот риск и, так сказать, отчаянная игра, на которую она пошла, видя его характер, лежат в ее натуре. Отелло говорит Дездемоне еще тогда, когда его счастье в зените и еще не видно туч на горизонте:

Когда б теперь мне умереть
пришлось,
Я счел бы смерть блаженством
высочайшим
Затем, что я теперь так полно
счастлив,
Что в будущем неведомом боюсь
Подобного блаженства уж
не встретить.

Здесь есть и недоброе предчувствие, и свойственная Отелло манера любовного объяснения. Но Нерсесян выбирает здесь главное — натуру, враждебную к компромиссам: либо полнота чувств — либо ничего, любовь до конца — либо смерть.

В любовных сценах Отелло нет даже отдаленного намека на удовлетворенность, на пережевывание своего счастия. Здесь его предостерегает реплика Яго, который не верит в эту вечно зеленую любовь и который цинично скажет о любви потребительской, о насыщении и, значит, пресыщении, и, значит, о конце любви. Известно, это — один из мотивов, почему, по его мнению, изменила Дездемона. Отелло можно убедить, что так происходит с Дездемоной, но нельзя его заставить примириться с этим. Поэтому слова Отелло, которые находят известное сочувствие у Джанибекяна, — пусть Дездемона изменяет, но он не хочет знать об этом,— враждебны Нерсесяну, они могут возникнуть в какой-нибудь момент упадка, но у нерсесяновского Отелло вряд ли, я даже не помню, произносил ли он их.

В любовном чувстве Отелло есть не только эта сторона, но есть постоянно обновляющаяся, как река или огонь, любовь. Даже когда он полно счастлив и нет еще мысли, что Дездемона иначе, чем он, понимает любовь, когда это любовь, так сказать, согласованная, есть все же у него тревога. Тревога за эту любовь, тень тревоги сквозит и в его взгляде, когда он смотрит на Дездемону, и в его голосе, когда он говорит: «Когда б теперь мне умереть пришлось, я счел бы смерть блаженством высочайшим». Он боится за свое счастье, которое потерпит крах не по вине Дездемоны, не по собственной его вине, а по вине некоего третьего, собирательного — окружающего мира, который пока что прячется за его спиной и скоро выглянет в лице Яго.

И вот смутное ощущение врага, которого Отелло, не как мечтатель, а как боец, не может не предполагать, сопровождает его в любовных сценах с Дездемоной. Поэтому говорить о безмятежности его любви в этих сценах трудно, и можно сказать только в том смысле, что во всяком высоком счастье есть капля горечи. Ибо это счастье в мире и, следовательно, несовершенство мира пробирается сюда, чтобы поставить свою метку. Я хочу еще здесь повторить, что эти прекрасные места заслуживают со стороны Нерсесяна более тонкой растушевки, некоторого терпения согласно принципу: остановись, мгновение, ты прекрасно.

7

Отелло узнает об измене Дездемоны. Вспомним, что он сразу убежден. Все его взаимоотношения с Дездемоной после этого заключаются не в том, что он согласно пьесе то верит, то не верит, то убеждается, то сомневается в измене Дездемоны. Эта тема, непременная во всех исполнениях Отелло, у Нерсесяна еле намечена, порой она вовсе исчезает. Мы уже знаем, что это за натура: она органически не понимает сомнения, неуверенности, колебания, нерешительности.

Отелло как-то говорит Яго:

Не мнишь ли ты, что ревностию жить
Я захочу и каждый день встречать,
Одно другим сменяя подозренье?
Нет, у меня сомненье нераздельно
С решимостью.

Следует ответить на это, что Отелло чересчур понадеялся на себя и что ему все же предстоит каждый день встречать, одно другим сменяя подозренье. Но Нерсесян этому признанию придает решающее значение. У него сомненье нераздельно с решимостью. Он не может жить в сомнении, ни минуты пребывать в таком состоянии, стало быть, он должен повернуть в ту или другую сторону, пусть ложно повернуть, но повернуть, а не оставаться на распутье, которое для него нетерпимо.

Если бы, как мы фантазировали, перед ним был Яго Маневеляна, он тут же не

поверил бы ему и был бы спасен. Но перед ним Яго Аветисяна, которому он сразу же поверил и, раз поверив, уже не может не итти до конца, натура его делает все соответствующие выводы. В нем возникает ненависть к изменнице и мгновенно разрастается до огромной страсти.

Но вместе с тем — и это самое удивительное в исполнении Нерсесяна — и любовь от него не уходит. Любовь прошла через всю его кровеносную систему, стала его второй натурой, он не может ее сорвать с себя и бросить, как опостылевшую одежду. Если бы он мог так поступить, то чего проще: любовь сменилась ненавистью, и, так как истина очевидна, ему следовало убить Дездемону в первом же акте, и, как говорится, дело с концом. Но он ее любит, как только он один умеет, со всей страстью. И уже ненавидит со всей страстью. Оттого его отношения к Дездемоне построены не на смене отчаяния и надежды, а на любви и ненависти к ней — изменнице. Любовь сопротивляется ненависти и не допускает совершить то, что ненависть совершила бы раньше срока. Сама любовь становится для него предметом ненависти.

И здесь еще одна разница с Джанибекяном. У Джанибекяна Отелло не хочет освободиться от своей любви, если бы даже мог. Если бы ему сказали: вот тебе волшебный напиток, он освободит тебя от любви и, значит, от ревности к Дездемоне, он отверг бы его. Пусть ревность, пусть мучения, лишь бы осталась и любовь. Потерять любовь — потерять все. И он, как мы видели, согласен на уступки, на унижения, на то, чтобы смотреть сквозь пальцы, на иллюзию верности, лишь бы осталась любовь. У Нерсесяна Отелло не может освободиться от любви, если бы даже захотел. Он с охотой прибег бы, припал бы к волшебному напитку, несущему ему спасение, но он его не спасет. Никакое волшебство ему не поможет. Слишком это могучая сила в нем, чтобы что-либо в мире могло потягаться с ней, разве только равная ей ненависть. Напрасна его надежда, если она у него есть, что любовь ослабеет под влиянием измены, увы, скорее она усилится. Но и ненависть велика, и она усиливается потому именно, что усиливается любовь. Оба врага одинаково сильны, и сила одного не отнимает, а прибавляет силы другому. И вот Отелло страстно любит и страстно ненавидит. И любит и ненавидит одновременно. Любовь и ненависть сплелись во взаимной борьбе: с содроганием и жалостью следит за этим зрительный зал.

В сцене с платком, как известно, Отелло доискивается, была ли измена или не было ее. Нерсесян занимается этим в лучшем случае попутно. Он ведет допрос как человек, для которого преступление доказано и который выполняет необходимую формальность. Но он не может, если бы даже захотел, отказаться от этого допроса, потому что его любовь и ненависть черпают здесь силу для борьбы. Позволим себе сказать еще так: в данном случае он и не захотел бы отказаться. Если бы его любовь и ненависть обе пали в борьбе и в душе его воцарились бы бесстрастие и холод, как цена за спасение, он отказался бы войти в этот рай. Потому что у Нерсесяна жизнь вне страстей, вне творческого огня, так же как у Джанибекяна жизнь без веры в человека,—немыслима. Как видим, оба Отелло обречены.

Идея творческой жизни есть принцип нерсесяновского Отелло. Против него выступает Яго, который коварно преподает нам, зрителям, урок равнодушия к жизни, так же как при Джанибекяне он учил равнодушию к человеку. Поэтому Отелло допускает эту борьбу, принимает испытания, и ведь за это и полюбила его Дездемона. Яго мог бы сказать, что он, нерсесяновский Отелло, заслужил эти муки, адские муки, которые переносит.

Как разворачивается в сцене с платком и в последующих сценах игра Нерсесяна?

Он разговаривает с Дездемоной и вдруг бросает на нее взгляд такой отчаянной любви, что Дездемона не может не припасть к нему и сразу же отшатнуться в ужасе — глаза Отелло разят ненавистью. Он равнодушно проходит мимо нее и, неожиданно обернувшись, привлекает ее к себе. Мгновение спустя,— а в это ничтожное мгновение он вычерпал целый океан любви,— он с такой же страстью ее отталкивает. Он хочет обнять ее и готов задушить: обнимает ее и, кажется, всю ее без остатка вобрал в свои ладони, и вдруг нам становится страшно, мы боимся, что он сейчас уронит ее безжизненное тело из своих внезапно ставших мстительными объятий. Он грубо хватает ее руку, но когда эта белоснежная покорная рука доверяется его тяжелой черной ладони, он отворачивает голову от Дездемоны, чтоб она не видела, как искажается мукой его лицо. И мы только слышим легкий стон, который он не в силах удержать. И снова грубо он отбрасывает ее вдруг ставшую ненавистной руку.

Он приближает к ее голове свои искаженные судорогой, как звериные когти, хищные пальцы, еще минута—и он стиснет и раздавит ее голову. Но только он прикоснулся к этим нежным волосам, как обнимает ее голову с удивительной нежностью, и мы вдруг замечаем, какие у него добрые, чуткие, нежные, какие прекрасные руки, руки человека. Он кладет свою голову на ее волосы и сейчас, когд он ее не видит, когда она беззащитна, он думает о ней как об отсутствующей и будто приснившейся ему. В глазах его невыразимая скорбь. Слеза течет по его щекам, и он гладит волосы Дездемоны, и улыбается про себя, и прислушивается, прислушивается к далекой, увы, удаляющейся счастливой музыке любви. И снова молния ударяет в его лицо—и весь он с головы до ног в огне, заставляя трепетать нас и Дездемону.

На контрастах любви и ненависти, когда оба начала доведены до высшего своего предела, ведет Нерсесян своего Отелло. Две страсти столкнулись друг с другом, как в бушующем море две гигантские волны. Если дать еще сравнение для грандиозной экспрессии этих сцен, я вспомнил бы картину Репина «Убийство Иваном Грозным своего сына», где столкновение противоположных страстей схвачено и запечатлено с классической силой.

Сцена «суда Отелло», где Отелло решает убить Дездемону, ибо такова не только его воля, но и приговор неба, а он лишь исполнитель,— сцена эта слаба у обоих Отелло.

У Джанибекяна, как мы помним, Отелло до конца не верит в измену Дездемоны. Поэтому он убивает ее не по необходимости. Этой внутренней необходимости мы у Отелло не почувствовали,—она подточена червем сомнения, которого Джанибекян так заботливо в себе выращивал. И хотя у Джанибекяна здесь бешеный взрыв гнева, в припадке которого он совершает убийство, я ему не верю, да и он себе не очень верит. Он насильно возбуждает себя, чтобы выполнить убийство, предписанное пьесой. Он не убежден в основательности приговора даже в ту минуту, когда его выносит, поэтому суд его формален.

У Нерсесяна, наоборот, Отелло убежден в необходимости наказания. Но для того, чтобы он мог в своем лице представлять этот беспристрастный суд, он должен отрешиться от своей личной заинтересованности. Только тогда он сможет достойно выступить от имени объективной справедливости. Но для этого шага, который он, конечно, может сделать, ему на данном спектакле нехватало спокойствия, умения подняться над собой в эту минуту и мудро сосредоточиться.

Финал у Нерсесяна поразительный, венчающий его вдохновенные гениальные постижения Отелло.

Отелло узнает о невинности Дездемоны. У него вид человека, пораженного ударом грома,— минуту он цепенеет, замерев в той позе, в какой его застало это известие. Затем на наших глазах, на наших глазах он стареет, мгновенно дряхлеет; иллюзия так сильна, что, кажется, он седеет тут вот, перед нами. Только что высокий, крупный, сильный, он превратился в сгорбленного, слабого старика, он беспомощно шевелит руками и озирается потухшими, подслеповатыми глазами.

«Вот падение человека», — подумали мы.

Тем сильнее падение, чем выше подъем,— такова катастрофа большого человека. Так свойственно человеку, который все свои мысли, страсти, мечты, деяния вложил в одну цель, и если рухнула она, то рухнул и он.

Если бы Отелло не дали покончить с собой, успев вырвать у него кинжал, и сенат Венеции, узнав, что Отелло — сам жертва преступления, освободил бы его от наказания, Отелло Джанибекяна продолжал бы все-таки жить. Он был бы верным памяти Дездемоны, которая не поколебала его идеала, он жил бы во имя Дездемоны. Отелло Нерсесяна все равно не жилец на этом свете. Вот он и сейчас перед вами — живой труп, вот она, жалкая оболочка когда-то могучей души. Жизнь ушла от него еще до того, как он перерезал себе горло. И хотя он говорит еще, убивает Яго, кончает с собой, это автоматический рефлекс, инерция движений уже мертвого тела. Свершился путь Отелло!

Русская классика
на американской сцене

И. КУЛИКОВА

Произведения русской драматургии появились на американской сцене сравнительно поздно (в 1915—1916 гг.). Исключением явилась пьеса А. Толстого «Царь Федор Иоаннович», поставленная в марте 1904 года известным американским актером и режиссером Ричардом Мансфилд. Значительно раньше, чем с произведениями русской драматургии, американцы познакомились с романами Л. Толстого и Достоевского. Они пользовались такой популярностью у американских читателей, что в начале XX века в американском театре шли инсценировки романов «Воскресение» (1903 г.), «Анна Каренина» (1907 г.) и «Преступление и наказание» (неоднократно исполнялось в эпизодах Ричардом Мансфилд).

Из русских драматургов наиболее точно воспроизводились американцами Л. Толстой и М. Горький, хотя пьесы Чехова и Андреева ставились чаще. Чехов был ближе и понятнее американцам. Недаром один из театральных критиков Америки заявил: «Вместо Фирса — негр, вместо вишневого сада — сад магнолий, и вы получите трогательную пьесу о разорении Юга». В 1930 году получила Пулицеровскую премию пьеса Сюзанны Гласпелл «Дом Алисон», глубоко проникнутая чеховскими настроениями. И недаром во всех почти американских критических работах, посвященных творчеству Одетса, разбирается вопрос о влиянии Чехова на этого ведущего драматурга Америки.

Пьесы Леонида Андреева, как правило, ставились неудачно. Постановки получались крайне наивные и неинтересные. Так было с пьесами «Жизнь человека» в 1916 году в театре «Актеров Уошингтон-Сквера», «Тот, кто получает пощечину» в театре «Гилд» и с рядом других постановок.

Неудачно была показана в 1927 году еще одна русская пьеса в театре «Гилд»— инсценировка романа Достоевского «Братья Карамазовы». Для постановки был выбран сценический вариант (переработка) Жака Копо и Жана Круэ. Эта инсценировка была в достаточной степени чужда американским зрителям, да и самим актерам театра «Гилд». Однако актеры отнеслись к поставленной перед ними задаче в высшей степени добросовестно. Под руководством французского режиссера Копо они честно пытались разобраться в сложной и путаной, на их взгляд, «славянской психологии» действующих лиц. Там, где актеры окончательно теряли ориентировку, чувствовалась твердая рука режиссера, который старался специальными мизансценами, группировкой действующих лиц и другими чисто режиссерскими приемами замаскировать образовавшиеся в актерском исполнении пробелы. Кроме того режиссер тщательно следил, чтобы исполнители не выходили из общего темпа спектакля. На помощь были призваны также все остальные доступные режиссеру методы оживления

спектакля: декорации, костюмы в ярко выраженном «русском стиле», освещение и вся сценическая техника должны были помочь произвести нужный эффект. К участию в спектакле были привлечены самые сильные актеры труппы. Роль Дмитрия была поручена Альфреду Лант, который проявил много гибкости и разнообразия тонов. Линн Фонтэнн вложила в исполнение роли Грушеньки все свое очарование, а Дэдли Диджис с большой остротой исполнил роль Федора. Пьеса провалилась. А между тем, тремя годами раньше, эта же пьеса, да еще на русском языке, незнакомом большинству зрителей, шла в том же Нью-Йорке и в других американских городах с колоссальным успехом в исполнении артистов Московского Художественного театра.

Еще одну неудачу потерпел американский театр с пьесой Гоголя «Ревизор», показанной в 1931 году на Бродвее труппой под руководством режиссера Джед Хэррис. На этот раз режиссер нашел довольно легкий путь постановки этой, столь не похожей на американские пьесы. По заявлению американской критики, он уподобил «Ревизора» комедиям Мольера и поставил его во французском комедийном стиле. Даже американская критика, редко дающая отрицательную оценку спектаклям, идущим на Бродвее, отмечает, что «... он («Ревизор») остается пьесой, близкой к месту своего происхождения, и требует своего собственного стиля... Эта пьеса не должна быть поставлена в мольеровском стиле. Режиссер заботился только об одном — о смехе. Он, а вместе с ним и актеры искали в содержании пьесы только поводы для смеха... Почти все актеры переигрывали...»[1]. Пьеса у зрителей успеха не имела.

Попытки ставить пьесы Чехова (до приезда МХАТ'а в Америку в 1923 году) не являются доказательством интереса исполнителей к этому драматургу. За исполнение чеховских пьес брались, как правило, театры, ориентировавшиеся в своей работе на Московский Художественный театр и считавшие необходимым попробовать свои силы на постановках произведений драматурга, имя которого так тесно связано с избранным ими за образец театром. Большинство деятелей американского театра не знали Чехова совсем, а те, которые были знакомы с его произведениями, не имели ясного представления о его драматургических достоинствах. Американцы «открыли» Чехова только во время гастролей Московского Художественного театра. И это знакомство с произведениями Чехова является «... значительной услугой, которую оказали нам московские артисты», — читаем мы в одной из американских газет... «Чехова знало и читало небольшое число избранных читателей... Широкой публике Чехов вряд ли был известен даже по имени... Произведения Чехова были только частично переведены на английский язык... Московские актеры привезли нам «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядю Ваню» — пьесы, которые в корне изменили наше представление о драме, о писании пьес, о самом реализме. Это ознакомление с пьесами само по себе является для американской публики одной из наибольших услуг, оказанных нам московскими актерами»[1]. К приезду Художественного театра были переведены на английский язык и изданы отдельными книжками четыре пьесы Чехова: «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Иванов». Перевод «Чайки» имелся в Америке и раньше. Таким образом, зрители и читатели имели возможность познакомиться с основными драматическими произведениями А. П. Чехова. Пьесы произвели большое впечатление на американских читателей.

«... Те из нас, которые читали Чехова, читали внимательно, обычно безгранично им восхищаются, питают пристрастие к произведениям и персонажам этого автора. Восхищение это значительно отличается от восхищения русских,—признают сами американцы. — Мы восхищаемся Тургеневым, как великим современным писателем. Мы отдаем должное Толстому, этому великому писателю и величайшей души человеку. Нас захватывают этюды человеческих страданий и образы неврастеников Достоевского. Значительнее ли Чехов, чем все они? В произведениях Чехова имеется известная широта, универсальность, глубина восприятия, и почти ничего из того, что нам известно, не может сравниться с этим. Действительно, читая его, кажется, узнаешь все!.. Кажется, нет ничего в жизни, чего бы Чехов не знал... Когда мы читаем Чехова, мы забываем все литературные ассоциации... мы получаем новый, лучший взгляд на жизнь. В результате ни одна пьеса Чехова не может быть названа навязчивой. Мы воспринимаем не пьесу, а жизнь. Реализм и простота — основы чеховского стиля»[2].

Чеховский «пессимизм» — постоянный предмет дискуссий в Америке. Критик Джерарди, например, отрицает, что Чехов — пессимист. «Неудачи, которые Чехов нам показывает, — пишет он в своей статье, —это даже не неудачи, а полууспехи». Автору этой статьи кажется, что в глубине души Чехов был «просвещенным» оптимистом. Оптимистом, который не утверждает, что все окрашено в розовый цвет в этом лучшем из миров. Он

[1] «Theatre Arts Monthly». 1931. Febr.

[1] «Sun». 1924. March.
[2] «The NY Times book review». 1924.

видит недостатки и надеется на лучшее, это особенно подчеркивается в «Трех сестрах»[1].

Далеко не все критики придерживались взглядов автора вышеприведенной статьи. «Три сестры» — пьеса, полная безнадежности. Это картина отчаяния... Русские провинциальные города совсем не так убийственны, как показывает Чехов», — мнение другого критика.

Но как бы оптимистично или пессимистично ни воспринимали зрители и критики драматические произведения Чехова, — они сходились в одном: «Чеховские пьесы—особенные. Они не кончались в один вечер. В мыслях зрителей они оставались до следующего утра, когда у каждого появлялись свои собственные выводы, соответствующие его социальному мышлению». Особенно это мнение относится к постановкам чеховских пьес в Московском Художественном театре. «Художественный театр перенес пьесу (речь идет о «Трех сестрах». И. К.) на сцену в приглушенных голосах, в неловких, но красноречивых паузах, в общем замедленном темпе... зритель чувствует себя в атмосфере русской провинциальной семьи, которая стремится в Москву, но поехать туда лишена возможности. Действительно, нужен день или два, чтобы вырваться из атмосферы «Трех сестер», и еще больше времени, чтобы выйти из орбиты «Вишневого сада»[2].

Еще в одном сходилось общее мнение: «Постановки пьес Чехова в Московском Художественном театре — идеальны. Нет ни одного говорящего по-английски актера на свете, который мог бы сделать то, что сделал в этих пьесах Станиславский»[3].

Пробудившийся интерес к пьесам Чехова заставил американцев ближе познакомиться со всем его творчеством, а также с мнением русской критики о его драматургии. Были переведены и опубликованы письма Чехова и высказывания русских театральных деятелей (Станиславского, Немировича-Данченко, Луначарского и др.). Чем глубже вникали американцы в творчество Чехова, тем больший интерес вызывал он у них. Медленно, но неуклонно росла популярность Чехова в США. В 1929 году в американской прессе появился портрет Чехова с подписью: «Любимый Нью-Йоркский драматург сезона 1929 года».

Познакомившись с Чеховым в постановках Московского Художественного театра и по критической литературе, ведущие деятели американского театра загорелись желанием попробовать свои силы на постановках пьес этого необычайного драматурга. Но осуществить постановку пьес Чехова в условиях американского театра не такое простое дело. Прежде всего в пьесах Чехова нет больших и маленьких ролей. Одной «звезды» мало. Мало и двух «звезд». Даже три «звезды» не могут гарантировать успеха пьесы. Необходима сильная и сыгранная труппа. В пьесах Чехова нет привычных героя и героини, опутанных интригой, а в последнем акте не слышно веселого звона свадебных колоколов.

«... Из кажущейся бездейственности Чехов создает действия, острые и яркие... Он не использует ни одного из привычных театральных трюков...»[1]. Но, несмотря на сложность постановки чеховских пьес, признаваемую самими американцами, они неизменно привлекали внимание работников американского театра и прежде всего режиссеров. Потому что «... это то, что мы, театральные деятели, называем «режиссерская пьеса»,— пишет об одной из чеховских пьес — о «Трех сестрах» — постановщик этой пьесы, режиссер Гутри Мак Клинтик[2].

Одну из первых попыток показать «Три сестры» в Америке на английском языке сделала Ева Ле Гальенн в своем «Гражданском Репертуарном театре» в 1926 году. Верная поклонница Московского Художественного театра, она настолько глубоко была проникнута виденной ею в 1923 году постановкой этой пьесы в МХАТ'е, что ее спектакль явился копией постановки К. С. Станиславского. Это было настолько очевидно, что в первой же рецензии критик Джон Браун отметил: «...для тех, кто видел постановку «Трех сестер» в Московском Художественном театре, она оживает в памяти в каждой сцене данной постановки»[3]. Но, как и всякая копия, этот спектакль был хуже своего оригинала. Ева Ле Гальенн не смогла воспроизвести всех тонкостей постановки МХАТ'а. Это вполне естественно. Прежде всего у нее в распоряжении не было достаточно сильной и сыгранной труппы (пьеса «Три сестры» была второй постановкой Гражданского Репертуарного театра). Пьеса—русская, и при ее исполнении трудно тягаться американским актерам с актерами русского театра. Это признают и сами американцы. «Мисс Ева Ле Гальенн не Книппер-Чехова, Бречер не Станиславский, Кроули не Качалов»,— откровенно сознаются они. Местами исполнители отходят от своего образца, и там их ждет полный провал. Но, к счастью, такие случаи в постановке редки.

[1] «World». 1922. 28 Aug.
[2] Sayler «The Russian Theatre».
[3] Sayler «The Russian Theatres».

[1] «Theatre Arts Monthly». 1927. Jan.
[2] «Theatre Arts Monthly». 1927. Jan.
[3] «Theatre Arts». 1943. April.

В общем актеры довольно хорошо справились с большим количеством затруднений, встречавшихся в пьесе. Они, подобно начинающим конькобежцам, смело двигались вперед, держась за спасительную веревку — хорошо запомнившуюся постановку Московского Художественного театра. На тех, кто не видел «Трех сестер» в исполнении русских артистов, спектакль произвел хорошее впечатление и был признан удачей этого недавно созданного театра. Это был, во всяком случае, настоящий чеховский спектакль, продуманно и тщательно поставленный. По существу спектакль был хорош, как бывают хороши доброкачественные репродукции хорошей картины.

Театр не забыл успеха, доставленного постановкой пьесы Чехова. За «Тремя сестрами» последовала постановка в 1928 году «Вишневого сада». Это совпало с пребыванием в труппе театра артистки Аллы Назимовой. Ей было поручено исполнение центральной роли Раневской. Ева Ле Гальенн исполняла роль Вари. Обеим артисткам удалось хорошо справиться со своими ролями. Слабее оказались другие исполнители. Но не избалованным хорошими ансамблями зрителям спектакль понравился. Театр был переполнен, и зрители с затаенным дыханием смотрели спектакль. Пьеса была снята с уходом из театра Назимовой.

Естественно, театр рано или поздно должен был взяться за постановку пьесы Чехова «Чайка». К этому побуждал его успех первых двух чеховских пьес и весь творческий путь театра. Постановка «Чайки» была осуществлена Евой Ле Гальенн в сентябре 1929 года. Это была первая постановка пьесы Чехова, для которой театр не имел достойного образца. Ева Ле Гальенн была предоставлена самой себе в нахождении средств выражения одного из самых сложных произведений русской драматургии. Оформление спектакля было поручено Эйлану Бернштейн и выполнено удачно — оно соответствовало интерпретации пьесы режиссером. Еве Ле Гальенн удалось создать в спектакле то внешнее спокойствие, однотонность, за которыми скрыта напряженно пульсирующая жизнь действующих лиц. Но не все исполнители смогли воплотить на сцене сложные чеховские образы. Наименее удачен оказался Яков Бен-Ами в роли Тригорина. Тяжелая и напряженная игра его не соответствовала всему характеру постановки. К концу пьесы он превратил Тригорина в законченного злодея, нарушив таким образом замысел Чехова. Бесцветны были Мадери и Сандес в ролях Аркадиной и Нины. Очень хорошо исполняла Ева Ле Гальенн взятую на себя роль Маши. Удачен был Константин в исполнении Роберта Росс. Несмотря на слабую игру главных действующих лиц, пьеса удержалась в репертуаре театра.

Оставшись верной Чехову, Ева Ле Гальенн в 1944 году вновь поставила «Вишневый сад». На этот раз она была «звездой» спектакля. Попрежнему постановка была добросовестным подражанием спектаклю Московского Художественного театра, но меньше внимания было уделено исполнителям второстепенных ролей. Исходя из замечания Чехова, что он написал «нечто вроде водевиля», актеры создали карикатурные образы и различными гротескными приемами грубо нарушили цельность спектакля. Исключение составляют Локс Хелл и Эдуард Франц, молодые исполнители ролей Ани и Трофимова, и А. Дж. Эндрью — исполнитель роли Фирса. Они придали ролям нужную серьезность и правильно интерпретировали образы. Исполнительница роли Раневской — Ева Ле Гальенн — создала образ типичной парижанки, полной остроты и ума, которые делают необъяснимым ее поведение. Она, как всегда, грациозна и обаятельна, но ни разу ей не удается захватить и глубоко взволновать зрителя.

Как и в предыдущих, в этой постановке Ева Ле Гальенн не дала своей интерпретации пьесы Чехова (о ее интерпретации «Чайки» трудно судить из-за неудачного исполнения всех центральных ролей пьесы). Но успех этих постановок, сделанных по образцу постановок Московского Художественного театра, доказывает, что методы работы МХАТ'а, перенесенные на американскую почву, вполне жизнеспособны даже при таком механическом применении, как это имело место в Гражданском Репертуарном театре. Театр Евы Ле Гальенн по структуре и своим взглядам на искусство был ближе к Художественному театру, чем к типичному американскому театру Бродвея. Московский Художественный театр оказывал на него слишком большое влияние, чтобы можно было по его спектаклям правильно судить об истинном восприятии Чехова американцами. Более показательными являются постановки пьес Чехова в других американских театрах, в особенности в типичных для Америки коммерческих театрах Бродвея.

В 1938 году была осуществлена на Бродвее постановка «Чайки». «Звездами» спектакля были Лини Фонтэнн и Альфред Лант. К 1938 году в Америке имелось 8 переводов пьесы, но ни один из них не удовлетворил постановщиков. В новом специально для этой постановки сделанном переводе по возможности сохранена простота и естественность чеховского стиля. Этот перевод, более чем другие, соответствует русскому оригиналу и хорошо передает настроение пьесы и чеховский ритм, который, по мнению постановщика, является такой же важной составной частью пьесы, как и слова. Труппа провела большую репетиционную работу: актеры добились, что слова были не только сказаны, но и услышаны. Текст легко

доходил до публики и был более чеховским, чем в прежних постановках «Чайки». Но чеховским был только текст. Все толкование и исполнение пьесы было извращено. Это поняла и сама американская критика: «То, что получилось, не адекватно тому, что дала Москва в 1898 году»,— читаем мы в одной из рецензий.

Прежде всего центральным действующим лицом пьесы стала Аркадина — именно эту роль исполняла звезда труппы—Линн Фонтэнн. Этот образ дан артисткой очень поверхностно. Ее Ирина Аркадина прекрасна (чисто американской «прекрасностью»); она «держит популярного писателя под каблуком и не заботится о своем чувствительном сыне». О «близости» созданного ею образа русскому оригиналу можно до некоторой степени судить по ее фотографии в этой роли.

Если критика признает возможность существования в Америке женщин, подобных Аркадиной, то наличие американских Маш (Маргарита Вебстер) категорически отрицается: «Глупость, болезненная мрачность и неудовлетворенность желаний могли быть только в дореволюционной России» (!). По мнению американской критики, как бы ни исполнялась роль Маши, все равно она будет в русском стиле, хотя нигде не указывается, что же собственно русского в образе, созданном Маргаритой Вебстер.

Наименее значительна в пьесе (по мнению театральных специалистов Бродвея) роль Нины Заречной.

Роль Нины («растерянного ребенка») поручили новой, никому неизвестной молодой артистке Бродвея и много с нее не спрашивали. Недостатки ее игры с лихвой компенсировались блеском героини спектакля Аркадиной-Фонтэнн.

Сорин — в исполнении Сиднея Гринстрит — собирательный образ старика, потрепанного жизнью.

Совершенно не понятой ни режиссером, ни актерами, ни критикой осталась роль Константина (Ричард Вольф) — в американском понимании роль неудачливого любовника. В последнем действии он «падает жертвой собственной, чеховской, преувеличенной динамики и сходит с ума из-за реалистического эмоционализма», — так пытается критик «умными» словами прикрыть свое полное непонимание образа.

Зато Альфред Лант «прекрасно справился» с ролью Тригорина. Правда, он играл, «не придерживаясь деталей московского исполнения», и вышел со своим толкованием роли из общего стиля спектакля (если в спектакле был общий стиль) и уже во всяком случае был далек от образа, данного Чеховым. Он «рассказал, чем был Тригорин и чем были все Тригорины... его так преследует мания писать, что он не находит реальности в самой жизни...»

«Чайка». Нью-Йорк.
Аркадина — Линн Фонтэнн.

«Чайка», эта, по мнению американцев, бессмертная пьеса, была дана как «человеческая комедия, которая разыгрывается ежедневно».

Постановка не могла провалиться, так как в ней участвовали «звезды первой величины» — Линн Фонтэнн и Альфред Лант. Да и зрители не требовали от спектакля подлинного стиля—Чехова. Как и все постановки театров Бродвея, спектакль был прекрасно оформлен, и в оформлении было больше чеховского, чем в чем-либо другом в этой постановке.

Не смогла пройти мимо Чехова и Катарин Корнелл — известная «звезда» американского театра, актриса и режиссер-постановщик, осуществившая совместно со своим мужем Гутри Мак Клинтик много хороших постановок на Бродвее. Катарин Корнелл с одинаковым успехом играла главные роли в классических, исторических и современных пьесах.

В 1943 году она исполнила роль Маши в пьесе «Три сестры» Чехова. Постановкой «Трех сестер» руководил Гутри Мак Клинтик. По его собственному заявлению, он готовился к постановке этой пьесы с 1936 года, но не мог раньше осуществить ее, так как не располагал достаточно сильным составом исполнителей. Только в 1942 году удалось подобрать подходящую труппу. В коммерческих театрах Америки труппы подбираются специально для каждой постановки и распускаются, как только спектакль перестает делать сборы. При подборе исполнителей Мак Клинтик оказался, по американским представлениям, очень требователен: ему мало было громких имен, актеров «высокой именной стоимости», гревшихся в лучах славы. Ему мало было имен, написанных электрическим светом над названием пьес: он требовал таких актеров, которые могли бы понять порученную роль, создать нужный образ. Наконец, труппа была подобрана, проблема «четырех героинь» была разрешена наличием в труппе достаточного количества «звезд» (Катарин Корнелл—Маша, Юдифь Андерсон — Ольга, Руфь Гордон — Наташа). Роль Вершинина была поручена выдающемуся актеру Денису Кинг. Эдмунд Гвенн исполнял роль Чебутыкина. Тузенбаха играл молодой канадский актер и драматург Нокс.

С первых же репетиций создалась рабочая атмосфера. Режиссер старался увязать противоречивые темпераменты «закоренелых звезд», а актеры усердно распутывали чеховскую «путаницу человеческих душ».

«Высшей точкой взаимного уважения было упорство, с которым мисс Андерсон настаивала, чтобы мисс Корнелл заняла первую в Нью-Йорке артистическую уборную, и такое же упорство, с которым мисс Корнелл того же требовала от мисс Андерсон. Мисс Корнелл, которая была хозяйкой, так сказать, «победила», и мисс Андерсон одевалась в комнате № 1»,— пишет режиссер Мак Клинтик в своем письме к критику и историку американского театра Розамунде Гилдер.

Актеры добросовестно отнеслись к постановке. Роли были быстро выучены, и началась упорная репетиционная работа. Все без исключения добивались не личного успеха, а стремились изучить пьесу, приспособиться к ней, стать частью ее. Многие актеры и раньше неоднократно работали под руководством Гутри Мак Клинтик, это облегчило установление взаимопонимания между режиссером и и актерами.

Гутри Мак Клинтик не видел постановки «Трех сестер» в Московском Художественном театре, не видел он и постановки этой пьесы Джоном Гилгуд (Лондон), осуществленной «безусловно по образцу Московского Художественного театра»[1]. Поэтому работа его протекала без влияния навязчивых *воспоминаний*.

Этого нельзя сказать о Катарин Корнелл. Даже при чисто внешнем сравнении ее Маши с Машей О. Л. Книппер-Чеховой не остается никаких сомнений, что она не только видела, но и хорошо запомнила Книппер-Чехову в этой роли и в процессе работы над пьесой находилась под безусловным влиянием созданного Ольгой Леонардовной образа.

Старый перевод не удовлетворил Гутри Мак Клинтика. С помощью Александра Кайранского он сделал новый перевод, который, по мнению режиссера, обладает большим достоинством — «он не похож на перевод».

Мак Клинтик сознательно не пытался представить пьесу в русском стиле. «Я не пытался сделать ее русской»,— заявляет он. Но он и не американизировал ее. И это явилось положительной стороной спектакля. Удачно сделано оформление. В некоторых сценах сильно чувствуется влияние МХАТ'а (возможно потому, что декорации и костюмы к пьесе делали английские художники, знакомые с оформлением спектакля в Московском Художественном театре).

Общий тон спектакля был далеко не мрачный и не приглушенный. Режиссер подчеркнул в своей постановке все элементы юмора, которыми изобилует пьеса. Не все противоречия в методе и тоне исполнителей удалось режиссеру ликвидировать и сгладить, да он и не ставил себе

«Три сестры». Нью-Йорк.
Маша — Катарин Корнелл.

[1] «Theatre Arts Monthly». 1938. May.

этой задачи. Он сознательно усилил даже некоторые индивидуальные особенности актеров (особенно заметно это у исполнительницы роли Наташи), но в общем спектакль получился в достаточной степени гармоничный и крепко слаженный.

Пальма первенства безусловно принадлежит Катарин Корнелл, исполнительнице роли Маши. Корнелл хорошо поняла пьесу. Ее Маша сдержанна, внешне спокойна, движения ее плавны, голос мягок и красив. Но за внешней сдержанностью чувствуется пылкая натура, способная к страсти и знакомая с печалью. Печаль эта, переходящая порой в мрачность, отражается на ее выразительном лице и подчеркивается тяжестью черных волос и страдальческим, но смелым выражением плотно сжатых губ. Маша Катарин Корнелл обаятельна и больше, чем другие две сестры, в стиле чеховской пьесы.

Меньше всего соответствует образу, созданному Чеховым, Ольга — мисс Юдифь Андерсон. Она обладает значительной индивидуальностью, и, если бы не мастерство актрисы, Ольга могла бы подавить своей значительностью всех остальных действующих лиц. Ольга — «истинная дочь своего отца», генерала. Она имеет почти военную выправку, гордо посаженную голову и держится с достоинством. Все эти качества, столь неподходящие для чеховской Ольги, извращают замысел автора и превращают старшую сестру в рассудительного главнокомандующего. Остается только удивляться, как сумела мисс Андерсон увязать созданный ею образ с текстом роли Ольги.

Роль Ирины не имеет в данной постановке никакого значения: как обычно, роль молодой девушки была поручена молодой миловидной, малоизвестной актрисе. Критика только отмечает внешнюю приятность Ирины — Гертруды Мусгров.

Интереснее разрешен образ Наташи артисткой Руфью Гордон. Мисс Гордон — ярко выраженная актриса на характерные роли. Она играет Наташу со свойственными ей резкими движениями и жестами, придающими ее исполнению некоторую эксцентричность. Режиссер представлял себе Наташу порочным грубым созданием, мстительным и хищным, готовым ради своей выгоды обмануть кого угодно. Выбранная режиссером исполнительница роли воплотила на сцене этот замысел. Образ лишен гармонии, но зато ее исполнение вызывает неизменно веселый смех у публики.

Мужчины играют ровнее, но менее ярко, чем женщины. Мистер Гвенн, воспитанный на пьесах Шоу, был хорошо подготовлен к исполнению роли старого доктора. Его Чебутыкин вызывает симпатию публики. Особенно удалась ему сцена опьянения. С большим тактом проводит роль Тузенбаха Александр Нокс. Его тихий и незаметный барон занимает свое прочное место в спектакле и хорошо запоминается. Денис Кинг (подобно Андерсон—Ольге) подчинил внутреннее содержание роли Вершинина внешней форме. За видной внешностью у него ничего большого не скрывается; неудачно проводил он сцены с Машей, где ему никак не удавалось передать своей игрой недосказанное.

Мокей Морис превратил Соленого в привычного для американцев монстра.

Пьеса пользовалась у зрителей колоссальным успехом. В течение нескольких месяцев спектакли шли с аншлагом. Режиссер получил много благодарственных и восторженных писем. Особенный интерес и энтузиазм проявляла молодежь. Рецензии и фотографии печатались во многих крупных журналах и газетах. Но этот большой успех был вызван не столько любовью американских зрителей к Чехову, сколько большим интересом ко всему русскому, появившемуся в период героической обороны и еще более героического наступления Красной Армии на общего врага — фашизм. Безусловно сыграл свою положительную роль и блестящий состав исполнителей пьесы, хотя в нью-йоркских газетах рекламировалась только пьеса и указывался театр — имена исполнителей часто не упоминались совсем. Необычайное явление для рекламы постановки Бродвея!

Русские пьесы ставились коммерческими театрами редко. Во-первых, потому что они, как правило, недостаточно эффектны для театров, привыкших к пестрому и эффектному зрелищу; во-вторых, они очень трудны для исполнения.

Если некоторым коммерческим театрам и удавалось создать пользовавшуюся успехом постановку русской пьесы, то в ней обычно было мало русского. В особенности это чувствовалось в постановках пьес Чехова. Характерным примером искажения пьес Чехова является осуществленная в 1930 году в Нью-Йорке постановка «Дяди Вани». Режиссер спектакля — Джед Хэррис — воспринял эту пьесу как мелодраму. В таком плане она и была сыграна актерами (Войницкая — Лилиан Гиш, дядя Ваня — Уолтер Коннели) и заслужила полное одобрение критики, признавшей этот спектакль лучшей постановкой весны 1930 года.

Значительно серьезнее и интереснее постановки русских пьес в репертуарных театрах («репертуарным театром» называется в Америке театр с постоянным репертуаром и более или менее постоянным составом труппы в отличие от коммерческих театров, в которых никогда не бывает постоянной труппы, а пьесы сменяют одна другую, никогда не возобновляясь). В Америке не было ни одного репертуарного театра, прошедшего мимо пьес русской драматургии. Для этих театров пьесы Чехова были большей частью одновременно и школой и экзаменом: на них они учились играть и на них проверяли силу своего коллектива и правильность направления своей деятельности. Постановки русских пьес в репертуарных театрах всегда проходили под бо́льшим или меньшим влиянием Московского Художественного театра, будь то механическое копирование постановок МХАТ или привлечение к режиссуре и исполнению русских работников театра (М. Чехова, Ф. Комиссаржевского, Германовой, Успенской, Булгакова и др.).

Интерес в Америке к русской драматургии все возрастает. Это доказывает постановка пьесы «Три сестры», осуществленная уже в период войны режиссером Гутри Мак Клинтиком, и постановка в 1944 году Евой Ле Гальенн «Вишневого сада». Не менее ярким доказательством неугасающего интереса американцев к Чехову является постановка пьесы «Вишневый сад» в 1942 году в негритянском театре.

Перечень постановок русских пьес и инсценировок в различных американских театрах в исполнении американских актеров на английском языке [1]

«Воскресение». Л. Толстой. 1903. Нью-Йорк. Театр «Виктория». С участием В. Уол.

«Царь Федор». А. Толстой. 1904. Нью-Йорк. «Никкербоккер» театр. Ричард Мансфилд.

«Анна Каренина». Л. Толстой. 1907. Нью-Йорк. «Геральд-Сквер» театр. Пост. В. Харнид.

«Преступление и наказание» по Достоевскому. Нью-Йорк и гастрольные поездки. Эпизоды. Ричард Мансфилд.

«Медведь». А. Чехов. 1915. Бостон. «Той-театр».

«Лебединая песнь». А. Чехов. Бостон. «Той-театр».

«Медведь». А. Чехов. 1915. Нью-Йорк. «Уошингтон-Сквер Актеры».

«Предложение». А. Чехов. 1916. Нью-Йорк. «Уошингтон-Сквер Актеры».

«Чайка». А. Чехов. 1916. Нью-Йорк. «Уошингтон-Сквер Актеры».

«Веселая смерть». Евреинов. 1916. Нью-Йорк. «Уошингтон-Сквер Актеры».

«Прекрасные сабинянки». Л. Андреев. 1916. Индианополис. «Малый театр». Пост. С. Эсмет.

«Любовь к ближнему». Л. Андреев. 1916. Нью-Йорк. «Уошингтон-Сквер Актеры».

«Жизнь человека». Л. Андреев. 1916. Нью-Йорк. «Уошингтон-Сквер Актеры».

«Живой труп». Л. Толстой. 1918. Нью-Йорк. «Плимут» театр.

«Ревизор». Гоголь. 1918. Иельский университет. Драматич. ассоциация. В исп. студентов.

«На дне». Горький. 1919—1920. Нью-Йорк. В пост. А. Хопкинс.

«Власть тьмы». Л. Толстой. 1920. Нью-Йорк. Театр «Гилд».

«Прекрасные сабинянки». Л. Андреев. 1920. Нью-Йорк. «Нейборхуд» театр.

«Зеленое кольцо». З. Гиппиус. 1922. Нью-Йорк. «Нейборхуд» театр. Спектакль молодежи.

«Тот, кто получает пощечину». Л. Андреев. 1922. Нью-Йорк. Театр «Гилд».

«Братья Карамазовы». Ф. Достоевский. 1927. Нью-Йорк. Театр «Гилд».

«Три сестры». А. П. Чехов. 1926. Нью-Йорк. «Гражданский Репертуарный театр». Пост. Евы Ле Гальенн.

---

[1] В настоящий перечень вошли не все постановки русских пьес в Америке.

«Вишневый сад». А. Чехов. 1928. Нью-Йорк. «Гражданский Репертуарный театр». Пост. Евы Ле Гальенн.
«Жизнь человека». Л. Андреев. 1928. Карнеджский институт. Отделение драмы.
«Чайка». А. Чехов. 1929. Нью-Йорк. «Гражданский Репертуарный театр». Пост. Евы Ле Гальенн.
«Чайка». А. Чехов. 1930. Нью-Йорк. Кооперативная группа. Пост. Л. Булгакова.
«На дне». М. Горький. 1930. Нью-Йорк. «Кооперативная группа». Пост. Л. Булгакова.
«Дядя Ваня». А. Чехов. 1930. Нью-Йорк. Пост. Дж. Хэррис.
«Чайка». А. Чехов. 1931. Чикаго. «Гудман-театр». Пост. Дж. Х. Осборн.
«Ревизор». Н. Гоголь. 1931. Нью-Йорк. Реж. Дж. Хэррис.
«Жизнь человека». Л. Андреев. 1932. Калифорния. Университетский театр.
«Воскресение». Л. Толстой. 1932. Клэрмонт. Реж. М. Блейзделл.
«Вишневый сад». А. Чехов. 1932. Иова. Университетский театр. Пост. Мортон.
«Три сестры». А. Чехов. 1933. Нью-Йорк. «Американский театр-лаборатория». Пост. Германовой.
«Чайка». А. Чехов. 1938. Нью-Йорк. Театр «Гилд». Пост. Р. Э. Джонс.
«Чайка». А. Чехов. 1938. Бруклин.
«Три сестры». А. Чехов. 1939. Бостон. Школа Прокайн. Реж. Ф. Стол.
«Дядя Ваня». А. Чехов. 1941. Нью-Йорк. Театр «Доббс-Ферри».
«Три сестры». А. Чехов. 1941. Бостон.
«Вишневый сад». А. Чехов. 1941. Детройт. Университетский театр.
«Вишневый сад». А. Чехов. 1942. Негритянский театр. Пост. О. Додсон.
«Три сестры». А. Чехов. 1943. Нью-Йорк. Пост. Клинтик.
«Вишневый сад». А. Чехов. 1944. Нью-Йорк. Пост. Евы Ле Гальенн.

АКТЕРЫ И РОЛИ

Иван Михайлович Москвин

(К 70-летию И. М. Москвина)

С. ДУРЫЛИН

1

Когда Ивана Михайловича Москвина спросили, откуда он, пожилой человек, берет силы с такой живописной яркостью, увлекательной бодростью, с такою молодой смелостью жить, действовать и чувствовать в образе неистового гуляки Хлынова, он отвечал:

«Я очень люблю пение, а в «Горячем сердце» я выезжаю на лодке с пением замечательной русской песни «Калинушка». И когда я слышу ее в спектакле, у меня повышается настроение, и мне хочется творить радостно, смело».

Мне вспоминается, как другая народная песня заставляла Москвина творить так же «радостно, смело», хотя и по-другому, чем в «Горячем сердце». Это было в сцене в корчме в «Борисе Годунове» Пушкина. Сцена эта на репетициях шла и так и сяк, но когда Варлаам—Москвин, «гуляя» в корчме, затянул за чарой зелена-вина «Молодой чернец постригся», — исчез куда-то актер и театр, и повеяло настоящей стародавней Русью, широкими ее просторами, буйными ее ветрами, уносящими «добрых молодцев» по дикому полю; повеяло ликою удалью и еще более — лихой тоскою. Говорится: «из песни слова не выкинешь», но из этой песни нельзя было выкинуть ни звука: весь бродяга Варлаам, а с ним и вся «бродячая Русь» были в ней.

И. М. Москвину пришлось однажды в том же (к сожалению, не показанном публике) спектакле «Борис Годунов» выступить режиссером. Не ладилась народная сцена у Новодевичьего монастыря. В ней были заняты хорошие актеры, талантливая молодежь, но они так и оставались хорошими актерами, не превращаясь ни на минуту в пеструю, разноголосую московскую толпу, гуляющую под монастырем. Но пришел Москвин, взял книгу, и вдруг с ее страниц раздались голоса суровые, корявые, упругие, сонные, лукавые, удалые, богобоязненные—всякие, и зашумела древняя народная Москва, смущенная неслыханным делом: подымать царя на царство! У Пушкина действующие лица этой сцены обозначены: «один, другой, третий, первый, второй», у Москвина эти безымянки превращались в живые лица, которых не спутаешь одного с другим: через их **слово** — короткое, сжатое до скупости — мы их **увидели**, да так увидели, будто сами потолкались с ними в этой толпе, сгустившейся у монастырских ворот. Молодым актерам оставалось лишь итти за Иваном Михайловичем в эту толпу.

Кто-то, помнится, тут же выразил ему свой восторг:

«Откуда вы так знаете старую Москву?»

Иван Михайлович с хитроватой усмешкой отвечал:

«Да ведь фамилия-то у меня какая? **Москвин**. Как же мне не знать **Москвы**!»

Он был прав: в его фамилии — вся его биография, и тут же—очерк его искусства.

Он родился в Москве 18 июня 1874 г. в самом средоточии старой и новой Москвы, в доме на Ильинке.

Старую Москву древних соборов, молчаливых теремов, сторожевых башен, историческую Москву, отстоявшую Россию от татар и поляков, народную Москву, опа-

ленную славным пожаром 1812 года, Москвин знал и любил с раннего детства. И когда, много лет спустя, ему — впервые в истории русского театра — пришлось войти царем Федором в палаты кремлевских теремов, он вошел туда с такой теплой простотой, привычной тихостью, как будто три века назад уже там проводил свое житие.

У Москвина — московская речь, настоящая, цветистая, яркая, смелая, безукоризненно ясная, чистая, как родник, русская речь исконной, народной Москвы. Про Москвина не грех сказать, что он — один из немногих, кто исполнил завет Пушкина: «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований... Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком».

Учителями Москвина были не одни «московские просвирни». Вот признанье самого артиста:

«Жил в городе, в самой гуще народной с самого детства. Здесь я увидел правду жизни».

В этой «гуще народной» — среди крестьян-богомольцев, стекавшихся в Кремль со всех концов России, среди странников и странниц, среди ремесленного рабочего люда, населявшего Зарядье, среди московских «гостинодворцев», приказчиков и купцов, не вышедших еще из-под зоркого взора здравствовавшего тогда Островского, среди маячивших на московских улицах голодных обитателей «дна», еще ожидавшего Горького, — среди всей этой людской пестроты и тесноты, в самой гуще русской жизни проходили отрочество и юность Москвина, и он был так же чуток к голосам жизни, как зорок к ее обликам, образам, ликам и личинам.

Он знал бродячую Русь до того, как пришлось ему изображать древнего бродягу Варлаама и нового странника Луку («На дне»): он хаживал пешком к «Сергию-Троице», он навидался вдоволь бродячего люда всякого чина и звания, или, вернее, растерявшего всякий чин и звание, он вдосталь наслушался их рассказов, богатых всеми оттенками речи — от покоряющего благодушия до лукавого сарказма.

Когда Москвину пришлось изображать купца — Порфирия Пазухина в «Смерти Пазухина» Салтыкова, Хлынова в «Горячем сердце», — в творческой памяти его ожили образы, не только виденные, но, так сказать, кровно прочувствованные, жизненно воспринятые еще с раннего отрочества. Он знал Хлыновых в их слове — зычном, буйном, и он же знал Пазухиных в их деле, еще более зычном и буйном.

Вот что вспоминается Москвину из его ранних лет:

«Я — сын часового мастера, в семье нас было восемь человек. Когда мне пошел восьмой год, возник проклятый вопрос: как начинать учить сына, где достать бедному отцу денег. Отец задумался: если дать сыну среднее образование, это пахнет тремя стами рублей в год. А если дать низшее образование, то и десяткой в год можно обойтись. Среднее образование давало право служить в царской армии вольноопределяющимся. В этом случае нужно было служить только один год. Вот отец и пошел спрашивать, кого возьмут в солдаты, меня или Мишку, а Мишка — это мой брат, народный артист Тарханов. Сказали, что возьмут брата. Тогда отец послал меня в городское училище.

Надо сознаться, учился я не очень уж зло. Учился с прохладцей. Учителя были плохие, не заинтересовали меня наукой. У меня был недурной голос, и инспектор, который управлял хором, приглашал меня петь. Я пел за четвертак на всенощной. Потом, когда стал петь соло, мне гривенник набавили. Когда я учился, мой отец прихворнул. К этому времени он уже бросил свое мастерство и поступил приказчиком в часовой магазин купца Калашникова на 50 рублей. «А за эти же деньги пусть и мальчик твой служит в магазине», — так сказал купец.

Посылали меня стеклышки носить, стрелочки, потом письма немудреные заставляли писать. Была у меня служба там нелегкая, потому что старший управляющий у Калашникова был мой крестный отец. Это был старик старого закала.

Он меня взял для дальнейшего воспитания жить к себе. А это, конечно, не значило, что я буду с ним жить по-хорошему, богато. Я только по утрам приходил к нему и читал «Жития святых».

В магазине я получал от крестного привенник... Это бывало в час, а то и в два часа дня. До этого же времени я ничего во рту не имел. Иногда он спрашивал: «Ваня, что, я тебе давал гривенник или нет?». А у меня уж музыка внутри играет. «Нет, — говорю,—не давали». И, получив монету, жуешь, бывало, сайку да колбасы, и тем сыт весь день. Так я кормился.

В мою судьбу вмешался зять, который служил на чугуннолитейном заводе Мейера. Он и меня устроил на завод. Дали мне там жалованье 25 рублей, сделали весовщиком чугуна и приемщиком заказов. Работал я помногу. Начинал с 5 и кончал в 7, а зимой — с 6 утра и до 8 часов вечера».

Вспоминание это кратко, но какой большой, емкий жизненный материал заключен в нем!

Жизнь была лучшим воспитателем Москвина-художника. Она же была и останется для Москвина-актера авторитетнейшим режиссером, чьих указаний он ищет ревностно и постоянно.

2

Какое амплуа Москвина?

Если определять это амплуа по списку ролей: царь Федор, странник Лука, Епиходов, Самозванец, Загорецкий, капитан Снегирев, Федя Протасов, Фома Опискин, Порфирий Пазухин, Городничий, Пугачев, Хлынов, Ноздрев, — то можно, употребляя давно принятые определения, притти к заключению, что Москвин одновременно занимал амплуа трагика, «неврастеника», первого любовника, драматического и комического резонеров, комика, характерного актера, простака...

На самом деле Москвин — актер без амплуа: он воплотитель образа русского человека во всей правде его подлинного жизненного дыхания.

Он — художник, крепчайшими корнями уходящий в жизненную почву своего народа. Мало того: он — художник, которому дано проникать этими корнями до исторической подпочвы своего народа.

Как с величавой, острой и гибкой, мудрой и простой народной речью, как с неувядаемо-юной, грустной и бодрой народной песней, так же кровно и неразрывно связан Москвин с великой русской литературой.

От Москвина не раз приходилось слышать:

«Я счастлив, что всегда играл Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, Островского, Чехова, Горького — художников, которые видят жизнь не вполглаза, а в несколько глаз, слышат жизнь не вполуха, а в несколько ушей».

Москвин сам такой художник.

Глубоко национальный русский художник, как названные им писатели, он превосходно знает и сердечно постигает исторические пути и жизненные перепутья своего народа, он отлично чувствует русского человека в его сердечной правде («Царь Федор»), в его горькой беде (капитан Снегирев в «Братьях Карамазовых»), в его праведной тоске по лучшей жизни (Федя Протасов в «Живом трупе»), в его неуёмной силе и мятеже (Пугачев в пьесе К. Тренева).

Неоднократно Москвин в беседе с молодыми актерами советовал им:

«Для того, чтобы дать на сцене живого человека, нужно найти родину его чувств».

Он говорит это по опыту 48-летней сценической жизни. Сам он искал и нашел «родину чувств» тихомирного царя Федора и мятежного Пугачева, болеющего совестью Феди Протасова и наслаждающегося своей бессовестностью Ноздрева, и всюду и всегда это была «родина чувств» подлинно русского человека в его душевной высоте или в его бытовой низине, в его сердечной светлости или в его темной житейскости.

Театральная биография Москвина делится на две резко неравные части: маленькую — до Художественного театра и большую, даже огромную — в Художественном театре.

У Москвина с ранних лет проснулось неодолимое влечение к театру, и он верно почувствовал свой будущий путь: чуть не мальчишкой еще он играл в любительском спектакле не героя в плаще и со шпагой, а неказистого Расплюева в «Свадьбе Кречинского». Но на экзамен в школу при Малом театре он явился с героической «Песнью о вещем Олеге» и на двенадцатом стихе был любезно остановлен экзаминатором: «Благодарю вас». В школу Филармонического общества Москвин был принят: он явился туда с басней Крылова на устах, но и там, где он учился у Вл. И. Немировича-Данченко, чуть не повторилось то же, что было на экзамене при Малом театре: «Первые полгода в школе читали стихи. А к стихам я особого расположения не имел. Однажды и говорит мне Владимир Иванович: «Москвин, придется нам с вами расстаться, не вижу данных у вас никаких, чтобы продолжать артистическую карьеру». Сказал он это, посмотрел на меня и, увидев, как я побледнел, неожиданно прибавил: «Попробуем еще, оставайтесь на второе полугодие». Во втором полугодии я басни читали и отрывки из пьес. Тут у меня пошло, как по маслу».

При первом шаге на сцену Москвин так же споткнулся на «герое» и так же поправился на «мужике», как и при поступлении в школу.

В гастрольных спектаклях Г. Н. Федотовой он должен был в «Василисе Мелентьевой» играть три роли: начать Борисом Годуновым, продолжить слугой Воротынского и кончить пьесу врачом Бомелием. Бориса Годунова Москвин провалил.

«С меня сняли первый костюм, — вспоминает он, — и в другом уже костюме я должен был играть запуганного мужичонку, идущего с доносом на своего боярина. Но запуганным-то оказался не мужичонка, а я, Москвин. Я все время думал о предыдущей сцене и вышел с вытаращенными глазами, с запуганным лицом, у меня губы даже посинели. Публика же приняла меня очень хорошо. И тогда я понял, что значит настоящая, искренняя игра актера».

Ни один актер Художественного театра не обладал и не обладает такой исключительно тесной связью с этим театром, как Москвин. Он, в полном смысле слова, актер-первенец этого театра. Он сыграл первую по значению роль в первом же спектакле Художественного театра, открывшем первый сезон

«Царь Федор Иоаннович» — А. Толстого.
Царь Федор — И. Москвин.

МХТ.

(1898—1899) этого театра, в спектакле, в котором ярко занялась первая заря новой эпохи для русского театра.

Актер, с мало кому известным именем, Москвин на другой же день после первого представления «Царя Федора» мог услышать свое имя на устах у всей культурной Москвы, от восторженного студента до славного историка В. О. Ключевского.

В трагедию из русской истории с Москвиным — царем Федором вошла сама историческая правда, сама жизненная простота, сама сердечная достоверность.

Одну из своих лекций по курсу русской истории В. О. Ключевский закончил таким обращением к студентам:

«Таков был сын и преемник Иоанна Грозного. Кто пожелает узнать за верное, каков он был, тому следует сходить в Художественный общедоступный театр и посмотреть там трагедию «Царь Федор Иоаннович».

Историки, а вслед за ними драматурги и актеры хорошо умеют слышать и передавать шум истории: грозные явления, громкие поступки, яркие характеры. Москвин услышал не шум, а шорох в истории и сумел передать это с чуткой правдивостью: чем мягче были краски Москвина, чем тоньше черты, которыми он живописал наитишайшего из московских царей, тем безысходней был внутренний трагизм образа, созданного молодым актером, — образа, насквозь русского и вместе глубоко человеческого.

Трагическая вина Федора, по замыслу и по исполнению Москвина, в том, что он не хотел никакой трагедии, в том, что он хотел жизни без борьбы, искал бытия без истории:

Моей виной случилось все! А я —
Хотел добра, Арина! Я хотел
Всех согласить, все сгладить... Боже!
Боже!

Всех примиряя, Федор лишь заостряет оружие борющихся из разных станов, взывая к миру, достигает лишь непримиримости в борьбе.

Образ царя Федора воплощался Москвиным без малейшего из атрибутов трагической театральности; подлинно трагический образ возникал из необычайно простых интонаций, из слов, окрашенных мягким, немного скорбным юмором, из душевных движений, почти неприметных по своей тихой простоте и робкой утаенности.

Больше сорока шести лет с небольшими перерывами Москвин играет «Царя Федора» — случай почти небывалый в истории русского театра. За это время роль царя Федора получила классическую законченность, предельно емкую разработанность деталей, но внутренняя трагическая действенность образа осталась прежняя: высокотрагическое здесь дано не в шуме «театральности», а в той жуткой тишине, когда слышна «жизни мышья беготня» (Пушкин).

Так было и тогда, когда Москвин переходил к ролям, противоположным царю Федору, к ролям так называемым характерным и комическим. «Комического» также не существует для Москвина, как и «трагического», — не существует в отдельности от «жизненного», а «жизненное» для Москвина необозримо сложно, многосмысленно, многозвучно: голос жизни богат всеми оттенками — в нем «трагическое» незаметно переливается в «комическое», в нем «комическое» неприметно переплавляется в «лирическое».

Недавно исполнилось 40-летие другой роли Москвина — Луки в «На дне» Горького (1902).

Если Федор был трагический примиритель, то Лука — по выражению Горького — был «утешитель», один из тех «утешителей», что были вспоены-вскормлены многовековой безысходностью русской народной жизни с ее обильными скорбями и постоянными бедами. «Утешители» заговаривали, как зубную боль, неизбывное народное страдание.

В Луку Москвин щедрой рукой вкладывает свой давний, постоянно пополняемый запас

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет

над русской жизнью, и как ни превосходно бытовое обличье его Луки, его кованая, пахучая и красочная речь, его осторожная повадка бывалого человека, обошедшего «грады и веси», еще примечательней в этом образе его «утешительство», его тонкое чутье на бесконечно разнообразный запах человеческих скорбей, вожделений и влечений. Лука безошибочно ощущает самое затаенное дыхание, самый приглушенный вздох человека. Если у царя Федора — доброе, зябкое сердце, стынущее от чужих скорбей и болей, то у Луки — умное сердце, укрытое опытом жизни, защищенное емким умом и луковым, метким словцом. Когда Лука-Москвин появляется в ночлежке «с палкой в руке, с котомкой за плечами и чайником у пояса», с самыми обычными словами: «Доброго здравия, народ честной!» — кажется, он говорит это не одним обитателям ночлежки, а всему «честному народу» на узких и темных путях и перепутьях русской жизни, ко всем обращено его улыбчивое слово. Его увертливые речи о праведной земле не кажутся неправдой: в них не одно «утешенье» — в них звучит и смутное напутствие на трудную дорогу в эту благословенную землю.

Когда в четвертом действии «Дна» все, и прежде всего Сатин с его мечтой о «гордом человеке», вспоминают Луку, они откликаются, кто как может, на эту его весть о «праведной земле», на это его напутствие на дорогу в нее, хотя сами и не воспользуются этим напутствием.

В более поздние годы Москвин прибавил Луке осторожное «себе на уме», снабдил его еще запасцем благодушного «лукавства», но не отнял от него этой ласки к человеку, к простому человеку старорусской истории, столь мало склонной к лаоке для этого человека из забытых деревень и голодных городских окраин.

Капитан Снегирев («Братья Карамазовы», 1910) был у Москвина поистине трагическим образом, но актер старой трагической театральности отвернулся бы от него: никакого трагического величия, никакого «жеста страдания», никакого «пафоса трагедии» в нем не было и следа. Москвин сознательно и беспощадно изгонял их: «Широких жестов у Снегирева не может быть, у него не может быть раскидистости. Вся его характерность мне казалась в нервных, тонких пальцах и в нервном блеске глаз».

Избегая «трагического» в Снегиреве, Москвин не боялся того, что на условном языке театральности называется «комическим», почти «буффонным», но в каждом вывихнутом словечке Снегирева, в жалком и смешном подергивании его желтой «мочалки»-бороденки чувствовалась такая застоявшаяся боль обиды, что трагически грозно было видеть, как этот маленький человек, по выражению Достоевского, «со-

«На дне» — М. Горького.
Лука — И. Москвин.

МХАТ СССР им. Горького.

трясается» от великой и праведной его скорби. В этом «сотрясении» внешне нетрагический Москвин приближается к величайшим трагикам XIX столетия.

Ровно через год — в 1911 году — Москвин выступил в драме Льва Толстого «Живой труп»: ему привелось быть первым воплотителем на сцене образа Феди Протасова.

«Его данные не очень отвечали типу светского человека», — признавал сам Вл. И. Немирович-Данченко, ставивший пьесу и вручивший роль Москвину, и это на все лады повторяли обильные критики спектакля. Но всегда хотелось спросить этих ворчунов, сердившихся на то, что в Протасове-Москвине не было «барина» и «аристократа»: видали ли они хоть на портрете Льва Толстого? Много ли в нем, в его лице и обличье, было барского и аристократического?

Протасову-Москвину тошно от своего барского места в жизни, и самое лицо его, прямое, открытое, простое, показывает, как лицо Л. Толстого, что перед нами — бегун со своего жизненного, прирожденного места, что перед нами человек беспокойной совести и беспокойной мысли. Лицо у Феди-Москвина почти

«Братья Карамазовы» — Ф. Достоевского.
Снегирев — И. Москвин.
МХТ.

Я живо помню, как расходились зрители из театра после генеральной репетиции «Живого трупа». Тихо, медленно, сосредоточенно, будто, действительно, шли из зала московского окружного суда, где только что так безапелляционно, и не приговором суда, а волей свободного человека, закончилось дело о дворянине Федоре Протасове, которому стало совестно и стыдно за жизнь людей своего круга и который предпочел уйти из жизни, чем мучиться стыдом.

Один давно уже умерший писатель остановил меня словами:

«Я дважды прочел книжку Черткова об уходе Льва Толстого и так и не понял, отчего и куда он ушел, а вот сейчас Москвин объяснил мне все это. Я теперь знаю, отчего ушел Толстой, и понимаю, почему он не мог не уйти».

Эти слова мне показались тогда и продолжают казаться теперь лучшей оценкой исполнения Москвиным роли Протасова.

всегда было в мучительном раздумье, в мысленной тревоге или в горьком недоумении. Но иногда оно озарялось виноватой улыбкой, точно северное небо слабой осенней зарею, и тогда это некрасивое лицо становилось прекрасным. Лицо — а с ним и весь строй души этого человека — было родственно стольким героям Л. Толстого, Глеба Успенского, Короленко, Гаршина, это было лицо русского правдоискателя, лицо ходока в ту «праведную землю», о которой так правдиво и так наивно рассказывает Москвин-Лука в горьковском «Дне».

«Что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне всегда стыдно».

Вот сердцевина всего Феди Протасова, с такою родною чуткостью прочувствованная, понятая, показанная Москвиным. Это — трепетный внутренний стыд за ту жизнь, какою он когда-то жил, как живут ею все, считающие себя хозяевами жизни.

Этот благородный «стыд» перед праздной, «изящной» жизнью Абрезковых и Карениных звучал как ведущий лейтмотив в действиях, речах и, главное, в чувствах Феди, который не умом и не волей, а сердцем и совестью переросе свое общество и свою эпоху, и оттого, только оттого, оказался лишним, оказался «живым трупом».

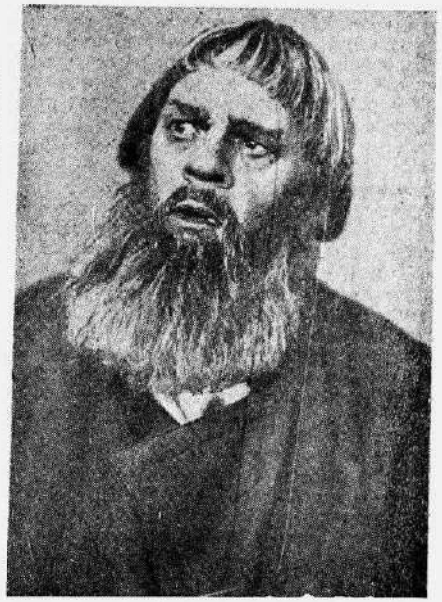
«Живой труп» — Л. Толстого.
Федор Протасов — И. Москвин.
МХТ.

3

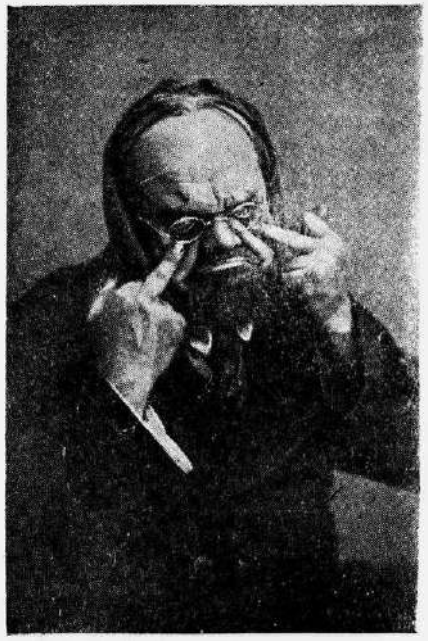
Царь Федор, Лука, Снегирев, Федя Протасов-Москвин воплощал их, своеобразно сочетая лирику с юмором, трагическое с комическим, трагикомическое с патетическим. Но во всех этих образах таится горькая кручина от «неправедной земли», на которой приходится жить, у всех них есть тоска по «земле праведной».

На подступах к революции и в годы революции Москвин создал вторую группу основных своих образов — тех, кто не тоскует ни о какой «праведной земле», тех, кто, наоборот, увеселяется удобствами «неправедной земли» и таит злобу к ищущим пути в «праведную землю».

Эта вереница ролей Москвина началась Порфирием Пазухиным («Смерть Пазухина» Салтыкова, 1914) и продолжалась Фомой Опискиным («Село Степанчиково» Достоевского), Городничим («Ревизор»), Ноздревым («Мертвые души») и Хлыновым («Горячее сердце»).



«Смерть Пазухина» — М. Салтыкова-Щедрина.
Пазухин — И. Москвин.
МХАТ СССР им. Горького.



«Унтиловск» — Л. Леонова.
Черваков — И. Москвин.
МХАТ СССР им. Горького.

Революция укрепила творческую позицию Москвина. Она окрылила его искусство новыми задачами и перспективами. Она обогатила его мастерство новыми приемами работы.

В 1937 г. И. М. Москвин сделал такое признание:

«Мне хочется сказать о том, что я с радостью принял революцию. Но когда началась беспощадная ломка старого наследия, я, грешным делом, немного растерялся, потерял ориентировку, потому что из-под меня выбили скамейку, на которой я стоял 43 года до революции. Я повис в воздухе, но из этого положения я на сегодня выкарабкался. К моменту революции я притащил 40-летний хвост, который сразу не отрежешь. Было у меня много предрассудков, кажущееся благополучие, мертвые традиции, равнодушие к окружающей действительности. Можно было, конечно, поторопиться и перекраситься снаружи в красный цвет. Мне это казалось несолидным. Я стал переделываться изнутри, и стал активным строителем нашей героической жизни.

Как замечательна моя родина! Какая колоссальная стройка! То, что раньше можно было видеть только во сне, стало явью. Наши новые города, наши железные дороги, наша непревзойденная оборона —

на небе, на земле, под землей, на воде, под водой. И главное — это перековка человека, во что я очень верю, потому что я перековался и перековался навсегда. Так что же это за мастерская, для которой нет ничего невозможного?».

Эти яркие, крупные слова произнесены были Москвиным на совещании агитаторов и пропагандистов Фрунзенского избирательного округа Москвы, от которого И. М. Москвин был избран депутатом в Верховный Совет СССР.

В годы революции Москвин принял самое живое участие в работе необъятной мастерской своей Родины. Потребовалось бы много места, чтобы перечислить все виды и формы общественной, профессиональной и политической работы Москвина. Она встретила и встречает высокую оценку советского правительства, партии и общественности.

Но не менее велика, напряженна, упорна была за эти годы новая работа Москвина в его старой мастерской — в Художественном театре, во главе которого Москвин стоит в настоящее время.

Его крепкая и могучая кисть реалиста стала еще увереннее и смелей, его палитра обогатилась новыми сочными красками, его колорит приобрел новую, ликующую жизненность, любовь к «цвету» еще ярче проявилась на его новых сценических портретах.

Остановимся лишь на трех из них.

Порфирий Пазухин в комедии Салтыкова принадлежит к самым примечательным созданиям Москвина[1].

В первом действии комедии Порфирий Пазухин у И. М. Москвина сдержан в движениях, тих в слове, почти иконописен в облике. Это воплощенная истовость и благочинность — Порфирий не живет, а совершает «житие» по Домострою попа Сильвестра. Невозможно — на несколько минут — не поверить в эту иконописную истовость, нельзя — на пять секунд — не признать в этом благообразном человеке слепого, темного, но искреннего радетеля, даже страдателя за старую веру. Но как только Порфирий узнает, что отец из-за этой «старой веры» лишает его наследства, вся его «вера» оказывается дешевле отцовской полушки. Порфирий моментально рушит свой «лик», сбривает бороду, сбрасывает с себя все «древлеправославное» обличье и превращается в собаку, которая готова лизать руки и ноги каждому, кто подпустит ее к вожделенной кости — к пазухинскому сундуку. Страшные переходы Порфирия от елейной «староверности» к собачьей дипломатии, к волчьей мертвой

«Село Степанчиково» — Ф. Достоевского.
Фома Опискин — И. Москвин.
МХАТ СССР им. Горького.

хватке Москвин передает до жути правдиво, до неоспоримости верно и достоверно.

Но вот Порфирий завладел отцовским сундуком. От радости он приходит в исступление. Раздается оглушительный лай торжествующего хама, воссевшего на золотой сундук. Невозможно забыть лающего восторга, с каким Порфирий орет на весь дом, на весь Кругогорец, ему хотелось бы — на весь свет: «Эй вы! слушайте! Теперича тятенька скончался, а я теперича всему законный наследник! Все это мое! И это мое, и это мое — все мое!».

В бурном неистовстве Порфирий пускается в пляс. Это почти каннибальская пляска — по дикости, исступлению, зверству, а между тем это простая русская присядка с лихим пристукиванием каблуками.

Смотря на Москвина — младшего Пазухина, можно смело сказать: «Вот что такое сатирический образ у Щедрина».

И каким полнейшим контрастом — по театральным приемам, по жизненной поступи, по психологическому укладу — является другой, поистине классический образ, вышедший из той же новой мастерской Москвина, — Фома Фомич Опискин из «Села Степанчикова».

Это — тоже сатира, но написанная не крупным, зорким почерком Салтыкова, а тонким, острым почерком Достоевского.

[1] При возобновлении «Смерти Пазухина» в 1929 г. Москвин заново переработал Порфирия, доведя его до виртуозного блеска, и тем самым дал право причислить его к образам, созданным в эпоху революции.

Сам Москвин лучше всех критиков объяснил своего Фому:

«Я в этой роли внушил себе такую мысль: «Хочу быть королем. Хочу быть первым, хочу, чтобы королевское кресло было у меня. Буду делать все безобразия, только бы быть первым». И у меня получился жуткий образ: Фома никого и ничего не признает и прет к своей линии. Его выгнали вон, он, вылетев с балкона, попал в овраг, он унижен, а через три секунды, как ни в чем не бывало, он опять хочет быть королем, опять карабкается на трон».

Смотря на то, как Фома взбирается у Москвина «на трон», можно было вспомнить множество биографий и «карьер» сановников, министров и всяких «командующих» в только что отжившей царской России, и было, действительно, «жутко» смотреть на «вскарабкивание» к власти этого ничтожества, лишь по «описке» получившего имя «человек».

Ю. В. Соболев справедливо писал:

«О, это было уже совсем не смешно, когда издевался Опискин-Москвин над Фалалеем с его «комаринским мужичком» и сном «про белого бычка». А сцена, в которой Фома Фомич требует, чтобы называл его полковник Ростанев превосходительством? В этой сцене Москвин буквально заставлял содрогаться зрителя. Нет, это не был осложненный образ Тартюфа, как говорили иные, — это было очень русское лицо, обезображенное условиями той социальной действительности, которая превратила ничтожество в маленького деспота».

Создавая своего Фому, Москвин не думал ни о какой истории, но, верно найдя действенное зерно роли — «хочу из приживала быть королем!», — замечательный художник создал поистине историческую фигуру, столько раз, к несчастью для русского народа, бытовавшую в маленьких и больших деспотах крепостного общества и государства.

Такой же фигурой, поистине исторической емкости, явился у Москвина Хлынов в «Горячем сердце» Островского.

Ни К. С. Станиславский, ставивший пьесу, ни Москвин в роли Хлынова вовсе не искали «гротеска» как приема, заменяющего якобы метод реалистический.

«Горячее сердце» — в замысле Станиславского и Москвина и в воплощении его в спектакле — совсем не commedia dell'arte и вовсе не «гротеск»: это полнокровнейший реализм в предельном своем подъеме к сатирическому. Такой подъем может быть только тогда, когда реализм, отходя от случайностей «происшествия» и «факта», восходит к обобщенному показу явлений — огромных социальных явлений жизни, полных живейшего политического содержания.

Хлынов в многоцветном, жарком, смелом воплощении Москвина — это уже не

«Горячее сердце» — А. Островского.
Хлынов — И. Москвин.
МХАТ СССР им. Горького.

просто жизненно полный образ, это — явление «хлыновщины» как целой полосы русской жизни.

Но Москвин при этом нисколько не стремится «вскрывать» хлыновщину в Хлынове. Тонкий художник далек от грубого социологизирования, от втискивания социально-исторических обобщений в живое лицо. Но самое построение образа Хлынова у Москвина так полнокровно и вместе с тем так плотно и вместительно, так емко и так обостренно-энергично, что в частном проявляется общее, в личном — родовое, в этом Хлынове — общехлыновское.

Москвин ведет Хлынова в рискованнейшем ритме forte и fortissimo: Хлынов, как бешеная лошадь, закусил удила и несется по дикой воле, куда влечет его самодурное безумье и дерзкая безудержность. В иные моменты третьего «пьянственного» и четвертого «разбойничьего» действия кажется, что этот безумный ритм должен оборваться, захлебнуться в своих ошеломляющих звуках и ослепляющих красках кипучей комедийности. Но в этом головокружительном ритме заключено не forte театральной игры ради игры, а заключено fortissimo реалистической подачи образа: в этом головокружении красок и

звуков отражено реальное головокружение Хлынова. Его трясет золотая горячка удачи, он в лихорадке своего торжества над Градобоевыми в мундирах и дворянских халатах. Как Хлынов *приобретает*, мы не знаем: Островский показывает нам только, как он *гуляет*. Но это «гулянье» Хлынова достигает такого размаха, что по *гулянью* можно судить об исполинских размерах приобретения, т. е. попросту грабежа Хлынова. В умопомрачительном *театральном ритме*, в каком Москвин ведет Хлынова (этот ритм можно назвать как угодно и с одинаково *неизбежно* грубой ошибкой: шаржем, гротеском, гиперболой комического и т. д.), заключена лучшая его жизненная характеристика и социальная типизация, т. е. заключена высшая степень его реальности.

Хлынов Москвина, пошедший в разбойники и разбойничающий ex arte, играя в «бриганах», — одна из самых умозрительных фигур, какие только знал не один МХАТ, а весь русский театр за время своего существования. Но в конце концов буйствующий на полном раздолье Хлынов-Москвин становится страшен: в его разбойстве ex arte с нелепым пером и с гремящей саблей звучит хищнический темп его разбойничанья ex professio в купецком долгополом сюртуке: он пугает в конце концов своей тупой силой и торжествующей наглостью. Этот дуролом готов свалить на своем пути все, что не поклоняется его силе и не признает его воли.

Но как ни велика обобщающая сила москвинского Хлынова, как ни ясна политическая основа этого социального обобщения, — художественное бытие этого образа представляется таким же независимым ни от чего, кроме жизни, таким же непосредственным, как существование какого-нибудь действительного Хлынова, каких столько перевидел Москвин в своей молодости.

«Меня часто спрашивают, — улыбаясь, говорил Москвин, — как это я в моем возрасте так легко танцую, когда играю Хлынова. Здесь все дело в том, что, играя, выразительно отдаваясь моменту, перестаешь чувствовать усталость... Мне хочется творить радостно, смело».

Так всегда с ним и бывает: вдохновленный русской ли песней, метким ли народным словом или глубокой думой о судьбе русского человека и мечтой о его будущем, И. М. Москвин всегда «творит радостно и смело».

За эту не укротимую годами смелость творчества и за живительную радость, которую оно дает, советский зритель любит Народного артиста СССР И. М. Москвина.

18 июня 1944 года Ивану Михайловичу Москвину исполнилось семьдесят лет, а всего через одиннадцать дней, 29 июня, Москва увидела Москвина в новой роли — Флора Федулыча Прибыткова в комедии Островского «Последняя жертва» и с радостью убедилась, что палитра 70-летнего художника так же богата красками, а рука его так же тверда в рисунке, как и в былые годы, когда создавались царь Федор, Лука, Федя Протасов, капитан Снегирев.

Москвину ничего не стоило бы в купце Прибыткове талантливо и успешно повторить Пазухина-сына или дать вариант Хлынова. Но Москвин-художник, всегда верный духу жизни, всегда чуткий к творческому почерку драматурга в данной пьесе — ничего не взял от прежних своих образов. Москвину легко было бы насытить Флора Федулыча ярчайшими бытовыми красками, которые так сверкают у него на портретах Пазухина и Хлынова, но, взыскательный художник, он сознательно отказался от них в «Последней жертве». Его рисунок строг, его колорит сдержан, его краски скупы так же, как богата его мысль, как глубок его замысел, как совершенно его исполнение.

Между Хлыновым и Пазухиным с дикими их нравами и Прибытковым, слушающим Патти в итальянской опере, прошли десятилетия. Безобразника Дикого и самодура Курослепова Прибытков-Москвин на порог к себе не пустил бы. В то время как оскудевший не только материально, но и морально и культурно барич Дульчин услаждается карикатурами в «Шуте» и в «Стрекозе» и слушает по погребкам «Чибиряк, чибиряк, чибиряшечки», купец Прибытков приобретает картины с передвижных и периодических выставок и смотрит Росси в «Короле Лире».

Москвин дает сложный образ, освобожденный от всех трафаретов «купца», и в то же время глубоко вскрывает его социальную сущность.

Он создал Прибыткова так, как хотел того Станиславский последних лет, требуя от актеров прямого, чистого жизненного дыхания: «Сегодня, здесь, сейчас!» Прибытков Москвина — это не «вообще купец Островского», как играют его многие. Его Прибытков действует «сегодня», вот именно в этих жизненных обстоятельствах, которые показаны в «Последней жертве», он действует «здесь» — в Москве конца 70-х годов, в своем особняке, в доме Юлии, в саду при Купеческом клубе, в кабинете барича Дульчина, он действует «сейчас» — вот в то самое время, когда любезно и почтительно объясняет Юлии цель своего визита, по существу скрывая от нее действительные мотивы своего приезда, или вот в то самое время, когда, забыв свою приобретательскую дальновидность, оставив в стороне организацию своего «каприза», — он до глубины души поражен, даже потрясен искренностью *этой* любви, чистотою *этих* слез Юлии, высотою *этого* порыва самоотверженной женщины (второе действие).

В исполнении Москвина поражает его свежесть, его непосредственность, его прямая и простая жизненная действенность. Нет у него никаких нарочитых подводов зрителя к изображаемому лицу: вот, мол, запомните эту его особенность, вот, мол, обратите внимание на эту его жизненную повадку, поглядите на него непременно с этой стороны: тут он — купец первой гильдии, здесь он — охотник за женщинами, а вот в этом месте он, пожалуй, и человек.

Никаких этих «подводов» Москвин не признает, его Флор Федулыч — конечно купец, он в самом верном, бытовом, жизненном, психологическом смысле слова — первостатейный купец московский, купец определенной эпохи роста торгового и финансового капитала, эпохи победы «купца вообще» над «барином вообще». Стоит вслушаться в отповедь о деньгах барских и деньгах купеческих, которую произносит Прибытков-Москвин во втором действии, поучая купеческую вдову Тугину «уважать» и «чтить» финансовые «труды» и достижения ее покойного мужа, чтобы понять, что перед нами — настоящий купец, приобретатель и охранитель капитала.

У Прибыткова-Москвина идет по пьесе беспощадная борьба с Дульчиным за любовь Юлии. Но уже давно идет у него, купца, еще более беспощадная борьба с баричами Дульчиными за первое место в жизни; и там, и тут он побеждает легковесных, опустившихся героев дворянского легкожития и оскудения.

Москвин не боится показать — и показывает это тонко, ясно, убедительно, — что на стороне Прибыткова не только капитал, но и воля к жизни, и характер, и большой ум, и даже сердце — хорошо бронированное сердце, присутствие которого обнаруживается не легко и не часто, крутое и тугое сердце, но сердце, — тогда как у Дульчина в груди есть только какой-то аппаратик для чувствительности, необходимый для объяснения в любви и писания любовных записок.

Удивительно ли, что Прибытков побеждает Дульчина?

Но сам он побежден Юлией.

Этот человек с крутой волей, с большими властными страстями, с крепким, забронированным сердцем, привыкший действовать по пословице: «мягко стелет, да жестко спать», — приходит к Юлии (в первом действии) с совершенно ясными намерениями, с какими давно привык приходить к красивым женщинам, затрудняющимся в средствах к жизни. Он готов мерить Юлию и ее душу на общий железный аршин: все покупается, все продается, и любовь все продают, а значит, и покупают так же, как бриллианты и акции. Но, встретясь с Юлией в тяжкую для нее минуту, он, трезвый и зоркий человек, поражен теми драгоценностями души, жертвенной женской души, какие вдруг обнаружила перед ним Юлия. Он выбит из своего обычного, покупательского подхода к человеку: он видит впервые в жизни *непокупное* в чистоте и красоте этой женской души, этого самоотверженного сердца. Он все привык «оценивать», он всему «знает цену» (на то он и купец) — вот и теперь он нашел настоящую цену сердцу Юлии, цену, которой не знает пустой прожигатель жизни Дульчин. Он шесть раз повторяет и Юлии, и себе самому, и жалкой Ирине Лавровне — «этот поцелуй дорогого стоит»; сквозь этот поцелуй он почувствовал самоотверженную прекрасную душу чистой и правдивой до конца женщины. «Да-с... это от души»,—с радостным изумлением Прибытков-Москвин комментирует для себя великую дороговизну этого поцелуя. В чудесных, простых и мудрых интонациях Москвина это «дорогого стоит» звучит искреннейшим изумлением тугого сердца, которое вновь забилось живым биением, звучит любование внезапным открытием: «человек существует на свете», открытием, потрясающим все существо этого умного и крутого старика.

Москвин с глубокой чуткостью находит слабое место в забронированном дельце Прибыткове — это страх его перед неизбежным одиночеством в кругу пустых, пошлых и алчных людей, его окружающих. Он знает, что всем нужны его деньги и никому не нужен он сам. Распознав в Юлии человека, в существование которого он и верить не мог, верно почувствовав в ней сердце, которому цены нет, он цепко хватается за нее, как за верную разрушительницу его одиночества, как за исцелительницу его холодной старости.

Он побежден этим женским сердцем, которое узнал в минуту самого горестного, но и самого высокого его биения. И эта побежденность — для него — источник света и тепла, необходимых ему для жизни.

Образ Флора Федулыча, такой, каким создал его Москвин, не легче царя Федора. Там была трагедия благого сердца, не вооруженного крепкою волею. Здесь драма крепкой и крутой воли, которую победило горячее сердце русской женщины.

Прибытков — такая же блестящая победа Москвина в 1944 году, как царь Федор — его победа в 1898 году.

И то, что эта победа одержана артистом почти в самый день его 70-летия, внушает радостную надежду, что еще немало таких побед предстоит одержать И. М. Москвину на радость советским зрителям, горячо его любящим.

Когда обсуждалась кандидатура Москвина в депутаты Верховного Совета СССР, представитель завода «Электросвет» заявил:

«У нас Москвина знают все. Знают как актера, любимого всей страной, как человека, имя которого произносится с уважением и гордостью: Народный артист Союза ССР Иван Михайлович Москвин.

Ведь он подлинно народный артист, плоть от плоти и кровь от крови народа, вышедший из народной массы, выросший в ней, связанный с ней прочными, неразрывными узами.

В Москвине есть что-то от Горького, от его подлинного и глубокого понимания человеческой натуры, человеческой души. Это понимание, эта жизненная правда, эта замечательная простота отмечают все его роли».

В этих простых словах — все правда. Москвин — подлинный народный артист, как Горький подлинный народный писатель. Каждую творческую победу Москвина тысячи зрителей торжествовали, как свою собственную, и тот день, когда газеты возвещали о новой награде, увенчавшей эту победу Москвина, был радостным днем для сотен тысяч народа.

Особенно радостна была для всех весть о присуждении И. М. Москвину Сталинской премии в 1943 г. Он получил ее накануне 45-летия своей деятельности в Художественном театре, в преддверии 70-летия своего жизненного пути. Высокая награда увенчала долгий, прекрасный и на редкость прямой творческий путь Москвина.

Художник, носящий в самом своем имени славное имя родного города, «сердца России», всегда горел любовью к Родине, всегда озабочен был крепкой думой о счастье русского народа.

Все свое творчество сполна посвятил он родному народу и в кровной, сердечной связи своей с народом нашел неувядающую молодость своего таланта и высокую, прекрасную правду своего творчества.

Работа Б. В. Щукина над образом Ленина[1]

(К 5-летию со дня смерти — 7/X 1939 г. — 7/X 1944 г.)

Х. ХЕРСОНСКИЙ

«Он был с нами. И каждый из нас мог бы обнять его. Но он ушел. И стал для нас высоко: близко для ума и для сердца, не для руки. Как мечта».

Старик таджик о Ленине.

1

До появления пьесы «Человек с ружьем» и сценария «Ленин в Октябре» Щукин не предполагал работать над образом Ленина. Он и не думал об этом. Не готовился к такой роли.

Спору нет: если бы его спросили, он, положа руку на сердце, должен был бы сказать: «Да, я начал вдумываться в образ Ленина очень давно. Готовил себя к нему постоянно».

Но собирался ли он когда-нибудь играть живого Владимира Ильича? Нет, это показалось бы ему невероятным. Одно дело — вынашивать образ Ленина, другое — воплотить его образ в роли. Это предложение привело Щукина в смятение. Перед актером вставали совсем новые задачи. Они казались неразрешимыми.

Что же крылось в его личном опыте?. Правда была в том, что уже давно он начал изображать таких людей, что перед ним стали отчетливо вырисовываться особые качества ленинской психологии, ленинского мировоззрения, ленинского человеческого характера, ленинского стиля...

Могучее творческое начало в характере русских людей Щукин видел крупно и в то же время ощущал его подробно и интимно. Поэтому, когда ему дали рукопись с ролью Ленина, Щукин уже знал о Ленине много.

И он знал, что без понимания существа ленинского мировоззрения невозможно уловить жизнь человеческого духа в новой действительности и объяснить поведение многих миллионов ее лучших людей. Он знал, что без Ленина в душе нельзя было бы ощутить особенности психологии своего народа и понять его историческое развитие от вчера к сегодня и к новому завтра. Ленин, как никто другой, отчетливо выражал особенности развития России — целой ее эпохи.

Щукин знал, что духовный образ Ленина — это народный образ не только в том смысле, что его помнит и любит весь народ, это еще и образ самого народа. Очень хорошо сказал об этом М. И. Калинин: «Человечество имеет в своей истории немало великих, гениальных людей, но Ленин — Сталин — единственные в своем роде. Они великие люди не только сами по себе. Они уходят своими корнями в массы, с ними кровно связаны лучшие идеалы и стремления трудящихся мира. Массы хотят, чтобы они были велики, в их величии массы видят свое величие»[1].

Щукин всю свою жизнь упорно и пытливо переходил от одного характера русского человека к другому, восходил по предгорьям, поднимался от одной духовной высоты к другой, и теперь перед ним

[1] Часть главы из подготовленного к печати труда «Б. В. Щукин. Жизнь в искусстве».

[1] М. И. Калинин. «К шестидесятилетию со дня рождения товарища Сталина». «Новый мир», декабрь 1939.

открылся путь к самой вершине величественной горы, имя которой — русский народ. Все лучшие духовные, душевные краски, все, что было накоплено артистом, должно было вновь ожить в этом образе великого вождя, кому все лучшее человеческое было близко.

Артиста воодушевляла и, на первых шагах, одновременно подавляла сложность задания. Предстояло воплотить образ-характер Ленина в целом и в конкретных, индивидуальных частностях. Это должен был быть и вождь и человек, раскрытый интимно, единственный и неповторимый.

Щукин, как и многие другие, мог без конца спрашивать себя: может ли уже появиться на сцене целостный, многогранный образ Ленина? В органической его жизни? В сложном движении? Или мы еще не вышли из той поры, когда доступно запечатлеть только отдельные грани этого образа, разрозненные мгновенья его движения — в живописи, в скульптуре, в песенном и наивно-сказочном фольклоре?.. Совершенно очевидно, что теоретические дискуссии не могли дать решения. Преодолеть сомнения можно было только в процессе творческого труда — о с в а и в а я о б р а з. Надо было начинать. Дерзать. Пробовать.

Задача волновала необыкновенно. Никогда еще Щукин не был так прикован к каждому слову, интонации, жесту будущей роли. Он знал, что, как никогда, был особенно несвободен. И в то же время он понимал, что чем скорее начать эту работу, тем, может быть, лучше. Появились соображения, которые торопили его, толкали на смелый шаг.

Во-первых, ясно, что воплотить в театре и в кино образ Ленина можно, только идя от его конкретных индивидуальных особенностей. А многие из этих особенностей — и внутренние и «внешние» — близко знакомы только современникам Ленина. Упустишь время — не воротишь. Как сказал один таджик: «Он был с нами. И каждый из нас мог бы обнять его. Но он ушел. И стал для нас высоко: близко для ума и для сердца, не для руки. Как мечта». И чем больше уходит время, тем ближе Ленин нашему уму и тем дальше «от руки» актера. Для актера воплотить Ленина с подробной точностью в своем теле, в голосе, в глазах, в движении рук — это еще больше, чем «обнять». И пока живы свидетели, те, что близко видели живого Ильича, они помогут сделать это. Надо торопиться.

Во-вторых, стало ясно, что сама работа над художественным произведением о величайшем гении и выразителе своей эпохи — этот труд художников даст очень много и самому искусству для развития художественных методов, средств, приемов, необходимых в свою очередь для отражения всей современной действительности.

2

Как родилась идея сюжета «Человек с ружьем»? [1].

Н. Ф. Погодин рассказывает: «В январе 1918 года на III Всероссийском съезде Советов В. И. Ленин делал доклад о деятельности Совнаркома за два месяца и пятнадцать дней, протекших со времени образования советской власти в России. Говоря о природе Красной гвардии, Владимир Ильич рассказал произошедший с ним случай:

«Дело было в вагоне Финляндской железной дороги, где мне пришлось слышать разговор между несколькими финнами и одной старушкой. Я не мог принимать участия в разговоре, так как не знал финского языка, но ко мне обратился один финн и сказал: «Знаете, какую оригинальную вещь сказала эта старуха? Она сказала: теперь не надо бояться человека с ружьем. Когда я была в лесу, мне встретился человек с ружьем, и вместо того, чтобы отнять от меня мой хворост, он еще прибавил мне».

«Когда я это услыхал, я сказал себе: пускай сотни газет, как бы они там ни назывались — социалистические, почти-социалистические и пр., пускай сотни чрезвычайно громких голосов кричат нам: «диктаторы», «насильники» и т. п. слова. Мы знаем, что в народных массах поднимается теперь другой голос; они говорят себе: теперь не надо бояться человека с ружьем, потому что он защищает трудящихся и будет беспощаден в подавлении господства эксплоататоров» (Соч., том XXII, стр. 211).

У Погодина солдат Шадрин — человек с ружьем — вначале только мужик в серой шинели. Четыре года он маялся в окопах империалистической войны. Типичный крестьянин, он мечтает об одном: вернуться домой, к семье, к своему двору, где гибнет и без того нищее его хозяйство. Но вот вместо возвращения Шадрин решительно выбирает новую войну с эксплоататорами его труда, становится командиром вооруженного большевистского отряда. Человек с ружьем неизмеримо вырос. Это — закаленный воин с революционным опытом. Ниций, раб горького крестьянского надела, казалось бы, на-

[1] Зрители впервые увидели Б. В. Щукина в образе Ленина в фильме М. И. Ромма «Ленин в Октябре». Фильм вышел в дни празднования двадцатилетия Великой Октябрьской Социалистической революции 7—8 ноября 1937 г. Через шесть дней, 13 ноября, в театре имени Евг. Вахтангова состоялся первый спектакль пьесы Н. Ф. Погодина «Человек с ружьем» в постановке Р. Н. Симонова с Б. В. Щукиным в роли Ленина. Но работа Щукина проходила в другом порядке. Бор. Вас. познакомился с сюжетом «Человек с ружьем» еще тогда, когда он был записан драматургом, до пьесы, в виде сценария.

всегда придавленный к земле человек, безысходно запуганный, темный, становится уверенным, умным хозяином всей русской земли. Направляет судьбу России.

Откуда это просветление? Как произошло превращение Шадрина?.. Погодин утверждает: потому что Шадрин пришел к Ленину. Драматург показывает, как мужик в солдатской шинели встретился с идеями ленинизма и их действием и что произошло отсюда в его сознании. Ленинизм сразу проник к самым основам складывавшихся у крестьянина новых представлений о жизни, о родине, о своем государстве. Эти представления ранее не были отчетливы. Ведь Шадрин привык мыслить конкретно лишь в сфере своего опыта крестьянского труда. Отвлеченные идеи и обобщения носили у него смутный характер, скорее это были не идеи, а образы, чувства, нечто близкое еще к «подсознательному», к инстинкту,—чувства почти стихийные, глубоко затаенные, не осознавание сами себя. Однако, ведь за этими чувствами и глубоко зреющими обобщениями тоже лежал накопленный вполне конкретный опыт крестьянского труда, притом опыт и труд ряда русских поколений. Это похоже на то, как перед утренней зарей рассеивается густой туман. Сначала, в предрассветных сумерках, лишь слабо вырисовываются окутанные плотной пеленой какие-то не то призраки, не то очертания церквей, крыш, стен. Или то деревья? И это не дома, а лес? Но вдруг поднялся утренний ветер, ударило солнце, туман отлетел облаком за реку. И город—весь на ладони, со своими дворами, куполами, садами, улицами. Все — дело его, Шадрина, рук. Русь. Россия. Родина. Мое государство. Мое хозяйство. Так ленинизм просветил думы Шадрина. И тут же позвал его к действию. Шадрину стали необходимы союз с рабочим классом и социалистическая революция. Он уже не захотел без нее возвращаться домой.

Сила, заключенная в художественном раскрытии судьбы Шадрина, очевидно тем больше и тем значительнее, чем типичнее для русского народа Шадрин!

Драматург не претендовал на полноту образа Ленина. В одной, к тому же первой, пьесе эта задача неосуществима. Но он талантливо нашел один из путей, чтобы понять и показать очень существенное в том, что такое Ленин — вождь и человек. Этот путь лежит через встречу Ленина с Шадриным.

В пьесе Ленин не говорит цитатами из его произведений. Язык вождя создан творчески. Читая статьи и речи Ленина, стараясь за буквами ленинских слов уловить живой драматический образ, впитывая отдельные характерные выражения, словечки, восклицания Владимира Ильича, драматург старался воспроизвести яркую, своеобразную манеру речи Ленина. Во многом это удалось Погодину. Но все же в пьесе есть моменты, когда речь Ленина слишком похожа на цитаты. Как будто слова произносятся главным образом для сидящих в зрительном зале. А уж таково свойство драматургии — даже самый популярный публицистический текст, если он вставлен в пьесу без органической связи с ходом действия, не только ощущается как нечто чужеродное, но и неожиданно вдруг оказывается не совсем понятным... Публицистичность текста ставила в очень трудные условия воплотителя образа Ленина.

Борис Васильевич Щукин бесконечно упорно работал над тем, чтобы донести до зрителя весь жизненный, суровый и великий смысл каждого слова Ленина — стратега революции и непосредственного руководителя революционных масс.

Вместе с автором, режиссером и всеми участниками спектакля Борис Васильевич особенно настойчиво добивался, чтобы каждое слово Ленина было как можно более конкретно, драматически «заземлено». Этого заземления он искал в отношениях действующих в пьесе людей. В их поведении. В их характере. В их чувствах и мыслях. Во всей наэлектризованной атмосфере жизни Смольного. Щукин вместе с Погодиным чувствовал, что образ вождя выбьется только из той роли, какую он играет в жизни, в труде, в борьбе других людей и всего народа в целом. Щукин, как и Погодин, знал, что без раскрытия драматизма жизни всего народа невозможно глубоко осветить и драматический образ Ленина.

Одной истории превращения Шадрина тут мало. Надо было раскрыть вокруг Ленина драматичность всей исторической хроники Октября...

Вместе с тем Щукин стремился как можно естественнее представить Ленина-человека. С его юмором. С его живостью. С его улыбкой. С его мягкостью и простотой. И даже помогал Погодину не только дорабатывать текст, но и писать заново целые сцены.

«Хорошее хорошо тем, что от него легче искать лучшего», — часто повторял учитель Щукина Е. Б. Вахтангов...

Публицистичность, о которой я сказал выше, отступает в пьесе на второй план перед главным, перед самым существенным. Художественное достоинство пьесы Н. Ф. Погодина прежде всего в том, что в ней сделана серьезная попытка показать Ленина не в «голом» действии, издающим приказы, пишущим декреты **или** говорящим заранее заготовленные речи, а показать отзывчивого человека, глубоко чувствующего и обо всем думающего: Ленина-мыслителя. Драматург хочет, чтобы мысли Ленина, рождающие действия, драматически раскрывались бы и развивались непосредственно на глазах зрителя.

В революционное действие втянуты миллионы людей, воодушевленных, выросших, могучих в великом порыве. Погодин стремился показать, что Ленин

«Человек с ружьем» — Н. Погодина.

Ленин — Б. Щукин. Шадрин — И. Толчанов.

Театр им. Вахтангова.

быстро ориентируется в сложнейшей обстановке, внимательно прислушивается к тому, что думает народ. Из простых, обыденных явлений делает решающие выводы. Организует и торопит людей и события. Ленин у Погодина прежде всего думает вместе со всеми не мнимыми, а подлинными деятелями революции. Заставляет их самостоятельно думать. И гениально думает за революционный народ в целом.

Писатель и актер, прислушиваясь к жизни миллионов отдельных людей, видели в Ленине, в ленинизме выражение объединяющего этих людей поступательного движения, их развитие, новую форму их самосознания и, стало быть, глубокую сущность их исторической и личной «судьбы». Писатель и актер одинаково искали наиболее глубокого и точного выявления этой судьбы как деяния, как творчества, как закономерного стремления от прошлого к будущему, к ясной, воодушевляющей цели.

Но пьеса Погодина — эскизна. И в ряде эпизодов автор еще не сумел свой верный замысел воплотить в образах. Они отрывочны и неравноценны — написанные Погодиным эпизоды, эскизы, этюды...

Ленин беседует с Шадриным как руководитель штаба революции и вместе с тем просто, задушевно, по-человечески, как друг. Избегая менторски поучать, он добивается, чтобы Шадрин сам сделал все окончательные выводы из собственных наблюдений и перешел к решительному действию.

Бывает лаконизм многозначительный...

Ленин беседует по телефону со Сталиным, сосредоточенный, довольный. Говорит кратко. Они понимают друг друга с полуслова.

Но бывает и лаконизм, где вместо художественного образа — голая информация.

Ленин по телефону дает мельком оперативный совет редакции «Правды». Слишком мельком. Такая информационная скороговорка в искусстве почти бессильна. Она скорее заглушает, чем раскрывает таящееся за ней содержание. А ведь это Ленин, который в своей анкете, в графе «профессия», писал: «журналист»!

Погодин прав: не нужно многословия, когда Ленин брезгливо — ему некогда тратить время на пустые разговоры — выпроваживает из Смольного меньшевиков.

Или когда Ленин с воодушевлением и гордостью выслушивает рапорт моряка-балтийца о боевых делах и сам чувствует себя военным.

Но вот эпизоды начинают мелькать как в калейдоскопе.

Нужно подвезти снаряды, а транспорта нет. Ленин подает идею немедленно мобилизовать всех ломовых извозчиков Петрограда. Это — хорошо. Быстрота и краткость здесь не мешают.

Однако годится ли такая калейдоскопическая беглость, когда Ленин со Сталиным решают судьбу национальных «меньшинств», когда вожди закладывают основу национальной политики, которая освободит и возродит к жизни все великие и малые народы на одной шестой мира?

3

«— Когда к двадцатилетию советской власти одновременно в кино и в театре возникла мысль о воспроизведении образа Ленина, Щукин был единственным кандидатом на эту роль... — вспоминал, беседуя со мной, постановщик спектакля «Человек с ружьем» Рубен Николаевич Симонов[1].

— Чем вы это объясняете? — спросил я.

— Мне кажется, огромным его дарованием и, кроме того, внутренними и внешними данными. Большую роль сыграл его успех перед тем в роли Булычева, — это было одно из лучших актерских достижений за все истекшие двадцать лет советского театра.

— Как готовился Борис Васильевич в своей роли?

— Естественно, что Щукин при его исключительной работоспособности и с его чувством высокой ответственности за каждую роль испытывал особенно глубокую и волнующую ответственность перед этой задачей. И еще задолго до начала репетиций он начал изучать литературные труды Ленина и о Ленине, его биографию и запись его выступлений. Наиболее внимательно Щукин читал все, что относится к первым дням после Октября и к периоду, непосредственно предшествовавшему Октябрьской революции. Он очень тщательно изучал запись речей Ленина на пластинках, голос Владимира Ильича, характер его речи, интонации, манеру говорить. И мы вместе просматривали не раз все сохранившиеся снимки Ленина в кинохронике. Я имел с Борисом Васильевичем несколько предварительных бесед об образе Ленина. Мы намечали для начала общие положения, но я чувствовал, что у Щукина было для этого образа уже много предварительно подготовленного багажа. Чувствовалось, что Щукин очень верно и систематически накапливал весь материал, необходимый для образа. Я работал у себя дома. Он — у себя. А потом происходило соединение моих мыслей с его мыслями о роли и о спектакле в целом. Репетиции на сцене начались осенью, месяца за два с половиной до выпуска спектакля.

«Человек с ружьем» — Н. Погодина.

Ленин — Б. Щукин.

Театр им. Вахтангова.

Репетировать начали сразу с первой сцены, в которой участвовал Ленин. Надо сказать несколько слов об атмосфере, в какой создавался спектакль. Были назначены ответственные дежурные, они следили, чтобы во всех помещениях, прилегавших к сцене и к зрительному залу, была полная тишина. Ответственность этой работы требовала особого отношения в театре и особого порядка.

Так как образ Ленина воспроизводился в театре впервые, внимание наше, как никогда, было приковано к каждой детали. Поэтому мне казалось особенно важным создать художественные условия для первого выхода Ленина по ходу пьесы, для первого его появления на сцене, каким был этот выход. Мы искали атмосферу Смольного, ту огромную напряженность и ритм... Ритм борьбы, когда решалась судьба советской власти.

Для этого были сделаны специальные куски. В коридорах Смольного проходили матросские отряды, красногвардейские отряды. Работал огромный организм, пока еще незримо для зрителя руководимый

[1] Беседа со мной 22 мая 1941 г. Запись беседы авторизована.

Лениным. Постепенно место действия, заполненное рабочими и матросами, расчищалось. Отряды уходили на улицы. Штаб революции распределял силы, находившиеся в его распоряжении. И тут-то надо было уловить очень точно в ритме предыдущих сцен ту точку во времени действия, когда показывать уже самого Ленина.

Длинный коридор Смольного был придуман для того, чтобы дать возможность Щукину постепенно приближаться к зрителю из глубины сцены на рампу. Он появлялся в конце коридора и шел по прямой линии на зрителя.

Мизансцена первого выхода имела громадное значение как для зрителя, так и для самочувствия актера. Вся предыгра до выхода Ленина строилась на ритмах бурных, напряженных. В момент начала диалога Ленина все окружение снималось, и устанавливалась абсолютная тишина. Я помню, как тщательно искался свет, выгодный для актера, концентрирующий внимание на Ленине. Мы хотели воспользоваться всякой возможностью, чтобы наиболее рельефно выделить и раскрыть образ Ленина.

Борис Васильевич говорил, что то волнение и то чувство ответственности, которые он испытывал в этой роли в театре, он не испытывал и в десятой доле во всех своих других театральных ролях. Каждый спектакль «Человек с ружьем» требовал от него предельной собранности, подготовленности. Мы знаем, как замечательно творил в этом спектакле Щукин. Но я не помню ни одного спектакля, где бы он удовлетворился тем, что он сделал в этот вечер.

Работа Щукина на сцене в дни, когда шел этот спектакль, для меня, как для художника, останется примером того, как должен актер относиться к воплощаемому им образу».

4

Какими источниками пользовался Б. В. Щукин, готовя себя к воплощению образа Ленина?

Как и для каждой выношенной им роли, этот необычайно внимательный к жизни артист черпал больше всего из непосредственного, пристального наблюдения окружающей действительности. А в жизни России за 20 лет советской власти все значительное было так или иначе связано с Лениным. Все передовое, всякое созидание было обязано Ленину. Все счастливое, лучшее в жизни народа шло от Ленина и от его друзей, соратников, учеников, воодушевлялось ими, было создано ими или рождалось в результате их борьбы и творчества. Гениальным выразителем и руководителем революционного, прогрессивного развития жизни в эпоху после смерти Ленина стал его соратник и ученик Сталин. В этом человеке, через которого, по выражению Анри Барбюса, «раскрывается новый мир», страна видела «Ленина—сегодня». Словом, всюду, во всем живущем и развивающемся, героическом, творческом артист, искавший коренной глубины явлений, видел Ленина в великом и малом, в общем, объемлющем миллионы судеб, и в их важнейшем интимном, «частном»...

Это помогало понять идею образа. Но отсюда еще далеко до того, чтобы можно было его воплотить.

Путь к художественному решению этой сложнейшей задачи у актера один: всестороннее изучение своего героя, чтобы затем из тысячи найденных внутренних и внешних его черт отобрать самое существенное, самое характерное, а из отобранного создать образ поэтически и физически единый, органически живой и, — что самое в этом случае трудное, — посильный для себя.

Б. В. Щукин, как мы знаем, упорно изучал все, что могло ему помочь. Это были:

фотографии,
кадры кинохроники,
пластинки с записью речей Ленина,
воспоминания в печати,
рассказы близких и очевидцев,
сочинения Ленина,
рисунки, скульптура.

Артист много читал, вдумывался в стиль мышления и речи Ленина. Прислушивался к существу тех впечатлений, какие вынесли люди, видевшие Ленина, слышавшие его, беседовавшие с ним. Вновь и вновь всматривался в фотографии. Во всем были крупицы живого Ленина. Собирая их, Щукин как бы искал тропинок к целому образу, путей к нему. Тропинки и пути были разные, и их было много. Но все это богатство еще не давало главного. Художник-реалист снова и снова останавливался перед одной и той же проблемой. Удивительно, как верно говорится о ней в мудрой народной сказке о живой и мертвой воде! Вот собраны вместе все разные части расчлененного тела героя. Вот уже они политы «мертвой водой» и срослись вместе. Но надо еще где-то достать «живой воды», чтобы от ее прикосновения герой вздохнул, чтобы у него забилось сердце, и он улыбнулся бы и встал, как если бы и не был никогда расчленен и составлен из отдельных частей...

Обширные материалы о Ленине, которыми вначале пользовался Щукин, давали множество частных, разрозненных представлений о живом Владимире Ильиче.

«Ленин в 1918 году». Ленин — Б. Щукин. Кулак — Н. Плотников. Мосфильм.

И в работе Щукина еще больше, еще драматичнее, чем в работе драматурга, повторялось то, о чем рассказывал Н. Ф. Погодин[1]:

«Сначала, когда возникло предложение написать для театра пьесу, в которой бы в числе действующих лиц значилось имя Ленина, я не мог заставить себя поверить в осуществимость такого предложения. Помимо понятного человеческого волнения, которое трудно, почти невозможно преодолеть, надо представить себе простую психологию работы драматического писателя. Так или иначе вы должны руководить образом, давать ему определенные действия... Но как руководить образом Ленина?

Я нашел выход в том, что взял различные воспоминания о Ленине. Мне это показалось очень удачным: ведь я как автор в данном случае как бы отхожу на второй план, ни в коем случае не позволю себе никаких вольностей, беру лишь то, что рассказано другими. Было перечитано много книг и выписано много фактов. Потом я однажды заметил, что мемуары, которые я так упрямо читаю, не все столь уж достоверны, как я о них думал. Прежде всего они субъективны. В них больше мнений и впечатлений, чем фактов. Многие факты рассказаны по-разному. Таким образом, надежда спрятаться за чужие, однажды рассказанные факты оказалась тщетной.

После груды книг я перечитал известную брошюру товарища Сталина «О Ленине» — речь на вечере кремлевских курсантов 28 января 1924 г. Эта брошюра поистине удивительный документ. В коротких, совершенно простых характеристиках была дана вся философия ленинского образа.

Писатель, как и актер, играющий на сцене, будет в смятении и тревоге, будет связан и напряжен до той минуты, пока он не найдет ключа к образу. Этот ключ был найден. Затем я обратился к самому Ленину».

Так же было и со Щукиным. В сталинских определениях главнейших черт Ленина артист нашел, наконец, главный философский и психологический ключ к искомому образу. Но актеру надо было найти еще ряд хотя и малых, но все же необходимых «ключей», чтобы начать играть...

[1] «Правда», 20 января 1939 г.

Другой бесценный ключ Щукин нашел у художника. Это был Максим Горький. В воспоминаниях Горького Владимир Ильич обрисован физически ощутимо, зримо — как человек огромной энергии, воли к жизни, внимания, чуткости, как человек великого жизненного напора и вместе с тем простой, непосредственный, чистосердечный, с гениальной «детскостью».

Но «спрятаться за чужие», однажды рассказанные характеристики Щукин не хочет и не может. Даже самые верные, но, так сказать, «умозрительные» ключи, которые дало Щукину чтение сказанного о Ленине — и гениально сказанного! — только помогли актеру найти верный путь к образу, но ведь надо еще воплотить его!.. И тут Щукин не умеет быть подражателем и копистом фактов или изображений. Он непременно должен сам стать автором своего творения — иначе он не умеет играть. А. впрочем, возможно ли иначе вообще какое-нибудь художественное творчество?..

Что значит стать автором? Прежде всего найти свой личный «ключ» к Ленину...

В работе, проделанной Щукиным для изучения образа Ленина, не все дало непосредственные результаты и не все было равноценно. И в этом смысле некоторые появившиеся в печати описания нуждаются в серьезных поправках и в комментариях.

Взяв в основу характеристики Ленина, сделанные Сталиным и Горьким, артист, как до него и драматург, снова обратился затем к самому Ленину. Но как обратился? Что он отбирал, что он выделял из всего изученного, понятого, освоенного?

Взять хотя бы для начала частный вопрос о воспроизведении голоса и манеры произношения у Ленина. Среди пишущих о Щукине один из самых добросовестных и внимательных к технологии его работы, Н. А. Лебедев[1], последовательно и в общем верно рассказывает:

«Работа над лексикой и стилистикой ленинской речи помогала Щукину и в освоении ее фонетики. Конечно, основным источником изучения голоса Ленина оставались граммофонные пластинки, но и стилистика помогала находить интонации для новых, придуманных сценаристом текстов.

Освоение голоса потребовало от исполнителя и большой творческой фантазии и упорной работы. По свидетельству людей, часто слышавших Ленина, технически несовершенная граммзапись сильно искажала его голос. Баритон Ленина она превратила в высокий тенор. Нужно было воображением исправлять искажения. Трудность заключалась также в том, что голос Щукина был ниже и звонче голоса Ленина. Щукину приходилось добиваться такого звучания, которое не только походило бы на граммзапись, но и в известной степени исправляло ее.

Особенно часто слушал Щукин пластинку с речью Ленина на смерть Я. М. Свердлова. Борис Васильевич любил ее за большое звуковое и интонационное богатство. Прослушав пластинку, он воспроизводил ее своим голосом, стараясь на первых порах добиться максимального сходства. Для самопроверки Щукин, в свою очередь, просил записывать свои воспроизведения ленинской речи на фоновалики и, прослушав их, вносил необходимые поправки».

Да, Щукин добился необыкновенного сходства. Иногда он пускал ленинскую пластинку, потом повторял тут же речь Ленина сам. И близкие артиста, находившиеся в соседней комнате, не могли отличить...

Но Н. А. Лебедев не договаривает самого важного. К чему стремился Б. В. Щукин? Хотел ли он обязательно сохранить в спектакле или фильме это подражание голосу и фонетике речи Ленина? Нет!.. Щукину подражание было нужно лишь как один из способов, один из путей для изучения, освоения и затем творческого преображения фотографических, документальных копий с Ленина.

В самом деле, необходимо ли в художественном образе *Ленина* увековечивать, например, что Владимир Ильич заметно картавил? Или что он не все буквы произносил одинаково четко? Щукин искал путей не к муляжу, а к исследованию глубокой жизни Ленина.

Когда вы слышали живого Ленина (я на всю жизнь запомнил ощущения, охватившие меня, когда я его слушал), совершенно забывалось, просто не чувствовалось, что он картавил и что говорил он очень быстро. Все ощущения вытеснялись главным. Энергия мысли Владимира Ильича была такова, что она пронизывала ваш мозг насквозь, очищала его, просветляла все ваши мысли, не оставляя ничего неясного в том вопросе, о котором он говорил. Все становилось на свое место. Это было результатом не только неотразимой логики Ленина. Кроме логики, на нас действовала еще энергия его мысли, она физически излучалась от Владимира Ильича. Об этом очень точно рассказывает Максим Горький. Если же артист слишком старательно следит за подражанием особенностям фонетики Ленина и настойчиво фиксирует на них внимание свое и слушателя, он вольно или невольно загрязняет, засоряет чистоту ленинской мысли.

Щукин не имитировал речь, а хотел найти художественный образ речи Ленина. Искал ее внутренний образ и в тихом, неторопливом разговоре, и в страстных выступлениях на заседаниях, и в обращении к массам революционного народа в финале «Человека с ружьем», и в фильме «Ленин в Октябре». Артист был бесконечно прав как художник, ибо правда искусства, жизненная его правда создается только посредством художественного образа, гораздо более емкого по смыслу и по эмоциональному содержанию, чем имитация. Правдивый образ более верно, чем муляж, передает существо и форму всех явлений.

То же сделал Щукин в отборе и в творческом освоении жеста. Там же Н. А. Лебедев пишет:

«Трудность заключалась в том, что сам Щукин не видел Ленина при жизни, не знал его походки, движений, жестикуляции. Легче всего было добиться портретного сходства. Фотографии давали достаточный материал для изучения формы его головы, черт лица, отдельных моментов мимики. Очень помогали портретные наброски художников, рисовавших Ленина с натуры. Особенно ценными оказались зарисовки скульптора Н. Андреева.

Но и фотографии, и рисунки, и скульптура отражали лишь отдельные, вырванные из жизни моменты живого Ленина. Они не давали Ленина в непрерывности, в динамике, в движении. В них не было переходов от одного состояния к другому.

Еще большие трудности возникли, когда артист перешел к осознанию внешнего облика Ленина в целом — его фигуры, походки, манеры сидеть, стоять, говорить по телефону, писать, выступать с трибуны, беседовать с рабочими, крестьянами, партработниками, ближайшими друзьями.

По отдельным моментам нужно было восстановить целое. Фотографии показывали чрезвычайное разнообразие ленинских жестов. Отдельные снимки, относящиеся примерно к одному времени, настолько отличались друг от друга, что казались сделанными с разных людей. И в то же время в них можно было ощутить что-то общее, трудно определяемое словами, индивидуальное ленинское. Это свидетельствовало о большой подвижности Владимира Ильича, о его выразительном своеобразии.

По нескольку раз смотрел Щукин немногие сохранившиеся в московской сту-

[1] Н. А. Лебедев. «Работа Б. В. Щукина над образом Ленина». «Искусство кино» № 2, февраль 1941.

«Ленин в 1918 году». Ленин — Б. Щукин. Я. Свердлов — Л. Любашенский. Мосфильм.

дии Союзкинохроники хроникальные кадры с Лениным. Но хроника показывала Владимира Ильича все время куда-то спешащим. Снимки делались в период немого кино, т. е. с нормальной скоростью в 16—18 кадров в секунду, а в отдельных случаях, когда приходилось снимать при слабом освещении, то и еще более замедленно — 12—14 кадров в секунду. При пропуске на звуковом проекторе (со скоростью 24 кадра в секунду) эти снимки кажутся убыстренными в полтора-два раза. Чтобы получить правильное представление о действительном темпе движений, необходимо мысленно замедлять его. Во всяком случае помощь кинохроники Щукину оказалась значительно меньшей, чем можно было ожидать.

Изучение фотографий давало чрезвычайно много. Щукин старался не пропустить в них ни одного самого мельчайшего штриха для характеристики образа.

Интересен метод, которым пользовался артист для увязки снимков говорящего Ленина с текстом ленинской речи. Он брал ряд фотографий и кадров из кинохроники, снятых во время одного из выступлений Владимира Ильича на II конгрессе Коминтерна, и, сопоставляя их с текстом стенограммы, старался установить связь между снимками и теми или иными местами речи. Затем в порядке упражнений он воспроизводил эти места. Консультанты из числа бывших участников конгресса утверждали, что в большинстве случаев Щукину удавалось правильно найти связь между речью и жестом Ленина».

Все это верно опять-таки лишь наполовину, потому-то, правильно рассказывая о фактах, Лебедев не освещает метода Щукина и вольно или невольно заставляет думать, что Щукин работал как копиист, а не как художник. Но Щукин с самого начала работы над образом Ленина возмущался, когда от него требовали, чтобы он на сцене и в кино рабски точно воспроизводил знаменитые жесты Владимира Ильича (рука, протянутая вперед, и т. д.).

Щукин изучал жесты Ленина и осваивал их не для того, чтобы точно, «гимнастически» повторять их затем перед зрителем, а для того, чтобы полнее вжиться в характер Ленина и в особенные индивидуальные средства выражения разных душевных состояний Ленина и их переходов одного в другое (от сосредоточенного выслушивания к глубокому размышлению, или веселью, или гневу, и снова к внимательному наблюдению, к чуткой заинтересованности происходящим и т. д.). Изучив все характерные жесты Владимира

«Человек с ружьем» — Н. Погодина.

Ленин — Б. Щукин.

Театр им. Вахтангова.

Ильича, Щукин и это использовал как одну из тропинок, как один из путей к постижению его характера.

Артист хотел затем воспроизвести живого Ленина, не думая о том, повторится ли схваченный на фотографии жест или нет...

Почему же Борис Васильевич все же был вынужден, по крайней мере на первых спектаклях и в первом фильме, повторить несколько самых общеизвестных жестов Ленина? На это были две причины.

Первую из них сам Щукин сознавал как естественную и неизбежную в его положении. Выступая первым исполнителем в образе Ленина, артист должен был считаться с тем, что зрители именно от первого появления Ленина на сцене и на экране ждали и требовали прежде всего большого внешнего сходства, то есть сходства с тем Лениным, которого сами зрители до этого хорошо знали и помнили по фотографиям, рисункам, скульптуре...

Вторая причина, почему Щукин в первое время не мог до конца освободиться от чисто внешнего подражания, лежала не в Щукине и не в зрителях, а в усердии тех советчиков, которые очень настойчиво, с авторитетным видом вмешивались в творчество артиста. Они поправляли его на каждом шагу. Дескать — Ленин двигался быстрее, говорил громче, руки держал не так и т. д., и т. д. Хуже всего, что они уверяли: «Если это не сделать точно так, как мы говорим, Ленина на сцене нельзя показывать». Борис Васильевич прислушивался, начинал верить, делал кое-что по такой указке, а потом очень разочаровывался, но уже не всегда мог сразу освободиться от навязанного ему. Борьба величайшего актера своей эпохи за свое глубокое понимание образа Ленина закончилась эпизодом, о котором Погодин рассказывает так[1]:

«... Когда актеру трудно, ему многие приходят на помощь своими советами. Это происходит потому, что многим в душе кажется, что все, ими предлагаемое, есть самое важное, и все это очень легко осуществить.

Щукину было невероятно трудно. Съемки в кинематографе были закончены, но еще никто не знал, какая вышла картина. М. Ромм монтировал дни и ночи. В театре шли последние репетиции пьесы.

Что должен был переживать в те дни Борис Васильевич, взявшийся впервые воссоздать образ Ленина!.. А вдруг... Это недопустимое «вдруг» перечеркивало все. Если бы картина не удалась, то, несомненно, Щукин не стал бы и не мог бы играть в спектакле... Театр к 20-й годовщине ничего бы не показал.

Идет первая генеральная репетиция. Щукин странно ведет себя на сцене. Он движется как-то автоматически и так тихо произносит свою заключительную речь, что мы его почти не слышим в пятом ряду.

Мы поняли, что ничего не случилось. Щукин поступил правильно. Он ждал и не тратил попусту сил. Но другие этого не понимали или не хотели понять. Они говорили о том, какие ошибки делают те или другие исполнители спектакля, и, наконец, перешли к Щукину... Почему он так тихо говорит?.. Ленин так не говорил.

Щукин встал.

— Я лучше уйду, — так же тихо, как и на сцене, сказал он.

— Почему? — удивленно спросили у него.

— Вы мне наговорите и, боюсь, собьете меня, а мне завтра играть.

Вечером мы узнали, что первый фильм о Ленине выйдет на экран, и на другой день Б. В. Щукин играл в полный голос. Так, как его видел зритель в театре и на экране...».

* * *

На страницах сочинений Ленина и воспоминаний о нем Щукин сделал множество пометок:

«Живой характер».

«Смех заразительный, часто до слез».

«Сила воли, энергия».

«Как всегда, он осуществлял подготовку задуманного дела тщательно, всесторонне, с увлечением и напором».

«Он экономил свое время, целиком отдавая его делу борьбы рабочего класса».

«Все оппортунисты критиковали Ленина за непримиримость».

«Купанье, море, морской ветер он очень любил».

«Быстрая езда на велосипеде».

«В эмиграции питался скверно и сильно относился. Его мучили головные боли и бессонница, но Ленин не жаловался».

Особенно интересуется Щукин всем, что относится к предоктябрьским дням. Он подчеркивает резкие возражения Ленина предателю Троцкому, предложившему ждать с восстанием до съезда Советов. Это — «полный идиотизм или полная измена»... «Ждать... это значит пропустить недели, а недели и даже дни решают теперь все» (Соч., т. XXI, стр. 240).

В письме Ленина в ЦК, ПК и МК партии о том, что нужно немедленно приступить к вооруженному восстанию, Щукин отмечает следующие строки:

«... Промедление становится положительно преступлением... Ждать — преступление перед революцией» (Соч., т. XXI, стр. 293—294).

Собирая черты живого Ленина и проверяя уже найденное, Б. В. Щукин

[1] Беседа со мною 30 апреля 1941 г. Запись беседы авторизована.

«Ленин в Октябре». Ленин — Б. Щукин. Василий — Н. Охлопков Мосфильм.

беседует с Надеждой Константиновной Крупской. Она сперва не знает, что сказать актеру, она не представляет себе, как можно сыграть на сцене Ленина. Эта мысль даже пугает ее, как и самого Щукина. Но, может быть, незаметно для себя Надежда Константиновна рассказывает как раз то, что хотя окажется ненужным прямо для «игры», но необходимо Щукину, чтобы жить в образе: привычки, вкусы, черточки Ильича, раскрывающиеся только дома, в быту, в семье.

Щукин расспрашивает и бывшего секретаря Совнаркома Л. А. Фотиеву о привычках и особенностях Ленина в его работе в кабинете, откуда Владимир Ильич руководил молодым советским государством.

Артист становится внимательным посетителем «Музея В. И. Ленина».

Сохранились три листика с заметками Бориса Васильевича, сделанными во время работы над фильмом «Ленин в Октябре» и спектаклем «Человек с ружьем».

На первом листке в блокноте со штампом «Музей В. И. Ленина» — отрывочные мысли об Ильиче, сделанные, видимо, на ходу:

«Любовь к народным массам.
Слушать их.
Разговаривать, беседовать.
Помогать разобраться им и проверять на них себя, советоваться с ними.
Все во имя пролетарской революции, все на развитие ее и на укрепление победы».

На втором листке, содержание которого Н. А. Лебедев, кстати сказать, вероятно, по недосмотру, приводит не полностью[1], записано:

«Лучшие качества, черты, достоинства человека. Ум, душевные качества. Гениальный ум.
Высокая культура.
Скромность.
Сочетание самых высоких качеств человека, ученого, философа, организатора, вождя, учителя, партийца и ученика.
Гениальный ум Ильича.
Великое сердце Ильича.
Воля Ильича.
Жизнерадостность.
Оптимизм.
Вера в народ.
Любовь к народу.
Скромность Ильича.
Непримиримость (дальше неразборчивое слово).
Изучение (дальше неразборчивое слово)».

На третьем листке:

«Весь путь — созидание, борьба, работа, творчество. Изучение, внедрение, служение.

Кипучая натура. Страстность. Глубокая убежденность. Рыцарское служение одной идее. Самая большая любовь к народу. Самая большая вера в народ. Самая глубокая, неизменная от начала сознательной жизни до последнего мгновения (преданность? — Х. Х.) народу.

Жизнерадостный человек, любящий детей, природу, цветы, людей. Он — учитель, созидатель партии, вождь пролетариата. Он — ученый с мировым именем, эрудицией. Философ. Он — верный ученик Маркса, Энгельса, у своих товарищей, у народа, у жизни.

У него биография — это непрерывная, целеустремленная, титаническая по своему охвату и трудности работа.

В нем сочетается нежность и суровость...».

Величие артиста Б. В. Щукина всего виднее в том, как он умел в своей жизни на сцене органически, можно сказать — ощутимо и зримо соединять индивидуальное, жизненно-конкретное с типически-народным. Он как-то незаметно, не назойливо, но убедительно умел осмысливать каждую важную частность исторически и философски, захватывая нас при этом глубиной и значительностью открытия и своей чуткостью и мудростью. Он имел право ставить большие, казалось бы «отвлеченные», задачи потому, что умел находить для них естественные органические решения в образе, которым жил. И он не боялся ставить такие задачи.

В этом можно убедиться, наконец, хотя бы и по заметкам Щукина, сохранившимся на тетради с выписанной ролью из «Человека с ружьем».

В этих заметках Щукин говорит, что актеру, берущемуся изображать Ленина, «надо видеть живые крестьянские массы деревни, села, быт, жизнь, нищету их, некультуру, спячку, силы пробуждающиеся, потоки рек... океан этих сил, их творческую потенцию. Надо видеть, понимать, любить, чувствовать народные массы. Надо уметь их охватывать в целом и быть пристальным в частностях. Еще в более сильной, глубокой степени, яркой форме надо знать рабочий класс. Надо верить в его революционный разум, органику, его готовность к революционному творчеству».

Это ли не подлинная «сверхзадача» актера?!

Над словами «верить в революционный разум» надписано: «что мы и будем делать»... Великолепно это «мы»!.. Борис Васильевич подчеркивает, что Ленин говорит и думает от лица всех большевиков, выражает мировоззрение партии, ее целеустремленность. Ленин мыслит себя в неотрывном единстве с коллективным

[1] Н. А. Лебедев. «Работа В. В. Щукина над образом Ленина». «Искусство кино» № 2, февраль 1941.

разумом партии, с ее борьбой. Ленин органически не может мыслить иначе. И его закон, поставленный самому себе, как это чувствовал Щукин, обращается во внутренний закон нашего строя, в завещание Ленина... Не правда ли, это звучит как программа всей нашей эпохи: «что мы и будем делать — верить в революционный разум рабочего класса».

Тут же следуют замечания Щукина о некоторых обязательных частностях поведения актера в образе Ленина: «Нормальный голос, не пискливый. Говорит скорее быстро, чем медленно. Часто руки в карманы. Беседует. Без излишних эффектов. Говорит без запинок. Надо найти профессиональность говорения (речи). К овациям относится просто, скорее как к (чему-то. — Х. Х.), задерживающему работу».

Но главное: Щукин вновь возвращается к необходимости играть так, чтобы чувствовалась мечта Ленина, не бесплодное мечтание, а мечта гения — как реальное предвидение действительности. Ленин у Щукина постоянно видит будущее России:

«Надо видеть индустриальную деревню, коллективную работу, культуру, электричество, кино, радио, театры, автомобили».

«Надо видеть рабочих — хозяев своих заводов, фабрик. Надо видеть заводы, фабрики верхом технической культуры, с механизированным трудом. Высшая форма труда, производства, хозяйства. Рационализация».

«Разбудить творческие силы народа».

Вот этого Ленина — Ленина, который смотрит в будущее, видит его и торопит, Ленина, который будит, организует творческие силы народа, Ленина — великого гуманиста и коммуниста — стремился играть Щукин, подчиняя этому основному все.

И поэтому всем своим существом этот образ Ленина у Щукина обращен к нашей действительности, к нашей жизни.

Галина Уланова[1]

В. ГОЛУБОВ (Потапов)

1

Для начала

Галину Уланову обычно сравнивают с Марией Тальони и Анной Павловой и этим как бы хотят сказать, что она продолжает стиль романтического танца. Но ведь стиль этот был последовательно и органически усвоен всем балетом в процессе его развития. И если натурализм считается противоположностью романтики, то ведь и самые рьяные противники приподнятого и условного языка танца сейчас не настаивают на необходимости свести его образный мир к скучной прозе, к плоской, мелочной обыденности. Значит, дело не в романтике, а в ее исторических оттенках, они же меняются от эпохи к эпохе.

Прудон говорил для Франции прошлого столетия: «Лучший артист или тот, которому должна быть присуждена пальма первенства, не может быть ни классиком, ни романтиком, ни поклонником Возрождения, ни продолжателем греков и средних веков, но он сумеет соединить все эти элементы, все данные искусства, все концепции идеала и, стоя выше преданий, сумеет сделаться человеком вполне своего времени, своей страны».

Это верно и для нас. Уланова сохраняет линию преемственности, и сопоставление ее с Тальони и с Павловой справедливо лишь в той степени, в какой весь наш балет обязан своим знаменитым предшественникам. Уланова наследует им не непосредственно, а путем освоения мудрого изученного опыта поколений.

Ему она многим обязана. Артистка перенимает его соответственно своей природе и потому всегда верна себе, своей индивидуальности. Это делает ее искусство особенным, неповторимым.

Уланову любит публика, и, тем не менее, она не слишком популярна. Во всяком случае при ее таланте можно рассчитывать на более широкую известность. Что же тому причиной? Подчеркнутая субъективность, а отсюда изысканность или замкнутая рафинированность ее дарования? Нет, искусство Улановой сдержанно и скромно, и если оно не выплескивается наружу ошеломляющим каскадом, то оно неизменно прозрачно и просто, а значит общедоступно.

Мастерство Улановой не поражает, а восхищает и очаровывает. Если хотите, оно не увлекает, а завлекает, не «атакует» зрителя, а сразу берет его в плен.

Стоит Улановой выйти на сцену, принять задумчивую и тихую позу — и артистка уже в центре внимания зрителей, они следят неотступно, следят только за ней. Она еще ничего не сделала, но первое движение, первая поза уже обещает многое.

Это типично улановское соединение пластической завершенности с манящей и загадочной недосказанностью, когда невольно ждешь того, что будет дальше.

Талант Улановой преимущественно камерного, интимного плана. У нее еще не было ролей, где бы она попыталась утвердить свое право актера героического, актера массы, актера-трибуна, но сколько вообще таких образов сыщется в нашем ограниченном и традиционном идиллическом балетном репертуаре?

Причина недостаточной популярности Улановой, пожалуй что, в другом. Как ни странно, но на сей день популярность артистке балета создает эстрада: Уланова же заметно проигрывает на эстраде.

Тут менее всего уместна ее робость и «прелесть нежная движений», медлительная и гибкая плавность линий в «адажио», и куда более кстати броские и размашистые вариации, когда линии стремительно скрещиваются, рвутся, ломаются.

Это не область Улановой. Она артистка колеблющейся, но округлой и цельной формы и постепенно, длительно раскрывающейся, как бы завершенной в себе темы. Для нее танец течет и развивается непрерывно во времени.

[1] Главы из подготовленной к печати книги «Галина Уланова».

Когда она выступает на концертах с Чабукиани в танце под музыку Шумана, где действуют два человека и шарф, отзывчивый к тайным настроениям девушки, тюль (как и в «Бахчисарайском фонтане») вьется в ее руках и трепетно колышется в воздухе, и вместе с ним артистка плывет и стелется, чуткая ко всякому дуновению. Человек и вещь состоят в добровольном, нерасторжимом и мягком единстве.

Мы воспринимаем этот номер не самостоятельно, а как бы часть спектакля. Эстрада же всегда предпочитает отрывкам что-либо собственное, свое, типично «эстрадное». Это может быть и номер из спектакля. Но что такое балетный «Дон-Кихот» или даже «Корсар», как не сумма таких номеров эстрадного толка?

Балет наш давно заслужил мировое признание. Из искусства для избранных он у нас стал искусством для всех. И тем не менее круг постоянных посетителей балетных спектаклей несравненно уже, чем круг завсегдатаев спектаклей драматических или даже оперных.

Чем это объяснить? Замысловатой сложностью балетного искусства? Или отсутствием в нем прямой и тесной связи с жизнью, с бытом? Танцовальный спектакль не находит непосредственного отклика в жизни, его герои, его речь не рождают у зрителей охоты к подражанию... Придя домой после оперы, стараешься на слух воспроизвести ее наиболее понравившиеся мелодии, а после балета едва ли у кого возникнет потребность свертеть два тура в воздухе или даже «стать на аттитюд».

Я заведомо упрощаю вопрос, но, как бы то ни было, балет наш слишком часто упрекают в «несерьезности» или «непонятности». И мало, совсем мало художников танца, которые бы среди театральной публики пользовались почти всеобщим признанием.

Среди них, однако, Уланова на первом месте. Мнения о ней порой не сходятся, но ее признают и со вниманием смотрят все — и други и недруги балета, и люди случайные, равнодушно к балету относящиеся.

Потому ли это происходит, что Уланова в своем творчестве уходит в смежные области искусства — в драму или в живопись — и тем самым залучает сторонников из числа любителей игры в интонациях или в красках?

Как раз наоборот. Правда, законы музыкальной и скульптурной гармонии оказывают влияние на методы улановского творчества, но только в тех пределах, в каких самостоятельное искусство танца смыкается с этими искусствами.

Еще Новерр отмечал, что «все искусства держатся за руку», и тем самым он, мне кажется, имел прежде всего в виду необходимость ограничить взаимопроникновение искусств, к которому их может привести столь близкое прикосновение, сберечь их от всеобщей синтетической нейтрализации и взаиморастворения, когда стираются границы между живописью и музыкой, литературой и танцем, что неизбежно обедняет и ослабляет каждое из этих искусств.

Уланова, как бы это ни звучало парадоксально, одна из самых «танцовальных» танцовщиц. Танец для нее избранная форма жизнедеятельности. Ей в нем легко и привольно.

Многие танцовщицы свободно, во всяком случае без видимых напряжений, проделывают сложнейшие технические трюки, а впечатление такое, что они работают — не танцуют. В искусстве Улановой нет ощущения обремененности и натруженности. Танец ее не знает излома, избегает рывков, он льется непринужденно, певучей и плавной кантиленой, как возвышенная и спокойная песнь сердца. В танце — ее природа, ее жизнь, ее психология, танец — ее переживания, ее действия, ее язык — скупой, сдержанный и красноречивый.

Недаром она воспиталась и выросла в балетной семье. Мать ее М. Романова — классическая солистка и педагог танца, отец — С. Уланов — режиссер балетной труппы, и, повидимому, страсть к танцу пришла к ней, что называется, с самого рождения.

Уланова принадлежит к типу тех образцовых художников, о которых говорил Гете: «Сами искусства так же, как их разновидности, родственны друг другу, они имеют известную склонность к соединению, даже слиянию, но именно в том заключается долг, заслуга, достоинство настоящего художника, что он умеет отделить ту отрасль, в которой работает, от других, обосновать каждое искусство и род искусства на нем самом».

Когда смотришь балет в рядовом, посредственном исполнении, с особой остротой и смущением осознаешь неполноценность и «ущербность» его возможностей по отношению к другим искусствам, которые будто бы богаче, содержательнее, эмоциональнее и, значит, более мощны в своем воздействии. Уланова же наглядно оттеняет все естественные преимущества танца перед другими искусствами и своим мастерством как бы последовательно обосновывает его законное «право равного», его правомочную и безусловную независимость.

Некоторые моменты психологии раскрываются в танце полнее и ярче, чем, например, в пении или в скульптуре.

Пусть «при рассуждениях логического порядка танец не имеет смысла» (Бурнонвиль), но зато при стеснительной трогательности чувств, а также при их смятении, взрыве и жгучем воспламенении танец не знает себе равных. Тело становится красноречивым и высказывает то, что не в силах сказать слово.

Но Уланова то и дело проникает в такие произведения, которые не созданы исключительно, специально для танца, и в них она тоже не выглядит беспомощной. Если в «Утраченных иллюзиях» она еще терялась, то в «Ромео и Джульетте» нашла себя.

Улановская Джульетта, конечно, сродни шекспировской героине, но не совпадает с ней, не повторяет ее. Она рождает свои, в историческом смысле менее конкретные, зато в душевном, психологическом отношении — не боюсь сказать — и более долговечные представления. Впрочем, иначе и быть не могло! У нее, как и полагается в балете, меньше отпечатков быта, потому она обобщеннее в своей сценической характеристике.

Свою Джульетту Уланова постигла из жизни, она сотворила ее соответственно законам своего искусства, а не списала послушно из книги.

В книгах реальность говорливая и шумная, реальность в поступках и словах, и стоит вычеркнуть эти «слова», как поступки виснут в воздухе. Им нет поддержки в целом, и почва жизни уходит из-под ног.

Реальность в искусстве бывает всякая. Возможна реальность и в сосредоточенном молчании. Но «обессловленная» реальность повествования никогда не станет немой реальностью пантомимы и скульптуры. Она как обедненная форма искусства просто перестает быть воплощением правды, перестает быть реальностью.

Потому-то Уланова идет от жизни, от опыта творчества, от принципов своего искусства. Шекспир дает ей только схему событий и мысль. Да, мысль, которую труднее, чем что-либо, выразить в танце. Уланова ищет в движениях, в пластике кратчайшие ходы от чувств к мыслям. Ведь танец, как и музыка, «не может мыслить, но может осуществлять мысль, т. е. выражать ее чувственное содержание не как нечто прошлое, а как настоящее...» (Вагнер).

Вот почему Джульетта Улановой в некотором роде современнее своего прообраза в драматическом театре.

Эта способность сообщает ее искусству особую содержательность. Уланова немногими, лаконичными движениями заменяет длинный и обстоятельный монолог, и немая речь артистки не уступает в ясности шекспировскому тексту. Она выразительнее многих стихов и не нуждается в литературных подсказках и подстрочниках.

Глядя на Уланову и сравнивая ее с артистами драмы, мы легко заметим разницу между суетливой лирикой словесного театра и скромной, строго размеренной лирикой танца, предельно экономного в жестах и мимике. Это—от природы искусства, от его изначальной сущности.

Попробуем представить «Лебединое озеро» в драме, кино или в живописи, и будет хуже, чем в балете. Сама тема многое потеряет, станет скудной, заурядной, плоской. А «Шопениану»? Это труднее, чем рассказать симфонию... Произведения эти созданы для балета. Таковы и Уланова, и Семенова, и Чабукиани, и А. Мессерер. Они тоже как бы рождены для танца, в нем — их призвание и цель. И чем они «балетнее», чем убежденнее в своем искусстве, тем они убедительнее, тем они могущественнее и выше в своем общехудожественном значении.

2

Шопен. Балеты Чайковского

Уланова кончила школу в 1928 году. На выпускном спектакле она выступила в фокинской «Шопениане».

Чудесная элегическая миниатюра. Изображение старинной баллады в гравюре. Но это странная элегия и необычная баллада. Кажется, что жанры эти переведены на беспредметный и неосязаемый язык музыки. Только декорации, подернутые тусклой дымкой отдаленности, как-то напоминают о месте действия, которое совершается вне времени и... людей.

В «Шопениане» нет привычного сюжета, нет конкретных героев с активными поступками, а есть шаткая, непрочная и в то же время чарующая симфония чувств, представленных в их полной эмоциональной обнаженности. Ну, как в музыке, где переживания высвобождены из покровов скрывающей их одежды и не связаны с повседневностью.

«Шопениана» — это зрительно, пластически деформированная и воспроизведенная музыка. Тут показан внутренний мир людей, где сталкиваются и действуют их чувства, не стесненные бытовой и сценической утварью.

«Шопениана» дает осторожную стилизацию старинного, стилизацию в меру томную и чуть-чуть блеклую. Словом — пастель, где краски приглушены, если не слегка выцвели.

Бытовые и салонные танцы истолкованы на обычный балетный лад. Они интерпретируются в манере «отвлеченной» балетной классики. Композиция целого «оркестрована» из очень простых движений, и во всех комбинациях преобладает и доминирует один упругий мотив «арабеска», когда тело опирается на одну ногу, а другая, вытянутая, простерта ввысь.

Этот мотив, соответственно видоизмененный, станет излюбленным улановским мотивом, так же как белоснежные тюники на долгое время станут ее признанным сценическим одеянием.

Да, так уже случилось, что тюники сразу вошли в характеристику артистки вместе с такими куда более важными признаками, как естественность и мягкая лиричность дарования, как удивительная напевность линий, еще порой неуверенных, сбивчивых, но неизменно поэтичных.

Уланова поразительно гармонировала со всем происходящим на сцене, куда падал лунный отсвет старинной легенды и где мы словно «видели» ее дрожащее и расплывчатое эхо. Оно замирало, становилось тише и тише, пока совсем не смолкало. Брезжил рассвет, и сильфиды уходили вглубь, расплывались и таяли в тумане, испаряясь в багряном сиянии восходящего солнца. Наступал день.

Уланова в театре много раз танцовала «Шопениану» и уже после того, как испытала себя в «Лебедином озере», «Жизели» и других «белотюниковых» балетах. Графическая схема танца заполнялась свежими красками, постепенно приходило более полное и более осознанное чувство стиля. Но первый спектакль оставил заметный след во всей ее сценической жизни и в некотором роде оказался предзнаменованием.

После «Шопенианы» за Улановой сразу утвердилась слава танцовщицы импрессионистической, танцовщицы мимолетных настроений, танцовщицы неземного, призрачного.

Говорили, что артистке ближе всего лирика сумеречного, обреченного, и превозносили ее тончайшую проникновенность в этой именно области. Из всех переживаний ей лучше удаются не скорбь, не возмущенное страдание, а пассивная, безропотная печаль, тихое смирение обессиленной человеческой натуры. Ее героини как бы изнутри светятся покорностью.

В «Лебедином озере» Уланова выступила через год после «Шопенианы». И вот снова вальсы, которые некогда вышли из быта и вышли, может быть, для того, чтобы красивое в жизни сделать красивым в искусстве. Вальсы «Лебединого озера» несут игривость минутной шалости и забавы, отраду забвения, непринужденность и безмятежность вымысла и горечь недовольства тем, что это всего только вымысел. Но он входит в нас как самое целомудренное, самое возвышенное и прекрасное, из-за чего, пожалуй, стоит страдать и надеяться.

Чайковского всегда угнетало несоответствие между обыденным и желанным, и он искал одно в другом, тревожно и беспорядочно искал переправы от одного к другому.

В «Лебедином озере» он прошелся по шатким мосткам, проложенным в его уме и сердце сумрачными терзаниями, беспокойными заблуждениями и отважными действиями любви.

В творчестве Улановой все звуки Чайковского обретают скульптурную осязаемость и конкретность. Это пришло не сразу. Уланова как-то жаловалась на то, что техника и жизненный опыт балетной артистки находятся в известном противоречии. Когда начинаешь танцовать «Лебединое озеро», заботишься о правильном воспроизведении «па», в лучшем случае думаешь о настроении, а философия Чайковского приходит не сразу.

Дадим, впрочем, слово самой Улановой. В книге «Чайковский и театр» она так пишет о своей работе над партией Лебедя: «... В себе я не была уверена. В музыке разбиралась плохо, техника была слаба, а о работе над сценическим образом я не имела никакого понятия. Приходилось точно исполнять все указания моих руководителей. Гердт показывала мне движения, а Лопухов беседовал со мной о музыке Чайковского, об образе. Но из этих объяснений доходило до меня в то время очень немногое. Мне было ясно только одно: в некоторые моменты я — птица и это требует соответствующих движений и поз, а в другие моменты — девушка».

И дальше: «Если на первых спектаклях «Лебединого озера» я мало задумывалась над образом девушки-Лебедя, а потому в танце и не могло быть достаточно выразительности, то постепенно, вслушиваясь в музыку, я находила какие-то новые танцовальные нюансы. У меня рождалось желание не просто хорошо и чисто выполнять ту или иную вариацию, а передать в танце, в движениях, в позах свое настроение, вызванное музыкой и содержанием балета».

Уланова, конечно, не могла тотчас постигнуть и воспроизвести все то, что «сквозит и тайно светит» в богатых созвучиях оркестра, и искала оригинальную интерпретацию темы, при которой движения и позы сливались бы с музыкой, линии делались протяженнее и гибче, форма становилась бы округлее, собранней, завершенней. Но уже в самом начале она обнаружила хороший вкус и верную интуицию.

Талант Улановой — умный талант. Без такого таланта трудно проникнуть в образный и философский мир Чайковского и сценически его воспроизвести.

Уланова выступала в трех редакциях «Лебединого озера» — двух ленинградских и одной московской, — и каждую погрешность в них по отношению к Чайковскому и его идеям она острее, чем кто-либо, ощущала. Проверяя балетмейстеров, она одновременно проверяла и себя.

Вот что артистка говорит о ленинградском спектакле М. Петипа—Л. Иванова до переделки его А. Вагановой: «В финальной сцене прежней постановки для танцовщицы не было достаточного материала для создания эмоционального танца. И получился разрыв между танцем и музыкой, между музыкой и образом». В беседе с новым постановщиком у Улановой «родилась мысль изменить картину смерти Лебедя. Выстрел, стремительное появление смертельно раненного Лебедя явилось очень удобной отправной точкой для эмоционального танца. Птица бьется в предсмертной агонии. Это определяет мои танцовальные движения и помогает углубить трагизм момента».

Уланова вносила свои поправки к роли. В постановке А. Вагановой партия Одетты—Одиллии была поделена между двумя балеринами. Улановой досталась Лебедь—Одетта. Казалось бы, что ей нет нужды интересоваться новой характеристикой Одиллии, но общие несообразности спектакля мешали и ее исполнению.

Тема оказалась сдвинутой и расщепленной. И хотя Лебедь ближе Улановой, чем Одиллия, она предпочитала танцовать сразу обе роли (как ей и приходится на выступлениях в Москве), чтобы в их намеренном контрасте самой сохранить первоначальное единство темы. Ведь Одетта и Одиллия—это не столько две женщины, сколько две стороны одной противоречивой женской натуры.

Она как бы временно раздвоилась, чтобы испытать молодого графа. Он блуждает и мечется между двумя крайностями. Он выбрал одну, но его завлекает другая. Поддастся ли он демоническому коварству Одиллии?

Одиллия-Уланова не старается казаться инфернальной. Она действует не обнаженно, не по прямой, а ищет перехода от трепетной женственности к высокомерию и находит его в притворстве, в сдержанном и обворожительном кокетстве. Одиллия не просто женщина-вамп, она не только честолюбива и заносчива, она привлекательна и обаятельна. Прежде всего обаятельна. Ведь она хочет соблазнить графа, вытеснить из его памяти Лебедя. И потому ей должны быть доступны всякие хитрости, магические преображения.

Припадая к полу, Одиллия манит графа, движением рук отдаленно воспроизводя движения Лебедя. Но это движение «двойника» нарочитая и ловкая имитация. Она только подражает. Те же взмахи, сгиб кисти, но в другом темпе, в другой манере.

Постепенно, однако, мягкая плавность рук сменяется возбужденной порывистостью. Вместо крыльев Лебедя мы видим уже крылья коршуна, готового схватить добычу, завладеть ею, растерзать.

И тем не менее кажется, что Одиллия-Уланова не только обманывает графа, но и любит его. Она орудие козней отца, т. е. в некотором смысле тоже жертва. И любит она по-другому, чем Лебедь.

Сравним сцену вынужденного лицемерия Одиллии с первым появлением Одетты. Она вышла, смущенно остановилась, склонила голову к плечу, точно защищаясь от выстрела, руки взметнулись кверху, а глаза опущены долу, и вся она поступилась, поникла. Она стоит на пальцах, робко вздрагивая и переступая с ноги на ногу мелкими дробными шажками, перебирает позиции, точно ищет места, точки опоры, где можно, наконец, остановиться.

Подходит принц, и она вся в смятении. Ее и влечет к нему, и мешает ей какая-то девичья стеснительность. Ей очень трудно решиться, она растерянно отступает от него и манит кистью, и отбивается, и льнет. Это не заученная тактика Одиллии, а целомудренная робость первого свиданья.

Внешние данные Улановой не так уж способствуют перевоплощению ее в Лебедя. Нет у нее лебединой шеи, нет широкого размаха крыльев, расправляющихся в полете. Лебедь Улановой лишен царственной импозантности и властности. Это и не та могучая птица, что крылом убивает человека, и не изнемогающий в тоске «Умирающий лебедь» Сен-Санса, поющий свою прощальную песню.

Уланова берет только некоторые из наших представлений о Лебеде, и они как раз слышны в музыке Чайковского. Артистка передает не столько терзания, сколько беспокойное томление и трепетность чувств, и в них беззаветная убежденность и достоинство первой и единственной любви. Лебедь Улановой — это образ нежной трогательности и неотразимого благородства.

В ленинградском спектакле нет призыва к завтрашнему, потому что сегодняшнее представлено двумя совершенно разграниченными мирами (люди и лебеди, Одетта и Одиллия), которые встречаются, но не проникают один в другой. Если кто-то из охотников ранил Лебедя, то это случай, а не аллегория. И лебеди в тюниках—это уже не люди-птицы, а птицы, обряженные и загримированные под лебедей. Знаете, прямо как в детской игре в гуси-лебеди; одного нарекают гусем, другого — лебедем, третьего — колдуном: пусть называются...

И эти несообразности сразу были подмечены Улановой. В своей статье она говорит о тех серьезных затруднениях в развитии образа, которые возникли у нее при новом варианте спектакля:

«... До сих пор я не могу найти верной линии сценического поведения во втором акте. В старом либретто девушка превращалась злым гением в лебедя. При первой встрече Лебедя с принцем зарождается взаимная любовь. Злой гений хочет испытать силу этой любви — и на балу появляется лебедь, но в другом «оперении». Ошибка принца, а не измена приводит Лебедя к смерти, а через смерть к освобождению от чар злого гения.

Такое содержание совершенно точно указывало мне мое сценическое поведение на балу у принца. Кроме того, оно вносило определенный смысл в танец: adagio было построено на внутренней борьбе — Лебедь хочет сказать своему возлюбленному, что он ошибается и что эта ошибка является для нее роковой. Хочет, но не может. И все adagio получает драматически насыщенный колорит.

А в новой постановке появление лебедя носит какой-то формальный характер. Что это — лебедь или только воспоминание принца о лебеде, о любви, о клятве? Мне непонятен и сам костюм ле-

бедя — он ни в какой мере не определяет моего поведения в этой сцене.

С другой стороны, снижается и образ принца: увидев другую девушку, он забывает о Лебеде. Преданная любовь, на которой построен сюжет балета, сводится к мимолетному увлечению, а принц превращается в пустого ветреника. Для меня при таком положении исходная точка потеряна, и весь второй акт в развитии образа Одетты ничем не заполнен».

Нестройность замысла мешает Улановой. Она должна вполне ясно представлять всю действенную и психологическую концепцию спектакля, чтобы внести в него что-либо собственное, свое. Для этого у нее в новой редакции остаются лишь отдельные танцы. Уже в первом выходе Лебедя возникает образ героини. Дальше он проверяется, испытывается в разных ситуациях, но его выразительная сущность остается неизменной. И движения, которые определяют содержание и стиль, немногочисленны и повторны.

«Несмотря на серьезные недостатки, в этой постановке много танцовальных мест, хорошо характеризующих Одетту. Особенно интересны adagio и вариация второй картины первого акта и танцы третьего акта. В вариациях, особенно характерных для Лебедя, являются часто повторяемые rond de jambes. В них есть что-то, напоминающее движения и взлеты птицы».

В порывистых круженнях с обороняющимися взмахами рук-крыльев видны смятения встревоженной птицы; ее вспугнули, и она увертывается от преследующих ее людей, не дается им. «Больше всего пришлось поработать над руками. В их движениях принимали участие и плечи, и лопатки, и вся спина, что резко противоречило давно установившимся канонам классического балета».

Руки-крылья то мирно плещутся, то неуемно мечутся и ладонями жадно загребают воздух, как бы готовясь к освободительному и всеочищающему полету. Душно, нехватает дыхания.

Но Лебедь, тем не менее, остается на земле. Уланова — артистка преимущественно «земная», terre à terre, как говорят в балете, и только мечтания ее героинь тянут ее ввысь, к просторам вселенной.

«Лебединое озеро» с его контрастами Одетты и Одиллии, белого и черного, вызывает необходимость в некоем внутреннем преображении. Но как оно отзовется на внешнем облике и поведении артистки?

Уланова никогда не выступает против законов и условности своего искусства, хотя и не подвержена его застарелым предрассудкам.

Уланова идет по тому главному и, быть может, самому трудному пути, который отделяет балет от напыщенной декламации и мелодекламации и сближает его с подвижной скульптурой и овеществленной музыкой. Скульптура, живущая по законам музыкальной гармонии!

«Передо мной стояло задание: человеческому корпусу, воспитанному на «классике», придать движение птицы, причем лицо должно было сохранять от начала до конца одно выражение, вернее — не выражать никаких эмоций».

Уланова избегает кропотливой, мелочной мимической игры, и если по заданию спектакля или по недостатку танцев все же приходится ею заниматься, она выглядит суетливой, разбросанной и растерянной; для нее играть — значит танцовать всем телом.

Это особенно роднит ее с Чайковским. Кашкин утверждает, что Чайковского в балете «больше всего пленяла грация танцовщиц; за их мимической игрой он не особенно гонялся и потому, например, терпеть не мог знаменитую Виржинию Цукки, слава которой основана на выразительности мимики, но за то тем более восхищался танцовщицами вроде Брианца».

Искусство Улановой отвечает вкусам и убеждениям Чайковского, сходится с ним во всем. Искусство Улановой созвучно искусству Чайковского. Уланова — танцовщица Чайковского.

3

Жизель

Больше всех балетов Чайковский любил «Жизель». В этом нет ничего удивительного. «Жизель» оказала на него большое влияние и, по всей видимости, проложила путь «Лебединому озеру». Оно возникло как последующее и несколько усложненное развитие темы о неподкупной и самоотверженной любви.

«Жизель» очень подходит к Улановой, к ее индивидуальности своей гармоничной согласованностью, четкой целостностью хореографической ткани, подходит своими настроениями и своей гуманной моралью, пусть облеченной в фантастические одежды, но тем не менее вполне жизнедеятельной и реальной. Идея балета пробивается и светит сквозь матовую блеклость старины.

В «Жизели» четко оформилось дарование Улановой, и партия Жизели стала ее излюбленной партией. В представлении же зрителей эта роль стала неотделимой от того толкования, которое придала ей Уланова. Постараемся проследить его характер попутно с течением спектакля и для этого вспомним опорные, решающие моменты действия.

Альберт стучится к Жизели и прячется за избушкой. Выходит девушка, вся в белом, и только корсаж синий и на голове синий бант. Она замечает Альберта, она радостно смущена и чуть кокетливо, слегка заигрывая, пляшет с ним. Такая милая, такая славная и бесконечно человечная девушка, ни в чем не искушенная и во всем послушная голосу сердца.

Жизель наивна и доверчива, беззаботно доверчива. Полушутя она срывает цветок и гадает, садясь на скамейку. Ее вначале не томят никакие предчувствия, но с каждым отлетающим лепестком тревожнее бьется сердце. И в то же время она сама похожа на простенький, расцветающий на виду у нас полевой цветок.

Любит, не любит? Не любит... Скрепя сердце отрывается последний лепесток. Закралось первое сомнение. Это еще не муки ревности, а неосознанное беспокойство любви. Но, быть может, это простая случайность, ошибка? И другой цветок быстро подтверждает: любит! Вмиг восстановлена безмятежность, и вновь ничто не омрачает блаженства. Даже предупреждения лесничего Ганса — соперника Альберта. Жизель больше всего верит сердцу.

Приходят крестьянки, подружки Жизели. Вальс с цветами. И сами танцующие образуют гирлянду. Жизель пляшет с ними, играя и резвясь от полноты счастья. Она любима!

Появляются охотники, и среди них отец и невеста Альберта, нарядная, с длинным шлейфом. И рядом с ней Жизель — маленькая, скромная. Она с любопытством оглядывает знатных гостей, танцует перед ними, танцует для них. В плясках с бойкими подружками среди знатных гостей девушка с синим бантом выглядит полевой незабудкой, случайно вплетенной в пышную гирлянду оранжерейных цветов. Она не знает, что предвещает ей эта случайная и роковая встреча.

Праздник сбора винограда. Поселяне весело пляшут. С ними Альберт и Жизель. Довольная, захваченная своим чувством, она, взявшись руками за юбочку, танцует перед подружками, словно хочет сказать им: смотрите, как мне хорошо, какая я счастливая! Она то скачет, то вертится на одной ноге. Но это последнее веселье первой и последней любви.

Ганс нашел способ уличить Альберта и разоблачить его. Он снова говорит Жизели, что Альберт обманщик, но в ответ она лишь смеется, и смех ее подозрительным эхом отдается в оркестре. Тогда Ганс показывает удивленной толпе шпагу Альберта, и это вещественное доказательство сразу открывает глаза Жизели. Она потрясена. Ее застали врасплох, и она окаменела от неожиданности, но взор блуждает, глаза недоуменно, испуганно смотрят на мир и укоризненно вопрошают — за что? Еще неизвестно, что происходит у нее внутри: кипение страсти, вопль негодования не вышли наружу, не обратились в действие.

Но внезапно вспыхивает луч надежды. Жизель бросается к Альберту. Он должен, он не может не опровергнуть улики. Альберт успокаивает ее, и она снова хочет верить ему. И верит, и не верит подозрениям, и пугливо прижимается к матери, точно ищет у нее поддержки и защиты, ищет спасения своей любви.

Ганс продолжает осуществлять свою месть. Он трубит в рог и вызывает охотников. Альберт почтительно целует руку своей невесты. Теперь все ясно,— Жизель обманута, жизнь ее изломана, разбита... Руки обнимают голову, плечи вздрагивают, губы слегка подергиваются. На лице отчаяние и ужас. Подавленная, удрученная Жизель бежит к Альберту и его невесте и разъединяет их. Она швыряет своей сопернице ее подарок — золотую цепь, которая сейчас жжет ее и душит.

Рассудок Жизели мутится. Но она не сумасшедшая, она безумная, а это совсем не одно и то же. Сумасшествие — понятие клиническое, оно сопряжено с необъяснимыми странностями, а в безумии Жизели, говоря словами Шекспира, есть своя логика, оправданная и закономерная.

Это безумие Отелло, Офелии — акт исключительно психологический. Тут катастрофа, и с ней сопряжены чудеса прозрения, протестующий взрыв, путаница и сумятица чувств, а совсем не их преждевременное угасание и непоправимая депрессия. Наоборот, это «кресчендо» эмоций.

В течение каких-либо десяти минут проходит ускоренное в ритме и укороченное во времени изложение всей ее жизни. Растерянный, быстрый лепет. Она говорит движениями и позами, говорит торопливо, сбивчиво, говорит запинаясь, но тем не менее отчетливо и внятно, она спешит успеть сказать все до смерти, призрак которой как единственное утешение или избавление от окружающей лжи вдруг возникает перед ней.

Хотя есть еще мать. И Жизель, плача, бежит к матери и там падает обессиленная, потом встает, пристально смотрит на Альберта, смотрит полным отчаяния вопрошающим взглядом—разве можно было ее обмануть? — отшатывается, так, что нас в это мгновение пробирает дрожь, закрывает ладонями глаза, руки беспомощно соскальзывают на щеки, падают вниз, затем подымаются вверх и, прижавшись к голове, судорожно гладят волосы. Кажется, что она сама утешает, успокаивает себя, как обиженного, незаслуженно наказанного ребенка. Ребенка, у которого был один опасный каприз, каприз безграничной и доверчивой любви. И за этот каприз Жизель сейчас расплачивается ценою всей жизни.

Она опустилась на колено. Поднялась, снова опустилась. Рука, робко вздрагивая, указывает вперед. Девушка замечает брошенную на землю шпагу. Порывисто схватывает ее и холодным острием очерчивает себе могилу, потом рукоятью вперед бросается на Ганса: зачем, зачем он разрушил иллюзии и разбил ее маленькое, скромное девичье счастье?

Она хочет заколоться, но ей мешают. Из обессилевших рук выпало лезвие,

Жизель прижимается к матери. Это единственное, что ей осталось. Затем отбегает, руки нелепо раздвинуты и подняты, рот скошен в гримасу. Шатаясь, она танцует, танцует из последних сил, повторяя путанные обрывки знакомых движений. Тут и гадание, и уверения в любви, и сцена веселья и нежности. Лирический дуэт, вальс, веселая полька.. Вот они— несбывшиеся мечты! Меняются эмоции, меняются па. Они проносятся нестройным вихрем в ее затуманенном и надломленном сознании.

Движения угловаты, их былая координация расстроена. Они совершаются маниакально, в полузабытьи, в бреду. Прошлое искаженно переплетается в смятенном сознании девушки. То, что раньше было согласованным и осознанным, сейчас выглядит машинальным и бессвязным. Это механическая инерция сознания и чувств, внезапный и беспорядочный рефлекс памяти, которая дает гнетущую и трогательную карикатуру исчезнувшего, безвозвратно ушедшего.

Наконец кончено это удрученно ироническое прощание с прошлым. Воспоминания разлетелись клочьями. Жизель осталась одна и стоит в беспамятстве. Она закрывает лицо руками. Секунда выжидания, и затем она снова бежит по кругу и беспомощно хватается за подружек, — может быть, они удержат ее в жизни? Снова подбегает к матери, обнимает ее и, наконец, падает мертвая на руки к Альберту. В оркестре слышны скорбные, зловещие аккорды.

Я рассказал содержание первого акта «Жизели» и при этом имел в виду Уланову, т. е. образ, который она создает. Его кульминация — в сцене безумства, когда скорбь и сила отчаяния достигают предела.

Здесь артистку подстерегает опасность физиологичности. Для некоторых эта опасность кажется даже соблазном: вот где можно дать волю своему темпераменту. Но Уланова не склонна к повышенной экспансивности, к неумеренной горячности и пылкости. Она всему знает меру и потому счастливо избегает натуралистического описания страданий. Ее поведение основано на психологических, а совсем не на патологических причинах и переменах. Это томление духа, а не плоти.

Жизель-Уланова лишена всякого нажима, всякой нарочитости, это легкое акварельное туше. Уланова осторожно отбирает оттенки, чтобы изображение не вышло пестрым. С самого начала она восхитительна в своем простодушном кокетстве и в своей детской робости, но и когда Жизель теряет рассудок, артистка остается верной себе.

Жизель помнит о поруганном доверии и оскорбленной любви. В ней есть доля кроткой сентиментальности, которая одновременно с симпатией внушает и сожаление. Но это — сожаление, а не жалостливость, не слезливая размягченность и приниженность чувств. Жизель-Уланова вызывает именно не жалость, а сострадание, чувство куда более действенное и высокое.

Жизель-Уланова гибнет из-за безотчетной и доверчивой любви. Смерть ее— от разочарования, от отчаяния, но она поколеблена не в любви, а в своей доверчивости. Право на любовь ей достается недаром, оно выстрадано, и потому, что оно выстрадано, с ним тяжело и невозможно расстаться.

... Старое, заброшенное кладбище, скорее напоминающее лес. Мерцающий свет луны. Не из могил, а из цветов и деревьев возникают таинственные виллисы. В них нет ничего «потустороннего». Это духи земли, духи людского происхождения. В спектакле, в его начальном замысле живут настроения пантеизма. Уланова чутка к ним. Образы «мертвой» Жизели и ее жестоких подруг представляют собой как бы кристаллизацию чувств, растворенных в природе.

Жизель-Уланова *продолжает любить* и после смерти, любить, как живая, самоотверженно и безгранично, любить убежденно, любить в столкновениях, в борьбе. Она послушна голосу своего сердца, верна себе. Привязанность выше отчужденности, сердечность сильнее равнодушия, любовь побеждает смерть. Жизель тут не столько защищает Альберта, сколько не изменяет себе.

Борьба мертвой Жизели с Миртой — гордой повелительницей виллис — это борьба за жизнь. Она защищает любовь до гроба и после гроба как единственно дорогое и вечное. Она бросает Ганса (как будто он, а не Альберт разбил ее счастье) под ноги разгневанных виллис, которые его затанцовывают, и выводит Альберта из сомкнутого строя бездушных мстительниц. Она защищает Альберта от холодного жестокосердия Мирты и приносит ей в жертву Ганса. Чувство к Альберту, которого она, мертвая, продолжает любить живым, пересиливает у нее и злобу отвергнутой любви и горечь вынужденной разлуки.

Виллисы сурово мстят за обман. Но любовь превозмогла страх и победила мщение. Рассеивается кладбищенская тьма, и утренняя заря приходит на помощь Жизели — она сама уходит в небытие, но чувство ее радуется солнцу и идеал торжествует. Альберт спасен.

Жизель выходит победительницей из напряженного поединка с Миртой. Тут даны два отношения к людям, два характера, два стиля, и в их конфликте — в какой только раз!— возникает романтическая тема непобедимой и смертельной любви. Тема эта сродни Улановой. Сродни ей и *форма спектакля*, старомодная, но органичная для этой темы.

«Бахчисарайский фонтан».
Мария — Г. Уланова.

4 *Мария, Джульетта*

Самую важную роль в признании Улановой зрителями сыграл, как ни странно, «Бахчисарайский фонтан». Можно сказать, что именно Марии, роли куда более простой, чем те, которые Уланова исполняла прежде, она обязана своей всеобщей известностью. С премьеры «Бахчисарайского фонтана» на нее обратили особенное внимание.

Почему это произошло? Оттого ли, что это была первая роль, не перешедшая к ней в порядке очереди, роль, которую она сама делала с начала и до конца, не имея поддержки в опыте других актрис, — новая партия в новом балете, к тому же встретившем одобрительный прием? Или оттого, что та тема, которая прежде утверждалась Улановой в мечте, в сказке, в фантазии, тут вдруг аргументировалась и проверялась реальными обстоятельствами и средой?

Героиня Улановой от начала до конца не порывала с жизненной конкретностью, и эта конкретность, это новое окружение не сокращали «живучести» темы во времени, не делали ее надуманной и фальшивой. Наоборот, они только подтверждали ее нестареющее значение, и каждый раз эта неизменная и возвышенная улановская тема обретала совершенно неизвестные раньше краски, находила новые для балета объективные точки приложения.

«Бахчисарайский фонтан» показал еще раз, что поэзия Улановой — это высокая и чудесная правда жизни. И в то же время это правда самой артистки, ее индивидуальности, ее искусства, которому больше всего претит высокомерие и ложь.

В начале спектакля мы застаем Марию на балу среди родных и знакомых. Она мало походит на полячку и совсем не похожа на аристократку. В ней больше ребячливой непринужденности и резвости, чем панской горделивости. Кругом распоясавшиеся паны пляшут, красуются и щеголяют в буйной мазурке с лихими приседаниями на колено. Мария даже не в стиле танца, вызывающего и чванного.

В доме разудалых и спесивых шляхтичей она такая же чужая и одинокая, как и во дворце хана, куда ее приносят на носилках, с лицом, закутанным в тюль. Во дворце ее нетронутая детскость наглядно контрастирует с истомой и негой гарема, и прежде всего с откровенным сладострастием Заремы, которая идет на все в своем ожесточенном бунте ревности и отчаяния. Это контраст целомудрия и экстаза.

«Бахчисарайский фонтан» навеян балету Пушкиным. Уланова больше, чем все другие в спектакле, вызывает ассоциации с пушкинскими образами. Но только ли здесь она пушкинская или Пушкин своей прозрачной, сердечной гармонией вообще близок ее природному таланту? Ее

«Бахчисарайский фонтан».
Мария — Г. Уланова.

Джульетта рождает такое же настроение, тогда и в Джульетте она вполне пушкинская?

Спектакль «Ромео и Джульетта» — спектакль больших масштабов. Это не потому, что декорации расширили сценическую коробку до размеров просторных дворцовых зал и грандиозных площадей Вероны. Нет, весь спектакль, его замысел, дерзания внушают почтение своей величественностью. Видно, что люди задались большими намерениями и решают их крупно и веско.

Первое впечатление от спектакля — впечатление торжествующей театральности, необычности и праздничности. Давно в балете мы не слышали такой музыки, не видели такого зрелища и не восхищались таким мастерством. Это вовсе не значит, что музыка С. Прокофьева, декорации А. Вильямса, постановка Л. Лавровского безупречны и не допускают возражений. Часто у них нет согласованности и единства. Видно, что авторы спектакля по-разному относятся к его главной теме.

Внутренние разногласия спектакля «Ромео и Джульетта» вызвали споры и вокруг него. Возможно, кое-кто из спорящих не нашел себе поддержки ни у одного из авторов спектакля. Зато все почти сошлись в восторженной оценке Улановой-Джульетты. Образ этот становится в ряд с лучшими творениями балетного искусства — и только ли балетного?..

Улановскую Джульетту упрекали в том, что она не совсем итальянка. У нее недостаточно кипучести и огня девушек юга. В самом деле, Уланова и Сергеев больше передают мечтательную влюбленность, чем необузданную страсть. Но ведь и Шекспир в своей поэме о всепоглощающей и безрассудной любви не очень стремился быть точным в передаче итальянского колорита и итальянских характеров. И те источники, которыми он, по всей видимости, пользовался при сочинении сюжета, как-то роман Кретьена де-Труа о Клише и Фенисе или поэма Бруга, не толкали его к этому. Неудержимую пламенность и шквал страстей, которые обычно приписываются итальянкам, Шекспир умерял куда более сдержанными нравами и формами поведения своих соотечественников. Вот почему его Джульетта не меньше англичанка, чем итальянка.

Уланова в несколько смягченной элегической манере показывает трагедию юной любви, и это в то же время трагедия дерзновения и упорства, не знающего преград. Артистка передает красоту молодого и горячего чувства, и в одном, только в одном смысле она — вполне «шекспировская». Как все шекспировские женщины, ее Джульетта одержима одним чувством. Любовь у них единственное в жизни, и все свои помыслы они переносят на любимого.

Любовь их поглощает целиком, и своей жизнью, своими поступками они возвеличивают эту любовь. В улановской Джульетте только проснулось чувство влечения. Не увлечения, а именно влечения. Но, перефразируя слова из «Анны Карениной», можно сказать, что Джульетта до встречи с Ромео по-настоящему не знала, что такое любовь, потому что слово это для нее слишком много значит.

Ее Джульетта похожа на резную точеную статуэтку из слоновой кости. И в то же время у нее какая-то детская угловатость движений, слегка втянутые плечи, которые мы видим у многих, встречающихся нам ежедневно девушек. И это то личное, что придает ее героиням особое обаяние. Они как бы взяты из жизни и потому им веришь. В искусстве Улановой сошлись традиции итальянских живописцев и современное, русское, сошлось классическое и непосредственно личное. И в их переплетении—сила и жизненность ее таланта.

Можно усомниться, что Уланова-Джульетта внешне воспроизводит девушку Ренессанса. Возможно, что девушки

«Ромео и Джульетта».

Джульетта — Г. Уланова.

того времени были более задорными и вели себя бойчее и откровеннее. Но разве в этом дело? Артистка не очень заботилась о бытовом облике своей героини, ее увлекала тема, которая шире темы вражды Капулетти и Монтекки, шире во времени и глубже по существу.

Первая встреча Джульетты с Ромео проходит вяло. Тут нужна вспышка страсти, а дано лишь спокойствие целомудрия. Улановой в спектакле нехватает движений. Арабеск, мелкие кружения и подъем на плечо к кавалеру — и все. А ведь нужно передать аромат весны, трепет предгрозового ожидания, молний вспыхнувшую страсть, громовые раскаты и скорбь могильного затишья. Сколько оттенков одной темы! И нужно обаяние Улановой, чтобы зритель верил ее одному движению. Нужно ее умение сказать немногим многое.

В партии Джульетты всего три-четыре танцовальных вариации. Но артистка танцует всю роль — и тогда, когда юная девочка резвится и заигрывает с кормилицей, прыгая к ней на колени, и когда с удовлетворением смотрится в зеркало и в ней пробуждается женщина, и когда она нехотя, через силу, словно в прострации, прохаживается с Парисом, будто думает в это время о другом. Тут передана горечь принуждения. Уланова танцует и тогда, когда в келье у Лоренцо смиренно просит благословения на брак с Ромео.

Джульетта, одетая в черный плащ, на пальцах, словно на цыпочках, подходит к распятию и встает на арабеск, медленно склоняясь к полу...

Джульетта танцует, наконец, и тогда, когда Ромео в склепе поднимает ее мертвую, нежно прижимая к себе. Безжизненное тело распростерто в воздухе. Сергеев держит Уланову на весу. Спадает белая кисея платья. Но мы видим, что это не труп. И как это трудно — казаться одновременно и живой, и мертвой.

Только в конце спектакля Улановой заметно нехватало танцев, и она начинала изменять своей природе, шевелила губами, морщила лоб, что выглядело неестественно. Но и тут она не выходила из образа, который отчетливо выделялся на общем фоне спектакля.

В «Бахчисарайском фонтане» и в «Ромео и Джульетте» многое для Улановой открылось по-новому. В этих спектаклях даже пейзаж и обстановка действия другие, не такие, какие ее окружали в «Лебедином озере», в «Жизели». Там были лес, ночь, озеро, тут же — залы, интерьеры дворцов, площади. И одежду она изменила. Вместо тюников — туника, похожая на обыкновенное легкое женское платье, которое мы так часто видим. Тема же осталась прежняя — неизменная, излюбленная улановская тема.

5 *Индивидуальное*

Дочь Капулетти приходит на бал в простой светлой тунике, которая не делает ее домашней, будничной, а лишь выделяет островок интимного в шумном море праздника. На этом островке — Уланова, особенная и, если хотите, одинокая в своей одухотворенной скромности.

Она всегда особенная, и ее всегда можно узнать. Такова сила индивидуальности. Ее личное, «улановское» переходит из балета в балет. Артистка захвачена одной мечтой, и все роли она подчиняет своей мечтательной индивидуальности. Так было с «обалетченными» героинями Пушкина, Бальзака, Шекспира.

Прежде улановской «эмблемой» считалась Жизель, затем на ее место встала Джульетта. Но обе они живут в одной улановской теме, личной теме ее оригинального дарования.

Улановой дано право избранных — оставаться самими собой. И она пользуется этим правом, раскрывая себя полнее и совершеннее от роли к роли. Ролей у нее немного, но каждая из них дает вескую аргументацию в защите общей улановской темы. И в этом, быть может, главное свидетельство ее артистической оригинальности.

Когда смотришь Уланову, любуешься ее непринужденной грацией, внутренней законченностью и благородством стиля. Стиль — это куда больше, чем манера. Гармоническая цельность формы как бы отвечает собранному единству мыслей и чувств, заключенных в созданиях артистки.

Никаких побрякушек, ничего лишнего, отвлекающего, затемняющего смысл! Уланова всякий раз находит свой четкий взгляд и угол зрения по отношению к тому человеку, которого она изображает, и этот ее аспект, ее ракурс, в каком она видит вещи, находится в полном согласии с истиной и делает ее дарование оригинальным.

Уланову сравнивают с другими танцовщицами-современницами и особенно часто с Семеновой. Сопоставление это невыгодно для обеих даже в целях контраста. Семенова — явление выдающееся и отнюдь не полярное Улановой. Семенова открывает список лучших балерин, воспитанных после Октября. Уланова зато единственная в этом списке. У Семеновой возможны последовательницы, и они есть. Улановой хотя и подражают, но тщетно. Настолько силен в ней отпечаток индивидуальности.

Это вовсе не значит, что Уланова артистка «без рода и племени». Наоборот, она подводит итог и систематизирует многое из того, что было до нее. Прошлое ее искусства не беднее его будущего. В развитии балета она выполняет важную миссию собирателя и браковщика. Она отбирает лучшее, и в процессе такого отбора формируется ее собственный стиль.

Темперамент не захлестывает Уланову. У нее нет и той возбужденной порывистости, которая иными танцовщицами выдается за темперамент и дает им право не считаться с точными формами танца, с его техническими законами. Между тем техника классического танца — это не что иное, как лексика, его пластический язык, и от искусного владения техникой зависит и отчетливая ясность произношения, и исчерпывающая образность речи.

Уланова часто говорит шопотом, но всегда внятно. Уланова внимательна к общим замыслам спектакля и редко позволяет себе изменять установленный рисунок танца, потому что она в состоянии оправдать, доказать его естественность и целесообразность. Вот почему ее оригинальность не предполагает своеволия. Вот почему постоянное ощущение себя частью целого не делает ее искусство безликим.

Балет ставит пределы перевоплощению более жесткие, чем драма. Уланова не использует полностью даже этих пределов. Ее знакомый человеческий образ без всяких изменений во внешности переходит из спектакля в спектакль — переходит порой с неизменными и родственными ей сценическими атрибутами, вроде кисейной шали или тюников, и это не значит, что артистка повторяется. Ее личное — это ее отношение к объекту изображения, т. е. именно то, что называется мировоззрением художника. Оно постоянно, но сами объекты меняются, и это оберегает артистку от монотонности и однообразия. Только любители балетных аттракционов упрекают ее в бесцветности.

В искусстве Улановой нет того ущербного культа техники, когда остается только форма, бессмысленная и опустошенная, омертвелые позы и линии, когда внешнее принимается за сущность. Ее формы, строгие и по-своему «уютные», всегда полны смысла. Ничего беспричинного!

Техника Улановой расчетливая, обоснованная до мелочей и вдохновенная в этой своей оправданности. У некоторых техника предполагает лишь внешний эффект. Она — самоцель, она — ключ к снисканию успеха. Уланова техникой создает образ. Техникой она прокладывает путь к воплощению идеи, так что ее творчество всегда проникновенно и всегда познавательно.

Уланова танцует красиво. Это значит, что самое трудное в технике она выполняет легко. Техника классического танца не настаивает на догматичных и нейтральных характеристиках. Ей доступны разные «диалекты» и краски. К унылым стандартам прибегают лишь бесталанные исполнители, действующие по-заученному. Для них школа превращается в обузу. Школа для Улановой прежде всего испытание и раскрепощение своей физической природы.

У Улановой от природы небольшой шаг. Чтобы увеличить его, она отставляла одну ногу от другой как можно дальше, она выгибала спину, и теперь этот упруго выгнутый корпус является одной из скульптурных, формообразующих элементов ее сценической классики. При глубоко выгнутой спине ей нет нужды поднимать высоко ногу.

Кроме того, со времени школы у Улановой осталась едва заметная сутуловатость или, если хотите, чрезмерная приподнятость плеч. Голова ее слегка наклонена вниз, словно глаза потуплены.

Она сама объясняет, что это пришло от детского смущения, но застенчивость у нее осталась по сей день, а сейчас от поднятой ноги к чуть-чуть опущенной, вобранной в плечи голове тянется упругая, плавная линия, в начале и в конце выгнутая, выгнутая в противоположных направлениях.

Таков знаменитый улановский полуарабеск, и в нем — своя гармония целого.

Танец, что песня, а Шуман как-то сказал, что «в музыке, как в шахматах, главное в игре королева — мелодия, но решает успех король — гармония».

Уланова застывает в позе душевного раздумья, в ней и усталость, и тревожный порыв, и робкая недосказанность, и притаившееся ожидание.

Поза в балете — это пауза в драме, задумчивая остановка движения, когда человек погружен, уходит в себя и, по словам Данте, смотрит и слушает мгновенье. Вот она — элегия размышления.

Уланова входит в роль постепенно. Для некоторых танцовщиц первый спектакль—это уже итог, им помогает волнение премьеры. Для Улановой первый спектакль — только начало, и всякое волнение ей мешает. Она проверяет себя на публике и от спектакля к спектаклю овладевает новой техникой роли.

Техника покорна Улановой. Она ее желанный, преданный помощник, и Уланова владеет редчайшим жанром техники — техникой лирического.

Что это значит? Техника интимного, техника подсознательного, техника переживаний, техника мечты... Странно слышать эти будто бы несовместимые сочетания слов и понятий, но в балете они более, чем где-либо, уместны.

Вдумчивая техника Улановой ждет своего разбора и изучения. Пока нам доступны частные, отрывочные наблюдения.

Говорят, что Уланова танцует любовь. Не просто любовь, а любовь как подвиг и как подвижничество, любовь как самопожертвование и как жертву, любовь как искупление и спасение от зла, как нечто целебное, любовь как рок, как указание, неотвратимый перст судьбы. И Одетта, и Жизель, и Мария, и Джульетта охвачены любовью, и она их возвеличивает. Она делает их энергичными и мужественными и дает им волю к жизни.

Жизнедеятельность их и сила — прямое следствие любви. Пожалуй, это верно, и в том, что открывает нам Уланова, видишь прежде всего не физическую страсть, не доверие к судьбе и не гнетущий символ веры, а благостный и очищающий символ жизни, реальной жизни, т. е. преданность, расположение и симпатию к людям. Симпатию и сочувствие к Ромео, Зигфриду, Альберту, но прежде всего к Джульетте, Одетте, Жизели.

В этом «эгоизме женственного» Уланова не знает себе равных. Она любит своих героинь, и это дает ей право максимально приблизить их к себе и растворить в своей индивидуальности.

Уланова в танцах выражает чувство любви — активной, неотступной в своих стремлениях. Но во всех ее ролях проскальзывают блики мечтательной грусти. В этом нет противоречия. Недаром Лермонтов говорил, что «сердце, которое много любит, много грустит...». Героини Улановой любят много и сильно, и оттого грусть их естественна и лишена мрачности.

Создания Улановой излучают свет, и тем не менее их упрекают в известной жесткости. Возможно, что так и есть, но сухость эта скорее от уважения к материалу и природе своего искусства.

Тут действуют законы пластического искусства с их логикой самоограничения, когда лаконичность, если не сказать скупость, почитается одним из непременных условий совершенного творчества.

Волнует тот, кто сам волнуется,— уверял Аристотель. Я не знаю секрета улановского волнения, но, как во всем истинно прекрасном, у нее нет противопоставления вдохновения — работе, фантазии—разуму, простого — сложному. У нее все состоит в равновесии. И она избегает нарочитого усиления, подчеркнутости.

Скульптурные создания Улановой редко меняются в цвете. В этом их условность. Как тут не вспомнить Пушкина? «Мы все еще продолжаем повторять, что прекрасное есть подражание изящной природе... Почему же статуя раскрашенная нам нравится менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами?»

Уланова всему предпочитает образный язык танца. Танец и музыка украшают, идеализируют людей, делают их лучше, светлее, чище.

Улановой нравится эта благородная особенность своего искусства. Она хочет показывать людей по Рафаэлю, не такими, какие они в природе, а такими, какими их следовало бы создать. У нее есть простота и нет простоватости.

Облагораживая и возвышая своих героинь, она защищает вечную идею гуманности и тем самым приближает их к нам. Героини эти, как творения резца и кисти, у всех на виду, но в них есть созерцательность, идущая от самоуглубления, и некоторая загадочная скрытность.

«Ромео и Джульетта».

Джульетта — Г. Уланова. Ромео — К. Сергеев.

В скромных позах Улановой подкупает какая-то недосказанность. И в этой недоговоренности есть что-то манящее, завлекающее. Она открывает простор воображению. Артистка словно полагается на творческое сотрудничество зрителя, верит в него.

У героинь Улановой щемящая, но не слащавая и не изнеженная трогательность. Они не мягкосердечны, и не бессердечны, они по-настоящему честны и справедливы. Таковы Жизель и Джульетта, живые и... после смерти.

Героини ее во сне и наяву проходят испытание на жизнь, испытание вечности. Они молчат, но беззвучное красноречие Улановой стоит многих слов.

Они ведут себя сдержанно, если не сказать скупо. Там, где другой бы понадобилась сложная партитура жестов и мимики, ей достаточно одной ноты, одного движения, легкого взмаха рук или чуть отброшенной от пола ступни, как в полуарабеске. Артистка застывает на одно мгновение, и ее безмолвие и ее выразительное спокойствие говорит чистым голосом затаенных чувств.

Героини Улановой спокойны, ибо «то, что прекрасно, не нуждается в действии, потому что оно само есть цель» (Аристотель). У них какая-то лепная или изваянная пассивность. В ее размеренной, скульптурной неподвижности нет вялости и апатии, нет утомления жизнью и нет невозмутимости мраморных и бронзовых статуй.

Героини Улановой не стыдливы и в то же время целомудренны. У них радость не разражается смехом, но проявляется в беспечной улыбке от полноты внутреннего счастья. И манера у них держаться, как у людей, полагающих, что их не наблюдают. Кажется, что все это само собой вылилось, непроизвольно.

Что еще надо для совершенства? Уланова знает одной лишь думы власть, и у нее «всегда везде одно мечтание, одно привычное желание, одна привычная печаль».

Но однажды артистка созналась, что ей надоело изображать страждущее, удрученное и обреченное, и хотя в физической смерти Джульетты скрыто духовное просветление, она хочет роли светлой, сверкающей с начала до конца и волевой, импульсной, где было бы озорство, дерзость, активные поступки.

Ну, сыграть бы отчаянного и шустрого мальчишку-сорванца в сапогах, чтобы можно было вести себя так, как ведет себя Уланова летом, когда она бегает по лесу или правит байдаркой на Селигере. Растормошить бы себя, свое искусство!

Таковы мечты одной из самых мечтательных наших актрис. Улановой хочется испробовать себя в создании образов людей нашего времени. Надо ей дать эту возможность. Пройдут годы, и имя Улановой будет овеяно легендой, как имена Тальони и Павловой.

6 *Завтра*

Я здесь не собираюсь ставить прогнозы. Мне только хочется подвести некоторые итоги сказанному и подчеркнуть то основное, что возвышает Уланову в глазах ее современников.

Все крупные художники всегда были людьми своего века и своей страны. И Тальони, и Павлова были глубоко современными художниками. Про Павлову писали, что «это истинная танцовщица модерн», не понимая того, что этот «модерн» и есть в значительной степени то новое, что артист вносит в искусство. Это не было капризом и прихотью моды, и не даром для нас сейчас искусство Павловой является образцом классического стиля.

Я только пишу о наиболее примечательном, личном, обходя Аврору из «Спящей красавицы», принцессу из «Щелкунчика», Сольвейг, Раймонду и некоторые другие партии, исполнявшиеся Улановой. Существенно, однако, то, что в ее репертуаре нет вовсе ролей современных девушек, девушек нашего времени, нашей страны. Таких ролей вообще еще очень мало в балете. Между тем их настоятельно требует жизнь. Она рождает новых, неизвестных прежде героев в искусстве. И балет тут, конечно, не исключение.

Человек наших дней принесет много нового, неожиданного балетной сцене. Этому человеку претит все мелкотравчатое, сусальное, у него широкая душа, широкая и цельная натура и широкие, четкие жесты, какие предполагает танец. Он не слащав в грусти, не груб в веселье, не жалок в лирике; он смеется — не хихикает, тверд — не упрям, страдает — и не теряет себя. Нет в нем расслабленности, беспросветного уныния. Он умен, прозорлив, горд, он борется и побеждает. Он враг мишуры и убогой роскоши.

Воплотить образы современников — главная, первейшая задача балета и всех его деятелей, иначе искусство будет обречено на застой и прозябание. Только решив ее, став вплотную к современности, балет докажет свою жизненность и оправдает свое равноправие среди других искусств.

Весь опыт творчества подвел Уланову к созданию новых образов на балетной сцене. Даже танцуя старые балеты со старыми героями, Уланова утверждала свое мироощущение советской женщины и артистки, и тут отчетливо сказывалось ее чувство нового, чувство современности.

Я раз слышал мнение одного из критиков, что люди беспокойные, ищущие не могут любить балет. Это искусство неподвижное, успокаивающее. От своей публики балет требует лишь тонкости зрительного восприятия, а не активных сопереживаний и волнений.

Творчество Улановой опровергает это мнение. Она ни к чему не безразлична, а всегда пристрастна и активна. Всех своих героинь она показывает в аспекте настоящего, сегодняшнего. Даже Жизель и Одетту. И в их трактовке виден отсвет нового жизнеощущения. Если правдивая фантазия не что иное, как обобщение, иносказательная форма реальности, то Уланова приближает к нам фантастические образы «Лебединого озера» и «Жизели» с их идеями человеческой справедливости и гуманизма. Ее героини не отступают перед испытаниями судьбы, они идут до конца в достижении своей цели, которой они беззаветно и самоотверженно преданы.

И эта стойкость делает их красивыми. Красивое в жизни не всегда красиво на сцене. Но в искусстве Улановой эти понятия слитны.

Всех своих героинь Уланова по возможности приближает к образу современной лирической девушки.

Лирика Улановой не знает ничего заунывного, расслабленного. Это — лирика в убежденности, в борьбе. И это лирика национальная, русская, спрятанная где-то внутри лирика страждущего, но не покоренного сердца.

Про Уланову говорили, что у нее «славянская меланхолия», и этим как бы подчеркивали русское, славянское происхождение ее героинь (вспомним тематические истоки «Жизели»). Но ведь и в этой «меланхолии» нет ничего в буквальном смысле меланхолического, шаткого, упадочного. Тут, правда, слышится некоторый намек на неторопливость, медлительность в действии (пока человек раскачивается), но ведь само это действие уверенно и достигает цели.

Искусство Улановой целеустремленно и этим, в свою очередь, созвучно нашему времени. И тем самым оно принадлежит и завтрашнему. Ведь давно известно, что творец художественного произведения будущего есть не кто иной, как художник настоящего времени, который предугадывает призыв будущего и стремится стать его составной частью.

Искусство Улановой, как подлинного современного художника, всегда обращено к будущему, но жаль, что его объекты еще не взяты из жизненного содержания наших дней. Это не ее вина. Тут дело за либреттистами, композиторами, балетмейстерами. Они должны писать и ставить для Улановой новые балеты о наших днях и наших людях.

Эту книгу я начинал и заканчивал в дни мира. Великая Отечественная война с особой силой заострила национальные и современные устремления нашего искусства. Только балета это почти не коснулось. Он со своей неторопливостью и привычной инертностью продолжает жить в призрачном, неземном, мифическом мире всяких сказочных дриад и фей.

Между тем интересы гражданские и интересы творчества артистов — мастеров танца — настоятельно требуют обогащения балетной тематики. И чем художник крупнее, тем больше его ответственность перед эпохой, ее событиями и людьми.

Уланова танцовала последние годы в Алма-Ате, куда она вернулась в свой театр,— еще не в Ленинград, а в Молотов, на Урал, где три зимы работал театр имени Кирова.

Как-то на репетиции она получила конверт с штампом ППС. Это было письмо от неизвестного, письмо с фронта. Вот оно:

«Добрый день, Галина Сергеевна! Пусть мой незнакомый почерк не удивляет вас. Ведь вас многие знают и любят... Через пять минут все станет ясным... «Маленький домик», из которого я вам пишу это письмо, одиноко стоит на опушке большого соснового леса...

«Маленький домик» у нас, по-военному, называется «караульным помещением».

На столе стоит ваша фотография (лебедь из балета «Лебединое озеро»).

Два дня назад эта фотография была найдена нашими бойцами в одном из разрушенных войной крестьянских домов. Около двух лет она пробыла в немецком плену. Ее сняли со стены комнаты, в которой жил начальник немецкого гарнизона обер-лейтенант Альберт фон Кризе (Берлин, Вильгельмштрассе, 42). Немецкий гарнизон и обер-лейтенант недавно разгромлены нашими частями. Ваша фотография — вещественная характеристика «нового порядка» в Европе. На фото две пулевые раны. Очевидно, пьяный обер-лейтенант был большим «ценителем» искусства.

Вот и все, о чем я хотел вам рассказать. Я бы послал вам вашу оскорбленную фотографию, но она не принадлежит мне. Да и нужно ли это делать?! Ее берегут. За нее мстят. Ее любят... Кто-то рядом поставил большой букет осенних полевых цветов (ох, уж эти ленинградцы!).

С приветом (подпись)».

Эта память воина, память, прошедшая испытание огнем и кровью, естественно вызывает у художника горячий отклик признательности.

А в чем же выражается признательность художника, как не в творчестве? И надо помочь Улановой найти путь к новому миру идей и образов, тем более, что она сама хочет этого. И тогда мы увидим, как в темах патриотических по-новому раскроется и расцветет ее талант.

Ведь современное — это и самое вечное.

ТЕАТР ФРОНТУ

Искусство проверяется на фронте

(Из опыта работы уральских фронтовых бригад)

Н. ПУТИНЦЕВ

Театры Урала недавно отметили 100-летие своего существования. От случайных спектаклей заезжих гастролеров, грубого произвола антрепренеров они выросли в значительную культурную силу. Сейчас работники искусств на Урале исчисляются тысячами. Свердловск по праву гордится старейшим театром оперы и балета им. Луначарского, театром Музыкальной комедии — одним из лучших в стране коллективов этого жанра, драматическим театром, ТЮЗ'ом. До десяти драматических коллективов играют в районах Свердловской области. За время войны на Урале побывали: МХАТ СССР им. Горького, Центральный театр Красной Армии, ленинградские театры — Новый и имени Ленинского комсомола, Николаевский и Смоленский театры. До последних дней продолжались в Молотове спектакли Ленинградского академического театра им. Кирова, вернувшегося недавно в Ленинград.

В первые же дни войны уральцы поклялись товарищу Сталину отдать все свои силы фронту, поклялись священной, нерушимой клятвой. Всеобщий патриотический подъем захватил артистов и писателей, композиторов и художников. Все считали себя мобилизованными, готовыми встать на защиту Родины: кто с оружием в руках, кто оружием своего искусства. Уже через несколько часов после объявления войны стали поступать телеграммы от театров с требованиями направить их «для обслуживания бойцов фронтовой полосы».

Артисты в это время объединялись в бригады стихийно, без приказов и циркулярных распоряжений. Сами подбирали репертуар, распределяли роли, репетировали. Быстро рассеялись возникшие было сомнения о назначении искусства в суровое время ожесточенных боев с врагами. Знали: на фронте нужны и призывное слово артиста, и веселая шутка, и бородная русская мелодия, и бодрый залихватский танец.

И фронт позвал. Уже к концу 1941 г. Свердловская филармония снарядила в путь четыре бригады артистов эстрады, театров оперы, драмы, музыкальной комедии. За ними последовали и другие. Художественное обслуживание фронта, культурное шефство над бойцами Действующей Красной Армии стало повседневным, почетным, радостным долгом работников искусств.

30 бригад в составе до 400 артистов, свыше 4000 концертов на фронте[1] — таков боевой рапорт артистов Свердловской области. Актеры-уральцы побывали на всех фронтах — от Ледовитого океана до Черного моря, прошли пешком, проехали на грузовиках и автобусах десятки тысяч километров по пугям великих сражений, деля вместе с бойцами все трудности походной жизни.

Выступали в окопах и блиндажах — в 500—600 метрах от линии вражеской обороны; на склонах холмов, сразу для нескольких тысяч бойцов и командиров; в крестьянских избах, где простыня перед печкой отделяла «кулисы»; среди развалин еще дымящихся пожарищ. Выступали по 3—5—8 раз в день, при свете коптилок и электрических фонариков, часто на открытом воздухе, под неприятельским обстрелом; в дождь — когда 4 бойца держали плащ-палатку над хрупким аккордеоном, при 10—15-градусном морозе. При этом

[1] На 1/I 1944 г.

всегда каждый артист был одет в свое лучшее концертное платье. Одна из фронтовых фотографий запечатлела интересный момент: акробаты Миттольс исполняют номер зимой на автомобиле, их обнаженные тела четко выделяются на фоне снега и могучих вековых елей.

«Тракторный прицеп — сцена. Несколько плащ-палаток — кулисы. Вместо электрического освещения — лучи заходящего солнца. Зрительный зал — поляна в яблоневом саду, уставленная скамейками, стульями. В глубине плакат — «Привет желанным гостям от артиллеристов», — так командир Ю. Зубков описывает условия, в которых проходил концерт бригады свердловских артистов под руководством А. П. Месняева.

Интересны воспоминания артиста Г. В. Артоболевского:

«Концерт проводился обычно в простой бревенчатой русской избе. Эстрады, конечно, нет. Зрители тесно садились вокруг нас, окружали со всех сторон в три яруса: на полу, на скамейках, стоя, — «в тесноте, да не в обиде». Особенно трудно бывало балетным и цирковым артистам, им приходилось проявлять чудеса ловкости, выступая на крошечном участке пола, с риском задеть лампу или кого-нибудь из зрителей. Жонглер выполнял свой номер, стоя на коленях, чтобы иметь нужное пространство над головой.

Однажды нам пришлось выступать в конюшне без дверей, где свободно гулял свежий зимний ветер, — это было единственное «концертное помещение» во всем селении.

— Эй, товарищи, выводи лошадей, артисты приехали! — раздались голоса.

В углу горел костер для обогревания, около дверей стояли минометы. Виолончелисту вместо стула предложили ящик с минами. Однако за все трудности сторицей вознаграждал такой радостный прием, такое внимание, такой восторг бойцов, что все мы получали новые силы для самой полнозвучной, яркой, вдохновенной работы».

Случай трогательного отношения к артистам и к условиям их выступлений нередки. Артисты всегда и всюду были дорогими, желанными гостями. Бойцы и командиры окружали их заботой, вниманием, дарили цветы, уступали для ночлега лучшие землянки, спешили предупредить о возможности малейшей опасности. Во фронтовом дневнике Смоленского театра[1] описан такой эпизод:

«Приехали в санитарный батальон — это третий концерт сегодня. Комиссар повел нас к мелким кустарникам осмотреть место концерта. Улыбался: «Может, не подойдет?». Мы сделали несколько шагов и остановились в изумлении: перед нами возвышался новый помост из аккуратно отструганных сосен, крышей служил переплет ветвей огромных елей, а вся портальная рамка свита из полевых цветов. Долго мы стояли, как зачарованные. Концерт в этот вечер продолжался бесконечно».

Высокий культурный уровень бойцов позволял показывать на фронте все многообразие жанров сценического искусства. В первых бригадах преобладали развлекательные эстрадные номера: танцы, акробаты, веселые скетчи, отрывки из оперетт. Но бойцы потребовали от артистов исполнения таких поэм, как «Мцыри», «Медный всадник», «Полтава», и, например, Г. Артоболевский читал их полностью, без сокращений. На концертах возникали заявки на любимые оперные арии: Мельника из «Русалки», Галицкого и Игоря, Гремина, Руслана и, особенно, Ивана Сусанина.

«Ария Сусанина в исполнении артиста М. Габаева звучала как вековой символ величия русского народа, как призыв к массовому героизму во имя Родины»,— записано в отзыве одной из уральских бригад политотделом армии Северо-Западного фронта.

Но лучше всего воспринимались родные русские песни. Их бойцы готовы были слушать без конца.

«Никогда не забуду, — рассказывает артист А. Месняев. — Они сидели, обросшие, длинноусые, сжимая в руках свои винтовки, и ждали песни.

«Что им спеть?» — подумал я. И вдруг осенила мысль: «Ревела буря» — затянул я народную песню про Ермака.

«Во мраке молния блистала», — одиноко пел мой голос.

Вдруг подхватили бойцы:

И беспрерывный гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали.

Дрожали стены от грохота могучих басов, ввысь понеслись тенора. Казалось, это гремел могучий оркестр: все пели, все участвовали в этом хоре, воскрешая образ древнего русского богатыря Ермака. Где родилась эта песня — они не знали. Не знали и автора слов: как известно, это был декабрист Рылеев.

Отгремела песня, кончился концерт, и бойцы по команде разошлись. Так с песней в сердце и ушли, горячо распрощавшись с нами. В подобных минутах — высшая радость артиста».

Любят на фронте лирику. Прочувствованные звуки «Сомнения» Глинки или лирические стихотворения К. Симонова способны вызвать слезы. Это слезы воспоминаний. Они не расслабляют сердца, а, наоборот, наполняют мужеством, желанием подвига.

[1] Так же, как и Центральный театр Красной Армии, Смоленский театр долгое время находился на Урале, направляя оттуда бригады на фронт.

В состав последних бригад на фронт выезжал заслуженный квартет имени Вильома. Он исполнял «Пассакалию» Генделя, «Турецкий марш» Моцарта, миниатюры и отрывки из квартетов Чайковского. Все находило внимательный и чуткий прием. Бойцы с уважением смотрели на редчайшие инструменты работы старинных мастеров: Страдивариуса, Амати, Бергонци, Гуджиери.

«До революции они хранились под стеклом в музее, а теперь вот играют для вас», — пояснял руководитель бригады Н. Бакакин.

Желание услышать выступления артистов непередаваемо. Многие часами ожидали своей очереди у входа в «зрительный зал»; чтобы попасть на концерт, ползли километры под пулеметным огнем. Зато, как правило, от артистов требовали исполнения 8—10 произведений. Певца не отпускали, пока он не споет любимую «Застольную» Бетховена, русскую — «Вдоль по Питерской» или «Играй, мой баян» Соловьева-Седого, «Уралочка» Хачатуряна, произведения Дунаевского, Блантера, Коваля, Хренникова.

Неизменная просьба, с которой обращаются к артистам на фронте: «Спойте «Синий платочек». Без «Синего платочка» не обходится ни один концерт.

«Эта песня напоминает нам кусочек той жизни, за которую мы деремся», — говорил Герой Советского Союза майор Горко.

Артистка Н. Володко передает разговор с Героем Советского Союза летчиком Османом Полухиным.

«Хорошо вы поете, у меня так не получается», — говорил он.

«А вы разве певец?».

«Для себя, немного, — не знаю, как выходит. Там, наверху, когда приходится трудно, напеваю «Синий платочек».

Однажды к бригаде артистов Центрального театра Красной Армии пришел прославленный летчик капитан Конев и кратко заявил: «Лечу во «фрицево логово», спойте «Синий платочек» — на счастье!».

Не меньшей любовью пользуется песня «Вечер на рейде» Соловьева-Седого.

«Приехали к ночным бомбардировщикам, — рассказывает И. И. Олигин, артист Свердловского драматического театра. — Это — особенные, непосредственные, удивительно благодарные зрители. Когда шли на концерт, встретили летчика, неуклюжего, рябоватого, в мехах. Он улыбнулся: «Веселые приехали», неожиданно представился: «Капитан Овечкин», и пошел к машине. Нас поселили в избушке около аэродрома. Долго мы наблюдали, как возвращались самолеты с боевого задания. Рано утром слышим—кто-то ходит около окна. Оказалось — Овечкин: вернулся с полета, узнал, что на концерте исполняли «Вечер на рейде» — мотив ему успели напеть, — и пришел ждать, когда проснутся артисты, чтобы списать текст песни. Песню мы с ним здесь же разучили. Через месяц снова встретились в штабе, он обрадовался, как родным, спел весь свой репертуар, рассказывал о подвигах товарищей. Но утаил главное: совсем недавно, блестяще выполнив задание, он вынужден был спуститься на вражескую территорию. Днем прятался в болотах, ночью пробирался к своим. За смелость представлен к ордену. Все это мы узнали позже».

Кроме концертной программы, в репертуаре отдельных бригад монтажи спектаклей. За два года работы на Урале Смоленский театр осуществил одну из своих значительных постановок — «Русские люди» Симонова (режиссер — Е. Асеев). Осенью 1942 г. с монтажем этого спектакля коллектив театра из Красноуральска выезжал на фронт. Трудно было перед бойцами изображать их самих, суровые условия фронтовых будней. Малейшая фальшь выдавала себя, была нетерпима. Артисты сумели просто, искренно и жизненно донести правдивые образы Симонова. И они волновали так же, как лирическая песня или прочувствованные строки стихотворения. Еще раньше, в первые же дни войны, театр попытался показать на фронте целый спектакль «Парень из нашего города». Но подобные представления возможны только на редких сценических площадках. Поэтому театр неоднократно обращался к литературным монтажам: «Суворов», «За Родину», «Ленин». Это одна из первых попыток показать образ Ленина (артист Г. Юченков) на фронте.

Ленин на фронте! Ленин в землянке, в окопе, среди бойцов, идущих в атаку! Это производило неизгладимое впечатление. Трижды выезжала на фронт бригада артистов Нижне-Тагильского театра с монтажем спектакля «Человек с ружьем» Погодина. Каждая поездка — ярчайшая страница в деятельности уральских фронтовых бригад.

«Человек с ружьем» — октябрьская премьера 1941 г. в Нижне-Тагильском театре. Еще на спектакле в воплощении образа Ленина артистом Добротиным увлекло раскрытие в Ленине не только черт вождя, но прежде всего подкупающей человечности, ощущения большого сердца, вечно ищущего, страстного, проникнутого удивительной любовью к людям.

Тогда же явилась мысль создать монтаж спектакля для фронта. Артистка М. Н. Арбенина произвела необходимое сокращение и перемонтировку текста. Текст пьесы был пополнен подлинными выступлениями Ленина в годы гражданской войны. Так, особенно своевременно воспринимались слова Ленина:

«Красная армия непобедима, ибо она объединила миллионы трудовых крестьян

с рабочими, которые научились теперь бороться... не падают духом, закаляются после небольших поражений, смелее и смелее идут на врага, зная, что близко его поражение... Стойте крепко, стойте дружно. Смело вперед против врага. За вами будет победа» (В. И. Ленин, т. XXIV, стр. 197—198).

В зависимости от фронтовой обстановки, наступательного или оборонительного характера боев на данном участке фронта текст монтажа мог видоизменяться.

Первые же концерты выявили исключительную силу воздействия образа Ленина на бойцов и командиров. Для зрителей актер растворялся в созданном им образе, они видели только Ленина, который пришел к ним, стоит рядом, совсем близко и говорит волнующие призывные слова.

Артист А. Добротин так передает свои первые фронтовые впечатления:

«Ясный солнечный день, середина февраля 1942 г. Волховский фронт. Настала долгожданная минута первого концерта для бойцов передовой линии. Все как-то по-особенному врезается в память: приглушенные звуки артиллерийской стрельбы, маленький блиндаж, переполненный людьми...

Первое появление Ленина прошло неожиданно на полной тишине, точно остановилось дыхание у ошеломленных зрителей... Я растерялся. Не было случая, чтоб выход Ленина не встречался аплодисментами. В напряженной тишине идет сцена Ленина и Шадрина. Вдруг на паузе возглас: «А ведь это Ленин!» И — овация восторженная, фронтовая овация. В тылу так не аплодируют. Это не вежливая благодарность за доставленное удовольствие, а выражение безграничной любви людей, потрясенных только что пережитыми впечатлениями. Смотрю вокруг: кое-кто вытирает слезы. Подходит лейтенант, тихо, как бы стесняясь, благодарит:

«Вышел Ильич, меня что-то кольнуло в сердце». — И взволнованно трясет руку, а у самого слезы на глазах.

Один из бойцов, уже немолодой, видно, участник империалистической войны, перед кем-то пытается оправдаться:

«Как увидел Шадрина в шапке девятнадцатого года, увидел Ленина, — вся жизнь прошла перед глазами, и я заплакал».

Каждый хочет что-то сказать. Невольно из шумного обмена впечатлениями возникает митинг.

«Товарищи, — обращается к нам боец, — вы показали нам Ленина таким, каким мы его носим в сердце: простым, энергичным, веселым — и вместе с тем великим. Он стал для нас человечески понятным. Мы ведь Ильича даже в искусстве никогда не видели. Это для нас на всю жизнь».

Весть о выступлениях уральской бригады с пьесой о Ленине быстро разносилась по фронту. Некоторые части высылали специальных нарочных с просьбой выступить у них. Командование направляло бригаду на участки, где наши войска переходили в атаку. После концерта и митинга, которым заканчивалось каждое выступление бригады, бойцы часто брали обязательства — истребить такое-то количество немцев. Много дней спустя артистов настигала весть о выполнении этих обещаний.

Показ пьесы о Ленине на фронте сопряжен с большими трудностями и ответственностью. Артист, игравший Ленина, находился от зрителей в 1—2 шагах. Это требовало буквальной точности грима. А часто сложный грим производился в тесном помещении, при свете нескольких коптилок. Бывали случаи, когда артист Добротин находился в гриме весь день, выступая несколько раз.

Это не мешало проводить концерты на самых передовых позициях. До вражеских окопов доносились звуки баяна, начинался интенсивный минометный обстрел. Концерт, как правило, продолжался.

Батальонный комиссар тов. Овчаренко пишет:

«Воткнуты два кола. На них натянут брезент. Артиллерийский обстрел. Снаряды ложатся где-то сбоку, метрах в двухстах.

«Человек с ружьем», — объявляет ведущий.— Роль В. И. Ленина исполняет артист Добротин».

Бойцы настораживаются, не верят. Неужели в этой обстановке сейчас из-за брезента покажется Ленин?

«Уважаемый, где бы тут чайку мне...» — обращается Шадрин к проходящему матросу.

Вдруг быстро выходит Ленин. Бойцы замерли, пораженные исключительным искусством артиста, еще секунда — и разражается бурная овация... Могучее «ура» прерывается возгласами: «Да здравствует Ленин!..» Актеры долго не могут начать сцены. Овации с новой силой вспыхивают после каждого упоминания о Ленине, о Родине, о России.

Бойцы забывают об актере и воспринимают, будто именно Ленин сам обращается к ним с призывом к победе, обращается к каждому — к Бобрику, Ридевскому, Николаеву... Надо видеть в это время их лица, чтобы понять происходящее у них на душе. Эти лица то суровы, то радостно удивлены, то светятся счастливой улыбкой. Они готовы на новые доблестные подвиги во имя матери-Родины, они готовы истребить, уничтожить врага, не щадя своей жизни,—так каждый горд, что к нему обратился Владимир Ильич.

В конце монтажа Шадрин снимает грим и произносит пламенные стихи:

Пусть осенит нас Ленина знамя,
Сталин с нами, победа за нами...

Спектакль стихийно выливается в митинг, в патриотическую демонстрацию любви к Родине, к партии, к товарищу Сталину».

Небольшой, но разнообразный состав бригады позволял ей давать большое количество выступлений в любых условиях. Красноармейцы называли ее «своя», «уральская бригада» и благодарили артистов не только за высокое мастерство, но и за проявленное мужество.

За 13 месяцев фронтовой работы около 500 раз выступали для бойцов Действующей армии артист А. Добротин и участники монтажа «Человек с ружьем» И. Кабанова и П. Горбунов, дважды с бригадой выезжала певица Н. Бармина.

О деятельности тагильской бригады имеется не менее 100 отзывов, в которых запечатлена горячая благодарность фронта. В них часто встречаются слова: «Спасибо Уралу! Спасибо и за оружие и за... артистов».

Урал на фронте не географическое понятие, а символ непоколебимого сталинского тыла. «Урал» — для многих бойцов не Свердловск, Молотов, Тагил, а вся необъятная Родина, которая неустанно помогает фронту всем — от танка до любовно собранной посылки, окружает каждого бойца вниманием, любовью. С таким чувством многие показывают платок или кисет с вышитой надписью: «Привет с Урала!».

Уральская бригада! — это звучало гордо и почетно. Каждый артист чувствовал себя посланцем, делегатом многомиллионного тыла. Каждое выступление бригады начиналось с приветствия от трудящихся Урала, даже если это концерт для нескольких больных в палате госпиталя.

Иногда приветствия облекались в стихотворную форму или песню. Писатель В. Типот, выезжавший с одной из бригад на фронт, рассказывал об Урале непосредственно на концерте по 30—40 минут — эти рассказы становились интереснейшим номером программы. Полушутя, полусерьезно он говорил о старике-уральце Иване Никитине: началась война, он снова пришел на завод и попал в «бабье царство», сначала сердился, ворчал, а затем свыкся и в спорах заявлял: «Мы, девушки, этого не допустим!»

После концерта в роли рассказчиков выступала уже вся бригада — жадным расспросам о жизни и работе в тылу не было конца.

«Гудит, гудит Свердловск!» — любили повторять артисты.

Бойцы слушали и вдруг неожиданно заявляли: «Вот у вас настоящие герои, а что особенного делаем мы здесь».

Часто среди бойцов встречались уральцы — из Свердловска, Алапаевска, Ирбита. Бригада, руководимая А. П. Месняевым, обслуживала героическую Уральскую ордена Ленина дивизию и в ней Свердловский полк. К расспросам присоединялись просьбы передать письма в тыл. Их количество нередко превышало несколько десятков.

Среди уральцев-фронтовиков много подлинных героев. Бригаду Добротина познакомили с бойцом Васильевым: он один вызвал на себя огонь наступающих немцев, чтобы дать возможность нашим частям зайти в тыл. Немцы были разгромлены, но Васильева ранили. В госпитале он сразу сказал: «Лечите скорее, а то убегу». И, действительно, через 8 дней убежал. Из госпиталя написали обиженное письмо с просьбой принять меры воздействия к недисциплинированному бойцу. Пришел ответ: «Меры приняты, тов. Васильев представлен к награждению орденом Ленина».

А. П. Месняев рассказывает о знатных разведчиках-уральцах, трижды орденоносцах Клевакине и Смолине, их называют «братья смерти». В честь бригады они обязались захватить «языка» и вскоре выполнили свое обещание. Как-то артистов узнали их прошлые зрители. Рабочий одного из свердловских заводов, ныне командир тов. Мезелинцев, в честь земляков дал 6 залпов из миномета по врагу. Мины точно ложились в намеченную цель.

Перед уральскими частями враги приходят в смятение. У одного из убитых немцев найдено письмо к матери, которое дословно переводится так: «Беда, старуха, на нас наступают сибиряки. Груди у них голые, сами красные, не едят по трое суток, спят на снегу и не замерзают. Теперь нам всем капут».

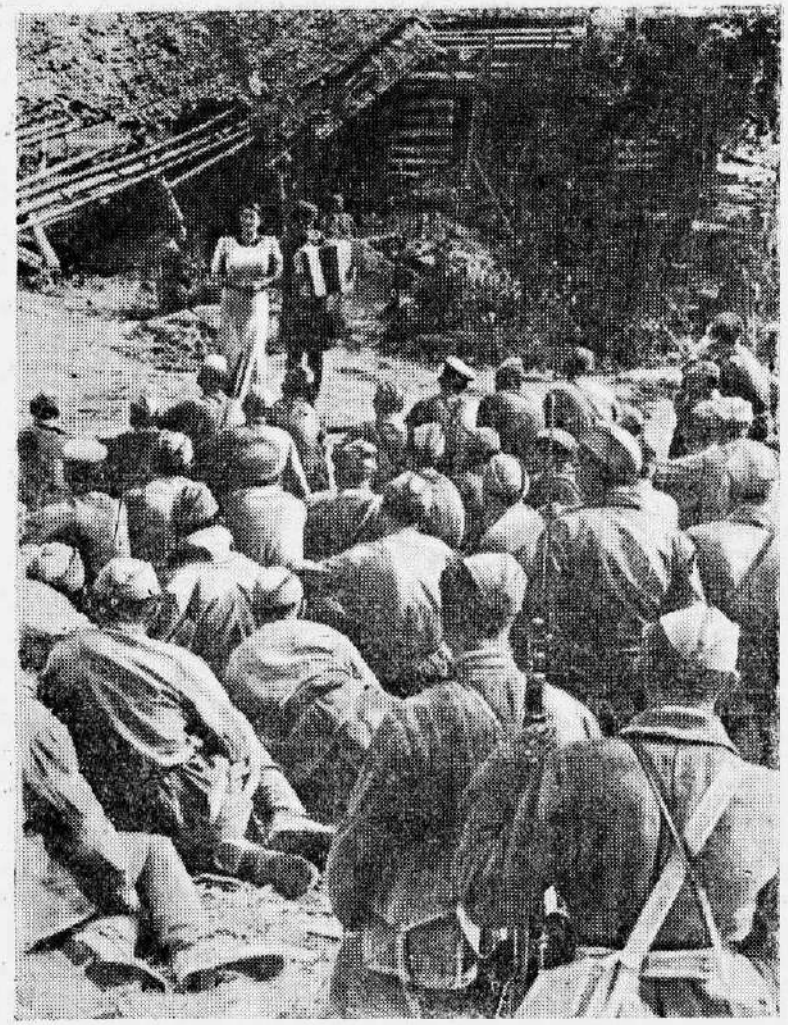
Писатель В. Типот цитировал это письмо в своих выступлениях под дружный смех бойцов. На фронте любят задорную шутку. Всеобщее веселье вызывает взятый в плен «фриц» по имени Фриц, то злободневная частушка молниеносно распространится по частям.

Как при прежней при петлице
Мы не плохо гнали фрицев,
А при новом при погоне
И не так еще погоним.

Или о сталинградских событиях:

Двадцать две дивизии
Сидели без провизии.
Самолет привез обед,
А дивизий больше нет.

Кроме частушек, здесь же, уступая просьбам бойцов, В. Типот, писатель, драматург, режиссер, писал лирические стихотворения.



1000-й концерт бригады Ц.Т.К.А.

Н. Володко и М. Федоров исполняют песню «Моя гармонь».

Н. Костенко, студентка Свердловской консерватории, дважды выезжала на фронт. Так же, как многие другие артисты, она после возвращения продолжала вести с фронтовыми друзьями оживленную переписку. В ответных письмах — благодарность за память и приветные слова, радостные воспоминания о прошлом. За скромными строчками писем раскрывается интеллектуальность нашей армии, знание искусства.

Один из бойцов пишет Н. Костенко, что он не расстается с книжкой поэта Багрицкого. Другой цитирует только что напечатанное стихотворение А. Безыменского:

Я хочу побольше сделать в жизни,
Потому, что жизнь мне дорога.

Воентехник Леонид Семенов рассказывает о своей ненависти к врагам: «Мне трудно писать... И руки и мысли огрубели.

Вчера погиб мой товарищ лейтенант Силаев. У раскрытой могилы я перед бойцами своего подразделения поклялся жестоко отомстить. Я отомщу — за одного человека 100 «гансов» — таков будет счет расплаты».

Иногда встречи на фронте длятся несколько часов. Но они связывают, роднят узами кровного братства.

«Там, где льется кровь, память о встрече и знакомстве остается надолго»,— написал на фотографии, подаренной А. Добротину, командир М. Аксенов.

Пребывание на фронте неизменно обогащает внутренний мир артиста. Мне приходилось беседовать с десятками участников фронтовых бригад, не все они уезжали с одинаковой готовностью. Некоторых страшили трудности постоянных переездов, опасения за свой репертуар. Дойдут ли до бойцов серьезные произведения? Возможно ли во фронтовых условиях предохранить от порчи драгоценный инструмент — скрипку или виолончель?

Оказывалось, что скрипка от поездки даже не отсырела — такой заботой были окружены музыкант и его инструмент. Труднейшие творения классической музыки находили среди бойцов внимательных и чутких слушателей. Радостно взволнованные возвращались артисты, готовые бесконечно делиться обильными впечатлениями.

«Фронт, — заявляли они, — великая школа для работников искусств. Мы воочию увидели следы варварских разрушений, произведенных немецкими оккупантами. Убедились, какой могучей уверенностью в победу проникнуты наши бойцы. Сколько на фронте пережито незабываемых встреч с замечательными людьми. Не побывав на фронте, невозможно глубоко и правдиво сыграть образ советского человека — героя нашего времени, передать мысли и чувства воина. После поездки чувствуем себя обновленными, наполненными новой энергией. Снова поехать на фронт — становится желанной мечтой».

Действительно, многие уезжают во второй и третий раз, проводя по нескольку месяцев в условиях фронтовой обстановки. Артисты Центрального театра Красной Армии т.т. Шапс, Федоров, Володко, Никандров, Зиновьев, Гликман за девять месяцев непрерывного обслуживания фронта дали свыше 1000 концертов и награждены орденами и медалями.

Трижды выезжала на фронт солистка Свердловского театра оперы и балета Н. Моисеенко-Шахрай, артисты филармонии аккордеонисты братья Шнейдер, дважды — заслуженный артист республики А. Месняев, артисты Олигин, Прищепа (драмтеатр), Артоболевский, Смирнова, Митвольс, Сунозов, Коган (филармония) и другие.

В составе бригад много ведущих артистов и режиссеров всех театров Свердловска: заслуженные артисты А. Георгиевский и Н. Петина, артисты М. Брант, И. Заря, Е. Прасолов, В. Битюцкий (театр драмы), В. Тарабрина, З. Борисова, И. Вигасин, Н. Бакакин (театр оперы), С. Боза, Е. Муромская, А. Матковский, М. Днепровский (театр музыкальной комедии). Все фамилии перечислить невозможно.

Часто впечатления фронта перерождают людей, кладут неизгладимый отпечаток. Тихий и скромный артист драмы И. И. Олигин, рассказывая о поездке, вдруг становится вдохновенным оратором. Ему хочется записать, литературно обработать свои впечатления, и он пишет первую в своей жизни статью.

Н. Лаженцева, артистка Нижне-Тагильского театра, сейчас работающая в ТЮЗ'е, перенесла большое горе. В начале 1942 г. она ехала на фронт с монтажем спектакля «Человек с ружьем». Ее муж, руководитель бригады С. П. Волков, стал жертвой несчастного случая — попал под поезд. Хоронили его с воинскими почестями: салют, застывшие часовые. Начальник гарнизона, смахивая слезу, необычайно тепло вспоминает о погибшем. Тогда Н. Н. Лаженцева, маленькая, хрупкая женщина, находит в себе силы превозмочь горе и выступить со словами: «Я хотела вернуться... И вот сейчас почувствовала: я должна ехать на фронт, быть с бойцами. В этом — мой долг, моя жизнь».

Заслуженный артист республики А. П. Месняев после каждой фронтовой поездки неутомимо выступает в цехах крупнейших заводов с живым, непосредственным рассказом о жизни и борьбе наших защитников Родины. У артиста на фронте без вести пропал сын, но он ведет переписку с десятками бойцов, называя их своими детьми.

Так же, как и люди, искусство проверяется на фронте. Все нарочитое, тепличное, чуждое народу отметается беспощадно. Искусство сейчас становится непосредственным участником великих битв за будущее человечества. Оно несет боевую, бодрую зарядку, вдохновляет, вселяет уверенность в победе. Советские артисты идут рядом с бойцами, в первых рядах героической Красной Армии. Вместе со всем советским народом они участвуют в титанической борьбе с германским фашизмом, отдавая свои силы общему делу победы.

По дорогам войны

С. АЛЕКСЕЕВ

Малый театр — старейший русский национальный театр — на протяжении 120 лет своего существования был не только центром и средоточием русской театральной культуры, он являлся общественным рупором прогрессивных идей современного ему русского общества.

Советский Малый театр, продолжая развивать творческие достижения основоположников русской театральной культуры XIX и начала XX века, остался верен и этим общественным традициям. Буквально с первых же дней войны Малый театр развернул большую работу по обслуживанию соединений Действующей Красной Армии и Флота, тыловых частей армии, госпиталей, рабочих оборонных предприятий. Военно-шефская работа, за которую Малый театр в годы мирного строительства на протяжении нескольких лет награждался переходящим Красным Знаменем Наркомата Обороны и ЦК Рабис, в годы войны приобрела значение первоочередное и стала органической частью общего производственного плана творческой жизни и деятельности Малого театра.

В театре был организован своеобразный оперативный штаб, вот уже три года работающий над созданием специального концертного репертуара для актеров театра, планирующий их ежедневные выезды в госпитали, воинские части и на оборонные предприятия. Каждый день между репетицией и спектаклем, около 4-х часов, можно видеть за кулисами театра несколько актерских бригад, собравшихся по нарядам военно-шефской комиссии для выезда в части Красной Армии и в госпитали, к раненым бойцам и офицерам. Советские актеры сделали эту работу неотъемлемой частью своей творческой жизни.

Наряду с обслуживанием тыловых частей и госпиталей Малый театр направил за время войны в Действующую армию двадцать бригад, в которых приняли участие и старшие ведущие актеры театра. Они исполняли на фронте отрывки из пьес репертуара Малого театра, одноактные советские миниатюры, специально приготовленные для выступления в армии, поэтические и музыкальные произведения советских писателей и композиторов.

Начало этой работы было положено в первые месяцы сурового 1942 года, когда Малый театр по решению правительства работал в г. Челябинске. Первые бригады Малого театра выехали на фронт в марте 1942 года.

Большое значение фронтовой работы театра, необходимость расширения ее, неоднократно высказываемые пожелания бойцов, офицеров и политуправлений армейских и флотских соединений видеть на фронте целые театральные спектакли, как любимый советским зрителем синтетический вид искусства,— все это вместе взятое поставило перед Малым театром задачу создания Фронтового театра, могущего стать творческим филиалом Малого театра, его полноценным представителем на фронтах Великой Отечественной войны.

Такой фронтовой филиал был создан в конце 1942 года, когда Малый театр вернулся из Челябинска в Москву.

Молодой театр поставил своей задачей показ героям-зрителям нашей Армии и Флота спектаклей, продолжающих и отражающих репертуарную линию старейшего русского театра, воспитавшего поколения актеров русской реалистической школы сценического искусства.

Фронтовой филиал Малого театра состоит сейчас из двух групп, каждая из которых является самостоятельным театром, насчитывающим 14—15 актеров и 4—5 человек технического персонала (зав. постановочной частью — машинист сцены, рабочий сцены — бутафор, костюмерша, парикмахер). Каждая группа имеет свой репертуар.

Труппа Фронтового филиала в своем большинстве состоит из актеров Малого театра и воспитанников школы имени Щепкина. Среди ведущих актеров труппы есть и актеры других московских и ленинградских театров.

Вместе с артистами Малого театра, в результате двухгодичной совместной работы, они составили одно творческое целое.

Основными актерами труппы Фронтового филиала являются заслуженная артистка РСФСР О. Е. Малышева, заслуженный артист РСФСР В. В. Торский, артистки В. Б. Алексеева, Г. М. Дегтяревская, В. В. Елисеева, К. А. Калининская, В. П. Костромина, артисты П. А. Востров, В. В. Кабатченко, В. Г. Кесслер, А. Н. Нефедов, В. А. Попов, П. А. Стрелин, С. М. Хмара, Н. Н. Харитонов. Художественным руководителем театра является заслуженный артист РСФСР С. П. Алексеев.

С первых же шагов Фронтовой филиал Малого театра встретился с настойчивыми просьбами фронтовых зрителей, полностью совпадавшими с выраженными политуправлениями Армии и Флота пожеланиями — подготовить пьесы репертуара Малого театра и в первую очередь пьесы одного из лучших русских драматургов, особенно близкого Малому театру, А. Н. Островского. Вот почему в репертуаре первой группы филиала имеются комедии Островского «Без вины виноватые» и «На бойком месте», а в репертуаре второй группы — «Не в свои сани не садись».

Одноактная комедия, веселый русский и французский водевиль с пением и танцами были постоянным украшением репертуара старого Малого театра. Продолжая эту репертуарную линию, Фронтовой филиал подготовил спектакль одноактных комедий и спектакль русского старинного водевиля.

Работа над комедиями и водевилями способствует расширению творческого диапазона актерской молодежи, развитию разнообразных актерских навыков, раскрытию новых сторон актерского дарования, иногда годами не обнаруживаемых театром в работе над драматической пьесой. Все это имеет большое значение при решении задачи воспитания актерских кадров молодого театра. А с каким интересом воспринимает фронтовой зритель этот доходчивый жанр театрального искусства! С каким радостным волнением смотрит он эти насыщенные музыкой спектакли.

Наконец, особенности фронтовых условий, а иногда и ограниченность возможностей, которые не могут не влиять на характер выступления, его длительность, обязывают Фронтовой театр наряду с основным своим репертуаром — большими многоактными пьесами или едиными по признаку темы и жанра вечерами — иметь и концертные программы из произведений советских писателей и композиторов и классиков (драматические миниатюры, прозаические отрывки, поэтические произведения, музыкальные пьесы, песни и романсы).

Так, в обновленные программы и первой и второй группы Фронтового театра, в связи с 40-летней годовщиной со дня смерти великого русского писателя А. П. Чехова, вошли «Юбилей», а также инсценировка рассказов «Жених и папенька» и «Хороший конец».

Стремление дать разнообразный по жанрам концерт и необходимость максимально уплотнить для фронтовых поездок состав участвующих способствовали развитию у отдельных актеров новых сторон их дарований. Так, некоторые драматические актеры подготовили вокальные и танцовальные номера.

Таким образом, Фронтовой театр располагает разнообразным по характеру и содержанию репертуаром. Наибольшим успехом пользуется на фронте целый спектакль. Зрителя увлекает единство темы, законченное развитие сюжета, построенного на раскрытии больших и сложных характеров. Кроме того, спектакль с его декорациями, костюмами, гримом переносит фронтового зрителя в обстановку его прошлой мирной жизни, вызывает в памяти забытые далекие представления и рождает самые разнообразные ассоциации.

За время работы театром подготовлены четыре новых постановки («Не в свои сани не садись», «На бойком месте», спектакль одноактных комедий и спектакль старинного русского водевиля), возобновлен спектакль «Без вины виноватые», обновлены две концертные программы. Для вечера старинного русского водевиля и вечера одноактных комедий написаны были специальные конферанс-интермедии (для первого — В. З. Масс и для второго — В. А. Владиславским).

В середине февраля обе группы театра выехали на фронт. Первая группа работала на кораблях, береговых батареях, в частях морской авиации и десантных соединениях Черноморского флота в течение 3-х с половиной месяцев, дав за это время около 200 спектаклей и концертов. Вторая группа за то же время совершила выезды на 2-й Украинский и 3-й Белорусский фронты, где дала более 100 спектаклей и концертов, из которых большую часть на переднем крае фронта.

В первой половине июля первая группа театра выехала в распоряжение Политуправления 1-го Украинского фронта, вторая группа — на Северный флот.

Уже первые поездки театра дали возможность подвести некоторые итоги творческим достижениям театра, проверить состав работников, формы и методы работы, четкость и устойчивость организационного построения театра, его гибкость и маневренность.

А сколько волнующих впечатлений привезли работники Фронтового театра в Москву! Весь коллектив театра преисполнен чувством гордости за Красную Армию, за Военно-Морской Флот, громадного уважения и любви к участникам героической борьбы нашего народа и его армии с гитлеровскими захватчиками. Актеры Фронтового театра, постоянно бывая на фронтах Отечественной войны, иногда волею судьбы оказывались в сфере военных операций. С восторгом рассказывают они об отдельных боевых эпизодах, участников которых им приходилось обслуживать своими спектаклями и концертами.

У актеров театра установилась со многими фронтовиками дружба, которая поддерживается регулярной перепиской.

От поездки к поездке театр растет творчески. Крепнут его связи с военными организациями, жизнь и работа театра на фронте становится насущной необходимостью каждого актера, он черпает в ней творческое вдохновение, смысл и радость жизни, интерес к своему будущему. Характерно, что после каждой поездки театра интерес к нему в стенах метрополии — Малого театра — растет все больше и больше.

* * *

Где только ни приходится выступать актерам Фронтового театра! Наряду с оборудованными сценами фронтовых домов Красной Армии и Флота, иногда имеющих даже свои декорации, театр дает спектакли, приспосабливаясь к разнообразнейшим условиям.

Театр выступает на громадных импровизированных «сценах» линкоров, на площадках перед пятитысячной аудиторией, располагающейся на естественных амфитеатрах лесных полян. Театр выступал на улице г. Феодосии, где наскоро построенная сцена упиралась в дверь почтового отделения, из которого, как из кулис, выходили актеры «на зрителя». В Севастополе театр выступал в единственно уцелевшем кинотеатре на улице Ленина, причем после первого спектакля театр был временно закрыт для вторичной проверки и разминирования.

На базах театр выступал на линкорах, крейсерах, тральщиках, сторожевиках, даже подводных лодках (индивидуальные выступления в кубрике). Одна из актрис театра пишет в своем дневнике: «Мы даже выступали на одном большом военном корабле, который немцы дважды «потопили» в своих сводках». В Новороссийске спектакль одноактных комедий состоялся в одном из полуразрушенных залов знаменитого новороссийского холодильника. «Сцена» имела естественное освещение благодаря большой пробоине от снаряда в наружной стене холодильника.

А в каких замечательных землянках выступал театр на Волховском и Калининском фронтах в 1943 году! Это были вмещавшие по 200—300 человек зрителей своеобразные подземные залы, с громадным вкусом и мастерством отделанные чистой струганой дранкой. Сколько любви, сколько изобретательности вкладывают красноармейцы и краснофлотцы, строящие сцену в ожидании приезда фронтового театра, с какой тщательностью отделывают ее, несмотря на то, что она подчас служит только для одного единственного спектакля или концерта. Сцена строится в два-три дня. «Зал» огораживается, для офицеров сооружаются скамьи. И почти всегда актеров приветливо встречает плакат о значении искусства.

Приехав на береговую батарею под Керчью, актеры театра застали краснофлотцев части в необычайном волнении. Заканчивалось строительство сцены, на портале которой висел плакат: «Ура советским артистам!» Свободные от дежурств и работы краснофлотцы брились, чистили сапоги, бушлаты — шла подготовка к «принятию» спектакля.

Вторая труппа театра на 2-м Белорусском фронте дала около 20 спектаклей «Не в свои сани не садись» и спектакль старинного русского водевиля на переднем крае, в расстоянии одного-полутора километров от немецких траншей, на переносных сценических площадках, оборудованных электрическим освещением от передвижной электростанции.

Зритель в театре — всегда решающий компонент спектакля. Зритель на фронте — это хозяин спектакля, его судья и истолкователь, ценитель, интерпретатор. Пожалуй, нигде и никогда актер советского театра не испытывал такой творческой радости, такого творческого удовлетворения, не получал такой глубокой, справедливой и всесторонней оценки, как у фронтового зрителя. Вот почему актер на фронте не знает предела для своей работы. Она лимитируется гранью времени и физическими силами актеров. В жизни театра бывали случаи, когда в течение дня приходилось давать одним и тем же составом 3 спектакля и два концерта. Что делать, когда «зрительный зал» вмещает лишь треть собравшихся и пришедшие терпеливо ждут в течение двух часов, чтобы сменить просмотревших спектакль «счастливцев».

Фронтовой зритель часто приходит на спектакль непосредственно после боевой

операции. На 2-м Белорусском фронте спектакли театра смотрели красноармейцы и офицеры на переднем крае обороны, приходя сменами из траншей в полном боевом вооружении, с автоматами, гранатами и винтовками. В Новороссийском порту знаменитый отряд куниковцев, участников героического освобождения Новороссийска, смотрел спектакль, даваемый в непосредственной близости от расположения сторожевых катеров. В г. Саки фронтовой театр обслуживал штурмовую авиацию, бомбившую немецкие и румынские войска и коммуникации врага в дни штурма Севастополя. На спектаклях присутствовали летчики, совершившие в этот день 4—5 боевых вылетов.

Осенью 1943 года на Волховском фронте на спектакль театра, дававшийся для авиационных соединений, собрались летчики нескольких эскадрилий. На ближайшем к месту спектакля аэродроме можно было видеть десятки машин, прибывших на «премьеру» летчиков. Из двух авиасоединений поступили просьбы командиров, в числе которых было два Героя Советского Союза, задержать спектакль на 10 минут и дождаться их прилета, так как их часть была извещена о начале спектакля с опозданием.

В Геленджике во время первого акта «Без вины виноватые» у входных дверей послышался шум. Оказалось, что несколько офицеров пытались попасть в переполненный зал. Они только что вернулись из Феодосии после боевой операции — бомбежки судов противника — и хотели сразу попасть на спектакль.

Много волнующих эпизодов можно рассказать о гостеприимстве и внимании командиров отдельных частей, оказываемых актерам Фронтового театра. Как часто они уступают для ночлега свою койку, как делятся с актерами всем лучшим, заветным, как любовно и заботливо они организуют фронтовые встречи с актерами. Часто командиры части, в которой выступает театр, считают своим долгом как настоящие хозяева присутствовать на обедах для актеров.

Но самым ярким впечатлением от общения с зрителем на фронте являются те беседы и обсуждения, которые происходят после спектаклей. Фронтовой зритель, от командира до красноармейца и краснофлотца, считает своим долгом не только оценить факт приезда актера к нему на фронт, в боевую обстановку, но и разобрать тот спектакль или концерт, на котором ему довелось присутствовать. Какие это замечательные беседы! Каких серьезных и глубоких критиков находит театр на фронте! Как часто выправляет фронтовой зритель отдельные режиссерские ошибки и актерские ухищрения! Иногда эти беседы затягиваются до утра, иногда на следующий день после спектакля устраиваются своеобразные диспуты, иногда актеры, еще не разгримировавшись, выслушивают устную рецензию какого-нибудь наиболее активного и театрально-просвещенного зрителя.

Во всех высказываниях красной нитью проходит громадная любовь фронтового зрителя к советскому искусству, к русским классикам, к своему театру. Во многих отзывах руководители военных организаций, армейских и флотских соединений отмечают большое значение театрального искусства на фронте, в частности высоко оценивают роль русской классической драматургии. Так, командир части 72018 майор Таланов пишет 9 мая 1944 г. в г. Феодосии следующий отзыв:

«Фронтовому филиалу от красноармейцев, старшин и офицеров.

В дни великих побед Красной Армии и Военно-Морского Флота над злейшим врагом человека—германским фашизмом—наш народ напрягает все свои силы на помощь Красной Армии и Флоту, работает не покладая рук, чтобы выполнить приказ любимого вождя товарища Сталина — очистить всю нашу землю от врага и добить раненого зверя в его собственной берлоге. Видное место в этом благородном труде принадлежит работникам искусства, которые, несмотря на исключительные трудности в работе, своим творческим трудом поднимают дух личного состава, доставляют им культурный отдых.

Правильно подобранной программой и исключительно мастерской игрой зовут они бойцов и офицеров на ратные подвиги.

Четыре дня мы с исключительным вниманием и радостью смотрели постановки Московского Малого театра.

Нет слов, чтобы описать то удовольствие, которое доставили нам артисты Малого театра за эти дни.

После жестоких боев, после суровой фронтовой жизни мы с восторгом смотрели эти пьесы. Образы русской женщины, актрисы Отрадиной («Без вины виноватые»), русской девушки Аннушки («На бойком месте») и мастерская игра артистов вызывают восхищение и чувство гордости за наш народ, и это чувство в дальнейших боях мы будем защищать от всех врагов, посягающих на наш свободолюбивый и талантливый народ».

В красноармейской фронтовой газете «Сталинский призыв» Н. Дмитриевский в статье «Желанная встреча» пишет:

«Небольшая сцена в лесу. Зрительный «зал» переполнен. На скамейках, ящиках, бревнах плотно уселись бойцы. Некоторые пристроились прямо на деревьях, залезли повыше, чтобы лучше было видно. Трудно сказать, кто сильнее волновался,— артисты или зрители. Это была не простая встреча мастеров сцены с мастерами военного дела. Это была радостная сердечная встреча тыла и фронта...»

Во время одного из спектаклей хлынул сильный дождь, но никто не ушел, артисты продолжали играть, а бойцы смотреть.

Командование армейских и флотских частей с большим интересом относится к работе Фронтового театра. Это не только личный интерес квалифицированного зрителя, истосковавшегося по театральному зрелищу. Нет, это — показатель и свидетельство высокой оценки искусства и его роли в культурной жизни нашего народа. Как правило, постоянными посетителями фронтовых спектаклей бывают не только красноармейцы, младший и средний командный состав, но и высший офицерский состав обслуживаемых театром подразделений. Пожалуй, театр не знает случая, когда на его спектаклях не присутствовал бы старший командир части, в расположении которой работает театр, и чтобы после спектакля высший командный состав не поделился своими впечатлениями, не высказал бы своих пожеланий и не определил бы плана дальнейшей работы театра по художественному обслуживанию данного подразделения. С чувством большого уважения к театру, его актерам относятся Армия и Флот. Часто от имени части перед лицом всей аудитории выступают офицеры, бойцы, краснофлотцы. С каким волнующим чувством благодарности, с какой яркой характеристикой значения искусства для народа, для армии говорят они, как щедро делят они с актерами свои боевые успехи, часто перед операциями посвящая выполнение боевых заданий коллективу театра и после их выполнения деля свои победы с актерами театра.

Театр часто привозит с фронта приказы, отзывы и коллективные благодарности, в которых Малому театру предлагается открыть счет убитых фрицев, уничтоженных танков и сбитых самолетов. Так высоко оценивают бойцы и офицеры Красной Армии и Флота роль театра на фронте.

Командир военно-морской базы Черноморского флота капитан 1-го ранга т. Рудтковский пишет в приказе по базе 3 мая 1944 года:

«Приезд Фронтового филиала старейшего русского театра на Черноморский флот для культурного обслуживания является знаменательным событием в дни борьбы с немецко-фашистскими бандами и свидетельствует о нерушимой дружбе и постоянной заботе всего Советского народа о Красной Армии и Военно-Морском Флоте».

Заместитель командира флота по политической части т. Калашников 13 мая 1944 года в г. Саки пишет:

«Коллектив Фронтового филиала Малого театра в исторические дни штурма города русской славы Севастополя обслуживал личный состав одиннадцатой Новороссийской штурмовой авиационной дивизии ВВО Чф. Дивизия вела напряженную боевую работу на коммуникациях противника, уничтожала немецко-румынских грабителей, спасавшихся бегством. Не одна тысяча фашистских мерзавцев от метких ударов сталинских соколов нашла «жизненное пространство» на дне Черного моря.

Состав труппы Фронтового филиала является участником славной битвы за Севастополь, ибо штурмовики и истребители, получившие большой духовный отдых от истинно русских пьес Островского («Без вины виноватые» и «На бойком месте»), от прекрасной игры артистов, дрались с большим мужеством и упорством.

Выражаю глубокую благодарность и желаю творческих успехов в дальнейшей работе.

Личный состав гарнизона сноза хотел бы видеть вас в нашей среде, вместе с вами как-то сподручнее бить непрошеного гостя, пришедшего в наш дом».

Офицеры, красноармейцы и краснофлотцы часто не только ценят в актерах Фронтового театра их мастерство и творческие качества, но и видят в них своих соратников, боевых друзей, соучастников героической борьбы на фронтах Отечественной войны.

Вот почему, оценивая творческие успехи театра, командир военно-морской базы капитан 1-го ранга т. Филиппов и начальник штаба Севастопольской военно-морской базы капитан 2-го ранга т. Куделя в своем приказе от 18 мая 1944 года в г. Севастополе писали:

«На третий день после освобождения Севастополя от немецких захватчиков — 13 мая — прибыла в базу бригада артистов Фронтового филиала Государственного ордена Ленина академического Малого театра для обслуживания личного состава Севастопольской военно-морской базы.

Здесь, на местах только что закончившейся исторической битвы, бригада дала 8 выступлений, охватив ими до 8000 моряков и населения г. Севастополь.

... За отлично проведенную работу артистам Фронтового филиала Малого театра, первым из советских работников искусства вступившим на освобожденную землю города русской славы — Севастополя, — объявляю благодарность».

Вот почему в газете «Красный черноморец» от 20 мая 1944 года Г. Георгиев писал:

«Они въехали в Севастополь, когда еще гремела артиллерийская канонада у Херсонесского маяка, когда фашисты в бессильной злобе налетали на город и бросали бомбы.

Но так уж водится в нашей стране, что рядом с бойцами идут работники искусства.

И никого не удивило, когда было объявлено, что в только что освобожденном Севастополе выступит Фронтовой филиал Малого театра.

Едва успев счистить с себя дорожную пыль, эти неутомимые и жизнерадостные люди поднялись на подмостки, чтобы

показать морякам и армейцам свое искусство. Сами актеры об отдыхе не думали.

За плечами был многокилометровый трудный путь от Батуми до Севастополя. О многом могли бы рассказать актеры Малого театра. О спектаклях на кораблях, в базах подлодок, на аэродромах. Они могли бы рассказать, как оборудовали сцену в разрушенном Новороссийске, как вслед за наступающими войсками они перебрались через пролив в Керчь.

Они могли бы рассказать о том неповторимом ощущении, когда приходится выступать перед фронтовиками. Никто так не слушает, никто так не воспринимает то, что происходит на сцене. А ведь филиал Малого театра верен своим традициям — он привез пьесы А. Островского. Казалось, что утомительно будет в условиях фронта просмотреть пьесы в нескольких актах. Именно это и пленило зрителя. Концерты ему прискучили. Он с радостью и необычайным вниманием следил за событиями, развертывающимися перед ним.

По составу Фронтовой филиал Малого театра не велик. Поэтому каждый актер стал известным и близким нашим морякам. Все они много и хорошо поработали для нашего флота. Прощаясь с талантливым коллективом, моряки говорят:

— Спасибо вам, товарищи! Приезжайте еще! К вашему приезду Севастополь будет еще прекраснее! До новой встречи!»

В одной из бесед с актерами второй группы Фронтового филиала генерал-майор Гаспарян сказал: «Вы такие же бойцы, как и мы. Мы отлично понимаем, что, приехав к нам на передний край, вы добровольно променяли ваши мягкие пуховые постельки и спокойную работу в Москве на артобстрелы и авиабомбежки во время работы и на голые нары в лесных землянках в часы отдыха».

Заместитель командующего армией по военному строительству подполковник Николаев в беседе с одной из актрис театра сказал:

«Вы очень скромны, говоря, что вносите своим искусством маленькую лепту в наше общее дело разгрома врага.

Приезжая к нам на передовую, играя спектакль под 15-кратными налетами фрицев и испытывая на себе все трудности боевой жизни и обстановки, вы воюете рука об руку с нами. Мы — своим оружием, вы — своим искусством».

С не меньшим уважением, любовью и благодарностью относятся к работникам театра рядовые красноармейцы и краснофлотцы.

Один из актеров театра в своем дневнике пишет:

«Совсем недавно — 24 мая с. г. — на 2-м Белорусском фронте после двух спектаклей в полках на передовой, под артиллерийским беспокоящим огнем немцев, попали в саперный батальон, который ждал нас три дня. Начали спектакль в 1 ч. ночи в лесу. Замерзали от ночного весеннего холода и мы и зрители. Спектакль прерывался налетами единичных самолетов противника 15 раз. Окончился он в 4 с лишним часа утра. Несмотря на то, что зрители наши очень замерзли и должны были в 5 часов утра вставать, ни один человек не ушел со спектакля.

— Какой тут сон! Еще бы смотрели! — говорили бойцы».

Часто актеры вспоминают эпизоды трогательного внимания к ним со стороны красноармейцев.

«Помню,— пишет один актер в своем дневнике,— как после одного из спектаклей на Юго-Западном фронте в 1943 году за кулисы театра прибежал молодой боец, подбежал, улыбаясь и смущаясь, ко мне, хотел что-то сказать, покраснел, молча сунул мне в руку пачку махорки и быстро убежал. Это была его благодарность за спектакль».

За два года своей работы Фронтовой филиал Малого театра побывал на Волховском, Калининском, Западном, Юго-Западном, 1-м Прибалтийском, 2-м Прибалтийском, 3-м Прибалтийском, 1-м Украинском, 2-м Белорусском, 2-м Украинском, 4-м Украинском фронтах, в особой Приморской армии, на Черноморском и Северном флотах.

В 1944 г. Фронтовой филиал Малого театра работал на фронте семь месяцев, дав в частях и соединениях Действующей Армии и Флота около 700 спектаклей и концертов.

ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ

О драматургии Чехова [1]

А. РОСКИН

1

В предреволюционные годы пьесы Чехова занимали значительное место в репертуаре Художественного театра. Случалось так, что спектакли «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» шли один за другим, составляя своеобразный чеховский цикл. Часто играли пьесы Чехова и на провинциальной сцене. Но именно в эти годы особенно распространен был взгляд на Чехова как на замечательного повествователя и слабого драматурга. Отмечая исключительно высокую степень профессионализма Чехова-повествователя, его изощренное и сознательное мастерство, критика обвиняла Чехова-драматурга в дилетантизме, в отсутствии не только театрального «нерва», но и необходимой драматической техники; и эти обвинения принадлежали отнюдь не одним лишь защитникам пресловутой сценичности и старых приемов театрального письма.

О новаторстве Чехова-драматурга говорили как о возведении художником в принцип своих органических недостатков.

В послереволюционную эпоху достоинства Чехова-драматурга стали оцениваться гораздо более высоко. Между тем, Чехов совершенно исчез из театрального репертуара, и даже в Художественном театре Чехова как будто играли главным образом из уважения к своему прошлому. Впрочем, в этом театре «Три сестры» уже сошли со сцены, сохранились только «Дядя Ваня» и «Вишневый сад».

Наконец, настал период творческой реабилитации Чехова-драматурга. О нем заговорили как об удивительном мастере; появились книги, посвященные драматическому искусству Чехова; советские драматурги в своих высказываниях все чаще вспоминали о произведениях Чехова для сцены, об их поэтичности, характерности, психологической глубине и жизненной наполненности. Именно в этот период Чехов окончательно сошел с советской сцены. С несравненно большей готовностью ставились у нас пьесы второстепенных драматургов, современников Чехова, чем пьесы самого Чехова. Театры охотно брались за «Детей Ванюшина» Найденова и «Дни нашей жизни» Леонида Андреева, но отказывались от «Дяди Вани» и «Чайки». О постановке «Трех сестер» в начале 1940 г. Харьковским театром русской драмы писали как о факте, в некотором роде исключительном для художественной жизни периферии.

Когда в январе 1940 г. наша страна отмечала 80-летие со дня рождения Чехова, советский театр в юбилейном чествовании принять участия не мог, ибо Чехова на советской сцене не было. Правда, Художественный театр отметил юбилейную дату представлением «Вишневого сада», но этот единственный чеховский спектакль в Художественном театре потерял с годами свою поэтическую прелесть. Несмотря на мастерство исполнителей отдельных ролей, большой, увлекательной театральной жизни в нем нет. Зрителей охватывает такое ощущение, будто Художественный театр, играя «Вишневый сад», больше вспоминает о Чехове, чем живет им, скорее погружается в мемуары о своем любимом драматурге, чем воодушевляется непосредственно чеховским искусством. Чувство озабоченности и излишней осторожности движений — как бы чего не сдвинуть с места, не разбить — не помогло сохранить внутреннюю целостность спектакля. К тому же в спектакль вводились вторые, третьи, десятые исполнители, и они, уже равнодушные к старым творческим идеям, не вносили и новых идей. По признанию самих деятелей Художествен-

[1] Главы из монографии А. Роскина «Три сестры» в Художественном театре», подготовленной к печати в 1940 году.

ного театра, «Вишневый сад» требует полного обновления. Свидетельством подлинной жизни Чехова в советском театре этот спектакль не является.

Таким образом, Чехов-драматург одерживал чисто теоретические победы. Его признавали, но избегали.

Было ли это случайностью? Едва ли. Ибо творческая реабилитация Чехова-драматурга являлась все же признанием отдельных качеств чеховского искусства писать для театра, а не признанием близости или нужности нам чеховской драматургии в целом. Казалось, что у Чехова-драматурга следует учиться этим отдельным качествам, но следует ли выпускать на сцену самого Чехова — в этом достаточной уверенности не было.

В этом отношении судьба Чехова-драматурга отличалась от судьбы Чехова-повествователя. В живой ценности чеховских рассказов и повестей как будто у нас никто не сомневался. Вряд ли кому-нибудь приходило в голову утверждать, что такие, например, чеховские рассказы, как «Учитель словесности», «Ионыч», «Невеста», не нужны, устарели и представляют интерес только для историка литературы. Подобная мысль показалась бы нелепой. Наши издательства, не колеблясь, издавали эти рассказы в возможно больших тиражах, наши же театры не решались ставить такие пьесы, как «Три сестры» или «Вишневый сад». Но ведь «Ионыч» и «Учитель словесности» — в известной мере повествовательные спутники «Трех сестер». Тема существования людей с «отсосанными крыльями» выражена в «Трех сестрах» с не меньшей силой. А «Невеста» — это несомненный спутник «Вишневого сада». Судьба Нади Шуминой повторяет судьбу Ани, и мотив молодых надежд, ожиданий прекрасного будущего тесно сближает последнюю чеховскую пьесу с последним чеховским рассказом.

Почему же не существует сомнений в ценности Чехова для читателей и существуют или, по крайней мере, существовали сомнения в нужности Чехова для зрителей?

Нам думается, что это столь резко различное отношение к Чехову-повествователю и к Чехову-драматургу отчасти вытекает из характера новаторства Чехова как писателя для сцены.

В эпоху первых постановок Художественным театром чеховских пьес А. И. Сумбатов-Южин выступил со статьей о положении русского театрального искусства, в которой, между прочим, писал о необходимом господстве объективного начала в драматургии:

«Драматург не вправе, как беллетристы, ярко проявлять свою личность в своих произведениях. Весь его субъективизм может проявиться лишь в выборе содержания пьесы и подборе действующих лиц. Раз он вызвал к действию данное число лиц, завязал между ними борьбу и повел их к развязке, зритель должен жить их жизнью, их действиями, а не личной жизнью автора, как бы она ни была сложна и интересна. Все, что он думает, во что верит, только тогда воспринимается зрителем, когда зритель увидит на сцене живых людей, мысли и верования которых не расходятся с правдой их личного склада, когда они представляют собой типичных выразителей своего времени, своей страны, своего быта, а не рупор, из которого автор со своего возвышенного места сообщает публике свои какие угодно выдающиеся по настроению, поэзии, глубине философского обобщения, социологических и психологических выводов, но личные субъективные мысли и чувства...»

Между тем, у Чехова драматургия как будто является наиболее субъективной частью творчества и в своей субъективности наиболее подверженной действию времени.

В чеховских рассказах личность автора, выражая себя через каждую подробность изображаемой жизни, в то же время не подавляет ее и не искажает. Мир чеховских рассказов в равной степени неотделим ни от материала реальности, ни от поэтического сознания художника. В чеховской же драматургии мы готовы были видеть господство того рода поэтического сознания, которое способно выразить себя только в ущерб материалу реальности, в ущерб изображаемой художником жизни.

Уже не раз отмечалось, что Чехов обращался к драматургии как к большой форме; работа Чехова в драматургии являлась своего рода возмещением неосуществленной работы романиста. Но это чеховское стремление к большой форме как будто бы не находило своего конечного выражения и в драматургии: казалось, что в борьбе с безличной драматургией текущего репертуара Чехов, в конце концов, противопоставлял ей форму драмы, содержащей очень конкретные, но вместе с тем и весьма ограниченные картины жизни — домашние и в своей домашности чрезмерно субъективные.

Теперь, когда смысл всей работы Чехова сделался нам понятнее, легче проследить за тем, как возникло представление о субъективной ограниченности, а потому и непрочности чеховской драматургии. Редкая статья о драматургии Чехова обходится без указания на ее импрессионизм, однако до сих пор совсем не отмечалась другая, на наш взгляд, более существенная ее черта — реалистическая повествовательность, которая не только не находится в противоречии с тем, что лишь весьма условно можно назвать у Чехова импрессионизмом, но что, в сущности, целиком и определяет этот импрессионизм. Совершенно неведомая старой драматургии реалистическая обстоятельность — вот что внутренне характеризует новаторский стиль Чехова-драматурга.

Путь Антоши Чехонте к Антону Чехову был путем писателя, учившегося придавать обыденным и в своей обыденности как бы вполне случайным и изолированным явлениям жизни обобщающий смысл. Искусством обогащать повествование широкими социальными ассоциациями Чехов овладел в самой высокой степени. Каждая внешне совершенно незначительная, обрывистая тема у зрелого Чехова воспринимается как бы окруженной огромными пространствами страны и вплетенной в общий исторический процесс.

Несмотря на внешне ограниченные рамки, чеховские рассказы кажутся необыкновенно ветвистыми, протягивающими нити к самым отдаленным явлениям русской жизни. За каждым частным «домашним» фактом мы угадываем большое общественное явление, за каждой словно случайно встреченной фигурой — целый социальный пласт.

Чехов-повествователь, обращающий как будто главное внимание на крайне дробный психологический анализ, историчен в самом широком значении этого слова. Даже при чтении тех рассказов, где Чехов, казалось бы, демонстративно занимается анализом изолированных психо-физиологических феноменов, каким-то волшебным образом в нашем сознании возникает картина общества, картина истории. В одном рассказе Чехов с чисто экспериментальной тщательностью описывает тоску и отвращение к жизни у больного тифом, в другом рассказе — равнодушие и угрюмую озлобленность под воздействием бессонной ночи и предутреннего холода. Анализ изолированных ощущений и чувств как будто заполняет весь рассказ, является его основной и специальной задачей,— и все же читатель незаметным образом погружается в широкое жизненное русло. В конце концов, «Тиф» и «Почтальон» гораздо более похожи на маленькие поэмы о русской жизни, чем на больничные «истории болезни». Никогда не перестанем мы удивляться этому чудесному свойству чеховских «рассказов-монографий».

А чеховские пьесы, обладают ли они этим свойством? Несомненно. Но в чеховских пьесах этот большой социально-исторический смысл нередко оказывается лежащим в еще более глубоких внутренних слоях. И в то время как Чехов-повествователь давно уже перестал казаться «интимным», Чехов-писатель для театра по-прежнему рассматривался как создатель «камерной» драматургии.

Любопытно, что взгляд на чеховскую драматургию как на камерную в значительной мере основывается на том именно ее свойстве, которое должно было подсказать совершенно противоположную оценку. Этим свойством является широта изображения жизни, приближающая чеховские пьесы к романам.

Тема о Художественном театре и романе, о повествовательном стиле Художественного театра — благодарная и мало затронутая. Мы не имеем возможности здесь хоть сколько-нибудь подробно останавливаться на этом вопросе. Заметим только, что, обращаясь в свое время к инсценировкам, Художественный театр прежде всего стремился удовлетворить органически присущую ему потребность творить в сфере повествовательной драматургии. Художественный театр хотел играть «Братьев Карамазовых», «Бесы», «Село Степанчиково», «Дядюшкин сон», «В людях», «Анну Каренину» не только потому, что стремился наделить своеобразным физическим бытием Грушеньку и Фому Опискина, молодого Алешу Пешкова и бабушку Акулину Ивановну, штабс-капитана Снегирева и Облонского,— а еще и потому, что театр тяготел к повествованию о русской жизни более обширному, чем это возможно в границах литературы драматической.

И вот парадоксальное явление: тягу Художественного театра к русскому роману породила сама же новая русская драматургия и прежде всего драматургия Чехова.

Сочетание внешней недоговоренности и импрессионистической обрывистости с совершенно неведомой старой драматургии повествовательной широтой — вот что более всего характерно для Чехова-драматурга.

Когда-то Лев Толстой, выслушав из уст Горького историю трех поколений одной вырождавшейся купеческой семьи,— это был замысел «Дела Артамоновых»,— заметил:

— Это надо написать. Кратко написать большой роман.

Чеховские пьесы являются кратко написанными большими романами.

Еще по поводу первой чеховской пьесы «Иванов» один из критиков писал, что материал этой пьесы «требует рамок романа». И в самом деле, в пьесах Чехова мы словно воочию наблюдаем давление огромного содержания, раздвигающее узкие рамки старой драмы и создающее формы более гибкие и просторные.

Стремление кратко писать большие романы для сцены и привело Чехова к новым драматическим формам. Отсюда именно и берут свой исток своеобразные черты чеховской драматургии, казавшиеся выражением искусства, как будто весьма далекого от реалистической определенности. Характеризуя чеховскую драматургию, критика говорила об импрессионизме, о театре настроений, о зыбкости письма. Между тем, эта кажущаяся «зыбкость» была следствием сочетания формы драмы с материалом романа, повествовательной широты концепций с совершенно новой степенью драматической наглядности. Идеи и настроения эпохи, общественные силы, картины жизни це-

лых социальных пластов — все это дано Чеховым без малейшего отступления от железного принципа психологической наглядности. Чехов не хочет нарушать естественное течение жизни. Вкладывая обширное историческое содержание в четыре небольшие картины, в четыре акта драмы, Чехов все свое искусство направляет на то, чтобы дать в этих картинах большое жизненное обобщение, не прибегая ни к преувеличенному драматическому сцеплению фактов, ни к отвлеченному языку идеологических высказываний. Старые драматурги непрестанно заставляли своих героев оборачиваться к зрителю. Герои же Чехова живут как бы безразличные к зрителю. Если чеховские персонажи в исключительных случаях и обращаются к зрителю, то уже говорят не от себя, а непосредственно от автора, выполняя его серьезное душевное поручение. Таковы финальные монологи в «Трех сестрах».

Наглядность и конкретность в изображении больших жизненных явлений приводили Чехова к видимости крайней домашности, и она же заставляла Чехова прибегать к приемам, внешне похожим на импрессионистические. Но именно черты стилистического своеобразия, дававшие повод сближать Чехова с импрессионистической и камерной драмой, были в свое время приняты как выражение самой природы искусства Чехова-драматурга.

2

Следует заметить, что Чехов как драматург-новатор имел в русской драматургии своего предшественника — Тургенева.

До сих пор связь чеховской драматургии с драматургией Тургенева была недостаточно ясна, и это можно объяснить только неразработанностью истории русской драмы.

В своей статье «О драме» Александр Блок стремился представить историю русской драматургии как историю случайностей. Случаен для Блока был Грибоедов; «увидал сон—и написал гениальнейшую русскую драму». Случаен был Сухово-Кобылин, который «приковывает внимание внезапно, одной негаданной чертой». И, наконец, «случайна была драматическая техника Чехова».

Блок говорил о случайностях. Но не является ли это ощущение случайности плодом малой изученности русской драматургии, отсутствием сколько-нибудь полной картины ее развития?

Не раз исследователи русской драматургии возвращались к влиянию Мольера на Грибоедова, Шекспира на Пушкина, Бомарше на Сухово-Кобылина. Но внутренняя линия развития русской драматургии прослежена плохо. И вот почему, ошибаясь в истории русской драмы, Блок верно сказал об историках русской драмы, отметив «неожиданность, случайность рассуждений о драме в России».

Сам Блок в другой своей работе, набрасывая общую схему развития русской драматургии, упомянул Фонвизина, Сумарокова, Пушкина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Алексея Толстого, но не упомянул Тургенева. Так, рассуждения о драме в России пополнились еще одной случайностью.

Правда, по отношению к драматургии Тургенева эта случайность является, в сущности, традицией. Исследователи слишком доверялись признаниям Тургенева о самом себе. Они вычеркивали Тургенева из истории русской драматургии более всего потому, что сам Тургенев предлагал свои пьесы на суд читателей, а не зрителей. В предисловии к изданию своих пьес Тургенев писал:

«Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам г-д издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если бы я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представлять некоторый интерес в чтении».

Проницательный критик Тургенев на этот раз ошибся.

«Неудовлетворительные на сцене» пьесы, в самом деле при жизни Тургенева быстро сходившие с репертуара, не только одержали позже ряд театральных побед, но, что в данном случае гораздо важнее, создали новые критерии в драматургии.

Молодой Стендаль, готовясь стать драматургом, собирался у Гольдони «изучать естественное». Драматурги нашего времени могли бы «изучать естественное» не только у Чехова, но и у Тургенева.

Очень верно и метко писал Тургенев о той драме, в которой тексты ролей похожи на «свитки со словами, выходящие изо рта фигур на средневековых картинах». Искусство писать для театра знает не много имен драматургов, которые владели бы тайной естественной сценической речи так, как владел ею Тургенев. Каждое слово в тургеневской пьесе нужно автору для раскрытия внешнего или, еще чаще, внутреннего движения, и вместе с тем каждое слово исходит из самой души героя. Житейское правдоподобие подчинено в тургеневских пьесах очень определенной и требовательной художественной задаче, но эта задача нигде не искажает житейского правдоподобия.

Естественность сочетается у Тургенева с чувством жизненной полноты.

«Мы очень хорошо знаем, каков Хлестаков за сценой»,— заметил Тургенев. Персонажи тургеневских пьес — это люди с внесценической жизнью. Драматические миниатюры и лирические сцены Тургенев дополнял чувством жизненной полноты. О своих персонажах Тургенев

знает многое, знает все, и это знание он умеет доносить до зрителя или читателя с помощью сжатого, лишенного всякой напряженности диалога.

Творчество Тургенева-драматурга у нас также исследовалось преимущественно с точки зрения западных влияний. Что же касается влияния самого Тургенева на развитие русской драматургии, то даже в самой обстоятельной работе о тургеневской драматургии, принадлежащей Леониду Гроссману и, вообще говоря, содержащей много ценных историко-литературных наблюдений, этому вопросу уделены лишь немногие строки.

Между тем, будущий историк русской драмы, может быть, введет понятие тургеневской школы, ибо Чехов — это такой ученик, который заменяет целую школу. Связь чеховской драматургии с драматургией Тургенева шире и глубже, чем это принято думать.

Не признавая в себе драматического таланта и полагая свои пьесы неудовлетворительными на сцене, Тургенев утешался тем, что они могут представить некоторый интерес в чтении. Предназначая свои пьесы читателю, Тургенев подвергал их известной переработке. Можно сказать, что Тургенев опубликовывал «литературные варианты», если только уместно применить к великому писателю термин, слишком понравившийся в наши дни множеству расторопных авторов.

Леонид Гроссман высказал мнение, что, создавая «литературные варианты», Тургенев в какой-то мере обеднял свои пьесы, лишал их известной доли достоинства. Однако Леонид Гроссман сам отмечает, в каком направлении редактировал свои драматические произведения Тургенев, превращая их в пьесы для чтения: зачеркивались лишние для читателя ремарки, устранялись мелкие внешние движения, отбрасывалось все то, что позже Чехов выразительно назвал «шумихой мизансцен».

Поступая так, Тургенев исходил из оценки себя как писателя, неспособного к созданию драматических произведений. Но именно это ощущение писателем своего недостатка, может быть и несуществующего, привело к тому, что некоторые черты тургеневской драматургии превратились в новое художественное качество. Освобождая свои драмы и комедии от внешних движений, признававшихся необходимым признаком сценичности, Тургенев утверждал новую, менее условную и более глубокую театральность. Внешнее движение ремарок оказалось замененным внутренним движением слова, удивительно свободным, естественным и проникнутым незнакомой ранее на театре душевной поэзией.

Уходя от театра, Тургенев-драматург открыл новые пути и театру и драматургии. Соглашаясь в качестве «побежденного» оставаться не более как драматургом-повествователем, Тургенев создал новые критерии драматургии, в свете которых многие классические достоинства выглядели уже обветшалыми.

Компенсация «недостатка» привела к формированию нового чувства правды, или, вернее, нового чувства свободной жизненности на сцене, ибо не экраны и вышитые крестиками диваны, не стилизованная идиллия и утонченная камерность определяют драматургию Тургенева, а прежде всего — свободная, не скованная требованиями сценичности жизненность. Это — огромная художественная заслуга Тургенева, и оценена она еще мало.

Совершенно понятно, что расширение рамок драматического повествования уводило театр от классических представлений о завершенности. Именно это и имел в виду Эмиль Золя, когда в своей книге о натурализме в театре, касаясь «слишком оригинальной особенности» русского театра, писал: «Нет ничего более непохожего, более противоположного идее равновесия и ритма, которые мы требуем во Франции от сценической пьесы».

Глубоко знаменательно следующее: чем смелее вступал Чехов на путь новаторства в области драматургии, тем ближе приходил он именно к творчеству Тургенева.

Вспомните движение Чехова от его юношеской драмы без заглавия и «Иванова» к «Лешему» и «Дяде Ване»: это— движение от сценичной драматургии восьмидесятых годов к «несценичной» поэзии «Месяца в деревне».

Леонид Гроссман тонко подметил отдельные черты сходства между «Дядей Ваней» и «Месяцем в деревне». Но было бы неправильно воспользоваться этими наблюдениями для того, чтобы пополнить историю литературы еще одним указанием на «влияние» или даже «подражание». Дело не в сходстве отдельных произведений и не в совпадении некоторых эпизодов (например, сцена чтения Ракитиным Дюма и сцена чтения Тригориным Мопассана). «Дядя Ваня» напоминает «Месяц в деревне» не потому, что Чехов, работая над своей пьесой, подражал Тургеневу, а потому, что так же, как и Тургенев, он, исходя в своей работе из принципов повествовательности, расширил рамки реализма на театре.

В статье о молодом Островском Тургенев заметил, что психолог должен умереть в художнике. Это замечание Тургенев сделал словно мимоходом. Между тем, в нем заключен основной творческий принцип, позволяющий объединить драматургию Тургенева и драматургию Чехова понятием одной школы.

Именно этот принцип привел обоих писателей к совершенно новым приемам психологизма в драматургии.

Слово «подтекст», кажется, введено в искусство Станиславским, самое же понятие подтекста для нас связано с драматургией Чехова.

«Здесь все намек, все недоговоренность, ни одно слово не говорится в прямом и совершенно истинном его значении, но так, что о смысле его — другом, не наружном — надо догадываться».

Казалось, что эти слова, принадлежащие А. Р. Кугелю, прямо относятся к драматургии Чехова. Но писались они не о Чехове, а о Тургеневе, о «Вечере в Сорренто».

Конечно, нет «драмы текста», ибо драматическое искусство не заключается в умении соединять диалоги и монологи. Истинная драма всегда имеет подтекст. Но впервые подтекст как форма психологизма, претворенного в поэзию, был осознан не Чеховым, а Тургеневым. При этом у Тургенева недоговоренность текста сочетается с удивительной ясностью подтекста. Письмо Тургенева-драматурга утончено, но и в этой утонченности нет ничего неопределенного и сбивчивого. Внешняя недоговоренность у Тургенева в конце концов облегчает актеру возможность более четко обрисовать внутренний психологический рисунок роли. И в этом — высокая театральность Тургенева, далеко еще не оцененная.

Тургеневскую полноту жизненного чувства, выраженную новыми в драматургии средствами поэтического языка, и воспринял у Тургенева Чехов.

Вопрос об органической связи драматургии Чехова с драматургией Тургенева имеет значение не только историко-литературное: изучение этой связи помогает нам лучше понять некоторые важные художественные процессы в русском театральном искусстве.

Было бы напрасно выражать сожаление по поводу того, что Художественный театр осуществил чеховские постановки до того, как обратился к драматургии Тургенева. Нелепо требовать от театра, чтобы он в эволюции своего искусства повторял последовательность эволюции русской драматургии, стараясь соблюдать хронологию чужой истории — от Гоголя к Тургеневу и Островскому, от Тургенева и Островского — к Толстому и Чехову.

В значительной степени было бы так же несправедливо требовать от молодого художественного организма такого стиля, который синтетически вобрал бы в себя искусство Гоголя, искусство Тургенева, искусство Чехова.

В годы своей молодости Художественный театр не мог не быть в какой-то мере исключительным в своих вкусах и воззрениях; эта исключительность и придала в свое время искусству Художественного театра столь сильное поступательное движение.

Реальная судьба Художественного театра сложилась таким образом, что не в качестве тургеневского театра пришел он к Чехову, а в качестве чеховского театра пришел к Тургеневу. «Месяц в деревне» и поставленные позже «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка» явились не только реабилитацией Тургенева-драматурга, подобно тому, как в свое время постановка Художественным театром «Чайки» явилась реабилитацией драматургии Чехова. Вернув на сцену Тургенева, Художественный театр сам обогатил свое мастерство. Именно в тургеневских постановках Художественный театр нашел тот стиль облагороженного реализма, ту высшую простоту и искренность, которую так настойчиво искал в чеховских спектаклях.

Постановки пьес Тургенева Станиславский называл трудной сценической задачей:

«Ее не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувств, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы».

Замечательно, что эти строки Станиславского о драматургии Тургенева почти дословно совпадают с тем, что писал Чехов об искусстве актера: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами, не руками, а тоном, взглядом, не жестикуляцией, а грацией».

После Тургенева Художественный театр на осуществлял новых чеховских постановок. Все пьесы Чехова были уже поставлены ранее, а потребности пересмотра старых постановок с точки зрения нового и в некоторых отношениях несомненно более совершенного искусства Художественный театр, очевидно, не испытывал. Да и вряд ли мог театр в ту эпоху так ощутимо почувствовать внутреннюю связь между Чеховым и Тургеневым.

Мысль о том, что опыт, извлеченный из драматургии Тургенева, придал бы чеховским спектаклям новую ясность тона и чистоту линий, повидимому, была чужда театру. Вопрос о пересмотре отношения к драматургии Чехова не ставился, ибо театр жил еще в полном ладу с тем именно Чеховым, каким он его себе рисовал с первых встреч.

Позже, ставя пьесы Чехова заново, Художественный театр проверял себя теми важнейшими «проявлениями русского искусства», которым театр отдал целый период своей жизни — период работы над «Месяцем в деревне», «На всякого мудреца» и «Живым трупом».

Этот период мог показаться посвященным больше расширению возможностей театра, приданию его искусству внешней гибкости, способности к разнообразному применению сделанных ранее сценических открытий. Так оно отчасти и было. Но все же самое важное, что определило внутренний смысл работы театра над русской классической драматургией, по существу свелось не столько к применению принципов чеховского искусства к Тургеневу, Островскому и Толстому, сколько к учебе у Тургенева, Островского и Толстого для будущего пересмотра принципов своей трактовки чеховского искусства и будущего воплощения Чехова, как законного наследника великих русских драматургов прошлого.

3

Лев Толстой находил Чехова драматургом еще худшим, чем Шекспира. В этой формуле Толстого более всего поражало — «еще худшим». Однако надо думать, что столь же парадоксальным показалось в свое время самое сопоставление имен Чехова и Шекспира. И отнюдь не потому только, что современники недооценивали Чехова-драматурга.

Одна лишь оригинальность есть скорее признак таланта, чем гения. Что общего между посредственными писателями разных эпох? Они целиком подчинены каждый своему времени, они не в силах подняться над модой. Внутреннее родство, не заслоняемое временем, — скорее черта великих художников.

Это сходство связывает очень сложными нитями самые отдаленные явления классического искусства. Мы глубоко убеждены в том, что если до сих пор Художественный театр не решил «шекспировской задачи», то это потому, что и «чеховская задача» также не была еще полностью решена.

Но разве Художественный театр не решил чеховской задачи еще сорок лет назад, на премьерах «Чайки», «Дяди Вани» и «Трех сестер»?

Теперь, после новой постановки «Трех сестер», стало особенно ясным следующее: сорок лет назад Художественный театр блестяще решил задачу «чеховского своеобразия», но далеко не решил задачи «чеховского сходства». Оригинальные черты стиля Чехова-драматурга были уловлены Художественным театром с прекрасной чуткостью; однако, утверждая черты своеобразия чеховской драматургии, театр не только отдал чрезмерную (впрочем, исторически, может быть, и необходимую) дань полемичности, спору со старым театром, но и несколько изолировал Чехова от мировой драматургии, отдалил чеховские пьесы от внешне, казалось бы, далеких им, но внутренне родственных художественных явлений мирового искусства. Чеховские пьесы предстали очень хрупкими, слишком связанными с настроениями определенной эпохи и слишком преданными определенному быту. Приобретут ли они прочность больших, вечных произведений? Уверенность в этой прочности рождается именно тогда, когда в произведении ощущается и новаторская сила и, вместе с тем, глубокая связь с явлениями художественного прошлого. Этой же связи с явлениями прошлого, этого элемента «сходства» мы, зрители и читатели, в пьесах Чехова не улавливали; думается, что далеко не понимал ее и Художественный театр.

В самом деле, казалось вполне естественным поставить Чехова в один ряд с такими современными ему драматургами-новаторами, как Ибсен и Гауптман. Казалось вполне естественным, говоря о последней пьесе Чехова, упоминать даже Метерлинка. Современники очень живо чувствовали Чехова-драматурга в общем новаторском русле новой литературы. Но, когда заходила речь об истоках чеховской драматургии и о ее месте в мировой литературе для театра, ни критика, ни театр не находили нужных и сколько-нибудь достойных имен. Слишком все-таки «близкой» рисовалась драматургия Чехова, слишком обыденной, трудно отделимой от множества интимных, как будто нам одним знакомых вещей, чтобы возможно было признать за ней силу и значение произведений, называемых вечными.

Совершенно естественно, что Художественный театр так охотно опирался на «домашнее» у Чехова: оно было отличным оружием в борьбе с казенным театром и модной безличной драматургией, оно подсказывало театру новые пути, открывало ему незнакомую ранее степень близости к зрителю. «Домашнее» требовало оригинального сценического выражения, а искусство Художественного театра не было еще настолько зрелым, чтобы театр мог играть Чехова без сознательной демонстрации своего метода. Сколько раз историки Художественного театра ссылались на оригинальность формы Чехова-драматурга как на препятствие, которое театру приходилось преодолевать! Но вовсе не из-за любви к парадоксам хочется сказать совсем иначе: оригинальность формы Чехова-драматурга не затрудняла, а, наоборот, облегчала Художественному театру борьбу за чеховское искусство и за выработку в этой борьбе своих собственных театральных воззрений и вкусов. Если бы не было этой оригинальности формы, этого открыто выраженного Чеховым пренебрежения к старым драматическим канонам, подступиться к богатству мысли, чувства и поэзии, заключенному в чеховских пьесах, и воплотить это богатство в конкретных театральных формах было бы еще труднее.

В сложившемся до революции чеховском «театре настроений» едва уловимые психологические нюансы господствовали над драматическим движением. Знаменательно, что уже на заре деятельности молодого Художественного театра некоторые критики хорошо почувствовали излишнюю готовность театра эксплоатировать черты своеобразия чеховского искусства, превращать это искусство в явление оригинального стиля.

В бумагах Чехова, среди неизданных писем к нему писателя А. И. Куприна,

сохранилась вырезка из газеты «Биржевые ведомости» — статья о чеховском рассказе «Архиерей», только что появившемся в «Журнале для всех». Можно предположить, что эту вырезку Куприн прислал не только потому, что ему хотелось информировать Чехова о новом критическом отзыве. Думается, что самое направление статьи было несомненно близко купринскому пониманию Чехова. Статья была подписана инициалами А. И., очевидно, принадлежала А. А. Измайлову, будущему автору фундаментального биографического труда о Чехове.

Приведем несколько абзацев из этой забытой статьи (между прочим, ускользнувшей от внимания такого знатока чеховской библиографии, как И. Ф. Масанов). В ней автор протестует против попыток превратить своеобразие чеховского искусства в особый жанр и тем самым заменить определенное поэтическое мировоззрение внешними знаками узкого стиля:

«Есть модные словечки, которых не повторяет ежеминутно только ленивый. Одно из них — настроение. О настроении говорят даже невежды, совершенно не соединяющие с этим словом той суммы представлений, которая связывается с ним как с литературным термином. Настроение... Настроение... Это что-то смутное, неопределенное, и, знаете, это так трудно выразить словами... Это когда на сцене уменьшается свет, ряды зрителей замирают, за сценой уныло позванивают бубенчики отъезжающей повозки, г. Артем грустно наигрывает на гитаре и г-жа Андреева или Книппер тихо-тихо плачут, прислонясь к декорации. Все это действует на нервы, но это именно и есть настроение. Настроение — это когда вас расстраивают». То же самое в литературе. Для рассказа с настроением не надо темы, не надо фабулы, характеров, типов. Но нужен стиль».

«...Такого рода литература — продукт ложного устремления внимания в сторону исключительного искания настроений. Настроение было всегда неотъемлемо от истинно художественного произведения, и когда наши деды грустили над «Бедной Лизой», над поэтической «Ундиной» Жуковского, а мы испытывали какую-то безотчетную тоску за Лизу в «Дворянском гнезде», за «Несчастную» или за умирающего протопопа Туберозова, то, конечно, потому, что это именно были вещи, как сказали бы теперь, «с настроением», и оно носилось над талантливыми страницами, как веяние духа божия... Проповедники настроения подчеркнули в творчестве то, что было всегда неотъемлемо присуще истинному творчеству. Одна попытка уловления «настроения» без содержания для рассказа, без темы и фабулы — аномалия, поскольку творчество предполагает прежде всего чувство интереса к созданному, ясность, единство и законченность мысли. Пытаться воссоздать одно настроение тоски, скуки, влюбленности, апатии, сумерек, лунной ночи, раннего утра в деревне — то же, что пытаться нарисовать один фон для пейзажа без самого пейзажа».

«...У любителей модного слова новый рассказ Чехова «Архиерей» может вызвать новые толки о настроении. Это не рассказ, написанный со случайной задачей современных «настраивателей». Настроение явилось само, как бы испаряясь из этих немногих страниц, как отделяется благоухание из цветов, невидимо для глаз, неотделимо от цветка, но для всех ощутимо. Так испарялось оно из страниц «Войны и мира», из «Обрыва», из «Неточки Незвановой», хотя ни Толстой, ни Гончаров, ни Достоевский не провозглашали себя представителями никакого нового течения».

Хотя автор статьи в основном говорит о восприятии работы Чехова-повествователя, но высказываемые им суждения имеют прямое отношение к восприятию драматургии Чехова современным ему театром.

Революция придала чеховскому театру оттенок архаизма. Самая «домашность» не только жизненного материала, но и приемов его воплощения на сцене, трогавшая и волновавшая дореволюционного зрителя, — эта домашность, навсегда уйдя в прошлое, уже мало что говорила новому советскому зрителю. Неузнаваемо изменился быт, изменилась психология, изменились настроения, а потому омертвели самые истоки, которыми питались и жили чеховские спектакли на сцене дореволюционного Художественного театра.

Чеховские пьесы стали постепенно сходить с репертуара. Одно время казалось, что вряд ли советский театр вновь обратится к ним, что спутники Чехова, скромные реалисты девяностых и девятисотых годов, в самом деле имеют больше прав на внимание. Так, у Найденова — «объективная драматургия», пусть не очень своеобразная, не очень затрагивающая душевные струны, совсем не поэтическая, но зато определенная в своем художественном выражении. А у Чехова — правда, нечто обаятельное, мягкое, но вместе с тем как будто и слишком личное, прихотливое, зашифрованное, слишком интимное... Воскреснут ли когда-нибудь на советской сцене сомнения помещика Иванова, ревность штабс-капитана Соленого, мнительность профессора Серебрякова? Казалось, что дано им теперь только бледнеть в воспоминаниях старых театралов.

Однако, почти не играя более чеховских пьес, советский театр и прежде всего, конечно, Художественный театр не могли забыть самого Чехова, мир его мыслей и чувств, его удивительное искусство. И чем дальше отходили мы на известное расстояние от Чехова, тем крупнее становились масштабы творчества этого великого поэта. То, что ранее представлялось нам в пьесах Чехова «домашним», приобрело значение глубокого исторического свидетельства. За камерными формами чеховской драматургии все яснее стали просвечивать широкие социальные обобщения, огромное историческое содержание. Потускневшие в качестве «интимных драм», которыми они, в сущности, никогда и не были, пьесы Чехова возродились в сознании советских читателей и зрителей в качестве пьес-романов, кратко написанных больших романов о предреволюционной русской жизни.

К своему сорокалетнему юбилею Художественный театр пришел с глубоким сознанием того, что «чеховская проблема» — это не только вопрос о возвращении Чехова на советскую сцену, «реабилитации» чеховской драматургии в глазах советского зрителя, но и вопрос о завоевании советским театром новой, более высокой ступени искусства.

Поставить заново чеховские пьесы нужно было не только в память драматурга, сколько для собственного движения вперед. Будущий чеховский спектакль ощущался не как мемуарный, а как проблемный.

В работе над чеховской драматургией следовало проверить все то, что было за годы революции накоплено в отдалении от Чехова. Притом вовсе не для того, чтобы отбросить все несходное со старым чеховским театром, а для того, чтобы открыть в чеховском театре путь к новому искусству нашего времени.

«Чеховскую проблему» никак нельзя было обойти. Неразрешенность чеховской проблемы тормозила решение Художественным театром других проблем, мешала театру с полной, до конца захватывающей силой выразить себя и в том искусстве, которое, казалось бы, лежит вдалеке от чеховского.

«Мужественная простота, — писал В. И. Немирович-Данченко в статье, посвященной 40-летию Художественного театра, — сама по себе заключает непременно большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образе, стиле, характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно и ярко театрально».

«Это как раз то, что прежде всего необходимо в театре именно Горького, то есть больше всего в пьесах Горького. Но так же должны быть поставлены и пьесы Чехова, Толстого, может быть Достоевского».

В этих строках «чеховская проблема» определяется как одна общая проблема русского классического реализма, проблема общая и для Горького, и для Толстого, и для Чехова, и, может быть, Достоевского. К сознанию общности этой проблемы Художественный театр пришел не сразу.

В первые годы своего существования Художественный театр, глубоко впитав в себя чеховское искусство, — так, как он это искусство тогда понимал, — в работе над произведениями классиков мировой драматургии опирался на свое понимание чеховского искусства.

«Искусство чеховского театра воцарилось у нас настолько, что трудно было бы назвать какую-нибудь репетицию какой угодно пьесы, не только современной или классической русской, но и Шекспира или Софокла, где бы мы не использовали того творческого запаса, который накопился от работы над Чеховым»[1].

Как будто бы это — свидетельство общего, а не исключительного понимания Чехова. Но все дело в том, что к творческому запасу, накопляемому в работе над Чеховым, театр относился как к основному капиталу. Все извлеченное из чеховского искусства представлялось театру исходным. Когда вы читаете книгу, которая глубоко вас захватывает и волнует, заставляет жить ее миром, вам в конце концов начинает казаться, что ее атмосфера есть нечто самое общее, сердцевинное. Всякое другое произведение искусства, каким бы оно само по себе и ни было прекрасным, на некоторое время представляется вам занимающим менее центральное положение, как бы несколько специальным, диференцированным, требующим с вашей стороны определенного усилия для того, чтобы преодолеть эту специализированность и воспринять его как «общее» (ведь это общее и есть конечное мерило в искусстве). Сделав же это усилие, вы с некоторым удивлением замечаете, что и это новое, еще недавно казавшееся вам специализированным и, следовательно, отчужденным произведением, становится на место прежнего центрального, и вы уже именно его ощущаете своим самым важным и самым естественным миром.

В жизни Художественного театра искусство Чехова мешало этим очень нужным перемещениям. Чехов всегда оставался своим, необыкновенно «центральным», открывшим новую степень естественной жизненности в искусстве, и, оставаясь «своим», мешал преодолеть ощущение специализированности многих других драматургов. Театру приходилось скрывать это усилиями мастерства.

4

До сих пор мы касались преимущественно эстетических проблем, возникавших в связи с жизнью Чехова на сцене. Но судьбу чеховской драматургии в советскую эпоху в значительной мере определило также и неверное понимание не-

[1] В. И. Немирович-Данченко. «Театр мужественной простоты». «Известия», 26 октября 1938 г.

которых основных черт мировоззрения Чехова-художника.

Революционная эпоха не сразу освободила Чехова от ярлыка «пессимиста» и «певца сумерек». Это был медленный и сложный процесс нашего художественного сознания.

Чеховский спектакль долгое время рисовался как утверждение пессимистического мировоззрения драматурга и его нежнейшего сочувствия сумеречным людям. Безволие и пассивность не могут вызывать симпатии советского зрителя, тем более, что чеховских героев мы хронологически воспринимаем почти нашими современниками. Гамлету мы готовы простить его рефлексию, но чеховским героям ни за что не хотели ее прощать. Если Чехов действительно певец сумерек, то естественно, что чеховский спектакль явится торжественной песней сумеречному времени и хмурым людям; если же по возможности устранить субъективный элемент в чеховских пьесах, заглушить личность драматурга,— чеховский спектакль неизбежно превратится в серенькие бытовые картинки. В последнем случае предпочтительнее было бы ставить пьесы «профессиональных» драматургов чеховской эпохи: в их произведениях больше «нерва» и драматизма.

Возвращение советского театра к Чехову было органически связано с новым пониманием всего чеховского творчества в целом и явилось неоспоримым свидетельством зрелости советской художественной культуры.

Многим современникам Чехова казалось, что его поэзия исчерпывается уютом неторопливо текущего времени и негребовательной мечтательностью. Они, конечно, оценивали талант Чехова выше таланта Баранцевича или Потапенко, однако самое искусство Чехова воспринимали в непосредственном окружении беллетристов «Нивы»: те же обыденные персонажи, та же обыденная обстановка, нечто как будто вполне близкое к натурализму и притом обывательскому, второсортному, а главное, как будто бы та же скромная привязанность к изображаемому материалу. Потапенко был «скромным реалистом», он изображал «близкую жизнь»; Чехов, будучи тем же «скромным реалистом», вносил в «близкую» жизнь элемент поэзии не очень громкой,—вот и вся разница...

Теперь уже мало сказать, что творчество Чехова далеко отстояло от писаний «скромных реалистов»: каждой своей строкой Чехов протестовал против этой бескрылой, жвачной, поистине буржуазной литературы.

Нигде и никогда Чехов не подчинял своего писательского труда чисто эстетическим задачам. Велико было умение Чехова перерабатывать простую, обыкновенную жизнь в красоту искусства, но еще выше было его умение подчинять эту красоту правде. Перерабатывая реальный материал в поэтическую ткань своих произведений, Чехов не приукрашал действительности, а только вносил в нее свое авторское чувство, не замутненное какой-либо неискренностью.

Что господствовало в этом авторском чувстве?

Внешняя мягкость, в которую облекал подчас Чехов свое требовательное, а порой и суровое отношение к современникам, принималась за готовность автора разделить бледные чувства и вялые мысли своих героев. Либеральная критика ухватилась за эту внешнюю мягкость, объявив Чехова чем-то вроде брата милосердия у постели российской интеллигенции. О Чехове говорили как об утешителе. Д. Философов в статье «Липовый чай» уверял, что весь Чехов заключен в реплике няньки Марины из «Дяди Вани»:

«Что, батюшка? Больно? У меня у самой ноги гудут, так гудут... пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...»

Другие критики из символистского лагеря говорили (и как раз в связи с «Тремя сестрами») о «сладости последнего замерзания», которое было, в сущности, только псевдонимом прозаического липового чая.

«Мы еще грустим, мы еще скучаем,— писала Зинаида Гиппиус,—еще как будто хотим «в Москву, в Москву!» — Но все смутнее и слабее; ведь знаем, что и Москва не рай; скоро, значит, и вовсе замолчим и сладко уснем, как замерзающие. Пока—скучно (пока еще жизнь какая-какая любовь), а потом будет сладко. Из чеховской нежной, тонкой, слепой скуки нет другого пути, как в последнюю сладость последнего замерзания».

Зинаида Гиппиус писала это как бы в упрек Чехову, она с обличительным пафосом называла Чехова «только рабом, получившим десять талантов, тяжкое доверие — и не оправдавшим этого доверия». Критикуя чеховскую пьесу внешне, с позиций «общественной активности», З. Гиппиус в своем понимании «Трех сестер» оказывалась вполне согласной с другим символистом — Андреем Белым, который усматривал высшую поэтическую ценность пьесы и вообще всего чеховского творчества именно в «последней сладости последнего замерзания».

В своей статье «Чехов» Андрей Белый писал:

«Когда, расставаясь с любимым человеком, заброшенная в глуши провинции одна из сестер говорит улетающим журавлям: «Милые мои!», чувствуешь музыку Вечного Покоя, наполняющую жизнь беспечальным забвением вопреки всему».

«... Наступит пора, и критика глубже оценит истинный характер чеховского пессимизма».

«... Произведения его будут переноситься в тот уголок сердца, где уже нет

ни горя, ни радости, а только Вечный Покой».

Но и помимо крайне тенденциозных оценок тех критиков, которые стремились нейтрализовать чеховскую требовательность к современникам, чеховское творчество противопоставлялось творчеству, скажем, Щедрина, а когда у Чехова все же находили это щедринское начало, то воспринимали его как напрасное ущемление «чеховского». Между тем, Чеховым менее всего руководило чувство мелкой привязанности к картинам серенького бытия. Не поил Чехов липовым чаем, не приглашал своих современников к самоварчику благодушно поговорить о том, о сем. Об этих утешителях в литературе Чехов писал строки, полные самого неприкрытого презрения. Вот что сказал Чехов по поводу романа Сенкевича «Семья Полонецких»:

«Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт—и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал нажить и невинность соблюсти, быть зверем и в то же время счастливым».

Жестоко и с беспощадной откровенностью говорил Чехов о темных явлениях русской дореволюционной жизни. Никаким иллюзиям Чехов не поддавался или, во всяком случае, меньше всего хотел им поддаваться. Его нельзя было обмануть картиною внешнего покоя, видимостью благополучия. На фешенебельных курортах и на сахалинской каторге, в Москве и в мелиховском деревенском углу Чехов всегда оставался верен своей честности. И эта честность заставляла Чехова писать о нищете и страданиях народных масс, о власти унтеров Пришибеевых и деревенских кулаков Цыбукиных, о власти «цивилизованных» капиталистов, о непосильном труде рабочих, об эксплоатации детей, о преступном равнодушии чиновничества, о духовной скудости интеллигентного обывателя.

В то время как иные литераторы хотели видеть в чеховских произведениях или утешительный напев, или изящную описательность, многие рядовые читатели чеховских рассказов и зрители чеховских спектаклей ощущали обязывающую силу чеховского творчества. Для них чеховское творчество заключало очень тревожный вопрос, и этот вопрос требовал какого-то большого и немедленного жизненного решения.

«Если только вдуматься во все то, что вы пишете,—признавалась Чехову одна его читательница,— то можно или с ума сойти, или сделаться честнейшим человеком; другого исхода нет».

Чем более зрелым становился талант Чехова, тем более росла чеховская требовательность к читателям.

В рассказе «Человек в футляре» Чехов ясно сказал о необходимости покончить с миром лжи, трусости и угнетения.

«Сносить обиды, униженья, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и все это из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена,—нет, нет, больше жить так невозможно!»

А в своем последнем, предсмертном рассказе «Невеста» Чехов устами революционно настроенного литографа Саши сказал о том, что «главное — перевернуть жизнь». Эти слова умиравшего писателя были словами о революции. Ее Чехов не только ждал — он ее звал. Российская действительность была для него обреченной, и, прощаясь с ней, Чехов не чувствовал ни грусти, ни сожаления. Пусть несколько наивными, но искренними голосами новых своих героев, таких, как Аня из «Вишневого сада» или Надя и Саша из «Невесты», Чехов приветствовал революционное будущее.

Правда отрицания придала простым чеховским картинам быта и психологии мощь и прочность вечных созданий искусства. Непримиримое отношение к глухой российской действительности и глубокая, тревожащая душу мечта о будущем составляют самую сущность чеховской поэзии, придают ей огромную силу. Вот почему кажется естественным и понятным, что даже в самые тяжелые для революции дни Ленин, отдавая чтению художественной литературы или театру лишь немногие часы, брался за томик Чехова или ехал в Художественный театр на спектакль «Дядя Ваня».

Ставить Чехова на сцене — это вовсе не значит пропеть тихую и трогательную песнь сочувствия хмурому человеку и сумеречному времени. Верно выразить Чехова на сцене — это значит прежде всего донести чеховскую требовательность к человеку, чеховское беспокойство, чеховское сознание того, что «больше жить так невозможно!»

Выражал ли в полной мере Художественный театр в своих старых чеховских постановках эти мотивы? На этот вопрос ответил сам Чехов, и ответил отрицательным образом.

В беседе с А. Н. Тихоновым Чехов заметил:

«Вот вы говорите, что плакали на моих пьесах. Да и не вы один. А ведь я не для этого их написал, это их Алексеев сделал такими плаксивыми. Я хотел другое. Я хотел только честно сказать людям: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!.. Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь. Я ее не увижу, но я знаю, она будет совсем иная, не похожая на ту, что есть...

А пока ее нет, я опять и опять буду говорить людям: «Поймите же, как вы плохо и скучно живете!». Над чем же тут плакать?».

Здесь определен самый важный пункт разногласий между Чеховым и дореволюционным Художественным театром. Во имя любви к Чехову театр склонялся порой к грустному любованию «чеховцем», между тем как сам Чехов относился к «чеховцу» без малейшей сентиментальности.

К изображаемой драматургом реальности нужно было отнестись с огромной внимательностью, но мужественно, нигде не заменяя большую чеховскую любовь к жизни элегической привязанностью к определенному жизненному укладу. Театр должен был отделить Чехова от чеховщины.

Такова первая задача, которую следовало разрешить, чтобы вернуть чеховскую драматургию советскому театру. Эта задача неразрывно связана не только с верным ощущением чеховской силы отрицания, но и с отчетливым пониманием того, что было принято называть чеховским пессимизмом.

Одна из больших заслуг Горького-критика заключается в том, что он лучше и много раньше других, задолго до революции, уловил оптимистическое начало в чеховском творчестве. В своем критическом отклике на только что появившуюся в печати чеховскую повесть «В овраге» Горький именно в связи с этим, казалось бы, суровейшим произведением отметил все яснее звучащую в чеховском творчестве «ноту бодрости и любви к жизни»:

«Жизнь долгая — будет еще и хорошего и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!»

«В новом рассказе, трагичном, мрачном до ужаса, эта нота звучит сильнее, чем раньше, и будит в душе радость и за нас и за него, трубадура «хмурой» действительности, грустного певца о горе, страданиях «нудных людей».

Чехова глубоко печалило все то, что принижало и искажало духовную красоту человека. Но самая эта печаль имела своим истоком веру в человека и подлинную влюбленность в жизнь. Чеховская печаль проистекала не из пессимистического взгляда на жизнь, а из обиды за человека. И театр должен играть именно эту обиду за человека, если он хочет верно передать самую сущность чеховского мировоззрения. Здесь нет «хмурости», а есть очень высокие моральные требования к человеку и громадная чувствительность ко всему, что не отвечает этим требованиям. Сознание уродливости российской жизни не заглушало в Чехове мечты о будущем родины. Наоборот, чем острее ощущал Чехов эту уродливость, тем увереннее говорил он о будущем, тем настойчивее противопоставлял действительности свое представление о жизни, достойной человека.

Критика не раз отмечала светлые ноты, которые звучат в последней чеховской пьесе «Вишневый сад». Указывала критика также и на то, что эти светлые ноты появились в творчестве Чехова-драматурга вовсе не неожиданно. Но от внимания критики ускользала любопытная черта, характеризующая эволюцию Чехова-драматурга.

В первой чеховской пьесе «Иванов» герой является исключением из «правил» российской действительности, он совершенно одинок, это одиночество и является основой развертывающейся драмы. Герой здесь противопоставлен толпе, он выпадает из жизни, не может из нее не выпасть.

В «Чайке» такой резко проведенной линии между толпой и героем, между пошлым большинством и благородным меньшинством уже нет; драма одиночества заметно смягчена.

В «Дяде Ване» «правило жизни» воплощают уже не те люди, которых Чехов рисует с антипатией, а те люди, которых Чехов рисует с сочувствием. В то время как персонажи, окружающие Иванова и заставляющие его страдать, воспринимаются как «норма», в «Дяде Ване» профессор Серебряков воспринимается как явление, хотя и хорошо знакомое и весьма характерное, но вместе с тем в какой-то мере уже исключительное: здесь одинок не Войницкий, не Астров, не Соня, а одинок Серебряков.

Еще яснее выражено это утверждение нового «правила жизни» в «Трех сестрах». Наталья Ивановна, которая является персонажем, как бы перенесенным из «Иванова», но изображенным с несравненно большим художественным совершенством, предстоит перед зрителем в полной изоляции от всех остальных действующих лиц. Среди обыкновенных русских людей она, олицетворяющая мелочность, грубость и жадность полуинтеллигентного мещанства, совершенно одинока.

Нам могут возразить, что дело не в количественных соотношениях «положительных» и «отрицательных» персонажей. Пусть в первой пьесе Чехова одинок такой персонаж, как Иванов, а в предпоследней пьесе Чехова одинок такой персонаж, как Наташа. Но разве в Наташе как бы не суммированы «враждебные черты», рассеянные по отдельным, менее обобщенным образам «Иванова»? Не означает ли это, в конце концов, только рост чеховского мастерства, умения зрелого Чехова в одной фигуре выразить с полной силой то, для чего молодому Чехову требовалась целая группа персонажей?

Думается, что это не так.

Во-первых, остается непонятным, почему в таком случае лаконизм чеховского стиля отразился только на «отрицательных» персонажах. Во-вторых,— и это гораздо важнее,— в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» мы не только начинаем все яснее ощущать известную исключительность Серебрякова и Наташи, но все яснее начинаем также ощущать нормативность таких человеческих качеств, как благородство, душевная чистота, искренность, бескорыстие.

Самоубийство Иванова кажется нам предрешенным. Показав нам Иванова стреляющимся на сцене, Чехов предпочел стреляющегося Треплева увести за сцену. Нет здесь у Чехова полной уверенности в гибели своего героя. Что же касается «Трех сестер», то с образами героинь этой пьесы зритель ни на минуту не связывает мысли о гибели. Три сестры страдают, но они будут жить, они должны жить.

Наконец, в «Вишневом саде» одним героям еще только предстоит начать жизнь, а другим — начать свою вторую жизнь, более трудную, но более чистую и достойную.

О различном восприятии зрителями чеховского искусства и в частности «Трех сестер» писал А. Луначарский в своей статье, посвященной 30-летию Художественного театра:

«Публика сама переживала диалектический процесс. В то время как одним нравилось проливать тихие слезы над безвременьем, которое так радужно отражалось в зеркалах Художественного театра, и, так сказать, отдохнуть душой по поводу необыкновенного эстетического одеяния, какое придавалось их меланхолии, в то время как некоторые из этих девятидесятников воспринимали Художественный театр просто как большую красоту, которая может украсить их комфортабельное бытие,— другие мучились, озлоблялись, переполнялись энергией на тех же спектаклях. Помню, я в эти времена написал какую-то статью о «Трех сестрах» Чехова[1], где весьма неодобрительно отзывался о жалких героях и героинях, жизнь которых может разрушиться от того, что полк переведен из одного города в другой, или потому, что у них нехватает решимости поехать в Москву. И вот какой-то гимназист (хотел бы знать, где он сейчас: наверное, в наших рядах) написал мне красноречивое письмо. Он упрекал меня в непонимании действия, которое Чехов производит на зрителя. Он писал приблизительно так:

«Когда я смотрел «Трех сестер», я весь дрожал от злости. Ведь до чего довели людей, как запугали, как замуровали! А люди хорошие, все эти Вершинины, Тузенбахи, все эти милые, красивые сестры,— ведь это же благородные существа, ведь они могли бы быть счастливыми и давать счастье другим. Они могли бы, по крайней мере, броситься в самозабвенную борьбу с душащим всех злом. Но вместо этого они хнычут и прозябают. Нет, Анатолий Васильевич, эта пьеса поучительная и зовущая к борьбе. Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли, и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому хотя бы ценою своей смерти надо нанести сокрушительный удар».

Среди написавших о «Трех сестрах» нашелся автор, который выразил подобное восприятие спектакля сотнями и тысячами зрителей. Этим автором был Д. Линч — начинающий Леонид Андреев.

В статье Леонида Андреева основной мотив «Трех сестер» определяется как тоска о жизни. Не тоска от жизни, а тоска о жизни, жажда большого и достойного существования.

«Целую неделю,— писал Леонид Андреев,— не выходили у меня из головы образы трех сестер, и целую неделю подступали к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! Результат чрезвычайно неожиданный... «Три сестры», слезы, уныние — и вдруг: жить хочется! Однако это верно, и не для меня одного, а для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме.

Повидимому, с пьесой А. П. Чехова произошло крупное недоразумение, и, боюсь сказать, виноваты в нем критики, признавшие «Трех сестер» глубоко пессимистической вещью, отрицающей всякую радость, всякую возможность жить и быть счастливыми. В основе этого взгляда лежит то господствующее убеждение, что если человек плачет, болен или убивает себя, то жить ему, значит, не хочется, и жизни он не любит, а если человек смеется, здоров и толст, то — жить ему хочется, и жизнь он любит. Крайне ошибочное воззрение, и много недоразумений создало оно.

Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер», и только тот, кто в стонах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А. П. Чехов,— и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом»[1].

Важнейшая задача при обращении советского театра к чеховскому творчеству — верно почувствовать и донести до зрителя мужественность чеховского отношения к жизни.

[1] Очевидно, речь идет о статье А. Луначарского в «Русской мысли», в которой, между прочим, говорилось: «Чехов пошел навстречу чеховцу и стал помогать ему оправдывать себя, убедить себя в своей тонкости благородства и своей красоте, стал укрощать ему его меланхолию своим чудным даром».

[1] Д. Линч. «Три сестры». Письма о театре, сборник статей Д. Линча и С. Глаголя.

В истории советского театра достаточно хорошо известны случаи, когда стремление придать «оптимистическое звучание» тем или иным классическим произведениям приводило не только к незаконному смещению света и тени, но и вообще к их полному идейному выхолащиванию. Характерными образцами подобного насильственного освежения классических произведений «оптимистической струей» явились такие спектакли, как «Вишневый сад» в студии Симонова и «Ревизор» в театре имени Вахтангова.

Пытаясь обосновать право на безудержный оптимизм в изображении жизни гоголевского городка или дома Раневской, театр обычно ссылается на то, что описанная драматургом печальная действительность давно уже отошла в прошлое и, следовательно, нынешнему зрителю нет никакой надобности проливать слезы над этой действительностью. Наоборот, глядя на гоголевских чиновников-взяточников или на чеховских разорившихся дворян, на этот пир «уездной, звериной глуши» или оскудевающего дворянства, зритель должен испытывать лишь величайшую радость от сознания, что это — прошлое, побежденное навсегда.

Подобная позиция на первый взгляд не может вызвать особых возражений. Совершенно очевидно, что отношение современного зрителя к изображаемой в «Ревизоре» и «Вишневом саде» реальности не может быть отношением современников Гоголя или Чехова. Но беда вся в том, что ведь гоголевская скорбь, гоголевский смех сквозь слезы, точно так же как и чеховская печаль, чеховское сожаление о человеке, не являются какими-то прологами или эпилогами, которые можно взять и отбросить, сохранив для современного зрителя только объективную историческую реальность. Потому мы и называем таких писателей, как Гоголь или Чехов, великими, что гоголевское и чеховское чувство жизни — это глубокие исторические явления, и русское прошлое, извлеченное из классических творений, но показанное вне чувства жизни великих поэтов, пусто и мертво.

Новая постановка «Трех сестер» прекрасным образом противостоит этим «облегченным» спектаклям. Театр избегнул всякой расслабленности, но не увлекся и поверхностным «оптимизмом». Не любуется театр чувствами чеховских героев, когда эти чувства мелки, но и не раздается в спектакле неуместный смех там, где перед нами подлинные страдания — пусть обыкновенных, слабых людей, но людей, жаждущих быть достойными того будущего, которое они предчувствуют.

Сыграв ныне «Три сестры» в светлой и поэтической тональности, Художественный театр внес «исправление» не в Чехова, а в ложное представление о пессимистичности чеховского мировоззрения и упадочности чеховского искусства.

«Кто знает? А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, казней, нашествий, но вместе с тем столько страданий!»

Так говорит Тузенбах в споре с Вершининым, и эти слова в известной мере раскрывают смысл всей работы театра над пьесой Чехова. В «Трех сестрах» театр увидал русских людей, чьи страдания вызывают к себе сочувствие, ибо истоком этих страданий является конфликт между мечтами и действительностью, отвращение к спокойному и сытому существованию российского обывателя. Глубокая неудовлетворенность определяет и окрашивает в различные оттенки все настроения трех сестер и близких им по духу людей, таких, как Тузенбах и Вершинин.

Гадать о будущем литературных героев всегда немного наивно. Но все же, думая о будущем лучших из героев чеховской пьесы, не следует забывать знаменательных слов, сказанных Чеховым в беседе с Горьким и Вересаевым. Когда после чтения Чеховым своего нового рассказа «Невеста» Вересаев заметил, что люди, подобные Наде Шумилиной, не так уходят в революцию (в первом варианте героиня рассказа становится революционеркой), Чехов в ответ сказал: «Туда разные бывают пути».

И в отношении таких русских людей, как сестры Прозоровы, Вершинин и Тузенбах, можно сказать, что пути им в революцию не были автором заказаны. Из этого, конечно, никак не следует, что персонажей чеховской пьесы нужно изображать мужественными борцами или хотя бы людьми революционной мечты. Но в жизни этих людей, несмотря на ее видимую мелкость, есть все же нечто основное, заслуживающее уважения наших современников. Это основное — обращенность чеховских героев к будущему, ожидание будущего, вера в него, внутреннее сознание того, что все их существование может быть оправдано лишь этой подготовкой к будущему.

Рисуя образы трех сестер в чистых и глубоко поэтических тонах, Художественный театр не задавался целью возвести чеховских героев на не заслуженный ими пьедестал. Цель театра была совсем иная: изображая столкновение русских мечтаний с русской действительностью, показать, что торжество действительности не могло быть прочным.

С. Т. Аксаков
в истории русской театральной критики

И. КРУТИ

1

В 1826 г. внимательный наблюдатель мог уже заметить начавшуюся в искусстве Малого театра борьбу различных стилевых тенденций. На его подмостках с 1824 г. выступал актер И. В. Рязанцев, в исполнении которого С. Т. Аксаков потом находил «такую естественность, какой тогда еще не видывали», а с 1825 г. стал блистать веселым одушевлением и жизнерадостной находчивостью талант В. Живокини. М. Д. Львова-Синецкая уже пленяла зрителя искренностью и изящным благородством манер, а будущие непревзойденные мастера реалистических миниатюр — Ф. П. Потанчиков и Петр Гаврилович Степанов, как и властная впоследствии московская премьерша, обаятельная комедийная актриса Надежда Репина, одерживали свои первые победы. А наряду с искусством этих, возглавляемых М. Щепкиным и П. Мочаловым, молодых актеров на московской сцене были в полной силе традиции классицизма, худшие пережитки которого еще долго сохранялись в исполнении самих основоположников и поборников романтического и реалистического театра. По известному свидетельству М. С. Щепкина, игра большинства современных ему московских актеров «состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче, и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовников декламировали так страстно, что вспоминать смешно. Слова: любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке»[1]. Еще более красочное описание актерских приемов и откровенный рассказ о борьбе сценических направлений на московском театре в конце 20-х годов XIX века и позже оставил нам автор «Записок старого актера».

«С помощью и советами, особенно Щепкина, правда и жизнь на сцене стали завоевывать себе место, — говорится в этих «Записках». — Но не дешево досталось это новаторство и самим богатырям, вернее, одному Щепкину». Среди «старообрядцев — поклонников старого приема — ... постоянно проявлялось к нему крайне враждебное чувство, и потому всегда много было протестантов, которые не признавали и в уголках втихомолку глумились над ним: и эти старообрядцы-протестанты своим упорством и неспособностью воспринять истину много вредили делу...»[2]. Щепкин одним своим присутствием на сцене подрывал доверие зрителя к «общему приему», согласно которому для актера были обязательны следующие правила сценического поведения: «... Гордый журавлиный шаг, заботливо размеренный; при остановке откинутая назад нога должна некоторое время оставаться на полупальцах; круглая курчавая голова—это принадлежность героя; рыжий всклоченный парик, низко опущенная голова, дико выпученные глаза, мечущие искры исподлобья,— это изображение злодея; певучий стон у первого, хрипящий у второго»[3].

Не лучше обстояло дело с репертуаром, в котором мирно уживались переводные мелодрамы и водевили, искаженные сокращениями драмы Шиллера, упрощенные вольными пересказами Дюси и переводчиками трагедии Шекспира, «переложения» комедий Мольера на русские нравы, слезливые драмы Коцебу, сверхтеатральные пьесы Шаховского и морализующие нравоописательные комедии Загоскина. И все же этот театр вызывал горячее сочувствие зрителя.

Петербург еще удивлялся мелодраматическому и романтическому герою в то время, когда Москва уже сочувствовала ему. Этот герой являлся перед московским зрителем не как условный носитель отвлеченных чувств, а как живой

[1] Все примечания помещены в конце статьи

образ с индивидуальной психологией. Как страдающий человек он вызывал симпатии. Зрителя волновал и захватывал не один только романтический сюжет или ошеломляющая искусность актера, а судьба человека, преступившего узаконенные нормы или защищающего свои попранные права. Преступник был в сознании зрителя героем, а героя на его глазах превращали в преступника. Романтический образ высился над всеми обстоятельствами, он бросал им вызов. Он побеждал или погибал, но всегда оставался благородно прав. Эти свойства и качества сообщали романтическому герою вдохновенная игра Мочалова и покоряющая душевность искусства Щепкина. Они утверждали своей игрой достоинство и право личности, и именно это вызывало в романтической драме и мелодраме сочувствие московского зрителя 20—30-х годов XIX века. Ведь именно в Москве с ее мощной по тем временам промышленностью и широко развитой торговлей наиболее отчетливо давали себя чувствовать социальные процессы, происходившие в стране. Так установилось здесь взаимодействие сцены и зрительного зала. Искусство молодых актеров московского театра давало выход затаенным чувствам зрителя из различных слоев населения и ставило перед ним по-новому, вне рамок официальных догм, вопросы морали, политики и эстетики. Так в недрах искусства Малого театра созревало новое мироощущение, требовавшее от актеров нового стиля и обусловившее начавшуюся здесь борьбу сценических направлений.

Петербургская придворная сцена благодаря особому своему положению почувствовала «давление» времени несколько позже — только в 40-х годах, когда даже В. Каратыгин вынужден был отказаться от многих своих излюбленных сценических приемов, а Мартынов и Гусева внесли дыхание живой жизни в отвлеченные драматургические схемы. В Москве же исполнение Щепкиным и Мочаловым романтической драмы и мелодрамы предвещало уже во второй половине 20-х годов падение театрального классицизма и начало новой театральной эры. В этот важнейший момент в истории русского сценического искусства С. Т. Аксакову, как критику театра, суждено было сыграть выдающуюся роль.

* * *

Вопросы отечественного театра и его эстетики издавна привлекали внимание передовых деятелей литературы и искусства. В различных изданиях XVIII и начала XIX века появилось немало статей, посвященных темам русского национального театра. В. И. Лукин и П. Плавильщиков настойчиво защищали «отечественность в театральном сочинении» и «естественность при его представлении». Карамзин популяризировал у нас «мещанскую драму». О театре писал Жуковский. О судьбах русского национального народного театра много думал Пушкин. Однако власти предержащие неукоснительно проводили ту точку зрения, что об императорских театрах и актерах, как находящихся на службе у царя, какие-либо печатные суждения «неуместны»[4]. В 1823 г. московский генерал-губернатор и театрал Д. В. Голицын дважды (перед попечителем Московского учебного округа и министром внутренних дел) возбуждал вопрос о разрешении Каченовскому печатать в «Вестнике Европы» критические статьи о театре и оба раза получал отрицательные ответы, подкрепленные соответствующим решением Комитета министров. Только в 1828 г., после трехлетних хлопот Булгарина, Бенкендорф сделал 31 января на рукописи его статьи «Итальянский театр» («Первое представление комической оперы «Il barbiere di Seviglia» — «Севильский цирюльник» — музыка соч. Россини») карандашную пометку: «Позволяется печатать, и впредь можно писать о театрах, показывая мне»[5].

Булгарин обещал, что «беспристрастие, благонамеренность и тон благородный, веселый, не площадный, не педантский — вот правила, которым я и сотрудники мои предполагают себе при сем занятии», т. е. «суждении об игре актеров»[6]. Ему, конечно, поверили, ибо III отделению из записки Булгарина «О цензуре в России и книгопечатании вообще»[7] давно был известен взгляд издателя «Северной пчелы» на театр как на «маловажную цель», которая должна у нас «заменить суждения о камерах и министрах».

Свое обязательство перед III отделением Фаддей Булгарин выполнял со всей добросовестностью жандармского агента. «Обзоры» и текущие рецензии «Северной пчелы» неустанно твердили, что «театр, бесспорно, есть одно из приятнейших увеселений» и что «мудрено придумать что-нибудь приятнее и невиннее театральных зрелищ». «Северная пчела», как и полагалось охранительному органу, первая догадалась о «вреде», наносимом режиму романтическим театром — этим «исчадием испорченности нравов и изящного вкуса». В «Кине» А. Дюма Булгарин узрел желание автора «надругаться над обществом и его уставами». А в мелодраме «Луиза Миньероль» ввиду того, что «доброжелательные» лица в этой пьесе «опозорены, уничтожены, разбиты, как храм божества, которого руины брошены на поругание неверных», Булгарин прямо открыл упрожающие устоям «нечистоты»[8].

Булгарин приспособил к своим задачам театральную эстетику Шлегеля и некоторые мысли Дидро. Напечатанная за

подписью А. Ф. в изданном Булгариным альманахе «Русская Талия на 1825 год»[9] статья о драматическом искусстве может считаться эстетическим «манифестом» критики «Северной пчелы». В момент издания альманаха Булгарин выдавал еще себя за либерала и только после восстания декабристов откровенно перешел в лагерь правительственной реакции. Он умудрился, однако, и позже сохранить кое-что из своей «либеральной» фразеологии и использовать ее в новых охранительных целях. Высказавшись против классической трагедии, которая пытается «внести природу в одну форму — когда всякая страсть действует отлично во всех душах необыкновенных», автор статьи в «Русской Талии» ратует за драматургию, черпавшую свои темы и характеры из истории России, за драматургию, свободную от оков классических правил. Он требует, чтобы «актеры, подобно авторам, старались изучить дух русского народа в преданиях древности и в светской жизни своего времени» и основывали свое искусство «на счастливом подражании природе». Эта якобы передовая формула дала Булгарину возможность оценивать исторические фальшивки Кукольника «как наше русское произведение», хвалить терроризированного III отделением Полевого за «высокие нравственные, утешительные» мысли его пьес, а о гоголевском «Ревизоре» писать, что это не больше как «презабавный фарс», лишенный «идеи и чувствования»[10].

Актерское мастерство «Северная пчела» оценивала еще проще: все петербургское — отлично, все московское — плохо. Естественно, что когда в Петербурге выступали Мочалов или Щепкин, орган Булгарина их не «признавал», и С. Т. Аксаков по этому поводу (1828 г.) верно писал, что «приговоры» «Северной пчелы» внушают «или пристрастие к гг. актерам, занимающим эти роли в Петербурге, или неведение театрального искусства...»[11]. Характерный в связи с этим факт сообщил своей жене проф. П. С. Щепкин[12] в письме из Петербурга, куда он выезжал летом 1829 г. по делам Московского университета: «Вечером дождь, и я бросился в театр. Михайло Семенович принят отлично. Публика от него и Рязанцева без ума. Однако же скажи Дмитрию Матвеевичу (Перевощикову, проф. астрономии и математики.— И. К.), что Булгарин своему знакомому, сказавшему, что приезжий Щепкин в первый раз играет в Петербурге, отвечал: «Как же он смел не прислать мне билета? Уж я его отделаю». А пьесы еще не видал: вот честь журналиста! Пусть Дм. Матв. присоветует написать это в московских журналах. И действительно, игра Михайло Семеновича осмеяна в Транжирине этим Булгариным, которого уже и ругают»[13].

«Северная пчела» не внесла, да и не могла внести ничего положительного ни в историю театральных идей в России, ни в развитие профессиональной театральной критики. Сам Булгарин в письме к Бенкендорфу цинично заявил, что его критика — «это хвост алумбиадовой собаки для отвлечения афиян от политики»[14]. Критика «Северной пчелы» не была даже комментаторской — она была только двусторонне осведомительской: в одном значении слова — для жандармерии, в другом — для публики.

Насколько московский театр был прогрессивнее петербургского, настолько же и московская театральная критика ушла далеко вперед от петербургской. С 1828 г., как только была разрешена, хотя и с жестокими ограничениями, конкретная критика сценического искусства, все без исключения московские издания и в первую очередь наиболее популярные журналы — «Московский вестник», издаваемый М. Погодиным, и «Московский телеграф», издаваемый Н. Полевым,— стали регулярно освещать жизнь Малого театра. Театральные позиции «Московского вестника» определялись статьями С. Т. Аксакова, театральную политику «Московского телеграфа» делал его редактор, хотя непосредственно критические статьи здесь писал, главным образом, беллетрист В. Ушаков (автор повести «Киргиз-Кайсак»).

Ориентируясь на исторические и экономические идеи Тьерри и Гизо, Н. А. Полевой настойчиво проводил в «Московском телеграфе» мысль о неразрывной связи «промышленности» с «просвещением», о необходимости для России свободного капиталистического развития, связанного с общим культурным подъемом страны.

Во второй книжке «Московского телеграфа» за 1830 г., в программной статье Ксенофонта Полевого «Взгляд на два обозрения русской словесности 1829 года, помещенные в Деннице и Северных Цветах», сделана попытка определить задачу современной критики как «требование мыслей», а ее метод — как «философское действие». «К чему стремится она?» — ставит вопрос о критике автор статьи, направленной против И. Киреевского, и отвечает: «Требует мыслей и взгляда, требует истинного выражения нашего времени. Как отличим мы истинное от ложного? Философским действием, то есть возведением всего к первым началам и впоследствии развитием сих начал». Эти философские «начала» суть проповедуемые романтиком и философом Кузеном[15] и пропагандируемые журналом «правда-истина, правда-добро и правда-красота, как проявления абсолютной субстанции бога». «Развитие сих начал» приводит К. Полевого к мысли, что «литература есть та стихия», которая сближает «низшие классы» с «человечеством», «просвещает их ум» и «образует их чувства»[16]. Именно эти «начала» лежали в основе и театральной эстетики «Московского телеграфа».

В № 3 журнала за тот же 1830 г. в отделе «Русский театр» напечатана статья В. Ушакова о представленном 31 января «в пользу господина Щепкина» мольеровском «Скупом» в переводе С. Т. Аксакова. «Комик,— пишет Ушаков,— есть не иное что, как историк нравственного мира». Комический писатель как «нравоучитель» «ужасает подробным описанием» «гнуснейших пороков» своего века и таким путем воздействует на нравственный мир современников. В этом кроется высокое общественное значение комического, но это же делает его ограниченным во времени, лишает его с улучшением нравов силы влияния, а порою и животрепещущего смысла [17].

С этой формально-исторической и утилитарно-просветительской точки зрения оценивает «Московский телеграф» и «Горе от ума». В том же 1830 г., в бенефис Репиной, наряду с волшебной оперой «Чортова мельница» и водевилем «Муж и жена», впервые был дан «Московский бал» — третье действие «Горя от ума». Этому исключительному событию Ушаков посвятил большую статью в двух номерах «Московского телеграфа». Грибоедов, утверждает критик, обнаружил «совершенное знание страстей и наклонностей человеческих». Общественное же значение бессмертной комедии критик «Московского телеграфа» видит в ее нравоучительности: «Горе от ума» как сатира есть «исправительное средство», которое «не убивает», а только «укалывает слегка», и поэтому Чацкий — «правнук Альцеста» — «может нравиться на сцене только в наше время» [18].

Этой просветительской теории вполне соответствуют и наставления, которые «Московский телеграф» дает «всем подвизающимся на поприще драматической словесности». «Угадывай причину странных поступков существ, называемых разумными,— советует журнал,— умей представить их в самом правдоподобном виде» [19], и тогда задача воспитания и перевоспитания общества будет театром разрешена. Но в понимании правдоподобия сам журнал не обнаружил устойчивых взглядов. Неизменно объявляя Виктора Гюго одним «из гениев в революции нашего театра» и рьяно, таким образом, защищая романтический театр, «Московский телеграф» одновременно утверждал правдоподобие как «списывание с природы» и с оговорками, но усердно хвалил сочинителя комедии «Выбора исправника» только за то, что он «характеры, обычаи, слова» своих персонажей «списывает с удивительной верностью». Противоречия эти не были, однако, результатом простого недоразумения.

«Московский телеграф» видел причину плохого состояния русского театра в непримиримом противоречии между задачами его дирекции и целями его искусства. Театральная дирекция «имеет правила для своих действий; она должна итти предписанным ей путем, она принадлежит к числу заведений, если можно сказать, блюстительных. Между тем театр есть храм Искусства, Живописи, Музыки, Поэзии; как же можно требовать, чтобы искусства развивались по уставу?» [20]. Поставив такой вопрос, журнал вменил себе в обязанность неустанно пропагандировать свободное от официальных норм сценическое искусство,— все равно, будь это последнее романтическое или (пользуясь более поздним термином) натуралистическое, лишь бы оно служило воспитательным целям буржуазного просветительства. В этой своей пропаганде свободного театра журнал опирался на прокламации и успехи французского романтического театра и на эстетику драмы Шекспира, о которых Полевой охотно печатал многочисленные переводные и компилятивные статьи.

Значительно слабее звучал голос «Московского телеграфа», когда он обращался к непосредственной практике русского сценического искусства. О том, как шел в 1826 г. спектакль «исторической комедии в древнем роде» — «Аристофан» А. Шаховского,— известно из воспоминаний С. Аксакова, которого тогда очаровали неотразимый комизм Щепкина в ничтожной роли Созия и сила огненных чувств Мочалова [21]. В 1828 г. этот же спектакль с теми же исполнителями решительно не понравился Аксакову: он не увидел «единодушных усилий от артистов», в целом не было «выразительности», «частные красоты едва заметны», а Мочалов «так был нехорош, как нельзя ожидать от дарования его» [22]. В 1830 г. об «Аристофане» нашел почему-то необходимым высказать свое запоздалое мнение и «Московский телеграф», который сумел уделить для оценки игры Щепкина, Мочалова и Львовой-Синецкой буквально три строчки. «Они,— констатирует Ушаков,— прекрасно играют свои роли. Эти артисты могут удовлетворить требования самого взыскательного критика» [23]. И все. В рецензии на спектакль «волшебной оперы-водевиля» «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Данидини» критик [24] отмечает Львову-Синецкую, которая, «искусно представивши дряхлую старуху... умела переменою голоса и игры после превращения ее в молодую женщину придать истинное очарование этой метаморфозе». А об исполнении Н. Репиной он пишет, что ее «приятная наружность, замысловатая игра и простое пленительное пение известны всем жителям столицы». Журнал, таким образом, только отражает симпатии и антипатии зрителя, только регистрирует очередные успехи любимцев публики.

Бывали, конечно, исключения, как, например, относящееся к 1829 г. предсказание Ушакова, что талант Мочалова полностью раскроется только тогда, когда он сыграет подлинного шекспировского Гамлета [25], или детальный анализ исполнения Щепкиным роли Гарпагона [26]. Но, как правило, оценки, даваемые «Московским телеграфом» актерскому искусству, не отличались глубиной. «Г. Мочалов,— оценивает журнал игру артиста в трагедии Грильпарцера «Праородительница»,— сделал все, что мог: из неблагодарной, однообразной, томительной роли своей он извлекал действия изумительные. Сцены: когда он уговаривает Берту бежать, открыв ей, что он разбойник; когда он отвечает на приглашение барона преследовать разбойников; когда Болеслав открывает ему, что он не отец его,— были превосходны... Бешенство на Болеслава и угроза задушить его без оружия показывали дарования Мочалова в полном блеске» [27]. И в этом случае критик останавливается только на тех моментах игры актера, которые имели успех у зрителей, присутствовавших 19 февраля 1831 г. в Большом театре на бенефисе Мочалова.

Через шесть дней Мочалов играет Чацкого в третьем и четвертом действиях «Горя от ума». «Московский телеграф» недоволен тем, что пьеса дурно «обставлена». Причину этому журнал видит в том, что актеры, «привыкшие представлять роли всегда одинаковые, всегда отлитые в одну форму... страшились отступить от принятых правил, не могли осмелиться играть новые лица. Г. Щепкин, играя Фамусова, никак не мог забыть Тряпичкина, г. Мочалов — Крутона и т. д.». Все это было, повидимому, верно. Но Мочалову, по мнению критика, «рожденному для роли Чацкого», журнал предъявил еще и особое обвинение. Он, оказывается, «представлял не светского человека, отличного от других только своим взглядом на предметы, а чудака, мизантропа, который даже говорит иначе, нежели другие» [28]. Подобная оценка была, конечно, вполне логична: если комедия Грибоедова, по мнению Ушакова, должна только «укалывать слегка», то Чацкий — «чудак» и «мизантроп» — был явно не к месту.

Театр — драматург и актер — обязан бороться с «горделивым полуневежеством» крепостнической России, поучать зрителя, воспитывать его, утверждать в его сознании нормы современного западно-европейского буржуазного правопорядка — вот центральная идея театральной критики «Московского телеграфа». Эта критика еще рассматривала содержание искусства вне его связи, изолированно от образной системы, от способа конкретно-чувственного его выражения. Естественно, что при таком «дуалистическом» понимании творческого процесса требование сценического «правдоподобия» уживалось с яростным прославлением романтического театра и что, уделяя основное внимание вопросам драматургии, «Московский телеграф» полагал искусство актера в театральном процессе актом весьма важным; но вторичным. Односторонность и противоречивость театральной критики «Московского телеграфа» не должны, однако, помешать нам увидеть огромное ее значение. Эта критика не только развенчивала доступными ей средствами нормативы классицизма: в даваемой ею перспективе уже виднелись контуры эстетики русского реалистического театра.

2

По сравнению с критикой «Московского телеграфа» почти все написанное С. Т. Аксаковым о театре посвящено, на первый взгляд, вопросам второстепенным [29]. В конце 20-х годов и в начале 30-х — это в подавляющем большинстве случаев небольшие рецензии, обсуждающие «частности» текущих спектаклей Малого театра. Позже, в 50-х годах,— это исключительно мемуары, замкнутые опять-таки в ограниченные пределы «узко театральных» вопросов. В мире бушуют социальные и политические страсти. В Европе вся первая половина XIX века занята войнами, народными движениями, революциями, изменениями в общественном строе государств и наций. И в России эта эпоха насыщена событиями огромного масштаба и важнейшего исторического смысла вплоть до Крымской кампании. Но все это для С. Т. Аксакова как будто не существует. В 1812 г. России угрожает нашествие двунадесяти языков, а 20-летний Аксаков целиком поглощен переводом «Филоктета» для бенефиса Шушерина. «Всего менее,— с простосердечной наивностью вспомнит Аксаков через 40 лет.— думали о Наполеоне и Шушерин; мы думали о будущем его бенефисе». В 1826 г. вся страна сотрясена отзвуками трагедии на Сенатской площади, а 35-летний С. Т. Аксаков в эту пору целиком уходит в околотеатральную борьбу, не знает другого занятия, кроме писания театральных рецензий. Аксакову до конца его дней не дано разорвать и переступить круг своих жизненных привязанностей: ружейной охоты, ужения, карт и театра, театра, театра... Где бы и в какой бы среде он ни появился, там сейчас же возникает театр. Так было в Казани — в гимназии и в университете, в Петербурге — у Шишковых, в Москве в 1820—1821 гг.— у Кокошкина,— везде. И всегда в течение всей его сознательной театральной жизни—зрителем, учеником Шушерина, другом Кокошкина, соратником Шаховского, певцом М. С. Щепкина, критиком, теоретиком, мемуаристом — Аксаков неизменно взволнован и неизменно занят одной единственной темой — актером, искусством актера.

Н. А. Добролюбов будет иронизировать по поводу «мозаики» аксаковских воспоминаний «о том, как такой-то актер или актриса держали себя во время представления или на репетициях»[30]. Он же будет негодующе изумляться «тому мастерству, с каким Аксаков вводит нас в круг тех бедных и жалких интересов, которыми поглощены молодые годы» мемуариста. Добролюбов, выступая против С. Т. Аксакова, был по-своему прав. Имея перед собой важнейшую для его времени общественную задачу — раскрыть литературную деятельность Аксакова как утонченную форму защиты крепостнического строя, Добролюбов, где только мог, разоблачал помещичье-дворянское мировоззрение писателя и мемуариста. Последующие исследователи творчества Аксакова таких целей уже не имели. И все же С. А. Венгеров станет позже утверждать, что «театромания» «сыграла весьма отрицательную роль в литературной карьере» Аксакова и «задержала рост его таланта»[31]. И биограф Аксакова В. Острогорский нехотя упомянет об «отрывочных, часто мелочных и случайных» литературных и театральных его воспоминаниях[32], а В. Д. Смирнов (Евг. Соловьев) укажет, что аксаковское «увлечение сценой прошло бесследно... и... все его общение с театральными сферами сводилось к тому, что он вертелся за кулисами»[33]. Даже А. Горнфельд назовет С. Т. Аксакова «ничтожным автором ничтожных театральных рецензий»[34], и только один А. Р. Кугель — сам театральный критик — признает Аксакова «блестящим критиком, несравненным по точности, ясности, вкусу и обширности театральных знаний»[35]. Неповторимая поэтичность аксаковской реалистической прозы заслонила в глазах историков литературы все другие, как слабые, так и сильные стороны его жизненной и литературной деятельности. В лучах поэтической славы померкло то, что фактически было делом жизни С. Т. Аксакова. Его страстное служение одной театральной теме показалось для сторонних театру наблюдателей узостью кругозора или легкомыслием увлекшегося барина. А вместе с тем силу и значение театральной критической деятельности С. Т. Аксакова сообщала как раз ее специфичность, специальность ее предмета.

Ставя Белинского в один ряд с Лессингом и Августом-Вильгельмом Шлегелем, Чернышевский заметил, что «служению эстетике они обрекли себя добровольно, обдуманно не потому, что сочинять именно рецензии было для них особенно приятным делом, а просто потому, что это был лучший из доступных им путей к действию на жизнь общества»[36]. Вот в чем истинное назначение критики, в том числе и театральной. Вот где истоки ее пафоса. Этим пафосом пронизана и критическая деятельность С. Т. Аксакова. Народность русского театра и его передовая идейность могли с наибольшей полнотой раскрыться только при том условии, что в нашем сценическом искусстве, очищенном от иноземных влияний и требований придворной эстетики, выступят его национальные черты — глубочайшая человечность, правдивость, психологизм, реализм. А именно этому содействовали критические статьи С. Т. Аксакова. Именно за это боролся он своими детальными, как будто чисто технологическими разборами актерского исполнения. И именно в этом их историческая роль и значение.

С. Т. Аксаков неизменно настаивает на том, что драматическое сочинение должно быть исполнено «строжайшей нравственности» и «неподдельного чувства горячей любви ко всему отечественному». Для Аксакова очень важно обнаружить в пьесе Шаховского «пламенную любовь ко всему народному, русскому», «возвышенные чувства» и мысли «прямо полезные обществу», «службе, промыслам, людскости». Загоскина он считает «единственным исключительно русским народным писателем» за то, «что основные качества его таланта — драматичность, теплота и простодушная веселость». Он посылает упреки тем авторам, которые «беспечно равнодушны к славе своего народа». С. Т. Аксаков не оригинален в этих своих высказываниях. Но и в этих коренных вопросах он стоит в ряду современной ему передовой критической мысли, активно боровшейся за русское национальное искусство,—рядом с Кюхельбекером, Бестужевым, Вяземским и Ив. Киреевским[37].

В 1828 г., когда фактически началась деятельность Аксакова как рецензента, русская театральная критика, как мы уже знаем, еще расщепляет творческий акт на раздельно в нем соседствующие, обособленные «мысль» и «чувство». В то время как «Московский телеграф» признает единственно существенным содержание театра, С. Т. Аксаков хлопочет в первую очередь об «истинности» и «верности» театральных характеров и «одушевленности» чувств человеческих в драматическом произведении и актерском исполнении. «Московский телеграф» адресуется больше всего к драматургу. С. Т. Аксаков в первую очередь думает об актере. Оба говорят о различных, по внешнему признаку, вещах, но оба — с разных концов — таранят твердыни классицизма, делая, таким образом, одно общее, исторически прогрессивное дело.

«... Автор драматический,— пишет Аксаков,— для пользы сцены, для усовершенствования театра, для успеха не временного, не случайного, но верного, должен стоять выше своих актеров, должен увлекать их за собою, и их и самую публику, не потворствовать им, а быть их наставником. Только действительными положительными средствами можно двигать вперед образование словесности: пора уже не увлекаться волною, а управлять ею. Кому возможнее ею править, как не писателю драматическому, в единое мгновение потрясающему тысячи душ и умов?» Но такого рода драматургия,— разъясняет в другом случае Аксаков,— «требует великой опытности, искусства, долговременного наблюдения нравов, познания сердца человеческого». Такая драматургия должна обнаружить «разговорность языка, сообразную с характеристикой действующих лиц, а не гладкий слог, красноречие» автора пьесы. «Живость и верность характеров», «изящная простота», «много наблюдения по предмету ее содержания» — вот достоинства такой драмы. Не беда, что эти высокие качества драмы Аксаков часто находит даже в инсценировках Шаховского и в надуманных пьесах Загоскина! Дело тут не в «субъективности» Аксакова, не в благожелательном пристрастии его к творчеству друзей и даже не в увлекающемся темпераменте критика, готового поставить Шаховского «наряду с первыми (!) русскими стихотворцами», признать, что комедия Загоскина «Благородный театр» — «не имеет себе равных» (!), а от водевилиста Писарева «ожидать ... комедий аристофановских»! Как часто критика и после Аксакова принимала свою мечту за реальность, желаемое за уже достигнутое!

В этих критических требованиях Аксакова с возможной конкретностью сформулированы некоторые важнейшие принципы реалистической драмы. Критикуя, к примеру, пьесу Шаховского «Игроки», Аксаков видит ее недостатки в «несообразности в определении характеров», в «непоследовательности, неестественности в их поступках». «Это не люди,— пишет он,— а воплощенные мысли князя Шаховского... Это безжизненные куклы». В другом случае он напоминает, что «набор слов и мыслей, высказанных в... бойких стихах, еще ничего не значит» и пьесы не составляет. В пьесе Загоскина «Роман на большой дороге», по мнению Аксакова, «условность доведена до такой наивности, что... она составляет... комическое явление». В критической статье о первом представлении оперы «Пан Твардовский» А. И. Верстовского он, против своего обыкновения, уделяет много внимания анализу пьесы, однако главным образом с точки зрения логичности действия и оправданности (выражение Аксакова) переживаний главного героя.

Драматическое произведение, в понимании С. Т. Аксакова,— это прежде всего материал для сцены, это то, что актер должен играть. Драматургическую деятельность Шаховского Аксаков считает великой потому, что этот автор «воспитал труппу артистов по новой методе игры» и главным образом тем путем, что «именно для них, по мере их раскрывающихся дарований», писал свои комедии, в которых «у нас начали говорить на сцене по-человечески». С точки зрения сторонника «новой методы игры» и оценивает в первую очередь Аксаков любое драматическое произведение. Для актеров, для того, чтобы способствовать наилучшему раскрытию их талантов и утвердить их в «новой методе», писал, собственно, свои критики и сам С. Т. Аксаков.

Начиная с первой статьи 1825 г., напечатанной в № 4 «Вестника Европы», Аксаков выступает против «дурной привычки» тех актеров и актрис, которые «на сцене голос свой стараются делать ненатуральным и в самых жарких местах своей роли смотрят в глаза зрителям». Он решительно высказывается против системы воспитания, сводящейся к тому, что молодые актеры «кем-нибудь из хороших актеров... поставлены на свои дебюты с голосу». Позже он в своих рецензиях неизменно останавливается на элементарных вопросах сценического поведения почти всех участников спектакля. Актера Лаврова, исполняющего в опере роль Твардовского, критик хвалит за то, что «у него слова в пении были слышнее», но тут же указывает, что «он в театре дурно себя держит: все его телодвижения неловки, неприятны, неблагородны». О молодом актере Богданове в роли старика Сумбурова в пьесе И. А. Крылова «Модная лавка» С. Т. Аксаков пишет: «Мы с большим удовольствием заметили, что он обдумывал каждое свое слово, хотя, может быть, это обдумывание было отчасти причиною некоторой однотонности в его игре. Он хорошо делал выговоры своей жене, бранил Машу и ее хозяйку, радовался находке контрабанды». Актер Козловский в трагедии «Пожарский» роль гетмана Заруцкого «декламировал... без огня, даже читал неверно, не дал ей никакого характера; к тому же его странное, манерное, какое-то французское произношение русских слов до чрезвычайности неприятно. Мы советуем ему... обратиться к искусству выражать характеры». Подобных указаний мы найдем в критических статьях Аксакова великое множество. На примере того, как М. С. Щепкин играет Езопа в одноименной пьесе Шаховского, критик доказывает, что «чтение на театре нестерпимо, а надобно говорить, рассказывать» и таким путем «дать характер» Езопу, т. е. выразить его «любовь к свободе, любовь к добродетели и человечеству». Так Аксаков неустанно ведет борьбу за «искусство выражать характеры». «Старые, обветшалые формы, безжизненные характеры, пустая декламация, условная неестественность» актеров французского классического театра всегда и во всех случаях встречают со стороны Аксакова самую резкую критику.

«Напыщенное методическое чтение по каким-то однообразным нотам, мертвая холодность, отсутствие всякого искусства составляет характеристику игры» многих московских актеров, и эта «метода», утверждает Аксаков, «как смерть, равняет всех и потому убийственна для таланта». «Единый способ» преодолеть эту губительную «методу» — «обратиться к натуре, истине, простоте; изучить искусство представлять на театре людей не на ходулях, а в настоящем их виде».

Психологическое «оправдание» сценического поведения актера — вот существо требований Аксакова, иллюстрирующего в каждом отдельном случае свою мысль вполне конкретными примерами. Актер Третьяков в «Отелло» в роли Пезарро (Яго) «выражал характер неверно и увлекался общим духом декламации», в то время как этот шекспировский герой «не громкими восклицаниями, не жаром выражений растравляет ревность в Отелло, но насмешливым тоном, холодностью,— потому-то Отелло ему и верит». Поэтому, приходит к выводу Аксаков, Пезарро «приличнее была простота обыкновенного разговора». Этот же Третьяков в мелодраме Коцебу «Сын любви» в роли Мейгофа не сумел передать «смущения отца, услышавшего упреки сына, радость по примирении, борьбу ложного стыда с чувством обязанности». Тонкая игра актрисы Львовой-Синецкой в пьесе «Внучата и племянник», по мнению Аксакова, неверна, потому что «глупого обманывать должно крупными, так сказать, выпуклыми чертами; тонкому, искусному притворству, похожему на истину, он скорее бы не поверил». А вот в «Пустодомах» эта же актриса «прекрасна в роли себялюбивой и сентиментальной матушки», ибо «нервные припадки, слезы, досада и притворная нежность к мужу, разговор с дядей, умение подделаться к бранчивой тетушке — все это изучено и исполняется г. Синецкою с блестящим успехом и достоянно во все представления комедии». Живокини, утверждает критик, плохо играл в «Севильском цырюльнике» Дон-Базиля, так как в исполнении «не приметно было никакого характера». «Что сделал из Клеона» (в пьесе Шаховского «Аристофан») актер Баранов, по мнению Аксакова, «изъяснить трудно: где взял он это махание рук, эти одно другому противоречащие телодвижения, эту уклонку головы и плеч, свойственную играющим комических слуг?» Для того, чтобы избежать этого, критик советует Баранову помнить, что «Клеон — грек необразованный и потому тяжеловатый, но обтершийся в свете и притом афинский казнокрад». М. С. Щепкин и П. Мочалов могли, как мы видим, уже в 1829 г. с достаточными основаниями и чистой совестью — в связи с нападками «Московского телеграфа» и В. Ушакова на Аксакова — публично заявить в журнале «Галатея», что в его критике «мы все замечания об игре актеров уважаем и читаем со вниманием и благодарностью»[38].

«В изящных искусствах есть условная натуральность»,— писал Аксаков и настаивал на том, что изящное обязано иметь «наивыразительнейшие формы». Актеру он неустанно повторял, что «карикатура не характер, а карикатурщик и искусный — еще не артист и не актер», и что там, «где потеряна вероятность, там и очарованию места нет». Театру он настойчиво напоминал, что «сцена требует единодушных усилий от артистов. Где нет выразительности в целом, там частные красоты едва приметны, и хорошая игра одного, или одной, не будет иметь такого успеха, каким венчается пьеса, удачно разыгранная всеми действующими лицами, особенно же главными».

«Узость» волнующих С. Т. Аксакова вопросов, как мы могли убедиться, только кажущаяся. Он как раз бьет по самому слабому месту классической сцены — рационализму и условности актерского искусства. Правда, на рубеже 20—30-х годов понятия сценической «простоты», «естественности» и «правдивости» звучат в устах С. Т. Аксакова еще в достаточной мере условно. Сценическую простоту он в эту пору понимает как умеренную напевность речи и сдержанность в употреблении иллюстративных жестов, а «верность природе» видит в отказе от некоторых устаревших актерских приемов. Но не пройдет и десяти лет, как понятия эти приобретут в эстетике Аксакова непререкаемую определенность.

В 1825 г. он защищает «напев при декламации стихов и в трагедиях», хотя и предупреждает, что «должно употреблять его умеренно и не везде». Обуздав стихийность таланта актера Яковлева и доказывая «важность, необходимость» для таланта «образования» и «трудов», он тогда же, вслед за Буало, рекомендовавшим актерам изучение двора и Версаля, подчеркнет особое значение «очищенного вкуса, получаемого непременно в хорошем обществе». И через три года Аксаков повторит, что «труды, учение, размышление, хорошее общество, советы людей образованных, которым, однако, не должно верить слепо,— вот истинные средства достигнуть славной цели и даже не умереть в потомстве». Под впечатлением уроков Шушерина долго еще Аксаков не решит для себя: кому должно отдать предпочтение — таланту ли, как «пламенному воображению» и «раздражительной чувствительности», или искусству (мастерству), как хладнокровному подражанию «ходу страстей человеческих», хотя он и будет мечтать об их «соединении» как о «совершенстве». И в драматургии он считает крайне важным отсутствие «вольнодумных выходок, столь любимых чернью». Но парадоксальность театральной деятельности С. Т. Аксакова в том и заключалась, что

именно он оказался проводником новых для своего времени идей сценического реализма.

Деятельность М. С. Щепкина и Н. В. Гоголя оказала огромное влияние на литературный и театральный вкус С. Т. Аксакова. (Позднее уже сам С. Т. Аксаков явится для Гоголя авторитетным судьей в вопросах литературы и театра). Аксаковские «субботы», на которые собирался цвет профессорской Москвы — М. Погодин, Н. Надеждин, С. Шевырев, Н. Ф. Павлов, П. Щепкин и др.,—оставили серьезный след в его эстетической системе. Не следует забывать и о том, что Аксакова как переводчика пленили «Сатиры» Буало, в которых сцены из жизни будничного Парижа запечатлены в достаточно реалистических тонах, и что он одним из первых дал нам своим переводом «Скупого» подлинного Мольера, Мольера-реалиста. Острое чувство природы («Буран», написан Аксаковым в 1834 году), повышенная наблюдательность, глубокий субъективизм, большая открытость впечатлениям простой жизни — эти черты характера С. Т. Аксакова обусловили его тягу к элементам жизненной правды и в искусстве, сообщили ему те качества, без которых невозможен ни художник, ни критик, а именно — дар психологического проникновения и ощущение лжи и фальши в искусстве.

Можно с уверенностью сказать, что из двойственного «Поэтического искусства» Буало, которое С. Т. Аксаков хорошо, конечно, знал, ему наиболее близки были истины о том, что «сцена требует и правды и ума», что она обязана сохранить «для каждого его особенные черты» и «сочетать все качества лица и образ выдержать с начала до конца»[39]. Вероятно, не один он знал напечатанные в России в 1790 г. «Разные мнения о качествах комедианта и о первых предметах, которые вступающий в сие звание особенно наблюдать должен»[40]. Однако только в статьях одного Аксакова встретим мы прямое отражение многих «мнений» этого сборника, в том числе, например, и такого предупреждения, что «к столь благородному расположению («комедианта») потребно пылкое воображение, живость и нежность души: сердце, способное к приятию различных страстей», ибо «нельзя того заставить чувствовать других, чего кто сам не чувствует». И в теоретической распре между П. Катениным — «неромантиком», как он подписался в одном из писем к Пушкину,—и А. Шаховским, в 20-х годах решительным врагом классицизма, С. Т. Аксаков всегда был на стороне Шаховского, хотя долго был лично против него предубежден. Таким образом, личные его склонности, влияние острой идейной борьбы 30—50-х годов, буквально ворвавшейся в дом Аксаковых с поступлением сына Константина в университет, дружба с Гоголем и М. С. Щепкиным, близость ко многим выдающимся русским актерам и постоянное наблюдение за их творчеством, несомненное знакомство с наиболее значительными русскими и иностранными произведениями по вопросам театра, наконец, большая личная сценическая практика — все это способствовало неизменному уточнению эстетического кодекса С. Т. Аксакова в сторону его приближения к требованиям реализма.

В 1825 г. Аксакову кажется, что Плавильщиков явил ему «яркий свет сценической истины, простоты, естественности», а всего через два года он поймет, что этот актер «недостаток внутреннего огня вознаграждал беспощадными криками и жестами» и, следовательно, страдал «утрировкою и кликливостью». В 1825 г. Аксаков еще считает достаточным найти у актера или «талант», или «искусство». В 1828 г., полемизируя с «Северной пчелой», он уже восхваляет Щепкина не просто за «талант и искусство», но и за то, что он—«творец характеров». А в 1855 г. в прочитанном на щепкинском юбилее К. С. Аксаковым «Обозрении сценической деятельности Щепкина», сочиненном отцом его, С. Аксаков писал об актере как художнике, который «разделяет творчество с драматическим писателем»[41]. Эта юбилейная статья, до сих пор остающаяся одной из лучших характеристик творчества Щепкина как основоположника русского сценического реализма, явилась вместе с тем и театральным завещанием самого Аксакова, итогом многолетних его театральных наблюдений и размышлений.

«Актер не оставляет свидетельства своего таланта...,— утверждал теперь Аксаков,— ни картина, ни статуя, ни слово, увековеченное печатью, не служат памятником его художественной деятельности, и поэтому о художнике-актере надобно более писать, чем о художниках другого рода, которые своими созданиями говорят сами о себе даже отдаленному потомству. Да сохранится же, по крайней мере, благородное имя сценического художника в истории искусства и литературы, да сохранится память уважения к нему признательных современников»[42]. Однако не одно это высокое чувство руководило престарелым писателем, когда он занялся своими театральными мемуарами. Он не только описывает прошлое, но и оценивает его и притом с определенных точек зрения на искусство театра и призвание актера.

Жизненный подвиг Щепкина — вот путь мастера. Жизненная правда умного, трогательного и веселого щепкинского мастерства — вот идеал сценического искусства. И с этой щепкинской вышки всматривается Аксаков в пройденный им самим театральный путь. Он узнал теперь, что «воспитание, усовершенствование в себе природного дара есть общест-

венная заслуга»[43], а потому и обязанность актера. На примере Щепкина он понял, что «отличительное качество» художника—это чувство «священного долга к искусству», требующее от актера, чтобы «вся жизнь... и вне театра была для него постоянною школою искусства»[44], чтобы «везде находил он что-нибудь заметить, чему-нибудь научиться», чтобы «естественность, верность выражения (чего бы то ни было), бесконечное разнообразие и особенность этого выражения, исключительно принадлежавшие каждому отдельному лицу, действие на других таких особенностей — все замечалось, все переносилось в искусство, все обогащало духовные средства артиста»[45]. Каждый актер, как это делал Щепкин, обязан заботиться о том, чтобы его роли «никогда не лежали без движения, не сдавались в архив, а совершенствовались постепенно и постоянно»[46]. Подобно Щепкину, ни один актер не должен жертвовать «истиною игры для эффекта, для лишних рукоплесканий», не должен выставлять своей роли «ко вреду цельности и ладу всей пьесы...». Наконец, «чувствительность» и «огонь» должны составить «основные, необходимые стихии таланта драматического...». Таким «взыскательным художником» С. Т. Аксаков считал одного только М. С. Щепкина. Ему дороги личные моральные качества Щепкина как человека и как художника. Он высоко ценит правдивость его актерской техники, естественность его сценического поведения, его высокое «актерство». Но больше всего полюбились и дороже всего стали С. Т. Аксакову одухотворенность щепкинского искусства, его «художество», его «неподкупная истина». Начиная с первого своего печатного отзыва об игре М. С. Щепкина в 1828 г., когда Аксаков писал, что этот актер всегда согревает изображаемый характер «душевной теплотой», критик всегда считал важнейшим достоинством щепкинской игры то, что в ней все «одушевлено и верно», что в этой игре «малейшие изменения страсти и переходы» бывают оттенены «с большим искусством».

Таково театральное исповедание С. Т. Аксакова к концу жизни. Высказанные здесь мысли занимали его, повидимому, все последние годы. Несмотря на эпичность и строгую, как будто, объективность изложения, его ценнейшие театральные мемуары, как написанные до щепкинского юбилея (о Шушерине, Загоскине), так и после него, изнутри освещены как раз теми самыми идеями, которые мы находим в аксаковской статье 1855 г.

И в своих мемуарах Аксаков остается критиком. Игра актрисы Жорж была, по его мнению, «бессмысленна относительно к характеру представляемого лица» и поэтому производила «впечатление на нервы, а не на душу». Жорж «подражала и выражению страстей человеческих, но это подражание вообще было безжизненно, бесхарактерно, безразлично». Это, в сущности, было одно только «умение передразнивать внешнюю природу человека», что отнюдь не является искусством. Тем и отличалась Катерина Семенова от м-м Жорж, что в ее игре «одушевление» порою вырывалось «с неподдельной силой». И актрису Воробьеву Аксаков вспоминает с благодарностью за то, что в ее исполнении было «много неподдельного чувства». О неудачах молодой дебютантки Пети он сожалеет только потому, что у нее были «сила внутреннего чувства», «выразительность одушевленной мимики», «много естественности и неподдельного внутреннего чувства». В искусстве Шушерина он выше всего ценит то, что учитель его, приступая к изучению роли, первым делом «определял характер лица... даже отношения его к другим действующим лицам и ко времени», а играл он, «переливая все внутреннее чувство в выражение глаз и одушевленный голос». «В исполнении самих традиций, — пишет он, вспоминая выступление Кокошкина на сцене «благородного театра», — должна быть своего рода естественность и одушевление».

Мемуарист не модернизировал своих былых театральных впечатлений. Он писал, как вспоминалось, от простоты душевной, и поэтому у него, как известно, много фактических неточностей, обильное количество гипербол и немало дружески снисходительных оценок. Тем не менее, пережитая Аксаковым эстетическая эволюция определила и тон его мемуаров, и взгляд его на стародавнее, а также на новое искусство русского театра.

Вот почему Аксаков в своих воспоминаниях встает перед нами не только просвещенным свидетелем краха классицизма и торжества театра Щепкина. Аксаков-критик и Аксаков-мемуарист неотделимы друг от друга, несмотря на разницу в 25 лет. В том и в другом случае он был глубоко знающим искусство сцены, искренне преданным актеру деятелем театра. Поэтому его мемуары направлены не только в прошлое, но и в будущее. Они очень конкретно и вполне ощутимо воскрешают образы старого театра. Они утверждают искусство театра как искусство актера, а последнее рассматривают как особый и самостоятельный род творческой и общественной деятельности. И они же раскрывают последующим поколениям важнейшую сущность начатой М. С. Щепкиным реформы русской сцены, сохраняют для нас частицу живого щепкинского искусства и во многом объясняют нам историческое величие его деятельности.

С. Т. Аксакову не дано было понять П. С. Мочалова как «представителя веяния», по знаменитому выражению Ап. Григорьева[47]. Проблема Мочалова встала перед Аксаковым только как проблема актера «одного таланта», актера «нутра», актера вдохновения. Борьба, которую критик вел за «душу Мочалова», имела целью лишь заставить этот стихийный талант, «это золото, еще в горниле не очищенное», этот «алмаз в коре, еще не ограненный», держаться обязательных норм «просвещенного» мастерства. Как автор чуть ли не первой в нашей литературе сравнительной характеристики дарований П. Мочалова и В. Каратыгина, Аксаков утверждал, что «талантом» первый «выше» второго, но что «как актер— последний несравненно выше г. Мочалова». Однако и не понимая, что творчество Н. Мочалова и В. Каратыгина питается полярными общественными настроениями, что искусство каждого из этих актеров отвечает особым духовным запросам социально разнородных групп, Аксаков верно оценил одну важнейшую сторону деятельности московского трагика.

На театре «в труднейшем изящном искусстве предупредить свой век и смело побороть его поступки есть подвиг великий», — писал Аксаков, чутко узревший, что подвиг Мочалова в том, что он «в трагедиях в стихах не только не поет, не декламирует, но даже не читает, а говорит». Аксаков первым понял, что Мочалов совершает в искусстве трагедии такой же переворот, какой совершает Щепкин в области комедии. И все же это не помешало критику остаться при убеждении, что великий трагик якобы «не верил в труд, науку», что он будто бы «не любил бескорыстно искусство» и что именно эти обстоятельства обусловили изъяны его артистического мастерства.

В «мелодичном, звучном, страстном голосе», в «послушных, прекрасных и выразительных чертах лица» Мочалова, в его «блестящем, ослепительном, увлекательном таланте» Аксаков услышал и увидел только «натуру... правду... простоту... тонкость». Аксакову было невдомек, что Мочалов не только трагический актер, но и трагическая фигура своего времени, не только «талант», не просто вдохновенный артист, а выразитель самых глубоких и острых «гамлетовских» переживаний молодого поколения, вступившего в жизнь под впечатлением террористической расправы Николая I над лучшими людьми страны.

Аксаков сумел по достоинству оценить только силу нервной возбудимости и внешние художественные данные мочаловского гения. Необходимость дать искусству Мочалова достойное содержание — это еще в 1829 г. понял один «Московский телеграф» (в лице Ушакова). Действительно, издатель «Московского телеграфа» вспоследствии одарил Мочалова новым переводом «Гамлета» с оригинала. Но ведь всегда и во всех случаях односторонним, ущербным, ограниченным, как мы уже видели, был критический метод обоих «антагонистов» — и Аксакова, и Полевого. Поэтому-то никому из них не дано было сделать все принципиальные выводы из искусства первых актеров своего времени—Щепкина, Мочалова и Каратыгина. Ближе к верному решению злободневных задач эстетики русского театра удалось подойти современнику этих литераторов — одному неизвестному театральному критику, оставившему нам несколько замечательных статей в надеждинской «Молве» да загадку своих до сих пор не расшифрованных инициалов — П. Ш.»[48].

3

Весной 1833 г. обе столицы на время обменялись своими первыми актерами. Мочалов выступал в Петербурге, чета Каратыгиных впервые гастролировала в Москве. 11 апреля для «первого выхода» А. М. Каратыгиной, уже знакомой Москве, шла пьеса «Урок старикам», 12 апреля для первого появления перед московской публикой знаменитого петербургского трагика В. А. Каратыгина был дан «Дмитрий Донской». Под свежим впечатлением их триумфа в этих спектаклях Каратыгин писал теще в Петербург: «В оба раза театр был битком, особенно в последний; часовые стояли у всех дверей, чтобы удержать народ, давка была неимоверная и многих задавили и растрепали. За некоторые места платили по сто и двести рублей — искусным спекуляторам; прием в оба раза был удивительный, за выход хлопали по три раза, а вызовы — чудо!»[49].

Прославленный актер не преувеличивал:

«Сегодня ввечеру идет у нас
«Донской».
Лишь только эту весть в афишке
прочитали,
С Тверской, с Пречистенки, с Никитской, с Поварской
И многие из-под Донской
К нам за билетами в контору
прискакали
И с утренней зари продажи
ожидали»,—

смеялся над москвичами 12 апреля 1833 г. Д. Т. Ленский в очередном экспромте[50].

Нелицеприятный свидетель каратыгинского триумфа московский почт-директор А. Я. Булгаков, иронически относящийся к театральному психозу, охватившему Москву, и не очень, кажется, любящий театр («Дай сто тысяч в год, не пошел бы в эту поганую должность», — пишет он о службе директора театра), в течение трех недель аккуратно держит своего брата, живущего в Петербурге, в курсе московских театральных событий. Он сообщает о драках и давке при получении билетов на спектакли Каратыгина, об особой команде полицейских, дежуря-

щих по утрам у театра, о «хвосте» у билетной кассы («как в Париже»), о барышничестве, ажиотаже и «совершенном сумасшествии» театралов, носящих на руках трагика. На спектакле 2 мая, после «Эссекса» и «Валерии», Каратыгиных «вызывали ужасно, хлопали, а они ужасно кланялись, наконец публика унялась, опустили занавес — опять начались рукоплескания, крики, вызовы... мадам принимала энтузиазм публики с твердостью, а муж плакал, отирал слезы и прекрасной пантомимой показывал публике платок свой, мокрый, и чувства тронутые»[51].

На этом спектакле был и Н. В. Станкевич. «Сию минуту я из театра,— пишет он в тот же вечер 2 мая горячему приверженцу Каратыгина Я. М. Неверову.— Торжествуй, Европеец! Я побежден. — Слышишь ли ты? Я побежден. Слезы Каратыгина это сделали! Друг мой, я все ему прощаю, все фарсы за эти божественные слезы. Эссекс, получив известие о том, что он должен умереть через час, начинает молиться: Каратыгин, став на колени и прослезившись, молился превосходно! Мельгунов, Шевырев, Максимович и я кричали до упаду, до безголосья — два раза вызывали чету после второй пьесы (кроме раза за трагедию) и кричали: еще, еще!»[52].

Горячий прием Каратыгиных был возглавлен и вдохновлен профессорской и литературной Москвой. С. Шевырев, Н. Ф. Павлов и Н. Мельгунов организовали 26 апреля в честь гастролеров торжественный общественный обед, во время которого петербургский гость сидел на почетном месте — между Е. Баратынским и А. Хомяковым, чем был растроган, по его собственному признанию, «почти до слез». После этого обеда Петр Киреевский писал Н. М. Языкову: «Нам бог дал такого актера, который всякому драматику истинное утешение! Это Каратыгин... Он... кажется, даже нашу драматическую литературу зашевелил несколько: Баратынский задумал непременно писать трагедию, а может быть, знание, что есть актер, который не выдаст, и на других произведет подобное действие... Ему давали здесь обед, для которого сложилось нас 26 человек по 50 руб. асс. и условились, чтобы на оставшуюся от обеда сумму выгравировать его портрет для каждого из участников обеда»[53]. Триумф, казалось, был полный. Но он выражал чувства и мнения только одной части московской интеллигенции. Другая ее часть и в особенности более широкий, демократический круг зрителей раскололся на два лагеря.

«Публика, — должна была признать «Молва», — разделилась на партии, ожесточенные непримиримо друг против друга. Одни превозносят г. Каратыгина до небес, видят в нем необычайное чудо, приходят в восторг от каждого движения, выходят из себя при каждом слове; другие, напротив, восстают против него с неумолимою жестокостью, отрицают в нем всякое сценическое достоинство, негодуют на каждый жест, оскорбляются каждым звуком... Такое ужасное разногласие, к несчастью, сопровождается страстью к пропаганде, желанием приобресть прозелитов... Шум бесконечных споров раздается всюду, от великолепных барских гостиных до скромных шкапчиков и прилавков Гостиного двора»[54]. Хотел этого или не хотел Надеждин, о котором Белинский позже скажет, что он «был не совсем искренним поборником классицизма, так же, как не совсем искренним врагом романтизма», но именно его «Молва» на какое-то время стала органом каратыгинской оппозиции.

13 апреля в № 44 «Молвы» в отделе «Русский театр» появилось подписанное инициалами «П. Щ.» первое «Письмо в Петербург» с обещанием рассказать о «сценическом достоинстве» игры Каратыгиной. Это письмо посвящено, по существу, изложению общих взглядов автора на сценическое искусство. Только во втором и третьем «письмах» (напечатанных в очередных номерах «Молвы»)[55] П. Щ. дал детальный анализ неприемлемой для него игры А. М. Каратыгиной. Эти выступления неизвестного критика были замечены читателями, и московский почт-директор не без злорадства пишет 17 апреля брату, что «Молва» «хорошо обсуживает» Каратыгину. Однако особого впечатления суровая оценка игры гастролерши не произвела, повидимому, потому что и публика холодновато приняла ее в «Уроке старикам». Зато последующие три «письма» П. Щ., посвященные критике самого Каратыгина, вызвали бурю в профессорской среде. До сих пор хранящий молчание и как будто согласный со своим критиком издатель «Молвы» вынужден дать к его пятому «письму» примечание, в котором «с удовольствием предлагает свой листок для всех желающих высказать свои мысли, какой бы стороны ни держались...» И, действительно, «Молва», выходившая через день на четырех небольших полосах, печатает поначалу в течение месяца большие полемические статьи, интерес которых простирается далеко за пределы одной только оценки игры Каратыгина. Полемика продолжается до 13 мая, когда неожиданно — оттого ли, что у читателя остыл интерес к давно закончившимся гастролям, оттого ли, что издатель не захотел допустить далеко идущих выводов,— Надеждин новым примечанием, на этот раз к очередной статье С. Шевырева, фактически прекратил дискуссию. «По тесноте пристальища»,— заявила редакция «Молвы»,—она «не может доставить возможности всем являющимся витязям броситься в кипящую схватку» и обещала «выпускать ратников по одиночке», но этого своего обещания не выполнила. Закончив печатание серии полемических статей С. Шевырева да поместив полусатирическую заметку по поводу «грамматического спора», правильно ли Каратыгина произносила букву «ё» в словах «просвещен, восхищен, побежден, утвержден», «Молва», не предоставив П. Щ. последней реплики и не сформулировав редакционного мнения, оборвала полемику в самом ее разгаре.

Позицию самого Надеждина в этой дискуссии разгадать нетрудно. Межеумочная точка зрения издателя «Телескопа» и «Молвы» и в этом случае сводилась к необходимости отказаться от крайностей романтизма за счет следования лучшим заветам строгого классицизма. Но Надеждин первым у нас высказал мысль об «идее как душе художественного произведения» и о «художественности как сообразности формы с идеею» и таким образом, сам того не ведая, утверждал путь к реализму. Он сам метался между обоими основными направлениями современного ему искусства, а в вопросах театра равно симпатизировал обоим лагерям, и именно это не помешало развернувшейся в «Молве» полемике занять исключительное место в истории русской театральной мысли. Из какого бы источника ни черпал свои идеи автор «Писем», укрывшийся под инициалами П. Щ., он весьма принципиально и последовательно защищал ряд положений, которыми теоретически вооружил сторонников театрального направления, возглавляемого Мочаловым и Щепкиным. Несмотря, однако, на такое их выдающееся значение, «письма» П. Щ. за сто с лишком лет, прошедшие с момента их появления, не изучены,— они никогда даже в извлечениях не воспроизводились в печати и только глухо фигурируют в «примечаниях», благо о П. Щ. упоминает сам Белинский[56], а за ним П. В. Анненков[57] и С. А. Венгеров[58].

П. Щ. в первом же «письме» сформулировал свою эстетическую платформу следующим образом:

«... Театральное искусство есть венец и торжество всех изящных искусств»;

«... Актер, совмещающий в себе и творящее и творимое начало, и создателя и создание, есть par exellence художник, служитель изящества»;

«Прекрасно организованная статуя артиста должна одушевляться внутреннею поэзиею жизни»;

«Искусство сценическое... тесно связано с драматическою поэзиею», и «судьбы его разболтно следуют за судьбами драмы и разделяют ее изменения».

В прошлом веке, аргументирует автор, «составился особый род театральной гимнастики и дикции, род сценической механики, которую можно было представить в чертежах, положить на ноты». Теперь же, когда «поэзия драматическая сбросила с себя вериги принужденной искусственности и закипела истинной жизнью», «вслед за ней и сценическое искусство слезло с ходулей».

Театр, в котором теперь «выработалось, наконец, решительное стремление к истине, простоте и естественности,— констатирует П. Щ.,—сделался не копией, а оригиналом жизни». Порицая Каратыгину за «неестественное» исполнение роли Адели в «Уроке старикам», критик настаивает на том, что раз пьеса эта «взята из летописей современной общественной жизни», то и персонажи ее должны «двигаться и говорить просто, по-человечески». Игра же Каратыгиной «содержала в себе противоречия общим правилам искусства и природы». Актриса играла злостную кокетку, в то время как по смыслу пьесы и роли легкомысленная и неопытная Адель совершает только опрометчивость. При неправильном толковании роли исполнительница к тому же не обнаруживает «истинного творческого искусства»: в ее игре есть «принужденное, тягостное напряжение». Например, голос — «это роскошное, полнозвучное эхо души» — у Каратыгиной «сведен на две, на три ноты, с каким-то манерным однозвучным выражением», что явно недостаточно для выражения всех «неистощимых оттенков и постепенностей чувств».

Точно так же, но с большим пиэтетом к знаменитому артисту, с искренним уважением к его незаурядным сценическим данным и умению ими владеть, подошел П. Щ. к оценке игры В. А. Каратыгина. «... Некоторые положения его,— пишет критик, наиболее живописные, наиболее эффектные для глаз, показались мне несообразными с истинными требованиями искусства, ибо были чрезмерны, вымышлены, произвольно придуманы, а не вынуждены естественным смыслом роли». П. Щ. иллюстрирует свою мысль многими примерами и, между прочим, описанием мизансцен Каратыгина в роли Карла Моора, когда он в судорогах катается по полу, узнав в освобожденном из подземелья старике своего отца. «Я не требую здесь, чтобы артист буквально поработался прописи пьесы и не дозволял себе творчески дополнять создание поэта», заявляет критик, но «говорю только, что падение Карла, при всей своей сценической выразительности, было излишне, неестественно». После подробного психологического и литературного анализа образов, воплощаемых Каратыгиным, П. Щ. приходит к выводу, что «принужденная искусственность» его «балетной мимики» есть следствие неверной, намеренной, от одной эффектной сцены к другой внешней игры артиста.

«Намеренность сия,— заключает критик,— изобличается умышленным понижением предварительных речей, которому нередко приносится в жертву смысл их; так что, прислушавшись, можно угадывать заранее, по нарочному ослаблению иногда весьма сильных фраз, что артист соблюдает свои силы для выходки. Особенно монологи всегда пробегаются им сначала

невнятно, скороговоркой, дабы на конце разразиться треском и громом. Это расчет прекрасный для минутного эффекта; но стихия искусства есть вечность!.. Из сей же самой наклонности искать мгновенного взрыва зрителей я объясняю и то излишество в пластической обрисовке положений, которое замечал в игре г. Каратыгина... А на что это?.. Наследует ли бессмертие живописец, ищущий только слепить взоры яркостью колорита, музыкант, изумляющий ухо насильственными сальто-мортале из фуги в фугу, поэт, ломающий язык в необычайные формы затейливых размеров, хвастающийся обилием и оригинальностью рифм... Ими полюбуются в альманахах, об них поговорят день-два... и в Лету!.. Дай образу жизнь, дай звуку мысль, дай слезу душу... и вряд бессмертия увенчает величественное чело художника-поэта...

Dixi».

П. Щ. красочно описывает впечатление, произведенное его выступлением: «На меня поднялась грозная буря... Прикрываемый тайной анонима, я был не раз очевидным свидетелем ужасных ругательств, изливавшихся на дерзкого смельчака... Безусловные хвалители г. Каратыгина провозглашают неслыханным преступлением, оскорблением величества мои скромные замечания». Первым против П. Щ. выступил в печати «безусловный хвалитель» историк литературы С. П. Шевырев.

В №№ 52, 53 и 54 «Молвы» напечатаны три огромные статьи Шевырева «Об игре г. Каратыгина». Многоречивая педантичная схоластика этого оппонента, пытающегося опереться на Лессинга, сводится в конечном счете к положению, что «драма есть идеальное представление жизни в ее действии, а не копия с оной». Отсюда следует, что актер, который «благородство и приличия сочетал с грацией и живописной величавостью положений», а свое занятие «возвел... на степень самобытного изящного искусства», такой актер — «истинный художник, жрец Мельпомены». Им несомненно и является Каратыгин, тем более, что он получил «благородное воспитание» и принадлежит к «обществу хорошего светского тона». Шевырев здесь в более усложненной форме изложил старые мысли о Каратыгине, высказанные С. Аксаковым в 1828 г. В качестве же доказательства непогрешимости своего театрального божка Шевырев, не располагая более убедительными фактами и явно намекая на Мочалова, перечисляет те сценические приемы, к которым Каратыгин не прибегает. «Всякое сословие имеет свои понятия о благородстве и приличии», — вещает Шевырев и объясняет, что раз зал московского театра заполняет не одна только избранная публика, но и широкие слои населения «от щеголя, из театра скачущего на бал, от художника и критика до сидельца, который вырвался из-за прилавка и ест калач с медом в своем райке», то естественно, что нашлись и такие, которым не по силам понять и оценить все «благородство» сценической игры первоклассного актера.

Следующая статья в форме «Письма г. П. Щ.» не подписана (С. А. Венгеров высказывает предположение, что она принадлежит перу Н. Ф. Павлова) и примечательна разве только умелой и задористой полемической бойкостью. Заявив, что для него Каратыгины являются «представителями образованности на русской сцене», автор письма все свое остроумие направил на уличение П. Щ. в неискренности и противоречиях. Ответ П. Щ. этому «неизвестному наезднику», как и его возражения С. Шевыреву, спокойны, серьезны и принципиальны. «Тайной чаровать зрение,— парирует он удары противников, — владеет каждый фокусник, даже искусно устроенный автомат; но искусство очаровывать душу принадлежит только художнику». Речь должна итти не о личных достоинствах и не «о душе Каратыгина», чем занимается Шевырев, а «о душе игры» актера, о той «животворной силе», которая «проникает душой свои произведения, переводит... свою душу в свои действия». Труд, положенный Каратыгиным, действительно велик, но теперь «никто уже не полагает сущность гения в терпении». Главное же в том, что актер «не нашел еще ключа к сокровенному святилищу сердца», и поэтому — «серенькое и надо называть сереньким, а не белым и не черным».

После этого выступления П. Щ. на целых два года умолк. Напечатанная затем в «Молве» статья С. Шевырева, в которой он защищал стиль игры Каратыгиной, ничего нового не содержала. Таким образом, значительность и содержательность театральной полемике 1833 г. сообщили высказывания одного П. Щ., обнаружившего не только глубокое знание законов сцены, но и стройное эстетическое мировоззрение.

В 1835 г. П. Щ. посвятил гастролям Каратыгиных всего три письма[59], которыми фактически закончилась его критическая деятельность. «Каратыгин не оставался в бездействии эти два года», — признает П. Щ., но это его мало радует. «Теперь игра г-на Каратыгина представила мне,— пишет критик,— чудное смешение классической пластики, нередко классической декламации, с романтической естественностью, часто доведенной до самой низкой тривиальности». П. Щ. указывает на ряд сценических приемов петербургского артиста, заставляющих его делать такое заключение. Но в принципиальных высказываниях критика нет на этот раз ничего нового в сравнении с высказанными им в 1833 г. мыслями. Он только с еще большей решительностью отстаивает свое право на свободную, нелицеприятную, независимую критику.

«Иное дело,— заявляет П. Щ.,— говорить с паркетной учтивостью о гг. Каратыгиных как о людях, как о сограждданах, о членах общества, иное дело говорить о них как о жрецах высочайшего изящного искусства. В этом случае я не знаю и знать не хочу ваших мелких житейских отношений! Вижу лицо драматическое и сужу исполнение артиста по силе моего разумения, не заботясь об его фамилии и о том, понравятся ли вам мои суждения!»

И как бы в доказательство независимости своих критических высказываний П. Щ. в следующем, последнем своем «письме» страстно, с чувством большой душевной боли обрушивается на любимого своего актера П. Мочалова, позорно выступившего в одном спектакле с Каратыгиным. В том, что Мочалов согласился сыграть в «Марии Стюарт» роль Мортимера, имея партнером В. Каратыгина — Лейчестера, виновны были московские театральные патриоты, пожелавшие взять «реванш» у петербургских гастролеров, но не сумевшие учесть ни особенностей легко ранимой психики московского трагика, ни несовместимости в одном спектакле исполнительских стилей этих двух актеров. И П. Щ. этого тоже, кажется, не понял, но в одном отношении он сделал верный вывод. Он предсказывает Мочалову «ужасную будущность», если «потухнет божественный огонь на алтаре», и тут же напоминает актеру, что «дарование... надобно лелеять, воспитывать, обрабатывать, развивать; надобно трудиться, сроднить его с собой, овладеть им, сделать послушным своей воле».

Это не совсем то же самое, что советовал Мочалову Аксаков. Аксаков был уверен, что стоит Мочалову захотеть овладеть мастерством Каратыгина, как все придет в норму. Пользуясь нашей современной терминологией, можно сказать, что Аксаков считал достаточным усовершенствовать «внешнюю технику» артиста Мочалова. П. Щ. имеет в виду прежде всего «технику внутреннюю». Он понимает, что Мочалов не должен заимствовать чужие навыки, а обязан научиться владеть своей собственной, особой, неповторимой актерской индивидуальностью.

П. Щ. отрицает самый принцип каратыгинского, петербургского искусства и для Мочалова и для всего русского театра. Он понимает, что поправками делу не поможешь. Он не мирится, подобно «Московскому телеграфу», с простым «правдоподобием» в сценическом искусстве. Для него уже недостаточна и условная аксаковская «правдивость». Он ниспровергает театральных богов для того, чтобы окончательно утвердить на сцене права человека. Он, наконец, указывает театру творческий путь, которым следует итти, чтобы человек на сцене действительно восторжествовал как объект и субъект искусства. Вот этот путь:

признание первостепенного значения драматургии в искусстве театра;

утверждение драмы, в которой «лица одушевлены естественной современной жизнью»;

требование от актера «естественной разговорной дикции»;

проникновение актера в психологию образа для того, чтобы раскрыть все «оттенки и постепенности» его чувств;

умение дать «образу жизнь», «звуку мысль» и «слову душу»;

анализ сценической ситуации с точки зрения «предлагаемых обстоятельств» и психологического состояния персонажа;

защита образа, созданного драматургом, от актерского своеволия.

Русская театральная мысль, как мы видим, сделала в критических статьях П. Щ. еще один решительный шаг к последовательной и принципиальной борьбе за психологическое реалистическое искусство театра.

Так деятельность первых русских театральных критиков создала новый у нас литературный жанр, ставший в руках следующих поколений важным оружием общественной борьбы. Так в статьях основоположников нашей профессиональной театральной критики оттачивалась и формировалась эстетика русского национального театра как искусства реалистического. И именно это направление нашей театральной критики, которое восприняло традиции ее основоположников, впоследствии всегда утверждало жизнь как первоисточник и первооснову сценического искусства, всегда боролось за высокоидейный и высокопоэтический, демократический и прогрессивный русский национальный театр, творящий для народа и во имя народа, его будущего, его счастья. Ведь на статьях первых деятелей нашей профессиональной театральной критики и училось пониманию театра то поколение русских людей, из среды которых вышел критик, которому дано было в области театральной теории и практики принять непосредственно в свои руки наследство предшественников и пойти вперед в создании законченной эстетической системы русской литературы и русского театра.

В № 17 «Молвы» за 1835 г. на 273—276 страницах было помещено «Письмо второе», принадлежавшее перу П. Щ., и на той же 276 странице рядом с «Письмом» была напечатана статья «И мое мнение об игре г. Каратыгина» — первая специально театральная статья Виссарио-на Григорьевича Белинского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Записки и письма М. С. Щепкина», М. 1864, стр. 125.

[2] «Русская старина», январь 1905, стр. 134.

[3] Там же, стр. 135.

[4] Н. В. Дризен. «Материалы к истории русского театра». М. 1905, стр. 126—127.

[5] В. П. Погожев. «Столетие организации императорских московских театров», вып. 1, кн. 1, СПБ. 1906, стр. 330—340, а также «Материалы для истории театра XIX в. в России», т. II.

[6] В. Н. Погожев. «Столетие организации императорских московских театров», вып. 1, кн. 1, СПБ, 1906, стр. 338.

[7] «Русская старина», 1910, т. III, стр. 584.

[8] «Северная пчела», № 33 за 1837 г. и № 29 за 1836 г.

[9] «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 г.», СПБ. 1825, стр. 336—356.

[10] «Северная пчела», № 97 за 1836 г., №№ 25, 29, 36 за 1838 г. и № 89 за 1841 г.

[11] С. Т. Аксаков. Собрание сочинений, изд. А. А. Карцева, М. 1902, т. IV, стр. 375.

[12] П. С. Щепкин (1793—1836) — магистр математики, родственник и друг М. С. Щепкина, организатор студенческого театра в Москве в начале 30-х годов XIX века.

[13] «Письма П. С. Щепкина из Петербурга жене». «Русский архив» № 6 за 1899 г., стр. 299.

[14] М. Лемке. «Николаевские жандармы и литература», стр. 269.

[15] Кузен Виктор (1792—1867) — французский философ, противник сенсуализма.

[16] «Московский телеграф», № 2 за 1830 г.

[17] «Московский телеграф», № 3 за 1830 г.

[18] «Московский телеграф», № 11 за 1830 г., стр. 383—393 и № 12 за 1830 г., стр. 508—518.

[19] «Московский телеграф», № 11 за 1830 г., стр. 391.

[20] «Московский телеграф», № 3 за 1831 г., стр. 413.

[21] С. Т. Аксаков. Соч., изд. «Просвещение». СПБ. 1910, т. IV, стр. 231.

[22] С. Т. Аксаков. Собр., соч., Москва, 1902, т. IV, стр. 416.

[23] «Московский телеграф», № 9 за 1830 г., стр. 128.

[24] Там же, № 2, стр. 270—271.

[25] Там же, 1829 г., ч. 29.

[26] Там же, 1831 г. № 3.

[27] Там же, 1831 г. № 4.

[28] Там же, 1831 г. № 5, стр. 130—133.

[29] Все цитаты из сочинений С. Т. Аксакова приводятся по следующим изданиям:

1. Разные сочинения С. Т. Аксакова. М. 1858;
2. Полное собрание сочинений С. Т. Аксакова под редакцией П. Е. Щеголева. СПБ. «Деятель», т. III и IV;
3. Собрание сочинений С. Т. Аксакова. М. 1902, т. IV, «Литературные и театральные воспоминания и произведения раннего периода»;
4. Собрание сочинений С. Т. Аксакова под редакцией А. Г. Горнфельда, изд. «Просвещение», СПБ. 1910, т. IV.

[30] Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений. ГИХЛ, 1935, т. II, стр. 455.

[31] С. А. Венгеров. «Передовой боец славянофильства — Константин Аксаков». Изд. «Прометей», СПБ. 1912, стр. 12.

[32] В. Острогорский. «С. Т. Аксаков». Критико-биографический очерк. СПБ. 1901, стр. 76.

[33] В. Д. Смирнов. «Аксаковы, их жизнь и литературная деятельность». Биографическая библиотека Ф. Павленкова. СПБ. 1895, стр. 25.

[34] А. Г. Горнфельд. «О русских писателях», т. I, изд. «Просвещение», ОПБ, статья «С. Т. Аксаков», стр. 27—46.

[35] А. Р. Кугель. «Профили театра», под редакцией А. Луначарского. «Теа-кино-печать», 1929. Статья «Два критика», стр. 105.

[36] «Литературное наследство», 1936. №№ 25—26. Чернышевский о Белинском. Неизданные варианты V главы «Очерков гоголевского периода», стр. 141.

[37] В. Кюхельбекер в 1824 г. в «Мнемозине» (т. II, стр. 29—44) писал о том, что «всего лучше иметь поэзию народную, чем подражание иноземному»; А. Бестужев в «Полярной звезде» (1823 и 1825 гг.) спрашивал: «Когда же попадем в свою колею? Когда будем писать прямо по-русски?»; П. А. Вяземский писал: «Литература должна быть выражением характера мнений народа» («Замечания на краткое обозрение русской литературы 1822 г.», т. I, стр. 103); И. Киреевский в «Обозрении русской словесности за 1831 г. писал: «Не чужие уроки, но собственная жизнь, собственные опыты должны научить нас мыслить и судить. Покуда мы довольствуемся общими истинами, не применеными к особенности нашего просвещения, не извлеченными из коренных потребностей нашего быта, до тех пор мы еще не имеем своего мнения, либо имеем ошибочное...» (Сочинения И. В. Киреевского, М., 1861, т. I, стр. 89).

[38] В № 1 «Московского телеграфа» за 1829 г. была напечатана рецензия В. Ушакова на только что вышедший из печати перевод мольеровского «Окуного», сделанный С. Т. Аксаковым. Рецензия эта вызвала со стороны С. Т. Аксакова «Ответ на антикритику г-на В. У.» (напечатанный в № 6 журнала «Галатея»). В этом ответе Аксаков, между прочим, писал: «Напрасно также г-н В. У. назвал себя уполномоченным от всех без изъятия артистов московского театра для объявления мне, что они не обращают внимания на мои замечания. Во-первых, это неправда, во-вторых, желая сказать мне неприятность, он оскорбил всех артистов; не уважать чужих мнений есть знак непростительного самолюбия и невежества».

Вместе с ответом Аксакова напечатано было и цитированное нами письмо «К издателю «Галатеи» М. Щепкина и П. Мочалова, начало которого мы приводим: «Покорнейше просим г-на издателя «Галатеи» напечатать в своем журнале что мы, артисты императорского московского театра, никогда не говорили г-ну В. У. и никому о неуважении нашем к замечаниям г-на Аксакова и просим его, В. У., не вмешивать нас в свои антикритики...»

[39] Буало. «Поэтическое искусство». ГИХЛ, М., 1937, Песнь третья, стр. 66.

[40] Цит. по «Истории театрального образования в России» В. Всеволодского (Гернгросса), т. I, СПБ. 1913, стр. 191—192.

[41] Разные сочинения Аксакова. М. 1858, стр. 360.

[42] Там же, стр. 361.

[43] Там же, стр. 361.

[44] Там же, стр. 354.

[45] Там же, стр. 355—356.

[46] Там же, стр. 356.

[47] Полное собрание сочинений и писем Ап. Григорьева, под ред. Вас. Спиридонова. Петроград. 1918, т. I. «Мои литературные и нравственные скитальчества», стр. 99.

[48] В статье «Гоголь и журналистика 1835—1836 г.г.» Н. И. Мордовченко решает вопрос об авторстве статей, подписанных инициалами П. Щ., очень просто. «Как полагаем мы, — пишет Н. И. Мордовченко,—инициалы П. Щ. принадлежат П. С. Щепкину, профессору математики Московского университета, инспектору казенных студентов и руководителю студенческого театра». («Литературный архив». Н. В. Гоголь. «Материалы и исследования». Изд. Ак. Наук СССР. Институт литературы. М.-Л. 1936 г., с. 109). П. С. Щепкин действительно был большой театрал (см. наши прим. 12 и 13), а начальные буквы его имени и фамилии действительно способны подсказать подобное решение интригующей литературной загадки. Однако внимательное изучение вопроса приводит как раз к обратным выводам.

В 1833 году П. С. Щепкин пережил очень серьезный и тяжкий душевный кризис, приведший к тому, что в конце этого же года он «по совершенно необъяснимым причинам решил бросить профессуру». Будучи ранее всегда живым, веселым и даже беспечным,— сообщает биограф П. С. Щепкина, — он вдруг сделался каким-то подавленным, угнетенным,— вследствие чего в 1835 г. заболел открытой формой туберкулеза и 15 июля 1836 г. скончался. Трудно допустить, чтобы в том душевном и физическом состоянии, в каком он находился в 1833 и 1835 г.г., математик, а не литератор П. С. Щепкин способен был на столь смелое и страстное общественное выступление, каким явились статьи П. Щ. К тому же, насколько нам известно, не существует каких-либо свидетельств о близости П. С. Щепкина к Надеждину и редакции его журналов или известий о каких-либо и когда-либо литературных выступлениях П. Щепкина. Архаический же, тяжеловесный стиль писем последнего разительно отличен от легкого и гибкого стиля «Писем» П. Щ.

Белинский, в 1833 г., работавший у Надеждина, был посвящен в тайну анонима. Будь это П. С. Щепкин, его бывший инспектор, к которому он навсегда сохранил, мягко говоря, чувство неприязни, Белинский вряд ли упомянул бы о нем в таком уважительном тоне, в каком он это делает в статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина».

Ряд намеков, рассыпанных в статьях П. Щ., и то, что его «Письма» адресованы «в Петербург», и то, что П. Анненков, через много лет после смерти П. Щепкина, все же не счел возможным расшифровать в своих воспоминаниях инициалы П. Щ., и все публикации потомков П. Щепкина — решительно все свидетельствует п р о т и в последнего, как участника полемики 1833 и 1835 г.г. Вопрос, таким образом, остается открытым, и нам остается только заметить, что пренебрежение вопросами театроведения порою жестоко подводит наших историков литературы. Так, например, М. К. Азадовский в примечаниях к письмам И. В. Киреевского утверждает, что в театральной полемике 1833 г. «приняли участие, с одной стороны, Белинский, с другой—Шевырев» («Письма И. В. Киреевского к Н. М. Языкову». Изд. А. Н. СССР. М.-Л. 1935 г., стр. 39). Выходит, что под псевдонимом П. Щ. выступал не кто иной, как... Белинский, что является «открытием» поистину фантастическим!

[49] П. А. Каратыгин. «Записки». Ленинград. 1930. «Академия», т. II. Воспоминания А. М. Каратыгиной, стр. 173—174.

[50] Экспромты, каламбуры и стихотворения Д. Т. Ленского, собранные В. А. Михайловским. Театральный музей им. Бахрушина. Рукописный отдел, № 10063.

[51] «Русский архив», 1902, № 3, стр. 516—527.

[52] «Переписка Н. В. Станкевича». М. 1914, стр. 216.

[53] Письма И. В. Киреевского к Н. М. Языкову. Труды Института антропологии, этнографии и археологии А. Н. СССР, ч. I, вып 4. М.-Л. 1935, стр. 38.

[54] «Молва», № 47, от 20 апреля 1833 г., отдел «Русский театр».

[55] «Молва», №№ 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 и 59 за апрель—май 1833 г.

[56] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений под редакцией С. Венгерова, т. II., стр. 104. В 1833 г. Белинский был четыре раза на каратыгинских спектаклях. Он видел петербургского трагика в ролях Ермака, Ляпунова и Эссекса, а также в «пустой роле» из драмы «Муж, жена и сын». Мы не располагаем прямыми указаниями на то, как к эту пору Белинский воспринимал и оценивал искусство петербургского трагика и какую сторону он принял в разгоревшейся полемике. Однако несомненно, что все члены кружка Н. В. Станкевича, сотрудничавшие в журнале Надеждина, были этой полемикой захвачены, как, впрочем, была ею увлечена, по рассказам Т. Пассек («Из дальних лет», т. I, стр. 475), и молодежь, группировавшаяся вокруг Герцена. В мае 1833 г. Белинский был уже вхож в редакцию «Телескопа» и «Молвы», в которых печатались его переводы. Судя по лукавому тону, с которым он в своей статье о Каратыгине говорит о «таинственном» П. Щ., как о «плебее» незаметного рода и племени», Белинский был посвящен в тайну псевдонима.

[57] П. В. Анненков, «Литературные воспоминания». СПБ. 1909. («Н. В. Станкевич», примечание на стр. 398). Вряд ли прав П. В. Анненков, высказывающий предположение, что Станкевич сразу же «почти разделил» взгляды П. Щ., но из уважения к Я. М. Неверову «долго таит свою настоящую мысль». О мая по декабрь 1833 г. Станкевич — еще безусловный поклонник Каратыгина. 5 мая он подтверждает Неверову, что «еще более полюбил» петербургского трагика. Но в окружении Станкевича уже идут споры вокруг статей П. Щ. и Шевырева. 20 мая Станкевич видел «наконец» спектакль «Коварство и любовь», чтобы еще раз проверить свои впечатления от игры Мочалова. Он находит то, что искал. «Мое впечатление, — сообщает он Неверову, — ни рыба, ни мясо». Не отрицая, что «голос у Мочалова очарователен», что этот актер «рожден с талантом» и что отдельные места — «прелесть», Станкевич решительно утверждает: «Но это человек, не имеющий понятия об искусстве...». Пленительность пластикой Каратыгина еще настолько сильна, что свою критику Мочалова Станкевич направляет именно в эту сторону: «Ни разу не станет, как надобно, крутит темляк на шпаге, стоя в самой дисграционной позе, гримасничает, — ну, словом, досадно! С его талантом упасть так глубоко! Помнишь, как в 5-м акте Каратыгин становится подле Луизы? Мочалов просто вышел и стал, сложив руки и шляпу, у двери. Эта поза была недурна, не без мысли».

И все же сомнения, вызванные статьями П. Щ., продолжали жить. Летом в деревне Станкевич принялся за Гофмана а в декабре, по возвращении в Москву, прочел «Seltsame Leiden eines Theater-Directors». «Чудная книга!» — восклицает он. «Она должна быть евангелием у театральных директоров; как рад был я встретить здесь все, что душа моя издавна таила! Вот человек, который понимал театральное искусство в высочайшей степени!» 15 декабря Станкевич перевернул последнюю страницу книги, а уже 17 декабря, вспомнив Каратыгина, писал Неверову: «Он весьма хороший актер, но далек от художника... Помнишь, что говорит Гофман о средствах вынудить рукоплескания? Каратыгин беспрестанно употребляет эти средства, хотя он выбирает тонные, нежели Мочалов. Каратыгин многое понимает, но... не понимает главного: святости искусства» («Переписка Н. В. Станкевича», стр. 222—224, 268, 269).

[58] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений под редакцией С. Г. Венгерова, т. II, стр. 529, примечания 101, 102, 103, 105, 109.

[59] «Молва», №№ 16, 17 и 19 за 1835 г.

Осип Афанасьевич Петров

(1805—1878)

Михаил ЛЬВОВ

«Дедушка русской оперы». Так называл его Мусоргский.

Так называли его профессора Петербургской консерватории, когда в 1876 г. поздравляли его с 50-летием его замечательной артистической деятельности.

Петрова не только любили и не только уважали в нем ветерана русской оперной сцены, в 70 с лишком лет никому не уступившего законной славы великого русского певца-актера.

Называя Петрова «дедушкой русской оперы», великий композитор и авторитетнейшие музыканты признавали его старшим в роде великих русских певцов.

Были и до Петрова замечательные русские певцы. Климовский, Самойлов, Злов, Крутицкий, Воробьев, Лавров, Самойлова и, в особенности, Уранова-Сандунова волновали умы и чувства слушателей качествами дарований, отличавшими их от иностранных певцов.

Осип Афанасьевич Петров вобрал в себя все эти качества. Новое мастерство игры и пения, впервые им показанное на русской оперной сцене, мы узнаем в мастерстве его творческих потомков — Мельникова, Стравинского, Шаляпина, Собинова, Неждановой и многих других славных русских певцов, характерными чертами своего творчества представляющих русскую вокально-сценическую культуру.

С этой точки зрения глубоко справедливо утверждение, что Осип Афанасьевич Петров — основоположник русской вокальной школы.

Осип Афанасьевич Петров родился в 1805 г. в «благополучном» городе Елисаветграде, Херсонской губернии. Детство у Петрова было тяжелое. Мать кое-как перебивалась, торгуя чем попало на базаре или стряпая в чужих домах, когда справлялись свадьбы и поминки. Отца не было. Вероятнее всего, Петров был незаконнорожденным. Не трудно представить себе, сколько ссадин было на сердце мальчика, если вспомнить отношение, существовавшее в те времена к детям, рожденным вне брака. Тем удивительнее, что с детских лет и до конца жизни Петрова отличали жизнерадостность и глубокая любовь к людям. Да и трудно представить себе именно без этих качеств русского актера прошлого, творческие силы которого были преждевременно надломлены мрачным безвременьем, причинявшим Петрову, человеку большой культуры и патриоту, глубокие страдания.

Лет в 14—15 Ионку (так звала мальчика улица, на которой он рос) удалось устроить в услужение к его дяде, брату матери, Константину Саввичу Петрову, хозяину винного погреба. Мальчику не раз пришлось почувствовать тяжелую руку дяди. Особенно, когда это касалось проявившейся с детских лет страстной любви Петрова к музыке. Мальчишкой он принимал участие в церковном хоре, и его сопрано выделялось на клиросе среди других голосов. Без всякого труда, что называется походя, он научился играть на балалайке. В игре на гитаре он достиг такой виртуозности, что, как говорили лица, слышавшие его игру, «пальцы бегали у него по струнам, как живые». В доме дяди поселился капельмейстер расположенной в городе воинской части. Заметив способности мальчика, он стал обучать его нотам и игре на кларнете. Дядя запретил племяннику «забаву», не вяжущуюся с будущей деятельностью винного сидельца. Юный Петров, жертвуя сном, уходил на целые ночи в поле, чтобы упражняться в игре на кларнете.

В это же время Петров учился грамоте у отставного капитана Шахова. Шахов учил его Псалтырю, Часослову и счету. Этим и закончилось образование Петрова. Репутацией одного из образованнейших актеров своего времени Петров обязан самому себе.

Полугрек по происхождению, Константин Саввич Петров уехал на два года на родину, на о. Родос. Управлять торговлей он оставил своего племянника — Осипа Афанасьевича Петрова. Это косвенно решило судьбу будущего великого певца.

Редкая доброта Петрова и его желание доставлять людям радость оказались в явном противоречии с торговыми интересами дяди. Оставшись хозяином погребка — месте сборища елисаветградской интеллигенции и заезжих артистов, — Осип Афанасьевич Петров был, очевидно, не очень расчетливым и осторожным в кредитовании своих посетителей. К тому же не было у него лучшего удовольствия, как добавить от себя для свадьбы или именин несколько лишних бутылок бесплатно, особенно если заказчик был победнее.

Дядюшка своевременно приехал, чтобы спасти свое дело, и с большим скандалом выгнал племянника из дому, лишив его крова и средств к существованию.

Сведения о том, как попал О. А. Петров в труппу Жураховского, гастролировавшую в Елисаветграде, расходятся.

По одной версии, Жураховский услышал игру Петрова на гитаре в доме некоего Чистоганова и предложил ему работу у себя.

По другой версии, Петрову удалось выйти на сцену во время одного из спектаклей в качестве статиста. Он обратил на себя (очевидно, прирожденной сценичностью) внимание опытного антрепренера и получил от него приглашение в труппу.

Петров выступил впервые — это было в 1826 г. — в пьесе «Казак-стихотворец», в которой он и говорил текст и пел куплеты. Он имел большой успех у публики, а друзья и знакомые, видевшие его в спектакле, утверждали, что он «точно на сцене родился».

Так началась бродячая актерская жизнь О. А. Петрова по югу России.

В 1830 г. Петрова увидел в Курске инспектор императорских театров в Петербурге Лебедев. Он ездил по Украине в поисках голосов для театра. Петров получил приглашение в Петербург. Скромность, всю жизнь присущая Петрову, и в этот решающий момент жизни едва не заставила его отклонить предложение Лебедева. Но страстная любовь к театру и мечты о большом творчестве все же оказались сильнее. В первых числах августа 1830 г. Петров предстал перед К. А. Кавосом, композитором и руководителем музыкальной жизни Петербурга.

Катерин Альбертович Кавос — один из многих иностранных музыкантов, работавших в те годы в России, но один из немногих, кто работал для России и много сделал для ее музыкальной культуры.

Кавосу очень понравился голос Петрова, и Петров был зачислен в императорскую труппу. Сперва Кавос поручил его педагогам — Дель Окки и Доменико Рубини (брат знаменитого певца). Вскоре же он взялся за него сам и подготовил его к выступлению в партии Зарастро («Волшебная флейта» Моцарта). Дебют состоялся 10 октября, всего лишь после двух месяцев работы.

В этом, казалось бы, чуде нет, однако, ничего непостижимого. Безусловно, что Петров был гениальным самородком с огромной творческой цепкостью. Все же за два месяца работы Кавос не превратил бы Петрова, по его словам, не знавшего до приезда в Петербург, на какой клавише рояля нота «до», в профессионального оперного певца, если бы сам Петров не представлял почвы, хорошо взрыхленной церковным пением и в особенности народной песней, с детских лет питавшей слух Петрова и рефлектировавшей его голосовой аппарат.

Народная песня — продукт многовековой культуры, а исполнение этой песни покоится на технике, передаваемой из века в век и из рода в род.

Состязание рядчика и Яшки в тургеневских «Певцах» — это не только блестящая характеристика русской народной песни, но и материал для некоторых выводов о методологии русского народного пения. Народная мудрость зафиксировала отдельные вокальные приемы народного пения в ряде поговорок. «Ты грудью не бери, а свистулой — полегче значит будет», — полностью соответствует западноевропейскому термину voix mixte, т. е. звучанию, основанному у естественно поющего на правильном участии грудного и верхних резонаторов. «Пой во все рыло» — не что иное, как пресловутая маска, т. е. звук, ощущаемый слушателем как бы сосредоточенным в передней части лица, покрываемой маской, хорошего певца.

В государственном хоре имени Пятницкого не раз приходилось слышать выражение: «пой сердцем ртом». Это замечательное методическое указание в то же время — один из канонов старой итальянской школы, вокальная эстетика которой опиралась на натуральное пение. «Нивелирующая коса культуры, прошедшая по народной песне» (Стасов), к счастью, менее всего прошлась по русскому вокальному искусству, и голоса русских певцов, не утративших навыков естественного пения, оказались наиболее податливыми для выработки профессионального мастерства, требуемого иностранной оперой. Этим, полагаю, можно в какой-то мере объяснить

конкуренцию Сандуновой, Воробьевой-Петровой, Петрова, Самойлова и многих других певцов с заезжими знаменитостями в их труднейшем репертуаре. А учитывая творческое богатство Петрова, не кажется чудом короткий срок его подготовки к дебюту.

На выступление Петрова в партии Зарастро появилась рецензия, которую привожу в выдержке.

«Бас его довольно приятен, но весьма мало обработан, что доказал нам резкий переход оного в верхние ноты... В роли Зарастро мы заметили у него довольно правильную дикцию. Даже и в жестах он действовал обеими руками, тогда как г. Шувалов играл одной рукой».

«...А еще более утверждает нас в добром имени и будущих сценических способностях г. Петрова то, что в начале 2-го акта он удачно выразил монолог Зарастро и пропел трудную его арию».

Вполне профессиональная рецензия о начинающем, но профессиональном певце. Она интересна, во-первых, указанием на невыработанность прекрасного голоса Петрова и, во-вторых, оценкой игры Петрова. Дело, очевидно, не в том, что Петров жестикулировал двумя руками. Не трудно допустить, что Шувалов, с игрой которого рецензент сравнивает игру Петрова, покорный условности игры той эпохи, которую так прекрасно описывает Щепкин, вспоминая «правило» — поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены», жестикулировал одной рукой. Петров, очевидно, сразу отмежевался от такого стиля игры и уже в дебютную партию статического Зарастро внес новые для того времени приемы реалистической игры.

Между 1830 и 1834 гг. Петров проходит серьезную школу пения (очевидно, у того же Кавоса), занимается специально декламацией, работает у А. А. Брянского над улучшением дикции. В это же время он испытывает на себе влияние выступлений знаменитой певицы Генриетты Зонтаг и в особенности великого русского актера М. С. Щепкина, с которым неоднократно встречается.

Не приходится поэтому удивляться огромному успеху, который имело в 1834 г. выступление О. А. Петрова в партии Бертрама («Роберт-Дьявол» Мейербера).

Рецензии о Петрове-Бертраме резко отличаются от рецензии о Петрове-Зарастро. Это — рецензии о первоклассном певце, по утверждению Серова, оставляющем далеко за собой и Ферзинга, и замечательного Тамбурини, и Формеса, и даже самого Левассера, для которого писал Бертрама Мейербер, обладавший, кстати сказать, исключительным «нюхом» в выборе исполнителей для его премьер.

«Помните ли вы Петрова в «Роберте-Дьяволе»? И как не помнить! Я видел его в этой роли только раз, и до сих пор, когда вздумаю о нем, меня преследуют звуки, будто отзывы из ада, «Да, покровитель». И этот взгляд, от обаяния которого душа ваша не имеет сил освободиться, и это шафранное лицо, исковерканное бесованием страстей, и этот лес волос, из которого, кажется, выползти готово целое гнездо змей...»

Можно было бы по прочтении этих строк Лажечникова из романа «Басурман» сказать: «Какая поистине шаляпинская сила воздействия!». Справедливость и историческая точность дают нам еще больше права, характеризуя игру Шаляпина, сказать: «Какая поистине петровская сила воздействия!»

На романтика Лажечникова наибольшее впечатление произвел Бертрам — выходец из ада. Серов подчеркивает другую сторону образа Бертрама, созданного Петровым:

«Полюбуйтесь, с какой душой выполняет Петров свое ариозо в 1-м акте, в сцене с Робертом. Доброе чувство отеческой любви разноречит с характером адского выходца, поэтому придать естественность этому сердечному излиянию, не выходя из роли, — дело трудное. Петров здесь и во всей роли вполне победил это затруднение».

Петров играл и пел Бертрама более 100 лет назад. Это был период бурного расцвета романтизма с его аффектированным исполнительским стилем. Артисты, которых Петров видел в этой роли, играли «оперных злодеев». Откуда же взялась у Петрова эта естественность и простота, которых должно было быть у него очень много, если их не захлестнула поза, сценический эффект и оперный нажгрыш, соответствовавшие стилю самой оперы и отвечавшие вкусам публики? Огромным было, конечно, влияние реалистического творчества Щепкина, с которым Петров был связан личными отношениями. Но этим одним нельзя объяснить первых проявлений оперного реализма в игре Петрова. У истоков русской оперы бытовая и профессиональная связь русского драматического актера с актером оперным была очень сильна, почти неразрывна. Театральное училище не имело диференцированных учебных профилей. Оперные певцы были в то же время и драматическими и даже балетными артистами. Петров не только в годы скитания, но уже будучи признанной знаменитостью, играл и в водевилях и в сердцещипательных пьесах Коцебу. Русский театр при всех иноземных влияниях все же, как известно, развивался самостоятельным путем. Петр Великий, придававший театру серьезное культурное значение и стремившийся сделать его достоянием всего народа — «всякого чина людей», хотел, чтобы в театре играли только на русском языке. Он запретил спектакли

немецкой труппы Кунста на том основании, что требовал от театра большей правды и естественности. Классическая трагедия с ее искусственной патетикой не имела также сколько-нибудь значительного влияния на развитие русской драмы. Реалистическая комедия воспитала русского актера, в меньшей степени на него оказали влияние трагедия и драма. Это не могло не сказаться и на игре в опере, в которой, несмотря на все ее условности, русский певец, он же обычно и драматический актер, не мог побороть своего рода «стыдливости» к сценической фальши.

И все же основную причину тяготения русского певца к реалистической игре надо искать все в той же народной песне.

Текст и музыка в народной песне слиты и неотделимы. Народ не создает песен без слов. Народ и не поет песен без слов. Народный певец формирует свои вокальные ощущения под двойным и одновременным влиянием мелодии и слова.

И так как этот процесс насчитывает многие века с того времени, как народная песня стала художественным явлением, то вполне понятно, что именно в ней сгладились в результате длительного приспособления противоречия между процессом образования музыки и слова. Приходится поражаться тому великому умению, недоступному большинству нынешних профессиональных певцов, которое показывают певцы народные. Песня, исполняемая народным певцом, — продукт комплексного развития компонентов мелодии, в том числе и уменья распоряжаться тембрами и словом. Отсюда замечательная выразительность народного пения, приемов которого певцы, выросшие под его влиянием, не могли не приложить и к новому жанру — опере.

В этом источник русской вокальной эстетики как продукт сохранившейся близости с народной песней. Эту вокальную эстетику О. А. Петров еще робко реализовывал в Зарастро и Бертраме. Полностью он реализовал ее в Иване Сусанине.

С этой партией связано все величие Петрова как русского певца-актера, его историческое значение исполнителя, водрузившего на русской оперной сцене знамя Глинки, осуществившего революционные идеи величайшего русского композитора.

Мы лишены еще возможности реконструировать портрет Сусанина-Петрова. У нас нет материалов для этого в детальных характеристиках партии, в описаниях того, как выходил на сцену Петров-Сусанин, какова была его повадка, как он пел знаменитый дуэт с Ваней и как прощался с семьей, как пел «Чуют правду» и в особенности гениальные строки речитатива — воспоминания о всей прошедшей жизни Сусанина, как он, наконец, умирал.

Если не считать существующего портрета Петрова-Сусанина, то во всем остальном приходится руководствоваться лишь восторженными, но слишком общими отзывами лучших критиков — современников Петрова.

«Драматичность, глубокое, искреннее чувство, способное доходить до потрясающей патетичности, простоты и правдивости, горячности, — вот что сразу выдвинуло Петрова и Воробьеву на первое место в ряду наших исполнителей и заставило русскую публику ходить толпами на представления «Жизни за царя». Сам Глинка сразу оценил все достоинства двух исполнителей и с сочувствием занялся их высшим художественным образованием» (Стасов).

«В роли Сусанина Петров воспринял во весь рост своего громадного таланта. Он создал вековечный тип, и каждый звук, каждое слово Петрова в роли Сусанина перейдут в отдаленное потомство» (Речь Толстого на юбилейном заседании).

Приведенные эпитеты и определения дают право говорить о Петрове как о первом певце-актере, воплотившем родовые признаки русского певца-актера, современем и в зависимости от индивидуальности приобревшие, конечно, различные оттенки в мастерстве сценических внуков Петрова, обязанных своему дедушке освоением в первую очередь «характерного пения non motive» — так Глинка называет свое детище — «мелодический речитатив».

«Нельзя сказать, чтобы он говорил, что называется, нараспев, но тональность, обозначенная гармонией, ни на минуту не теряется, а между тем он придает каждому слову ударение, свойственное разговорной речи» (Серов о Петрове в партии Мельника).

Вот где высшее торжество вокального искусства.

«Постоянное стремление к правде в выражении, не допускающее служения целям виртуозным», и в то же время вокально-техническое мастерство, достигшее виртуозности. Замечательное сочетание кантилены с звуковой беглостью, находящихся в полном подчинении у драматической выразительности.

По меткому выражению М. Ю. Лермонтова, в итальянских операх «значение звуков заменяет и дополняет значение слов» («Княжна Мери»). Итальянские композиторы стремятся облегчить певцу его вокальный процесс. Стремление к пластической форме, почти всегда идущей за счет выразительности, строго отмежевывает в итальянской опере «сухой речитатив» от арии. Речитатив, на который певец не затрачивал никакой вокальной энергии, исполнял функции как бы «от автора», разъясняя слушателям драматический ход пьесы, а ария, конденсируя подготовленное речитативом настроение, хорошо зву-

чала, будучи почти лишена словесной выразительности и доходящих до аффекта страстей. Бузони пишет: «Когда действие достигало (в старой опере. — М. Л.) точки покоя, музыка снова занимала главное место». Пластическая форма арий не создавала коллизии между певческим состоянием звукообразующего аппарата и задачами характерной выразительности, это состояние нарушающими.

В речитативах Глинки, прочно вошедших в русскую оперу, от певца требуется максимальное сочетание характерности слова и пения—красивого пения и смысловой выразительности.

С введением Глинкой мелодического речитатива, впервые освоенного Петровым, русская вокальная культура начала новый этап развития мирового оперного искусства. Петров был первым русским певцом, который с совершенным вокальным мастерством пел виртуозный иностранный репертуар и, кроме того, Ивана Сусанина, Мельника, Фарлафа, Варлаама — партии, итальянским певцам явно недоступные.

27 ноября 1842 г. Петров поет Руслана. После первых же спектаклей он отказался от партии Руслана и выступил в партии Фарлафа. Как исполнял Петров Фарлафа, свидетельствуют следующие две рецензии:

«Что сказать о г. Петрове? Как выразить всю дань удивления к его необыкновенному таланту? Как передать всю тонкость и типичность игры, верность выражения до мельчайших оттенков, умное в высшей степени пение? Скажем только, что из числа многих ролей, так талантливо и самобытно созданных Петровым, роль Фарлафа — одна из самых лучших» (Ц. Кюи).

«...В этой опере он, может быть, выше, чем во всех остальных ролях своих, несмотря на краткость роли Фарлафа. Если бы была возможность снимать фотографии с музыкального исполнения, ее непременно нужно было бы снять с Петрова в «Руслане и Людмиле» и сохранить для будущего времени понятие о том, как можно и должно исполнять роль Фарлафа» (В. Стасов).

Рондо Фарлафа рассчитано на скороговорку итальянского basso buffo с его чисто внешним комизмом. Создать на таком вокальном материале образ спесивого, глупого труса — задача, разрешение которой ставит Петрова рядом со Щепкиным. Как легко было бы Петрову превратить это рондо в чисто вокальный номер, дающий возможность блеснуть техникой голоса. На страже интересов русского вокального искусства и в этой партии стояла оперная эстетика Петрова и его постоянное стремление показать живого человека с живыми страстями.

В 1856 г., в связи с выступлением Петрова в партии Мельника, рецензент «Северной пчелы» пишет:

«Смело можно сказать, что г. Петров созданием этой роли приобрел несомненное сугубое право на титул артиста. Мимика его, искусная декламация, необычайно ясное произношение, правильное просодию заслуживают величайшей похвалы, мимическое искусство доведено у него до такой степени совершенства, что в третьем действии, при одном его появлении, не слыхав еще ни одного слова, по выражению лица, по судорожному движению его рук ясно, что несчастный мельник помешался».

Через 12 лет, в связи с исполнением той же партии рецензент «СПБ ведомостей» писал:

«Роль Мельника принадлежит к числу трех бесподобных типов, созданных г. Петровым в трех русских операх, и едва ли его художественное творчество не достигло в Мельнике высших пределов. Во всех разнообразных положениях Мельника, в которых у него обнаруживается жадность, низкопоклонство перед князем, радость при виде денег, отчаяние, умопомешательство, — Петров равно велик».

Какой замечательный образ, сотканный из сложных человеческих чувств, создал, очевидно, великий Петров! Когда вспоминаешь в этой партии Шаляпина, Григория и Александра Пироговых и Рейзена, то становится вполне очевидным значение Петрова, через цепь имен передавшего нашим лучшим певцам чувство характера, театральный психологизм, страх перед оперными штампами. Театральная темпераментность всех наших лучших певцов унаследована от Петрова как активное отношение к создаваемым образам. Отсюда и ярко выраженное у русских актеров уменье заглянуть в душу своих героев глазами сегодняшнего дня. Александр Пирогов (этого не мог бы сделать Петров, как ни предвосхищающим было все его творчество) замечательно показывает наряду с низкопоклонством и лютую ненависть раба к князю.

Из 130 партий, спетых О. А. Петровым, наиболее замечательными были те, где можно было создать характер. Так называемые «голубые» партии были явно не в фаворе у великого певца. Показать колоритную фигуру Фарлафа, Варлаама, показать мрачного фанатика Сен-Бри или Каспара, которого считают наиболее характерной фигурой в иностранной оперной литературе, — вот что влекло Петрова, понявшего пути развития русского вокального искусства в пору полного господства итальянского репертуара и итальянских исполнителей.

Попытаюсь суммировать изложенное.

Замечательный певец, успешно соперничавший с такими гигантами, как Лаблан, Тамбурини, Эверарди, Петров обладал, по определению Глинки, могучим басом. Рабочий диапазон его голоса был от си контроктавы до соль первой октавы. Феноменальный диапазон, позволявший ему петь и партии basso profundo и партии баритона. Из баритоновых партий он пел Фигаро («Севильский цирюльник»), Шампу, Бельморе. Однако это обстоятельство не должно нас увлекать и не дает оснований считать голос Петрова универсальным. Не следует забывать, что исполнение некоторых партий было в те времена вынужденным из-за недостачи в певцах и благодаря бесправию даже такого певца, как Петров. Помимо того, и рецензии о выступлениях Петрова в таких партиях далеки от восторженных оценок. При замечательном тембре, мощи голоса и виртуозной технике (Петров пел, например, Ассура в «Семирамиде») великий певец, доведший благодаря Кавосу и Глинке свое пение до высшего совершенства, отличался той исключительной точностью интонаций, которая обычна у естественно поющего артиста, певшего в церковном хоре, воспитанного на народной песне и развивавшего правильным и упорным трудом свой голос.

Как замечательный образец безупречного интонирования Петрова критика отмечает знаменитое трио à capella в опере «Роберт-Дьявол». Закончить в тональности это трио — довольно трудное дело, если вспомнить его тональный план и предельно высокие ноты в партии Алисы, наиболее опасные в ансамбле. Я остановился именно на чистоте интонации потому, что она не изменила ему до глубокой старости. Это я считаю вернейшим признаком натурального, не форсированного пения. Как актер Петров был подлинным революционером в русском оперном искусстве. Петрова называют «русским Гарриком», желая этим подчеркнуть, что он, подобно великому английскому актеру, был равно замечателен и в трагических и в комических партиях. Однако мы считаем более справедливым назвать Петрова «оперным Щепкиным» — первым русским оперным актером, водрузившим на русской оперной сцене знамя оперного реализма, для которого, как и в драме, нет дифференциации амплуа. Наряду с Сусаниным, Бертрамом, Каспаром, Сен-Бри, Мельником, Русланом, Неизвестным, Владимиром Красное Солнышко, Родольфом (Сомнамбула), Петров пел Фарлафа, Дулькамаре, Цинг-Цинга, Варлаама, Фальстафа, Плумкета (Марта), Леporелло — вершина декламационного искусства Петрова средствами голоса.

«Он уморительно смешон в роли этого старого мандарина (Цинг-Цинг в опере «Бронзовый конь». — М. Л.), особенно в финале 1-го акта, а в дуэте с Та-о-Жим доходит до пафоса комического гнева и бешенства. Славное дело быть таким талантливым исполнителем, как г. Петров» (Серов).

Отзывы о роли Фарлафа я уже приводил.

Не могу не вспомнить, что в своем дебютном спектакле в родном городе он поразил зрителей своим комизмом. В один вечер с «Казаком-стихотворцем» Петров играл Тарабара в зингшпиле «Русалка».

«Чистоганову памятна, — пишет в своих воспоминаниях о детских и юношеских годах Петрова Ястребов, — забавная сценка с мешками, танцующими вокруг Тарабара: комическое недоумение и испуг его при виде такой неожиданности заставили смеяться всю публику».

В Петрове уже тогда, очевидно, было стремление к чисто русскому комизму, правдивому и простому, далекому от внешних эффектов, показывающему характер человека, бичующему и оправдывающему его. Словом, к щепкинскому комизму.

Влияние Щепкина на Петрова несомненно. Несомненно и влияние М. И. Глинки. Тема «Глинка и Петров» — обширная, многозначительная тема. Я могу коснуться ее лишь в самых общих чертах. Глинка написал для О. А. Петрова упражнения и занимался с ним усовершенствованием его голоса. Хотя у Петрова диапазон его голоса, как я указывал уже, был исключительным, но все же в упражнениях Глинка не позволял ему итти выше ре диез 1-й октавы. Он культивировал в Петрове натуральное звучание. Еще интереснее, что Глинка настаивал (это видно из его примечаний к упражнениям) на упражнениях в средневековых ладах, характерных для народной песни. Еще большее влияние Глинки я усматриваю в формировании исполнительского облика Петрова, в воспитании его творчества.

На вопрос Серова, заданный им Глинке о том, как ему удается достигнуть такого совершенного по выразительности пения, Глинка ответил:

«Это не так трудно, как вы себе воображаете. Один раз, когда-нибудь, в особом вдохновении, мне случилось спеть согласно моему идеалу. Я улавливаю все оттенки этого счастливого раза, счастливого, если хотите, «оттиска» из «экземпляра исполнения» и стереотипирую все эти подробности раз навсегда.

Потом уже каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда внутренне я нисколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться... Это было бы невозможным».

У Глинки было ярко выраженное призвание педагога. Невозможно допустить, чтобы свои взгляды на природу творчества, так отчетливо сформулированные им в беседе с Серовым и теоретически и

практически, не передавались им ученикам. Нельзя не вспомнить, как «обуздывал» Глинка Анну Яковлевну Воробьеву-Петрову, когда проходил с ней партию Вани. По определению Стасова, А. Я. Воробьева-Петрова «была сама страсть, сама огонь». Весь облик и творческий путь А. Я. Воробьевой-Петровой — это облик и путь артиста, прообразом для которого может быть назван П. С. Мочалов. О. А. Петров, в противоположность жене, «являлся выразителем реализма, жизненной характерности, талантливейшим воспроизведением живой действительности».

По свидетельству Головачевой, Глинка называл Петрова первоначально «деревянным». Очевидно, уже тогда Петрову присуще было то творческое «спокойствие», которое у иных выдающихся актеров-реалистов принимается в начале карьеры за отсутствие артистического темперамента.

«Издали он очень похож на Петрова— та же маститость, то же сознание, что он «у себя дома везде, где он действует» (из письма А. Бородина о Листе).

Чтобы создать любой образ, Петров должен был не только чувствовать, но и знать, не только переживать, но и мыслить. Иначе невозможны были бы его замечательные оперные образы и в особенности такие замечательные психологические миниатюры, как «Ночной смотр», «Старый капрал», «Светик Савишна», «Сиротка» и т. д.

О. А. Петров был первым русским камерным певцом, подлинным агитатором за те гениальные образы «великолепных, хотя и малых размеров созданий капитальных наших композиторов — Глинки, Даргомыжского и Мусоргского».

Именно Петров начинает прекрасную традицию величайших русских оперных певцов выступать с концертными программами, составленными не в угождение вкусу публики, а в целях ее ознакомления с произведениями, признание которых последует только спустя целое поколение. Петров очень много исполнял произведений Мусоргского, особенно в них показывая совершенство своей декламации.

Будучи уже в таком возрасте, когда большинство мастеров искусства тяготеет к формам, воспринятым в молодости, О. А. Петров не только показал свою глубокую чуткость в понимании величия Мусоргского (что понимаюсь далеко не многими), но и выказал себя подлинным патриотом.

Великий князь Михаил Павлович, встретясь на заграничном курорте с Францем Листом, задал ему вопрос: не шутил ли тот, когда назвал Глинку гениальным русским композитором.

Этот вопрос говорит о том положении, в котором долгое время находилось у себя на родине русское искусство, изгонявшееся с петербургской оперной сцены ради итальянской оперы и ее певцов. Петров, как и многие другие, испытал на себе отношение великосветского общества и руководителей театрами к актерам — выходцам из крепостного и податного сословий. Нужно было обладать огромной твердостью духа, чтобы во имя любимого искусства пойти против течения.

О. А. Петров выбирает для своего бенефиса в то время мало популярную оперу «Руслан и Людмила» (бенефис был не только артистическим именинами, но и серьезным пополнением скудного бюджета), «как смелый протест художника и как немой укор тому, что у нас совершается в художественном деле». Еще большим укором были выступления Петрова с романсами русских композиторов и с русскими народными песнями, в совершенстве им исполнявшимися.

Заканчивая настоящую статью о Петрове, нельзя не упомянуть о характерной черте многих русских актеров, в большинстве крайне субъективных в своем творчестве: любовь к человеку на сцене совпадала у них с любовью к нему в жизни.

Петров был человек редкой доброты и душевной чистоты. Память о нем не омрачает ни одна темная черта характера, ни один намек на какое-либо участие в том, что называется закулисными дрязгами и интригами.

Беззаветно преданный своему искусству, он рука об руку со своей женой, великой русской певицей, имя которой незаслуженно забыто, Анной Яковлевной Воробьевой-Петровой, прошел честный и многострадальный путь русского актера прошлого столетия, борца за родное, национальное искусство.

В связи с днем 50-летия его артистической деятельности О. А. Петрову был поднесен адрес, в котором профессора Петербургской консерватории подводили итог его артистической жизни: «Заведующий, профессора и преподаватели СПБ консерватории приветствуют Вас, маститый юбиляр, как русского художника и русского артиста, приветствуют Вас, дорогой Осип Афанасьевич, как своего собрата по искусству. Последний из славной плеяды отошедших певцов, той плеяды, в которой блистали имена Рубини, Тамбурини, Лаблана, Гризи, Виардо, Вы, убеленный сединами, но юный душой, являете собой в настоящую торжественную минуту высокий, назидательный пример для собравшихся здесь будущих артистов, наших учеников, пример бесценного трудолюбия, восторженного, уважительного отношения к искусству, неустанного, вечного стремления к самообразованию музыкальному. Вы посвятили себя русскому оперному делу; с Вашим именем тесно связаны судьбы русской оперы, и далекое прошедшее и блестящее настоящее, ее трудное и славное время.

Русская композиция нашла в Вас, дорогой Осип Афанасьевич, истолкователя своих заветных музыкальных идей; русская сцена нашла в Вас, наш русский Гаррик, редкое соединение — силу истинного, потрясающего драматизма и высокий, неподдельный, неувядаемый комизм. Русская поэзия обязана Вам олицетворением высоких типов Сусанина, Мельника, Фарлафа, Лепорелло; русская публика наслаждалась Вашим пением, Вашей игрой, страдала, плакала и смеялась вместе с Вами... Громадный талант Ваш и богато одаренная славная русская натура откликались всегда на все новое, свежее в искусстве. Вы умели доставлять наслаждение классическим исполнением соло в 9-й Симфонии Бетховена и заставляли дрогнуть русское сердце «Седой бородушкой», проронить невольную слезу при заветном «Старом капрале»... Грядущие летописи русской оперы не забудут Петрова, вышедшего из народа, не забудут Вас — дедушка русской оперы...»

От глубоко волнующих и нас дней 50-летнего юбилея О. А. Петрова, по словам М. П. Мусоргского «народной волей освященного», прошло почти 70 лет. За эти годы русская оперная сцена показала Стравинского, Шаляпина, Ершова, Собинова, Неждановy, Григория Пирогова, Алчевского, Обухову, Держинскую, Барсову, Литвиненко-Вольгемут, Рейзена, Михайлова, Мигая, Паторжинского, А. Пирогова, Катульскую, Козловского, Лемешева, Максакову, Ханаева, Преображенскую, Озерова и талантливую молодежь. В каждом из них, в большей или меньшей степени, мы узнаем черты творчества великого Петрова.

С Великой Октябрьской Социалистической революцией начинается эпоха возрождения народно-песенного творчества, его возвращения в быт.

ПУБЛИКАЦИЯ

Из литературного наследства
К. С. Станиславского

1

Речь на первом уроке ученикам, сотрудникам и актерам филиального отделения МХТ 10 марта 1911 г.[1]

Прежде чем учиться, условимся в том, чему именно вы хотите учиться. Иначе может произойти недоразумение.

И в старом театре были элементы того прекрасного и высокого, которое ищем и мы.

Будем внимательно, добросовестно изучать старое, чтобы еще лучше познать новое.

Не будем говорить, что театр — школа. Нет, театр — развлечение.

Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, впустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим.

Но есть развлечение и развлечение.

Я пришел, сел в кресло. Прекрасная декорация, иногда пестро, иногда более гармонично, — это уже зависит от того, кто это делает, — удивительные актеры, чудные, гибкие жесты, блестящее, сверкающее освещение, ударившее меня по глазам и ошеломившее, музыка — все это тормошит, встрепывает, поднимает нервы все выше и выше, и к концу пьесы вы хлопаете, кричите «браво» и лезете в конце концов на сцену благодарить, обнимаете там кого-то, целуете, кого-то по дороге толкаете и т. д. А выйдя из театра, чувствуете себя настолько взбудораженным, что не можете спать, — надо итти в ресторан всей компанией. Там, за ужином, вы вспоминаете зрелище, вспоминаете, как хороша актриса такая-то... и т. д.

Но вот впечатление ваше переночевало, и что от него осталось на другой день? Почти ничего. А через несколько дней вы уже не можете вспомнить, где вы, собственно, так кричали и вызывали — у Корша, Незлобина или в опере Зимина? Да, кажется, у Корша...

Я очень люблю такие зрелища. Варьете обожаю, водевиль тоже, лишь бы это не было грязно.

Но есть другой театр. Вы пришли и сели в кресло зрителя, а режиссер незаметно пересадил вас в кресло участника той жизни, которая происходит на сцене. С вами что-то произошло. Вы сбиты с позиции зрителя. Занавес открылся, и вы сразу говорите:

«А эту комнату я знаю, это так, а вот пришел Иван Иванович, вот Марья Петровна, вот мой друг... Да, я все это знаю. Как пойдет тут дальше?»

Вы весь внимание, вы смотрите на сцену и говорите:

«Верю, верю всему, верю, верю... Вот моя мать, я узнаю ее...»

Кончился спектакль, вы взволнованы, но совсем по-другому, — вам не хочется аплодировать.

«Как я буду аплодировать своей матери? — Странно как-то».

Элементы этого волнения таковы, что заставляют сосредоточиваться, углубляться. После спектакля не хочется итти в ресторан. Тянет в семейный дом, за самовар, нужно интимно поговорить о вопросах жизни, о философском мировоззрении, об общественных вопросах.

И когда впечатление ваше переночевало у вас, оно оставляет совсем другой след в душе, чем в первом случае. Там на другое утро вы вспоминаете с удивлением: «Почему это я полез вчера на сцену целовать тенора?—Как глупо! Правда, он очень хорошо пел, но разве надо было целовать его?.. Глупо».

А здесь ваши впечатления за ночь вошли еще глубже в вашу душу, еще серьезнее вопросы требуют ответов, вы чувствуете, что чего-то вам нехватает, чего-то вы еще не добрали в театре, надо пойти еще.

Эти люди, которых вы видели там, в театре, на сцене, их жизнь, их страдания и радости становятся вам близкими, вы в них видите часть своей души, они входят в число ваших знакомых. Я знаю многих, которые говорят:

«Пойдем сегодня к Прозоровым».

Или:

«Поедем к дяде Ване».

Это не есть смотрение «Дяди Вани» или «Трех сестер» — это идут именно к дяде Ване, к Прозоровым и т. д.

Старые актеры говорили, что такое интимное общение со зрителем недоступно для сцены, что оно возможно только в маленьком помещении. Художественный театр нашел способ достигнуть этого в театре. Правда, может быть, это невозможно в Большом театре, в Колизее, — для всего есть свои пределы и границы, но в заграничной поездке, я вспоминаю, мы играли в Висбаденском театре, который немногим меньше Московского Большого, и это доказывает, что подобное искусство может быть передаваемо и большой толпе.

Итак:

Первый театр — театр-зрелище — служит развлечением зрению и слуху, и в этом есть его конечная цель.

Во втором театре воздействие на слух и зрение есть только средство для того, чтобы через них проникнуть в глубь души.

Для первого театра надо ласкать глаз или, наоборот, пестрить, но необходимо растеребить зрителя во что бы то ни стало. Актер это знает и для этой цели чего только он не делает! Если у него нет темперамента, он то кричит, то начинает вдруг быстро-быстро говорить, то отчеканивает каждый слог, то поет.

Подумайте, какова сила этого учреждения, называемого театром! Вы можете довести толпу до экстаза, заставить ее волноваться, трепетать, вы можете всю ее растрепать, вы можете, наоборот, заставить человека сидеть смирно, и вы будете вливать в него, покорного, все, что хотите, вы можете заражать всю толпу стадным чувством и т. д.

Живопись, музыка и другие искусства, которые каждое в отдельности может действовать неотразимо на душу человека, соединены здесь под одним кровом воедино, и потому действие их еще сильнее.

Помню, как Лев Николаевич Толстой, которого я первый раз видел у Николая Васильевича Давыдова, сказал:

«Театр есть самая сильная кафедра для своего современника».

Сильнее школы, сильнее проповеди. В школу надо еще захотеть притти, а в театр всегда хотят, потому что развлекаться всегда хотят. В школе надо уметь запомнить то, что там узнаешь, в театре запоминать не надо — само вливается и само помнится.

Театр — сильнейшее оружие, но, как всякое оружие, о двух концах: оно может приносить великое благо людям и может быть величайшим злом.

И если мы зададимся вопросом, что дают людям наши театры, то какой ответ получим? Я имею в виду все наши театры, начиная с Дузе, Шаляпина и других великих артистов и кончая Сабуровым, Эрмитажем, — вообще все, что можно назвать словом театр.

Зло, приносимое дурной книгой, не может сравниться ни по силе заразы, ни по той легкости, с которой распространяется оно в массе.

А между тем, в театре, как учреждении, есть элементы народного воспитания, прежде всего, конечно, эстетического воспитания масс.

Так вот какой страшной силой вы собираетесь владеть, и вот какая ответственность ложится на вас за умение распорядиться этой силой как следует.

2

К двадцатой годовщине Великой пролетарской революции[1]

Юбилей заставляет подводить итоги; он раскрывает душу, в эти дни можно говорить о том, чего не скажешь в другое время.

Этим преимуществом наступивших торжественных дней я хочу воспользоваться.

Лишь только партия и советское правительство взяли в свои руки бразды правления, одной из первых их забот явилась охрана старого театра. Надо было поддержать коллективы, уцелевшие от прежней жизни.

Сначала многие из нас не понимали и недооценивали происшедшего. Многие, и я в их числе, упирались, присматривались и не сразу согласились возобновить работу и спектакли.

В это трудное, переходное время партия и советская власть проявили по отношению к нам, артистам, терпение, мудр-

[1] В 1911 г. предполагалось открыть филиальное отделение Художественного театра, главные кадры которого должны были составить ученики существовавшей при театре школы. Открытие филиала не осуществилось. Вместо него была основана Первая студия, которая открылась спектаклем «Гибель Надежды» 15 января 1913 г.
Речь публикуется впервые.

[1] Печатается впервые. В архиве «Литературное наследство Станиславского» есть черновая рукопись (инвентарный № 5199) и два незаконченных варианта — один в рукописи (инвентарный № 5189) и второй — копия на машинке (инвентарный № 5190). Печатается по рукописи № 5199.

рость, такт, внимание. Тогда мы этого не понимали, но теперь, после двадцати лет хочется отдать дань великой благодарности за осторожный подход к искусству и к тем, кто не сразу оценил значение совершившегося.

Что же совершилось тогда в нашей театральной жизни?

Буду говорить о МХАТ'е.

Много писалось о том, что первые годы его существования были блестящими. Но к дням революции 1905 года мы очутились в тупике. Вот почему была затеяна первая заграничная поездка (Германия, Австрия, Чехословакия). Выезд из Москвы стал необходимым не потому, что продолжение спектаклей в Москве сделалось невозможным, — мы уехали в Берлин и в другие заграничные города потому, что не знали, как нам жить дальше на своей родине и в каком направлении вести свое искусство.

Эти сомнения были вызваны новым направлением, зародившимся тогда и вылившимся потом в так называемый формализм. Его яд уже тогда начал оказывать на наше искусство свое влияние. Театральная ложь и условность изгоняли жизненную правду, а мы не были достаточно сильны и уверены в своем направлении в искусстве, чтобы бороться за него.

Этот период сомнения и неустойчивости был продолжителен. Кроме некоторых честных, искренно ошибавшихся представителей нового условного искусства, появились толпы эксплоататоров, карьеристов, присосавшихся к театру, чтоб около него погреть руки и «в мутной воде ловить рыбу». Для этого создавшаяся в театре атмосфера лжи была благоприятна.

Прибавьте к этой художественной опасности другую — материальную: касса театра в большой мере зависела от царящей в искусстве «моды».

Мы не последовали за волновавшими всех «измами», и за это нас признали отсталыми «натуралистами». Эта устаревшая кличка не покидает нас и теперь, «по традиции». В то время, о котором идет речь, Художественный театр жил на свои собственные средства. У нас не было субсидий от царского правительства. Существование театра зависело от сборов, а сборы — от начального, первого спектакля, открывшего сезон. Если он вызывал в обществе сенсацию, то люди стремились к нам толпами, если же этого не случалось, сезон налаживался туго, и тогда сборы не покрывали расходов, и приходилось пополнять убытки весенними поездками.

Так было до Великой революции 1917 года. После нее все изменилось. Материальная ответственность за театр спала с нас. Нам предоставили возможность заниматься только своим художественным делом. Эта перемена явилась для нас истинной радостью, осуществившимся сном, исполнением заветной мечты.

Одновременно с этим жизнь поставила перед нами новую трудную задачу; мы встретились с неизвестной нам до того времени аудиторией и новыми, не сразу понятыми нами задачами общественно-политического характера. Многие разрешали эти задачи простой сценической агиткой. Мы растерялись и в таком состоянии недоумения и поисков провели долгие годы, пока, наконец, не произошло то, чему я не знаю примера в истории: на защиту подлинного искусства выступили не мы сами, артисты, а партия и правительство.

В памятной всем статье в «Правде» от театра потребовали не суррогата, а подлинного искусства. Эта корректура сверху сразу направила работу по верному пути. Благожелательное, любовное отношение к артистам, постоянные нравственные и материальные поощрения, щедрые награды за успехи довершили остальное. Они укрепили уверенность и постоянно толкают вперед, к новым достижениям.

Работа рука об руку с правительством придает нам огромную силу и открывает широкие горизонты.

Нашему поколению не дожить до того времени, которое ясно мерещится. Оно близко. Придет пора, когда люди будут работать на других основаниях, работать столько, сколько нужно для нормальной человеческой потребности, а не для излишеств. Тогда природные богатства земли распределятся правильно. А что же люди будут делать в свободное время? Заниматься спортом, совершать героические подвиги в борьбе со стихией, изучать науки и искусства.

Человечество должно готовиться к этой счастливой жизни, в которой на долю артистов выпадает важная роль.

Артисты будут совершать походы из одних стран в другие, но не из корыстных, агрессивных целей, а ради культурных завоеваний. Театры одной из республик будут объявлять войну другим для соревнования в разных областях искусства. Лучшие представители нации с лучшими произведениями и лучшими исполнителями будут командироваться из одной республики в другую для того, чтобы передавать в лучших произведениях искусства душу народа, лучшие его чувства. Возникнут горячие схватки, споры во славу человеческой культуры, ради ее постоянного роста и усовершенствования. Пусть человечество и мы, артисты, готовятся к этим боям и победам! Пусть берегут достижения прошлого, традиции старого искусства, пусть познают законы, данные для этого самой природой! При такой перспективе и с помощью друзей искусства — партии, правительства, их вождя И. В. Сталина — нам не страшны трудности. Чудесное будущее манит нас к себе и дает невероятную силу в настоящем.

ДОКУМЕНТАЦИЯ

Летопись советского театра периода Великой Отечественной войны

(Материалы)

Составитель — А. Аганбекян

Публикуемые материалы за 1942 г. являются продолжением напечатанного в сборнике «Театр», ВТО, М., 1944, «Летопись советского театра периода Великой Отечественной войны».

Просим читателей при обнаружении неточностей и ошибок сообщать о них по адресу: Москва, ул. Горького, 16, Библиографический кабинет ВТО, А. Аганбекяну, или по телефону: К 0-18-94, доб. 14.

Записи, начинающиеся с названия постановки, обозначают премьеру спектаклей.

В конце месяца приводятся события, происшедшие в этом же месяце, но без указания точной даты.

Условные сокращения: т. — театр, п.—постановщик, р.—режиссер, х.—художник, д.—дирижер, б.—балетмейстер, к.—композитор.

Январь 1942 года

4. «Машенька» А. Афиногенова; Воронежск. обл. т. драмы, Сызрань.

6. Нота народного комиссара иностранных дел т. Молотова о повсеместных зверствах германских властей на захваченных ими советских территориях. В ноте — ряд фактов насилия, зверств и надругательств немцев над советскими актерами и ценностями, памятниками культуры и искусств советского народа.

7. «Надежда Дурова» К. Липскерова и А. Кочеткова; п.—Л. Ф. Дашковский, х.—С. С. Сережин; обл. драм. т. им. К. Маркса, Саратов.

7. «Овод» по Войнич; Воронежский обл. т. драмы, Сызрань.

9. «Парень из нашего города» К. Симонова; р.—В. И. Страдомская; т. им. Ленсовета, М.

10. «Подруги» С. Герасимова; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

11. «Московские снежки» (оратория Д. Гутмана «Не отдадим Москвы»; драм. этюд Л. Иткина «После полуночи»; одноактная комедия В. Ардова «Девушка с характером»; театрализован. шутка «Чары в баре»; песни и др.; п. — Д. Гутман, х. — В. Сахновский, к. — Б. Фомин; т. «Ястребок», М.

11. «Весна в Москве» В. Гусева; Московский т. революции, Ташкент.

12. Опубликование постановления Совета Народных Комиссаров СССР о Сталинских премиях за выдающиеся работы в области науки и изобретений, искусства и литературы за 1941 г.

12. Спектакль в фонд строительства танковой колонны: «Слуга двух господ» К. Гольдони; обл. т. юного зрителя, М.

14. «Марица», оперетта Э. Кальмана; т. оперы и балета им. А. С. Пушкина, г. Горький.

14. Утренник советской интеллигенции, посвящен. Великой Отечественной войне. Выступление В. Вишневского с речью о моряках-балтийцах; Лгд.

16. «Габбас Галин» Ш. Камала; Татарск. гос. акад. т. им. Г. Камала, Казань.

16. «Путь к победе» А. Н. Толстого; Воронежский обл. т. драмы, Сызрань.

16. «Таня» А. Арбузова (возобн.) с М. Бабановой в заглавной роли; Московский т. революции, г. Ташкент.

19. «Коппелия» и «Шопениана» (возобн.); п. — Е. Долинская, Л. Жуков и И. Смольцов; Филл. ГАБТ, М.

19. Спектакль в фонд строительства танковой колонны; «Риголетто» Верди; Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко, М.

20. «Наш корреспондент» Левина и Меттер; р. — Н. А. Медведев; х. — В. Б. Озерников; обл. драм. т., Иркутск.

21. «Кремлевские куранты» Н. Погодина; п.—Е. Г. Альтус, х.—А. В. Рыков; Ленинградский гос. больш. драм. т. им. М. Горького, г. Киров.

21. «Кровь народа» И. Дзержинского; п.—Ю. Решимов; х.—Е. Мандельберг; д.—Б. Хайкин; Ленинградский Малый оперный т., Чкалов.

22. «Кремлевские куранты» Н. Погодина; п.—Н. Хмелев и М. Кнебель, х.—В. Дмитриев; к.—А. Хачатурян; МХАТ, Саратов.

22. Открытие сезона Ленинградского театра юных зрителей в г. Березники, Молотовской обл., спектаклем «Кот в сапогах» Л. Ф. Макарьева и С. А. Дилина.

22. «Ключи Берлина» М. Гуса и К. Финна; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

24. «Пиковая дама» П. И. Чайковского (возобн.); р.—Н. Н. Гладковский, д.—С. В. Ельцин; Ленинградский т. оперы и балета им. С. М. Кирова, г. Молотов.

24. «Чапаев», опера Мокроусова; п.—Я. А. Гречнев, х.—В. Ф. Махонов, б.—Б. И. Вронский, д.—А. О. Сатановский; т. оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского, Саратов.

25. Большой вечер балета артистов Большого т-ра СССР, Колонный зал Дома союзов, М.

31. «Проделки Майсары» Х. Хаким-Заде; Татарск. гос. акад. т. им. Г. Камала, Казань.

— Организация т. эстрады и миниатюр в Омске.

— «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского; Московский центр. т. Красной Армии, Свердловск.

Февраль 1942 года

1. Сборный спектакль артистов московских театров: «Паяцы» Леонковалло, (в концертном исполнении); «Кусок мяса»—Н. Венкстерн; «Воздушный пирог» (2/II повторение спектакля); помещ. т. Сатиры, М.

1. «Гамлет» В. Шекспира; п.—А. Бурджалов; драм. т. им. Сундукяна, Ереван.

1. «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева; п.—Я. И. Уринов, х.—П. А. Злочевский; Гос. русск. драм. т. им. Н. К. Крупской, г. Фрунзе.

2. Собрание работников искусств в г. Куйбышеве, посвященное задачам советского искусства в дни Отечественной войны. Выступления М. Б. Храпченко, И. Судакова, А. Толстого, С. Михоэлса и др.

3. «Мадемуазель Фифи» Ц. Кюи; п.—П. Марков, х.—Б. Волков, д.—Е. Акулов; «Штраусиана»; п.—В. Бурмейстер, М. Андрианов и П. Марков, х.—С. Гершгейн, д.—А. Шавердов; Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко, М.

6. Отчетный концерт фронтовых бригад автозавода им. Сталина; Колонный зал Дома союзов, М.

10. «Во имя жизни» Е. Александрова; п.—Е. Страдомская, х.—Н. Прусаков, к.—Н. Рахманов; т. Ленсовета, в помещении филиала МХАТ, М.

11. «На нашем берегу» М. Блантера, текст В. Типота и В. Квасницкого; п.—Г. Ярон; т. Оперетты, М.

11. «Стакан воды» Э. Скриба; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

12. «Испанский священник» Флетчера; р.—Б. Ниренбург; Большой драм. т., Казань.

13. Возобновление спектаклей обл. драм. т. в Калинине после освобождения города от гитлеровской оккупации пьесой «Парень из нашего города» К. Симонова.

14. Встреча работников искусств с партизанами Московской области; Центр. дом работников искусств, М.

15. Возвращение из Сызрани Воронежского обл. драм. т. в г. Воронеж.

15. Концерт памяти М. И. Глинки в связи с 85-летием со дня его смерти. В программе: арии, дуэты и сцены из опер «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», романсы, песни; зал им. Чайковского, М.

18. Организация фронтового филиала т. им. Вахтангова в Омске. Худ. руков.—А. А. Орочко.

20. Первый день декады московских театров, посвященный XXIV годовщине РККА и ВМКФ.

21. Концерт в честь XXIV годовщины Красной Армии; в каждом номере программы выступление профессиональных актеров вместе с участниками красноармейской художественной самодеятельности: отрывок из «Риголетто» — актриса ГАБТ Мохова в партии Виолетты и красноармеец Дитмар в партии Альфреда; танцовальная сценка «На отдыхе» — солистка ГАБТ Т. Ткаченко, красноармейцы Травкин, Чугунихин, Москвин и млад. ком. Малачковский и т. д.; Центр. дом работн. искусств, М.

22. «Любимая, родная»; агиттеатр «Ястребок», М.

23. «Суворов», опера С. Василенко (либретто С. Кржижановского); п.—П. Марков и П. Румянцев; х.—Б. Волков; д.—А. Алевладов; Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко, М.

23. «Батальон идет на Запад» Г. Мдивани; обл. драм. т., Челябинск.

23. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

23. «Партизаны в степях Украины» А. Корнейчука; Большой драм. т., Казань.

23. «Каленым штыком»; оборонно-антифашистский спектакль-концерт; п.—В. Хенкин и Э. Красиянский; Московск. т. сатиры, Иркутск.

24. «Дым отечества» Л. Шейнина и бр. Тур; п.—Н. Н. Рославлев, х.—Е. Д. Пыжов; обл. драм. т. им. А. М. Горького, г. Куйбышев.

24. «Нижегородцы», опера Э. Направника; п.—Б. А. Покровский, х.—В. М. Мазанов, д.—А. Г. Ерофеев; т. оперы и балета им. А. С. Пушкина, г. Горький.

24. «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина; п.—Г. М. Мичурин, х.—А. А. Жуковский; Ленинградский гос. больш. драм. т. им. Горького, г. Киров.

24. Концерт, организованный Всероссийским театральным о-вом в фонд постройки танков; Колонный зал Дома союзов.

28. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера; обл. т. драмы, Воронеж.

28. «Фауст» Гуно; т. оперы и балета им. А. Спендиарова, Ереван.

— Организация театра миниатюр на базе театра казачьей молодежи; станица Вешенская, Ростовск. обл.

— «Гнев народный» Б. Зейдман и А. Бадалбейли; р.—Тверецкий, х.—И. Сейдов; т. оперы и балета им. Ахундова, Баку.

— «Двенадцатая ночь» В. Шекспира; т. русской драмы, Баку.

— «Доблесть» И. Стальского; р.—Б. Аннануров; Туркменск. гос. т. драмы им. Сталина, Ашхабад.

— «Дым отечества» бр. Тур и Л. Шейнина; р.—В. Пильдон; Моск. центр. т. Красной Армии, Свердловск.

— «Мадрид» М. Ибрагимова; драм. т. им. Азизбекова, Баку.

— «Накануне» А. Афиногенова; област. драм. т. им. Горького, г. Куйбышев.

— «Севильский цырюльник» Россини; р.—Н. Смолич; Киевский гос. т. оперы и балета, Уфа.

Март 1942 года

1. Большой заключительный концерт декады московских театров в честь XXIV годовщины РККА и ВМКФ; Колонный зал Дома союзов, М.

1. Вечер-спектакль памяти Гоголя в связи с 90-летием со дня смерти; в программе: второй акт «Ревизора», «Сорочинская ярмарка» и «Черевички»; фрагменты из балета В. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» (2/III—повторение спектакля); помещ. т. Сатиры, М.

3. Организация 1-го фронтового театра ВТО, М.

9. Первая из серии творческих встреч композиторов, писателей и поэтов с актерами — исполнителями их произведений; ВГКО—ЦДРИ, М.

9. Доклад В. Д. Маркова «Образ женщины и патриотки в советской драматургии». Дом актера ВТО, М. (16/III обсуждение доклада; выступления: Ю. А. Головашенко, Б. В. Алперса, М. С. Григорьева, С. С. Чекиной).

13. «Слава» В. Гусева; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

15. «Щорс», опера Г. Фарди; Ленинградский т. оперы и балета им. С. М. Кирова, г. Молотов.

16. Совещание, посвященное вопросу о переводах и переделках пьес зап.-европейского репертуара. Вст. слово М. М. Морозова; Дом актера ВТО, М.

17. «Дом на холме» В. Каверина; п.—П. К. Вейсбрем, р.—Е. С. Каренин, х.—А. В. Рыков; Ленинградский гос. Больш. драм. т. им. М. Горького, г. Киров.

17. Доклад В. А. Филиппова «Опыт работы бригад на фронте». Выступления в прениях: В. В. Тихоновича, А. В. Богдановича, Ф. Фортунатова, М. Чистякова, Шиловцева и М. С. Григорьева; Дом актера ВТО, М.

18. «Киквидзе» В. Дараселия; Гос. т. Аджарии, Батуми.

19. «Лгун» К. Гольдони; обл. т. драмы, Воронеж.

19. «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского; п.—К. И. Андронников, х.—С. С. Сережин, к.—Г. К. Ершов; обл. драм. т. им. К. Маркса, Саратов.

20. Организация 2-го фронтового театра ВТО, М.

22. «Я сын трудового народа» В. Катаева (возобн.); п.—Р. Симонов; т. им. Вахтангова, Омск.

22. Начало обслуживания частей Московск. Военного округа 2-м фронтовым театром ВТО.

23. «Лес» А. Н. Островского; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

25. Обсуждение спектакля Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко «Суворов»; ВТО, М.

25. Статья В. Качалова «Миссия советского актера» в газете «Вечерняя Москва».

26. «Бал-маскарад» Верди (возобн.); п.—И. Туманов; р.—М. Степанова; х.—Г. Кигель; д.—А. Алевладов; Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко, М.

30. «Устькуломское восстание», комнациональная музык. драма Ермолина и Дьяконова; Гос. коми драм. т., Сыктывкар.

— Организация при филологическом факультете 1 МГУ театроведческого отделения и аспирантуры.

— Открытие сезона Одесского украинского т. революции пьесой М. Старицкого «Ой, не ходи, Грицю, тай на вечерницы» в г. Токмаке.

— «Батальон идет на Запад» Г. Мдивани; Уссурийский т. дорпрофсожа, Ворошилов.

— «Воевода» А. Н. Островского; обл. драм. т., Иваново.

— «Война» В. Ставского; т. драмы, Алма-Ата.

— «Накануне» А. Афиногенова; п. — И. Аргольд; Первый Московский обл. худ. т.

— «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина; Ленинградский гос. большой драм. т. им. Горького, г. Киров.

— Ум. засл. арт. ТАССР Абдулла Уральский, актер Татарского гос. акад. т. им. Г. Камала в Казани.

Апрель 1942 года

2. Обращение представителей советской интеллигенции УССР к украинскому народу. В числе подписавших обращение: А. Корнейчук, И. Кочерга, Л. Первомайский, М. Литвиненко-Вольгемут, Гнат Юра, И. Паторжинский, А. Бучма, И. Марьяненко, Ю. Шумский, Н. Ужвий, М. Крушельницкий, З. Гайдай, Д. Микитенко, А. Ватуля, С. Добровольский, Л. Ревуцкий, П. Козицкий, К. Данкевич, Б. Романицкий.

3. «Тукай» Ахмета Файзи; Татарский гос. акад. т. им. Г. Камала, Казань.

4. «Роз-Мари» Фримля и Стоттгардта; п. — Г. Ярон; р. и б. — Г. Шаховская; х. — Е. Соколов; д. — М. Жуков; филл. моск. т. оперетты, М.

5. Организация при ВТО репертуарной читальни для создания репертуара малых форм и проведения консультаций.

6. Воззвание 2-го Всеславянского митинга в Москве: «К братьям угнетенным славянам». Среди подписавших воззвание — А. Корнейчук, Д. Шостакович, Ванда Василевская.

6. Большой концерт с участием оркестра, хора и крупнейших артистов ГАБТ в ознаменование 700-летия разгрома немецких «псов-рыцарей» на льду Чудского озера, г. Куйбышев.

7. Совещание по вопросу художественного обслуживания московских госпиталей. Доклад В. Э. Мориц; ВТО, М.

8. Доклад А. С. Поль «Франко-прусская война во французской литературе» (материал для инсценировок); ВТО, М.

10. «Давным-давно» А. Гладкова; п. — Н. М. Горчаков, х. — Ю. Пименов, х. — Н. Рахманов и Н. Сизов; т. Ленсовета, М.

11. Постановление Совета Народных Комиссаров СССР о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1941 г.

13. Торжественное собрание, посвященное постановлению СНК СССР о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1941 г.; Клуб писателей, М.

13. Многолюдный митинг, посвященный вопросу о выпуске правительством СССР Военного займа 1942 г. и открытие подписки на заем; Большой т. СССР, г. Куйбышев.

13. Доклад А. К. Дживелегова «Итальянская комедия масок» (как материал для использования театрами малых форм); ВТО, М.

14. К 2 час. первого дня подписки на Военный заем 1942 г. сумма подписки достигла 150.000 руб. Среди первых подписавшихся — К. Симонов, С. Михалков, В. Гусев, К. Финн, В. Лебедев-Кумач, Союз писателей, М.

14. К 3 час. первого дня подписка на Военный заем 1942 г. полностью закончена: при месячном фонде зарплаты в 600.000 р. сумма подписки свыше 800.000 руб.; Большой т. СССР, г. Куйбышев.

15. Открытие спектаклей Московского т. сатиры во Владивостоке (после гастролей т. в Иркутске).

16. «Полк Д. Д.» М. Водопьянова и Ю. Лаптева; п. — Е. Г. Гаккель; Большой драм. т., Казань.

18. «Маскарад» М. Лермонтова (возобн.); т. им. Вахтангова, Омск.

18. Концерт славянского искусства; зал им. Чайковского, М.

20. «Трое наших» А. Афиногенова и М. Бурского; п. — Н. Горчаков и А. Ширай, х. — Б. Эрдман; Госцирк, М.

20. Торжественное заседание партийных, советских, комсомольских, общественных организаций с участием бойцов и командиров Красной Армии, писателей и других представителей советской интеллигенции, посвящен. столетию со дня рождения украинского композитора Н. Лысенко; Ворошиловград.

20. «К женщинам всего мира» — обращение созванного в Москве митинга в защиту детей от фашистского варварства. Среди подписавших воззвание — В. Барсова, И. Эренбург, В. Ставский, С. Михалков, С. Маршак, Д. Шостакович.

21. Открытие Шекспировской конференции, созванной ВТО: 21/IV доклады: 1) «Борьба за гуманизм в творчестве Шекспира» — М. М. Морозов; 2) «Юмор английского народа в произведениях Шекспира» — А. Л. Штейн; 22/IV — доклад: 3) «Шекспир и война» — Т. А. Рокотов; 23/IV — доклад: 4) «Вильям Шекспир» — М. М. Морозов и 5) показ сокращенного варианта «Отелло» студией под рук. В. Фотиева; ВТО, М.

21. «Роз-Мари», оперетта Стоттгардта и Фримля; т. оперы и балета им. А. С. Пушкина, г. Горький.

21. «Свадебное путешествие» В. Дыховичного; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

21. Выезд концертной бригады студентов ГИТИС'а и Московской консерватории в т. Калинин для обслуживания воинских частей и населения города.

22. «Дым отечества» Л. Шейнина и бр. Тур, обл. т. драмы, Воронеж.

24. Доклад С. Н. Дурылина «Отечественная война 1812 г. в советской драматургии»; ВТО, М.

25. «Собака на сене» Лопе де Вега; Татарский гос. акад. т. им. Г. Камала, Казань.

27. Нота народн. комиссара иностранных дел т. Молотова о чудовищных злодеяниях, зверствах и насилиях немецко-фашистских захватчиков в оккупированных советских районах и об ответственности германского правительства и командования за эти преступления. В ноте — ряд фактов о злодеяниях и надругательствах немецких насильников над памятниками культуры и искусства, театрами и клубами Московской области, в Белоруссии и др. районах.

27. Организация Музыкального фронтового театра ВТО, М.

28. «Олеко Дундич» М. Кац и А. Ржешевского; р. — Г. А. Боганов; х. — В. Б. Косыгин; к. — С. А. Заславский; обл. драм. т., Иркутск.

29. Первый творческий рапорт «Азербайджан — фронту» крупнейших мастеров Азербайджанской ССР: концерт-вечер с трансляцией для бойцов, командиров и политработников Красной Армии, Военно-Морского Флота и всего советского народа.

30. Приезд на гастроли в Барнаул в полном составе коллектива Моск. Камерного театра.

30. «Тот, кого искали» А. Раскина и М. Слободского; Больш. драм. т., Казань.

— Открытие нового театра — «Театра обозрения и сатиры» в Саратове.

— Выезд из Москвы в Монголию Центрального т. железнодорожного транспорта на гастроли.

— «Горячее сердце» А. Островского (возобн.); МХАТ, Саратов.

— «Надежда Дурова» К. Липскерова и А. Кочеткова; п. — Расторгуев, х. — Дымов; Гор. драм. т., Тюмень.

— «Накануне» А. Афиногенова; р. — Н. Галин; Ленинградск. новый т., Хабаровск.

— «Фельдмаршал Кутузов» Вл. Соловьева; Русский драм. т., Грозный.

Май 1942 года

1. Открытие сезона Моск. камерного т. пьесой Г. Мдивани «Батальон идет на Запад» в г. Барнауле.

1. «Давным-давно» А. Гладкова; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

1. «Фельдмаршал Кутузов» Вл. Соловьева; драм. т. им. Сундукяна, Ереван.

1. 1) «Мадмуазель Фифи» по Гюи де-Мопассану, инсц. А. С. Булгакова; 2) «Осада мельницы» по Э. Золя, инсц. М. Муромцевой; обл. драм. т. им. А. М. Горького, г. Куйбышев.

1. «Ураган» А. Яковлева; р. — В. Тезавровский; обл. т. юного зрителя, М.

2. Читка И. Штоком своей новой пьесы «Осада Лейдена»; ВТО, М.

5. «Дорога в Нью-Йорк» Л. Малюгина; р. — Л. С. Рудник, х. — Н. Н. Медовщиков; Ленинградский гос. большой драм. т. им. М. Горького, г. Киров.

6. «Домна Каликова» коми-национальная драма Ермолина и Дьяконова; Гос. коми драм. т., Сыктывкар.

6. Доклад Б. В. Алперса «Театральная политика Советского правительства за 25 лет»; ВТО, М.

9. Торжественное заседание Академии Наук УССР совместно с союзом советских композиторов УССР, союзом советских писателей УССР, киевским т-ром оперы и балета и башкирским Гос. объединен. т-ром, посвященное столетию со дня рождения украинского композитора Н. Лысенко; Уфа.

11. Открытие совещания драматургов и деятелей театров Москвы; К-т по делам искусств при СНК СССР.

11. Обсуждение спектакля т. Ленсовета «Давным-давно». Доклад С. Н. Дурылина; выступления Н. Г. Райского, Б. В. Алперса и Н. М. Горчакова; ВТО, М.

14. «Фландрия» В. Сарду; Сталинградский облстн. драм. т. им. А. М. Горького, Сызрань.

15. «Тот, кого искали» А. Раскина и М. Слободского; обл. т. драмы, Воронеж.

15. Беседа с Б. В. Нордом о работе театра Юго-Западного фронта; ВТО, М.

17. «Иван Сусанин» М. И. Глинки (возобн.); ГАБТ, г. Куйбышев.

18. Показ творчества мастеров белорусского искусства; зал им. Чайковского, М.

21. «Багратион» А. Шервашидзе; Гос. т. Аджария, Батуми.

21. Чтение и обсуждение пьесы И. Луковского «Битва при Грюнвальде»; ВТО, М.

24. Митинг представителей еврейского народа в Москве; среди выступавших: С. Михоэлс, А. Кушнирев, Бергельсон, С. Маршак. Подписание обращения к евреям всего мира, помимо названных мастеров—А. Крейном, С. Галкиным, М. Маркишем, И. Эренбургом, С. Эйзенштейном, В. Зускиным, И. Рабиновичем, А. Тышлером, Н. Альтманом, Л. Пульвером и др.

25. Организация 4-го комсомольско-молодежного фронтового театра ВТО, М.

26. Большой концерт ВТО «Московские артисты — фронту» в фонд обороны страны; Колонный зал Дома союзов, М.

29. Вечер памяти Е. Б. Вахтангова (20 лет со дня смерти). Выступления Н. Д. Волкова и А. Д. Попова; ВТО, М.

30. Выступление Тамары Ханум в Тегеране в Саадабадском дворце перед шахом и королевой Ирана, виднейшими деятелями страны, послом СССР в Иране и др.

— Начало гастролей Харьковского драм. т. им. Шевченко спектаклем «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука, Воронеж.

— Смотр красноармейской самодеятельности в Архангельском окружном доме Красной Армии.

— Начало гастролей в Вологде т. музыкальной комедии Карело-Финской ССР.

— Встреча работников искусств с гвардейцами; в заключение — большой концерт; Центр. дом работников искусств, М.

— «Меч Узбекистана» Бурдукова; п.— М. Мухамедов; Узбекский т. оперы и балета, Ташкент.

Июнь 1942 года

1. «Партизаны в степях Украины» А. Корнейчука; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

1. Творческий рапорт бригады Малого театра, выезжавшей для обслуживания Действующей Красной Армии: 1) вступ. слово — М. Ф. Ленин; 2) показ программы бригады; ВТО, М.

2. «Майская ночь» М. Старицкого; п.— В. Магара; т. им. Н. Щорса, Ворошиловград.

4. Организация 5-го фронтового театра ВТО — театр-миниатюр «Веселый десант», М.

4. Выступление солистки гос. литовского оперного т. А. Сташкевичуте в партии Татьяны в «Евгении Онегине»; филл. ГАБТ, М.

5. Выезд 2-го фронтового театра ВТО на обслуживание частей Западного фронта.

5. Выступление Н. Дудинской в партии Одиллии-Одетты в балете «Лебединое озеро» П. Чайковского; филл. ГАБТ, М.

6. «Евгений Онегин» П. Чайковского; Киргизский гос. т. оперы и балета; г. Фрунзе.

7. «К молодежи всего мира» — обращение второго антифашистского митинга молодежи в Москве. Среди подписавших: О. Лепешинская, К. Симонов, М. Светлов.

7. Первый из двух концертов, организованных Моск. филармонией в связи с 56-й годовщиной смерти А. Н. Островского; зал им. Чайковского, М.

8. Чтение и обсуждение пьесы А. Арбузова и А. Гладкова «Бессмертный»; ВТО, М.

10. Концерт казахских артистов во главе с Куляш Байсеитовой, Елсубай Умурзаковым, Урией Турдукуловой, М. Ержановым; эстрадный т. сада Эрмитаж, М.

10. «Фельдмаршал Кутузов» Вл. Соловьева; п. — В. Энгель-Крон, х. — Б. Герасименко; обл. т. драмы; Воронеж.

11. «Россия грозная», музыкальная композиция Е. Поповой и М. Зиссельман в исполнении В. Яхонтова; Малый зал Консерватории, М.

11. Прослушание и обсуждение оперы С. Кондратьева «Мужество»; ВТО, М.

12. Творческий вечер Ваграма Папазяна; Дом актера ВТО, М.

13. Первый творческий вечер мастеров украинского искусства; зал им. Чайковского, М.

13. Открытие декады советской музыки республик Средней Азии; Гос. муз. т., г. Фрунзе.

14. Второй вечер памяти А. Н. Островского в связи с 56-й годовщиной смерти драматурга, М.

14. Празднование пятилетнего юбилея Ойротского обл. национ. драм. т.; Ойрот-Тура.

15. Открытие совещания по одноактной пьесе, созванного ВТО. Доклады: 15/VI — 1) «Одноактная драматургия» — Ю. С. Калашников; 2) «Русская классическая одноактная пьеса» — И. Н. Кубиков; 3) «Структура одноактной пьесы»— С. Д. Кржижановский; 16/VI — 1) «Жанры одноактной драматургии» — О. С. Литовский; 2) «Русский и французский водевиль» — Л. Н. Галицкий; 3) Выступления Н. Попова, А. Гурвича, В. А. Филиппова; 17/VI — 1) Выступления М. М. Морозова, Альвека, А. Сизова, С. Сапожниковой, С. Серпинского, Б. Ростоцкого, Л. Ленча, Ю. Головашенко, М. Григорьева, Ю. Калашникова, О. Литовского; 2) Заключительный концерт-вечер одноактных скетчей и старинных водевилей.

15. Второй творческий вечер мастеров украинского искусства; зал им. Чайковского, М.

15. Выступление О. Лепешинской на втором антифашистском митинге молодежи; г. Куйбышев.

16. Заседание памяти М. Горького: доклады — 1) «Горький — великий патриот» — А. М. Еголин; 2) «Русские актеры в пьесах Горького» — Б. В. Алперс; ВТО, М.

16. «Виндзорские проказницы» В. Оранского; п. — В. Бурмейстер; х. — Н. Волков; д. — В. Эдельман; Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко; М.

16. Третий творческий вечер мастеров украинского искусства; зал им. Чайковского, М.

16. Присвоение званий: народн. арт. РСФСР — Ю. Завадскому, Н. Охлопкову, А. Попову; засл. деят. иск. — Д. Шостаковичу; засл. арт. РСФСР — И. Ильинскому и О. Лепешинской.

17. Приезд в Саратов М. Тарханова, Ф. Шевченко, Е. Скульской и В. Израилевского для дальнейшего участия в работах МХАТ.

18. Первый из цикла концертов работников искусств Ленинграда в фонд обороны страны; Большой зал Консерватории, Лгд.

19. «Фронтовая эстрада» — новая программа эстрад. т. сада «Эрмитаж», М.

19. Встреча московских артистов с деятелями украинского искусства; в заключение — большой концерт; ЦДРИ, М.

19. Чтение и обсуждение пьесы Л. Леонова «Нашествие»; ВТО, М.

20. Творческий вечер Виктора Хенкина; Дом актера ВТО, М.

21. Встреча работников искусств с авиадесантниками-парашютистами; в заключение — концерт; ЦДРИ, М.

21. «Дубровский» Э. Направника; р. — С. Юдин; д. — С. Сахаров; филл. ГАБТ, М.

21. Присвоение звания засл. арт. РСФСР Г. Большакову и С. Головкиной.

21. «Отелло» Верди; т. оперы и балета им. А. Спендиарова, Ереван.

21. «Русские люди» К. Симонова; п.— В. Вартаняк, х. — С. Арутчян; драм. т. им. Сундукяна, Ереван.

21. «Слуга двух господ» К. Гольдони; Большой драм. т., Казань.

21. Встреча работников искусств г. Москвы с артиллеристами-фронтовиками; в заключение — концерт; ЦДРИ, М.

22. Открытие творческого совещания по живому художественному слову, созванного ВТО: 22/VI — доклады: 1) «Живое художественное слово на фронте» — С. М. Балашов; 2) «Живое художественное слово в военных частях и на агитпунктах» — В. А. Филиппов; 23/VI — доклады: 1) «Живое художественное слово в госпитале» — В. Э. Мориц; 2) «Живое художественное слово на эстраде»—Эрде; 24/VI — Концерт: «Живое художественное слово».

22. «Небо Москвы» Г. Мдивани; п. — А. Я. Таиров, р.—Н. Н. Чаплыгин, х.— Е. К. Коваленко, к.— В. Л. Горышник; Московский камерный т., Барнаул.

22. «Русские люди» К. Симонова; п.— Е. Г. Альтус, р. — Е. С. Каренина, х.— А. В. Рыков, к. — Н. Я. Любарский; Ленинградский гос., большой драм. т., г. Киров.

24. Беседа с Л. А. Малюгиным о поездке бригады Ленинградского больш. драм. т. им. М. Горького на фронт и о работе театра; ВТО, М.

27. Присвоение звания засл. арт. РСФСР С. Балашову, М. Колесову, Е. Орленевой, Л. Руслановой, Л. Утесову и Н. Шпиллер.

28. Творческий вечер артистов музык. т. им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко Татьяны Юдиной и Федора Оганян; Дом актера ВТО, М.

28. Ум. Янка Купала, белорусский писатель (род. 1882 г.).

29. Обсуждение спектакля Музык. т. им. К. С. Станиславского и Немировича-Данченко «Виндзорские проказницы».

— Открытие нового обл. эстрадного театра «Снайпер», г. Горький.

— Начало гастролей херсонского украинского т. в Черкесске спектаклем «Маруся Богуславка» М. Старицкого.

— «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Кац; п. — Ю. Завадский, х. — М. Виноградов, к. — Ю. Бирюков; Московский драм. т. им. Моссовета, Алма-Ата.

— «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина; р. — Андреев; обл. драм. т. им. Горького, Чкалов.

Июль 1942 года

1. Вечер английской классической драматургии: «В. Шекспир»: 1) Вступительное слово М. М. Морозова; 2) Концерт из отрывков шекспировских пьес; ВТО, М.

2. Открытие выставки «Театр славянских народов»: 1) торжественное заседание; выступления Зд. Неедлы, И. Регент, Р. Стийенского, Винокура и М. Григорьева; 2) вернисаж; 3) концерт славянской музыки; Дом актера ВТО, М.

2. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера; Гос. т. Аджарии, Батуми.

4. Переезд Воронежского обл. т. драмы в г. Стерлитамак (БАССР).

6. «Таланты и поклонники» А. Н. Островского; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

7. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира; п. — В. Б. Вильнер, р. — Н. Н. Рославлев, х.—П. Вильямс, к.—В. Н. Дембский, б. — Наталия Глан; обл. драм. т. им. М. Горького, г. Куйбышев.

7. Начало гастролей Московского т. им. Ермоловой в Буйнакске спектаклем «Парень из нашего города» К. Симонова.

8. «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева; п. — Р. Захаров, д. — Ю. Файер; ГАБТ СССР, г. Куйбышев.

9. Доклад А. Гозенпуда «Музыкальная культура и фашизм»; ВТО, М.

9. Ум. нар. артист СССР Мих. Мих. Климов в г. Тбилиси.

10. «Евгений Онегин» П. Чайковского; Фронтовой муз. т. ВТО; Дом актера, М.

10. «Варвары» М. Горького; р. — А. Ридаль, х. — В. Иванов; драм. т. им. Грибоедова, Тбилиси.

10. «Давным-давно» А. Гладкова; Сталинградский обл. драм. т. им. М. Горького, Сызрань.

12. «Инженер Сергеев» В. Рокк; гос. т. Аджарии, Батуми.

12. «Русские люди» К. Симонова; п.— Н. Горчаков и Е. Страдомская, х. — Б. Волков, к.—Д. Шостакович; т. Ленсовета, М.

13. «Надежда Дурова» К. Липскерова и А. Кочеткова; Московский т. им. Ермоловой, Махач-Кала.

13. Начало печатания пьесы К. Симонова «Русские люди» в органе ЦК ВКП(б) «Правда» (Окончание — 16/VII).

13. Первый показ 2-й картины «Пиковой дамы» и 3-го акта «Черевичек» П. Чайковского; Фронтовой музык. т. ВТО, Дом актера, М.

14. Организационное собрание членов секции национальн. театров народов СССР при ВТО; Малый зал ВТО, М.

14. Чтение и обсуждение драмат. поэмы П. Антокольского «Чкалов»; ВТО, М.

15. Выезд на Южный фронт бригады студии им. Станиславского, М.

15. Литературно - художественный вечер, посвященный 38-летию со дня смерти А. П. Чехова; Московская филармония, зал им. Чайковского, М.

15. «Тетушка Марья» Д. Васильева-Буглая. Первый показ одноактной оперы; Фронтовой музык. т. ВТО, Дом актера, М.

18. «Юдифь» А. Н. Серова; т. оперы и балета им. А. С. Пушкина, г. Горький.

23. Совместное заседания Филологического фак-та МГУ и Ин-та языка и письменности Ак. Наук СССР, посвященное памяти члена-корреспондента Ак. Наук СССР, д-ра филологических наук Д. Н. Ушакова; доклад В. Филиппова: «Д. Н. Ушаков и театр».

24. Прослушание и обсуждение оперы Г. Крейтнера «Крестоносцы»; ВТО, М.

25. Литературно-музыкальный вечер, посвященный 101-й годовщине смерти М. Ю. Лермонтова, зал им. Чайковского, М.

26. «Дон-Кихот» Л. Минкуса в новой оркестровке Б. Погребова и новой обработке либретто Ю. Слонимского; п. — А. Горский и М. Габович; х. — В. Максимов и Л. Федоров; б. — К. Голейзовский и Р. Захаров; д. — Ю. Файер; фил. ГАБТ, М.

26. Концерт красноармейского ансамбля песни и пляски Союза ССР в честь Дня Военно-Морского Флота СССР. Зеленый т. ЦПКиО, М.

28. Статья заместителя председателя К-та по делам искусств при СНК СССР А. Солодовникова «Театры в дни Великой Отечественной войны»; газ. «Вечерняя Москва», М.

28. Ум. С. И. Зимин, известный театральный деятель.

29. Выступление с речью засл. арт. республики Молдавской ССР Гориной на антифашистском митинге представителей Молдавской интеллигенции; М.

29. Доклад Б. Алперса «Лермонтовская тема в творчестве Мочалова» (в связи с 101-й годовщиной гибели поэта); Ин-т мировой литературы им. Горького, М.

— Создание К-том по делам искусств при СНК СССР комиссии по приобретению в собственность государства архивов выдающихся деятелей театра.

— Гастроли Московского т. сатиры в Хабаровске.

— Гастроли Московского т. им. Ленинского Комсомола в Ташкенте.

— Гастроли московского т. «Ястребок» в Свердловске.

— Гастроли ленинградского т. «Комедия» в Сочи.

— Гастроли т. музыкальной комедии Карело-Финской республики в Туле.

— Гастроли 1 Белорусского драм. т. в Новосибирске.

— Гастроли Ереванского Государственного азербайджанского т. им. Дж. Джабарлы в Ленинакане.

— Выезд в Северный Морской флот Первого фронтового драм. т. ВТО.

— Возвращение в Москву с Западного фронта второго фронтового т. ВТО; худ. рук. И. Липский.

— Показ первого спектакля выпускного курса театрального училища им. Щепкина: «Последние» М. Горького; р.— М. Царев; Челябинск.

— Показ первого дипломного спектакля Московского городского театрального училища: «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского; р. — Н. Титушин, х. — Г. Минасян.

— Открытие сезона Киевского еврейского т. спектаклем «Тевье-молочник» по Шолом-Алейхему; г. Джамбул.

— Творческий рапорт лучших солистов и коллективов художественной самодеятельности столицы; Дом актера ВТО, М.

— «Без вины виноватые» А. Островского; Московский областной т. им. Островского.

— «Георг Марзпетуни» А. Каджворяна (по Мурацану); областной т. НКАО, Степанакерт.

— «Горячее сердце» А. Н. Островского; п. — В. Кожич, р. — А. Даусон, х. — А. Самохвалов; Ленинградский гос. акад. т. драмы им. Пушкина, Новосибирск.

— «Дом на холме» В. Каверина; обл. драм. т., Саратов.

— «Надежда Дурова» К. Липскерова и А. Кочеткова; п.—Э. Красиянский, х.—Я. Чернявский; Московский т. сатиры, Хабаровск.

— «Наталка-Полтавка» Лысенко — Иориш (возобн.); п. — В. Манзий, д. — В. Иориш; Киевский т. оперы и балета, Уфа.

— «Питомцы славы» А. Гладкова; п.— С. Майоров, х.—А. Тышлер; Московский т. революции, Ташкент.

— «Самшобло» Д. Эристави; п. — Д. Антадзе, х. — И. Иоканишвили, к. — Т. Вахвахишвили; т. им. Месхишвили, Кутаиси.

Август 1942 года

3. «Русские люди» К. Симонова; областной художественный т., М.

3. «Родина» — премьера театрализованного концерта; Ансамбль красноармейской песни и пляски НКВД СССР — зал сада «Эрмитаж», М.

3. «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

7. Совещание «Театральная культура демократических стран». Доклады: 1) «Три поколения английских и американских писателей и театр» — Л. Я. Боровой; 2) «Проблема взаимодействия культур демократических стран» — М. М. Морозов; 3) «Влияние Художественного театра на английский и американский театр» — П. А. Марков; 4) выступления И. Эренбурга, С. Кржижановского, И. Звавича, Либерзона и Жантиева; 5) открытие выставки: «Драматургия Англии и Америки на советской сцене»; ВТО, М.

7. Четвертая годовщина смерти К. С. Станиславского. Сбор у могилы покойного его родных, друзей, учеников, актеров МХАТ и Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко, М.

7. Отчетный концерт — «Работники искусств Казахстана — фронту», ЦДКА, М.

8. Выступление мастеров искусств Казахстана, прибывших с Северо-Западного фронта. Колонный зал Дома союзов, М. (9/VIII — повторение выступления).

9. Большой литературно-музыкальный вечер МК и ЦК ВЛКСМ — «Молодежь в Отечественной войне» с участием Н. Ханаева, Ф. Петровой, Т. Янко, М. Бланпера и др.; Сокольнический парк культуры и отдыха, М.

10. Начало гастролей Ленинградского т. эстрады и миниатюр п/р и при участии А. Райкина; эстрадный т. сада «Эрмитаж», М.

12. Выезд на фронт бригады артистов Ленинградского академического т. драмы им. Пушкина.

12. Обсуждение спектакля Московского т. Ленсовета «Русские люди»; ВТО, М.

15. «Кер-оглы» Уз. Гаджибекова; т. оперы и балета им. А. Спендиарова, Ереван.

16. «Инженер Сергеев» В. Рокк; драм. т. им. Сундукяна, Ереван.

20. Начало гастролей МХАТ в Свердловске спектаклем «Горячее сердце» Островского.

20. «Русские люди» К. Симонова; Большой драм. т., Казань.

21. Заседание, посвященное памяти К. С. Станиславского; доклады: 1) «Станиславский» — Б. В. Алперс, 2) «Воспоминания» — П. А. Марков, 3) «Работа над архивами Станиславского» — Ю. С. Калашников; 4) «Мысли Станиславского о процессе творчества актера» — П. М. Якобсон; ВТО, М.

24. Начало печатания пьесы «Фронт» А. Корнейчука в органе ЦК ВКП(б) «Правда» (Окончание — 27/VIII).

27. Чтение и обсуждение пьесы С. Кржижановского «Малахов курган», ВТО, М.

— Присвоение званий нар. арт. Киргизской ССР Сайре Кийзбаевой, Шершену Термечикову и акыну Османкулу Болебаеву; засл. арт. Киргизской ССР М. Махмутовой, С. Бекмуратову, А. Тынынбекову и А. Байбатырову.

— Решение К-та по делам искусств при СНК СССР о сохранении коллектива Московск. гор. театральн. училища выпуска 1942 г. как театра-студии при уч-ще.

— Гастроли Ленинградского т. «Комедии» в Тбилиси.

— Открытие т. кукол в Грозном пьесой Е. Шварца «Кукольный город».

— Открытие выставки «Театр западных и южных славян». Гос театральн. библиотека, М.

— Выезд Моск. област. худож. т. в промышленные районы Московской области со своим новым спек. «Русские люди» К. Симонова

— Выезд в части Действующей армии бригады актеров Ленинградского Большого драм. т. им. Горького; г. Киров.

— Окончание гастролей Московск. центрального т. Транспорта в Монгольской Народной Республике.

— Выезд 4-х бригад Саратовского драм. т. им. К. Маркса в Действующую

армию и на обслуживание колхозов области.

— Выступление с речами на антифашистском митинге народов Северного Кавказа нар. арт. Дагестанской АССР Р. Гаджиевой, нар. поэтов Дагестана А. Гафурова и Г. Цадасса, засл. арт. Проскурина; г. Орджоникидзе.

Сентябрь 1942 года

1. Начало гастролей Ленинградского Нового т. в г. Владивостоке спектаклем «Русские люди» К. Симонова.

2. Начало работы над пьесой «Фронт» А. Корнейчука; МХАТ, Свердловск.

3. Открытие сезона Ленинградского гос. акад. т. драмы им. Пушкина в Новосибирске спектаклем «Полководец Суворов» И. Бахметьева и А. Разумовского.

4. «Цыганский барон» И. Штрауса; п. — И. Туманов, р. — А. Тулубеева и М. Степанова, х. — Б. Волков, д. — Е. Акулов; Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко, М.

6. Обращение антифашистского митинга трудящихся Закавказья к народам Закавказья. Среди подписавших обращение: Самед Вургун — азербайджанский поэт и драматург, Б. Галаев — осетинский композитор, А. Даниэлян — нар. арт. СССР, В. Вагаршян — нар. арт. Армянск. ССР.

6. «Русские люди» К. Симонова; Гос. коми драм. т., Сыктывкар.

7. Собрание интеллигенции, посвященное антифашистскому митингу представителей народов Закавказья; выступление с речью Самеда Вургуна; Баку.

7. «Дура для других, умная для себя» Лопе де Вега; Гос. драм. т. им. Руставели, Тбилиси.

11. Выезд из Челябинска в Москву в полном составе коллектива Московского Малого театра.

13. Выступление с речью нар. арт. СССР Халимы Насыровой на митинге, посвященном открытию Большого Гиссарского канала.

14. Научная сессия Ин-та мировой литературы им. Горького, посвящен. 50-летию начала литературной деятельности М. Горького. Доклад доц. Б. Алперса «Композиция пьес Горького». Помещ. музея М. Горького, М.

15. Окончание гастролей Харьковского Украинского т. в Ереване.

16. Возвращение в Москву из Челябинска труппы Малого театра.

16. Открытие зимнего сезона фил. т. оперетты; помещение бывш. т. Народного творчества, М.

16. «Давным-давно» А. Гладкова; р. — Р. Р. Суслович, х. — В. Л. Лебедев, к. — С. А. Заславский; обл. драм. т., Иркутск.

17. Открытие зимнего сезона пьесой «Русские люди» К. Симонова. Ленинградский большой драм. т. им. М. Горького, г. Киров.

— Прибытие в Махач-Кала на гастроли Моск. гос. цыганского т. «Ромэн».

— Начало гастролей московского т. им. Ленинского комсомола в Ташкенте постановкой пьесы «Парень из нашего города» К. Симонова.

— Концерт фронтовой бригады ВТО в подводной лодке Героя Советского Союза Н. Лунина. Северный флот.

17. Первая репетиция октябрьской постановки пьесы «Фронт» А. Корнейчука; Малый т., М.

19. Открытие т. эстрады ВГКО, помещ. т. им. Ленинского комсомола, М.

19. Первое выступление джаз-оркестра Л. Утесова после возвращения из месячной поездки по Калининскому фронту; т. эстрады, помещ. т. им. Ленинского комсомола, М.

25. Ум. нар. арт. Груз. ССР Александр Соломонович Имедашвили.

26. «Ревизор» Н. В. Гоголя; Туркменский т. им. Сталина, Ашхабад.

26. Творческий вечер нар. арт. СССР Н. А. Обуховой; Дом актера ВТО, М.

28. Митинг, посвященный участию интеллигенции в соревновании на всемерную помощь фронту. Выступление с речами А. Толстого, Ш. Жандарбековой, Г. Мусрепова; Алма-Ата.

— Переименование т. Ленсовета в Московский т. драмы, М.

— Окончание гастролей Кокандского русского драм. т. в г. Ош.

— Выступление с речью Г. Юры на втором антифашистском митинге представителей украинского народа; Саратов.

— Выступление нар. арт. СССР Л. Александровской и белорусского писателя и драматурга К. Крапивы на втором антифашистском митинге представителей белорусского народа в Москве.

— Первый открытый спектакль студентов-выпускников моск. гор. театральн. уч-ща: «На всякого мудреца довольно простоты» Островского; Зимний т. сада «Эрмитаж», М.

— «Инженер Сергеев» В. Рокк; Гос. русский т. им. К. С. Станиславского, Ереван.

— «Кармен» Бизе в исполнении артистов Белорусского т. оперы и балета (Кармен — Александровская); т. оперы и балета, Горький.

— «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Кац (перевод Гафура Гуляма); п. — Ш. Каюмов; Узбекск. акад. т. драмы им. Хамза, Ташкент.

— «Русские люди» К. Симонова; р. — А. Пергамент и В. Честноков; т. Краснознаменного Балтфлота, Лгд.

— «Русские люди» К. Симонова; драм. т., Н.-Тагил.

— «Русские люди» К. Симонова; гор. драм. т., Ногинск.

Октябрь 1942 года

1. «Русские люди» К. Симонова; областн. драм. т., Тула.

3. Выезд из Москвы на фронт бригады деятелей искусств Киргизской ССР.

5. «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому, инсценировка Н. Д. Волкова; р. — А. Богданов, х. — В. Б. Косыгин, музыка Шопена; обл. драм. т., Иркутск.

7. Вечер, посвященный памяти Б. В. Щукина: 1) Доклад: «Щукин» — Б. В. Алперс, 2) «Воспоминания художника» — П. М. Шухмин; Дом актера ВТО, М.

7. Творческая встреча руководителей и режиссеров самодеятельных театральных коллективов: показ одноактной пьесы «Волноваться нельзя» Н. Сена; п. — М. Чистяков; Гор. дом художествен. самодеятельности, М.

9. Творческий вечер нар. арт. СССР В. И. Качалова; ЦДРИ, М.

15. Возвращение в Москву с Западного фронта бригады артистов МХАТ в составе: А. Тарасовой, А. Зуевой, В. Ершова, Н. Дорохина и др.

15. Ум. Георгий Арчилович Абашидзе, акт. Грузинского т. юного зрителя, Тбилиси.

17. «Русские люди» К. Симонова; Татарский гос. ак. т. им. Г. Камала, Казань.

17. «Сирано де-Бержерак» Э. Ростана; п. — Н. Охлопков, х. — В. Рындин; т. им. Вахтангова, Омск.

19. «Бессмертный» А. Арбузова и А. Гладкова; п. — А. А. Орочко, р. — А. М. Габович, х. — Л. Н. Силич; фронтовой филиал т. им. Вахтангова, М.

19. Творческий рапорт мастера худож. слова С. Балашова; Дом актера ВТО, М.

20. Творческий вечер мастера художественного слова С. Балашова; ЦДРИ, М.

22. Творческий вечер мастера художественного слова Д. Н. Журавлева; Дом актера ВТО, М.

23. Чтение нового перевода Б. Пастернака пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта»; ВТО, М.

24. Открытие спектаклей Воронежск. обл. т. драмы в Стерлитамаке (премьера «Парень из нашего города» К. Симонова).

24. «Давным-давно» А. Гладкова; Московск. т. драмы.

24. «Родина» Д. Эристави; Гос. т. Аджарии, Батуми.

25. Прослушание и обсуждение оперы Дегтярева «Таня-партизанка»; ВТО, М.

29. Доклад А. С. Поль «Романтические тенденции в драматургии Отечественной войны»; ВТО, М.

30. Присвоение звания засл. арт. РСФСР: Мих. Ив. Цареву, арт. Моск. Малого т.; Павлу Ив. Трапезникову, худ. рук. Борисоглебск. колх.-сов. т.; Мар. Ник. Преображенской, арт. Казанского большого драм. т., нар. арт. Татарской АССР; Екат. Петр. Мязиной, арт. Сталинградск. обл. драм. т.; Ив. Як. Струкову, арт. Горьковского т. оперы и балета.

31. «Русские люди» К. Симонова; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

— Постановление Комитета по делам искусств при СНК СССР об организации художественных ансамблей Литовской ССР, Эстонской ССР и Латышской ССР.

— Постановление Комитета по делам искусств при СНК СССР о переводе из Уфы в Иркутск Киевского т. оперы и балета для объединения с коллективом Харьковского т.

— Выезд из Москвы комсомольского фронтового т-ра ВТО для обслуживания шахтеров Подмосковного угольного бассейна. Репертуар: «Парень из нашего города» К. Симонова и специальная концертная программа.

— Присвоение звания засл. арт. УзССР Исхару Акилову.

— Открытие нового театра в Ноемберяне (Арм. ССР).

— Дебют молодого артиста Г. Фарманяна в партии Базиля в балете «Дон-Кихот» Л. Минкуса; фил. ГАБТ, М.

— «Звезды не могут погаснуть» Б. Ромашова; обл. драм. т., Свердловск.

— «Русские люди» К. Симонова; Харьковский гос. драм. т. им. Шевченко, Нижний Тагил.

Ноябрь 1942 года

1. «Фронт» А. Корнейчука; драм. т. им. Сундукяна, Ереван.

2. «Фронт» А. Корнейчука; п. — Н. Горчаков, р. — Е. Страдомская, х. — Б. Волков; т. драмы, М.

3. «Фронт» А. Корнейчука; р. — М. А. Медведев, х. — В. Б. Косыгин; обл. драм. т., Иркутск.

5. «Фронт» А. Корнейчука; п. — И. Судаков, х. — Б. Кноблок, р. — С. А. Алексеев и В. Цыганков; Малый т., М.

5. «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Кац; Гос. драм. т. им. Руставели, Тбилиси.

6. «Фронт» А. Корнейчука; Гос. коми драм. т., Сыктывкар.

7. Начало спектаклей МХАТ в Москве по возвращении из Свердловска; премьера — «Фронт» А. Корнейчука; п. — Н. Хмелев; х. — В. Дмитриев.

7. «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Кац; п. — А. Д. Дикий, х. — В. Рындин; Московский гос. т. им. Е. Вахтангова, Омск.

7. «Русские люди» К. Симонова; п. — А. Г. Крамов, р. — М. Д. Рахманов, х. — Г. А. Панок, к. — А. Е. Шай; Харьковский т русской драмы, Улан-Удэ.

7. «Русские люди» К. Симонова; русский драм. т., Сталинабад.

7. «Русские люди» К. Симонова; Воронежск. обл. т. драмы, Стерлитамак.

7. «Фронт» А. Корнейчука; т. русской драмы, Баку.

7. «Ярость» А. Гулакяна; гос. т. юного зрителя, Ереван.

8. «Иван Сусанин» М. Глинки; т. оперы и балета им. А. Спендиарова, Ереван.

9. «Овечий источник» Лопе де Вега; Таджикский акад. т. им. Лахути, Сталинабад.

10. «Фронт» А. Корнейчука; Большой драматический т., Казань.

12. «Кремлевские куранты» Н. Погодина (возобн. в Москве); МХАТ.

13. Присвоение звания засл. арт. РСФСР: Марии Густ. Викс, арт. Свердловского т. муз. комедии; Елиз. Конст. Дальской, арт. Свердловск. драм. т.; Окс. Влад. Колодуб, солистке Свердловского т. оперы и балета; Георг. Евсеев. Лесидор, арт. Ростовск. драм. т.; Нат. Петр. Рождественской, солистке Радиокомитета; Арк. Вас. Трусову, арт. Краснознам. Балтфлота.

13. Присвоение звания заслуженного деятеля искусств Леон. Васил. Баратову, главному режиссеру Ленинградск. госуд. т. оперы и балета им. Кирова.

15. Перевод Воронежского обл. т. драмы из г. Стерлитамака в г. Копейск Челябинской обл.

16. Встреча работников искусств, общественности и представителей воинских частей с коллективом Малого т.; ЦДРИ, М.

17. Открытие научно-творческой сессии, посвященной 25-летию советского театра; 17/XI — доклады: 1) «Советская театральная культура и Великая Отечественная война» — М. Б. Храпченко, 2) «Борьба за социалистический реализм в творческой практике советского театра» — П. И. Новицкий; Открытие выставки, посвященной 25-летию советского театра. 18/XI — доклады: 1) «МХАТ и Малый театр, как носители русской национальной традиции в советском театре»—С. Н. Дурылин. 2) «Новаторская роль советской драматургии в театре» — Б. В. Алперс, 3) «Искусство советского актера» — П. А. Марков; 19/XI — доклады: 1) «Горький и советский театр» — М. С. Григорьев; 2) «Русская классика на советской сцене» — В. А. Филиппов, 3) «Шекспир на советской сцене» — М. М. Морозов; 20/XI — доклады: 1) «Национальные театры Советского Союза» — Г. И. Гоян; 2) «Конец театральной провинции» — Г. Г. Штайн; Концерт — выступления фронтовых театров ВТО; 21/XI — 1) доклад «Театр на фронте» — А. А. Царицын; 2) Концерт — выступления красноармейской самодеятельности; 23/XI — 1) доклад «Пути советского балета» — Н. Д. Волков; 2) заключительный концерт; Дом актера, ВТО, М.

17. Открытие зимнего сезона Московского госуд. т. эстрады и миниатюр новой программой «Москвичи-земляки»; п. — А. Лобанов, к. — В. Фомин.

18. «Враги» М. Горького (возобн. в Москве); МХАТ.

21. Присвоение звания засл. арт. РСФСР: Конст. Генр. Лаврецкому-Вержбицкому, арт. Калининск. обл. драм. т.; Иван Петр. Лобанову, арт. Калининск. обл. драм т.; Ал. Дмит. Чудиновой, арт. Ярослав. драм. т.; Елиз. Влад. Шумской, солистке Саратовск. т. оперы и балета; Ирине Ник. Бугримовой-Буслаевой, арт. госуд. цирка; Алек. Ник. Бутенко-Буслаеву, арт. госуд. цирка.

21. Творческий вечер И. Ильинского; ЦДРИ, М.

27. «Три сестры» А. П. Чехова (возобн. в Москве); МХАТ.

29. Открытие выездной научно-творческой сессии, посвященной 25-летию советского театра, организованной ВТО в г. Калинине. 29/XI — 1) вступительное слово М. С. Никонова; 2) доклады О. С. Литовского и Е. М. Ботвинникова; 3) просмотр спектакля Калининского обл. драм. т. «Фронт» А. Корнейчука; 30/XI — 1) доклады М. С. Григорьева, Б. В. Алперса, М. М. Морозова, В. А. Филиппова; 2) заключительное слово предс. Калининского облисполкома А. П. Старожорского; 3) концерт.

— «Кремлевские куранты» Н. Погодина; п. — Н. Галин; Ленинградский новый т., Хабаровск.

— «Петр Крымов» К. Финна; Ленинградск. гос. акад. т. драмы им. Пушкина, Новосибирск.

— «Русские люди» К. Симонова; п. — А. Винер; обл. драм. т., Свердловск.

— «Русские люди» К. Симонова; русский драм т., Фрунзе.

— «Русские люди» К. Симонова; Московский т. им. Ермоловой, Черемхово.

— «Русские люди» К. Симонова; Украинский т. им. Заньковецкой, Тобольск.

— «Русские люди» К. Симонова; п. — И. Кобринский; Украинск. т. им. Шевченко, Актюбинск.

— «Три встречи», муз. Старокадомского, либретто В. Типота; Музыкальная комедия, Свердловск.

— «Фронт» А. Корнейчука; п. — А. Попов, х. — Н. Шифрин; Московский центр. т. Красной Армии, Свердловск.

— «Фронт» А. Корнейчука; Московский т. революции, Ташкент.

— «Фронт» А. Корнейчука; Московский камерный т., Барнаул.

— «Фронт» А. Корнейчука; московский драм. т. им. Моссовета, Алма-Ата.

— Ум. Влад. Прох. Вольмар, актер и режиссер.

Декабрь 1942 года

1. «Кокуль» Раухвергера; Киргизск. т. оперы и балета, г. Фрунзе.

1. «Москвичка» В. Гусева; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

1. Обсуждение спектакля Калининского обл. драм. т. «Фронт» А. Корнейчука; г. Калинин.

2. Выезд в Подмосковный бассейн для обслуживания шахтеров бригады артистов Московского т. оперетты и Музык. т. им. Станиславского и Немировича-Данченко.

2. «Мадридская сталь» Лопе де Вега; п. — В. А. Аристова, х. — А. И. Константиновский, к. — А. Е. Шац; Харьковский т. русской драмы, Улан-Удэ.

5. Открытие спектаклей Воронежского обл. т. драмы в Копейске (Челябинск. обл.) спектаклем «Русские люди» К. Симонова.

5. «Давным-давно» А. Гладкова; Гос. коми драм. т., Сыктывкар.

8. Творческий вечер Рины Зеленой; ЦДРИ, М.

10. «Мещане» М. Горького; Сталинградский обл. драм. т. им. М. Горького, Сызрань.

12. Начало спектаклей в филиале МХАТ по возвращении из Свердловска комедией «Школа злословия» Р. Шеридана.

12. «Аршин мал алан» Уз. Гаджибекова; гос. т. Аджарии, Батуми.

13. Открытие сезона моск. т. им. Ленинского комсомола; Фергана.

14. Обсуждение спектакля «Фронт» А. Корнейчука в московских (МХАТ, Малый и т. драмы) и периферийных театрах. Вступительное слово — А. М. Еголин, доклад — И. А. Крути; выступления Г. Штайна, Ю. Юзовского, М. Морозова, Ю. Головашенко, В. Афанасьева, М. Григорьева и Александрова, ВТО, М.

14. Вечер в Малом т. молодежи Коминтерновского района, в порядке культурного шефства театра над молодыми рабочими и работницами предприятий столицы.

13. «Вишневый сад» А. П. Чехова (возобн. в Москве); филиал МХАТ.

15. «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому (возобн. в Москве); филиал МХАТ.

15. Начало декады показа лучших коллективов художественной самодеятельности столицы, обслуживающих части Красной Армии (25/XII — заключительный вечер декады).

17. «Продавец птиц», оперетта Целлера; т. оперы и балета им. А. С. Пушкина, г. Горький.

17. «Родина» Д. Эристави; Гос. драм. т. им. Руставели, Тбилиси.

17. Ум. засл. арт. РСФСР Вера Сергеевна Соколова, акт. МХАТ.

18. «Наш корреспондент» Л. Левина и И. Меттер; р. — А. М. Габович, худ. рук. спектакля — А. А. Орочко и А. И. Ремизова; фронтовой филиал т. им. Вахтангова, М.

19. «Кавказский пленник» Б. Асафьева; т. оперы и балета им. А. Спендиарова, Ереван.

20. «Дворянское гнездо» по И. С. Тургеневу; п. — А. Г. Крамов, х. — С. П. Погорелов; Харьковский т. русской драмы, Улан-Удэ.

20. «Нашествие» Л. Леонова; р. — А. Хадков, х. — В. Б. Косыгин; обл. драм. т., Иркутск.

24. Начало работы фронтового филиала т. им. Вахтангова на Воронежском фронте.

25. Возобновление занятий Государств. института театр. искусства им. Луначарского в Москве.

27. «Мнимый больной» Мольера; Гос. ТЮЗ, Ереван.

27. «Нашествие» Л. Леонова; Сталинградский обл. драм. т. им. М. Горького, Сызрань.

28. «Безумный день, или женитьба Фигаро» Бомарше (возобн. в Москве); МХАТ.

29. «Девушка из афиши» К. Гольдони, Гос. драм. т. им. Руставели, Тбилиси.

30. Открытие выставки «Театр на фронте», организованной ВТО и Театральным музеем им. А. Бахрушина в фойе Малого т., М.

30. Доклад И. М. Нусинова «Европейская драматургия в дни Отечественной войны»; ВТО, М.

31. «На дне» М. Горького (возобн. в Москве); МХАТ.

31. «Финист — ясный сокол» В. Шестакова; обл. драм. т. им. А. В. Луначарского, Тамбов.

— Организация фронтового филиала Московского Малого т.; худ. руков. — С. П. Алексеев.

СОДЕРЖАНИЕ

М. ГРИГОРЬЕВ	Антон Павлович Чехов	3
ДРАМАТУРГИЯ		
Л. МАЛЮГИН	Путь к зрелости	6
Ю. ОСНОС	Образ Ивана Грозного	18
С. ДУРЫЛИН	Штампы историко-патриотической пьесы	28
ТЕАТРЫ И СПЕКТАКЛИ		
Ю. ЛУКИН	Спектакли вахтанговцев	34
М. ГРИГОРЬЕВ	«Ревизор» в Горьковском театре драмы	45
Т. РОДИНА	Новые работы Ю. А. Завадского	50
И. БАРХАШ	«Король-олень»	65
Г. БОЯДЖИЕВ	«Последняя жертва»	77
Ю. ДМИТРИЕВ	Свердловский театр музыкальной комедии	83
К. ЛОМУНОВ	Чехов на периферийной сцене	87
Ю. ЮЗОВСКИЙ	Шекспировский турнир	94
И. КУЛИКОВА	Русская классика на американской сцене	106
АКТЕРЫ И РОЛИ		
С. ДУРЫЛИН	Иван Михайлович Москвин	115
Х. ХЕРСОНСКИЙ	Работа Б. В. Щукина над образом Ленина	127
В. ГОЛУБОВ (Потапов)	Галина Уланова	141
ТЕАТР — ФРОНТУ		
Н. ПУТИНЦЕВ	Искусство проверяется на фронте	156
С. АЛЕКСЕЕВ	По дорогам войны	163
ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ		
А. РОСКИН	О драматургии Чехова	169
И. КРУТИ	С. Т. Аксаков в истории русской театральной критики	183
Михаил ЛЬВОВ	Осип Афанасьевич Петров	200
ПУБЛИКАЦИЯ		
	Из литературного наследства К. С. Станиславского	208
ДОКУМЕНТАЦИЯ		
	Летопись советского театра	211

13 СЕН