

Вырезка из газеты  
ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

18451-1-73 Газета № . . . . .  
Москва

# Чтец-художник

Н. ГОНЧАРОВА

Около десяти лет прошло с тех пор, как молодой актер театра им. Вахтангова, только что окончивший драматическую школу, выступил на декаднике в клубе писателей с программой из произведений Пушкина, Маяковского, Достоевского. Выступление молодого чтеца получило высокую оценку. Это было первое публичное признание таланта Журавлева людьми, мнение которых он особенно дорожил.

В 1929 году Журавлев впервые услышал основоположника и блестящего мастера художественного рассказывания А. Я. Закушняка. Мастерство Закушняка поразило его.

— Я тогда впервые понял, — говорит Журавлев, — что искусство художественного рассказывания существует как самостоятельный жанр, тающий в себе огромные возможности творческого развития. Я был в плену у мастера, так совершенно, так легко владевшего этим жанром.

А. Я. Закушняк был идейным художником. В искусстве художественного слова он видел могучее средство воспитания масс, а в призвании художника — высокую общественную миссию «диалогом жечь сердца». Он пламенно любил литературу. Для него не было «чужих» произведений. То, что он исполнял, было для него родным, близким, и он стремился к тому, чтобы это «чужое» стало родным и близким всем. Закушняк до такой степени осваивал литературное произведение, над которым работал, что мысли, чувства, язык автора становились как бы его собственными. Но в то же время он не терял своей индивидуальности, он, если можно так сказать, преломлял автора через свое мирозерцание. В этом отношении он показал себя подлинным советским художником, увидевшим классику «своими нынешними глазами».

Не трудно установить преемственность творческих приемов Д. Н. Журавлева непосредственно от А. Я. Закушняка.

Журавлев, как и Закушняк, вполне обоснованно и убежденно отделяет искусство художественного рассказывания от искусства сценического представления. В этом его существенное отличие от тех мастеров, которые и в чтении широко пользуются приемами сценической игры. Журавлев скуп в жестах и движениях. Он не пытается ни развлечь, ни заинтересовать слушателя чем-то внешним. Он не играет «сценки» и не показывает своих героев «в действии», а лишь рассказывает о них, наблюдая их как бы со стороны, с трепетным участием человека, глубоко заинтересованного их жизнью. Однако при всей скупости внешнего рисунка каждый из его героев имеет свою интонацию, свой тембр, свой характерный штрих. Достаточно вспомнить хотя бы яркую сцену соревнования певцов в кабачке («Певцы» Тургенева), живые образы Моргача, Якова или изумительную по своей насыщенности алобную фигуру Шаликова (рассказ Чехова «Муж»), трепетный образ Анны Сергеевны («Дама с собачкой»), обалдевшего от счастья, смешного и трогательного Константина из чеховской «Степи»... Яркость этих образов несколько не пострадала от того, что Журавлев никогда не пытался их «сыграть».

Начиная с 1934—1935 гг., Журавлев выступает в открытых концертах с программами, посвященными одному-двум ав-

торам. Он создает циклы из произведений Пушкина, Тургенева, Толстого, Маяковского, Лермонтова.

Журавлев работает медленно. Если вещь почему-либо не удается ему, он временно оставляет ее, но никогда не бросает совсем. Медлительность творческого процесса объясняется потребностью «проверить образы жизнью». «Пиковая дама» не сразу вошла в Пушкинский цикл, а вынашивалась годами, потому что Журавлев неясно представлял себе некоторые персонажи.

Когда образы становятся внутренне видимыми, осязаемыми, наступает самая трудная часть работы — процесс одухотворения их. Журавлев — актер «переживаний», а не «представлений» (по терминологии Станиславского); чувство в его творческом процессе играет главную роль. Он обладает исключительной эмоциональностью. В этом сущность его творчества и секрет его обаяния. Если техническое мастерство чтеца в прошлом несколько отставало от мастерства его товарищей, как артист подлинных чувств и переживаний он шел впереди многих. Вот почему он так хорош в Чехове и Толстом.

Исполнять рассказы Чехова очень трудно потому, что они требуют от исполнителя абсолютно правдивого, простого и искреннего тона. Станиславский говорил, что в пьесах Чехова «нельзя играть, представлять. В его пьесах надо быть, то есть жить, существовать, идти по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии Чехова». То же самое можно сказать и о рассказах Чехова: ими надо жить.

Журавлев хорошо чувствует стиль автора, особенности его творческого письма и умеет сохранить этот стиль в своем исполнении. Проспер Мериме, Пушкин, Чехов, Лесков звучат у Журавлева по-разному. Чувствуется, что он знает всего автора, а не одно его произведение, чувствуется большая любовь чтеца к тому литературному материалу, над которым он работает. Это сказывается не только в крайне бережном, чутком отношении к авторскому тексту, но и в необычайно теплой манере преподнесения этого текста, как нечто любимое, всегда и неизменно волнующее. В исполнении Журавлева — автор на первом плане, чтец — на втором, вернее — грани их творчества сливаются, образуя неразрывное целое. Так исполняет Журавлев Толстого. Мы слышим живой голос автора, видим наших любимых героев, переживаем снова их радости и страдания. Гениальнейшие страницы «Войны и мира», последняя ночь Пети Ростова в лагере Денисова, его смерть, горе старой графини и Наташи передаются Журавлевым просто и сильно. Так волновать может только подлинное искусство переживания, подлинная правда в искусстве.

Монтаж «Кармен» по одноименной повести Проспера Мериме — первая и пока единственная работа Журавлева над классическим произведением иностранной литературы.

Монологическая форма повести позволила Журавлеву построить свою композицию «от автора». На эстраде не Журавлев, а

французский писатель, путешественник и талантливый мистификатор, автор «Театра Клары Газуль» — Проспер Мериме. Легкий, живой, «французский» темп речи, изящная характерность образа. Это, пожалуй, некоторое отступление от журавлевских принципов, но отступление, вполне допустимое и оправданное. Начало рассказа идет в очень быстром темпе, почти без пауз. Места, драматически занимательные, подаются ироническим тоном человека, которого ничто не может удивить и который слегка посмеивается и над собой и над другими.

Но вот появляется Кармен... «и в свете сумрачном, струящемся от звезд, ее образ встает во всей своей страстной и дикой красоте». Глаза, хищная повадка, темперамент, воровские приемы — все это акцентируется Журавлевым так, что образ становится видимым, осязаемым.

Существует ходячее мнение, будто Маяковский совершенно не в средствах Журавлева и что он плохо читает его стихи.

Справедливо, что у Журавлева свой Маяковский и что он читает его по-своему, без выкриков и ложного пафоса, — просто, правдиво и сильно, как в сущности следует читать Маяковского. Журавлев хорошо чувствует огромную теплоту «Советского паспорта», юмор «Разговора с фининспектором о поэзии», страстность стихов о Ленине. В лирику Маяковского он вкладывает высокую человечность, он показывает большое сердце Маяковского, полное гневного протеста против мерзостей жизни, страстной любви к родине и к советскому народу, злой издевки над его врагами. Маяковский у Журавлева — горяч, правдив и смел. А главное просто. И это очень хорошо.

Творчество Журавлева, конечно, не свободно от недостатков. Его техника еще не разработана до конца, в его исполнении еще чувствуется порою напряженность. Можно предъявить Журавлеву упрек и в том, что в его работе очень небольшое место занимает советская литература: Это большой пробел.

Но разве можно сомневаться в том, что Журавлев, проделавший такой большой и сложный путь, достигнет новых побед в своем творчестве?