

ПЕВЦЫ ОДНОЙ ТЕМЫ М. АНКОВИКИ (продолжение)

Но читатель (зритель) тщетно будет искать глубоких социальных корней бунта Эсекса-Ретленда: дальше „дворцовой“ революции он не обнаружит ничего. Этот бунт оказывает самоцелью, а гибель героя—жертвой без цены.

В этом слабость внешне крайне сильного напора пьесы, которая по своим драматическим данным, по глубокой, насквозь эмоциональной силе развертывающегося конфликта может быть отнесена к первому ряду пьес, ставящих своей задачей сценическое воплощение величайших исторических образов.

Но пьеса оказывается неполновесной именно потому, что М. Жижмор недооценил задачи раскрытия социальной формулы эпохи, заменив ее личной проблемой Ретленда.

Это показатель противоречивости творческого метода, избранного М. Жижмором, который до недавнего времени шел к „адресату“, не вглядываясь в ведущую к нему дорогу.

Проверим это на другой пьесе М. Жижмора—„Бетховен“. М. Жижмор рисует трагическую фигуру великого „пророка звуками“ (А. Луначарский), титанически поднимающуюся над современниками, человека, который „земно“ побежден, но побеждает в искусстве. Вдохновенный проровозвестник освободительных начал, идущих с берегов Сены, бунтарь, основной период жизни которого прошел в мещанской, филистерской Вене, Бетховен до конца своих дней оставался непонятным современниками в тех именно произведениях, которые манифестом прозвучали для последующих поколений.

Конечно, невозможно установить прямую непосредственную связь между французской революцией и творчеством Бетховена. Но достаточно упомянуть 2-ю и 5-ю симфонии, „Эгмонт“ „Фиделио“, чтобы увидеть, насколько освободительная волна захватывает композитора и куда она направляет его гений. Не менее показательна и история посвящения 3-й симфонии Наполеону. Как общеизвестно, Бетховен, узнав о перевороте 18 брюмера 1804 года, снимает с заголовка партитуры надпись „Intitulata Bonaparte“. ¹

Для того чтобы познать сущность бетховенского творчества, раскрыть пресловутую „программность“ его симфоний и весь в основном напорный жизнетворческий тонус его музыки,—нельзя замкнуться в рамки ограниченного и по сути своей порочного биографического метода исследования, никогда не дававшего в изолированном виде сколько-нибудь плодотворных результатов.

Так, нельзя определить и мироощущение Бетховена, опираясь на общеизвестную трагедию его глухоты или цель личных потрясений, сопутствовавших жизни композитора. Они сыграли свою немаловажную роль. Несомненно, последний период творчества Бетховена (1815—1827) в огромной степени проходит под знаком смертельного недуга Бетховена, но при этом нельзя забывать, что работа над величайшим памятником революционной героики и жизнеутверждения—9-й симфонией—относится в основном к 1822—1823 гг.

М. Жижмор в основном верно ощущает художественный облик композитора. Он наделяет его беспредельным охватом сущего, он придает ему огромную силу внутреннего зрения и слуха, он убедительно подчеркивает, чем для Бетховена была освободительная война, идущая из Франции. Но биографический метод, принятый им при построении пьесы и охватывающий 35 лет жизни Бетховена, не дает М. Жижмору достаточно возможностей для развернутой сценической обрисовки личности художника.

Внутренний мир Бетховена М. Жижмор рисует с огромным пониманием той предельной, вулканической страсти, которая определяет каждый шаг мастера. Бетховен ненавидит и презирает своих покровителей (кстати, объективность требует признать, что здесь краски излишне сгущены Бетховеном), увлеченные модной тогда меломанией, все эти бесконечно преданные ему Цмескали и Штрейхеры никак не могут заполнить бреши, образо-

¹ Кстати: М. Жижмор ошибочно относит этот эпизод к 1812 году. Для 1812 года такой факт из политической биографии Бетховена оказывается досадным анахронизмом.

ванной не покидающим Бетховена одиночеством. Мир в его бытовой повседневности оборачивается к автору Appassionata уродливой маской, а лирическая потребность найти себе уголок в этом быту наталкивается на насмешку Жанетты Гонрат, на измену Терезы Брунсвик. Личная тягостность существования, жизнь без любви в атмосфере нужды и унижительной зависимости от Лихновских и Лобковицовых, идущая под знаком все растворяющей глухоты,—вот ведущая к катастрофе тропинка для „великого мюзика“, о творчестве которого Гете говорит: „Это грандиозно! Кажется, вот-вот дом рухнет“. Перед нами убедительнейшая, на ноте высокого волнения построенная, трагедия гения, перед нами внешние не имеющие сквозной фабулы, но в то же время подлинно сценическая пьеса.

Что такое мое искусство? А? Вышивание звуками? Или же гнев, отчаяние, взрыв? Мое искусство — это... Леонора освобождает Флорестана, Эгмонт освобождает угнетенный народ! — восклицает Бетховен.

За всю жизнь я ни разу не просил подаяния, а вы хотите, чтобы я теперь руку протянул, — говорит он перед смертью.—Нет, нет, нет! Я кое-что дал миру, а он мне ничего. Пускай! Когда-нибудь рассчитаемся!

Но эти слова полны непроходимой муки. От них веет надорванностью отчаяния. В них трагедия гения борется с трагедией умирающего глухого человека, о котором все уже забыли.

Творчество Бетховена оказывается как бы вовсе не имеющим почвы в современной Бетховене среде. Оно повисает в воздухе, как заявка для будущих поколений, а в настоящем только Лихновские, Лобковицы, Цмескали и Терезы Брунсвик. Вот почему „Бетховен“ содержит в тебе черты пессимизма, вот почему смерть Бетховена по сути — катастрофа. Драматург ограничил себя узкими рамками внешней биографии композитора и только в ней искал понимания творчества Бетховена. И поэтому не все грани этого сложнейшего и величественного образа удалось ему вскрыть.

Эта оговорка является лишь поправкой к вполне справедливой оценке „Бетховена“ М. Жижмора как крупного и талантливого явления в нашей драматургии, явления, которое, несомненно, не раз еще заинтересует наши театры.

М. Жижмор не всегда избирает сюжет, идущий по линии „главного героя“. Иногда он показывает героя как бы отражено, подчиняя однако развитие пьесы все той же раз избранной им теме. Таковы по приему совершение разнородные по сути своей и строению две пьесы: „Джиоконда“ и „Маркс“.

„Джиоконда“ — пьеса крепкой фабулы, устойчивых драматургических коллизий. Это новая вариация на тему „Сильна, как смерть“. Образ бесконечно привлекательной женщины, живущей в своем созерцательном, элегически-чувственном мире до тех пор, пока наслаждающееся чувство протеста не приведет к прямому бунту сердца,—он дает новую пищу для построения трагедии одиночки.

„Джиоконда“ погибает потому, что она заявила громко и бесстрашно о своем праве на любовь („Синьора Джиоконда сожалеет, что ей не удалось вам, синьор, ни разу изменить“—говорят она), потому что она, пытаясь сразиться с бытовой системой. И характерно, что эта трагедия построена на базе все того же искусства, что творческое со страниц „Фигур“ и „Шекспира“ и „Бетховена“.

Подобно тому как в „Шекспире“ Жижмор, сражаясь за Ретленда, тащит книзу образ Бекона и развенчивает актера Вильяма Шекспира, подобно тому как в „Бетховене“ он покажет только один раз Гете и то только как царедворца и только для того, чтобы развенчать его во имя Бетховена,—подобно этому и в „Джиоконде“ он резко противопоставит Леонардо и Микель Анджело и ласт облик последнего со всей резкостью полемиста и, следовательно, неизбежно неизправедливо и однобоко. Это говорится не в упрек М. Жижмору. Жижмор—певец страстей и, следовательно, не может являться бесстрастным зрителем в создаваемых им произведениях.