

Школа мастерства

Бывают впечатления, которые отлагаются в памяти с такой удивительной яркостью, что никакие жизненные события, никакое время не могут заставить потускнеть их краски. Такими впечатлениями являются для меня встречи со знаменитыми мастерами реалистического искусства, которых я увидел в юности в ролях гоголевского репертуара.

Моя творческая жизнь началась в старом Александринском театре в предреволюционный период. Вспомним, какой драматургический материал составлял тогда основу репертуара театра. Подчас было видно, как огромные усилия крупнейших актерских талантов тратились на то, чтобы заключить в филигранный оправу ничтожное творение «короля» мещанской драматургии Рышкова или его учителей — западных буржуазных драматургов.

И вот на этом фоне время от времени, как яркие снопы дневного света, появлялись постановки пьес величайших классиков русской литературы. Такими были постановки пьес Гоголя.

Не могу забыть, как из-за кулис следил я за представлением «Женитьбы». Поистине это было чудо. Так отчетливо впечатление, точно это происходило только вчера. Я вижу появление знаменитого Варламова — Иичинцы. Большой, в торжественном, уютном мундире, весь заросший темной торчащей щетиной, с маленькими жесткими и колкими глазками. За широкой жесткой фигурой Иичинцы вставал темный лес чиновников, самодержавно управлявших русским народом, страшная власть тупости, косности, дикости.

Я отчетливо помню и Давыдова в роли Подколесина. Каждая деталь

♦
Л. ВИВЬЕН,
народный артист РСФСР

♦
этого образа была воссоздана актером с такой потрясающей силой, с такой выпуклостью, словно сама жизнь выходила на сцену Александринского театра и заставляла каждого задумываться об условиях, рождавших этих перешитых, колеблющихся, неуверенных ни в себе, ни в завтрашнем дне мелких чиновников царской России.

В печати не раз вспоминали знаменитую паузу Давыдова — Подколесина, но я не могу пройти мимо нее, так много в ней было заключено глубокого смысла. Это было в сцене перед тем, как Подколесин выпрыгнул в окно. Актер изображал все, что должен был чувствовать его герой. Вот он на минуту представил себе инициацию будущей семейной жизни. Мягкие складки дожились у глаз Давыдова, теплая улыбка, с какой взрослые обращаются к любимым детям, освещала его лицо. Он нагибался своим тучным и вместе с тем эластичным корпусом и, казалось, глядя по голове, ласкал несуществующих потомков. Потом какая-то страшная мысль туманила его лицо. Он выпрямлялся. Казалось, что перед ним проносятся картины болезней, нищеты, что он представляет себе нетопленную квартиру, ворчливую жену, молящие взгляды сына. И, словно отряхнув от себя весь этот кошмар, Давыдов — Подколесин с отчаянием прошлся с мелькнувшей на минуту картиной будущего счастья и решительно, не оглядываясь, как будто вычеркнув

навсегда грядущие радости, бросался в окно. Целая прожитая жизнь была в этом коротком куске, занимавшем не более полутора минут сценического действия.

Мне кажется, что всякий раз, когда крупный актер сталкивался с ролью широкого масштаба в лучших произведениях русской национальной драматургии, он как бы преображался. Все лучшее заложенные в нем черты находили себе опору. Артист отряхивал, освобождался от тяжелого груза бытовизма, частности и разговаривал со зрителем во весь голос, стремясь сказать о самом главном, самом большом и важном, что зрело в его душе, душе русского художника.

Какую огромную творческую радость испытывали Давыдов, Варламов, Савина, когда после всяческих «Фру-фру», «Кошек и мышек» и прочей дребедени они выступали в бессмертных творениях Гоголя. Гоголь требовал от них не только много содержания, много масштаба. Они прекрасно понимали, что каждая фраза Гоголя звучит на весь мир, для всех народов. Они понимали, что самые простейшие события, описанные Гоголем, вырастают до большого философского обобщения. Гоголь требовал от них и иной, новой сценической техники. Здесь все должно быть тонко и все выпукло. Все должно быть необыкновенно ярко. Все абсолютно достоверно, и все должно вырастать до символа.

Позднее, в те дни, когда я сам выступал на сцене Александринского театра, поразила меня Савина в роли Анны Андреевны. Савина была актрисой изумительной, предельной тонкости. Недаром именно применительно к ней получило хождение

слова по городам необъятной России. Незабываем был Давыдов в величайшем творении Гоголя — «Ревизоре». Он играл в Городничем хитрого, крепкого, с мужичьим умом, ловкого пройдоху, властолюбца. Но Давыдову не хватало той грубости, которая является обязательной в характере чиновника, стоящего, по выражению Ленина, «...над безгласным народом, как гемный лес». «Царское самодержавие. — писал В. И. Ленин, — есть самодержавие чиновников. Царское самодержавие есть крепостная зависимость народа от чиновников и больше всего от полиции».

Вылающиеся русские актеры создавали на сцене замечательные гоголевские образы. Гоголь был для них живительным творческим источником и величайшей школой реалистического мастерства. И все-таки спектаклям в целом большей частью не хватало той гигантской сатирической силы, которой отличается комедия Гоголя.

Мне самому пришлось больше тридцати лет тому назад выступать в роли Хлестакова на Александринской сцене. В этих спектаклях играли Давыдов, Уралов, Яковлев, да и много еще чудесных исполнителей я мог бы назвать, вспоминая об этих звездах первой величины. Но что-то оставалось от спектакля чувство глубочайшей неудовлетворенности...

Конечно, дело было в том, что каждый в спектакле играл независимо от общей идеи произведения, от общего сквозного действия. То, что удавалось одному талантливному исполнителю, не опиралось на весь ансамбль, не подкреплялось всеми остальными актерами, не становилось центральной мыслью сценического произведения.

До конца решить огромную задачу, поставленную Гоголем перед художником сцены, может только советский театр, вооруженный наряду с традициями старых мастеров русского ре-

пертуара гастролей, с которыми ездили по городам необъятной России. Незабываем был Давыдов в величайшем творении Гоголя — «Ревизоре». Он играл в Городничем хитрого, крепкого, с мужичьим умом, ловкого пройдоху, властолюбца. Но Давыдову не хватало той грубости, которая является обязательной в характере чиновника, стоящего, по выражению Ленина, «...над безгласным народом, как гемный лес». «Царское самодержавие. — писал В. И. Ленин, — есть самодержавие чиновников. Царское самодержавие есть крепостная зависимость народа от чиновников и больше всего от полиции».

Вылающиеся русские актеры создавали на сцене замечательные гоголевские образы. Гоголь был для них живительным творческим источником и величайшей школой реалистического мастерства. И все-таки спектаклям в целом большей частью не хватало той гигантской сатирической силы, которой отличается комедия Гоголя.

Мне самому пришлось больше тридцати лет тому назад выступать в роли Хлестакова на Александринской сцене. В этих спектаклях играли Давыдов, Уралов, Яковлев, да и много еще чудесных исполнителей я мог бы назвать, вспоминая об этих звездах первой величины. Но что-то оставалось от спектакля чувство глубочайшей неудовлетворенности...

Конечно, дело было в том, что каждый в спектакле играл независимо от общей идеи произведения, от общего сквозного действия. То, что удавалось одному талантливному исполнителю, не опиралось на весь ансамбль, не подкреплялось всеми остальными актерами, не становилось центральной мыслью сценического произведения.

До конца решить огромную задачу, поставленную Гоголем перед художником сцены, может только советский театр, вооруженный наряду с традициями старых мастеров русского ре-

лизма высокой идейностью, новаторской школой Станиславского. Многие из основных принципов системы МХАТ мы находим в теоретических высказываниях самого Гоголя. Когда Гоголь в своем «Предупреждении для тех, которые пожелали бы как следует сыграть «Ревизора» указывает, что актер, «прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение...», — здесь Гоголь фактически предвосхищает то, что требовал от исполнителя на репетициях Станиславский. Когда Гоголь заставляет «рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь (подчеркнуто мной. — Л. В.), сидящий в голове», — то мы легко усматриваем здесь прямую заботу о сквозном действии, о сверхзадаче роли.

Изумительное искусство глубокого проникновения в сущность гоголевских характеров видели мы в одной из последних режиссерских работ К. С. Станиславского — «Мертвые души». Спектакль этот по своей принципиальной значимости далеко выходит за пределы одной яркой удачи. Станиславский и актеры МХАТ открыли новую эпоху в сценическом истолковании Гоголя.

Решительно отвергая возможность гротеска, трюкачества, Станиславский стремился к истинно реалистическому раскрытию социального замысла бессмертной поэмы. И мы знаем, что он добился этого, добился путем создания органической жизни актеров на сцене, полного и полного перевоплощения исполнителей в изображаемых ими героев.

Поистине незабываемы пронизи-

вающий взгляд, испытующе подозрительные интонации Плюшкина — Леонидова, человеческой фигуры, одержимой иссушающей, трагической страстью скупости. Как неистово и полнокровно был распахнут азарт игрока Ноздрев, которого с таким великодушным юмором и темпераментом играл Москвин, а позднее Ливанов! Какой всеобъемлющей была сценическая жизнь Тарханова в роли Собакевича! Тарханов поднялся в своем исполнении до вершин реалистического искусства, создал образ предельно достоверный и вместе с тем почти символический по силе и глубине обобщения.

Нам, советским актерам и режиссерам, предстоит решение большой задачи, которую поставил перед театром Гоголь. Для каждого из нас Гоголь и теперь является величайшей школой реалистического искусства. И когда сталкиваешься с гоголевским текстом, то чувствуешь, как много еще нужно работать, чтобы достичь необыкновенной полноты в изображении человека, а за человеком — эпохи, что так великолепно удалось Гоголю в «Ревизоре».

В дни гоголевского юбилея мне хочется сказать о том, чему должны учиться у Гоголя, у его прозы и драматургии, мы, советские художники.

Огромной важности задача стоит перед нами — задача сатирического разоблачения в нашем искусстве всего вредного, отсталого и косного, всего враждебного народу. Долг советского художника — на деле помочь большевистской партии в деле коммунистического воспитания трудящихся, в борьбе за искоренение пережитков капитализма в сознании людей. В решении этой благородной задачи наследие наших бессмертных писателей-сатириков — и Гоголя прежде всего! — сослужит нам вели-

кую службу. Пусть же смелее разит огонь сатиры всё то, что мешает нашему движению вперед!

И еще один вопрос возникает перед нами сегодня.

Стремись воплотить на сцене образы советских людей, наших товарищей, наших славных современников мы вместе с драматургами подчас принимаем нашу задачу. И авторы часто путают понятия типичного человека с понятием человека будничного. А разница между ними огромная. И вот в начале на сцене театра появляются эти скромные, хорошие люди, лишённые яркой индивидуальности, лишённые самобытности, лишённые сочных, радующих глаз красок. Неудивительно, что, пытаясь достоверно изобразить этих людей, актеры иногда утрачивают чувство масштаба. Их герои становятся обыкновенными, обывательными, правдоподобными, но не живыми и правдивыми в высоком смысле этих слов.

Гоголь учит нас широкому, глубокому, а бы сказал, суриковскому, мазку в изображении человека. Этот мазок нужен художнику и в том случае, когда он хочет полным голосом говорить о легендарных событиях и людях сталинской эпохи.

Говоря о величии Гоголя в истории русской культуры, Чернышевский с надеждой обращается к будущему, когда «будут все единогласны в похвалах ему, когда исчезнет все пошлое и низкое, против чего он боролся!». Но и сейчас, когда это будущее уже наступило, когда то, с чем боролся Гоголь, предстает перед нами уже как кошмар далекого прошлого, Гоголь остается для каждого из нас великим, мощным, неумирающим учителем идейного реалистического искусства.

ЛЕНИНГРАД.

Сов. искусство.
5 марта 1952.