

12 ИЮН 38

от

Москва

Газета №

# УСПЕХ АКТЕРА

♦ 1090  
«Смерть Иоанна Грозного»  
в Уфимском театре

Борьба с буржуазными концепциями в русской исторической науке требует совершенно новой трактовки образов исторической драмы.

По старой актерской традиции, образы наиболее распространенных исторических пьес обычно игрались в психологическом, а подчас и натуралистически-патологическом плане. Так была поставлена в 1899 г. трагедия А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» на сцене Художественного театра. В этом спектакле, по словам самого Станиславского, преобладали «историко-бытовые» тенденции. Однако в эти же годы в сценической интерпретации исторических образов у отдельных крупных актеров зазвучали явственно и иные ноты. Этого требовал новый зритель.

Совершенно легендарный успех Орлева в роли царя Федора Иоанновича объясняется не только поистине гениальным, непревзойденным исполнением этой роли. Зритель в актере-современнике, играющем впервые на русской сцене запрещенную де того пьесу, остро почувствовал общественную тенденцию. В правителе великой российской державы, лишенном всякой политической стойкости и той целеустремленности, которая характеризует истинно государственного деятеля, в трагедии последнего из рода Рюриковичей на престоле, перед зрителем в перспективе вставала и грядущая бесславная судьба последнего из ненавистного дома Романовых.

Перед советскими актерами стоит труднейшая задача воссоздания на сцене исторических образов. Это в первую очередь относится к исполнителям ролей Бориса Годунова в пушкинских спектаклях и Петра I в новой редакции пьесы А. К. Толстого.

С точки зрения нового, истинно научного понимания истории мне представляется крайне поучительной интересная

трактовка роли Грозного актером Н. Я. Горевым в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» на уфимской сцене.

Признаюсь, я заранее был настроен весьма скептически. Мне казалась весьма сомнительной целесообразность включения этой старой и сложной пьесы в репертуар периферийного театра.

Однако сомнения мои быстро рассеялись; спектакль оказался очень серьезным, цельным, превосходно организованным (режиссер М. Смелков). Если игра большинства актеров в этом спектакле вполне удовлетворительна, то исполнитель заглавной роли представляет собою действительно выдающееся явление нашей театральной жизни. Недаром постепенно утверждается мнение, что на периферии сейчас часто играют лучше и значительнее, чем на сценах некоторых столичных театров.

Как же понимает Н. Я. Горов образ Грозного? Его интерпретация личности Грозного — прежде всего идейно-художественная, реалистическая, а не натуралистическая. Актер показывает в первую очередь не патологическую неуравновешенность отца, убивающего своего сына, не царя, разящего и казнящего с безудержной болезненной подозрительностью, не странную, непонятную и неоправданную жестокость, вошедшую с именем Грозного на страницы истории московской Руси, а мысль, идею — ясную политическую мысль и борьбу за ее осуществление. Грозный Горева, при всех вспышках его необузданного гнева, восстает из пепла разрушенных исторических легенд и хаоса фактов не только как жестокий и страшный царь, но и как крупнейший государственный деятель.

Грозный — Горов прежде всего не больной, идущий к смерти старик, а большой политический деятель. Даже у гробовой доски, теряя уже сознание, он, конечно, неизмеримо выше всех окружающих бояр, этих карликов с седыми бородами. В молодом Борисе Годунове, поднимающемся у подножия его трона, его привлекает угадываемая им резкая политическая целеустремленность, столь родственная ему са-

мому. Он идет своим путем, вопреки противодействию всех окружающих, вопреки собственным слабостям и сомнениям. Если он замыслил развод с своей кроткой последней женой и посылает подарки будущей невесте — английской княжне, то делает это прежде всего из соображения политической целесообразности. Он выше мелких расчетов приличия, принятых канонов обихода, выше даже отцовской любви. И он может убить даже сына только потому, что это не достойный его преемник на московском престоле, не «муж», не государственный человек, обладающий сознанием исторической ответственности, а «пономарь» — жалкий вырожденец.

Грозный решительно разит врагов государства, и он резко борется с «половинчатостью» Захарьина, которая позже погубит царя Федора. Его цель — величие России, ее могущество. Грозный потому «грозный», что Русь окружена со всех сторон врагами — интервентами — поляками, шведами, татарами. Единная, исторически-прогрессивная сила власти московского правителя встречает на своем пути еще большее сопротивление внутри страны — в предательстве отдельных честолюбцев, в измене внутренней, в кознях эмигранта князя Курбского, в опасной «боярщине», в сети интересов старого боярства, влекущих страну вспять. Пусть симпатичны и привлекают душевной силой, красотой и честностью упомянутый Захарьин-Юрьев — прообраз Ивана Шуйского в «Шаре Федоре» — и сам Федор, но их дело обреченное, реакционное и потому они историей и карающей рукой ее представителя должны быть сметены с пути страны.

Такое понимание образа доходит до зрителя не как чисто публицистическая, рационалистическая мотивировка. Оно оправдано внутренне-психологически, оно доходит именно потому, что мысль отражена здесь в подлинно художественной форме, оно доходит в «образе» и через «образ».

Героика передана здесь приемами реалистической «характерности». Ампула Горева, условно говоря, «характерно-трагическое»: ему бы играть Шейлока, Лира, Крутицкого из «Не было ни гроша» (он играет сейчас Крутицкого из «На всякого мудреца»), ему бы сыграть после Грозного — Петра.

Подлинно трагический образ Грозного разработан Горевым не в условных приемах «высокой» трагедии, а в тонах и красках живой «характерности», однако не снижающейся до чисто бытовых форм.

Вся роль проводится актером не на крике, не на обычных «трагических» вибрациях голоса, не на голосовых флоритурах, а на простой живой речи, на драматически насыщенном слове, на простом, драматически содержательном жесте.

«Характерность» здесь не снижает образ, потому что она не преследует чисто натуралистических целей. Слушая обличения Захарьина по поводу развода своего с женой, внутренне противопоставляя им иную, более высокую идею, непонятную этому добродушному, но мешающему не в свое дело старику, Грозный забирается с ногами на лежанку и поворачивается спиной к старику. Грозный глядит в окно, молчит, но он все больше внутренне свирепеет, раздражается и наполняется презрением. Он вдруг чешет себе спину, но это не простое почесывание и не простое «натуралистическое снижение образа», это прием резкого выражения презрения к говорящему, к его болтовне.

Этот Грозный — государственный муж и живой человек, со своими слабостями, странностями, с резкой индивидуальностью трагического характера. Внешне и внутренне в какой-то мере перед нами образ старика из мира Достоевского. Конечно, в историческом Грозном было вдосталь и религиозного кликушества — царь в монашеской мантии бьет головные поклоны у подножия распятия; было вдоволь и карамазовщины — он изуверствовал, и сладострастно хихикал, и играл в «отречение», и требовал уговоров, и обрекал на пытки неугодных ему.

Опираясь тяжело на посох, Грозный, вновь согласившийся вернуться на престол, идет среди замолкших, преклоненных бояр, пронизывающим взором отыскивая нето жертву, нето врага, вонзая поочередно посох то возле одной, то возле другой склоненной головы. Замечательна у Горева сцена приема польского посла Гарабурды: здесь и язвительная насмешка над зазнавшимся врагом, и вставшая во весь рост ненависть, и чувство национальной гордости и достоинства, и иступленный гнев русского царя против наглых чужеземцев. Услышав дерзкое и невероятное известие о поражении своей армии, он бросает в посла свой смертоносный посох. И потрясенный, он замирает на троне, услышав подтверждение этой вести из уст Бориса.

Превосходно идет сцена напутствия Федору, которого отец судорожно охватывает своими костлявыми пальцами, выразительными, как на картине Редина. Про-

сто, обычно, деловито, житейски говорит царь наедине со своим сыном, поверяет ему мысли долгих своих ночей, государственные мысли. Заставляя бояр присягать Федору, он орлиным взором оглядывает целующих крест бояр; он знает цену каждому и только Бориса одаривает мягкой и понимающей улыбкой.

Четвертый акт — труднейший в пьесе, потому что здесь сосредоточены, без соблюдения экономии художественных впечатлений, три высших трагических подема и в каждом актеру приходится быть сильнее предыдущего, чтобы не ослабить силы нарастающих впечатлений. Исключительна по силе впечатления в этом акте сцена чтения Годуновым синодика убиенных, торопливо прерываемого мучительно-страстными односложными вставками истово молящегося царя. Или сцена внезапного искуса, когда Грозный вскакивает ногами на кресло, чтобы скрыться от подползающих со всех сторон призраков и потом крестным знаменем заклинать направо и налево пугающую его тишину. В финале акта он вырастает в «богоборца». И вся религиозная оболочка роли, все религиозное иступление получает здесь новый, иронический и бунтовщический акцент притворства, «игры», но не веры. Это слишком сильная и самостоятельная индивидуальность, чтобы верить в невиданное.

Превосходна и сама смерть Грозного: Борис подымает сжатую на груди руку царя, и рука падает на пол мертвая. Нет больше Грозного.

В исполнении Горева не выделяется ни одна черта в ущерб другой, и все подчинено общей задаче разработки образа: все в нем гармонично, законченно, подчинено внутренней стройности замысла. Это в полной мере художественное создание, знающее равновесие частей, гармонию их, строгую меру.

Мне приходится часто резко писать о крупнейших наших актерах. Тем более мне приятно рассказать об актере периферии, случайно увиденном мною и захватившем меня так, как давно я уже на театре не был захвачен. Уверен, что будь показан этот Грозный в Москве, он стал бы таким же театральным событием, каким стал Остужев — Отелло три года тому назад.

Какими замечательными творческими возможностями богато наше искусство и как бережно мы должны оберегать искусство его!

Д. ТАЛЬНИКОВ