

от 5 ИЮЛ 39

Москва

Газета №

Д. ТАЛЬНИКОВ

По театрам Грузии

Гете был, конечно, прав: кто хочет по-настоящему узнать художников и поэтов, должен идти в их страну.

Я открыл новую для себя, незнакомую театральную страну и полюбил ее. Мне стали так понятны строчки современного русского драматурга В. Гусева:

Я — русский человек...

Родился я в Москве, но сердцем,
сердцем связан

С тобой, мой Баку, Тбилиси мой
родной...

Предваряю, что мои впечатления от театрального искусства закавказских республик далеко не полны, поскольку я видел только ряд отдельных, — правда, типичных — спектаклей. Однако, я продолжаю думать, что театр — это прежде всего актеры, а актеров я успел увидеть, может быть, и не только в случайные для них моменты появления в тех или иных ролях. Я буду говорить об отдельных спектаклях постольку лишь, поскольку в них нашло свое выражение то ценное, ведущее, что определяет линию национального театрального искусства в целом, тенденцию его развития.

К чести тбилисского театра им. Руставели надо сказать, что та повсеместная практика отказа от «проблем формы», в которую кое-где вылилась борьба с формализмом, только в малой степени его коснулась, не «отвадила» его от дерзаний, от определившихся в его искусстве самостоятельных путей, не заставила его отказать от собственного и своеобразного «лица», которое он приобрел в семье остальных грузинских театров.

Конечно, дело тут вовсе не в тех первоначальных и самих по себе подчас достаточно примитивных формах, в которые выливался в свое время метод этого театра. Художественно-реалистическую условность и самую проблему «трагического» в искусстве театр понимает сей-

час, думается нам, много сложнее и глубже.

Я видел теперь, например, сохранившийся от прежних времен и сейчас возобновленный, некогда такой яркий декларативный спектакль, как «Арсен». Думаю, что сейчас это не более, чем пройденный этап. На его блестящем примере совершенно ясным кажется положение о том, что реалистическая условность в искусстве вовсе не означает схематичности и игры «вне образа». Вся драматическая и сценическая концепция спектакля производит сейчас впечатление весьма устарелой, и именно из-за своей схематичности и риторичности, примитивности «шиллеровского» пафоса. Этот пафос кажется сейчас слишком прямолинейным и вовсе не вытекает из глубоких задач построения психологически правдивого образа. Здесь нет столь нужной в искусстве сложности чувств, ощущений, переживаний: одна сплошная однотонная «героика» на высоких нотах, роднящая спектакль с трагическим спектаклем «классицизма».

Достаточно Арсену впервые появиться на сцене, и зритель уже видит ясно, что это вовсе не простой пастух, правдивый в своем художественно-реалистическом бытии; он уже дан с самого начала как «герой» во всей своей живописности. (О том, что он пастух, говорят лишь его одежды, но и только. Да и они так живописны на декоративном фоне гор! Все остальное — все поведение его, жесты, речь, — все сразу дано на высоком градусе условного «героизма». В действительности подлинный герой может быть — и сплошь и рядом бывает — внешне менее импозантной, более незаметной, просто — и потому активно более воздействующей силой. Эта сила действует обычно своей глубокой, человеческой и потому всегда простой правдой.

Метод театра Руставели отбрасывает бытовые детали. И хорошо, что он не бытовой, не натуралистический театр. Но

он отбрасывает в «Арсене» и художественно-конкретные опосредствования, ту необходимую долю реалистических характерных красок, без которых художественно-условный образ вырождается, как мы видим, в условную схему. В этом, несомненно, виновата отчасти и сама пьеса. От окончательного погружения в примитивно-риторическую и абстрактную «героика», являющуюся, в сущности, как я уже сказал, переключкой с системой французского ложноклассического театра, спектакль «Арсена» спасает лишь непосредственное обаяние и эмоциональная сила самого исполнения центральной роли прекрасным артистом Хоравой.

Но что он при всех своих превосходных данных может поделать с прямолинейностью образа! К сожалению, я не видел, — ввиду происшедшей над ним коренной переработки, — другого героического спектакля этого театра — «Отелло», где сложный психологический шекспировский материал, конечно, может дать иную пищу таланту Хоравы, играющего Отелло, и таланту другого ведущего артиста театра — Васадзе, играющего Яго. Я смотрел на «Арсена» и все думал: почему не сыграть на грузинской сцене Дон Кихота — образ мирового трагического героя, так отвечающий романтически-реалистическому методу театра? Здесь палицо и сам, конечно, Дон Кихот (Хоравы) и Санчо Пансо (Васадзе)...

То, что театр углубляется в своем понимании условной художественной правды в искусстве, — что он, с другой стороны, не вырождается в театр «жизненной» правды и не теряет основной в своей работе перспективы — идейно-творческих обобщений, показывают другие новейшие его спектакли. Это прежде всего спектакли революционные, героические, современные в настоящем смысле этого слова.

Из них в первую очередь останавливает на себе внимание «Человек с ружьем» Н. Погодина (постановка А. Хо-

равы), — несмотря на целый ряд отдельных недостатков этого спектакля и его нестройность в частях, — отчасти, впрочем, находящая свое оправдание в известных недостатках самой пьесы. Отталкивает, например, мрачный экспрессионизм патологической клиники, в которую превращен показ больных солдат в первой сцене спектакля, — лишняя и у автора сцена сбора прислуги и домочадцев в доме Сибирцевых. Лицо Шадрина театром превращено в резко условную «маску», лишаящую актера какой-бы то ни было возможности мимировать и пр. Имеется в спектакле и привычный для этого театра «крик» — и в поведении толпы, и в индивидуальном исполнении — крик, который идет от «горла», — вовсе не является непрременной формой той задача «театральности», которую проводит в своем искусстве театр Руставели — и вовсе не выражает той глубокой внутренней наполненности и насыщенности «образа», которые только и образуют искусство. Этот «крик», который можно встретить и на других местных сценах, в особенности в массовых сценах, и в Марджановском театре, и в молодых новообразованных — кутаисском и сухумском национальных театрах, — всюду надо, конечно, «снять».

Но, повторяю, то ценное, более важное и принципиальное, что продолжает основную линию творческого метода театра Руставели, проявляется с достаточной силой и в данном спектакле. Прежде всего это утверждение сценической условности, борьбы с бытовизмом, которую театр энергично и декларативно демонстрирует, — часто даже придирчиво, на мало-важных сценических объектах. Кошка, которую ищут и находят здесь в доме Сибирцевых, — это не «живая» настоящая кошка, которая в русском Грибоедовском театре на руках у горничной подымает свой роскошный хвост и которую самую по себе любят зрители, отвлекаясь от более существенного, — а только бутафорская вещь, «знак» кошки. И даже машинка, на которой стучит машинистка в канцелярии Смольного, — не настоящая, которую легко было бы показать на сцене, а бутафорская, которую нужно было специально приготовить, — «условная» машинка, в той же мере, в какой «условно» работает на ней, не передвигающая каретки, и сама машинистка.

Не то, чтобы эти мелочи играли какую-либо крупную роль, очень уж выпячивающуюся в спектакле, но «вещи», как таковые, просто не нужны театру в своем «живом», а не «театральном», качестве. Ему не нужны «живые» вещи на сцене, когда есть актер, — как ему не нужна иллюзия «настоящей» луны в последнем акте «Без вины виноватые», а он ее показывает в примитиве, — обнаженно-условной, «театральной», четко нарисованной в своем круглом и «глупом» виде, с условным ободком вокруг. «Бумажная луна», а не «настоящая»... Таков наш театр, таково его лицо... Зато остается большое общее впечатление от спектакля в целом, от его четкой идейно-творческой сквозной линии, нашедшей себе наиболее сильное и захватывающее выражение в двух центральных его сценах.

Ленин в кабинете. Бессонная ночь вождя. Театр здесь делает большую паузу. Ленин пишет, работает. Вот он достал с полки нужную для справок книгу, взглянул в нее, нашел нужную цитату, потом дописал свою строку и поставил точку — энергично, крепко, четко, как он это умел делать. Точка. Работа сделана...

Ленин подходит к большому окну, открывает его. Перед ним большой спящий город, страна, которая поднимается к революции. Он опирается о косяк окна, вдыхает свежий воздух. Это — мечтания, ибо мечты должны идти впереди дел. Это душевный разрыв между деловым бодрствованием и сном. Конечно, совершенно не нужны здесь в оркестре сентиментальные скрипочки, сопровождающие сцену. В мечтах этих нет сентиментальности.

Ленин подходит к кровати — для сна нет времени, настает трудовой день. Он очень аккуратно скатывает оказавшиеся нетронутыми простыню и одеяло, аккуратно разглаживает и придерживает край, чтобы не подвернулось одеяло, ибо тогда оно не закатается правильно. Артист Мжавия делает это четко, прямо, целеустремленно. Может быть, портретно он и не очень похож, но не в этом же деле. Кажется ненужным только то, что артист прячет свои глаза, закрывает веки во все время своего пребывания на сцене. Получается вовсе не прищуренность. А ведь замечательный выразительный взгляд Ленина, в котором вся его жизнь, — его такие живые, острые и ум-

ные глаза, которые все видят и все принимают, — это одна из наиболее характерных возможностей художественного выражения гениального образа.

С замечательной силой непосредственности показана в спектакле другая массовая народная сцена — перед Смольным. Здесь дана большая перспектива в даль и в высь. За превосходной петербургской дворцовой решеткой на земле расположились красноармейцы, рабочие, матросы. В отдельных группах мелькает в ночной тьме огонь зажженных костров. Над толпой, над этими кострами, над городом, над миром опрокинулось огромное небо, плывут облака. Сама толпа, такая живая, дышащая, ворочающаяся во тьме, — в движении, в пляске, пении, — разбушвавшееся море революции. И незаметно среди нее появляется вождь.

И как тихо, в разрез с привычным на этой сцене криком на полное внутреннее спокойствие и силы, скупó роняет он свои значительные слова! Актер Геловани, превосходно играющий Сталина, раскрывает здесь вторую творческую задачу театра — художественно-правдивое переживание, простое «внутреннее» слово, сдержанность и мудрость.

И клятва верности революции, которую восставший народ произнесет здесь из глубины переполненных и потрясенных сердец, — находит свой мощный, стихийно-творческий под'ем — и такой естественный, непосредственный — выход в высшей, условно-ритмической форме душевного выражения — в пении. Теряется грань между мыслью и звуком. Эту клятву здесь поют, народ и вождь поют эти чувства людей, переплеснувшиеся через края глубокой чаши...

Песнь несется над потрясенной толпой, под огромным небом, под идущими облаками. «Музыка революции», о которой говорил Блок.