

ЖУРНАЛ № 9
ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ - Москва

ДЕК 1933

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

ЩЕДРИН В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Художественный театр не скоро обратился к русским классикам. После Чехова и Горького он еще страстно искал своего современного драматурга. Но это не удавалось. Самые талантливые — Найденов, Сургучев, Юшкевич, Чириков — не могли дать театру полноценный материал. Только Леонид Андреев еще находил в театре сочувственную встречу. И то главным образом во мне. Я очень ценил его большой драматический талант и старался утвердить его в нашем репертуаре. Большая же часть активных работников театра не оказывала доверия ни его художественному вкусу ни его казавшемуся слишком острым восприятию жизни. Хлесткая, но не очень справедливая фраза об Андрееве Льва Толстого — «он пугает, а мне не страшно» — сильно влияла на репутацию автора «Анатэмы», «Жизни человека», «Екатерины Ивановны» и пр.

Но и другая причина долго задерживала наше обращение к русским классикам: состав труппы, наличие подходящих крупных индивидуальностей и степень актерской зрелости. Как это ни странно, но «Юлия Цезаря» было играть легче, чем не только «Ревизора» и «Горе от ума», но даже «Мудреца» и «Смерть Пазухина». Потому что тут уж нельзя укрыться за постановку, за массовые сцены, тут сценические задачи всей тяжестью ложатся на актеров. В русском классическом репертуаре заключался богатейший материал для наших актеров, но образы этого репертуара много раз создавались с высоким мастерством их предшественниками, имели свои традиции, которые не легко было преодолеть. Новый исполнитель должен был выступать перед зрителем не свободным, насыщенным в известной мере готовой критикой, даже предвзятостью.

Так и к Щедрину мы обратились, когда театр почувствовал себя достаточно созревшим для изображения глубоких и сочных типов русской классической литературы. По сравнению с другими классиками подойти к Щедрину было и легче и труднее, чем, например, к Гоголю, Островскому, Льву Толстому или Достоевскому. Легче — потому что щедринские типы не были так популярны. Стало быть, до известной степени сохраняли интерес несравнимости, а для многих даже новизны. Это значительно уменьшало ответственность актера. А труднее — вот почему.

Актер ожидает от автора не только благодарного сценического положения и психологического содержания и выразительного, «доходчивого» текста, словом, не только элементов, возбуждающих его фантазию, темперамент и мастерство, но еще чего-то такого, что не поддается точному определению и что мы называем мало убедительным словом «обаяние». Обаяние автора — оно наполняет атмосферу всего представления, оно ласково, но властно привлекает зрителя к послушанию авторской воле, оно охватывает его сочувственным вниманием сильнее психологической последовательности, сильнее рассудочных убеждений. И оно же чрезвычайно облегчает пути актера к сердцу зрителя.

Наиболее ярким примером обаятельного сценического писателя для старого театрального зала Художественного театра был Чехов. Его личное, писательское обаяние так сливалось с артистическими индивидуальностями, что покрывало и ограниченность психологического интереса по сравнению, положим, с Достоевским, и скудость сценических

положений по сравнению, например, с Толстым, и преимуществ драматургического мастерства Островского и Гоголя.

Огромное обаяние для старой театральной залы было и в Горьком, и в Тургеневе, и в Островском, и в величайшей степени в Толстом. Я подчеркиваю характер театрального зала из осторожности, называя его «прежним театральным залом». Возможно, что то, что я определяю обаянием, в большой степени объясняется известным уровнем художественного вкуса, литературным и художественным воспитанием целой эпохи. Зритель быстро шел на встречу идеализму, мягкому отношению к жизни, когда искусство не беспокоит, а ласкает, и наоборот настораживался и ошетинивался, если произведение искусства дразнило и злило. Многие из того, что ставилось в лучших театрах, может быть, в какой-то степени и подсахаривалось. Тем не менее трудно отрицать, что и в писателе, как и в художнике, и в особенности в актере имеются элементы этой не поддающейся анализу притягательности.

Вот в этом-то качестве Щедрин и уступал другим классикам. По крайней мере мы его так воспринимали. Колочий талант. Беспоконный, не ласковый. Суровый, строгий. Актерское творчество не понесется с ним в зал как на легких крыльях. Оно встретит в зрителе хмурую настороженность.

Такой же большею частью Гоголь. Такой же очень сильно Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина».

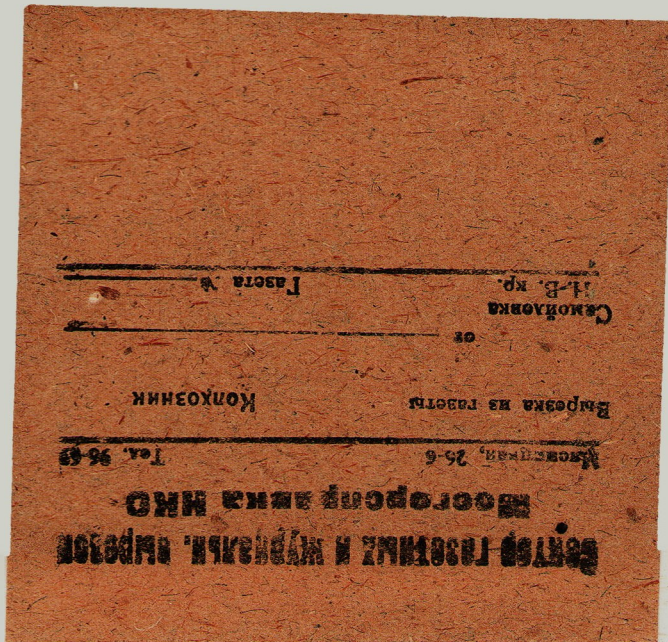
Припоминаю, что еще до включения в наш репертуар «Смерти Пазухина» я мечтал об инсценировке «Семьи Головлевых». Был у меня уже подробный план. О главном образе — о Порфирии Головлеве — я уже делился мыслями с Грибуниным, видя в нем Иудушку. Но пьеса не выходила, а тот прием докладчика от автора, как в «Воскресении», еще не приходил в голову.

Судьбу единственного большого драматического произведения Щедрина «Смерти Пазухина» мы знали. Оно не крепко держалось в Александринском театре, несмотря на замечательных исполнителей в лице Варламова и Давыдова. Тем не менее мы почти безошибочно надеялись на крупный успех у нас. Этому должны были способствовать и наша глубокая и тщательная разработка спектакля — чего до нас в других театрах не было — и, что еще важнее, наличие великодушных подходящих актеров: Москвина, Грибунина, Леонидова, Шевченко, Лужского, Бутовой, Массалитинова, Бакшеева и др.

Я вошел в спектакль как режиссер не сразу. Долгое время режиссерскую работу вели В. В. Лужский и И. М. Москвин. Я вступил в репетиции месяца через два. Некоторый интерес — не столько для сценической судьбы Щедрина, сколько из моих воспоминаний о Художественном театре — представляет рассказ о работе над двумя ролями: над Фурначезым, которого играл Грибунин, и над Живоедихой, исполняемой Бутовой.

Когда я вошел в работу, я уже был предупрежден, что у Грибунина роль не идет. Была заминка и с Лужским в роли Добцова: по свойству его мягкого дарования ему нелегко было скоро дать солдафонские черты этого генерала из

59



«сдаточных». Но наладилась и эта роль, а у Грибунина никак не выходил классический лицемер. Наконец, уже перед самыми генеральными репетициями я применил для Грибунина один педагогический актерский прием. Я сказал ему, что нашел для его Фурначева тон — тон совершеннейшей искренности, как будто бы этот мерзавец и лицемер самый благородный человек. А до сих пор наши искания красок и выразительности для образа шли от фурначевского двоедущия. Как бы в двух тонах вскрывался Фурначев — кажущейся искренности и замаскированного лицемерия. В день первой генеральной репетиции я предупредил Лужского и Москвина, сидевших за режиссерским столиком, чтобы они совсем не записывали никаких замечаний, относящихся к Грибунину, так как сейчас это будет для них совсем неожиданный и новый Фурначев: он будет репетировать благородного человека и только в кое-каких чисто актерски-технических акцентах можно будет уловить истинную фурначевскую сущность — в походке, в излишней слащавости.

Как известно, Грибунин создал чрезвычайно яркий и сильный образ. Это была одна из самых лучших его ролей, как и Порфирий у Москвина.

Около Бутовой — воспоминания совсем другого порядка. Бутова была ярко бытовой актрисой. Крестьянка Саратовской губернии, она была замечательной Анисей в толстовской «Власти тьмы» и создала незабываемую фигуру Манефы в «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Сама по себе, внутренне, она обладала богатой, возвышенной жизнью. Все ее переживания находились в плоскости, совершенно противоположной образам, которые ей поручались для сценического воплощения. Она рвалась к образам благородным, романтическим. Но все ее внешние данные, в особенности голос и дикция, не отвечали ролям, о каких она мечтала. Это была своего рода трагедия актрисы, призвание которой резко расходилось с реальными возможностями.

Живоедиха стояла ей особенно трудных усилий. Она мучилась, создавая этот отвратительный тип, отыскивая для его воплощения такие черты, которые должны были дать художественную радость. Всегда глубоко добросовестная, она старалась подавить ненависть, которую питала к так сказать живой Живоедихе, чтоб из нее создать художественный тип, несущий радость, создать без ущерба правде, без сентиментальничания, без смягчения всей мерзости образа, без оправдывания его подсахаренной идеологией. Она делилась со мной своими терзаниями, наша дисциплина не допускала отказа от ролей. Я понимал ее и заботливо воспитывал в ней артистический образ мышления.

Кончилось тем, что она играла замечательно, и в ее игре особенно остро чувствовалось колющее, беспокойное искусство Щедрина. Но можете себе представить, в каком свете вырисовалась эта работа и ее страдания над ролью, когда в день ее похорон, придя в церковь, я увидел ее гроб, окруженный целой общиной в белых одеяниях: оказалось, она

уже много лет была сначала «сестрой», а потом главой религиозной общины. Была ею и в период работы над развратной Живоедихой!

К ее счастью, в последний год ее жизни она работала над Рабиндранат Тагором («Король темного чертога») в качестве сорежиссера. Толкованию пьесы исполнителям, исканиям сценической выразительности по этой пьесе она посвятила более 200 бесед...

Остановлюсь на важнейшем, как мне думается, вопросе, возникающем вокруг щедринского спектакля. Это — о самой сущности комедийного спектакля, о характере настроений публики, воспринимавшей комедию, о смысле русской комедии вообще. В этом отношении «Смерть Пазухина» особенно типичная пьеса.

Недавно один из наших критиков оспаривал мысль Островского, что пьеса без театра безжизненна, что, мол, чтением пьесы можно вполне заменить театр. Как это неверно! И как особенно прав Островский, когда дело касается комедии, и особенно русской комедии. Ничто так мощно и крепко не вскрывает глубоко заложенную в пьесе правду, как театральный смех. Самый опытный комедийный актер не может при чтении пьесы точно наметить, где публика будет смеяться. Актеры только на публике начинают нащупывать места, возбуждающие смех. И очень часто это бывает ошеломляюще неожиданно. И что самое важное — эта неожиданность вдруг вскрывает истинное правильное отношение к положениям пьесы и к ее образам. В этом еще далеко не исследованное свойство природы театра.

В «Смерти Пазухина»: там за дверью лежит покойник, Живоедиха только что голосила над трупом, здесь взрослые сильные люди в сильных страстных сценах рвут друг друга на части, а в зрительном зале не ужас, не сочувствие и не гнев, а неудержимый, непрекращающийся хохот. И чем искреннее, чем ярче идет на сцене борьба не на жизнь, а на смерть, чем меньше актеры «играют» эти хищнические страсти из-за капиталов, тем раскатистее хохот зрителя, тем громче звенит моральная правда.

Уже после революции мы возобновляли «Смерть Пазухина». Пришел зритель еще более непосредственный, чем прежде. Во время четвертого действия одна старая интеллигентская семья в ложе громко возмущалась поведением публики, которая своим смехом якобы профанирует драматичность происходящих событий. И долго пришлось убеждать, что это только здоровая и нужная реакция.

Да что интеллигентская семья! Я мог бы назвать статью известного критика, который не так давно с возмущением относился к постановке «Ревизора» за то, что она вызывала не чувство гневного протеста, а непрерывный хохот.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

В декабре кончается ваша подписка
Возобновите подписку на 1934 год **НЕМЕДЛЕННО**

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

60