

## П. АНТОКОЛЬСКИЙ

## 1020 Театр Горького

Относительно мирового значения русского театра не может быть двух мнений. Сейчас нам до полной отчетливости ясно, что только русский и советский театр и остался в Европе, как живое и народное искусство, связанное с традициями и смело развивающееся. Доказательств бесконечно много. Но меня сейчас интересует театр в его связи с драматургией. Нам и тут есть чем гордиться. История русской реалистической драматургии от Грибоедова и Лермонтова, через Гоголя, Островского, Чехова вплоть до Горького — какая это поучительная глава в истории нашей культуры, какая быстрота и последовательность в развитии! Эта глава еще не написана. Нам следует пожелать, чтобы она была написана в связи с историей Малого и Художественного театров, чтобы Шенкин, Мочалов, Шумский, Саловский, Ермолова, Ленский, Станиславский, Невмирович-Данченко, Москвин и Тарханов были героями развернутого исторического повествования. Светлые имена этих актеров — прочное достояние народа, мощный форпост культуры, которая по праву претендует на мировое значение, и об этом надо сказать полным голосом, со всей ответственностью за свои слова. Мы ведь знаем хотя бы о том, какое освежительное влияние имела в Европе и Америке драматургия Чехова и Горького сама по себе, даже если не говорить о влиянии театра. Мы знаем, что большинство английских драматургов за последние десятилетия в своих поисках так или иначе отталкиваясь от чеховской драмы, от чеховского диалога, от чеховской острой композиции.

И вот перед нами театр Горького со всем его революционным, взрывчатым смыслом, с горячим красноречием персонажей «Мещан», «На дне» или «Детей солнца», с отказом от канонической фабулы или интриги, которая очень часто принимается за важнейшее условие сценичности, с крупной лепкой характеров, со всей мощной жизненной правдой, буквально затопляющей сцену, наконец, с этим, только одному Горькому присущим, языком. Чехов был тоже революционером в драме. Он первый сломал картонную коробку французского канона, по которому кроили свои бесчисленные произведения такие принятые в театре драматургии, как Дюма-сын, Скриб и Сарду и их русские подражатели, вроде В. Крылова, Рышкова и прочих. Зачем понадобилась такая ломка? Что она несла с собой? От частого употребления каноническая форма заострилась. Недаром теоретики драматургии насчитывали 36 сценических положений, заданных, так сказать, от века, вне коих, будто бы, не может быть сценического действия. И вот по столь упрощенной рецептуре делались вещи, похожие одна на другую, как цветы на обоях, и столь же мало похожие на живую природу. На сцене находил выражение такой же условный мир страстей, как соответствующая ему игра актеров, представляющая собой набор более или менее талантливо заученных штампов: чтобы любить на сцене, надо уметь страстно лопотать, закатывая глаза под веки, чтобы ненавидеть — смотреть исподлобья, хмуря и морща брови, и пр. И если еще представить себе соответственное «ве-

щественное оформление», хотя бы пресловутый «павильон» с обязательными тремя дверями, — одна справа, другая слева, третья в глубине, — то заострение этого условия театра станет очевидным. И станет ясно, как мало имел он общего с искусством.

Чехов и вслед за ним Горький привели на сцену не «амплуа», не героев, комиков, резонеров и пр., а живые индивидуальности, с остро почувствованной личной особенностью. Их типичность противоположна маске условного театра. Она возникает, как результат сложной игры личных свойств, между тем как маска лишена такого богатства. Маска — это как бы проекция трехмерного человека на плоскость. Драматургия Чехова и Горького предъявила и к театру и прежде всего к актеру новые сложные требования. Профессиональные навыки амплуа, этой своего рода актерской «табели о рангах», оказались несостоятельными по отношению к этим новым пьесам. Кто, в самом деле, дядя Ваня? Герой? — отнюдь нет. Резонер? — не хотелось бы. А Лопахин — злодей? А Сатин, а Барон, а Лука — комик? Может быть, действительно, все это комик? Ни одна из этих живых фигур не втиснется ни в какое «амплуа» именно потому, что она живая. И тогда появилась новая разновидность актерского дарования — «характерный актер», и стало ясно что в сущности каждый актер должен быть характерным или, вернее сказать, каждой по-настоящему сыгранной ролью, в том числе и так, как Гамлет, Карл Моор, Хлестаков или Расплюев, — это прежде всего характерная роль, то есть воплощенный живым челове-

ком чужой характер во всей его сложности и полноте.

Вот основное, в чем связан Горький с Чеховым, и — тут же следует подчеркнуть, — в чем они оба связаны со школой и направлением Художественного театра. Как это очень часто бывает в искусстве, произошла взаимная зарядка опытом, дарованием, увлечением, заново выдвинутыми требованиями, свежечувствованным заказом новой эпохи.

Но великий народный художник, донные животворящий нас, художник Максим Горький оказался противоположным Чехову в основном, внутреннем качестве своей драматургии. Где-то в самом сердце, в самой сокровенной глубине чеховских пьес теплится надежда на переустройство человеческого общества. Но Чехов стыллив по отношению к ней, так же, как он стыллив и по отношению к другим большим чувствам.

Горький принес в театр резкую яркость средств выражения. Когда чеховские герои замолкают на полуслове, тогда вступают персонажи Горького. Красноречие ранних героев Горького как будто бы рвет ткань пьесы, но это обманчивое впечатление. Как бы оно ни выступало из берегов, как бы ни переклестывало через рампу, это всегда настоящий реалистический театр, полнокровный и заразительный. В лучшей из ранних горьковских пьес — «На дне» все нестройно, живо, перепутано, как в жизни, отношения плотно притерты друг к другу. Это сложнейший часовой механизм в сцеплениях зубчатых колесиков. Его беспорядочный ход — это сама несчастная, про-

клятая и трижды благословенная людская жизнь. Любовь и ненависть существуют в кричащем соседстве. Ликование загулявших пропойц идет непосредственно следом за смертной агонией; известие о том, что повесился актер, врывается в песню и «портит» ее.

Тем же здоровым чувством сцены внушены знаменитые выступления трех лекарей в «Бульчече» — трубача, знахарки и юридика. В этом же секрет потрясающего действия на публику второго акта «Достигаева», который в конце разрывается, как бомба, хорошо психологически подготовленным и в то же время неожиданным бунтом Таисии. Все это явления одного порядка. Это — театр. По-своему понятый, не имеющий ничего общего с канонами драматической кухни, о которых была речь выше, но традиционно-народный, так же, как народен театр Шекспира или Аристофана. При этом пьесы Горького вовсе не просты, они требуют ключа для своего раскрытия. Их яркость обнаруживается только тогда, когда правильно поняты образы и определены отношения между ними. Причем важно, что исполнение этих образов требует от актера очень сложной способности: умения думать на сцене, а не только сообщать результат обдуманного. Но что же это значит? Это значит — со всей серьезностью, со всей глубиной внутренней сосредоточенности относиться к прекрасному скульптурному тексту Горького, как к только что произвольно рожающимся собственным словам.

Таким образом театр Горького сочетает в себе высокую «литературность», то есть трудность и глубину текста, необычность композиции, словесные длинноты и заторможенное действие и рядом яркость сценических красок и положений. Так мог писать

драматург, прежде всего учившийся у жизни, смелый, не сгибающийся ни перед какими требованиями условного жанра, заставивший всю его специфику служить себе, своей мысли, своим требованиям социального содержания. Горький — крутой автор для театра, несговорчивый; его пьесы можно испортить, провалить на сцене, но нельзя поставить «по-своему». Их можно и должно ставить только «по-Горькому». Тогда они живут и дышат. Великолепный, общезначимый, доступный и щедрый Островский вот уже сколько десятилетий служит театру, служит доблестно, разнообразно и гибко. В этом его сила Горький не служит театру, а хозяйничает в нем. В этом сила Горького. И еще об одной черте Горького, присутствующей только ему, следует сказать. В последние годы своей жизни он поднял на плечи труд, переключившийся с балзаковской «Человеческой комедией». Им был задуман цикл пьес — тетралогия, первые две части которой — «Бульчеч» и «Достигаев». Следом должен был явиться «Рябинин и другие». Это тоже замысел романиста и социолога, подчиняющего себе театр с его ограниченными средствами 2—3-часового представления. Горькому было мало этих 2—3 вечерних часов, и вот представление «Бульчечева» обрывается на полуслове. Это потому, что перед глазами автора стояли не личные судьбы персонажей, а история его родины.

Могучая жизнь Горького оборвана злодейской рукой. Вместе с жизнью оборван его замысел. Мы имеем право только на то, чтобы гадать о нем. Это наше последнее горестное и счастливое право.