

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. М. ГОРЬКОГО

Рождение горьковской драматургии

С полным правом можем мы сказать теперь, спустя почти полвека со времени первых горьковских премьер, что дни 26 марта и 18 декабря 1902 года, дни первых представлений в Московском Художественном театре пьес «Мещане» и «На дне», знаменовали собой начало нового периода в истории русского театра.

Страстный призыв к революции и ясное ощущение ее близости, символически выраженное в «Песне о Буревестнике», находили свое раскрытие в образах живых людей, их отношений, в картинах жизни, нарисованных в пьесах «Мещане» и «На дне». Замечательно уже само по себе обращение Горького к драматургии и театру именно в это время. То было время бурного политического подъема в русском обществе, время уже начавшегося «движения самих масс», время явления на сцену русской жизни новой, ленинско-сталинской фаланги революционеров. В этих условиях Горький чувствовал себя, наконец, в своей стихии. В художественной литературе он один звал к борьбе прямо и открыто.

Горького влекло к театру. Он очень высоко оценивал его значение прежде всего с точки зрения «социальной педагогики», как он говорил.

Письма Горького начала девяностых годов буквально переполнены сообщениями о замыслах пьес. Он пишет о них К. С. Станиславскому, В. И. Мировичу-Данченко и другим. В одной из сцен задуманной пьесы главным действующим лицом должно было быть солдату: хочется пустить на сцену «всего солдата русского»; другая задуманная пьеса требует музыки. Посылая «Мещан» К. Пятницкому, Горький сообщает ему, что завтра же начнет новую пьесу. В ней будет «герой с идеалом». Он хочет нарисовать целое общество провинциального города: земца, купца, журналиста, товарища прокурора, земский начальник, доктор. «Вы понимаете, — пишет Горький, — все — мещане! Я охвачен неким пламенем. Хочу работать, хочу страдать. Я напишу цикл драм, — сообщает Горький в другом письме. — Одну — быт интеллигенции. Куча людей без идеалов и вдруг! — среди них один — с идеалом!.. Другую — городской, полунинтеллигентный рабочий-пролетарий. Совершенно нецензурная вещь». «Третью — деревня... деревня косяная, деревня — неграмотная... тьма и в ней огненные искры стремления к новой жизни. Еще одну: босаки, татарин, еврей, актер, хозяйка ночлежного дома, воры, сыщик, проститутки... Это будет страшно».

Таким образом, «Мещане» и «На дне» — лишь части очень широко задуманного цикла пьес, которые Горький хотел написать, показав на сцене едва ли не все русское общество того времени, все классы и слои общества. Этот замысел, не осуществленный тогда же, однако, можно считать воплощенным во всей драматургии Горького, показывающей все классы

русского общества предреволюционной эпохи.

Чтобы оценить все значение опромного замысла Горького в начале девятисотых годов в связи с общественно-политическим движением эпохи, необходимо вспомнить важнейшие указания В. И. Ленина и И. В. Сталина на отношение пролетарского революционного движения ко всем слоям русского общества того времени. Ленин писал как раз тогда в «Что делать?», что пролетарские революционеры должны ясно представлять себе экономическую природу и социально-политический облик помещика и попа, сапожника и крестьянина, студента и босаки... Товарищ Сталин тогда же в газете «Брэдзла» («Борьба») развивал эту же мысль.

Ощущение близящейся бури, даже предчувствие ее, мечта о ней были уже присущи героям чеховской драматургии (особенно в «Трех сестрах»), но не они приносили ее в русскую жизнь новой, начинающейся эпохи. Горький был прав, когда говорил, что герои Чехова мечтают о том, как будет хорошо через столетия, но никому из них не приходит в голову вопрос: кто же сделает жизнь хорошей? Героем Горького, как раз начиная с пьесы «Мещане», и стал человек, который делает жизнь хорошей. Нил из «Мещан» и открыл собой в творчестве и, в частности, в драматургии Горького фалангу этих героев.

Смысл «Мещан» (сцены в доме Бессеменова) вовсе не в том, что существует мещанство, которое любит покой, любит обильно есть, спать и так далее, — об этом Горький писал достаточно и раньше, — а в том, что настали новые времена, и в доме Бессеменова происходят «смены». И очень драматичные смены! Это не только эпизоды разлада «отцов и детей», — от этого «дом» еще не рушится, — но и сцены борьбы Бессеменовых — отца и сына — с Нилом, — вот это уже гораздо хуже, от этого «дом» уже шатается! Это уже действительно «мещанская драма» (не в историко-литературном, а в социально-политическом смысле). К сожалению, до сих пор еще многие современные постановки «Мещан» (и даже в ведущих столичных театрах!) не проникли к пониманию именно этого существа первой горьковской пьесы.

С Нилом тема обличения мещанства начиналась в творчестве Горького, как тема политической борьбы против самого буржуазно-капиталистического строя. С Нилом в творчестве Горького кончался период жертв бунта против мещанства («Фома Гордеев», «Трое»), начиналась эпоха героев борьбы против буржуазно-капиталистического общества. В образе Нила, человека, «созревшего для толчка», и было живое художественное раскрытие революционного настроения Горького в то время. Петр Бессеменов говорит в пьесе о группе Нила: «зачем они впадают в свои действия (приветительная работа среди солдат, рабочих... И. Н.) какой-то особый смысл?». Так косвенным путем узнавал зритель, что

в «возне» Нила, Шишкина, Цветаевой и Поли с рабочими и солдатами есть какой-то иной смысл, а не только просветительная работа. Можно не сомневаться в этом «особом смысле»... Шишкин тоже был для Горького героем «особого смысла» — человеком из тех, которые бунтуют против подавления свободы личности, которые копят силы до поры до времени, чтобы в нужный час дать отпор угнетателям и вступить в борьбу с ними. Нилу Горький самым непосредственным образом передал свои собственные мысли и настроения, — это ясно устанавливается при анализе текста пьесы и горьковских личных писем к друзьям. «Хозяин тот, кто трудится», — возглашает Нил. Одних этих слов было бы достаточно, чтобы понять революционно-социалистическое существо взглядов Нила. Недаром некоторые его монологи цитировались в те годы в листовках и прокламациях социал-демократических организаций так же, как знаменитые слова из «Песни о Соколе», «Песни о Буревестнике». Нил был первым контурным наброском художественного образа рабочего революционера, над социалистическим воспитанием которого в жизни в те годы трудился Ленин, с восторгом говоривший о рождении в рабочей среде неуверенного стремления к идеям демократии и социализма. Этих новых представителей рабочего молодежи Ленин назвал тогда рекрутами революционного дела.

Уже через месяц после премьеры «На дне» в МХТ Ленин писал из Лондона в письме к родным: «Хотелось бы в русский Художественный посмотреть «На дне». А вскоре в своей знаменитой работе «Шаг вперед, два шага назад» Ленин, рисуя задачи пролетариата в революции, использует горьковский образ «дна» по пьесе «На дне», когда говорит о рабочем классе, придавленном в буржуазном мире, подневольной работой, отбрасываемом постоянно «на дно» полной нищеты и одиночества.

Пьеса «На дне» дополняет и усиливает собой «Мещан» в том смысле, что всю свою силу и убедительность нилова правда обличения, призыва к разрушению господствовавшего тогда строя как бы приобретала в картинах «На дне», где нет уже никакой человеческой жизни. Пьеса прозвучала с огромной революционной силой, несмотря на отсутствие в ней образов носителей революционной идеи. Их роль в пьесе выполняла картина данной в ней жизни, как говорит в «Мещане» Тетерева, картина «вещественного доказательства преступлений» капиталистического общества против человека и человечности.

«Мещанам» и «На дне» непосредственно предшествует «Песня о Буревестнике», а последует философская поэма «Человек». Вместе они как бы создают ансамбль произведений, вполне выражающих идейно-художественные устремления Горького периода рождения его драматургии, периода обличения Горького, ставшего тогда сторонником ленинской «Искры», с рабочим революционным движением и с революционной социал-демократической ленинско-сталинской направленности.

Если бы в истории нашей литературы не было ни прозы, ни поэзии, ни публицистики Горького, а была бы только его драматургия, ее одной достаточно было бы, чтобы увидеть в тематике его пьес, в их идеях и проблемах, в их типах и в художественной методологии писателя, отражение исторического пути развития нашей революции от начала девятисотых годов эпохи подготовки первой русской революции до эпохи Великой социалистической революции.

Известно, что Горький на славном пути его служения революции подчас выпадал в серьезные идейные заблуждения, которые он преодолевал под влиянием суровой критики со стороны Ленина и Сталина. Выражаясь словами самого Горького, это была критика строгих учителей и добрых, заботливых друзей. На животворной почве ленинско-сталинских идей росло и развивалось творчество Горького, породив в русской и мировой драматургии произведения, открывшие собой новый период в истории театра.

И. НОВИЧ.

Горький о кино

В годы своего подъема и расцвета советская кинематография потеряла верного друга и надежного советника. Умер Горький, строгий и взыскательный критик, на протяжении многих лет являвшийся учителем и вдохновителем мастеров советского кино. «Горько поздравляю с прекрасными победами, — писал он в своем приветствии в дни юбилея 15-летия советского кино. — Уверен, что чем дальше, тем более успешно будет развиваться ваша работа. Культурное значение ее в таких образцах, как «Гроза», «Пышка», «Чапаев» — огромно».

В 1932 году, в день празднования собственного юбилея — 40-летия литературно-общественной деятельности, Горький произнес перед звуко-съемочной камерой, а аппарат навеки запечатлел следующие слова великого писателя:

«Я скажу несколько слов о кинематографе, о его роли, которой он пока не выполняет. При всех средствах, которыми он обладает, кинематограф мог бы играть огромную роль в мире. В частности, в нашей стране эта роль была бы значительней, чем где-либо в других странах. Я не говорю уже о применении кинематографа в школьном деле. Он должен ознакомить школу с историей культуры, дать школьнику ясное представление о таких трудных, скажем, науках, как биология, например, во всех ее дисциплинах. Мог бы показать трудящимся историю культуры, в частности историю русской культуры, которую мы совершенно не знаем».

Кинематограф мог бы показать и взрослому — огромную человеческую массу, которая учится быть хозяином жизни, — все, что совершается сейчас в мире, и все, что когда-то было, и все, что делается... Мне кажется, что деятели кинематографа должны приложить все усилия, чтобы сделать из кинематографа мощное орудие культуры, орудие, которое помогло бы глубже стать нашей массе в позицию людей, которые умеют чувствовать во всем, что нужно и не нужно нашей стране, что нужно утвердить и что надо отбросить».

В этих словах с наибольшей полнотой, ясностью и четкостью Горький сформулировал основы своей кинематографической концепции, складывавшейся на протяжении нескольких десятилетий.

Горький был первым и единственным русским писателем, приветствовавшим появление кинематографа в России. Он первый сумел рассмотреть в ранних бесхитростных съемках зачатки большого нового искусства. В июле 1896 года в двух статьях (в газетах «Нижегородский листок» и «Одесские новости») Горький дал интересный этюд об особенностях, возможностях и художественном значении нового эреличного искусства — кинематографа Люмьера».

В этих статьях даны замечательные описания виденных им ранних кинокартин. Эти описания так своеобразны и непосредственны, так удивительно ярко и выразительно передают впечатление от первого просмотра названных картин, что мы должны считать их ценнейшим документом по истории кино.

Горький безошибочно предсказал величайшее будущее кинематографа и его роль в истории мировой культуры, в деле «усовершенствования жизни человека и развития его ума», когда сказал, что «этому изобретению, в виду его поразительной оригинальности, можно безошибочно предсказать широкое распространение».

Столь же безошибочно предсказал он судьбу кинематографа в условиях капитализма. «Кинематограф», — писал он, — «послужит вкусом ярмарки и разврату ярмарочного люда. Он будет показывать иллюстрации к сочинениям де Салы и к похождениям кавалера Фоблаза... Он раньше, чем послужит науке и поможет совершенствованию людей, послужит Нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата...».

Позже Горький не раз возвращался к характеристике буржуазной кинематографии. Он отмечал беспринципность и аморальность кинодеятелей,

выпускающих в пелях наживы детективные фильмы, героями которых являются убийцы и преступники. В психологическом очерке «Убийцы», написанном до революции, Горький писал, что «...Воспроизводя на экране картины преступлений, он (кинематограф — В. В.) возбуждает зоологические эмоции одних людей, развращает воображение других и, наконец, притупляет у третьих чувство отвращения к фактам преступности».

Эта оценка буржуазного кинематографа совпадала с точкой зрения В. И. Ленина, считавшего, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массу отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Эти же мысли несколькими годами позже были высказаны Горьким в ответ на анкету газеты «Театр» о задачах кинематографа: «Кинематограф меня занимает давно. Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, когда он станет сеять «разумное, доброе, вечное» там, где это будет необходимо, то его роль будет чрезвычайно высока. А это даст безусловно кинематографу будущее».

И когда после победы Великой Октябрьской революции проникновение искусства в демократическую среду стало реальностью, Горький выступил с обширным планом создания совершенно нового репертуара театра и кино (цикла инсценировок по истории культуры), репертуара, которого не было и не могло быть в дореволюционной России.

И в последние годы жизни Горький не переставал уделять внимание борьбе за социалистическую кинематографию.

«Кинематография, несомненно, за последние годы достигла всеми справедливо признанного успеха, — говорил он на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров в апреле 1935 года. — У нас есть «Чапаев». Недавно я видел удивительный фильм — «Граница», пожалуй, столь же красивый фильм, столь же мощный и столь же насыщенный, как «Чапаев». Есть еще много кинематографических вещей, достойных похвал, но это есть только первые победы, и все-таки работа не так хороша, как должна бы быть. Почему? Мне кажется, потому, что нет, — как бы это сказать, чтобы не обидеть, — нет достаточно социальной прамотности, нет достаточно ясного представления о том живом материале, который мы изображаем».

Отмечая недостатки таких крупнейших произведений, как «Кресты», «Юность», «Максим», «Иван», «Гармонь» и другие, Горький в своем выступлении показал нам образец художественного руководства, образец подлинно большевистской критики. Сурово критикуя некоторых мастеров за их склонность к формалистическому штуркачеству и натурализму, Горький в то же время непрестанно призывал художников к правдивости, к реализму, к народности искусства. Он призывал изучать фольклор, народные песни, на конкретных примерах показывая идейное и художественное богатство народного искусства.

Многие советы и указания Горького были реализованы, как, например, его предложение создать документальный фильм об одном дне в СССР. Эта идея была осуществлена в фильме «День нового мира», а затем в фильме «День войны» и совсем недавно в фильме «День победившей страны». Но осталось еще немало предложений, советов и указаний Горького, которые работники советской кинематографии должны претворить в своих кинопроизведениях.

Вен. ВИШНЕВСКИЙ.

На сцене—Алеша Пешков

...Гудит причаливший паром, и от пристани на высокий волжский берег всходят три человека, три поколения одной семьи: бабушка Акулина Ивановна, дочь ее Варвара и маленький внук Алеша, будущий великий писатель Максим Горький. «Молодка-то как убивается!» — сочувствует один из матросов, глядя на Варвару, беспрестанно приносящую к столбу. «Муж у ней помер!» — тихо поясняет бабушка... Так сразу вводится зритель в горестные и трудные человеческие судьбы. Горе Варвары — не только в смерти любимого мужа, но и в том, что она вынуждена возвратиться к отцу, в тот каширский дом, который сама Варвара называет «адам», — и возвратиться в этот ад не одна, а с ребенком! После недолгой жизни с отцом, светлым и легким человеком, Максимом Пешковым, Алеша предстоит узнать самодурство деда, звериную жестокость дядьев, жестокую жизнь, утверждающую рабство перед сильными, унижение слабых, приверженность к своей рубашке, которая «ближе к телу», к своей хате, которая «с краю». Мальчик Алеша входит в этот страшный мир, и вместе с Алешей входит в него и притихший, взволнованный зрительный зал.

О. Форш и И. Гроздев с большой бережностью подошли к инсценировке горьковского «Детства». Они дали ряд впечатляющих картин жизни Алешы в доме деда. Мелче удался третий акт, написанный торопливо, с притеснятой несколько механически кановкой ухода Алешы «з людьми» — посудником на пароход. Это, однако, во многом искупается тем, что авторы сохранили бесценные самоцелые горьковского слова, полноту характеров, художественную логику положений и мотивировок.

На этом материале Горьковский тюз им. Н. К. Крупской создал хороший, радующий спектакль, напоминающий лучшие достижения советских детских театров и счастливо преодолевший некоторые досадно-«тюзовские» штампы и ошибки. У нас охотно цитируют слова К. С. Станиславского о том, что для детей надо играть не только так же, как для взрослых, но еще лучше и прозрачнее. Однако нередко иные тюзы играют не лучше, а хуже, чем для взрослых, подменяя требуемую Станиславским прозрачность упрощенством. В эту ошибку не впади постановщики «Алеша Пешкова», — ни начинавший ее недавно скончавшийся Е. Асеев, ни продолживший и завершивший постановку Н. Левков. Он «раскрыл» перед зрителем жизнь героев пьесы, их чувства и мысли во всем богатстве.

Так раскрыт в спектакле образ деда (О. Эллинский). Внешне это сухой, жилистый старик, с ястребиным носом и рысьими глазами, с повадками, кремнисто-жесткими вначале, стариковски-расслабленными в конце. Это деспот, злобный и жадный, и как легко было бы сыграть его на этой одной методически черной краске! И вот в спектакле разверзается такая сцена: мальчик Алеша, жестоко избитый дедом, лежит в постели. Его мучают боль, стыд, унижение, крушение детской веры в свою мать: она не защитила от деда, она — «не самая сильная». В комнату входит дед, тихий, виноватый, он принес внуку лакомства. Оскорбленный мальчик отворачивается, он не хочет отвечать на деловую ласку, он не прощает. Не прощает и зрительный зал, который смотрит на деда враждебно, внутренне ошатавшись. И тогда дед начинает рассказывать о своем собственном детстве, во сто крат более горьком, — о тех смер-



Сцена из пьесы О. Форш и И. Гроздева «Алеша Пешков» в постановке Горьковского городского театра юного зрителя им. Н. К. Крупской. Алеша — арт. А. Крылова и бабушка Каширина — арт. А. Луговая.

...Мы идё-о-ом... босы, голодные... Камень-о-ом... ноги порваны... Не отрываясь слушают деда и Алеша, и зрительный зал: впервые в их сознание входит сложность жизненных явлений, родивших самодурство деда, сделавших деда одновременно и палачом, и жертвой... Так в созданном им образе актер все время дает почувствовать тлещие под мусором и мерзостью огоньки поруганной, исковерканной человечности, — и от этого образ становится глубоким, наполненным и правдивым.

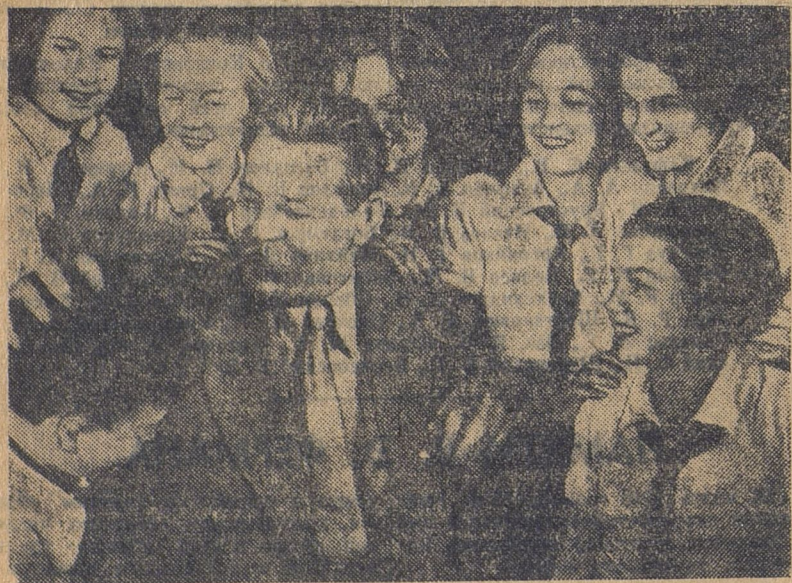
Актриса А. Луговая играет бабушку с молодым увлечением и создает пленительный образ старой русской женщины. Все горькое, что пало на ее долю, переплавилось в ее благородной душе в чудесную любовь к людям и к жизни.

Своеобразно и свежо, без использования тюзских «страстных» штампов, раскрыты в спектакле образы детей. Самый трудный из них — образ самого Алешы Пешкова. В пьесе он приезжает к деду совсем маленьким, какого нельзя показать на сцене. Артистке А. Крыловой приходится поэтому вначале преодолевать неизбежную упрощенность текста. Это удаётся не везде, и винить за это актрису нельзя. Алеша в пьесе мало действует, — он только познает окружающее. Актриса прекрасно слушает, смотрит пытливо, умными глазами. Очень трогательна она в сценах с матерью, бабушкой, Цыган-ком.

Интересно и остро рисует В. Болховитинова мальчика Сашу — хилого, трусливо-злогобного лицемера и пакостника исподтишка. Приятно и не штампованно играет В. Иванова Катю, болезненно, бессильно-доброу, забитую девочку. Слепнущий мастер Григорий в пьесе не боится надвигающейся на него темноты, — она не чернее окружающей его горючей тьмы. Григорий не жалеет о том мире, который он скоро перестанет видеть: этот мир не радостен для человеческих глаз. Но правильно поступает театр, дающий возможность юному зрителю заглянуть в звериное логово старого, разрушенного нами мира.

Пример Горьковского тюза, создавшего этот яркий и воспитательно ценный спектакль, следует учесть всем советским тюзам.

А. БРУШТЕИН.



А. М. Горький беседует с Иркутскими школьниками — авторами книги «База курносых». (Первый Всесоюзный съезд советских писателей в 1934 году). Фото О. Шингарева.