

500



ИСКУССТВО ЗУСКИНА

А. ГУРШТЕЙН

Заслуженный артист республики В. Зускин — один из тех, кто создал искусство Московского государственно-го еврейского театра, кто создал его славу.

Зускин пришел в театр мальчиком. Он принес с собой одаренность и детские воспоминания. В ГОСЕТе он вырос в актера, в ГОСЕТе выросло и расцвело его радостное актерское искусство. Он пришел в театр мальчиком, хотя и носил форменную фуражку студента Московской горной академии. И начинать ему пришлось с самого начала. Что он знал и что он умел?

Многие художники вспоминают, что в детстве они умели и любили подражать. Так, между прочим, рассказывают о себе классики еврейской литературы Менделеев и Шолом-Алейхем. Молодой Зускин (он молод и сейчас, потому что родился в 1899 году) принес с собой в студию Московского еврейского Камерного театра (Московский еврейский театр именовал себя в первые годы «Камерным театром», и лишь позднее преодолел границы «камерности», выйдя на широкую дорогу большого театрального искусства, искусства масс) наивное детское искусство подражания и богатую память, насыщенную бытовыми образами литовского еврейского местечка с его традиционными обычаями и героями.

Театру предстояло привить Зускину театральную культуру, дать ему направление, указать путь, которым он должен был следовать, осуществляя свои творческие возможности.

Для Вениамина Зускина начались трудные «ученические годы». Он попал в коллектив, который осуществлял волю режиссера, осуществлял определенную художественную программу. На языке теоретиков этого театра это значило (в несколько более поздней формулировке) — «железобетонный жест» и «экстатический рационализм». К счастью, действительные художественные возможности и достижения театра оказались сильнее и богаче его теоретических формул, и театр вскоре вышел за пределы границ, которые ставила его собственная теоретическая мысль. Но ко времени прихода Зускина в театр (он поступил в студию в 1921 году и тогда же был принят в актеры театра) специфические теоретические установки театра еще господствовали над его искусством. И в начале своей актерской работы Зускин часто чувствовал себя беспомощным при виде вычурной режиссерской линии и рисунка. Эта режиссерская линия и рисунок не были полностью надуманными, они стремились к обобщению известных жизненных явлений, но шли по пути рационалистической абстракции, по пути условной схематичности, которая отрицает живые звенья действительности во имя вымышленной математической типизации.

Художественный метод Московского еврейского театра строился на принципе, так сказать, аналитического (а не синтетического) обобщения. В новейшем искусстве этот путь идет еще от Сезанна; логические следствия его ведут к полнейшей «алгебраизации» и «геометризации» действительности. Жест и движение в Московском еврейском театре были построены по принципу «аналитического обобщения»; по этому же принципу строилась мизансцена и общая конструкция

спектакля. Этому принципу было подчинено и художественное слово. Это был театр формул и ассоциаций, театр художественных «знаков». В согласии с общим «аналитическим» принципом театр решал и важнейшую проблему — проблему сценического типа, проблему социального характера на сцене. Театр шел по пути «социальной символики». Широко применяя гротеск и его средства, театр давал вместо социального типа и характера социальную маску. Московский еврейский театр был театром социальных масок *par excellence*.

Путь Зускина в Московском еврейском театре и шел сперва в этом направлении — к созданию социальной маски. Зускин рассказывает, как трудно ему было в первое время, пока он не усвоил замысла режиссера, не усвоил принципов театра. Зускину часто приходилось тогда собирать всю принесенную с собой сырую актерскую силу подражания и применять ее, чтобы передать вычурную линию режиссерского рисунка, который вначале представлялся Зускину бессодержательным и безжизненным.

В сентябре 1921 года Зускин сыграл свою первую роль в Московском еврейском театре, роль первого еврея в шолом-алейхемовском этюде *Неправда*. Год спустя (в декабре 1922 года) Зускин дает свою первую большую работу, гольдфаденовскую *Колдунью*, которая выдвинула его в первые ряды актерского коллектива. А затем идет целый список художественных побед и достижений. Он создает ряд шолом-алейхемовских персонажей, среди них роль свата Соловейчика в *200 000* (в 1923 году), он выступает в *Ночи на старом рынке* Переца (1925 г.), он возвращается к гольдфаденовскому репертуару (*Десятая заповедь* — 1926 г.), он достигает вершин своего искусства в образе Сендерл-Бабы (в *Путешествии Вениамина третьего Менделеева* — 1927 г.). Наконец, он дает ряд образов в советском репертуаре (в произведениях Добрушина, Маркиша, Даниэля, Бергелсона).

Первое, что усвоил Зускин в Московском еврейском театре, — конденсированная внешняя характеристика сценического образа, регулированный жест и движение, общая тренировка актерского тела. Сгущенная внешняя характеристика образа играет очень большую роль в театре социальных масок; одновременно театр масок создает большую культуру внешнего рисунка образа. И когда Зускин вырос в самостоятельного актера, он стал усиленно работать над внешним рисунком образа, обнаруживая большую инициативу и находчивость. Зускин сам делает эскизы к внешнему рисунку своих образов, и художник спектакля всегда находит в Зускине лучшего советчика с богатой фантазией и большой наблюдательностью. Великолепный внешний рисунок образа Сендерл-Бабы (это — лицо с бородавками и без следов растительности — недаром Сендерл слышит бабой!) создал сам Зускин в процессе своей работы над ролью.

Первым большим успехом Зускина на пути к созданию социальной маски был образ «шадхена» (свата) Соловейчика в *200 000* (1923 г.). Но свое актерское мастерство Зускин проявил еще раньше в роли колдуньи (1922 г.), построив ее на фольклорной традиции. Зускин в этой роли с подлинно-художественной