

НИКОЛАЮ Константиновичу Симонову суждено было начать актерскую жизнь одновременно с героями первых советских пьес. Почти тридцать семь лет назад, будучи совсем молодым актером, он сыграл на академической сцене роль Никиты Вершинича из партизанской драмы Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69». Этой работой он прочно связал собственную артистическую судьбу с судьбой молодой советской драматургии.

Навсегда вошли в историю советского актерского искусства созданные Симоновым образы военкома Мехоношева из «Конца Криворыльска» Б. Ромашова и председателя исполкома Береста из «Платона Кречета» А. Корнейчука. Высокую радость служения народу, силу убеждения и верность революционному коммунистическому идеалу увидел актер в этих людях и показал их со сцены со всей широтой и смелостью художника-первооткрывателя.

В лучших ролях Симонова неизменно торжествовало чувство нового, вера в высокое призвание своего современника. Этой вере актер никогда и ни в чем не изменял. Настойчиво и пылливо он искал своего героя, и вовсе не случайно от веселого, жизнелюбивого и чуть озорного военкома Мехоношева, сыгранного им в молодости, он спустя два десятилетия пришел к роли генерала Муравьева из «Победителей» Б. Чиркова.

Симоновский Муравьев, талантливый полководец, коммунист, боец, был осенен тем подлинно романтическим воодушевлением, которое присуще только очень ярким, значительным, душевно щедрым людям. В образе Муравьева Симонов жил жизнью как бы укрупненной, свободной от случайных психологических подробностей, полностью подчиненной большой и всеобъемлющей

цели. Актер изображал человека в рост его подвига, придавая своему изображению смысл широкого и смелого обобщения.

Мне повезло увидеть Симонова во всех или почти всех ролях, сыгранных им на протяжении нескольких десятилетий его артистической жизни. Может быть, поэтому я особенно ясно ощущаю удивительную цельность, внутреннюю неделимость его творческих устремлений. Наряду с ролями в пьесах советских драматургов Симонов нередко выступал в труднейших и ответственных ролях классического репертуара. В двух постановках пушкинской трагедии он исполнял роль Бориса Годунова, играл Макбета, Егора Булычова, Антипу Зыкова, Астрова.

Выдающимся завоеванием советского театрального искусства было исполнение Симоновым роли Протасова в поставленной В. Кожичем драме Л. Толстого «Живой труп». Протасов Симонова был созданием, в котором сплелись воедино глубокая и самоотверженная сердечность и непоколебимое, суровое человеческое достоинство, мужественная готовность к самоотречению и бескомпромиссность человека, никогда и ни в чем не отступающего от правды.

Исполнение Симоновым роли Протасова было во многих отношениях первооткрытием, обозначившим новый этап в сценической истории этого образа. Таким же первооткрытием стало недавно исполнение Симоновым одной из самых трудных ролей русского классического репертуара, роли Сальери из маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Симоновский Сальери сразу же вырвался за пределы биографии одного только актера. С полным правом можно сказать, что он сразу же стал драгоценным достоя-



нием всего нашего актерского искусства, одним из самых счастливых его достижений.

В спектакле Академического театра драмы имени А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» создан на редкость удачный, ослепительно-светлый, празднично-концертный фон. На этом фоне фигура Сальери, и без того огромная, приобретает особую скульптурную массивность. Может даже показаться, что он излишне велик, этот мучительно размышляющий человек, которому приходится в одиночку нести свою тяжкую душевную ношу. С трудом отрываясь от долгих раздумий, и словно только для того, чтобы наконец-то опровергнуть их, Сальери—

Симонов поднимает голову и начинает говорить.

Голос его, вечно смятенный, полный трепета и напряжения, гнева и обиды, тревожно вибрирующий симоновский голос кажется в первое мгновение на редкость неприспособленным для горчайших интимных признаний. Скорее это голос обвинителя, нежели обвиняемого, судьи, а не преступника.

Сальери — Симонов молчит на сцене не менее красноречиво, чем говорит. И это несмотря на то, что Пушкин одарил Сальери двумя монологами, в каждом из которых он проживает целую жизнь. Сальери молчит, потому что не в состоянии открыть и рассказать самому себе всю правду. Да, верно, он избран, чтобы покарать случайность, «священный

дар», ни с того ни с сего озаривший голову «гуляки праздного». Да, правда, этим гулякой праздным оказался его ближайший и великий друг. Но разве во всем этом дело? К мысли о том, что жизнь Моцарта бесполезна, он уже давно приучил себя, но разве мысль эта хоть в малой степени утешила его самого? Ничуть! Разве смирился он с тем, что не ему, неумолимому труженику и искателю, «разъясвшему музыку», а Моцарту выпало создать созвучия, которые так страстно жаждал создать он сам?

Сальери—Симонов слушает Реквием, беспомощно согнувшись и беззвучно плача, и во всем его облике проступает такая щемящая

безутешность и беспомощность, глаза его, полные слез, так растерянно ищут понимания и не находят его, что на какое-то мгновение мысль о совершающемся злодействе уходит куда-то на второй план и остается одно только человеческое сострадание.

Первые звуки Реквиема возникают в спектакле на клавишине и как бы силой самого воодушевления, с которым он написан Моцартом, подхватываются оркестром и хором. Симоновский Сальери слишком велик сам для того, чтобы не оценить, полной мерой созданное гением Моцарта. Но новое творение композитора не колеблет его решимости, а только укрепляет ее.

Может возникнуть в связи с этим естественный вопрос: не приукрасил ли актер само злодейство, не придал ли ему тот сентиментально-мелодраматический оттенок, который выручал на театральных подмостках не одного кровавого убийцу?.. Нет, в этом обвинить Симонова трудно. Трудно, ибо главной темой, душой и сущностью созданного им образа стало нечто, лежащее далеко за пределами совершенного Сальери злодеяния. Глубокая тоска и, вместе с тем, восторженная радость, с которой он слушает музыку, особая артистическая взвинченность, которую с такой силой передает актер всем интонационным строем своих речей, открывают нам трагедию, которая больше всего потрясает душу Сальери, трагедию неразделенной, поправной любви к искусству.

Субъективная правда Сальери — а без нее вообще немислим трагический герой — открывается Симоновым в его безмерном и величественном артистизме, в жреческом бескорыстии, с которым он поклоняется искусству. Но симоновский Сальери безнадежно одинок, ибо

даже само поклонение его отрешено от живой жизни, жизни-созидательницы, отвергающей догму и мертвый порядок. Так величие чувств, испытываемых Сальери, оборачивается их бессилием.

Вскоре после роли Сальери Симонов выступил в роли старого советника Маттиаса Клаузена из драмы Гергарта Гауптмана «Перед заходом солнца». И в этой работе актер остался верен себе и своей творческой теме. Гибель симоновского Клаузена стала нравственным, идейным торжеством человека, не захотевшего променять свою душевную чистоту на чевичную похлебку лживой и подлой буржуазной респектабельности. Семидесятилетний старик, он оказался самым молодым и самым живым в своей собственной семье. Эту молодость, эту силу жизни, бушующую в Клаузене, Симонов передает с поражающей глубиной.

Как всякие создания подлинно большого художника, воплощенные Симоновым образы Сальери и Маттиаса Клаузена не только живут на сценических подмостках неопровержимо достоверной жизнью, но и несут в себе глубоко философское обобщение. Трактовка актера как бы расширяет их внутреннее содержание, приближает их к нашему пониманию.

За исполнение ролей Сальери и Клаузена Симонов выдвинут на соискание Ленинской премии 1963 года.

С. ЦИМБАЛ

На снимке: народный артист СССР Н. К. СИМОНОВ в роли Маттиаса Клаузена в спектакле «Перед заходом солнца».

Фото Д. Мовшина