



Е СЛИ ВСПОМНИТЬ школьные годы и заняться составлением сравнительных характеристик, то описания двух героев — Маттиаса Клаузена, созданного драматургом Г. Гауптманом, и Маттиаса Клаузена, сыгранного актером Н. Симоновым в спектакле Ленинградского театра драмы им. Пушкина «Перед заходом солнца», — описания эти будут разниться достаточно ощутимо. Разумеется, не за счет изменения текста или чего-либо подобного. Кой-какие крохотные кутюры, незначительная перестановка реплик присутствуют, но мы говорим об этом лишь для того, чтобы подчеркнуть общее и явно выраженное желание режиссера А. Музиля быть верным и духу, и букве гауптмановского произведения.

Далеко не во всем это ему и остальным актерам удается, но странная вещь: отрицательная или положительная однолинейность персонажей оказывается вдруг тем естественным фоном, на котором фигура главного действующего лица обретает гигантский размах. Созаем, что фраза получилась несколько двусмысленной: слово, играй все другие лучше, Н. Симонов не произвел бы на нас ошеломляющего впечатления. Но мысль наша была не об этом, а просто о том, каким вдвойне, втройне одиноким чувствовал себя на сцене этот человек, попавший в ловушку, расставленную ему его собственным сердцем, людьми и временем.

Правда, если быть вполне открытыми, надо сказать, что у Н. Симонова трагедия времени ощущается всего менее, вернее, всего менее ощущается внятую, непосредственно. Далеко не с такой пристальностью, как его литературный прообраз, он всматривается в окружающий его мир. Но значит ли это, что та зоркость и трезвость, которые присущи персонажу Гауптмана, в сценическом его воплощении отсутствуют? Нет, не отсутствуют, но просто трансформируются в другое качество человеческой природы — в зоркость сердца. Вот это изменение категорий и характеризует, пожалуй, то главное, свое, что делает работу Н. Симонова работой Н. Симонова и никого другого больше.

Могут сказать — все дело тут в ак-

НЕПРИМИРИМОСТЬ

АКТЕРЫ
1963

терской индивидуальности. В той самой неповторимой актерской индивидуальности, сочетание качеств которой и делает героев Н. Симонова особенно восприимчивыми, нервными, даже чуть экзальтированными, если хотите. Вспомните только его работы последних лет — Федю Протасова в «Живом трупе» или вот теперь Маттиаса Клаузена... Разве не подтверждаются наши слова? Да, подтверждается, но раскрывают они не причину, а следствие.

И экзальтированность, и нервность, и каждую минуту ощущаемая нами, зрителями, душевная незащищенность симоновских образов — все это отнюдь не только потому, что иначе актер играть не хочет, не может. Он не может и не хочет другого — воспринимать действительность сквозь призму спасительного подчас легкомыслия или равнодушия, иронии или эгоизма. Нет, все — всерьез, все — всем сердцем, и оттого каждая несправедливость ранит во сто раз сильнее.

Но смешно было бы при этом подумать, что образы, созданные актером, это образы людей слабых, легко падающих духом. Наоборот. Душевный максимализм делает их не только сильными, но и способными на бунт. Бунт своеобразный, но приводящий в явное бешенство всех тех, против кого направлен. И даже больше: на Маттиаса Клаузена ополчаются не только его дети, что безобразно, жестоко, но объяснимо: новый брак отца может значительно сократить долю их наследства. Бессердечие отпрысков поддерживается верхушкой города — теми людьми, которые в начале пьесы устраивали фальшивое шествие в честь семидесятилетия героя и подобострастно награждали его званием почетного гражданина. Значит, не так-то все просто и не так безобиден для филистеров этот богатый, солидный, старый человек, осмелившийся полюбить молоденькую девушку.

Впрочем, все три определения: богатый, солидный, старый никак не вяжутся с Н. Симоновым, хотя по види-

мости все они точны. Г. Гауптман так и пишет о своем герое: «холерный господин, 70 лет, тайной коммерции советник». Но не деньги определяют его величие, не солидность вызывает невольное уважение и не о старости думаешь, глядя на этого седого, красивого человека. Самое первое его появление — в ореоле славы, почета — рождает неожиданную тревогу, которая крепнет и не покидает вас даже тогда, когда, кажется, нет ничего опасного. Чем же вызывает Н. Симонов это чувство полного соучастия в судьбе своего героя? Чувство такого соучастия, что напрочь забываешь заранее известный тебе финал и ждешь и не веришь в случайность, которая могла бы помочь Маттиасу Клаузену и его Иннкен.

Действующие лица пьесы, и особенно сам Клаузен, часто вспоминают Гёте. Это не просто цитирование и даже не гордость соотечественников. Автор настойчиво подводит нас к мысли о каких-то внутренних параллелях, которые ему хочется провести между олимпийцем из Веймара и своим любимым героем. Параллели можно искать прямые: так же, как Клаузен, Гёте на закате своих дней был увлечен юной девушкой, но не они для Гауптмана самые важные. Куда дороже ему духовное родство.

Автор подчеркивает — его герой достоин преклонения в силу своих исключительных нравственных качеств. Актер настаивает: в первую очередь его герой достоин любви — все остальное приложится само собой. Это не взаимоисключающий спор, но от того, как он повернется, зависит многое в спектакле. В Ленинградском театре драмы побеждает Н. Симонов, и пьеса Г. Гауптмана только выигрывает от этой победы. Она наполняется горячей, бешено kloкочущей кровью, бурным темпераментом, в то же время какой-то удивительной человечностью. Сыгранная так, она звучит неожиданно, но именно эта неожиданность и представляется теперь абсолютно закономерной.

Теперь уже никому не кажется странным, что Клаузен в самом начале спектакля появляется перед нами таким настороженным и где-то в глубине души готовым ко всем тем ужасным событиям, которые должны разыграться. Конечно, он не предполагал, что они примут **такие** размеры и **такие** формы, но ничего хорошего он тоже не ждал. Не разумом, не логикой, а внутренними очами узрел он ничтожность окружающих, и она поразила его. Поэтому и любовь к Иннкен стала для него не только последней, драгоценной любовью, но и приобрела огромное, едва ли не символическое значение.

Н. Симонов борется страстно и мужественно, но поражение его неизбежно. Это не обреченность, нет, а именно неизбежность, которую актер объясняет удивительно глубоко. Для нас она диктуется множеством причин, из которых главная — в общественной, социальной природе буржуазного общества. Исполнитель несколько не снимает этого обоснования, он просто добавляет к нему свое. Таким, какой он есть, он не может существовать в мире, истинную цену которого он постиг лишь в старости. У него нет для этого никаких защитных приспособлений, и, что главное, он с негодованием отверг бы их. Даже любовь Иннкен — и та не в силах заставить его забыть все то, что он узнал. Примирение? Такой выход возможен, но не для него. Значит — смерть, но смерть, как вызов, как крайний протест, как последний бунт.

Так воспринимается финальная сцена, но так воспринимается она потом, когда схлынут первые впечатления и придет внезапно охватившее вас чувство личной потери. А пока идет спектакль, это чувство близости к происходящему, и сострадания, и гнева, и боли, и радости от соприкосновения с настоящим искусством и настоящим человеком не покидает вас и вытесняет все остальные.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ.