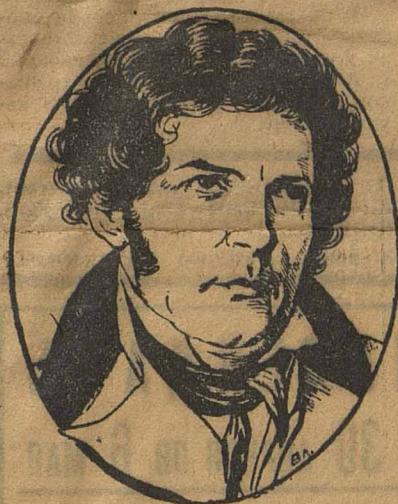


"Сов. Нек." № 20
29/12-34.

ХУДОЖНИКИ ЖИВОГО СЛОВА



Артист Малого театра
Павел Мочалов
(1800—1848)

Я знал одного прирожденного москвича, который время от времени исчезал по вечерам; на спросы друзей, почему его так трудно заставить дома, он неизменно отвечал: — Лечусь. Хожу к профессору на прием!

Больницей, куда он ходил лечиться, оказался Малый театр, профессором — О. О. Садовская, а болезнью, требовавшей основательного лечения, было истощение и искажение русского языка, которым, чувствовал мой приятель, он заболевает, заражаясь от худосочного интеллигентского бledноречия. «Профессор» исцелял больного от речевого безвкусыя и бессилия.

Французский ученый Патуе, автор книги «Островский и его театр, нравов», приехав в Москву, днем бродил по захолустьям Замоскворечья, а вечером приходил в Малый театр и слушал чарующую колоритную русскую речь Садовской в пьесах Островского. В сценическом слове Садовской Патуе находил то живое русское слово, которое ему, чужеземцу, раскрывало эпоху, среду и быт Островского и его героев. Живое слово превосходной артистки было голодом, с величайшей социальной достоверностью передававшим трепетание жизни целого класса, — ученому оставалось только учиться у этого голоса.

Может ли это быть? Может ли сценическое слово быть настолько емко, многоцветно и крепко, чтобы само по себе, без пособия, грима, костюма, обстановки давать социальную характеристику говорящего лица?

Вот рассказ одного из участников гастрольной поездки артистов Малого театра во главе с О. О. Садовской. Труппе пришлось долго ждать поезда на глухой станции. Все приуныли. Садовская рассмешила всех тем, что на двадцать шесть совершенно отличных манер произносила одну и ту же фразу: «А фамилия ее оказалась Шушанчикова». Каждый раз из-за фразы выступало новое лицо, с новым социальным паспортом: то купец 1-й гильдии, то купец 2-й гильдии, то 3-й (разная социальная «степень», при одной и той же краске, с разной густотой и смелостью расценивала слово); купцов сменяли приказные, приказных — свахи: высококупеческая, среднекупеческая, мещанская, дворянская; свах — приживалки: генеральская, помещичья, средней руки, купеческая; приживалок — нянюшки; нянюшек — бабы и т. д. и т. д. Фраза становилась собранием социальных характеристик и психологических портретов множества разнообразных лиц.

Это могла делать только властелинница живого слова, какой и бы-

ла О. О. Садовская в жизни и на сцене.

В комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» она играла властную старуху Барабошеву. Ее речь пересыпана ласкательными: «ты, миленький», да «ты, миленькая», но эти ее словечки с остреньким коготком: они царапают тех, кого ласкают; у артистки была блистательно-яркая и социально-верная раскраска «слов» старухи-скопидомки, и в то же время, по верному замечанию Л. Я. Гуревич, Садовская — одной только интонацией — уже давала чувствовать, что «зудя других, Барабошева словно старается заполнить томящую скуку своего собственного существования, безмерную тоску своей внутренней пустоты».

II

Громадной напряженностью усилив режиссеров, актеров, декораторов, гримеров, костюмеров, композиторов достигается иной раз только приблизительная верность сценического образа исторической действительности.

И, наоборот, сценическому художнику, владеющему мастерством живого слова, эта верность зачастую дается помощью одного слова.

Н. А. Никулина великолепно и сочно играла в «Ревизоре» городничиху, но нельзя забыть, как, в ответ на литературные похвалы Хлестакова, она спрашивала его: «Скажите, так это вы были Брамыбеус?». Она произносила это последнее слово с французским прононсом, с ударением на конце, но с нижегородским произношением: начало слова звучало у нее сильнейшим образом в нос «Браммм», зато конец слова точно стягивался в рюмочку, как талия кокетки: «бе-юс» и получалось незабываемое французско-нижегородское «Браммбеюс». Так в одном слове была дана вся Анна Андреевна с ее эпохой и средой, все то, что с таким трудом ищется и не всегда находится, с помощью декораторов, костюмеров, гримеров и т. д.

Это одно слово — верно найденное и произнесенное актером — бывает ключом к целой роли. Так одним словом Щепкин вскрывал когда-то всю гениальную им исполняемую роль Фамусова: «Дочь, Софья Павловна! Страмни! Бесстыдница! Где? С кем? — вопил он в IV действии, накрывая Софью с Чацким. Будь на месте нечиновного, вольнодумного Чацкого важный и чиновный Скалозуб, гнев Фамусова сменился бы на милость.

На этих опорных словах было построено классическое исполнение М. П. Садовским роли Мурзавецкого в «Волках и овцах». Шелопай, пьяница и нахал в привилегированной дворянской фуражке с околышем весь был дан в двух-трех опорных словах роли. Французские словечки Мурзавецкого в устах Садовского были обломками прежнего дворянского величия, остатками прожитого до конца капитала дворянской культуры: они звучали особенно убого, претенциозно и нагло. Вся Москва повторяла: «Дворянин и без табаку!» — фразу, приобравшую у Садовского значение какой-то высокомерной «наглядной несообразности», как, мол, дворянин возможен без столь ему свойственной привилегии, как табак?! Повторялась тогда, 30—40 лет назад, и помнится слышавшими теперь не фраза драматурга Островского, а вобравшее ее в себя «живое слово» актера Садовского. Сколько своеобразной роскошной «noblesse oblige» было у него в двух словах, произносимых при вымогательстве денег у Купавиной: «Конечно, взаимно», и сколько ноздревского «личного достоинства» заключено было в пояснении: «Однако, все же так не двугривенный».

Из литературных фраз Островского М. Садовский делал крылатые слова, очень острые по своей

социальной направленности против догнивающего «благородного сословия», и слова эти, действительно, летали в московском воздухе перед революцией 1905 года. Можно было часто услышать, как расхожую критику бытовой дворянской заносчивости: «Как же! Дворянин и без табаку». В простой вседневной речи продолжало жить и звучать, давно улетев из театра, блистательно-меткое слово властного мастера сценической речи.

Припоминаю, в детстве и юности мне то и дело приходилось слышать летучую отповедь: «Я вам (или тебе) не крепостной достался!». Дворянин ворчит на чрезмерную работу по дому — и слышишь ворчит себе под нос: «Я вам не крепостной достался»; седок загонит извозчика на край города за грошевую плату — и опять: «Я вам не крепостной достался, даром возить?»; трактирный привередливый «гость» затормошит «человека» до того, что тот обливаясь потом застонет наконец: «Я вам не крепостной достался на побегушки» и т. д. и т. д. Я так привык с детства к этим словам и к интонации, с какой они всегда и всеми произносились, что считал их однолетками с крепостному праву. Каково же было мое удивление, когда, изучая творчество знаменитого комика В. И. Живокни (1804—1874), я убедился, что слова эти вошли в русскую речь лишь с конца 1850-х годов, когда их произнес Живокни в одном водевиле со сцены Малого театра. Фраза эта была так произнесена в свое время (перед «освобождением» крестьян) и так дошла до тогдашнего зрителя, что дожила в устах сотен и тысяч людей до революции 1917 г., сохраняя свою речевую свежесть и весь свой социальный смысл! Вот какова сила и власть живого слова, пушенного в жизнь со сцены подлинным мастером живой речи! Именно подобного воздействия сценического слова на живую речь мы и должны желать.

III

Самая память о живых словах актера, — память, как видно из этих немногих примеров, живущая иногда целыми десятилетиями, — лучше всего свидетельствует о том, что из всех элементов театрального искусства слово — наиболее важный, живучий и властный и в то же время наиболее демократический элемент. Совершенно очевидно, что в каких бы нишечных условиях сцены ни играла Садовская, в каких бы ужасных по безрадности и истерпанности «павильонах» ни выступал Живокни, — они не теряли власти над образом и над зрителем, той внутренней и внешней власти, которой должен обладать всякий актер, — не теряли и не могли потерять потому, что при них оставалось важнейшее и сильнейшее орудие сценического воздействия на зрителя — их живая речь. Орудие это неотъемлемо от актера, и доступно ему тогда, когда недоступно ничто другое (сцена, грим, костюм и пр.).

Лет 30 назад «Волки и овцы» шли в Малом театре при полном убожестве постановки, при полном отсутствии режиссуры, но живое «слово» Островского в устах Садовской, Федотовой, Лешковской, Садовского, Ленского, Музиля было так изобразительно, так полнокровно, так доходчиво до зрителя, что спектакль был пленительно-действенным, забываемо актуальным. Сбылось то, чем похвалялся некогда Теофиль Готье: «Я бросаю мои фразы на воздух, как кошек, и уверен, что они упадут на ноги». Хочется продолжить: и один — замурлыкают, другие — запищат, а третьи — выпустят когти. Такими и были «слова», доносившиеся тогда до зрителя со сцены Малого театра.

Театр давал ноль по части постановочной — и многозначную цифру по части речевой, этим он и спасал-



Артист Александринского театра
Василий Каратыгин
(1802—1853)

ся от небытия, этим он жил и влиял на жизнь.

В последние годы в Москве были три неудачи с «Горю от ума»: знаменитая комедия не далась ни Художественному театру (возобновление 1925 г.), ни Мейерхольду, ни Малому театру (постановка Н. Волконского). В чем причина неудачи? Режиссерски все три постановки имели большие достоинства и, конечно, все превосходили мастерством и искусством ту, поистине убогую постановку, в которой «Горю от ума» давалось в течение десятилетий в Малом театре (1830—1900 гг.).

Причину неудач легко вычитать у Гончарова: в знаменитой комедии «всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове... И там больше всего игры в языке: можно снести неловкость мимическую, но каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо, как фальшивая нота».

«Действия в слове», «игры в языке» именно не доставало в этих постановках по вине не столько актеров, сколько режиссеров.

Между тем «действие в слове» — коренное условие хорошего исполнения Грибоедова, как и Островского, Гоголя, Салтыкова. Островский «любил больше слушать свои пьесы, чем смотреть их»: он имел обычной прохаживаться позади декораций, слушая музыку драматической речи, доносившуюся со сцены, где играли Ермолова, Федотова, Садовские, Ленский и др. мастера живого слова. Островский прежде всего требовал от актера речевой игры, действия в слове, комедии в языке.

«Слово принадлежит наполовину тому, кто говорит, и наполовину тому, кто слушает» (Монтень). Второй из обладателей слова — слушатель-зритель у нас исключительно чутко; нужно, чтоб и первый из обладателей слова, «тот, кто говорит» со сцены, был также чутко к правде, силе и красоте живого слова, при которых оно только и может быть действенно.

Старую поговорку: «Языком не расскажешь, так и пальцем не растычешь» легко перевести на язык нашей театральной современности: без искусства живой речи, при всем мастерстве режиссуры и декорационного художества, театр мертв.

Жизнь театра — живое слово актера: именно в слове заключена мощь эмоционального и мыслительного воздействия театра на жизнь и язык.

Это понимали Гоголь и Щепкин, Островский и Садовские. Зритель ждет, когда эти поймут советский актер и режиссер. Мастерство живого слова — ближайшая творческая задача советского театра: каждый актер должен быть художником живого слова.