

ВЗГЛЯД ХУДОЖНИКА НА ОБРАЗ ЛЕНИНА

искали прежде всего какое-то единое целое, что от начала до конца в спектакле опреде-

Николай ПОГОДИН

ЗАМЕТКИ эти принадлежат больше поэзии, чем теории и политике, и появление их в столь серьезном органе, как журнал «Проблемы мира и социализма», может показаться читателю странным. Но Ленин как человек занимает воображение широчайших масс на земле, и естественно, что воображение людей тянется к современному искусству — и прежде всего искусству стран социализма, где так или иначе художники пытаются выразить образ Ленина. Автор этих заметок долгое время работал над художественным воплощением образа Владимира Ильича в советском сценическом искусстве, и у него накопились наблюдения и мысли, которые могут хотя бы отчасти показать, по каким направлениям шли у нас в Советском Союзе художественные искания.

1. В 1936 г., когда наша страна готовилась к двадцатилетию Великой Октябрьской революции, Центральный Комитет партии обратился к группе советских писателей с призывом принять участие в создании произведений, посвященных важнейшим событиям истории Советского государства и партии, и указал при этом, как важно для народа, чтобы образ Ленина был воплощен средствами искусства. Если бы не это обращение, неизвестно, как долго оставался бы образ Ленина за пределами живых искусств мира, какими являются театр и кинематограф.

Меня этот призыв ошеломил. Я долгое время не мог свыкнуться с мыслью, что мне предстоит просто писать текст и этот текст будет как бы свойствен Ленину... Ленину — гению, Ленину — святыне, Ленину, открывшему эру коммунизма на земле. Такое же состояние было у писателей старшего поколения, как Тренев, автор известной революционной пьесы «Любовь Яровая». Он не стал писать ленинского текста, и в его пьесе «На берегу Невы» Ленин появился без слов.

Эмоциональный момент в работе художника есть великодушная тайна, не поддающаяся сухому объяснению и, кстати сказать, не требующая его. Чехов всячески советовал писать в холодном состоянии, успокаивать себя, охлаждать, и говорил он об этом часто потому, что сам был писателем огромного эмоционального биения. Эмоциональный момент не нуждается в правилах, он — свойство исключительно индивидуальное, даже личное, но без него истинных произведений искусства не бывает. И я не стал бы повторять эту очень древнюю истину, если бы иным людям не казалось, что для таких фигур, как политические деятели, эмоции не только не подходят, но и противопоказаны. По мнению этих людей, совсем не обязательно и даже ошибочно творить лица великих деятелей в искусстве, как творили художники Возрождения, и, конечно, уж нельзя допускать при этом такие эмоциональные вольности, какие допускал Шекспир.

Под эмоциональными вольностями я разумею порыв и страсть в их бесконечных проявлениях, какими богат всякий большой человеческий характер, но мы боимся этого или же упускаем это из виду, если слишком рационально подходим к фигурам политических деятелей.

В 1937 г. в Москве в Театре им. Евг. Вахтангова я начинал делать эскизы ленинского сценического портрета вместе с великим советским актером Борисом Шуклиным. Он, как мне было известно,

много читал Ленина, но, работая над ролью, не прибегал к цитатам. Нельзя сыграть на сцене нечто, состоящее из великолепных цитат и самых точных политических концепций. Игруют человека в любом аспекте его жизни, но человека, а не отчет о нем, не застывшее в нашем воображении воспоминание, не монумент. Я понимал, что при всем высокоом трепете перед личностью Ленина я должен обращаться с образом Ильича, как с любым другим литературным образом, иначе ничего не получится: образ утратит свою жизненную непосредственность, на первый план выйдут цитаты, которые неизбежно будут выпадать из художественной ткани пьесы.

Мне было радостно работать со Шуклиным прежде всего потому, что я делал то же, что и он. И у меня были свои репетиции, и они были очень длительными. Я долго сидел полными рабочими днями над книгами Ленина и выписывал из них наиболее яркие, самобытные, наиболее ленинские фразы и выражения. Так я учил ленинский язык, отнюдь не собираясь переносить ленинские фразы в текст будущей пьесы. Только в конце пьесы «Человек с ружьем» по особым причинам я взял почти текстуально несколько фраз. Одной из этих особых причин было мое удивление перед пророческими словами Ленина, в которых он выразил всю сущность и характер будущих вооруженных сил социалистических государств.

Затем я уничтожил мои записи, чтобы свободно перейти самому на язык Ленина. Мне тогда казалось, что я так много общался с Лениным, так долго говорил с ним наедине, что его слова, голос, смех были у меня на слуху. И радостно мне было оттого, что мы со Шуклиным шли к ленинскому образу одним и тем же путем — путем чувственного восприятия, путем сердца, а не только ума, путем жизни, а не начетничества.

В частности, мне казалось необычайно интересным и важным показать столкновение Ленина с самым рядовым, обыкновенным солдатом, который только вчера вышел из окопов. Две стороны ленинского образа должны были раскрыться в этом эпизоде: его монументальность и его простота. Монументальность рождалась там, где образ существовал не сам по себе, а в связи с народной массой, представителем которой являлся Шадрин. Гениальная прозорливость вождя, глубокое и точное понимание психологии народа, неотражимая сила убеждения — все это, сцементированное редкой простотой в общении с людьми, совершило переворот в солдатской душе. Переворот не личного, а исторического характера.

Должен заметить, что я перво-степенное значение в изучении ленинского образа отдаю первоисточнику, то есть речам и сочинениям, письмам и пометкам самого Ленина, где он выражен без помощи свидетелей и комментариев. Для меня за иными его непосредственными словами стоит больше ленинского характера, чем за целой книгой отличных и добросовестных воспоминаний. Но перво-степенное — не значит единственное. Знаменитое замечание Н. К. Крупской, что ничто человеческое Ленину не было чуждо, или столь же знаменитое свидетельство Горького о том, что Ленин на работе успевал пробежать сцены охоты из «Войны и мира», тем и знамениты, что человечески

сближают нас с Лениным, делают его гигантский образ доступным нашему воображению. И все же первоисточник есть для нас самая сильная художественная первостепенность, ибо достоверней и сильней этого источника нет ничего другого...

Примеров, подтверждающих эти мысли, можно привести великое множество, пользуясь ленинскими текстами. Привожу один.

На собрании партийных работников Москвы 27 ноября 1918 г. Ленин сказал:

«...мы идем к коммунизму неизбежно, неминуемо».

Сегодня, через сорок лет, эти слова меня потрясают. Какая сила! Какое горение! Какой характер! Если даже сухо, книжно представить себе положение Советской России к концу восемнадцатого года, и тогда поймешь всю силу человека, который мог произнести эти слова в то время. Но художник не должен представлять себе прошлое теоретически и книжно. И вот если он войдет в живой мир Москвы восемнадцатого года, то его взору предстанет гигантский шекспировский характер... может быть, и непостижимый, раскрывающийся во всем своем значении в веках, характер, который волнует умы всего человечества. Не знаю, как для кого, а для меня остается непостижимым, как мог говорить Ленин в то тяжелое время о коммунизме столь беспрекословно, точно он видел огни Куйбышева, Сталинграда, Ангары... Нельзя же думать, будто Ленин, говоря это, забывал о том материальном значении, которое содержит в себе само слово «коммунизм». Забывал об экономике страны, какой была эта экономика в тот момент. Нет, так думать нельзя. Экономике царской России Ленин знал, что называется, вдоль и поперек. А что касается хозяйственного положения, которое сложилось в результате четырех лет первой мировой войны, то, пожалуй, никто другой из руководителей государства в то время не находил в себе мужества говорить о нем так открыто и бесстрашно, как говорил Ленин.

Значит, что же?..

Значит, мы опять-таки приходим к понятию эмоционального момента. Мы должны искать в ленинском образе вдохновенные черты озарения, пророчества, которые высказываются гениальными искрами ума, силу предвидения и многое другое, чем богаты гигантские мировые характеры. Мне думается при этом, что мы уже вышли из детских лет с их узкими толкованиями социалистического реализма, и мне не надо доказывать, что озарения и пророчества не есть романтическая мистика.

2. Пьеса «Кремлевские куранты» репетировалась в Московском Художественном театре долго и трудно. Я не собираюсь посвящать читателя в работу театра над этой пьесой, но мне важно отметить, что одной из главных трудностей была задача сценического решения образа Ленина.

И было вот что:

Главное, что хотел я показать в Ленине в «Курантах», — это его приверженность мечте, высокий полет мысли, творческой фантазии. Это его неумное стремление к переустройству мира. Неиссякаемая энергия, постоянная работа ума — таким виделся мне Ленин в этой пьесе. В то же время я стремился написать Ленина так, чтобы за ним вставал образ победившей революции, победившего народа. Мы

искали прежде всего какое-то единое целое, что от начала до конца в спектакле определяло бы образ Ленина. Он монолитен, повторяли мы, так как это слово само собой напрашивается, но мало что говорит. Всякий монолит состоит из чего-то однородного. А в «Кремлевских курантах» проходит тема ленинской мечты об электрификации России... Но не значит же это, что при монолитности мы должны искать в ленинском образе одну мечтательность и из нее составить монолит его художественного лица. Такое решение было бы странным... А как же быть? Ведь актеру надо что-то «наживать», как говорят в театре, в той роли, какую он будет жить на сцене долгое время. И наживать надо состояние вполне реальное и определенное. Путаюсь в своих определениях «монолитного», мы в конечном счете приходили к плакатному Ленину — стойкому, непоколебимому, до конца верному делу рабочих и крестьян. Отчего эти огромные качества в наших поисках называю плакатными? Да оттого, что они как раз настолько огромны, что дают одни общие представления о человеке, но сам человек за ними исчезает. Как за деревьями можно не увидеть леса, так и за лесом можно не разглядеть деревьев и не увидеть даже, из каких деревьев преимущественно состоит этот лес. Искусство имеет дело с вечно зеленым деревом жизни, и мы в своих головных, то есть умозрительных, поисках потерпели неудачу. Ленин в спектакле отлично действовал, но не жил.

Тогда на помощь постановке пришел один из основателей Художественного театра, его корифей Вл. И. Немирович-Данченко. Я уверен, что он пришел переставлять заново спектакль режиссерски готовый. По-моему, он заранее решил, как ставить каждую сцену. Пропустив ленинские места через свою внутреннюю лабораторию, он видел их законченными как в идейном, так и в поэтическом плане, что, кстати сказать, у него как у признанного художника никогда не разделялось.

...И он разрушил наш пусть и красивый, и весьма внушительный монумент со всей его монолитностью и статикой. Правда, он всегда (Окончание на 3-й стр.)

ВЗГЛЯД ХУДОЖНИКА

(Окончание стр.).

НА ОБРАЗ ЛЕНИНА

повторял на репетициях, что Ленин в любых обстоятельствах будет неизменным Лениным и здесь его монолитность жизненна и динамична, но дело в том, что Ленин — бесконечен. Его личность — это поистине океан. Есть богатое единство личности — оно бездонно. И есть бедное единство — оно утомительно однообразно и мелко.

В данном случае я тоже хочу привести лишь один пример. Он относится к ночной сцене, когда после заседания Совнаркома Ленин выходит на бульвар у Кремлевской набережной. Здесь, беседуя с матросом Рыбаковым, он говорит о том, что он, Ленин, иногда мечтает... и потом идет целый монолог о его мечте электрифицировать Россию.

О мечте... Каков же в это мгновение сам Ленин?.. Как художественно выразить его мечтательность? Как он говорит о своей мечте?

Немирович-Данченко ответил на эти вопросы так:

— Он гневный.

И в этом неожиданном и удивительном ответе была вся сущность художественного взгляда его на образ Ленина. Она состояла в том, что Немирович-Данченко как великий мудрец театра хотел видеть Ленина захватывающе необыкновенным, каким он и был в жизни, и поэтому подходил к его художественному образу диалектически, решал его в непрерывном движении.

— Ленин гневен, — говорил он на репетициях, — у него горят

глаза... он нетерпелив (эти слова я помню точно). Он гневен оттого, что Россия остается нищей, разрушенной, темной...

Не сердит, конечно, и не раздражителен. Слово «гнев» в русском языке означает состояние возвышенное. И ленинская мечтательность, следовательно, пронизывается возвышенным гневом против ужасающе мрачной действительности, которая многих приводила в те времена в безнадежное уныние... Словом, ленинское настроение мечтательности ничего общего не имеет с известным состоянием мечтательности интеллигентного человека, преисполненного благими пожеланиями и прекрасными надеждами.

Но нам не столь важно сейчас, как конкретно трактовал эту сцену Немирович-Данченко. Важно понять главное — как он подходил к художественному воплощению образа Ленина. Я не могу ничего прибавить к его взгляду, и здесь нечего развивать, ибо взгляд этот ясен и прост.

3. ...Около двух десятилетий отделяют «Кремлевские курьезы» от последней части трилогии — «Третьей патетической». Промежуток времени немалый. Но он был необходим, чтобы подойти к такому решению образа Ленина, какой дан в «Третьей патетической».

Поскольку пьеса эта уже сознательно писалась как завершение трилогии, я должен был дать образ Ленина в последовательном истори-

ческом развитии. И здесь я уже не мог ограничиться эскизом: требовалась детальная, глубокая разработка образа. Тем более, что время действия драмы — труднейшая пора в истории Советского государства: 1923—1924 гг., нэп, период сложного и напряженного положения в партии. Острая политическая обстановка в стране усугублялась тяжелой, неизлечимой болезнью Ильича. Все это определило трагическое звучание произведения, трагический пафос драмы. Отсюда родилось и название — «патетическая». У нас почему-то патетика обычно понимается как радость, в то время как патетическое — это одновременно и радостное, и скорбно-величественное. Именно это сочетание я хотел выразить в пьесе. Хотелось показать человека вечно напряженной мысли, раскрыть исторический масштаб ленинской натуры, сочетающей черты народного вождя и «самого человеческого человека», пронести через спектакль тему бессмертия Ленина (это и было главной задачей драмы), показать не смерть, а бессмертие Ильича.

Я сказал, что временем действия пьесы взят сложный период жизни нашего государства, нашей партии. И нэп в пьесе дан, чтобы показать, как он отражался на тех процессах, которые происходили тогда в партии, в рабочем классе.

Важно было подчеркнуть, в какой острый и напряженный политический момент Ленин уходил из жизни. И то, что он это глубоко

сознавал, усиливало трагичность ситуации.

Ведь сцена на заводе — не очередная, рядовая встреча с рабочими: Ленин приехал прощаться с рабочим

классом. Перед тем как уйти из жизни, он должен был сам убедиться, чем живут, чем дышат рабочие, должен был еще раз утвердиться в своей вере в пролетариат, ибо «...все наши надежды, все наше будущее, вся наша жизнь — в пролетариате, в котором никогда обмануться нельзя». В этой вере — источник огромного ленинского оптимизма, который мне хотелось передать.

Трагическое соседствует с оптимистическим. Ленин смертельно болен, а говорит: «У меня прекрасное настроение». Вот здесь и заключена истинная патетика и вся художественная сущность пьесы. Одной из важнейших, определяющих черт ленинского характера, которую я стремился передать как можно ярче, была любовь к людям, вера в них.

В мире искусства идей без чувств не бывает, как и самих чувств без поступков тоже быть не может. Пишем ли мы ленинское лицо на холсте, играем ли в кинематографе его образ, переносим ли его в наши повествования, мы всюду должны искать его святая святых — великое ленинское сердце.

(Журнал «Проблемы мира и социализма» № 4 (20), 1960 год).

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

9 апреля 1960 г.

3 стр.