

Корчагина-Александровская

Зимой дуло из всех щелей.

Актеры ругались, согревались водкой, антреприза была из бедных, прекрасная Елена кашляла, а Парис надевал под тигровую шкуру теплый гарусный шарф.

Когда Катя Ольгина впервые появилась на сцене перед публикой — ей было шесть лет.

Давали комедию с куплетами: «Испорченная жизнь» Н. Е. Чернышева. Катя должна была спеть простенький и глупый куплет о вероломстве женщин. Она исполняла свою роль с блеском и была выпущена одна перед занавесом в ответ на восторженные вызовы публики.

Это было в Саратове, в 1880 году.

В эксплоатируемой актерской среде, в страшные «глухие» годы началась жизнь актрисы.

Полвека отделяют народную артистку СССР Екатерину Павловну Корчагину-Александровскую от голодного, беспризорного детства, от путешествий с родителями-актерами по провинциальной театральной России, от первых ролей «в толпе», от амплуа «травести», от успехов и крахов частных антрепренеров, от недооценки, грошевых заработков и первых радостей творчества.

В ансамбле Государственного академического театра драмы, Б. Александринского, Е. П. Корчагина-Александровская провела лучшие годы творческой зрелости — более двадцати лет.

Два образа, созданные актрисой в советских звуковых фильмах, являются примером не только замечательной актерской техники, но и выражением мировоззрения актрисы.

Образы Феклуши-странницы («Гроза») и матери кулака («Крестьяне») отражают не только богатейший опыт актрисы, выросшей на русской драматической литературе великих режиссеров XIX столетия, но и пере-



довую, советскую систему политических и философских взглядов.

«Гроза» была выпущена в марте 1934 года. Это был очень спорный фильм. Спорной являлась режиссерско-операторская трактовка всех отрицательных образов, особенно Дикого, Варвары и Кудряша, представленных биологически отвратительными (М. М. Тарханов, П. И. Зарубина, М. И. Жаров).

В трактовке образа Варвары — извращение прекрасного литературного образа (А. Н. Островского приняло чудовищные размеры. Вместо веселой, жизнерадостной и лукавой Варвары изображена вульгарная, неряшливая женщина, которая все делает неоправданно, оскорбляя вкус зрителя.

В этом фильме, не нарушая остроты характеристики его отрицательных персонажей, Е. П. создала образ старушки-странницы в иной манере,

несвойственной приемам работы режиссера В. Петрова. Литературная функция образа Феклуши-странницы сохранилась в фильме такой, какой она была и в пьесе А. Н. Островского. Феклуша доводит до крайнего выражения все гнусное и омерзительное в бытии Кабановой и ее домочадцев. Катерина и Феклуша — два полюса, две образные категории, выражающие полярные мировоззрения в доме Кабановой, в «темном царстве» купеческой России шестидесятых и семидесятых годов.

Для пластического воплощения странницы Е. П. не прибегает к сгустированным краскам, какие допускает В. Петров в характеристике гостей на свадьбе Дикого, Варвары. Странница бледна и подобрана в своем темном, скромном черном кашемире. Движения ее у стола, за чаепитием мяжки и даже манеры. Они выражают профессиональное умение приживалки держаться за купеческим столом. Ее беседа с Кабановой — приличный светский разговор, причем она одобряет все, что одобряет Кабанова и недовольна всем, что может не понравиться «благодетельнице». Феклуше например не нравится шум большого города, где люди снуют «один туда, другой сюда». Она неодобрительно описывает эту суету и заискивающе взирает на купчиху. Конарвилось ли? Феклуша говорит пачочным, сладким голосом, смягчая ударные гласные и прищепывая. В интонациях есть привкус церковной проповеди, что подсказывают церковно-славянские обороты речи. Все это Феклуша произносит с профессиональным равнодушием как привычную для себя чепуху, т. е. основное ее внимание направлено на чашку с чаем; она голодна и мечтает утолить голод. Жадность уставшего, голодного человека, прорывающаяся сквозь елеинный, монотонный разговор, — таков основной внутренний ключ этих кадров, где актриса представлена несколько однообразно — одним поясным крупным планом.

Скрытая ирония актерской трактовки образа заключается в том, что Феклуша сама забытое и разнечастное существо. Ни кола, ни двора — бродяжка. Но нравственное и социальное ее падение так глубоко, что она уже не ощущает ужаса холодной своей

доли. Она принимает ее не только как должное, но кокетничает, жеманится, разыгрывая у купеческого стола важную гостью. Это острая сатира, это страшно и зло.

Второе появление странницы происходит в тот момент, когда Тихон избивает Катерину за ее признание во время грозы.

Феклуша сидит у стола и снова пьет чай вместе с «благодетельницей».

Тусклое лицо с дряблой мускулатурой оживилось, в глазах поблескивают змеинные огоньки. Посыпая сахар, она прислушивается к плачу Катерины. Лицо выражает жадное, грязное любопытство, торжество, глаза блестят по-модному, теперь к ее рассказам о «святых местах» прибавилось новое, теперь она — желанная гостья во всех купеческих домах города! Она опускает сахар в блюдце с чаем и с наслаждением подносит его ко рту. Метафора тонка, оправдана драматургическим замыслом и раскрывает наряду с игрой лица, глаз торжество Феклуши. Внезапно она гасит острые огни глаз и сладкую, торжествующую усмешку. Лицо становится постным, тусклым и тупо жестоким. В голосе звучат ноты почтительности и лицемерной покорности и тем страшнее звучит приговор над Катериной:

— Раньше, говорят, за это самое, убивали...

Тонкое, совершенное мастерство Е. П. имеет свои традиции в театральном прошлом актрисы. Драматургия А. Н. Островского была своеобразной школой, университетом для Е. П. Корчагиной актрисы Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в 1904—1907 гг., Петербургского театра. Театра литературно-художественного общества в 1908—1915 гг., и, особенно, впоследствии Александринского театра. Образы забытых, глухих купеческих жен, приживалок, бойких помещиц, все эти литературные шедевры драматургии великого реалиста давали простор для актерской изобретательности, подсказывали их пластическое воплощение. Это была почва для богатого воображения, для живого, глубокого ума, склонного к иронии и насмешливости.

Интересно, что перенесение в кинематограф богатого театрального опыта Е. П. произвела с учетом специ-

фических условий искусства «крупного плана». У Феклуши нет излишней резкости интонации, нажимной театральной артикуляции, она учитывает пространственные и звуковые соотношения между актером и камерой оператора. Она приглушает интенсивность интонации, тонко распределяет графический рисунок и краски своей роли, учитывая свое положение на сценической площадке — поясной крупный план. Текст, во время прохода из глубины павильона, она произносит с окраской более интенсивной, сохраняя ту же фонетику языка.

Фильм «Крестьяне» был выпущен в 1935 году.

События, показанные в фильме, характеры людей, их поступки — все говорило о современных больших вопросах колхозной деревни, которая строит новую зажиточную жизнь.

Один из эпизодов фильма в драматургическом отношении стоит на высокой художественной высоте. Это эпизод встречи животновода Герасима Платонова, кулацкого сына, скрытого врага колхоза, со своей матерью.

Роль сына играет артист Петров. Роль матери — Е. П. Корчагина-Александровская.

Оператор Гинзбург умело снял пейзаж. В нем зритель ощущает свежесть летнего утра, когда длинные тени от пушистых деревьев еще хранят ночную прохладу и дорожная пыль за избами золотиста и легка, как туман.

По дороге, из глубины семочного пространства, приближаясь к зрителю, идет старушка в тряпье, увешанная котомками, мешками, с холщевой нищенской сумой для «христовых кусочков». Облик не хранит никаких черт былого богатства, гордой поступи хозяйки — два года скитаний стерли без остатка кулацкое обличье.

В полутемном сарае испуганный сын прижал к себе мать. Она со стоном раненого зверя прильнула к нему и когда объектив загинул в ее лицо, дрожащее, облитое слезами, на нем были отчаяние и радость, озлобленность и нежность, страстный порыв материнства и обиды на сына, который «продался» врагам, надежда и скорбь.

Глухим, содрогавшимся от рыдания голосом она рассказывает сыну о бедах, обрушившихся на ее бога-

тый дом. Упреки перемежаются с воспоминанием об утраченном богатстве, с внезапно прорвавшейся жадностью она оглядывает хозяйство сына, телку, копошащихся в соломе кур, она страстно спрашивает его о том, что он приобрел за эти годы и снова погружается в бездну отчаяния, вспоминая сколько утрачено. Уговоры и страстные оправдания сына пробудили на мгновение в ней хозяйку, мать крепкого дома.

— Покричи на мать, покричи!

Она выпрямилась и по-волчьему глянула на сына. Но тут же снова мускулы лица и тела ослабели и, опустившись на его плечо, она залилась слезами.

Когда сын злобным шопотом рассказывает матери о хитром плане разложения колхоза — какой радостью озаряется ее лицо! Жадными кивками она реагирует на его злобную речь.

Она покачивается и стонет, предвкусная, как погибнут ее враги.

Литературный текст роли составлен очень умело, удачно. Сквозь взволнованную оторченность матери проглядывает в самом тексте ненависть непримиримого врага. Жесткой звериной злобой ненавидит она все то, что дорого советскому человеку.

Это позволило актрисе не бояться положительной реакции зрителя на горе матери. Е. П. не скупится на изображение горя. В этих изображениях можно различить две тональности, два модуса. В тексте, отражающем прошлое матери кулака, — страстность горя в интонации, в облике поднимается до крайнего напряжения, позволяя зрителю измерить всю пропасть, которая лежит между старухой и нами. В словах же, отражающих ее отношение к сыну и его работе в животноводческом коллективе, звучат придиришная подозрительность, скарденность, ворчливость, бессилие волчицы. Это так неожиданно, что зритель не может понять, почему же его не трогают страстные вопли несчастной матери?

Язык роли продуман тщательно. Это крестьянский говор, без излишней народной стилизации, убеждающей зрителя мгновенно. Говоря голосом, прерывающимся от рыданий, актриса смазывает, оглаживает окон-

чания фраз, точно спазмы, сжимающие ей горло, прерывают течение речи.

Прощанье матери с сыном сделано трагически.

— Маманя, вам надо уходить...

Он опасливо озирается, прислушивается — растерянно, торопливо и затравленно.

С глухим, умоляющим криком она бросается к нему.

— Два года!..

Два года она искала его, ее ноги изранены дальними дорогами, ее глаза воспалены от слез и вот снова она должна потерять его, а с ним и надежду на покойную жизнь. Она заглядывает ему в лицо, жадно ловит его взгляд, — почему, почему он ее прогоняет? Но он не глядит на мать, лицо его темно, сурово, горестно. Тогда инстинктом матери и озлобленного животного она угадывает, у сына что-то неладно.

Страстная мольба смята другим, более сильным чувством. Нужно уходить, опасать сына. Она покорно спускается перед неизбежным.

В последний раз ее образ мелькает на телеге, во время бешеной скачки, превращающей отъезд матери в символическое бегство Герасима Платонова от своего прошлого. Но прошлое здесь, за плечами. На мгновение свет вырывает из мглы фигуру старухи, протыгивающей руки к сыну...

Два образа, созданные Е. П. в советских звуковых художественных фильмах, являются образцом перенесения в кинематографию высокой культуры и техники театра, с учетом специфики кинематографической актерской работы.

Но не в этом главное. Главное — содержание искусства Е. П. Корчагиной-Александровской. В образах Феклуши-странницы и матери кулака чувствуется нечто больше, чем техника: передовая система взглядов, передовое советское мировоззрение. Есть умы, которые растут вместе с эпохой. Современница Савиной, Комиссаржевской, Давыдова и Варламова, одна из звезд этой плеяды Корчагина-Александровская их высокое мастерство сочетает с глубоким ощущением ведущих идей нашего времени. Глубокими корнями связана она с светским народом, с его чувствами — его культурой.

ВАНДА РОСОЛОВСКАЯ.