

Вырезка из газеты ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

от

5 июля 39 г.

Москва

Газета №

Д. ТАЛЬНИКОВ

# По театрам Грузии

Где был, конечно, прав: кто хочет по настоящему узнать художников и поэтов, должен идти в их страну.

Я открыл новую для себя, неизвестную театральную страну и полюбил ее. Мне стали так понятны строчки современного русского драматурга В. Гусева:

Я — русский человек...

Родился я в Москве, но сердцем,  
сердцем своим

О тебе, мой Ваку, Тбилиси мой  
родной...

Предварю, что мои впечатления от театрального искусства записывались республике далеко не поименно, поскольку я видел только ряд отдельных, — правда, типичных — спектаклей. Однако, я продолжал думать, что театр — это прежде всего актеры, а актеров я успел увидеть, может быть, и не только в служебные для них моменты появления в тех или иных ролях. Я буду говорить об отдельных спектаклях постольку лишь, поскольку в них нашло свое выражение то ценное, ведущее, что определяет линию национального театрального искусства в целом, телевидение его развития.

К месту тбилисского театра им. Рушвели надо сказать, что та коммунальная практика отела от свободного форма, в которую когда-то вылилась борьба с формализмом, только в малой степени его попустилась, не «оттапливая» его до деривации, от переделанных в его искусстве самостоятельных путей, не заставляла его отклоняться от собственного в способностях «эпизода», которое он приобрел в семье остальных грузинских театров.

Конечно, дело тут вовсе не в тех первоначальных и самих по себе подчас достаточно примитивных формах, в которые выливались в свое время метод этого театра. Художественно-реалистическую условность и самую проблему «стратического» в искусстве театр поднимает сей-

час, думается вам, много сложнее и глубже.

Я видел теперь, например, соприкасающийся от прежних времен и сейчас возобновляемый, иногда такой яркий декоративный спектакль, как «Арсена». Думаю, что сейчас это не более, чем пролеченный этап. На его блестящем примере совершенно ислам как бы доказала о том, что реалистическая условность в искусстве вовсе не означает схематичности и игры «вне образа». Вся драматическая и сценическая композиция спектакля выстроена сейчас неслучайно весьма устарелой, и именно эта самая схематичность и риторичность, примитивность «шиларовского» пафоса. Этот пафос кажется сейчас слишком примитивным и вовсе не затрагивает ни глубоких задач творческого истолкования человеческого образа. Здесь не столько нужна и искусственная сложность чувства, ощущения, переживания: они сложны и сложны «серьезно» на вымощенных дорогах, разбитых спектаклем в трагическом спектакле «экзистенциальном».

Достаточно Арсену впервые появиться на сцене, и зритель уже видит ясно, что это вовсе не простой вступ, развалившийся в своем художественно-реалистическом бытии; он уже дан с самого начала как «герой» во всей своей живучести. И тот, что он вступает, говорит лишь его осязание, но и только. Да и он так так живописно на декоративном фоне гор! Но скатываясь — все живописнее его, жестикулируя, — все строже даже из вымощенных дорожек условного героизма. В действительности долгимая герой может быть — и сложна и рядом бывает — внешне даже исполненной, более наивной, просто — в ноту активно более выходящей силой. Эта сила действует обычно своей глубиной, человеческой и потому всегда простой правдой.

Метод театра Рушвели отбрасывает бытовые детали. И хорошо, что он не бытовой, но натуралистический театр. Но

он отбрасывает в «Арсена» и художественно-конкретные опосредствования, ту необходимую дозу реалистических характерных красок, без которых художественно-условный образ вырождается, как мы видим, в условную схему. В этом, конечно, виновата отчасти и сама пьеса. От окончательного погружения в примитивную-риторическую и абстрактную «формулу», аналитическую и сущностную, как я уже сказал, переживая с системой французского авангардизма, отбрасывает спектакль «Арсена» оставляет лишь непосредственное обаяние и эмоциональная сила самого исполнения центральной роли прекрасным артистом Хоравой.

Но что он при всех своих превосходных данных может поделать с примитивностью образа! К сожалению, я не видел... — ввиду провальной над ним коренной переработки, — другого героического спектакля этого театра — «Отелло», где сложнейший психологический анализ, психический, конечно, может дать такую талант Хоравой, играющего Отелло, и талант другого великого артиста театра — Василья, играющего Яго. Я смотрел на «Арсена» и все думаю: почему не сыграть на грузинской сцене Дон Кихота — образ мирового трагического героя, так отчаянный романтизм-реалистическому методу театр! Здесь важно и сам, конечно, Дон Кихот (Хоравой) и Санчо Панса (Василья)...

То, что театр углубляется в своем незначении условной художественной правды в искусство, — что он, с другой стороны, не вырождается в театр «амплуа» — правды и не терпит оснований в своей работе перекресткам — известностическим обобщениям, коммуналитизму другие возможные его спектакли. Это прежде всего спектакли революционные, героические, современные в настоящем смысле этого слова.

Из них в первую очередь астаналинские на себе вымощенные «Человек с ружьем» Н. Погодина (постановка А. Хо

равам). — Несмотря на пыльный ряд отдельных недостатков этого спектакля и его нестройность, в частности, — отчасти, впрочем, заходящие свое оправдание в известные недостатки самой пьесы. Отталкивает, например, мрачный экспрессионизм патологической климатике, в которую превращено покал больших солдат в первой сцене спектакля, — лишняя и у автора сцена сбора прислуги и домохозяев в доме Сибиряковых. Лицо Шадрина театром превращено в резко условную «маску», лишавшую актера какой-бы то ни было возможности мимизировать и пр. Имеется в спектакле и привычные для этого театра «крик» — и в поведении толпы, и в мимическом восприятии — крик, который идет от «горла», — вовсе не являясь неприменной формой той адекватности «театральности», которую проводит в своем искусстве театр Руставели — и вовсе не выражает той глубокой внутренней неадекватности и насыщенной «образности», которые только и образуют искусство. Этот «крик», который можно встретить и на других местных сценах, и особенно в массовых спектаклях, и в Мариинском театре, и в модах новобранцев — тутанском и тукусском национальных театрах, — исходит мало, конечно, «сверху».

Но, повторю, то ценное, более важное и привлекательное, что продолжает основную линию творческого метода театра Руставели, проявляется с достаточной силой и в данном спектакле. Прежде всего это утверждение сценической условности, борьбы с бытовизмом, которую театр энергично и декларативно демонстрирует, — часто даже приходяще, на малоценных сценических объектах. Копка, которую ищут и находят здесь в доме Сибиряковых, — это не «живая», выступающая копка, которая в русском Грибоедовском театре на руках у горничной посылает свой роскошный хвост и который самою по себе любуются зрителям, отдаленная от более существенного, — а только бутылочная копка, «знак» копки. И даже машина, на которой стучит машинистка в канцелярии Сибирякова, — не настоящая, которую легко было бы позвать на сцену, а бутылочная, которую нужно было специально припрятывать, — «условная» машина, в той же мере, в какой «условно» работает на ней, не передвигающаяся, а сама машинистка.

Не то, чтобы эти моменты играли какую-либо крупную роль, отвлечь от выплывающего в спектакле, но «вещи», как таковые, просто на живом театре в своем «жизненном», а не «театральном», качестве. Ему не нужны «живые» вещи на сцене, когда есть актер, — как ему не нужна «живая» «машинистка» дуны в последнем акте «Без вины виноватые», а он ее покачивает, в примитиве, — объяснено условной, «театральной», четкой нарисованной в своем крутом и «глухом» шле, с условными ободком вокруг. «Вуммажная дуна», а не «машинистка». Таков наш театр, такова его природа. Зато остается большое общее впечатление от спектакля в целом, от его четкой идейно-творческой сфокусировки, идущей к себе наиболее сильное и различительное выражение в двух центральных его сценах.

Ленин в кабинете. Восковая ночь вошла. Театр здесь делает большую паузу. Ленин пишет, работает. Вот он достал с полки книгу для справок и лег, наклонив к ней, как к живому животному, потом добрался своих строку и поставил точку — энергично, крепко, четко, как он это умеет делать. Точка. Работа сделана.

Ленин подходит к большому окну, смотрит его. Перед ним большой спящий город, страна, которая поднимается в революцию. Он обирается в косяк окна, глядя с выжидающим жадом. Это — мечта, ибо мечты должны идти вперед над. Это — душевный рывок между хаотическим безобразием и сном. Конечно, совершенно не нужно здесь в остроте сентиментальности сиренчико, орошающие сцену.

В мечтах эти не сентиментальности. Ленин подходит и крохотки — для себя времени, настает трудовой день. Он очень аккуратно сгибает обаими руками непрозрачную простыню и ослепло, аккуратно разглаживает и придерживает край, чтобы не подернулось одеяло, ибо тогда оно не выкатывается правильно. Артист Мжанава делает это четко, прямо, целустроленно. Может быть, портреты он и не очень похоч, но не в этом же дело. Кажется ненужным только то, что артист прачет свои глаза, закрывает веки во все время своего пребывания на сцене. Получается вовсе не прихоруженность. А ведь замечательный выразительный взгляд Ленина, в котором вся его жизнь, — его такие живые, острые и ум-

ные глаза, которые все видят и все понимают, — это одна из наиболее характерных возможностей художественного выражения гениального образа.

О замечательной силой непосредственности показана в спектакле другая массовая народная сцена — перед Сибиряковыми. Здесь дана большая перспектива в даль и в высь. За превосходной петербургской дворцовой решеткой на земле расположились краснотельные, рабочие, матросы. В отдельных группах мелькает в ночной тьме огонь выжженных костров. Над толпой, над этими кострами, над городом, над миром опрокинувшего сороконое небо, пылает облака. Сама толпа, такая живая, дышащая, порочающаяся во тьме, — в движении, в плеске, вении, — разбухавшее море революции. И замечательные среди нее посылается воздух.

И как тут, в разрез с привычным из этой сцены криком на полноте внутренней спомогательности и сил, шумит роветь от своих стачательные слова! Актер Геловани, превосходно играющий Сталина, раскрыл здесь вторую творческую задачу театра — художественно-правильное переживание, простое интуитивное: слово, сдержанность и мудрость.

И всякая верность революции, которую воспевающий народ произносит здесь на глубинных переполющениях и потрошенных обречен, — выходит своей мощью, стихийно-творческой подьем — в такой естественный, непосредственный — выход в вышней, условно-ритмической форме душевного выражения — в пении. Термическая грань между мыслью и звуком. Эту грань здесь поют, народ и вождь поют эти чувства людей, переживавшихся через края глубокой чащи...

Песнь несет в над потрошенных толпой, под огромным небом, под шумными облаками. «Музыка революции», о которой говорил Влас,