

ЗВУЧИТ ПУШКИНСКОЕ СЛОВО...

Основная задача пушкинской драматургии заключалась в том, чтобы приблизить сцену к живой жизни. Именно поэтому пьесы его считались несценичными. Как во времена Расина во французском театре нельзя было употреблять таких «низких» слов, как «являк» или «шапка», так и в эпоху царствования на русской сцене Озерова такие житейские слова и выражения, как «тошнота», «черт с ними», которые употреблял Пушкин, казались совершенно нестерпимыми. В борьбе Пушкина с ходульным классицизмом мешало в еще большей степени то, что классицизм этот играл на патристической риторике. Когда поэт Державин в беседе с актером Дмитриевским усомнился в достоинствах трагедии Озерова «Димитрий Донской», актер ответил ему так: «Обстоятельства не те, чтоб критиковать такую патристическую пьесу, которая являлась так истинно и имела неслыханный успех». Пьеса «истинна», товарищ на потребу, — этот принцип давал возможность душить реалистический театр Пушкина.

Судьба пушкинской драматургии известна. Строго говоря, с нее начинается история русской драматической поэзии. Не будь «Вориса Годунова», не было бы толстовской прилочки, «Василисы Мелентьевой» А. Н. Островского, «Царской невесты» Л. Мая, «Фамиры Кифаред» Иннокентия Анненского — вплоть до произведений советской эпохи.

Но сам Пушкин и в наши дни считается некоторыми несценичным. Исходя из борьбы Пушкина с Озеровым, наши театральные деятели полагают, будто Пушкина нужно читать прозаически, чуть ли не так, как говорят в просторечье. Но тогда исчезает приподнятость пушкинских образов. Если же декламировать стих на повышении дыхания, то это, мол, тот же Озеров. Но в том-то и тайна пушкинского стиха, что к нему нужно приспособить всю театральную систему. Говоря точнее, необходимо создать поэтическую атмосферу в спектакле вообще, и тогда любое слово зазвучит естественным и покоряюще. Такую атмосферу и создал театр имени Вахтангова, поставивший маленькие трагедии Пушкина.

Молодой режиссер Евгений Симонов понял то, чего уверенно не понимали многие и многие наши театралы: реализм стиха и реализм прозы на сцене, — дескать, разные вещи. Нельзя представлять себе стихотворную драму как обычную пьесу с той разницей, что словарный материал ее затян в размер ямба или тактовика. У трагедии иной градус чувств, иное, гораздо более резкое расположение ее к тени. Нельзя ставить стихотворную пьесу в бытовых декорациях, нельзя сопровождать ее иллюстративной музыкой.

Но и это не самое главное. Постановщик спектакля подошел к своей задаче с неожиданной, но

единственно правильной стороны: что такое произведение Пушкина? Это прежде всего слово. И вот слово зазвучало так, как может звучать только сама музыка. И хотя зрительный зал знает эти строки с детства, но сидишь и внимаешь их так, точно впервые услышал! Если бы в спектакле не было ничего больше, кроме воссоздания подлинной поэтичности пушкинского гения, то и тогда мы были бы вправе говорить о большой победе вахтанговцев.

Не обошлось, однако, и без недостатков. Маленький — заключается в том, что исполнители, стремясь преодолеть актерский штамм в произнесении стихотворных монологов, местами «перегибают палку». Особенно чувствуется это в так называемых «анжамбемах» — переносах фразы из строки в строку. Артист Н. Толчанов, играющий барона, великолепно ведет словесную сцену и подвале, которая вся состоит из одного огромного монолога. Толчанов читает его, соблюдая все оттенки живой речи, но вы воспринимаете эту речь как лирическую поэму настолько, что титулованный ростовщик в каких-то местах предстает перед вами чуть ли не как поэт стяжательства. И вдруг в тот момент, когда барон в исполнении Толчанова со сладострастной дрожью предвкушает наслаждение окунуться очами в золотое озеро своих червонцев, артист неожиданно спотыкается, делая паузу после слова, совершенно неотделимого по смыслу от следующего за ним:

Я каждый раз, когда хочу сундук
(пауза Толчанова)
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.

Это не только не по-пушкински, это уже и не по-русски. У некоторых других актеров, например у В. Дугина, неплохо ведущего роль Альбера, мы наблюдаем такие же неоправданные паузы в конце строк. Этого недостатка нет у артиста Н. Гриценко, который, однако, грешит иным — он иногда словно «заглатывает» стих, и тот теряет ритм. Этими замечаниями и истериваются мои претензии и звучание стиха.

Гораздо больший недостаток я вижу в образе Моцарта, которого играет Ю. Любимов. Трактовка образа правильна: артист любит в Моцарте светлого юношу, спокойно убежденного в своей гениальности, но от этого не становящегося ни чванливым, ни заносчивым. Но, к сожалению (и это ошибка не актера, а постановщика), Любимов по своему своему облику совершенно не подходит к роли Моцарта. Ведь Моцарт для нас сейчас, в особенности после столетнего знакомства с трагедией Пушкина, — это не обязательно тот самый немецкий композитор, который жил в Германии в XVIII столетии. Точность сходства пушкинского Моцарта с историческим совершенно необязательна. Пушкинский Моцарт — это нечто очень возвышенное, почти неземное. Пушкинский Моцарт — это всегда, это сама идея вдохновения,

воплощенная в волшебстве звуков. Такой образ должен жить на сцене, как луч. Когда же я гляжу на Любимова, я не могу отделаться от впечатления, что предо мной — хороший советский парень.

Прекрасен финал «Моцарта и Сальери», в котором постановщик благодаря колдовскому построению режиссерского плана очень простым языком говорит нам о бессмертии Моцарта. Сначала Моцарт возникает перед нами на сцене в непринужденной позе человека, который, войдя незамеченным в комнату и облокотясь о камин, ждет минуты, когда друг заметит его. Это появление сопровождается оркестром, исполняющим аллегро из моцартовской симфонии. В конце трагедии, когда Сальери, отравив Моцарта, тяжко рыдает, ибо он убил самого бога музыки, слова слышатся те же звуки симфонии — я у камина снова вижу Моцарта в той же позе, в какой мы видели его вначале.

Несколько слов о характере Дон Гуана. Одним из литературных источников, воздействовавших на Пушкина при создании трагедии об этом испанском гранде, является «Каменный гость» Тирсо де Молины. В этой пьесе изображался развратник, которого в конце концов сжигает адское пламя — месье убитого им Командора. Именно таким и играет Дон Гуана артист Гриценко: хищным пожирателем человеческих сердец. У Пушкина образ

Гуана сложнее. Одним из гостей Лауры говорит:

Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает,
Но и любовь мелодия...

Это любимая мысль Пушкина. И мысль эта — основная струна звучания пушкинского Дон Гуана. Он не развратник: это поэт любви. Задумав сначала поволочиться за Донской Анной, он действительно озаряется пламенем настоящего большого чувства, он действительно страдает по ней самым жгучим страданием.

Артист Гриценко не сумел найти перехода от ветреного легкомыслия своего героя к истинной открытости человека, глубоко и, может быть, впервые раненного любовью к женщине, да еще к такой, которая (он это знает) возненавидит его, как только выяснится его настоящее имя — имя убийцы мужа. Гриценко недостаточно чувствует эту трагедию. Ошибка актера привела и к ошибке постановщика в финале «Каменного гостя». Насколько впечатляет в «Моцарте и Сальери» шепелящаясь тьма в углу кабинета, где утаивается Черный Человек, настолько же бесстрастно мы воспринимаем появление каменного монумента, знаменитые «шаги Командора». Появляется неуклюжая статуя, напоминающая водолаза, от познания руины которого Дон Гуан умирает. А между тем появления Командора, страшные шаги его должны были предваряться тайным ужа-

сом Дон Гуана, который накануне в монастыре ночью видел, как монумент кинул головой в ответ на приглашение посетить свой же дом. Мол ли счастливый любовник забыл об этом потрясающем движении статуи? Придя в дом Командора, он уже предугадывает появление статуи. Каждая вещь в комнате должна напоминать ему, что его ожидает. Этим ожиданием должны быть пронизаны все реплики в трагедии Дон Гуана, в которых смешаны жар страсти и холод ужаса. Под воздействием этого жуткого чувства в совершенно ином свете предстанет пред нами его гибель. В этом случае она будет гибелью героя; он опасался появления статуи, но все же пошел на свидание. Любовь привела его к смерти. Не этим ли оправдана личность Дон Гуана? Ведь он мог избежать мучимых, если бы измещал любовь.

И все же, несмотря на просчеты и промахи, спектакль производит прекрасное впечатление. Здесь решен вопрос не только о сценичности пушкинских трагедий, но и о театральности самого стиха. Здесь дано понять всем и каждому, что законы театра — не кодекс драматических правил, а все, что способно нас волновать в переживаниях других людей.

Московская правда

23 июня 1959 г.

3 стр.