

САМЫЕ ПОТАЕННЫЕ ГЛУБИНЫ

«КАКАЯ ГЛУБИНА! Какая смелость и какая строгость!» — слыша музыку Моцарта, восклицает пушкинский Сальери. Эту формулу с полным правом можно отнести и к маленьким трагедиям самого Пушкина. Смело нарушая все традиционные театральные каноны, сочетая исключительно широкое, «шекспировское» изображение человеческого характера с классической строгостью и строгостью простоты, автор «маленьких трагедий» создал произведения, на которых, по верным словам Горького, «особенно ярко сверкает печать неуравновешенности, бессмертия, гениальной прозрачности». В «маленьких трагедиях» Пушкин предстает как несравненный мастер психологического анализа. Бестрашно проникая в самые потаенные глубины и извилины человеческой психики, он раскрывает перед нами сложную диалектику души, охваченной всепоглощающей идеей-страстью, страстью, которая получила характер навязчивой идеи, и идей, которая обрела всю неодолимую силу, весь накал страсти. В то же время «маленькие трагедии» отнюдь не представляют собой анализа страстей «вообще». Носители их тесно связаны с различной национальной средой, с определенной исторической обстановкой. Столь поражающая еще Гоголя и Белинского изумительная способность Пушкина гениально проникать в дух отдаленных времен и разных национальных культур проявляется в маленьких трагедиях едва ли не с особенной силой.

До края насыщенные глубочайшим содержанием, исполненные величайшего трагизма, со своей формой трагедии Пушкина, и в самом деле являются «маленькими». Прославленный пушкинский законник достигает в них предельной высоты. Достаточно указать, что «Моцарт и Сальери» — пьеса всего в двух сценках и лишь с двумя персонажами (слепой скрипач не признается ни слова). Но если в «маленьких трагедиях» до поразительного немногословия, то почти каждое слово в них воистину заключает в себе «бездну пространства» (определение пушкинского стиля Гоголем), чеканно, весомо, из чистого золота.

Все эти особенности «маленьких трагедий» делают их, с одной стороны, чрезвычайно привлекательными, с другой — исключительно трудными для сценического воплощения. И несмотря на неоднократные попытки поставить их в театре, несмотря на частные успехи (например, гениальный Щепкин и знаменитый итальянский трагик Эрнесто Росси в роли Скупого рыцаря; яркое исполнение Дон Гуана Началового), попытки эти в целом оказывались неудачными. Потерпел неудачу с постановкой маленьких трагедий даже Художественный театр.

Ни одна постановка «маленьких трагедий» (как, впрочем, и пушкинского «Вориса Годунова») не удержалась сколько-нибудь прочно в репертуаре театров.

Тем большего одобрения заслуживает смелое намерение театра имени Вахтангова ознаменовать 160-летие со дня рождения Пушкина новой попыткой сценического воплощения его гениальнейших творений. Из четырех маленьких трагедий театром пока поставлены три: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». Однако через некоторое время к ним должна быть присоединена четвертая и последняя — «Пир во время чумы».

Спектакль открывается прологом: вокруг белоснежного баста Пушкина собрались все герои «маленьких трагедий» — участники спектакля во главе с главным режиссером театра Р. Н. Симоновым, который проникновенно-просто читает «Вновь я посетил...» — бессмертный привет поэта грядущим поколениям. Так же, но уже без чтения стихов, в беломолком благоговейном преклонении завершается спектакль. И это удачно найденное обрамление — не просто традиционная юбилейная дань. Подлинную любовь к художественной мысли и к художественному слову величайшего русского поэта, бережливое стремление как можно полнее, точнее, правдивее донести их до советского зрителя проникнула вся работа театра над спектаклем. И это принесло свои плоды.

Как уже говорилось, при всех премиях постановка «маленьких трагедий», если даже и была отдельными актерскими удачами, спектакль в целом не получался. В театре имени Вахтангова он получился. И в этом несомненно большая заслуга постановщика Евгения Симонова. Пушкинские «опыты драматических изысканий», как называл эти свои пьесы сам поэт, в большинстве своем принципиально лишены традиционной «театральности». Центр тяжести в них не во внешнем действии, а в глубокой скрытой динамике — «подземном» пылании — страстей. Поэтому в их сценическое воплощение требует исключительного такта, тонкого и подлинного художественного вкуса. Этого ответственный экзеквиз постановщиком выдерживал. За единичными исключениями в спектакле нет обычных попыток «улучшить» Пушкина в театральном отношении, как-то режиссерски «приукрасить» ту «нагую простоту», в которой сам Пушкин находил особую прелесть и которая является основным законом пушкинского стиля. Постановщик явно стремился не «приспособить» автора маленьких трагедий к частой весьма обидной поименованной театральности «специфике», не подчинить его ей, а, наоборот, подчиниться поэту — искать такие театральные средства, которые соответствовали бы живой драматической поэтике смелых и необычных «смыслов» их гениального творца.

Все в спектакле — от игры актеров, от столь редкой удающейся на сцене произнесения ими пушкинских стихов, чуждого и педантичной декламационности («говорю стихами») и стирания сти-

Д. БЛАГОЙ,
член-корреспондент
Академии наук СССР

ли как такового («прошлоу стихи как прозу») и до внешнего оформления — не только выдержано в духе «нагой простоты», но — и в этом главное — дает ощутить «прелесть» ее.

По-пушкински лаконичными, скупыми и точными средствами — готическое стрельчатое окно, протяжный бой соборных часов (формаль, он повторяется излившие часто) — создается тот исторический «воздух», тот дух средневековья, вне которого нам не понять сложного и глубокого, странного до парадоксальности — скупой рыцарь — образа пушкинского скупца. Так же удачно дана почти лишенная обстановки, с классическим в центре комната «келья» сурового и мрачного «подвижника» искусства — Сальери. Созданию национального испанского колорита замечательно способствует с большим вкусом включенная в «Каменного гостя» во многом конгенная Пушкину музыка Глинки.

Но все это далось явно не сразу. О том, как в работе над спектаклем приходилось преодолевать инерцию ложной и надуманной театральности на пути к той простоте, которую Великий метко называл «красотой истинной», наглядно свидетельствует один из эскизов оформления и «Скупому рыцарю», набросанный теми же художниками А. Авербахом и Н. Эповым, которым принадлежит окончательное и несомненно удачное оформление спектакля.

По этому эскизу сценическая площадка в последней сцене — вызов на поединок старым бароном своего сына — была оформлена в виде шахматной доски, с тем же готическим окном, но смонтированным в гигантскую тур. Театр совершенно правильно от этого отказался.

Но порой подобную инерцию не удалось преодолеть. «Моцарт и Сальери» заканчивается у Пушкина гениально просто. Оравленный Моцарт чувствует внезапное недомогание и уходит; Сальери остается один, мучимый ужасным для него вопросом — совместимы ли «гений и злодейство», вопрос, который — мы знаем — будет его преследовать до самой смерти. Однако театр счел нужным дополнить здесь Пушкина. Начинает звучать музыка Моцарта, что не только оправдано, а и прямо удачно. Но постановщик этим не ограничивается: перед зрителями снова появляется ярко освещенный Моцарт и остается — на сцене до самого конца. А это уже не только совершенно излишне (бессмертие Моцарта не нуждается в таком очень внешнем театральном его подчеркивании, вполне достаточно победно звучащей моцартовской музыки), но и расстраивает внимание зрителей, отвлекает его от истинных мук Сальери и тем самым явно ослабляет потрясающий трагизм пушкинского финала. Это тем огорчительно, что из всех трех маленьких трагедий, поставленных театром, именно «Моцарт и Сальери» наиболее волнует зрителя. Одна из главных причин этого — исполнение роли Сальери А. Качинским. Глубоко впечатляющий самый облик Сальери — Качинского, в котором сразу чувствуется суровое и непреклонное фанатика, способное во имя своих идей и страстей и на мужество, и на преступление. Когда же он произносит знаменитые, открывающие пьесу слова: «Все говорит: нет правды на земле. Но правды нет — и здесь...», — невольно вздрагиваешь. До того точно найдена здесь настоящая пушкинская нитонация, которую ощущаешь, читая эту вещь про себя, в которую здесь слышишь произнесенную полным голосом. Верно найденные нитонации сопровождают почти все исполнение Качинским его роли. Правда, он сбивается иногда, в особенности в первом монологе, на скороговорку, что совершенно недопустимо в лаконичнейших пушкинских «маленьких трагедиях», где каждое слово должно звучать со всей силой, со всей четкостью, со всем весом, и, пожалуй, особенно недопустимо в устах Сальери, почти каждое слово которого буквально «выстрадано» им, кропотливо, как зноющая рана. Но в целом в игре Качинского перед нами возникает подлинный образ пушкинского Сальери — надменного, волевого, не перед кем не останавливающегося, не любящего жизни и презирающего людей, страстно преданного искусству, глубоко униженного перед самим собой поглотившей его «касой», величественно страстной, старшающегося величием оправдать в собственном сознании свой «черный», злодейский умысел. К сожалению, значительно менее удовлетворяет Моцарт — Ю. Любимов. Если Качинский — Сальери перед нами живет, Ю. Любимов «играет» свою роль, при чем «играет» не пушкинского гениального, «простодушного» Моцарта, глубоко человеческого в своей непосредственности и простоте, демократичного в отношении к людям, в того «гуляку праздного», каким он представляется идеалистическому восприятию Сальери. Не соответствует пушкинскому образу и некоторая разрывчатость, доходящая в рассказе о черном человеке до прямой истеричности, которую вносит в исполнение своей роли Ю. Любимов.

Второй яркой актерской удачей спектакля является образ Дон Гуана в исполнении Н. Гриценко. Артисту удалось создать острый, словно шагающий вычерченный рисунок неотразимого испанского обольстителя — то асыкивающего, то холодного, как лед, бесчеловечного до цинизма в своем отношении к женщинам и каждый раз со всей искренностью, со всем пы-

лом неудержимой страсти отдающегося очередному увлечению. Заслуживает всхлищной похвалы, что Н. Гриценко не соблазнился довольно распространенным толкованием пушкинского образа, согласно которому Дон Гуан, влюбившись в Донну Анну, якобы впервые полюбил по-настоящему и «возродился» этой любовью, то есть по существу перестал быть Дон Гуаном. Однако такая трактовка, довольно явно основанная на любовных заверениях самого Дон Гуана, к тому же сопровождается циничными замечаниями «в сторону», совершенно не соответствует существу пушкинского образа. Не соответствует она и замыслу Пушкина, который явно стремился показать в своей маленькой трагедии не возрожденного истинной любовью Дон Гуана, а глубоко вскрыть психологию «донгуанизма» как такового. Н. Гриценко остался верен пушкинскому замыслу и провел любовные сцены с Донной Анной в совершенно правильном ключе. В одном только месте артист несколько перентрывает: во время схватки с Дон Карлосом он садится в кресло и некоторое время парит его удары сидя. Это подчеркнутое и ничем не вызванное пренебрежение к противнику — такому же гранду, как и он сам, — едва ли соответствует испанскому «духу» пьесы, ее национальному колориту. Во всяком случае, это еще одно — и совсем необязательное — «улучшение». Пушкина. Отступает театр от Пушкина и в финале «Каменного гостя». Вопреки заключительной авторской ремарке: «Проваливаются», — Дон Гуан и Донна Анна продолжают лежать бездыханными у подножия статуи командора. Так, конечно, естественнее. Но ведь эта «маленькая трагедия» Пушкина дана в форме легенды. Если статуя в ней «живает головой», ходит, говорит, то непонятно, почему театр убоился даваемой — Пушкиным, именно в соответствии с легендой, развязки.

Менее удался в спектакле образ третьего главного героя «маленьких трагедий» барона Филиппа. И. Толчанов правильно трактует облик пушкинского скупца, который не перестает быть рыцарем. Вообще ничего нарушающего пушкинский замысел в его игре нет. Но не возникает перед нами того грандиозного обобщения «сверхчеловечности», обеспечивающего человека «проклятой жадной золотом» (слова Маркса) безумным стремлением к господству над всем миром (вспомним: «Отселе править миром я могу...»), которое заключено в зловещем образе барона Филиппа.

Не нарушает в целом пушкинских образов — и это не малое достоинство — и игра остальных основных участников спектакля: Альбера — В. Дугина, Герцога — Г. Дунца, Донны Анны — Е. Коровиной, Лауры — Л. Целиковской, Дон Карлоса — В. Осенева. За исключением превосходного Лепорелло — Н. Плотникова, — мы не имеем здесь таких ярко выраженных индивидуальных образов, какие созданы А. Качинским и Н. Гриценко. Но именно общая слаженность, и, как правило, в верном пушкинском ключе игра всех участников и приводит к тому, что спектакль получился. Возможно и даже желательно дальнейшее ретуширование некоторых мелких деталей, в частности не совсем верного пронашения отдельных пушкинских стихов.

В главном же и основном театр одержал победу: создал содержательный, впечатляющий и поэтический пушкинский спектакль, являющийся безусловным шагом вперед по трудному, изоболующему срывам и неудачам, пути театрального осуществления шедевра пушкинской драматургии.