С. ДУРЫЛИН

Большая жизнь

К 30-летию со дня смерти М. Г. Савиной

В день тридцатилетия со дня смерти замечательной русской артистки Марии Гавриловны Савиной невольно вспоминаются несколько ярких эпизодов ее творческой биографии, в которых с наибольшей силой проявилось отношение к артистке ее современников.

На просьбу Савиной разрешить ей поставить «Месяц в деревне» в ее бенефис Тургенев отвечал: «Согласен, но сожалею, так как пьеса писана не для сцены и недостойна вашего таланта». А увидев Савину в роли Верочки, он вслух выразил свое удивление:

— Неужели эту Верочку я написал?!

После того, как на одном из концертов Савина прочла сцену из «Обрыва» Гончарова, Достоевский воскликнул:

— Как читает, как читает! Какой язык, произношение!

— Это целая школа русского языка!—повторял автор «Преступления и наказания», обращаясь к присутствующим.

Лев Толстой отдал Савиной для ее бенефиса «Власть тьмы»; цензура запретила пьесу, спектакль не состоялся, но Савина прочла Толстому роль Анютки, и он, суровый критик театра и актеров, воскликнул: «Она прелестна! Как прочла Анютку! Вся насквозь—умница!—одновá дыхнуть!*».

Когда Чехов узнал, что Савина собирается играть Сашу в его драме «Иванов», он с искренним сокрушением писал: «Мне просто стыдно, что Савина в моей пьесе будет играть чорт знает что. Знай я во времена оны, что она будет играть Сашу... назвал бы свою пьесу «Саша» и на этой роли построил бы всю суть, а Иванова прицепил бы только сбоку, но кто мог знать?»

Эти суждения Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, Чехова служат истинной мерой подлинного художественного значения и успеха Савиной.

Оказалось, что эта молодая актриса, пришедшая в Петербург из глухой провинции, может истолковывать Тургеневу и Толстому подлинный художественный смысл созданных ими образов; оказалось, что дочь провинциального актера, не получившая образования, может быть для Достоевского «школой русского языка»; оказалось, что самое желание этой молодой актрисы взять на себя роль в пьесе Чехова служит для автора причиной критического пересмотра всей пьесы, пробуждает в нем желание написать ее вновь с бóльшим художественным совершенством.

Вскоре после постановки «Власти тьмы», где Савина с суровой правдивостью сыграла Акулину, артистка писала:

«До сих пор у меня были две роли, которые я имела право считать своими созданиями: Марья Антоновна в «Ревизоре», Верочка в «Месяце в деревне» и теперь третья — Акулина во «Власти тьмы». Имена Гоголя, Тургенева и Толстого велики, и я счастлива, что могла олицетворить их типы. Этих трех ролей достаточно для всей моей карьеры, и они служат мне щитом».

Савина права: трех таких созданий, ею перечисленных, — созданий, исполненных мудрой простоты, глубокой правды, превосходного искусства — достаточно, чтобы войти в историю русского театра с именем замечательной художницы сцены. Слова эти сказаны Савиной, когда ею уже было сыграно несколько сот ролей; из них она отобрала только три и назвала их «щитом», которым могла обороняться от столь часто сыпавшихся на нее упреков в том, что она играет в пустых комедиях Виктора Крылова, в ничтожных драмах Николая Потехина.

Да, Савина играла в этих пустых и ничтожных пьесах; их ничтожество художественное, их мимолетность театральную она прекрасно сознавала, но то, что она создавала в этих пьесах, было не ничтожно, а в высокой степени замечательно.

Долгие годы ей приходилось оставаться в амплуа комических и драматических инженю, но, как выразился один критик, «инженю Савиной никогда не были ни немецкими сентиментальными дурочками, ни французскими притворщицами и попрыгуньями».

Из ничтожных, худосочных ролей в пьесах Крыловых, Невежиных, из их «резвушек» и слезливо-мелодраматических героинь Савина умела выращивать живые, действенные характеры русских девушек и женщин, своих современниц, — от них веяло теплым дыханием русской жизни, свежестью неоглядных полей, вешним запахом березовых перелесков.

Верочка Тургенева была замечательным, несравненным созданием Савиной, в котором ее актерское авторство оказалось, быть может, сильнее писательского авторства самого Тургенева. Но за Верочкой последовала целая вереница других женских ролей, заново переписанных или дописанных Савиной с таким чудесным мастерством, с таким знанием русской жизни, с таким проникновением не в отвлеченную «психологию», а в истинную душу этих русских девушек, что ее образы принадлежат к самым высоким созданиям русского сценического искусства.

Прошли годы — и Савина, перестав играть Верочку, создала в той же пьесе Тургенева («Месяц в деревне») другую роль — Натальи Петровны, задыхающейся в своей дворянской теплице-оранжерее и рвущейся оттуда на простор полей и лугов. За нею открылась превосходная портретная галлерея образов женщин на закате, — женщин, которые, по выражению Савиной, «еще любят, но которых уже не любят».

Это были образы-элегии по их музыкальному совершенству. Это были образцы тончайшего мастерства по той мудрой экономии средств, с которою достигались здесь высокохудожественные результаты. Успех продолжал сопутствовать Савиной и в ее «осенних» ролях.

В 1899 году Савина решилась совершить заграничную поездку. «Да, мне всегда было обидно за наше русское драматическое искусство, которое почему-то не дерзало перешагнуть границы отечества, — писала она. — Между тем, бывая каждое лето за границей для отдыха и лечения и усердно посещая там театры, я все больше и больше убеждалась в том, что, в сущности, театр на Западе только еще стремится к тому, к чему мы уже давно пришли, т. е. к нашему же художественному реализму».

Гастроли Савиной в Берлине и Праге имели большой успех, — и это был именно тот успех, которого жаждала Савина: успех русского реалистического искусства. Савина бросила вызов немцам: она сыграла Магду в пьесе Зудермана «Родина». Зарубежная критика должна была признать, что и в немецкой пьесе русская артистка победила немецких актеров своею правдою и прекрасною простотой.

Савина гордилась тем, что всю жизнь она шла столбовой дорогой русского искусства. Она никогда не сворачивала ни в какие кривые переулки эффектной, самодовлеющей театральности, не попадала в тупики мистики и холодной абстрактности. Искусство ее было всегда согрето жизненной теплотой и насквозь пронизано солнечным светом. Это—бодрое искусство, умеющее прямо и бестрепетно смотреть в лицо жизни.

Печали, скорби, тревоги и труды, выпадавшие на долю русской женщины, Савина чутко ощущала и верно, трепетно передавала: недаром и повесть о своей жизни она озаглавила: «Горести и скитания». Но никакая печаль, никакая горесть не могли помрачить радости бытия, которую славила Савина своим искусством в каждой пьесе, ею сыгранной, и в каждом образе, ею созданном.

* Слова из роли Анютки.

Мальчик с голубями.
Скульптор И. ФРИХ-ХАР.
Выставка фарфора в ЦДКА

Мариан КОВАЛЬ

„От трех до семи“

О песнях композитора М. Красева

Композитор М. Красев занимает особое место в кругу советских музыкантов. Свое творчество он посвятил преимущественно детям-дошкольникам и младшим школьникам.

Недавно я присутствовал на исполнении оперы М. Красева «Муха-цокотуха» (по К. Чуковскому) в одном из детских садов Москвы.

Это было очень интересно. Для детей участие в опере было и увлекательной игрой, и радостным приобщением к искусству. В оперной «труппе» есть даже оркестр маленьких ксилофонистов. Сыграв свои номера, «оркестранты» с упоением следят за игрой и пением «артистов»—исполнителей партий мухи, пчелки, таракана, злого паука, пришедшего нарушить праздник мухи-цокотухи, и выражают свой восторг, когда удалой комар сражает паука.

У Красева — настоящий мелодический дар. Он умеет найти яркий музыкальный образ и ясный, но затейливый ритмический рисунок, простую, но интересную гармонию.

Сейчас М. Красев закончил новый цикл детских песен под названием «От трех до семи». Эта работа мне представляется особенно удачной.

Что значит написать цикл песен для самых маленьких детей? Это значит прежде всего отыскать очень простую и очень яркую мелодию, создать в аккомпанементе живой, запоминающийся ритмический рисунок. И то, и другое вполне удалось М. Красеву. Все двадцать пять песенок цикла разнообразны, музыкальная фактура их сделана очень тщательно.

Тексты песенок написаны педагогами-дошкольницами Н. Френкель и М. Чарной с большим вкусом и тактом. В них выражена радость ребенка, познающего мир.

Ослик, медвежата, флажок, бубен, куколка, кот и лисица, барабанщик, кукушка, пастушок Егорка, земляника — вот «темы» этих непритязательных живых песенок.

Авторов текстов можно упрекнуть лишь в том, что они совсем обошли сказочные темы, особенно близкие детям.

Увлечение М. Красева детской музыкой не случайно: он—ученик А. Т. Гречанинова, отдавшего много внимания и любви детям. Кроме того, М. Красев несколько лет руководил музыкальной работой в детских домах.

Пожелаем талантливому композитору новых успехов в его большом и полезном деле.

Г. ЧАХИРЬЯН

Творческие проблемы цветного кино

Кино стало цветным. С каждым годом количество черно-белых лент будет все уменьшаться, а цветных — все возрастать.

Появление цвета на экране — не только техническая и производственная проблема. Цвет открывает перед кинематографией новые творческие возможности, не меньшие, чем в свое время открыло появление звука. Звук в какой-то степени отодвинул на второй план изобразительную сторону кинематографии. Музыка и, особенно, слово принесли с собой много новых возможностей, и мы начали забывать, что кинематография — изобразительное искусство, рассчитанное на зрительное восприятие.

Цвет, особенно в сочетании со стереоскопичностью, создает новые условия для повышения изобразительной культуры фильма. Кноискусство оказывается способным передать почти всю сумму впечатлений человека от реальной жизни.

Технические и производственные проблемы цветного кино сейчас успешно решаются на практике. Необходимо пробудить более пристальный интерес к творческим вопросам в этой области искусства.

Прежде всего—о сюжете цветного фильма. Надо ли писать специальный сценарий для цветного кино?

Конечно, всякий сценарий можно снять «в цвете». Но «раскрашивать» задуманный сценаристом черно-белый фильм в натуральные цвета,—это еще не значит создавать цветную картину, так же как раскрашивать графический рисунок не значит еще заниматься живописью. Диктует ли появление цвета в кино особый способ организации сюжета, иное развитие всего сценария в целом?

Поясним нашу мысль примером из другой области искусства, из архитектуры. В Москве, на Малой Никитской, есть старинный двухэтажный дом. Мало кто из прохожих обращал внимание на его невзрачный фасад, который за несколько последних лет перекрашивали не раз. Недавно этот дом перекрасили в две краски — желтую и белую, и его узнать нельзя! Четкие, монументальные формы русского ампира именно при этой окраске ожили, стали рельефными. Они манят взор каждого, проходящего мимо. Архитектор, повидимому, создавая проект, видел дом как раз в таком цветовом решении.

Так, думается, и автор, создавая сценарий цветного фильма, должен видеть будущие сцены в цвете. Для него не может быть безразличным цветотональное решение сцен, он должен подсказывать эти решения.

Это не значит, конечно, что сценарий цветного фильма должен быть рассчитан на специальные цветовые эффекты. Такие эффекты можно наблюдать и в наших цветных лентах и в тех американских, которые нам довелось видеть; это — пожар в «Джунглях» и в «Бэмби». фарфоровая фабрика в нашей первой цветной картине «Соловей-Соловушко» и т. п. и т. д. Вполне понятно, что на первых порах, экспериментируя, кинематография обращалась к сценам, так сказать, выигрышным с точки зрения цвета. Но не по этому пути, разумеется, надо итти дальше.

Дело не в поисках цветной экзотики.

Большое количество самых обычных, простых эпизодов сценария драматурги решали бы иначе, если бы они заранее представляли себе будущий фильм цветным.

Возьмем первый попавшийся пример. Лирическая сцена, протекающая на фоне осеннего золотистого леса, должна быть написана автором иначе, чем если бы она шла на фоне зимней или весенней натуры. Какое огромное значение в цветном кино приобретают для автора погода, пейзаж, время года, декорации, костюмы! Какой простор для творческой фантазии откроется перед автором, если он сумеет наперед представить, как тот или иной цвет, комбинация цветов сможет дополнить, развить, усилить его замысел.

Если познакомиться с тем, как Немирович-Данченко работал над постановкой «Трех сестер», можно увидеть, какое исключительное внимание он уделял декорациям и особенно цветовому решению всей театральной постановки!

Работа над цветом в кино гораздо сложнее. Цвет может изменяться здесь не только в пределах одной композиции, но и на протяжении всего фильма, из плана в план.

И ясно, что цветное кино не может быть просто движущейся раскрашенной фотографией.

«Для художественного произведения не довольно одного копирования натуры. Художник вкладывает свой труд, очарования, впечатления. Поэтому никакая фотография, даже цветная, не может помешать высокой ценности истинно-художественного произведения — в них ценится живая душа художника, его вкус. И в этой артистической потребности к личному творчеству и лежит залог вечного существования искусства». Так писал Репин в 1903 году.

Неслучайно величайший мастер русской живописи противопоставляет цветную фотографию живописи. Для Репина всякое натуралистическое копирование действительности, в том числе и цвета, было противоположно живому творчеству.

Открыт ли путь такому живому творчеству в цветном кино? Разумеется. Путь этот необычайно интересен и увлекателен.

Синтетическое искусство кинематографии, обретая цвет, предоставляет широкое поле деятельности не только мастерам кино, но и мастерам живописи.

Мы знаем немало случаев, когда масштаб изображения оказывался тесным для художника. Разве применение в самые различные эпохи триптиха, разве три картины Верещагина «На Шипке все спокойно»—не свидетельство тому, что замысел живописца не всегда умещался в рамках одной картины? Какой же богатый простор открывает перед художником цветной фильм! Здесь — не менее трехсот композиций, связанных в фильме единым содержанием, развивающимся по нескольким сюжетным линиям. Художник может создать в фильме настоящую цветовую симфонию.

Живописцу надо итти сейчас в кино—учить... и учиться. Новое искусство, каким, по существу, оказывается кино, став цветным, предоставляет художнику возможности для истинного, осмысленного новаторства.

Имея возможность начать производство большого количества цветных фильмов, мы должны интенсивно готовиться к этому важному испытанию наших творческих сил, чтобы хорошо использовать возможности, которые дает нам выросшая техника кинематографии.

КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ВОПРОСАМ РАЗВИТИЯ ЦВЕТНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В Московском доме кино 18 сентября началась конференция, посвященная перспективам развития советской цветной кинематографии.

Участники конференции просматривают новые цветные фильмы: «Берлинская конференция», «Парад Победы», фрагменты фильма «Физкультурный парад», пробы и материалы цветных картин, находящихся в производстве, а также ряд зарубежных фильмов.

После окончания просмотра вступительным словом председателя Комитета по делам кинематографии тов. И. Большакова начнется обсуждение творческих и технических вопросов цветного кино.

В работе конференции принимают участие мастера кино, театра, художники и искусствоведы.

25 ЛЕТ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Л. АЛЕКСАНДРОВСКОЙ

МИНСК. (По телеграфу от наш. корр). 29 сентября исполняется 25 лет творческой деятельности народной артистки СССР, лауреата Сталинской премии Ларисы Помпеевны Александровской.

Театр оперы и балета покажет в день юбилея премьеру оперы «Кармен» с Л. Александровской в главной роли. Белорусское издательство выпустило брошюру М. Моделя о жизни и творчестве выдающейся артистки. В театре открывается выставка, показывающая творческий путь Л. Александровской.

Школьница.
Скульпт. Е. БЕЛАШЕВОЙ-АЛЕКСЕЕВОЙ

Юрий ОЛЕША

Слоны и люди

Английский фильм «Маленький погонщик слонов»

В начале фильма маленький индус рассказывает зрителю о себе: он происходит из семьи наследственных охотников джунглей; и дед, и отец его были охотниками, а он сам носит сейчас имя повелителя слонов. Этим титулом увенчали его после того, как он совершил свой подвиг. Фильм и является рассказом маленького индуса о его охотничьем подвиге.

Это история охоты на диких слонов.

Фильм занимателен тем, что он показывает неизвестные нам вещи. Мы видим, например, до какой степени может быть приручен слон. Нельзя без восхищения смотреть сцену, в которой слон Колонак поднимает бревно. Видишь, с какой осторожной, осмысленной ловкостью он приспосабливает для этого процесса и хобот, захватывающий бревно сверху, и клыки, служащие как бы рельсами, на которые бревно накатывается. При гигантских размерах животного особенно чарующим кажется его добродушие. На мгновение слон представляется существом, которое может даже шутить. Как будто он и сам замечает комическое несоответствие между грозными масштабами своего тела и ребяческой его грацией.

Все, что относится к постановке и актерскому исполнению, стоит в этом фильме на очень среднем уровне. Исполнитель главной роли, очевидно, имеющий успех у английской публики вследствие того, что он экзотичен, играет старательно, но нам этот образ кажется слащавым. Роль саиба Питерсона однообразна —он только то и делает, что хватается за ружье. Природа показана в натуралистических кадрах, заполненных листвой, стволами деревьев и изгородями, снятыми как на посредственной фотографии. Широкого режиссерского мышления нет и следа.

Это средний фильм, если говорить о мастерстве актеров, художника, операторов и режиссера. Но в этом фильме таится иная художественность. Она рождается оттого, что в нем участвует животное, которое настолько далеко от нашего быта, что оно воспринимается нами как фантастический образ. Мы видим чудо животного мира, которое скоро, может быть, уйдет в область легенд о прошлом земли, и поэтому нам так интересно видеть его среди знакомых нам предметов.

В фильме есть кадры, где белый саиб выступает в качестве боготворимого устроителя судеб. Нужно помнить, что этот фильм поставлен по Киплингу, который убеждал мир в том, что для индусов нет более мудрого и более доброго закона, чем эгоистический закон белых саибов. Советскому зрителю претят эти оттенки фильма. И если он будет смотреть этот фильм с интересом, то, главным образом, благодаря своей склонности уважать природу и восхищаться ею.

По повести Р. Киплинга. Сценарий Джона Кольера. Режиссеры Роберт Флаэрти, Золтан Корда. Оператор Осмонд Боррадайл. В ролях — артисты Сабу, У. Холлуэй, У. Хадд, А. Джих и др.

С. МАРКЕЛОВ

Новая Строгановка

Победоносное окончание войны поставило перед нами новые задачи в области культурного строительства. В ближайшие годы во много раз возрастет потребность страны в предметах обихода: художественно, со вкусом выполненной мебели, осветительной арматуре, обоях, декоративных тканях, коврах.

Раньше эту потребность отчасти удовлетворяли кустарные художественные промыслы. Но сейчас они уже не в состоянии дать изделия нужного типа и в необходимом количестве. Грандиозную программу ближайших лет можно выполнить только при условии перехода от кустарно-ремесленных к индустриальным методам производства предметов декоративного искусства. А это, в свою очередь, требует поисков новых средств художественного выражения, отвечающих методам современного производства.

Поэтому художники, архитекторы, мастера прикладного искусства с большим удовлетворением встретили постановление правительства о возрождении Центрального художественно-промышленного училища (быв. Строгановского) в Москве и Ленинградского художественно-промышленного училища (бывшей школы Штиглица), а также о создании тридцати художественно-ремесленных училищ в крупнейших городах Советского Союза.

Мы, люди старшего поколения, сохранили самые теплые воспоминания о Строгановке. В результате длительного опыта там выкристаллизовалось много ценных, проверенных методов художественно-педагогической работы. Великолепный музей и библиотека вводили ученика в мир искусства. В учебных мастерских он знакомился с технологией обработки дерева, камня, металла. При училище было до двадцати учебно-производственных мастерских — чеканная, литейная, монтировочная, гальванопластическая, ювелирная, столярно-мебельная, ткацкая и другие.

1 октября свыше двухсот юношей и девушек заполнят классы и аудитории Центрального художественно-промышленного училища. В этом году занятия будут итти на четырех факультетах: художественной обработки дерева и камня, декоративно-художественной лепки, декоративной росписи (фреска, альфрейные работы) и художественной обработки металла (чеканка). В будущем году откроются еще два факультета — текстильный (ткачество и набойка тканей) и керамический (гончарное дело, майолика, фарфор, фаянс и художественное стекло).

Воссоздается бывший музей прикладного искусства, существовавший при Строгановском училище. Учтены и инвентаризованы богатейшие его коллекции, занимавшие в Строгановском училище целый этаж и переданные после его ликвидации в другие хранилища. Художественно-промышленному училищу будут переданы также коллекции древнерусских, венецианских, персидских и восточно-азиатских тканей, различные художественные изделия из бронзы, меди и камня, коллекции древнерусской бытовой посуды и предметов быта, венецианское стекло, художественный фарфор, керамика и другие изделия.

К преподаванию в Центральном художественно - промышленном училище привлекаются крупнейшие художники, архитекторы, знатоки декоративно-прикладного искусства. Кафедру живописи согласился вести народный художник РСФСР К. Юон. В число членов художественного совета училища приглашаются народный художник СССР В. Мухина, академик А. Щусев, действительный член Академии архитектуры СССР И. Жолтовский, народный художник РСФСР Ф. Федоровский и другие виднейшие деятели искусства.

Перед училищем поставлена задача — сочетать лучшие традиции прошлого с достижениями советского искусства. Новая Строгановка будет готовить квалифицированных художников, способных не только работать над уникальными произведениями, но и создавать образцы для массового производства. Будущие мастера декоративного искусства должны обладать широкой специальной и общей культурой.

Нет сомнения, что сотни юношей и девушек, начинающих через несколько дней учиться в возрожденной Строгановке, в недалеком будущем помогут декоративно-прикладному искусству занять подобающее ему место в культуре нашей страны.

ПАМЯТИ ВЫДАЮЩЕЙСЯ РУССКОЙ АКТРИСЫ

ЛЕНИНГРАД, 20 сентября. Сегодня в Академическом театре драмы имени Пушкина открылась сессия Всероссийского театрального общества, посвященная 30-летию со дня смерти выдающейся русской драматической актрисы М. Г. Савиной.

В фойе театра, на сцене которого Савина провела 40 лет своей творческой жизни, собрались члены Всероссийского театрального общества, деятели искусств, представители ленинградской общественности. Заседание открыла председатель совета ВТО народная артистка СССР А. А. Яблочкина.

С докладом «М. Г. Савина и великие традиции русского театра» выступил доктор филологических наук проф С. Н. Дурылин. Доклад на тему «М. Г. Савина, как общественный деятель», сделал проф. М. С. Григорьев. Интересными воспоминаниями о покойной артистке поделился народный артист СССР Ю. М. Юрьев.

К. РЕМИЗОВ

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

«Полководец» К. Тренева в Центральном театре Красной Армии

«Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков»... — эти слова были сказаны товарищем Сталиным 7 ноября 1941 года. Морозным ноябрьским утром, в суровый для Отечества час, прозвучало над Красной площадью, над всем миром, в ряду имен других великих сынов нашего народа — имя Михаила Илларионовича Кутузова.

Мужественный образ... В этих словах раскрыто самое главное в Кутузове. Мужественный ум и воля Кутузова отразились во всей его деятельности — в стратегии и тактике, в его боевых подвигах, в государственной и дипломатической деятельности.

В своей последней пьесе драматург К. Тренев попытался передать бережно сохраненные историей черты образа гениального русского полководца. Теперь эта пьеса поставлена Центральным театром Красной Армии.

Большая, заполненная трудами и подвигами жизнь Михаила Илларионовича Кутузова глубоко поучительна. Вот почему страницы летописи этой жизни, воспроизведенные драматургом и театром, приковывают наше внимание. Более чем столетие отделяет нас от событий, происходящих в пьесе К. Тренева, но духовный облик мужественного сына России — Кутузова сегодня особенно близок и дорог нам.

Очень трудно в театральном спектакле показать, в чем существо военного искусства полководца. Но автор пьесы поставил перед собой такую задачу. Он стремился охарактеризовать Кутузова именно и прежде всего как военачальника, стратега. Зритель следит за развитием военного замысла Кутузова и воплощением этого замысла, наблюдает, как судят о действиях полководца его соратники и противники...

Кутузов создал план генерального разгрома Наполеона в момент величайшей опасности для России. Потребовалась глубина и ясность ума Кутузова, его хладнокровие и воля для того, чтобы в сложившихся тогда труднейших условиях одержать победу.

Кутузов — А. Хохлов.

Действуя наперекор немцам, служившим в русской армии, и царским приспешникам, не желавшим ему довериться, Кутузов привел русскую армию к победе. Гений Кутузова восторжествовал над Наполеоном.

Создав невыгодные для Наполеона условия ведения войны, истощив его армию и по сути блокировав Москву, перерезав с помощью партизан пути от Москвы до Смоленска, Кутузов совершил столь характерный для него, решительный переход от обороны к наступлению.

Результат этого великого наступления показан в эпилоге спектакля. Враг бежит, потеряв почти всю свою армию.

Разгром Наполеона в России был главной причиной его последующего разгрома в Европе; русская армия пронесла свои овеянные славой знамена далеко за пределы России.

Пьеса К. Тренева представляет ряд сцен, как бы иллюстрирующих отдельные этапы и события Отечественной войны 1812 года. Автор воспроизводит знакомые зрителю по многим описаниям исторические эпизоды, вводит в текст известные из литературных источников и мемуаров подлинные фразы, изображенных в пьесе исторических лиц. Почти ни в чем он не отступает от принятого им стиля своеобразной драматической хроники.

В центре этой хроники — фигура Кутузова. Даже если его нет на сцене, на сцене говорят о нем и солдаты на Бородинском поле, и платовские казаки, и генералы в избе подмосковной деревни Фили, после знаменитого Военного Совета, на котором Кутузов принял решение оставить Москву, чтобы затем сломить французскую армию.

В пьесу введен ряд сцен, происходящих в ставке Наполеона. Назначение и смысл этих сцен в том, чтобы показать, как отражались различные периоды осуществления кутузовского замысла в лагере противника, как постепенно начинают понимать Наполеон и его маршалы, что они не в силах выиграть войну, что им грозит катастрофа, что русские войска торжествуют победу. Таким образом и эти сцены посвящены теме Кутузова и его гениальному плану.

В пьесе К. Тренева — множество сцен, связанных только хронологически, и персонажей, обрисованных беглыми, внешними штрихами. Постановщику спектакля А. Попову и режиссеру Д. Тункелю пришлось проделать большую работу, чтобы не превратить спектакль в серию «живых картин», передающих только внешние черты исторических событий. Авторы спектакля широко использовали все средства сценической выразительности, чтобы создать композиционно стройный и целостный спектакль.

В этом отношении наиболее удачно первое действие, начинающееся широкой картиной русского лагеря в вечер накануне Бородинского сражения и заканчивающееся сценой Военного совета в Филях. Четыре картины, входящие в этот акт, сразу вводят зрителя в грозовую и тревожную атмосферу событий, дают представление об их масштабе и размахе.

И уже в этом акте ясно намечена та единая тема, которая связывает и об'единяет разрозненные фрагменты пьесы. Эта тема — судьба России, судьба огромного, многомиллионного народа, который поднялся против полчищ Наполеона, вторгшихся в пределы страны.

Вот почему постановщик каждый раз подчеркивает те диалоги, те мотивы сюжета, которые непосредственно посвящены высокой теме судьбы страны. Вот почему наиболее яркие сцены спектакля — это те, где Кутузов, ясно сознавая всю свою ответственность перед Родиной, народом, его будущим, принимает решения, от которых зависит это будущее.

Это прежде всего эпизод в Филях, мизансцена которого построена по известной картине Кившенко. Спорят генералы, горячится и язвит завистливый военный чиновник из немцев — Беннигсен, с горечью говорят Раевский и Коновницын о возможности оставления Москвы, а Кутузов сидит поодаль в кресле и молчит. Все ждут его слова. «Беру все на себя одного», — говорит он. Ему уже ясен план гениального тарутинского маневра, который решительным образом изменит обстановку в пользу русской армии. И, сообщив совету свое решение оставить Москву и отступать, он как будто в мимолетном разговоре с Платовым отдает распоряжения, которые должны обеспечить успех маневра.

И другая картина, едва ли не лучшая в спектакле: в ставке Кутузова на Красной Пахре. Это — большая картина, в которой Кутузов беседует с крестьянами, принимающими участие в партизанском движении, с пришедшим прощаться Барклаем, с послом Наполеона Лористоном, который привез предложение о мире. В этой сцене наиболее ярко и полно раскрывается характер, душевный мир Кутузова, его мудрость полководца, его прозорливость государственного деятеля, его большое сердце — патриота. Для актера, исполняющего роль Кутузова (засл. арт. РСФСР А. Хохлов) эта сцена самая трудная, но и самая благодарная. Она строится на резких переходах от дружественно-заинтересованной беседы Кутузова с крестьянами к суровой теме разговора с Барклаем об ответственности полководца перед страной, а затем к лукавству и иронии необыкновенно умного и проницательного дипломата во время приема Лористона. Кутузов полон оживления — он ждал этого предложения о мире, предложения, которое обозначает, что Наполеон понял всю трудность своего положения, что осуществление стратегического плана Кутузова приводит к победе. Только что в разговоре с Барклаем Кутузов был серьезен и озабочен, теперь он иронически улыбается, уводит беседу в сторону от прямых вопросов Лористона, вспоминает Париж, справляется о французских актерах. А на прощанье, когда уже почти выведенный из себя, понимающий, что его миссия провалилась, Лористон, наконец, в упор спрашивает, что же передать императору, Кутузов с необычайной, подчеркнуто пародийной вежливостью отвечает: «Мое почтение, мое нижайшее почтение, маркиз» и делает придворный поклон.

Эта картина — бесспорно лучшая во всей роли и наиболее удавшаяся А. Хохлову. Но игра его и в других сценах (в Леташевке, в ставке под Малоярославцем) дает отдельные живые черты образа человека, чья мудрая прозорливость обеспечила России победу в тяжкой борьбе с захватчиками, образа полководца, чья мысль, чьи действия были смелыми и осмотрительными, решительными и хитрыми, настойчивыми и гибкими.

Среди исполнителей ролей соратников Кутузова особенно запоминаются Н. Неронов (Барклай де-Толли), Р. Ракитин (Дохтуров), П. Константинов (Платов), А. Иванов (Багратион). Пьеса дает, в сущности, мало возможностей для выпуклой сценической характеристики каждого из этой «стаи славных». И все же актерам удалось сделать заметными и яркими небольшие роли помощников Кутузова, которые блестяще воплощали в жизнь стратегические и тактические замыслы великого полководца. В группе крестьян, беседующих с Кутузовым, наиболее интересен Хрол-медвежатник в исполнении арт. Б. Нечаева.

Артист Г. Полежаев в роли Беннигсена убедительно раскрывает низость и мелкое честолюбие этого бездарного военного чиновника. Он создал обобщенный портрет тех представителей придворных кругов, которые во главе с царем боялись популярности Кутузова в народе и в армии, не понимали значения его стратегических планов, всячески мешали ему их осуществлять.

Из исполнителей ролей французов нужно отметить Н. Коновалова (Боссе), С. Знаменского (Даву), М. Майорова (Коленкур). Д. Сагал в сценическом портрете Наполеона подчеркивает одну черту — азарт игрока, поставившего на карту и свою судьбу и судьбу своей армии, игрока расчетливого и хитрого, но готового принести во имя выигрыша в жертву решительно все, чем он располагает. В первых двух картинах, где принимает участие Наполеон, Д. Сагалу удается этот рисунок роли; однако, чем ближе к катастрофе, тем игра актера становится менее убедительной. Поведение Наполеона кажется поведением маньяка, послушного только голосу своего безумия. Образ сильного и хищного врага здесь теряет в своем правдоподобии.

Важнейшую роль в создании спектакля сыграл художник Н. Шифрин. Он сумел превосходно использовать пространство огромной сцены ЦТКА для монументальных и выразительных декораций. Прекрасны созданные им широкие панорамы — ночное Бородинское поле, заснеженные дороги бесславного отступления французской армии. Декоративное оформление освобождено от стилизаторских подробностей; оно не давит, не угнетает актера, наоборот, оно позволяет актеру свободно жить и двигаться на сцене.

Спектакль «Полководец» в Центральном театре Красной Армии несомненно сослужит свою службу в популяризации истории войны 1812 года, героической эпопеи борьбы русского народа с нашествием армий Наполеона. Вместе с тем эта постановка является частью большой работы, которую ведут мастера сцены, стремящиеся воплотить в театральном искусстве бессмертный образ Кутузова. Понадобится еще немало творческих усилий, чтобы этот образ был воссоздан на сцене во всем его историческом величии

«Полководец» в ЦТКА. Сцена из I акта – Бородинский бой.
Фото А. Гладштейна и В. Пульвера.