

152

586

ТЕАТР

СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ

801-15

60

Всероссийское Театральное Общество
Москва 1945

Штампы историко-патриотической пьесы

(Заметки)

С. ДУРЫЛИН

«Исторический роман, историческая драма... Если каждого из нас так сильно занимает верное изображение развития самого обыкновенного человека, то какое впечатление должно производить на нас воспроизведение развития нашего родного народа, его физиономии, его сердечного, его духовного быта, его суеб, его великих дел?»

Вспомните драматизированные хроники Шекспира, «Гецца фон-Берлихинген», романы Вальтера Скотта... Кто решается... в живых образах и лицах воссоздать своих предков, избегнуть холода аллегорий и не впасть в сухой реализм хроники, действительно представить некогда действительную жизнь, — тому мало даже большого таланта: если в сердце его не кипит русская кровь, если народ ему не близок и не понятен прямо, непосредственно, без всяких рассуждений, пусть он лучше не касается «снятыни старинцы»¹

Вот требование, которое почти столет тому назад Тургенев предъявил к драматургам, берущимся за историческую драму. Его статья была напечатана в «Отечественных записках» В. Г. Белинского и Н. А. Некрасова.

Требование это остается в силе до нынешнего дня.

Жажда советского зрителя увидеть на сцене героев славного прошлого родной страны — огромна в наши великие, исторические дни.

Вся страна слышала исторический призыв, обращенный к борцам Отечественной войны.

«Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих пред-

ков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова!»¹

Все без исключения герои нашего великого прошлого, названные в исторической речи И. В. Сталина, уже появились на сцене советского театра в образах, созданных советскими актерами в пьесах, написанных советскими драматургами.

Достижения советского театра в этой ответственнейшей области исторической драмы велики, но еще больше та ответственность, которую берут на себя драматурги, а за ними и актеры, воплощая великие образы прошлого на сцене.

Приходится быть особенно требовательным к работе драматургов, берущихся за историческую драму.

Одним из основных положений поэтики исторической драмы, как и любой другой драмы, является жизненная достоверность событий и индивидуализация характеров. На этом неоднократно останавливаются классики марксизма-ленинизма. И. В. Сталин в статье, писанной больше 35 лет тому назад, говорит: «Жизнь надо рассматривать именно так, как она в действительности существует»². На это же указывает Маркс, говоря о том, что долг драматурга «больше шекспировать»... «Я считало шибд лервизию и превращение индивидов в простые рупоры духа времени: твоим крупнейшим недостатком», — пишет Маркс Ласкалю по поводу его исторической драмы «Франц фон-Энкантинген».

¹ И. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза. 3-е издание. Государственное издательство политической литературы, М. 1948, стр. 87.

² Л. Берия. К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье, стр. 101.

¹ И. О. Тургенев. Рецензия на драму С. Гедельона «Смерть Лялушова». Полн. собр. соч. изд. Маркса, СПб. 1868, стр. 258—259.

«Личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она делает, и с этой стороны идейному содержанию... драмы не повредило бы... если бы отдельные характеры были резче разграничены и противопоставлены друг другу», — говорит Энгельс. И в другом месте: «Тенденция должна сама по себе вытекать из положений и действия, без того, чтобы на это особо указывалось»¹.

Иными словами, то бытие, которое мы можем познать и изучать, но которое мы не имеем права извращать, должно быть отражено в драме во всей многогранности своих проявлений, в каждом отдельном случае конкретно, не превращаясь в абстрактные идеи, в «рупоры времени».

Между тем, если мы с точки зрения этого требования совершенно объективно подойдем к материалу советской исторической драматургии, то нам придется указать ряд больших погрешностей наших драматургов именно против этой основной установки. Конкретный исторический образ часто заменяется штампом, традиционным сценическим типажем, в котором индивидуальный облик исторического лица настолько теряется, что может быть легко перемешан из одной пьесы в другую.

У нас в исторической драме существует некий общечеловек. Этот общечеловек в более или менее историческом костюме имеет общую биографию героя вообще. Эта общебиография общегероя обладает неизменными основными чертами. У него есть верная жена, его окружает верная дружина. Исторически эта верная дружина может называться в одном случае дружиной князя Владимира, в другом случае — дружиной Александра Невского, в третьем — опричниками Иоанна Грозного, в четвертом — ополчением Минина, в пятом — офицерами штаба генерала Брусилова, но по существу эта дружина не что иное, как оперный хор — хор, который славит героя, иногда талантливо славит, и обличает его врагов, тоже не бездарно.

С другой стороны, существует и хор врагов. В одном случае — это варяги, в другом — ливонские рыцари, в третьем — бояре, в четвертом — немцы армии Людендорфа. Эти общевраги сквернословят по адресу героя также в весьма характерном целомном хоре.

Около героя мы видим и тесное дружеское окружение. Например, всюду встречается молодой богатырь, который влюблен в молодую богатыршу. Основной общегерой обязательно помогает в любовной истории своему молодому сподвижнику. Существует тут же обязательный некий певец. Это — также образ, переходящий из пьесы в пьесу. В одном случае он почти Баян, в другом — гуслиар, в третьем —

веселый матрос из Севастополя, но функция его совершенно одна и та же, как историческая, так и драматическая, — воспевать основного героя и занимать публику.

Завершается драма ослепительным торжеством главного героя.

Но при подобной системе образов мы почти не видим сложного, логически целостного развития исторического события. Перед нами некое театральное, только театральное, иногда зачатое и затейливое построение действия, которое клубится и развивается, но оно почти не связано с четвертым или пятым актом, в котором происходит развязка — подлинное историческое событие, действительный исторический военный финал (например: «Ледовое побоище» или «Брусиловский прорыв»). Этот военный финал легко может быть показан отдельно. Он мало связан с самой пьесой, со всем действием. Связь между ними — не в актах воли, а в словах и чувствах. Сообразно этому получается действительно нечто не «шекспировское», а «шиллеровское» — в том условном смысле, о котором говорит Маркс. Герой, дружина, историческое действие обрывают словами, словесность растет, действительность исчезает или замещается некоторой внешней светлостью. Эта театральная светлость может иметь различные оттенки — комический, лирический, эпический, сказочный или полусторический, но, в сущности, эта света вокруг героя есть почти ослепительная света хора, а иногда балета, вокруг шреффера.

В результате вместо конкретного образа исторического лица остается общегерой. Этот общегерой — мастер говорить. Он произносит замечательные речи.

Рассмотрим для примера одну очень яркую речь героя на поле битвы: «Идем затем, чтобы никто и мыслить не посмел, что Русь, как несмысленного ребенка, обидеть может всякий... Решается ныне судьба русская. Несметна сила русская, крепок дух народа нашего, мужественны и отважны его люди... Коли спросят внуки, что такое Куликово, скажу: было такое поле, где никто не посмевал хоронить злодею, а хоронили их псы... Ошиблись ипомеицы, посчитав матушку-Русь безответной!... Пусть же здравствует Русь наша, матушка. Никому ее не победить!».

Речь эта — по месту произнесения — Дмитрия Донского. Но она является речью, которую общегерой могли бы сказать всюду и везде — от X века до XVII включительно. И в действительности она не произносится Дмитрием Донским. В действительности эту речь произносят сразу четыре человека: Владимир в X веке, Александр Невский в XIII веке, богатырь Иванко в XV веке и Минин в XVII веке. Она составлена из четырех кусков четырех речей четырех героев че-

¹ «Искусство и литература в марксистско-ленинском освещении», под ред. И. М. Пустомова. М. 1934. стр. 106, 109, 172.

тырех пьес¹ в последовательном порядке: сначала говорит Владимир, потом слово переходит к Александру Невскому, затем к богатырю Иванко и, наконец, к Миннине. И пришлось для этого только изменить два слова: вместо «поле Грюнвальда» поставить «Куликово» и вместо «Пусть же здравствует Москва» — «Пусть здравствует Русь».

Можно ли избежать этого? Конечно, можно. Александр Невский в одноименной пьесе Литовского и Осипова говорит много, иногда хорошо, иногда пафоситично. Но вот перед нами действительная речь Александра, занесенная в его житие, сложившаяся еще в XIII веке и дошедшая до нас в списке XIV столетия, — речь, произнесенная перед Невской битвой: «Не в силе бог, но в правде. И помняем песньсловаца Давида: сии в оружии, сии на конех, мы же во имя господя бога нашего призовем, тма снати (спрокинуть) быша и падоша».

Так Александр говорил перед Невской битвой. Казалось бы, эта реальная речь, провозглашающая целый моральный принцип (Александр тут же говорил, что бог «повеле жити, не преступая в чужая части земли»), должна была бы войти в пьесу. Александр борется против немцев, которые считают, что сила и есть бог. Александр же говорит: «Не в силе бог, а в правде». Это — народный русский идеал. Мы и теперь, борясь за родину, утверждаем, что истина — в правде, а не в гонимой силе, не только в том бронированном кулаке, которым Гитлер хотел раздавить мир. Почему бы эту речь Александра Невского не включить в пьесу? Но ее там нет. Нет потому, что у авторов есть некоторое пристрастие именно к «шпильеризации», к отрыву от конкретной действительности ради красивых слов.

В большинстве советских исторических меснет ощущение подлинного бытия, нет той неирриксонечности человеческого дыхания в прошлом, о которой заботился Пушкин, о которой говорил Маркс, о которой говорил Иосиф Виссарионович Сталин, указывая на необходимость подлинного воспроизведения жизни при всех попытках ее познания.

Возьмем персонажа, который проходит через все пьесы. Это простодушный силач, чистый душой, искрин Иванушка-дурачок. Ему обыкновенно авторы дают в пьесах 20—25 лет. Но правильное сказать, что ему 900 лет, потому что он одновременно живет во времена Владимира Святого и называется «Алеша, друг Владимира, богатырь» («Князь Владимир», О. Форш и

Г. Бояджиева), живет при Миннине и называется «Филия-великан-силач» («Кузьма Миннин» В. Костылева и Т. Лондона), живет в 1812 году и называется партизан Антош («В графской усадьбе» В. Ардова) и т. д. А в действительности он взят из романа Алексея Толстого «Князь Серебряный» и называется Митька. Этот Митька, отвергающий все роды оружия, кроме оглобли, и вооружающийся исключительно кулаками, живет во всех наших «силачах», «богатырях», «дружинниках» и «партизанах».

Казалось бы, что опасного в этом персонаже? У него непомерная сила. В пьесе «Князь Владимир» он одерживает победу в ратоборстве с варягом-великаном. Он «ставит на-попа» тяжелых болванов — огромных идолов. Характеризуют его так: «Он русский богатырь. Да только с придурью» (стр. 47). Эта деталь — «с придурью» — присуща всем подобным героям-силачам во всех пьесах.

Этот же Митька «с придурью», если верить Иг. Луковскому, действует в XV веке, и действует так, что когда он — под именем Иванко — «присел, наужил-ся» и дернул за цепи, в которые заковала русская пленница, то «цепи лопнули». А силач Иванко «сгреб» рыцаря, «швырнул со звоном на стол» и произвел фурор среди немцев. Магистр Тевтонского ордена сказал: «Ого! Ведь цепи были двойные».

Этот Геркулес Самсонович Голлафов так сверхъестественно силен, что для исполнения этой роли потребуется чемпион мира. Великан этот, после разрыва двойных цепей, тут же одолевает в кулачной борьбе немца — «Большого Карла», «прусского Самсона». Казалось бы — довольно, но он на этом не останавливается: он хватается за рога тура, напавшего на князя Витовта. Словом, подвигов его не перечесть.

Не отстают от богатырей и богатыриши. Мать этого Иванки, богатыриша из Пскова, похваляется: «И я с рогагиной на них ходила». Вы думаете, что на медведей? — Нет, ошибаетесь: на немецких рыцарей, закованных в сталь (Луковский «Битва при Грюнвальде», стр. 7, 18, 40, 51).

Таков же и богатырь Филия в ополчении Миннина из пьесы Костылева и Лондона «Кузьма Миннин».

И Филия, и все эти другие «Митьки» терпеть не могут хорошего оружия — холодного и огнестрельного, они его принципиально отрицают. Когда Филия предлагают вооружиться «пистолетом», так как он должен охранять ставку воеводы князя Пожарского, он решительно отказывается: «Не. Не нады. Я и без ево управлюсь», — и с голыми руками охраняет ставку Пожарского¹. Отправляясь в поход на поляков, он отказывается от кольчуги, сабли, пика, пистолы, бердыша, упрямо повторяя: «не нады», соглашаясь взять лишь меч.

¹ «Князь Владимир» Форш и Бояджиева, стр. 119, «Александр Невский» Литовского и Осипова, стр. 22. «Битва при Грюнвальде» Луковского, стр. 102. «Кузьма Миннин» Костылева и Лондона, стр. 127. Пьесы «Князь Владимир» и «Кузьма Миннин» цитируются по печатным изданиям изд-ва «Искусство», две другие пьесы — по сценариям, изданным Управлением по охране авторских прав.

¹ Костылев и Лондон «Кузьма Миннин», стр. 98.

В другой пьесе на пиру у героических крестьян-исковичей поются такие хвалебные вирши:

Пусть у немцев славы брони
И в кольчугах даже кони,
Русский конь — неважен рост,
И вид нашей сабли дробот,
Но дай сердцу разгореться —
Побегут и в бронях немцы!

(Луковский, «Битва при Грюнвальде», стр. 7).

Автора этих виршей, очевидно, не останавливает эта похвальба «неважно-стью» русского коня и «простотою» сабли.

Наших авторов не смущает этот страшный, повторяющийся во многих пьесах, легкомысленнейший отказ от оружия и предпочтение собственных кулаков всякому другому виду оружия. Авторы подобных «Митек» не замечают, что русские Иванки жаждали лучшего европейского оружия. Они всячески старались отнять его у врагов, старались вооружиться крепко и хорошо. Ливонские рыцари не пускали пушкарей в Москву, Иван Грозный всячески заботился о вооружении своих войск, строил пушкарские слободы. Русские люди в старину освоили технику «оружейного дела», а нас хотят убедить, что русский человек не знал и не хотел знать другого оружия, кроме кулака и оглобли. Что это? Наняная романтика чистого героизма с голыми кулаками богатыря или это нечто другое?

Невольно вспоминается следующая речь: «Мы своим судом со злодеем разберемся! Когда до чего дойдет, мне надобно молодцов и городских и деревенских. Я клич кликну дни за два. Хорошо с топором, недурно с рогатиной, а всего лучше выды-тройчатки: француз не тяжеле снопа ржаного».

Это — речь в стиле наших бесконечных Флей и Алёш, этих силачей, похваляющихся своими кулаками и оглоблями, но произносит ее Росточкин, реакционнейший губернатор, в Москве в 1812 году. Между тем русские партизаны в то время стремились, наоборот, захватить у французов их хорошее оружие и боролись с ними этим оружием.

Это яркий пример того, как мы, незаметно для себя, в наших прекрасных по задачам и мыслям пьесах допускаем такие северные начала, как эта слепая похвальба голыми кулаками: русский народ стремился вооружиться хорошим оружием, а драматурги ему дают в лучшем случае дубину. И боюсь, что, идя по такому пути, легко впасть не в шиллеризацию, а в кукольничацию — в ту мнимую-романтическую историю на сцене, когда «рука всевышнего отечество спасала» громкими фразами и голыми кулаками, когда Кукольник похвалялся перед Западом напыщенными мовологами и слышавшими силачами без оружия. Это — неправильная традиция, ее надо в корне

пресечь, а она сделалась постоянным элементом в исторических пьесах. Можно считать до 20 пьес, где есть подобные кукольничковские персонажи.

Есть и другой столь же трафаретный персонаж, это — жены героев.

Что может быть трогательнее и прекраснее образа верной жены, столь собственного русской летописи, русским сказкам, былинам и историческим песням? В ряде наших пьес также даются образы верной жены, но — увы! — даются в фальшивом освещении. Эти верные жены занимают тем, что всюду ездят за своими мужьями: например, жена Александра Невского — Ольга (в пьесе Литовского и Основа) появляется на Ледовом побоище и там присутствует во время сражения. В «Дмитрии Донском» С. Бородина Елена появляется на Куликовом поле. Неизвестно зачем жена Брусилова (в пьесе И. Сельвинского) также, по их примеру, приезжает в штаб Брусилова на юго-западный фронт и там лепечет о заслугах своего мужа. Может быть, это лишнее занятие, но это самая настоящая историческая ложь. Все эти драматурги, если бы им пришлось писать пьесу по «Слову о полку Игореве», не решились бы отправить Ярославну на бранное поле, в половецкую степь: Ярославна оставалась в Путивле в зам, на городской стене, «плакала» в Игорю в его войску. Когда А. П. Бородин составлял либретто для своей героической оперы, он оставил Ярославну в Путивле и там сделал ее центром защиты города против такого позорного князька, как Владимир Галицкий. Мы знаем, что во время нашествия Тохтамыша в 1382 году, через два года после битвы на Куликовом поле, жена Дмитрия Донского, княгиня Евдокия, сидела в Москве, в Кремле, и только при самом нападении Тохтамыша удалилась из города. В летописи нет примеров, чтобы жены присутствовали на полях сражения. Историк И. Е. Забелин утверждает в своем «Домашнем быте русских царств», что летописцы не указывают ни одного подобного женского подвига. Этот образ жены, страстно любящей за мужем на поле брани, идет в нашей драматургии не от истории, а от самой плохой театральной традиции. Когда-то, при первом появлении трагедии Озерова «Дмитрий Донской» (1807) все критики указывали на велепость нахождения прекрасной Ксении на поле Куликовской битвы. А драматург С. Бородин в 1943 г. в своей в общем хорошей пьесе «Дмитрий Донской» следует этой плохой традиции Озерова!

Эта озеровизация русской истории совершенно явственно в советской драме.

Но и этого мало. Наши авторы продолжают ветхий шаблон ложных образов старинной драмы новыми ложными образами. Появляется некий историко-героический трагист. Кроме жен, на полях сражения появляются невесты, влюбленные девушки. Они надевают броню и отправля-

ются на поле битвы, выдавая себя за мужчину. Так, в XV веке это делает псковская девица, некая Избрана (имя взято напрокат у Хераскова). Она заявляет:

«Замуж я не хочу! Я и бабой быть не хочу... Я питаны, кольчужку, шелом одену (вместо надену!). Юном скажусь... И возьмет меня князь в большую дружинну» («Битва при Грюнвальде» Луковского, стр. 45—46). Если славянские дружины выигрывают битву при Грюнвальде, то в этом львиная доля падает на Избрану: она помогла уничтожить магистра Тевтонского ордена.

Совершенно так же поступает Наталья в Нижнем Новгороде во времена Минина. Авторы пьесы «Кузьма Минин» В. Костылев и Т. Лондон выводят эту девушку, героического трагиста, «в полной боевой оснастке» (стр. 99), отправляют в поход «в доспехах» (стр. 109). Они, очевидно, не представляют себе, что значит боевой «доспех». Молодежькая девица не могла бы в нем стоять, она упала бы под его тяжестью. В решающий момент битвы под Москвой, в важнейший момент всей пьесы, где центральными фигурами должны быть Минин и Пожарский, мы получаем следующую инсценировку автора: «На первом плане, в луче прожектора, обнаружилась в боевом костюме, с саблей в руке Наталья» (В. Костылев и Т. Лондон. «Кузьма Минин», стр. 112). Дальше подробно рассказывает, как «в лучах прожектора» сражается Наталья, превращенная волею авторов в некую небывалую в русской истории Жанну д'Арк, подавляющую своей храбростью Минина и Пожарского.

Исторический Минин, сражающийся под стенами Москвы как ее освободитель, как вождь народного ополчения, — это шекспировская фигура, это фигура большого исторического плана, а вместо него «в лучах прожекторов» мы все время видим невозможную девицу-трагиста, неслыханную в русских летописях.

Наша русская история чрезвычайно богата материалом для героико-патристических пьес. Неисчерпаемо богатство ярких народных героических образов в истории, в летописях, в преданиях, в записках современников. Но наши драматурги часто обещают и деформируют эти события.

Отдаваясь, таким образом, от исторических источников, они оказываются лицом к лицу перед опасностью стать на дороге Кукольника с его драматургией исторических эффектов и громких слов. Особенно ярко это обращение словами, уничтожение образа, лица героя, его исторического облика выражено в пьесе «Кузьма Минин» Костылева и Лондона.

Чем занимается в пьесе Минин? Кажется бы, вся суть его дела в собирании, в создании народного ополчения. Города, села, посады всего Поволжья шлют к

Минину гонцов. К нему стекаются русские люди отовсюду, чтобы стать под знамена его ополчения. Памятники этой эпохи изобилуют замечательными документами, свидетельствами о народном подъеме, народном военном строительстве, о сплочении народа вокруг Нижнего Новгорода. Но в пьесе «Кузьма Минин» среди 31 действующего лица нет представителя русской земли, собирающихся к Минину на освобождение Москвы. Зато в пьесе много романтических историй. Минин принимает в этих любовных делах немалое участие, но как исторический деятель он в пьесе почти отсутствует. Его занятия в пьесе поражают мелочностью, случайностью. Он занимается то ненужными спорами с воеводой, то препирательством со своей женой и сыном: «Ты чего ж это, раскудыкина мать!» — кричит он на своего сына, упрекая его в дености (стр. 63). Вообще он мастер браниться: «Што за хреновина, не разберу никак!» «Тыфу, ты оказия!» — бранится Минин, не умея, по неграмотности, прочесть деловую бумагу (стр. 57).

Занятий у Минина в пьесе много, исторического дела нет. Чтобы увеличить драматическое положение, авторы устраивают покушение на жизнь Минина. В момент, когда Минин произносит свою историческую речь на площади, в момент величайшего народного подъема, когда к Минину стекаются потоки народной любви, происходит это покушение — одно из трагедийнейших покушений, которыми хоть пруд пруди в наших пьесах.

В любой пьесе о Минине сцена его обращения к народу драматически и исторически должна быть закончена на величайшем подъеме. Минин — любимый выразитель воли народа к свободе родины. Остроумный так и делает, но наши авторы от этого отказываются, отказываясь же, они теряют под собой историческую почву, а драматически становятся немощными.

Следует остановиться на одном эпизоде в разбираемой пьесе — на любви легкой вдовы, боярыни Марфиньки, к собственному холопу Гаврилке. Эта боярыня и холоп непрерывно, постоянно, у всех на глазах, днем и ночью объясняются в любви, милуются и целуются в течение всей пьесы. Минин относится к этому с сочувствием. Это такая историческая неслепота: какая же боярыня-вдова при мужчине, в военное время, стала бы целоваться всюду со своим холопом?! Будь так, она прослыла бы немедленно гулящей девкой.

Скажут, что это пустяки, но одна неслепота, пустяшная, ведет к другой неслепоте, уже вовсе не пустяшной.

Этого самого влюбленного холопа Гаврилку Минин, на которого только что было произведено покушение, ставит охранять шатер воеводы князя Пожарского, с наказом: «Ну, дак ты смотри, луде

глаза храни. Одному тебе доверяю». Но лишь только Минин ушел, этот влюбленный страж издает любовный вопль: «Кровать ты моя, кроватушка, пуста ты стоишь!», покидает свой пост у ставки воюющих, вместо себя ставит Филю с кулаком, а сам убегает в город мидловаться с боярыней (стр. 98).

Авторы не замечают, что этим эпизодом с холопом, убегающим со стражи на любовную потеху, они бросают неприятный ответ на личность самого Минина, — хорошо же он знает своих ополченцев! Кого же он ставит оборонять князя Пожарского, говоря при этом: «только на тебя могу положиться», когда этот особенно избранный им страж сейчас же уходит с поста на любовные дела с циническим криком: «Кровать ты моя, кроватушка, пуста ты стоишь!».

Окружая Минина подобными «любовниками» в «кольчужках» и воинственными травести, авторы деформируют историческую действительность, деформируют самый образ исторического лица, теряющего подобное окружение. Смотря на этих «сподвижников» Минина, более всего занимающихся любовными делами, слушающих их бессодержательные речи на плохом, будто бы русском языке, приходишь к выводу: конечно, не они освободили Москву. И мы отводим такую пьесу, как и не историческую, и не художественную.

Поэтому отдыхаешь душой, когда попадаешь на пьесу другого типа, где нет этой деформации исторического образа.

Среди таких пьес хотелось бы отметить пьесу о Суворове Ю. Литовского и К. Осипова, посвященную названию «Русские орлы».

В своей пьесе авторы удерживаются от насильственной шиллеризации образа и тем более от декламационной и декоративной куколизации пьесы. Они не таскают русскую «героиню» на альпийские высоты. (В предыдущей пьесе о Суворове — пьесе весьма удачной — авторы Бехтерев и Разумовский именно так и поступили: они некую «торговку Степаниду» заставили взобраться на Чортов мост, где она и погибла под одобрением Суворова).

В чем ценность пьесы Литовского и Осипова, очень сжатой, очень краткой по развертыванию действия? Суворов на вопрос настоятеля монастыря в Сен-Готарде: «Кто вы?» — отвечает: «Я русский солдат в чине фельдмаршала». Темой пьесы является высокое мужество, героическая доблесть русского солдата, выразителя лучших качеств и свойств русского народа. В этой пьесе — все солдаты, хотя все они в разных чинах — от рядового до генералиссимуса. И всем им предстоит одно, строго сосредоточенное, исторически ясное испытание — штурм высот Сен-Готарда.

Умение конкретизировать исторический материал вокруг определенного, неискаженного исторического образа придает боль-

шую ценность этой одной из самых кратких пьес. «Русские орлы» не решают вопроса о подлинно народной, высокохудожественной пьесе о Суворове: такая пьеса еще в будущем, но пьеса Литовского и Осипова дает первый слитый построения пьесы на строгом принципе самоограничения. При всей лаконичности названная пьеса звучит, несомненно, сильнее многих других пьес, обильно обросших словами и эффектами (как, например, «Князь Владимир» Форш и Бояджиева).

Советские драматурги приняли историко-патриотическую тему из рук Пушкина, А. К. Толстого и Островского после того, как она была долгое время забыта, затоптана в грязь в лженариотических, в лженародных, куколышкоподобных пьесах эпохи реакции, в пьесах, которыми нет числа, но которые лишены всякого исторического и художественного значения. Из этой реакционной грязи историческую, героическую тему наши драматурги извлекли. Они ее вознесли принципиально, идейно на большую высоту. Идейное построение, патристическое звучание исторических пьес, их тематика — все это стоит у наших драматургов на должной высоте. Но им предстоит еще долгая, большая работа для того, чтобы превратить все это в подлинно художественные создания драматургии. Потребуется большой творческий труд, большая работа над историческими источниками для того, чтобы поднять художественный уровень наших пьес на ту высоту, к которой зовут Пушкин, А. К. Толстой, Островский.

Говорить о лицах истории, говорить о исторического героя своей страны — это почетное право, но это и высочайшая обязанность писателя. Советские авторы доказали свое право говорить о князе Владимире, Александре Невском, Дмитрии Донском, Минине, Суворове, Кутузове, Ленине, Орджоникидзе, Сталине. Но чем глубже поймут они свои обязанности, чем серьезнее они отнесутся к ним, тем лучше и полнее они осуществят это право.

«Да, русская старина нам дорога... Мы стараемся понять ее ясно и просто; мы не превращаем ее в систему, не втягиваем в полемикку; мы ее любим не фантастически вычурно, старинскою любовью; мы изучаем ее в живой связи с действительностью, с нашим настоящим и нашим будущим... Пусть истинный талант передает нам нашу старину... за нашими рукописками у нас дело не стоит», — говорил Тургенев, говоря о художественной правде от исторических драматургов¹. И сейчас, говоря словами Тургенева, историческим пьесам рукоплещут. Но было бы ошибкой думать, что большая доля этих рукоплесканий относится к авторам: она часто относится к историческим героям их пьес.

¹ См. его рецензию на «Смерть Ляпунова» С. Гедлопова.

