

О. М. ИТИНА

ЗАМЕТКИ О ЧТЕЦАХ

№ 18

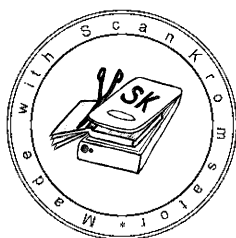
● Библиотечка «В ПОМОЩЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ» ●



О. М. ИТИНА

ЗАМЕТКИ О ЧТЕЦАХ

Искусство звучащего слова. Выпуск 14



Scan AAW

Итина О. М.

И92 Заметки о чтецах. Искусство звучащего слова.
Вып. 14. М., «Сов. Россия», 1974.

96 с. (Б-чка «В помощь художественной самодеятельности»).

В книгу вошли заметки о творчестве мастеров звучащей литературы и представителей молодого поколения,

792.7

Эта книга прежде всего — заметки о мастерстве. Пути в творческую лабораторию артиста разнообразны, сложны и всегда интересны. Что помогает проникнуть в святая святых художника, точно сказать трудно. Слишком это все индивидуально, изменчиво, зависит и от характера, одаренности исполнителя и от особенностей слушающего. Иногда это страницы книги мастера, иногда — услышанный концерт, иногда — прозвучавшая запись, над которой мы почему-то особенно задумались... Все, что мы услышали, узнали, ощутили, — дает толчок нашим мыслям, сопоставлениям, все привлекает, обогащает и тех, кто хочет учиться у мастеров, повышая свой исполнительский уровень, и тех, кто увлечен звучащей литературой как страстный слушатель.

Предлагаемые заметки о чтецах даны в разном объеме, в разной форме. Иногда это наброски, зарисовки, посвященные только одной программе, в которой фокусируются основные черты артиста, раскрывается достаточно полно его художественный метод. Иногда это маленький очерк, который воскрешает облик исполнителя, выявляет зерно его искусства. В тех случаях, когда автору довелось пристально наблюдать работу мастера, заметки разрастаются до небольшого творческого портрета.

Радио и телевидение, грамзаписи бесконечно расширили аудиторию чтецов и качественно ее изменили.

Поэтому сегодня мы можем говорить с читателями о мастерах звучащей литературы, опираясь не только на высказывания самих артистов, воспоминания очевидцев и на собственные свои наблюдения.

Мы предполагаем теперь, что наши читатели, в каких бы отдаленных уголках страны они не жили, знакомы хотя бы немного с искусством некоторых мастеров. И поэтому контакт наш теснее, мы острее ощущаем их как своих собеседников, допуская, что вместе не раз испытали одно впечатление, пережили одно эстетическое волнение. Или во всяком случае можем пережить, вслушиваясь в одну грамзапись, вглядываясь в один и тот же телефильм.

Мастерство чтеца неотъемлемо от принципов этого искусства, теоретических, методологических и практических основ, заложенных его мастерами. Естественно, что разговор о мастерстве включает в себя и разговор о преемственности традиций. Поэтому не раз возникает в книге имя А. Я. Закушняка — основоположника искусства чтеца, творчеству которого в свое время был посвящен в нашей серии специальный очерк (Е. Гальперина. «А. Я. Закушняк»).

Поэтому начинается книга с заметок о Владимире Яхонтове. Они не претендуют на полноту освещения его сложного творчества. Нам хотелось вместе с читателями еще раз задуматься над одной из граней уникального дарования этого удивительного исполнителя.

Творческая эстафета — основа развития искусства, признак его жизненности. Она явственно ощутима, если вглядеться, вдуматься в искусство ведущих мастеров, их учеников и последователей.

Представляется, что размышления о мастерстве выдающихся художников звучащего слова, а также артистов среднего и младшего поколения помогут любителям звучащей литературы яснее ощутить традиции в развитии искусства чтеца, еще раз задуматься над основными его принципами. Невозможно, говоря о мастерстве, не касаться таких кардинальных вопросов, как проблема воплощения стиля автора (передача образа рассказчика), проблема игры и показа — актерской и чтецкой позиции. Нельзя не коснуться принципов создания композиций — «чтецкой драматургии», исполнения с эстрады публицистических произведений, чтения произведений стихотворных...

Все эти проблемы сами вытекают из анализа последовательной работы артиста над программой, размышлений о результатах исполнения.

Традиции искусства чтеца уходят корнями в далекое прошлое, и, развиваясь, питают творчество все новых поколений. Устремляясь в будущее, они определяют пути развития новых мастеров, новых художественных индивидуальностей.

Артист-трибун, оратор, артист-поэт, публицист, автор художественных докладов, глубокий и тонкий лирик, артист-философ, социолог — все эти такие разные определения относятся к творчеству Владимира Яхонтова. Они отражают попытку пишущих и говорящих о нем найти зерно его творчества, обрисовать его контуры. Все определения верны, но, даже взятые вместе, не дают представления об уникальном явлении, имя которому Владимир Яхонтов.

Творчество Яхонтова было настолько многогранно и многопланово, что исследование его, по-существу, только начинается. Он практически соединил в своем творчестве и классическое искусство чтеца, основанное на максимальном сближении исполнителя с автором, проникновении в созданное им произведение, и театр одного актера — новый жанр, созданный Яхонтовым, потребовавший особого вида литературы, которым стали знаменитые яхонтовские композиции, и особой исполнительской техники — совмещения в одной программе актерского и чтецкого искусства, умения пользоваться обеими позициями (актерской и чтецкой).

Яхонтов был автором и исполнителем своих знаменитых композиций и читал стихи Пушкина, Маяковского, Лермонтова в композициях и вне всяких композиций так, что ему не было и нет равных. В небольших дошедших до нас фрагментах его программ он поражает полнотой стиха, умением раскрыть богатство слов не только через точный подтекст, но и через фактуру звучания каждого слова. Слушая Яхонтова, мы по-новому слышим и ценим упругость согласных, полноту гласных... Слышим наш великолепный язык во всем его богатстве, многообразии, как вновь обретенный.

Чем больше лет отделяет нас от концертов Яхонтова, тем более необходимым, захватывающим, современным ощущаем мы его искусство. Так бывает с художниками большого таланта, опередившими в творческих поисках свое время.

Сейчас, когда публицистика на литературной эстраде занимает большое место, когда на суд публики исполнители выносят монтажи писем и статей общественных деятелей, людей искусства и литературы, когда документ на эстраде утвердил право гражданства, привлекая своею подлинностью огромную аудиторию, жаждущую проникнуть в существо событий, психологию людей не через беллетристические описания и домыслы, но через сопоставление, анализ фактов, в это время творчество Яхонтова звучит особенно современно, воспринимается крупным планом.

Яхонтов был, по его собственному свидетельству, «автором и родоначальником литературной композиции или монтажа».

Как же были сделаны первые шаги в этой области, ставшей одним из направлений в искусстве звучащего слова?

«Бывают события, когда художнику молчать трудно,— писал Яхонтов.— И не дожидаясь, когда напишут гениальные художественные произведения о Владимире Ильиче, я взял нужную мне сумму честных, искренних и волнующих о нем слов и сделал из них литературную композицию.

Произошло нечто невероятное и чудесное, какое-то удивительное преобразование уже знакомого и уже исполняемого материала, читаемого обычно по частям, по элементам. Отдельные короткие тематические вещи (стихи, и проза), прерываемые обычно аплодисментами, выросли в цельное и продолжительное повествование, в рассказ, в своего рода поэму. Сменялись ритмы — от стихов к прозе, и это придавало композиции особую симфоничность, живость и стремительность. Работа встала на тот путь, по которому строится музыкальное произведение. Первый же вечер показал результаты: работа неизмеримо выросла, рухнули «концертные номера», родилось сильное, волнующее произведение «На смерть Владимира Ильича Ленина».

Что же я обрел, нашедши монтаж? Я стал хозяином своего репертуара в том отношении, что смог свободно строить тематические программы политического содержания.

...Я удовлетворен тем, что могу создавать большие полотна, актуальные и созвучные времени. Я создавал как бы новое произведение на свой голос, в полном соответствии с моим замыслом, я нашел драматургию своего жанра».

Яхонтов прекрасно понимал, что бездумное подражание найденной им форме принесет литературной эстраде огромный вред и насмешливо предостерегал от халтурных поделок, настойчиво акцентируя суть и значимость своего открытия: «...конечно, дело наживное, дело легкое: взять прозу, прибавить стихи и пошел и пошел — чего проще. Но это ничего общего, конечно, с искусством композиции не имеет. Искусство композиции подразумевает в известной степени *метод мышления, а если его нет, это будет компиляция*» (Выделено мной.— О. И.)

Литературная композиция — это есть сложный процесс... который делается на основе какой-то идеи, пронизывающей всю эту композицию. Здесь очень большую роль играет и вкус человека, и выбор материала, умение компоновать и прочее»¹.

Свое открытие новой драматургии, нового метода мышления Яхонтов применил широко в новой работе — «Ленин», которую он считал для себя значительнейшей и принципиально важной.

Первую часть композиции составлял «Коммунистический манифест», смонтированный с только что вышедшей поэмой В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Вторую — работа В. И. Ленина «Что делать?»

¹ Цит. по кн.: Д. Н. К а т ы ш е в а. Литературный монтаж. «Искусство звучащего слова», вып. 11. М., «Сов. Россия», 1973, стр. 20.

Удивительным лиризмом, юношеским волнением проникнуты страницы книги артиста, где он вспоминает о своем первом исполнении композиции «Ленин», в Ленинграде, в условиях более чем странных для артиста, неожиданных, волнующих:

«...гулять по городу, где совершалась Великая Октябрьская революция, и молча носить в себе трехчасовую программу — программу, которую я не раз повторял на просторных набережных и великолепных площадях этого красивейшего города,— было почти физически больно.

Мне захотелось самому раздвинуть занавес. И вот однажды так именно и произошло. Ноги сами занесли меня в одно из учреждений, где могли решить судьбу работы. Придя туда в конце рабочего дня, я невольно, сам того не желая, сделался настойчивым, требуя и умоляя послушать, невзирая на то что приняли меня утомленные люди недоверчиво и с большой неохотой.

Я раздвинул занавес в Политпросвете, в обычной комнате, в конце рабочего дня. Я был неизвестным и непрощеным гостем.

Чтобы скорее отвязаться от странного посетителя, меня решили прослушать с правом прекратить это занятие, как на экзамене. Усталые работники, недовольные тем, что их задерживает упрямый молодой человек, разрешили мне прочесть одну часть: посмотрим, мол, что такое вы нам принесли. Я начал. Я рискнул.

Прочтя первую часть своей композиции «Коммунистический манифест», я увидел, что они все как-то по-особенному затихли и ждали продолжения, не останавливая меня. Не дожидаясь приглашения, я прочел «Что делать?». Лица оживились, глаза загорелись, и тут один из них произнес: «Это что-то совершенно необыкновенное, товарищи...» Все с изумлением переглянулись.

«Разрешите продолжать?» — спросил я. «Да-да, если не устали, то пожалуйста». Я прочел всю работу от начала до конца. Вряд ли я смогу рассказать, что испытал в тот день. Буря восторгов, вопросов, похвал пронеслась в маленькой прокуренной комнатке, где я читал, где только что так настойчиво просил меня прослушать. Три часа тому назад я, никому не известный, не нужный, пришел сюда, а сейчас уже сидел между ними, не менее чем они взволнованный, очень нужный, найденный, необходимый, сидел и не мог прийти в себя от прекрасного чувства победы.

Отсюда я еще раз начал свой путь публициста на советской эстраде.

Это мое великое счастье, что мое личное перешло в гражданское, субъективное стало объективным, так как, повторяю, никогда еще гражданская тема так не владела умами, как в наше время».

Всего несколько фрагментов литературных композиций Яхонтова сохранили нам магнитофонные ленты. Но как по детали архитектурной постройки можно представить величие исчезнувшего памятника, так по этим фрагментам можно ощутить неповторимость искусства Яхонтова, понять — почему никто, кроме него самого, не мог и не может достойно воплотить в звуке его композиции.

Почему напечатанные, они как бы лишаются своего жизненного импульса. Насыщение сложных внутренних переходов глубочайшим смыслом, умной эмоцией, оправдание «швов» между частями — все это было по плечу лишь самому Яхонтову.

Вот фрагменты из композиции «Пушкин»:

«А. Х. Бенкендорф — Пушкину. 22 ноября 1826 г.
Милостивый государь Александр Сергеевич!

При отъезде моем из Москвы, не имея времени лично с вами переговорить, обратился я к вам письменно с объявлением высочайшего соизволения, дабы вы в случае каких-либо новых литературных произведений ваших до напечатания или распространения оных в рукописях представляли бы предварительно о рассмотрении оных или через посредство мое, или даже и прямо, его императорскому величеству...

Ныне доходят до меня сведения, что вы изволили читать в некоторых обществах сочиненную вами вновь трагедию.

Сие меня побуждает вас покорнейше просить об уведомлении меня, справедливо ли таковое известие или нет. Я уверен, впрочем, что вы слишком благомыслящи, чтобы не чувствовать в полной мере столь великодушного к вам монаршего снисхождения и не стремиться учинить себя достойным оного».

Ответ Пушкина А. Х. Бенкендорфу. 29 ноября 1826 г. Из Пскова в Петербург.

«Милостивый государь Александр Христофорович.

Будучи совершенно чужд ходу деловых бумаг, я не знал, должно ли мне было отвечать на письмо, которое удостоился получить от Вашего превосходительства и которым был я тронут до глубины сердца. Конечно, никто живее меня не чувствует милость и великодушие государя императора, так же как снисходительную благосклонность Вашего превосходительства.

Так как я действительно в Москве читал свою трагедию некоторым особам (конечно, не из ослушания, но только потому, что худо понял высочайшую волю государя), то поставлю за долг препроводить ее Вашему превосходительству в том самом виде, как она была мною читана, дабы Вы сами изволили видеть дух, в котором она сочинена; я не осмелился прежде сего представить ее глазам императора, намереваясь сперва выбросить некоторые непристойные выражения. Так как другого списка у меня не находится, то приемлю смелость просить Ваше превосходительство оный мне возвратить...

С глубочайшим чувством уважения, благодарности и преданности, честь имею быть, милостивый государь, Вашего превосходительства всепокорнейший слуга Александр Пушкин.

Псков. 1826 г. Ноября 29».

Как лаконичны выразительные средства Яхонтова и как поражает исполнение! Равнодушные, окаменелые казенные фразы Бен-

кендорфа и рядом — живой, легкий, изящный, ироничный даже в столь официальном письме, свободный стиль Пушкина.

Чуть заметное изменение тембра: какой-то серый голос, шелестящий, скрежещущий — Бенкендорфа и... почти звонкий, светящийся даже здесь, в казенной бумаге, — Пушкина.

Драматургия, борьба бесспорны. Осуществлены средствами простыми и в то же время сложными: проникновение в характер, ощущение и выявление стиля говорящего. «Стиль — это человек». Значит — выявление зерна характеров и острое их взаимодействие.

Фрагмент второй: сцена на площади из «Бориса Годунова». Звучит пронзительная песня юродивого, начинающая сцену на площади:

Месяц едет,
Котенок плачет,
Юродивый, вставай,
Богу помолися!

Напев, созданный самим артистом, наивен, прост и завораживает своей безнадежностью. Идет сцена юродивого и Бориса.

Характеры Яхонтов выражает скупыми локальными красками-звуками. Каждый имеет как бы свою музыкальную тему, тональность, регистр. Тревожно-настораживающе звучат слова народа: «Царь, царь идет». — Тембр шелестящий, вызывающий ощущение ропота. Ремарки, как аккорды, переводящие в новую тональность: (Царь выходит из собора). Наивный, беспомощный теноровый голос юродивого Николки, как речитатив в музыкальной партии, приковывает к себе странностью звучания: «Николку маленькие дети обижают.., Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». Беззащитно. Обнаженно. Откровенно.

Ответ Бориса, нами ожидаемый (знаемый), неожидан своей минорной тональностью, глубиной и звучностью низких нот (обреченностью): «Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка». — Они гулки, как под сводами церкви. И звонки своей прозрачностью, однозначностью разумные слова Николки: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит».

Сцена эта рядом с письмами 1826 года, после знаменательных декабрьских дней приобретает не только драматический — бунтарский характер: «...нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит!»

Снова безнадежный напев юродивого — он завершает сцену, звеня и обрываясь на высоких чистых нотах.

И вдруг ясный, доверительный голос Пушкина, все понимающего, не обольщающегося ничуть:

«Пушкин — Вяземскому

«Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию,— навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана,

да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»

Неожиданной грустью проникнуто это дружеское «навряд, мой милый» (голос вдруг вырывается вверх, звенит, грозя оборваться, но это — мгновение). И дальше понимание всей сущности происходящего, дальше — продолжение темы поэт и царь. «Торчат!» — ирония над собой и обстоятельствами, и насмешка, и невозможность изменить.

И еще многое выражено мелодично и просто прекрасным и чутким инструментом — голосом Владимира Яхонтова.

Читая и в особенности слушая композиции Яхонтова, мы приобретаем к его методу мышления, постигаем его, напряженно думая вместе с артистом, сопоставляя, слушая людей, обстоятельства, историю.

С самой первой своей композиции, созданной в 1924 году, и до самой последней «Тост за жизнь», созданной в 1945-м, Яхонтов считал себя мобилизованным современностью, ощущал себя бойцом переднего края. В последний год войны он создал программу «жизнеутверждающую, гимн жизни прекрасной, освобожденной от войн и страданий». Это была работа о войне, но в ней побеждали «гуманизм, добрая воля, высокий героизм человеческих подвигов».

В сохранившейся части этой композиции — «Тосте за Ленинград», любимый Яхонтовым Пушкин остается, как и в прежних программах артиста, нашим современником не меньше, чем Ольга Берггольц, в чей очерк о Ленинграде поставил артист строки его стихов.

Смонтированные с очерком Берггольц, строфы Пушкина звучат и сегодня победно, звеняще, утверждая каждым звуком голоса Яхонтова, что жизнь побеждает.

«Тост за Ленинград

В Ленинграде тихо. Это так удивительно, что даже не верится. По солнечной стороне Невского, наиболее опасной стороне, гуляют детишки из очагов.

Дети в нашем городе могут теперь спокойно гулять по солнечной стороне! И можно спокойно жить в комнатах, выходящих на солнечную сторону. Мы испытываем ни с чем несравнимое чувство возвращения к нормальной человеческой жизни.

— Начинает Яхонтов неспешно. Обычная для него замедленность звучания здесь особенно ощутима. Остановки — паузы на всех знаках — особенно продолжительны. Интонации его почти информационны, но паузы чутки: в их затянувшейся длительности прослушивается необычная тишина города. И этим нас с первых слов берет в плен, волнует артист.

— Постепенно повествование становится более динамичным,

Трамвайные остановки, перенесенные из-за обстрелов, возвращаются на старые места. Я видела, как один пожилой человек горячо упрекал двух женщин, бранившихся при посадке в тройку: «Гражданочки, гражданочки! Со старой остановки в трамвай садитесь, а ругаетесь. Как не стыдно!»

оставаясь интонационно сдержанным. Яхонтову достаточно чуть «высветлить» звук на словах «дети» и «по солнечной стороне», чтобы за ними встало ушедшее и нас охватило счастье контраста. А он точно ничего и не делает для этого. Точно мы сами радуемся тексту.

Яхонтов не присваивает текст полностью, не берет «на себя». Он так и говорит «видела», как написано у Берггольц. Но он весь — слух, весь внимание к тому, что произошло, весь в том, что произошло.

Проза его музыкальна и ритмична, как стихи. Когда будете слушать эту композицию, обратите внимание, как музыкален голос артиста в прозе, как собран, несуетлив его рассказ, каким достоинством полон. Как скромно намечает он характеры, словно прислушиваясь к характерам людей, разнообразным ритмам, мелодиям их речи, все выделяя, как музыкант — тональностью, тембром, мелодией, кантиленой, стаккато.

«Был пятый день торжественной, мирной тишины в городе. Тревожный и смутный слух носился среди горожан: «Говорят, сегодня и мы будем салютовать». К восьми часам вечера все, кто мог, вышел на улицу. И когда диктор, отчеканивая каждое слово, начал читать приказ, догадливые вагоновожатые остановили трамвай, и пассажиры высыпали на улицу слушать. Слушали в строгом и благоговейном молчании, и возле нашего громкоговорителя никто не зашумел и не закричал, когда диктор кончил читать, только одна женщина крикнула: «Ура, товарищи...» Она крикнула это голосом, сдавленным от волнения и от счастья. И тотчас же грянули все триста двадцать четыре орудия, в мгlistое январское небо взвились тысячи разноцветных ракет, и Ленинград взмыл из мрака и весь так и предстал перед нами!

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...
Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром,
Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом,
Или победу над врагом

Россия снова торжествует,
Или взломав свой синий лед,
Нева к морям его несет,
И чуя вешни дни, ликует».

Как аккорды, звучат слова «и тотчас грянули все триста двадцать четыре орудия, в мгlistое январское небо взвились тысячи разноцветных ракет (все идет в постепенном нарастании, в медленном крещендо) и Ленинград взмыл из мрака и весь так и предстал перед нами!»

В этих словах — происходящее чудо, но интонация артиста обещает нам большее, и большее чудо происходит, когда неожиданно и победно, ликующе, словно мощные аккорды оркестра, восторгом взрываются строки Пушкина.

«Люблю тебя, Петра творенье...

Мы увидели наш город вечером светлым-светлым, освещенным до последней трещины на стенах, весь в слепых зафанеренных окнах, — наш израненный, гордый, наш велико-лепный Ленинград».

Как торжественная мажорная ода звучат у Яхонтова строки о Ленинграде «Мы увидели наш город вечером светлым-светлым». Голос сам точно светится, ширится, разрастается до ликующего арпеджио «велико-лепный Ленинград»...

Звучит гимн городу, полный любви и гордости.

«Мы увидели, что облик его неизменно прекрасен, несмотря ни на какие раны, и мы налюбоваться им не могли, нашим красавцем, одновременно скорбным и трогательным, в праздничных голубых и зеленых, золотых и белых огнях, и в орудийном громе, и мы почувствовали еще раз, что нет ничего дороже нам этого города, где столько муки пришлось принять и испытать такое гордое, небывалое, нечеловеческое счастье, как в этот вечер 27-го января.

Незнакомые люди обнимали друг друга, и у всех на глазах дрожали слезы.

Я запомнила старушку в плюшевой шубе, которая ревниво теребила то одного, то другого соседа за рукав и спрашивала: «Ну, а на Большой-то земле слышно, как мы радуемся? В России-то на Большой земле слышно им сейчас?» — «Слышно, мамаша! — прокричал сквозь грохот салюта какой-то парень. — Слышно... Только ты учти, что мы сами теперь — Большая земля».

О да, мы знали, что на Большой земле слышат и радуются так, как горевали вместе с нами в дни наших суровых испытаний.

А какая-то девушка, возле которой остановился незнакомый ей военный, горячо трясла его за руку и восклицала: «Спасибо! Спасибо вам, большое спасибо!» Он ответил негромко и строго: «Вам спасибо, населению»,

Мы в Пушкине, в нашем родном Пушкине, стоим перед пушкинским лицеем и читаем уцелевшую мраморную дощечку: «Здесь рос и воспитывался Александр Сергеевич Пушкин. 1811—1817 год».

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал...

Когда лениво я проказил,
По крышам и в окошки лазил
И забывал латинский класс
Для алых уст и черных глаз...

«Стой-ой! Запретная зона! За нахождение в зоне — расстрел! Комендант города».

Мы с отвращением срываем эту отвратительную надпись».

Светло (будто мажорную партию ведут скрипки) звучат строки из Онегина: «В те дни, когда в садах Лицея», вдруг обрывающиеся на такой живой ясной ноте таким черным, таким грубым окриком, что вздрагивают от неожиданности и те, кто помнит композицию на память: «Стой-ой! Запретная зона!» Но свет тут же зачеркивает, прогоняет мрак — «Мы с отвращением срываем (в интонации ощущение возмущенного взмаха!) эту отвратительную надпись».

Ликующие строки Пушкина завершают композицию. Голос исполнителя словно наполняется изнутри все нарастающим светом, мелодия ширится...

«...Пируйте, о друзья!
Предчувствую отрадное свиданье;
Запомните ж поэта предсказанье:
Промчится год и с вами снова я,
Исполнится завет моих мечтаний;
Промчится год, и я явлюся к вам!
О сколько слез и сколько восклицаний,
И сколько чаш, подъятых к небесам.

Подыдем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы,
Да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце,
Да скроется тьма!»

Те, кто слышал это, испытали великую радость и наслаждение. Радость не меньшая — просто иная таится в новых и новых встречах с записями любимых мастеров.

Есть артисты, которые как быне нуждаются в представлении слушателям: один звук их голоса вызывает в нас образы, с которыми мы сроднились давно и кажется навечно. Таков Дмитрий Николаевич Орлов, народный артист, известный слушателям самых разных возрастов. Кто-то, слыша его голос, сразу вспоминает «Конька-Горбунка» Ершова, праздничного, играющего яркими красками, полного озорных ритмов, буйного веселья и лиризма. У кого-то с Орловым непременно связаны образы из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», для кого-то Орлов — это прекрасно, незабываемо прочитанные страницы «Тихого Дона» — встреча Аксиньи и Ильиничны, прощание Григория с Аксиньей и многие-многие другие, для кого-то это дед Шукарь, и для всех, наверное, незабываемый Василий Теркин, чей образ для нас навсегда сроднился с голосом, личностью, обаянием Орлова.

Простота, народность интонации свойственны Орлову так же, как и блеск стиха, соотнесенный с убедительной яркостью бытовых, социальных, психологических характеристик. И за всем этим явственно осязаемое знание жизни, наполненность слов глубоким пониманием, точным видением.

Драматизм Орлова прост, человечен. Героизм — естественен, почти обытовлен. Юмор светел. Ирония мудра.

Творческая индивидуальность Орлова своеобразна и ярко выражена. Мы никогда не спутаем его ни с одним исполнителем. Артистический голос его богат самыми разными красками — от ласково-лирических до глубоко трагедийных.

Что бы ни читал Орлов нас всегда поражает абсолютная простота его, непринужденность, органика. Словно он говорил в жизни именно этими словами, словно они — его собственные и никакого труда не приложено артистом для глубокого проникновения в мир автора, будто сами собой выявились тончайшие оттенки смысла, образов, ритма, мелодий. И когда он читает стихи, речь заведомо условную, нас не покидает то же ощущение. Кажется, что Орлов читает — как дышит. И только оставленные им дневники да свидетельства людей, знавших его, говорят о том, какой непрестанный, гигантский труд вкладывал он в свои работы и на театре и в области художественного чтения. Не было дня, чтобы он не трудился, не ставил перед собой все новые более высокие барьеры, не стремился к их преодолению. Дневники его, не предназначенные для чужого глаза (часто ведь мемуары заранее рассчитаны на читателя, ждут его, ищут эффекта), дневники эти — святая святых артиста, говорят нам о его постоянных сомнениях, тревогах, высокой тре-

бовательности, творческой неудовлетворенности, о кратких радостях успеха, кратких потому, что требовательность артиста не давала ему долго предаваться наслаждению от удачи. Каждый успех, считал Орлов, обязывает к новому творческому усилию. Это был артист-труженик в самом прямом и высоком смысле. Он словно жил по завету: «чем больше талант, тем большей обработки он требует».

«Сегодня закончились репетиции по третьей части «Василия Теркина». Умучился я изрядно. Вся моя жизнь как бы замерла, все было отдано на эту основную работу. Часть эта наполнена «духом победы», как определил я сам. Она звучнее, строже. Глава «Дед и баба», в сущности, одна как бы частная картина; все другие обобщены. Кажется, задалась глава «Баня», приобретя некоторое надбытовое значение. Ведь «Баней» завершается поэма. От прослушивания рабочей записи у меня радостное ощущение. Конечно, не все отработано окончательно, да и трудно сделать все безупречным: много материала. Читая долго, я утомляюсь. Силенок не хватает. Предстоит прослушивание. Суд, оценка (23 апреля 1947).

У меня радость большая, серьезная. С 1942 года дружу я с Теркиным, и вот эта большая, длительная дружба дала плоды. В добрый час! Говорят, признают все, что часть за частью я читаю все серьезнее, содержательнее. Слушая признания, я сам как-то похорошему серьезен, и нет у меня никакого ложного смущения. Это редко бывает, чтобы я как-то не конфузился... Я очень рад этой работе, так задавшейся. У самого сердца мой «Василий Теркин». Тепло, близко думаю о Твардовском (26 апреля 1947).

Вечером немного читал и разбирал «За далью — даль». Трудновато (21 марта 1955).

Вечером занимался первой главой из поэмы «За далью — даль». Успех слишком скромен (23 марта 1955).

Думаю о содержании текста первой главы «За далью — даль». Трудный материал (25 марта 1955).

Опять берусь за работу над поэмой «За далью — даль». Днем и вечером крапал дождь. На прогулку я не ходил (25 апреля 1955).

Буду заучивать на память некоторые места из поэмы «За далью — даль». Дается мне с трудом; мне кажется, нынче проявляются, местами правда, новые ощущения связи между собой некоторых фраз. Это меня радует и рождает интерес, который, очевидно, из-за неподвижности и неудач застывал (27 апреля 1955)».

Дмитрий Орлов вышел на литературную эстраду в начале 30-х годов, будучи актером театра. С театром он не порывал всю жизнь. Всю жизнь делил свои силы между сценой и эстрадой. В 1937 году состоялся первый Всесоюзный конкурс чтецов.

«Сегодня я отважился участвовать в конкурсе мастеров художественного слова», — записывает Орлов 15 октября. И 27 октября: «Мне присуждена первая премия. Мы делим ее пополам с Владимиром Яхонтовым. Подольше бы пожить, побольше бы успеть сделать... Первая премия на Всесоюзном октябрьском конкурсе мастеров художественного слова. Какая победа! Ведь это признали актеры, именитые московские художники, которые были в жюри. Голова не кружится, но что-то похожее на это есть от радости и счастья».

На конкурсе Орловым был исполнен рассказ бойца из пьесы Всеволода Вишневского «Первая конная».

Орлов сам в своих записках определил основную тему своего творчества, его гражданский пафос. «Мне всегда хотелось, — говорит он, — хоть в какой-то мере выразить глубину простого русского человека, то большое, что в нем заложено... Хотелось показать, почему все-таки так прекрасен человек наш — беззаветно отдается общему делу, подвиги совершает, — ну, словом, прекрасен!» Эта тема проходит через все его работы.

С. Маршак писал об Орлове: «Это был народный артист не только по званию, но и по характеру своего таланта, артист подлинно демократический, близкий и родственный множеству простых русских людей. В его устах живая улыбчивая народная речь звучала правдиво, богато и свежо».

За каждой интонацией Орлова всегда явственно ощутимо глубокое знание жизни, разнообразный и сложный подтекст.

Многое он читал, о многом думал, многое рождало его подвижное воображение, но главное, считал он, было взято им из впечатлений ранних лет. Детство свое он прожил в деревне Рязанской губернии (Орлов — выходец из крестьянской семьи) и на всю жизнь сохранил чувство, что богатство его «в родных впечатлениях». «В детстве я свои заготовки взял на всю жизнь», — признается он.

У каждого художника бывает работа, поглощающая всю его жизнь. Такой была для Орлова работа над поэмой Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Он увлеченно трудился над ней в течение двадцати лет (с некоторыми перерывами). Фонограмма, которую сохранило нам радио, относится к последним годам жизни артиста (1954—1955 годы), поре расцвета его прекрасного таланта, его высокого мастерства. Тяжело больной Орлов, оторванный от сцены, тем с большим напряжением отдавал свои силы звучащей литературе, ни на минуту не снижая высоких требований к себе.

«Сейчас читаю «Кому на Руси...» с охотой и живыми воспоминаниями о прежней радости и удовольствии от этой работы, начатой много лет тому назад, летом 1934 года. Это «историческое воспоми-

вание» греет меня и теперь и как-то по-хорошему бодрит. Может быть, думаю я, и с театром не надо будет расставаться, а там, глядишь, найдется мне работа, которую мог бы делать и в нынешнем моем состоянии (2 ноября 1952).

На улице сыро, туманно. Побаливают ноги, голова... Звонили из радио: готовлюсь ли я к записи некрасовского «Кому на Руси...» Я ответил утвердительно. Не знаю я пока, как это осуществится. Однако чувствую себя как на очередной работе. Интересно будет проследить, как мои «мечтания», достаточно пыльные, будут проводиться в подлинной работе. Хочу очень, волнуясь, чтобы мой голос был мужественным. Вечером читал отрывки из главы «Крестьянка». Надо признать серьезными мои опасения и, значит, надо будет упорно заниматься. Хочу трудиться. Читаю Некрасова (15 декабря 1952).

На радио записывал из поэмы Некрасова «Кому на Руси...» главу «Счастливые» и оставшуюся от прошлой записи часть главы «Пьяная ночь». Сосредоточенно думаю о содержании главы «Помещик». Читаю Некрасова, утверждаюсь в понимании. Работа хорошо отзывается на моем состоянии: приятно трудиться, тем более над любимым произведением. Начал заниматься Некрасовым впервые двадцать лет тому назад! И теперь с такой же жадностью и проникновением в содержание читаю я поэму, отражая в ней наше современное понимание. В добрый час!.. (18 октября 1954).

Заботит запись Некрасова. Хочется записать любимое произведение «на память». И хочется трудиться, чтобы не чувствовать себя вне жизни, вне работы (3 февраля 1955).

Сегодня с 11 до часу дня была запись на радио пролога, первой и второй глав поэмы Некрасова «Кому на Руси...». У меня хорошее настроение: я трудился, и с удачей! Чего еще нужно человеку! Радостно трудиться над любимым произведением Некрасова (25 февраля 1955)».

Страницы поэмы Некрасова, получившей новое рождение в звуке, потребовали от Орлова полного выявления всех оттенков его глубокого и разнообразного дарования. Характеры, пропущенные через душу, фантазию исполнителя, обрели тончайшие краски, стали более объемны, зримы.

Хрестоматийные строчки, которые мы давно, как нам кажется, знаем, к которым привыкли и перестали зачастую замечать их прелесть, зазвучали по-новому, наполненные орловским лиризмом, юмором, грустью, лукавством и глубоким трагизмом. (А этому большому художнику присущ именно такой значительный диапазон чувств и красок.) Чисто и точно услышанный и переданный голос

автора, его образ — все это сделало исполнение Орлова необычайно поэтичным и запоминающимся.

Слушая Орлова, мы изумляемся богатству заложенных в тексте поэтических образов, разнообразию авторских интонаций, тонко подмеченных, убедительно выявленных артистом. Весь опыт исполнения им народных сказок, подслушанное и перенятое у народа «искусство степенного, складного и затейливого повествования», поражающее в «Коньке-Горбунке» ощущение фольклорных образов, их сказочности и вместе реальности, удивительное чувство стиха — все нашло отражение в «Кому на Руси жить хорошо».

Переходы от былинной интонации к бытовым картинам, смены характеров, многоплановость образов, разнообразие эмоций: раздумье и удаль, гнев и юмор... Прекрасное знание разворачивающихся событий — и увлекающая нас, слушателей, перспектива рассказа, полнота стиха — тонкое ощущение ритмического разнообразия, радость от звукописи, от точных образных деталей — все это захватывает, берет в плен.

Вот сцена, когда народ разъезжается после сельской ярмарки.

Начинает Орлов задумчиво, чуть напевно. Мелодичность стиха оттеняет красоту ночи. Красота ночи завораживает:

Ночь тихая спускается,
Уж вышла в небо темное
Луна, уж пишет грамоту
Господь червонным золотом
По синему по бархату,
Ту грамоту мудреную,
Которой ни разумникам,
Ни глупым не прочесть.

Тем ярче выделяется следующая жанровая картина, подсмотренная пристальным взглядом артиста. (Недаром любимыми художниками Орлова были Суриков, Федотов).

Дорога стоголосая
Гудит! Что море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва.

Голоса выявлены точной интонацией, безошибочно выражающей зерно характера. Интонацией, словно единым штрихом, выписывает артист образы. Они как бы вырываются из тьмы, приближаются и снова растворяются в гуле дороги. Им на смену спешат новые, иногда резкие, словно рассекающие тьму:

«А мы полтинник писарю:
Прошение изготовили
К начальнику губернии...»
— Эй! с возу куль упал!

Глубоким подтекстом насыщая скупые зарисовки поэта, Орлов иногда в нескольких строках раскрывает с беспощадным реализмом целую сценку, например, соблазнения и разочарования:

«Куда же ты, Оленушка?
Постой! Еще дам пряничка.
Ты, как блоха проворная,
Наелась — и упрыгнула,
Погладить не далась!»

Политический афоризм, выраженный с точностью народной поговорки, звучит размышлением степенных бывалых людей:

— Добра ты, царска грамота,
Да не при нас ты писана...

Их прерывает, гонит сытый лихой окрик:

«Посторонись, народ!»
(Акцизные чиновники
С бубенчиками, с бляхами
С базара пронеслись.)

«Чуковский,— отмечал Орлов,— восторгается моим умением. «Мы, писатели, не знаем секрета актерского... Откуда и как возникает такое чудесное мастерство? Я слушаю вас не впервые и очень близко и почти не могу заметить, как вы легко и искусно передаете образы».

А сколько в рассказчике сочувствия, глубокого понимания и сострадания. И все это он ненавязчиво успевает передать в певучей строке через тонкую перемену ритмов, точно идя вслед за автором.

В канаве бабы ссорятся,
Одна кричит: «Домой идти
Тошнее, чем на каторгу!»
Другая: «Врешь, в моем дому
Похуже твоего!»

И дальше строки звучат у Орлова как отчаянное народное причитание, без эмоционального выплеска, на ритме напряженном, бьющемся, нарастающем к концу строфы:

Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок — плевок, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем,
А младший зять все нож берет,
Того гляди убьет, убьет!..»

Мы уже говорили о том, как стирает Орлов «хрестоматийный глянец», наполняя образы живой кровью, облекая их в неповторимую плоть. Что, кажется, может быть хрестоматийнее слов из рассказа Якима Нагого, их твердит каждый школьник:

Работаешь один,
А чуть работа кончена,
Гляди, стоят три дольщика:
Бог, царь и господин!

Но каким гражданским пафосом проникнуты они у Орлова! Звучат не просто гневно-карающе. И, вероятно, именно потому, что пафос этот выражен с орловской простотой, без аффектации, они особенно пронзительны.

Орлов мастерски использует и ритм и мелодию стиха в точном сочетании со смыслом, зрительным образом, создавая безупречное поэтическое произведение, где стихотворная ткань живет полноценной жизнью, не будучи ни в чем обеднена. Все лучшее, что дало Орлову искусство актера, принес он на литературную эстраду, ни на минуту не собираясь подменять литературу театром, четко понимая, что звучащая литература — искусство самостоятельное, особое, имеющее свои законы. Он лепит образы по-актерски сочно и по-чтецки мягко, соблюдая правду позиции рассказчика, умело и точно подчиняя все правде повествовательного жанра, оставаясь как в стихах, так и в прозе мудрым, ярким, поэтичным, неповторимо народным.

Еще об одном нельзя не сказать — о необыкновенной красоте народной речи Орлова. Мелодичность, полноценно, бережно переданное звучание каждого слова делают ее на редкость обаятельной, запоминающейся. Мы всегда слушаем речь Орлова как музыку, о чем бы он нам ни говорил.

Творчество Дмитрия Орлова — величайшее богатство нашей культуры, одна из блистательных страниц литературы звучащей.

Бывают воспоминания, которые остаются в нас на всю жизнь, всякий раз откликаясь на зов памяти одинаково живым чистым звуком. Не надо беречь и нежить их, опасаясь, что исчезнет то главное, чем оно дорого, не надо заставлять себя вспоминать. Эти воспоминания живут в нас постоянно.

В таких особенно счастливых случаях, стоит нам внутренне настроиться на нужную волну — и все возникает, как впервые.

1938 год. Сумерки. В комнате темно. Мы школьники. По радио звучит голос артиста, имя которого нам суждено было узнать, чтобы никогда не забыть. Чехов «Шампанское». Читает Антон Шварц.

Антон Шварц! Сколько прекрасных встреч, праздничных вечеров в Бетховенском зале Большого театра, в аудитории МГУ, Октябрьском зале Дома союзов, концертном зале Дома актера...

Каждая встреча с элегантным, собранным, красивым, умным артистом — праздник. Праздник встречи с ироничными и хрупкими сказками Андерсена, с фантазмагорией гоголевских персонажей...

Как передать тем, кто не слышал Шварца, обаяние встречи с этим мудрым собеседником, влюбленным в литературу, так щедро приобщающим нас к ней.

Когда встречаются люди, объединенные одним эстетическим волнением, они разговаривают как влюбленные: произносят какие-то слова, полные им одним ведомым смыслом, смеются счастливо, как после долгой разлуки, перебивая друг друга вечными: «А помните?!»... «А помните?!» Малоознакомые люди начинают испытывать друг к другу неодолимую симпатию оттого, что кто-то отозвался на их «А помните?!» и вместе с ними вошел в воспоминания.

Счастливые памятью о прекрасном щедры. Им хочется поделиться, рассказать, снова пережить то самое, хотя бы в воображении. И после «А помните?!» наступает: «Если б вы только слышали!..»

Если бы вы только слышали, как читал Шварц «Невский проспект» Гоголя...

«Тысячи сортов шляпок, платьев, платков пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владелиц, ослепят хоть кого на Невском проспекте. Кажется, будто целое море мотыльков поднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящею тучею над черными жуками мужеского пола».

Пышность и нищета, блеск и тень, мощный разлет гоголевской фразы, так сочно, многокрасочно переданной артистом, веществен-

ность предмета и глубина тонкой иронии, прикрытая воздушной легкостью штриха...

«А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина...»

И вдруг ирония переходила в гротеск, внезапно и беспощадно обнажаемый артистом.

«Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».

А если бы вы только слышали «Очарованного странника» Лескова...

А «Медный всадник» с его строгой соразмерностью частей, чеканным звучанием стиха?

А страстное напряжение «Полтавы»? Полтавский бой, где интонация артиста покоряла могучим напором, темпераментом властного оратора, умеющего безошибочно распределять свои краски, безраздельно владеть залом.

А «Метель» Пушкина! Изящество, изысканность фраз, произносимых Шварцем, доставляла радость необыкновенной своей красотой, сознательно легко подчеркиваемой артистом. Многоликость рассказчика, ведущего повествование — девица К. И. Т., рассказавшая все Белкину, сам Белкин и Пушкин, все и всех охватывающий, за ними наблюдающий, их комментирующий в едва уловимых (но так точно уловленных артистом!) штрихах... Повествователи словно просматриваются (прослушиваются!) друг сквозь друга.

Артист тонко схватывает и выявляет в звуке пародийный строй фраз:

«Мария Кирилловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена». (Это голос Пушкина! Его глаз.)

Артист не подает слово жирно, напористо. Пушкин не терпит этого. Только скрытый намек в интонации, рассчитанный на наше понимание! И мы так радостно разделяем знание артиста. «У нас всяк рад другому сочувствовать» — не раз вспоминаются слова Гоголя.

А «Мертвые души», где гротеск соседствовал у артиста с глубочайшим лиризмом, сочность бытовых характеристик достигалась самыми скупыми интонационными средствами: едва уловимыми изменениями тембра, скорее даже намеком на его изменение, а главное — внезапной сменой темпо-ритмов и удивительным чувством фразы...

На концерте в Московском доме актера, где Шварц читал «Мертвые души», однажды случилось весьма редкое: исполнение

чтеца прервали аплодисменты. Ничего не было в этом месте смешного или сюжетно броского. Просто зал выражал артисту восхищение его мастерством. Только что прозвучали слова о фантазмагории взбунтовавшегося города, гиперболы поражали и торжествовали, и вдруг ритм сломался, а гротеск, ирония сменились горьким размышлением. Зазвучали слова о смерти прокурора, который...

«...пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: «Ах, боже мой!», послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Тогда только с соболезованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал. А между тем появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно в великом человеке: тот, кто еще не так давно ходил, двигался, играл в вист... теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один бог ведает».

Такая широта палитры, такой диапазон дум и чувств поразил даже многоопытную публику Дома актера.

Если мы заинтересованы каким-то искусством, то наряду с удивлением и радостью от встречи с его произведениями испытываем удивление и перед самим процессом творчества, стремимся узнать о нем больше и подробнее.

Мы думаем над увиденным или услышанным, читаем книги, посвященные истории этого искусства, его теории. Но едва ли не самое интересное для нас — свидетельства самих мастеров, их рассказ о своей работе.

В 1960 году вышла книга А. Шварца «В лаборатории чтеца». Она была единодушно признана и мастерами художественного чтения и литературоведами явлением не только выдающимся, но и принципиально важным.

«Книга Ангона Шварца «В лаборатории чтеца» — одна из самых ценных работ об искусстве звучащего слова. А его наблюдения над структурой художественного произведения сделали бы честь любому критику, любому литературоведу», — писал Ираклий Андроников — гонкий исследователь литературы, прекрасный мастер устного рассказа.

Друг и соратник А. Шварца — замечательный мастер звучащей литературы Д. Н. Журавлев отметил в предисловии к первому изданию книги, что ей предстоит «большая судьба»: «А. Шварц, отчетливо высказывая свою позицию, затрагивает почти все основные проблемы искусства художественного чтения», — отмечает Жу-

равлев,— и в частности такие «ключевые» темы, как границы жанра, отличие драматического актера от чтеца, рассказывание и театрализация, «образ рассказчика», пути и методы раскрытия чтецом особенностей литературного стиля, идей и образов писателя».

В постоянной и острой полемике о специфике жанра, об «актерском» и «чтецком» воплощении литературы А. Шварц занимал «четкую и безоговорочную позицию», подтвержденную всей практикой его исполнения.

В спорах о том, можно ли чтецу играть образы героев, как именно их играть, Шварц всегда последовательно и убедительно доказывал, что чтец никого не играет, а стоит на позиции автора, с его отношением повествуя о событиях и персонажах.

Он ввел понятие «образ рассказчика», дав чтецам верное оружие в их кропотливом и сложном труде по воплощению авторского стиля в звучащей литературе. Восприняв традиции Закушняка, Шварц следовал его принципам. Вспомним — Закушняк утверждал, что для исполнения с эстрады повествовательных произведений, он должен был «уничтожить в себе актера», должен был стать на позицию писателя, разделив его мысли и чувства, его отношение к описанному, то есть должен был заботиться именно о создании авторского образа.

Записи некоторых произведений в исполнении Шварца сохранились, и мы имеем счастливую возможность не только узнать путь работы артиста, но сопоставить продуманное и прочувствованное исполнителем в процессе работы с результатом — исполнением. Остановимся на тех страницах «Записок чтеца», где Шварцем разобран рассказ Чехова «Шампанское».

Я вспоминаю 1938 год, первое знакомство с этим рассказом в исполнении Шварца. Что же заставило меня на всю жизнь сохранить в памяти эти интонации, как праздник, хотя речь идет о крушении человеческих жизней?

Что врубило в память трагическую мысль рассказа, повороты сюжета, героев, едва очерченных автором...

Почему фраза «Все полетело к черту верхним концом вниз!» так врезалась в сознание, а безнадежность, беспросветность конца жизни, так бессмысленно разрушенной, обрела единственное звучание в виде строфы «жестокого романа» на мотив «Очи черные», где все строки напевались, а последняя произносилась, как горестный итог — но сдержанно и строго, когда нет слез, нет надежды, нет проблеска:

Скатерть белая залита вином,
Все гусары спят непробудным сном.
Лишь один не спит, за столом сидит,
За столом сидит,
Пьет шампанское.

Последнее слово вбирало в себя всю горечь несостоявшейся жизни и отбрасывало нас к началу рассказа, к той тоске новогодней

ночи, когда шампанское пролилось, появилась «тетя» и наступило начало конца.

Исполнение Шварца производит впечатление монументальное. В нем ощутима ясная мысль, четкость конструкции, идущая от выверенной авторской позиции, точного понимания, как именно произведение построено, как осуществлен автором его замысел. Чувствуется уверенность и последовательная четкость и в осуществлении замысла исполнительского.

Так что же думал артист? Чего желал? Как работал? Как достиг такой социальной глубины, таких психологических нюансов?

Очень хочется попытаться соотнести свое впечатление с тем, что видел, слышал в тексте и стремился воплотить в звуке мастер. Артист не только анализирует сам рассказ, но и говорит, каким образом воплощает его. То есть говорит и о своей цели, и о том, какими приемами он ее осуществляет.

Знакомя нас со своей работой над «Шампанским», Шварц устанавливает «положительный идеал» рассказа Чехова, его главную мысль, подробно останавливается на образе рассказчика, шаг за шагом разбирает отношение рассказчика (и свое собственное) ко всем деталям событий.

«Человеческие силы и способности должны находить себе надлежащее применение в деятельности. Человек должен быть окружен поддерживающей его общественной средой», — утверждает он «положительный идеал» рассказа. — Человек не должен руководствоваться случайными встречами. Женщина, разделяющая его судьбу, должна быть одновременно и желанна ему и близка духовно.

Главная мысль — «Невозможность приложить силы к любимому делу, отсутствие его в силу причин внешнего и главным образом внутреннего порядка» влечет за собой катастрофу, приводит к деклассированности, превращает человека в «проходимца». Самое страшное — это внутренняя несостоятельность, отсутствие отчетливо выработанной склонности к какой-либо деятельности и отсутствие ясного представления о том, чего человек хочет в области личной жизни. Я бы назвал это недостаточной сформированностью личности. Именно ею страдает герой повести.

Если к этому присоединяется одиночество, отсутствие общественной среды, которая может поддержать человека и направить его расплывчатые вкусы и желания в определенное русло, человек начинает внутренне опускаться. Тогда им овладевает скука, граничащая с отчаянием.

Человеческое одиночество можно понимать двояко. С одной стороны, как отсутствие социальной среды, интересной человеку и относящейся к нему с симпатией. С другой стороны — это отсутствие подлинно близкого человека, жены, мужа, которые были бы и желанны и духовно близки.

Выходом из состояния одиночества для человека, внутренне неустойчивого и несформировавшегося в личность, но по природе тем-

пераментного и представляющего себе возможность какой-то иной жизни, часто становится пьянство и чувственные связи, которые в конечном счете после долгих метаний приводят человека к полному опустошению».

Такова философская и социальная концепция исполнителя. После этого он переходит к образу рассказчика.

Обратите внимание, как тесно сплетены у Шварца ощущение литературной ткани произведения — явления литературы — и живо-го, уже пропущенного через восприятие исполнителя, образа рассказчика с его отношением к жизни, событиям... И как точны наблюдения артиста, знающего законы воплощения текста, понимающего, где именно таятся «подводные рифы», чего нужно опасаться исполнителю, какие приемы исполнения помогут ему выявить то, что необходимо, избежать ошибки.

Шварц читал начало:

«В тот год, с которого начинается мой рассказ, я служил начальником полустанка на одной из наших юго-западных железных дорог. Весело мне жилось на полустанке или скучно, вы можете видеть из того, что на двадцать верст вокруг не было ни одного человеческого жилья, ни одной женщины, ни одного порядочного кабака, а я в те поры был молод, крепок, горяч, взбалмошен и глуп».

Первые слова рассказа звучали замедленно, точно человек, вспоминая, подводит черту под своей жизнью. Постепенно происходило приближение к прошлому, вхождение в него.

Все это находит подтверждение в замысле мастера: «Главенствующее чувство рассказывающего — это отчаяние и безысходность. В момент, когда он рассказывает историю своей жизни, для него все в прошлом.

Вместе с тем он чувствует себя наделенным душевными богатствами, которые заслуживают лучшей участи, чем судьба «проходимца». Он считает себя наделенным «мужеством, смелостью, сердечностью». Отсюда состояние обиды на жизнь. Два слова об отсутствии любимого дела, образования, знаний свидетельствуют о том, что у него есть умение оглянуться на себя критически, что вообще он ценит эти качества и именно в недостатке их видит причину своей душевной катастрофы.

Мечта о любви преследует его так же сильно, как тяготит сознание своей непригодности в жизни. Жену он не любил и не любит, а только терпит.

Все это вместе упирается в его безволие. Он пьет водку с дурманом, которую называет «противной». Он вступает в случайную связь с другой женщиной и, видимо, в своих колебаниях между нею и женой губит их обеих.

Вместе с тем ему свойственна какая-то внутренняя деликатность, не позволяющая ему подробно рассказать о том, как была загублена его жизнь.

Описание этой жизни он ведет в тонах суровых, с ясным созна-

нием и своих достоинств и своих пороков, без жалости к себе и без надежды на будущее.

Сознание социального несправедливости является фоном, на котором проходят все его переживания. Но для него это второй план сознания. Первый план, менее глубокий, но ему более близкий,— это ощущение судьбы. Он чувствует себя игрушкой в руках враждебного «рока», «вихря», который кружит его.

Очень важно удержаться на грани между романтикой судьбы и реальностью быта. Бытовые моменты часто тянут слушателя на реакцию смеха.

Мелодрама разбитой жизни, тема цыганского романса могут придать его облику оттенок пошлости. Предельная суровость тона спасает вещь от неправильного восприятия ее публикой и дает возможность правильно сочетать тему разбитой жизни, социальной несправедливости и внутренней неполноценности личности рассказывающего».

В самой непосредственной связи с общим ощущением рассказа, с его философской концепцией, выявленным образом рассказчика находится отношение рассказчика, которое Шварц анализирует необычайно тщательно, буквально по фразам, вскрывая и смысл их, и психологическую мотивировку, и тот «второй план», который за ними скрывается.

«Начало рассказа звучит предельно мрачно и медленно,— констатирует Шварц.— Человек, потерпевший полное внутреннее крушение и, видимо, даже не имеющий крова, выброшенный со степного полустанка на улицу, начинает рассказывать историю своей жизни. Он хочет быть предельно искренним, чтобы в отчетливых словах ясно осознать, что с ним произошло, и, может быть, найти оправдание перед самим собою. Никакой попытки показать себя перед слушателями лучше, чем он есть на самом деле, он не делает. Вихрь, разбивший его жизнь и сведший в могилу двух близких ему женщин, кружил его долго. И сейчас он вспоминает о событиях новой ночи, как о происшествии сравнительно отдаленном. Но не слишком, ибо очень свежи воспоминания и о событиях, и о переживаниях. Подставляю мысленно срок в три года. Основным чувством его в ту пору была скука. Она имела своей внешней причиной заброшенность полустанка, где служил герой рассказа, «ни одного человеческого жилья» — отсутствие общества людей, одиночество. «Ни одной женщины» — томление по любви. В этих трех словах многозначительное предвосхищение развязки рассказа. Оно должно быть подано с задержкой на этом пункте внимания слушателей путем паузы...»

Напомним текст, на котором это выявлено исполнителем в звучании.

«В тот год, с которого начинается мой рассказ, я служил начальником полустанка на одной из наших юго-западных железных дорог. Весело мне жилось на полустанке или скучно, вы можете видеть из того, что на двадцать верст вокруг не бы-

ло ни одного человеческого жилья, ни одной женщины, ни одного порядочного кабака, а я в те поры был молод, крепок, горяч, взбалмошен и глуп. Единственным развлечением могли быть только окна пассажирских поездов да поганая водка. Бывало, мелькнет в окне вагона женская головка, а ты стоишь, как статуя, не дышишь и глядишь до тех пор, пока поезд не обратится в едва видимую точку; или же выпьешь сколько влезет противной водки, очертенеешь и не чувствуешь, как бегут длинные часы и дни».

«...Бывало, мелькнет в окне вагона женская головка, а ты стоишь, как статуя, не дышишь...»

Шварц пишет: «Сила этого впечатления должна быть констатирована объективно и сурово. И только на фразе «глядишь до тех пор, пока поезд не обратится в едва видимую точку» последние три слова окрашены лирически. Главным образом слегка затянутое «едва».

«Начало описания встречи Нового года идет на том же ощущении скуки, но темп речи несколько убыстряется, потому что от суммированного, обобщенного описания жизни на полустанке рассказчик переходит к описанию однократного конкретного события. Такие временные переходы всегда сопровождаются изменением скорости речи. Однако такие изменения возможны и в сторону убыстрения и в сторону замедления темпа. Это диктуется смысловым содержанием кусков, но самая перемена темпа неизбежна».

Шварц большое значение придавал точности переходов, паузам, темповым и ритмическим изменениям, строго их для себя мотивируя. Паузы у Шварца не только психологически точны и действенны, но и необычайно конструктивны — подчеркивают архитектонику (строение) произведения, переводят четко из события в событие, из ритма в ритм:

«— Ну, с Новым годом, с новым счастьем! — сказал я, наливая два стакана.— Пей!

Жена взяла свой стакан и уставилась на меня испуганными глазами. Лицо ее побледнело и выражало ужас.

— Ты уронил бутылку? — спросила она.

— Да, уронил. Ну, так что же из этого?

— Нехорошо,— сказала она, ставя свой стакан и еще больше бледнея.— Нехорошая примета. Это значит, что в этом году с нами случится что-нибудь недоброе».

Здесь после слов «Пей!» у артиста прекрасна пауза тревоги, если можно так условно сказать. На ней мы остро ощущаем возможный перелом событий.

А вот горькие рассуждения рассказчика о том «что же еще недоброе может случиться?»

«Молодость моя погибла ни за грош, как ненужный окурок,— продолжал я думать.— Родители мои умерли, когда я был еще ребенком, из гимназии меня выгнали. Родился я в дворянской семье, но не получил ни воспитания, ни обра-

зования, и знаний у меня не больше, чем у любого смазчика. Нет у меня ни приюта, ни близких, ни друзей, ни любимого дела. Ни на что я не способен и в расцвете сил сгодился только на то, чтобы мною заткнули место начальника полустанка. Кроме неудач и бед, ничего другого не знал я в жизни. *Что же еще недоброе может случиться?* (Выделено мной.— О. И.)

Вдали показались красные огни. Мне навстречу шел поезд».

По убеждению артиста, выделенные слова — это ни что иное, как дерзкий вызов судьбе: «призываю судьбу к бою и не боюсь». И после него звучит, именно звучит, мы это так ощущаем, пауза предчувствия ответа — поворота событий — не зря идет поезд.

Или — как волнует нас пауза с очень сложной психологической мотивировкой, когда рассказчик приближается к воспоминанию о встрече с «тетей», перевернувшей всю его жизнь:

«У порога дома встретила меня жена. Глаза ее весело смеялись, и все лицо дышало удовольствием.

— А у нас новость! — зашептала она. — Ступай скорее в свою комнату и надень новый сюртук: у нас гостья!

— Какая гостья?

— Сейчас с поездом приехала тетя Наталья Петровна.

...Жена долго еще шептала мне какую-то чепуху про деспота-дядюшку, про слабость человеческую вообще и молодых жен в частности, про обязанность нашу давать приют всем, даже большим грешникам, и проч. Не понимая ровно ничего, я надел новый сюртук и пошел знакомиться с «тетей».

Тут пауза радостная и тревожная, ожидание неизбежного.

«За столом сидела маленькая женщина с большими черными глазами. Мой стол, серые стены, топорный диван... кажется, все до мельчайшей пылинки помолодело и повеселело в присутствии этого существа, нового, молодого, издававшего какой-то мудреный запах, красивого и порочного».

Шварц в анализе смело очерчивает действенные линии исполнителя: в ответ на вызов судьбе показываются красные огни поезда. «В тот момент рассказчик не понимал, — замечает Шварц, — что это был ответ. Теперь, рассказывая, он это понимает. Шум поезда нарушает тишину степи. Но и на фоне этого привычного шума рассказчик продолжает вопрошать судьбу... Нарастание этого шума должно быть передано в нарастании напряженности размышлений...

...Скорость движения поезда должна быть противопоставлена медленно текущей жизни степного полустанка, и в этой быстроте есть предчувствие перелома судьбы рассказчика.

...Диалог о приезде тети идет на противодействии удовольствию жены по поводу приезда родственницы. Контрастно почти саркастическому тону в адрес незнакомой «тети» в споре с женой звучат у Шварца слова, описывающие первую встречу с «тетей» в столовой, произносящиеся на предельной теплоте и нежности.

Особенно детально разобраны исполнителем кульминация и завязка рассказа, занимающие у писателя немного места, но написанные с большой концентрацией событий и чувств. Половине страницы чеховского текста посвящены две с половиной страницы подробного разбора — мотивировки состояния героя, происшедших событий и подробному анализу исполнительских приемов.

«Быстрым темпом на радостном припоминании начинается описание последовавшего ужина... Рассказчик подходит к самому значительному моменту в своих переживаниях, началу возникшей страсти. Он начинает описывать безвольное и наполовину неуправляемое сознанием свое состояние. Прорвались силы его угнетенного темперамента, но сейчас, вспоминая об этом взрыве, он отчетливо сознает, к каким гибельным последствиям этот взрыв привел. В том, что это была именно страсть, нас убеждает какой-то неперсональный характер его чувства... В общей сложности описанию этой женщины уделено немного больше строк, чем описанию бутылки шампанского... Фамильярный и даже циничный тон при описании тети, во-первых, свойствен рассказчику вообще, а во-вторых, служит ему для прикрытия все-таки лирического ощущения от соприкосновения с «тетей». Это цинизм стыдливости. И эта стыдливость не позволяет ему начать реальное описание деталей его романа с трагическим финалом. Со слов «опьянел я» — резкий перелом тона. Делается попытка импрессионистски и коротко, стыдясь своей лиричности и пряча сознание своей вины, описать, что произошло дальше. Это идет на внутренней сосредоточенности припоминания и на затрудненности в подборе слов.

Кусочек романса «Очи черные» исполняется чуть мелодизированно и на припоминании слов и мелодии. Слова «очи черные» должны напоминать о «маленькой женщине с большими черными глазами». Видимо, этот романс неоднократно звучал на разных этапах их взаимоотношений и был лейтмотивом их любви. Строка «Как боюсь я вас» произносится, а не поется, с подлинным воспоминанием об опасностях, подстерегавших и погубивших эту страсть, и об ее испепеляющем действии.

После большой паузы, во время которой я обычно закрываю глаза и даже прикрываю лицо рукой, начинается вновь повествование. Страхнув с себя впечатление первых моментов встречи, рассказчик понимает свое бессилие передать словами историю этой любви. С оттенком некоторого презрения к литературе, обычно приукрашивающей жизнь и не исчерпывающей ее глубины, он отсылает слушателей к романам и длинным повестям, а сам во власти романса, сопутствовавшего его любви, припоминает еще две его строчки:

Знать увидел вас
Я не в добрый час...

«Не в добрый час» — вот характеристика всего, что развернулось дальше. Строки эти не поются, а читаются, ибо их назначение не

усилить впечатление, а информировать о том, что произошло дальше. Они являются трамплином к заключительным словам рассказа.

Взволнованно, с оттенком отчаяния, но с полным отсутствием жалости к себе, нарочито грубовато (я это заслужил) и с некоторой примесью мазохистского наслаждения воспоминанием говорит он о вихре, который смял все вокруг него. Без жалости о погибшей жене, без жалости к утрате собственных сил, но с некоторой грустью и нежностью на словах о гибели тети он одной фразой сообщает, к чему привела новогодняя ночь. Степной полустанок, погруженный в темную ночь, сменяется сейчас, во время рассказа, темной улицей. Темнота сопутствует герою нашего рассказа как постоянный фон его жизни.

И кончается рассказ фразой, которая, как рефрен, пронизывает его разные этапы, но на этот раз с прямым обращением к слушателю:

«Теперь скажите, что еще недоброе может со мной случиться?»

И снова горькое признание своей безопасности от возможных ударов судьбы, ибо ниже упасть уже невозможно. Но если раньше оно сопровождалось ощущением какого-то смутного кипения сил, то сейчас в нем звучит полное бессилие, не только моральное, но и физическое опустошение. Осталась, в сущности, только смерть, но таким, как он, она не страшна.

Известный литературовед Борис Михайлович Эйхенбаум, приветствуя появление книги Антона Шварца «Записки чтеца», отмечал, что она проникнута «напряженным сознанием своей двойной ответственности: и перед любимым искусством и перед литературой, перед писателем, произведение которого исполняет чтец».

Эта двойная ответственность, еще острее ощутимая при сопоставлении страниц книги артиста с его исполнением, свойственна всем большим мастерам звучащей литературы, в ряду которых Антон Шварц бесспорно занимает одно из ведущих мест.

И как хорошо всем нам знать, что сохранились некоторые записи исполнений мастеров, что можно послать в Дом звукозаписи просьбу о передаче по радио этого (или другого!) рассказа, стихотворения, и на минуту поверить, что «рукописи не горят», а прекрасное мгновенье может быть вдруг остановлено и пережито вновь.

Бетховенский концертный зал Большого театра. Красный шелк стен с тусклой позолотой. Невысокая эстрада. Рассеянный свет люстр и бра. Из артистической почти выбегает артист, стремительно поднимаясь на несколько ступенек. Его торопит, бросает на эстраду нетерпение поделиться с нами «чудом литературы».

Таким в середине тридцатых годов впервые многие из нас увидели Дмитрия Николаевича Журавлева.

Менялись аудитории, белый Октябрьский зал Дома союзов, строгий амфитеатр Комаудитории МГУ, рабочие клубы, дома культуры, школы... Менялись программы: сегодня это «Египетские ночи» Пушкина или «Хорошо» Маяковского. Завтра — «Кармен» или «Пиковая дама». А может быть, Толстой — «Война и мир» или Чехов — «Дама с собачкой»... Но каждый раз мы присутствовали и по сей день присутствуем при удивительной трансформации.

Не то чтобы худощавый, подвижный, невысокий человек с нависающей на лоб прямой прядью черных волос исчезал или в кого-то превращался. Он вполне материален и неизменен в своем концертном костюме. Постоянна его приветливая, располагающая — журавлевская — улыбка. Постоянен живой блеск черных больших глаз. Постоянны стремительные легкие движения. Он для нас притягателен, и мы не хотим с ним расставаться. Но после нескольких его слов расстаемся (не расставаясь), погруженные в мир созданных им образов, ритмов, ощущений.

Трансформируется не он. Трансформируется наш душевный мир. Свободно и уверенно распоряжается он нашим воображением, легко перенося нас от ледяной горы, где жужжат полозья санок и решается судьба Наденьки, к темным осенним сумеркам, непролазной грязи провинциального городка, где хлюпает под ногами вода и «ничего впереди, кроме водки и карт...», к необъятным просторам степи, умиротворенности и тихой грусти наступающего летнего вечера...

Реальность созданного воображением становится для нас сильнее живой реальности. Слушая мастера, мы словно забываем о нем. Живем судьбами героев, красотой пейзажей, мыслями писателей... И неважно, что многое мы читали. Оно открывается для нас как бы впервые, пропущенное через ум, воображение, душу исполнителя, насыщенное его нервами, его волей.

Когда на эстраде Журавлев — кажется, что исчезает рампа. Нет края эстрады — грани между нами и артистом. Журавлев всегда вместе со слушателями.

¹ Рассказы Чехова «Шуточка», «Муж», «Степь».

Каждый раз он творит перед нами заново. Не стрижет купоны с готовых программ. Не повторяет свои «приемы». Каждый успех его оплачен чувствами, мыслями, рожденными здесь, сию минуту.

Острое безошибочное ощущение живого творчества здесь, сейчас, перед нами производит впечатление творимого чуда и покоряет слушателей. Возникает тот самый неожиданный острый магический контакт, о котором так много говорят и пишут, но который по существу так редко встречается и воспринимается неизменно как праздник.

К нашему разбуженному воображению, к обостренной мысли прибавляется (с ними идет рядом, фоном) эффект присутствия при загадке вдохновения. Такое нам дарят только исполнители. Композиторы, живописцы, литераторы творят в одиночестве, и мы видим уже результат их работы.

Творческие индивидуальности исполнителей бывают различны. Один способен повторять примерно (или даже точно!) свой рисунок, свою трактовку. Другой никогда не повторяет себя.

Импровизационное начало в Журавлеве чрезвычайно сильно. В этом обаяние, сила его таланта.

У артиста, способного повторить свой рисунок, силы идут, как правило, в основном на техническое совершенство повтора. У артиста-импровизатора силы каждый раз аккумулируются заново на новый душевный порыв, на внутренний «бросок» к залу, благодаря которому возникает вдохновение, контакт, взаимопонимание, сотрудничество.

Одна за другой на нашей памяти появлялись и появляются программы Д. Н. Журавлева. Режиссер — Е. Я. Эфрон. Каждая — событие в художественной жизни страны. И мы к этому как бы привыкли. Но только охватывая все сделанное художником в целом, видишь, что им создана гигантская панорама жизни России.

Достаточно перечислить лишь некоторых писателей, чьи произведения он исполняет: Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Гоголь, Лесков, Лев Толстой, Чехов, Горький, Блок, Маяковский, Багрицкий, Бабель, Цветаева, Ахматова, Пастернак, Твардовский — вот далеко не полный список имен. Каждое из них — явление в литературе, за каждым встают глубочайшие пласты народной жизни, сложные исторические ситуации, философские проблемы.

Журавлев в своем искусстве и историк, и философ, и прежде всего глубокий психолог. Удивительным прозрением художника через тончайшие оттенки текста проникает он в духовный мир писателя, в характеры героев, высвечивает для нас огромные радующие глубины в давно казалось бы читанном и ведомом. Каждая программа Журавлева для нас, слушателей, — «езда в неизвестное». При этом он никогда не подчиняет автора своим концепциям, не стремится иллюстрировать словами писателей взволновавшую его мысль. Работая, он всегда доверяется писателю, верит, что глубоко продуманный, прочувствованный текст приведет исподволь к нужному выводу: из художественной ткани произведения, в неразрыв-

ной связи с эмоциональным накалом, без «указующего перста» исполнителя, сам собой рождается художественный образ, глубокое размышление. Поэтому так убедителен всегда рассказ Журавлева, так остро, так ярко отзывается в нас, слушателях.

Искусство Журавлева современно в самом высоком смысле. В программах его нет произведений-однодневок. Чуткий художник, он улавливает и «веяние времени», и вечные темы, которые не может обойти ни одна эпоха, и отвечает на них лучшими произведениями современных нам писателей и писателей-классиков, постоянных спутников его таланта.

С Журавлевым мы проходим через все перипетии сложной и грандиозной истории нашей страны. Такие яркие эпические полотна, как «Возмездие» и «Двенадцать» Блока, «Дума про Опанаса» Багрицкого, «Хорошо» Маяковского, ведут нас к бурям и через бури революционных лет. Острые социальные сдвиги и человек, ищущий в лабиринте событий свой трудный путь, волнуют артиста.

В центре внимания Журавлева всегда человек с его сложным духовным миром, радостью и болью, силой и слабостью. Журавлеву свойственна подлинная романтика: упорная, вопреки всему, вера в то, что человеку должно быть хорошо, будет хорошо, какие бы беды ни довелось ему пройти. За человека, за его право на счастье всегда вступает Журавлев. И именно эта любовь к людям делает его беспощадным к пошлости, насилию, вызывает гневный протест против них. Отсюда рождается и сатиричность, вообще его натуре не свойственная, появляется сложная гамма красок, отличающая, например, исполнение им Октябрьской поэмы Маяковского «Хорошо».

В начале Великой Отечественной войны Журавлев создал большую программу о несокрушимости русского духа (1941 г.). «Эта тема,— вспоминает артист,— в период Великой Отечественной войны владела мной нераздельно. Естественной была потребность говорить с людьми об этом». Так появилась программа, состоящая из написанной поэтом Николаем Тихоновым в ноябрьские дни 1941 года поэмы «Киров с нами», стихотворения Анны Ахматовой «Мужество», цикла блокадных стихов ленинградского поэта Сергея Спасского. Несколько позднее в нее был включен рассказ А. Довженко «Воля к жизни», фельетоны военных лет Ильи Эренбурга и другие произведения тех дней.

В годы войны огромное значение для исполнителей и слушателей имела классика, по-новому звучащая, по-новому воспринимаемая. В первые же дни войны Журавлев начал читать отрывок «Кутузов на Бородинском поле». Страницы «Войны и мира», рассказывающие о нашествии Наполеона, обрели новый смысл, новую мудрость, Толстой воспринимался как современник.

Обращение к истории закономерно. Повторяются коллизии, и раздумья ушедших оборачиваются раздумьями живых.

К годовщине Победы, в 1947 году, Журавлевым была создана программа «Василий Теркин». «Мне хотелось посвятить ее,— гово-

рит артист, — «павшим памяти священной, всем друзьям поры военной». А называться она могла бы «Он идет, святой и грешный, русский чудо-человек».

Мысль о значении России, ее прошлом, настоящем, о ее будущем не покидает артиста. В 1968 году им сделана программа, в которую вошли стихи Блока — «На поле Куликовом» и поэма «Двенадцать», главы из поэмы Маяковского «Хорошо», стихи Ахматовой из цикла «Ветер войны» и Заболоцкого — «Противостояние Марса», «Север», «Седов», «Храмгэс», «Город в степи».

Первый афишный концерт Д. Н. Журавлева состоялся в феврале 1931 года. В программе: Пушкин — «Египетские ночи», Маяковский — стихи о поэзии. Так заявил о своем выходе на большую литературную эстраду молодой артист Театра имени Вахтангова.

В театре он создает роли, запомнившиеся на всю жизнь тем, кто их видел: Жув в «Интервенции» Л. Славина, Сашка — маленький человек в «Аристократах» Н. Погодина. Исполняет роли Альтоума в «Принцессе Турандот» Гоцци и Миллера в «Коварстве и любви» Шиллера. Но в это же время он уже читает в концертах, и литературная эстрада привлекает его все больше и больше.

По существу, выбор Журавлевым был сделан почти окончательно после того, как он попал на концерт замечательного мастера художественного чтения — Александра Яковлевича Закушняка. «Встреча эта стала для меня огромным событием, — вспоминает Журавлев. — Вечер рассказов в исполнении А. Я. Закушняка показал мне со всей яркостью новое искусство, совершенно самостоятельное, имеющее все права на существование рядом с театром, искусство в полном смысле высокое и прекрасное... К огромному сожалению, я слушал прекрасного артиста единственный раз. В 1930 году А. Я. Закушняк умер. Но встреча с ним убедила меня в возможности читать с эстрады большие литературные произведения, заставила заново оценить все возможности этого искусства. Я понял, что и самому мне интереснее попробовать выявить себя полнее и глубже в искусстве рассказывания, чем в театре. (Сказалось мое пристрастие к литературе!) Ведь тут я могу не ограничиваться созданием одного героя, как в спектакле. Мне надо будет воссоздать в рассказе и картины природы, и звуки музыки, и шум дождя, портреты героев, тончайшие их чувства, настроения... Подкрепилось мое решение еще и знакомством в эти годы с чудесным мастером-чтецом, страстно влюбленным в литературу, Антоном Исааковичем Шварцем, продолжавшим дело Закушняка».

Несколько лет Журавлев совмещал работу на литературной эстраде и в театре. С 1940 года окончательно покинул театр.

По-разному складываются судьбы художников. У одних путь извилист и тернист. У других — прям и на первый взгляд прост. Есть счастливые, обретающие сразу свой стиль, свою манеру, сразу находящие выражение своей индивидуальности. Таков творческий

путь Журавлева, при всех его сомнениях, поисках, удачах и неудачах.

С первых же работ он заявил о себе как о вдумчивом художке, яркой самобытной индивидуальности. И при этом в нем, в его программах не было никогда претензии на исключительность. Не было этого назойливого, часто встречающегося подтекста: «Я — индивидуальность. Я выражаю себя!» Конечно, он выражал себя как талантливый исполнитель, искусство которого без выявления себя невозможно, поскольку талант — смелость самовыражения. Но это было далеко не самоцелью.

Его интересовали и поныне интересуют глубины человеческой мысли, человеческого духа, заключенные в произведениях мировой литературы. И он всю свою жизнь сознательно посвятил тому, чтобы раскрыть хоть в какой-то мере эти сокровища своим слушателям.

В этой статье я хочу остановиться подробно на двух программах — двух огромных исполнительских полотнах: на «Пиковой даме» А. С. Пушкина и «Кармен» Проспера Мериме.

Изящная и мудрая новелла Мериме интересна тем, что имеет особенно сложную форму повествования.

Эту программу артист больше не читает. Запись существует лишь одна, сделанная для радио, но в ней далеко не все так совершенно и точно, как было в концертах. Попытаемся «реставрировать» слышанное.

Правда, когда мы думаем о прошлом, наша память часто собирает в одно все лучшее, что было разбросано в десятках исполнений. И вспоминая, мы слышим идеальный концерт.

Поэтому в одном случае я расскажу о «концерте идеальном» — о «Кармен». В другом — о пути становления программы, который у Журавлева всегда долог и труден. И продолжается, по сути дела, все время, пока программа живет (результат огромной требовательности артиста). Это будет разговор о «Пиковой даме»¹.

Начинается «Кармен» стихотворным эпиграфом:

Всякая женщина — зло: но дважды бывает хорошей —
Или на ложе любви, или на смертном одре.

Паллад.

Эпиграф этот звучал у артиста напевно, торжественно. Как заклятье. Как первый аккорд, сложный и таинственный, требующий разрешения.

Поза исполнителя, с руками, заброшенными назад, на крышку рояля, поворот на три четверти от нас, взгляд, устремленный вбок, куда-то поверх голов, снимали возможность личного контакта. Мы внимали непреложному. Голос звучал на низах. Напевность фраз настораживала. А имя «Паллад» падало тяжело, как приговор.

¹ В основу анализа исполнения «Пиковой дамы» положены дневниковые записи автора, которые велись с первых публичных обчитываний этой программы (еще до премьеры) по 1953 год.

И вдруг — все иное. Освобождение тела. Легкость. Подвижность. На рояль в непринужденной позе облакачивается совсем другой человек — блестящий собеседник, наблюдательный и насмешливый путешественник и эрудит. Мы ни секунды не сомневаемся в его праве на фразу:

«Мне всегда казалось, что географы сами не знают, что говорят, помещая поле битвы при Мунде в стране пунических бастулов, близ теперешней Монды, милях в двух к северу от Марбельи».

Он так точно знает все эти места, так убежден в наших знаниях и в сочувствии ему, что нам и впрямь становится забавным невежество противников Мериме. Именно Мериме, потому что уже произошла трансформация нашего сознания. Это Журавлев — предельно приближенный к Мериме, человек, имеющий свои точные соображения по поводу анонимного автора «*Bellum Hispaniense*», свободно пользующийся библиотекой герцога Осунского. И мы готовы всерьез ждать исследование, которое он обещает в скором времени обнаружить.

Мы расположены уже с первых слов к этому ироническому и тонкому собеседнику, чьи фразы легки и изящны, а насмешка над собой тем более разрешает насмешку над миром.

Никакой «игры автора» нет. Мы твердо знаем и помним, что перед нами — Журавлев. Ничто в его внешности не напоминает Мериме.

Но какое-то особое перевоплощение (именно особое, тонкое, многоплановое, еще более сложное, чем перевоплощение актерское) происходит. Особое потому, что личности чтеца, пусть предельно приближенной внутренне к автору, остается (даже там, где текст ведется от первого лица) явно больше, чем актера, перевоплощающегося в образ.

Началом непринужденной беседы мы подготовлены к забавному казусу. Что же иное может обещать фраза:

«Пока моя диссертация еще не разъяснила географической загадки, которая смущает всю ученую Европу, я хочу вам рассказать небольшую повесть; она ни в чем не предрешает интересного вопроса о местонахождении Мунды».

Да и само как бы второе начало рассказа обещает явно легкий анекдот:

«Я нанял в Кордове проводника с двумя лошадьми и двинулся в поход».

В увлекательной беседе артиста, льющейся без малейшего напряжения, встают перед нами подробности скитаний рассказчика по Каченской равнине, когда он «изнемогая от усталости, умирая от жажды, сжигаемый раскаленным солнцем... от всей души посылал к черту Цезаря и сыновей Помпея».

Вот найдено прекрасное место для отдыха. Но...

«Не мне принадлежала честь открытия столь красивых мест. Там уже отдыхал какой-то человек. То был молодой ма-

лый среднего роста, но по виду сильный, с мрачным и гордым взглядом»¹.

В выделенных артистом словах впервые среди легкой беседы, проникнутой веселой шуткой, возникает тень, предощущение новой темы, темы Хосе — нового значительного характера.

Эти слова при чтении глазами мы не забываем, конечно, но принимаем к сведению между прочими чертами как бы «на равных».

Артист, «став хозяином произведения» (так любит Журавлев определять позицию чтеца), «отлично все зная наперед», мгновенным даже не штрихом, не показом — оттенком голоса намекает на встречу необычную, на характер гордый и благородный. Это даже не секунда — доля секунды. Что-то в нас насторожилось... А рассказ течет все так же беспечно. И даже явный испуг проводника, утвердивший рассказчика в убеждении, что это — «Дурная встреча!» — не тревожит нас так, как насторожило изменение тональности (именно тональности) при описании Хосе.

Еще несколько раз проходит этот намек, это предчувствие драматизма, особенно осязаемое в потоке безоблачного, невозмутимого рассказа.

«Закурив, я выбрал лучшую из оставшихся у меня сигар и спросил его, курит ли он.

— Да, сеньор,— ответил он.

То были первые слова, которые он произнес...

— Ах! — воскликнул он, медленно выпуская первый клуб дыма изо рта и ноздрей.— Как давно я не курил».

Казалось бы, ничего примечательного нет в словах: «Да, сеньор» и «Ах! как давно я не курил». Но низкий медлительный голос звучит притягательно. В ответе чувствуется деликатность и благородство. И подспудно нарастает наша заинтересованность судьбой Хосе от еле заметного у автора штриха, едва-едва подчеркнутого исполнителем: почему же Хосе не курил так долго? А в интонации, с которой он говорит эти простые слова, возникает ощущение неясно выраженного сожаления. Словно бы человек попал в беду, но тщательно это скрывает. И рассказчик явно с тайным умыслом исподволь привлекает к этому наше внимание. Это тактичная заявка исполнителя на постепенное создание характера. Он вызывает в нас не только интерес, но и растущее расположение к Хосе. Тема благородства и загадочности этого образа все усиливается. Ее поддерживает новая реплика:

«— Скверный ночлег для такого человека, как вы, сеньор...»

Заботливо, уважительно, но без тени подобострастия, торопливости, с большим чувством внутреннего достоинства произносит ее артист.

Собеседник явно вызывает у рассказчика сочувствие. Но снова светская шутка не дает закрепиться полученному впечатлению:

¹ Здесь и далее текст выделен мной.— О. И.

«Я не сомневался, что имею дело с контрабандистом, быть может, с вором, но не все ли мне было равно?.. К тому же я рад был узнать, что такое разбойник. С ними встречаешься не каждый день, и есть известная прелесть в соседстве человека опасного, в особенности, когда чувствуешь его кротким и прирученным».

Однако впечатление загадочности, благородства, печали все усиливается. Отношение исполнителя все больше обретает явную основу в тексте автора, и минорная тональность, настораживающий ритм настраивают нас почему-то на отношение сочувственное к Хосе и тревожат.

Нигде никогда не подчиняя образ заранее заданной музыкальной теме или определенному ритму, идя от объемного постижения характера, от проникновения в его психологические глубины, артист находит точные микроштрихи, чтобы «тянуть ниточку» его темы. Не бросать то, что прозвучало, что должно звучать и развиваться.

Идет первая тема, в нее сначала намеком, потом все ощутимее вплетается тема вторая, потом присоединится третья... Умелый исполнитель ведет все темы бережно и полно. Ни одну не выпускает из внимания.

Слушая музыкальное произведение, мы воспринимаем все темы в единстве. Слушая чтеца, мы еще менее, чем в музыке, обращаем внимание на «ведение» тем. Мы охвачены интересом. Мы едва предчувствуем за благополучной шуткой ожидающую нас трагедию, а пока видим, как герои живут полнокровной жизнью, и во время исполнения не замечаем, что артист умело держит все и вся на ниточках своих намерений.

Мы заинтересованы характерами, мы захвачены событиями, и нам в эту секунду все равно, как именно, чем именно воздействует на нас артист, что он делает, как он выявляет характеры, какими средствами так умело ведет сюжет!

А он это делает исподволь, ненавязчиво и точно проявляя в звуке то, что заложено в тексте, и то, на что нет пока прямого указания автора, но есть психологическое право артиста, основанное на его отношении к жизни, к событиям, на зерне характера героя. Ведь именно это определяет симпатию или неприязнь, гнев или сострадание слушателей.

«— Будьте так добры,— обратился я к нему,— спойте мне что-нибудь: я страстно люблю вашу национальную музыку.

...Хосе ...велел подать себе мандолину, запел, подыгрывая на ней: голос его был груб, но приятен, напев — *печален и странен*, что же касается слов, то я ничего не понял.

— Если я не ошибаюсь,— сказал я ему,— это вы пели не испанскую песню... а слова, должно быть, баскские.

— Да,— мрачно ответил дон Хосе.

Он положил мандолину наземь и, скрестив руки, стал смотреть на потухавший огонь с видом какой-то странной грусти.

Освещенное стоявшей на столике лампой его лицо, благородное и в то же время свирепое, напоминало мне мильтоновского сатану. Быть может, как и он, мой спутник думал о покинутом крае, об изгнании, которому он подвергся не по своей вине. Я старался оживить беседу, но он не отвечал, поглощенный своими печальными мыслями».

При чтении глазами этот текст воспринимается, как экспозиция. Но после того как исполнитель «прожил» его, зная дальнейшее, после того как он внутренне был свидетелем происходящих событий, этот маленький эпизод вырастает до значительной сцены.

Много разных деталей узнаем мы здесь о доне Хосе. Но главное — что напев был *печален* и *странен*. Рассказчик так четко слышит этот напев, что чувство странности, печали передается нам. И это очень важно для образа Хосе, хотя речь идет словно бы только о напеве. Есть тут уже явная тоска изгнанника, тоска по потерянному. И закономерно исполнитель задерживает наше воображение на том, как отрешенно кладет Хосе мандолину наземь, как погружается в свой внутренний мир. Трудный мир. Вот что дает нам ощутить артист, ненавязчиво оттеняя именно эти моменты.

Итак, связаны уже все предчувствия, предощущения, намеки с наконец-то названным в тексте образом мильтоновского сатаны. Впрямую прозвучали слова о покинутом крае, «об изгнании, которому он подвергся не по своей вине». Мы еще не знаем судьбы Хосе точно. Но уже не сочтем его жизньординарной, не будем судить о ней упрощенно.

И когда выясняется в довольно комичном разговоре с проводником, что перед нами Хосе Наварро, знаменитый бандит Андалузии, мы вместе с рассказчиком желаем ему спасения и рады, когда он, предупрежденный, спасается бегством.

Во второй главе происходит наше знакомство с Кармен. Знакомство это описано в слегка насмешливом тоне. Только что рассказчик был свидетелем купального обряда женщин, совершенного в сумерках на глазах у праздных гуляк, и рассказал веселый анекдот о том, как однажды подкупленный звонарь прозвонил время купанья раньше урочного часа.

«Хотя было еще совсем светло, гвадалquivирские нимфы не стали колебаться и, полагаясь больше на «ангелус»¹, чем на солнце, со спокойной совестью совершили свой купальный туалет, который всегда крайне прост. Меня при этом не было. В мое время звонарь был неподкупен, сумерки — темны, и только кошка могла бы отличить самую старую торговку апельсинами от самой хорошенькой кордовской гризетки».

(Тут наряду с комическим сожалением идет мгновенный и насмешливый изящный показ неуклюжей торговли и кокетливой гризетки.)

Рассказчик великолепно ощущает контрасты событий, характе-

¹ Вечерняя молитва.

ров и мягким рельефом выделяет их. Будучи мастером захватывающего сюжета, он точно прочерчивает все его повороты. Будучи мастером остроумной беседы, он объединяет все контрасты характеров, все повороты сюжета пронизательным, ироническим взглядом философа и скептика.

И снова, как при встрече с Хосе, в тексте ничто пока не предвещает сгущающихся событий.

«Однажды вечером... я курил, облокотясь на перила набережной; вдруг какая-то женщина, поднявшись по лестнице от реки, села рядом со мной. В волосах у нее был большой букет жасмина, лепестки которого издают вечером одуряющий запах».

В появлении Кармен нет ничего таинственного. Ничто не напоминает знаменитую тему судьбы в опере Бизе. Только какой-то налет предчувствия ошутим в словах о жасмине. У Журавлева это не звучало как сообщение о красивом букете, детали туалета (в тексте новеллы это и так ведь можно воспринять). Артист своим отношением к букету жасмина на мгновение вызывал в нас ощущение чего-то странного и страстного, врывающегося в нашу жизнь.

В диалоге рассказчика с Кармен проходит удивительное, изящное переплетение контрастных ритмов, определяемых разностью характеров. Автор непринужденно ведет плавную, легкую беседу. Кармен — порывиста, неровна. Мы еще не знаем о ее своенравии, но начинаем предчувствовать его. Речь ее артист передает отрывисто (стаккато). Пока это — набросок, несколько мазков. Заявка на характер.

Великолепно рассуждение о красоте Кармен, построенное на мастерских сопоставлениях, в которых сквозь шутиливую форму просматривает удивление рассказчика перед увиденным и восхищение необычной красотой:

«Ее кожа, правда, безукоризненно гладкая, цветом близко напоминала медь. Глаза у нее были раскосые, но чудесно вырезанные; губы немного полные, но красиво очерченные, а за ними виднелись зубы белее очищенных миндалин. Ее волосы, быть может, немного грубые, были черные, с синим, как вороново крыло, отливом, длинные и блестящие...»

И вдруг, от знания перспективы рассказа, у артиста словно непроизвольно вырываются слова, будто он не может удержать свое знание:

«То была *странная* и *дикая* красота, лицо, которое на первый взгляд удивляло, но которое нельзя было забыть. В особенности у ее глаз было какое-то чувственное и в то же время жестокое выражение, которого я не встречал ни в одном человеческом взгляде».

Этимися словами артист словно вырубает в нашем сознании образ удивительный! И хотя после этого рассказчик снова переходит на шутку, мы уже напряженно ждем развития характера Кармен.

Разворачивается сюжет. Приходит известие о поимке Хосе. Рас-

сказчик встречается с ним в тюрьме. «Из его уст я и услышал печальную повесть, которую сейчас расскажу», — так заканчивается первая часть новеллы — первое отделение концерта.

После фразы «Из его уст я и услышал печальную повесть...» Мериме полностью передает повествование Хосе, и со слов — «Я родился в Эллисондо... Зовут меня дон Хосе Лиссарабенгоа... я баск и древний христианин» — с читателем говорит Хосе.

Казалось бы, то же происходит и у Журавлева. Совершенно меняется и тембр голоса, и строй речи артиста. Перед нами иной характер. Трудные обстоятельства: человек перед смертью вспоминает свою жизнь. Артист живет воспоминаниями, образами, представлениями Хосе.

И все же слова «казалось бы...» сказаны не случайно.

При всей погруженности в душевный мир Хосе, в глубину его впечатлений, в его отношения с Кармен где-то тончайшим образом сохраняется отношение самого артиста к Хосе (сочувствие к человеку благородному, честному). Кармен он иногда рисует в восприятии Хосе:

«Она откинула мантилью, чтобы видны были плечи и большой букет акации, заткнутой за край сорочки. В зубах у нее тоже был цветок акации, и она шла, поводя бедрами, как молодая кобылица кордовского завода».

Иногда же, и даже часто, восприятие Хосе точно переплетается с восприятием рассказчика. Мы слышим развитие темы, прозвучавшей в первой части при встрече с Кармен: загадочное, страстное, необъяснимое проходит сквозь жизнь. Человек не может вырваться из плена охватившей его страсти, даже предчувствуя гибель. Эта мысль о загадке страсти идет через весь рассказ. Об этом все время думает автор, думает артист, думаем мы.

В тех сценах, где Кармен ошеломляюще эксцентрична, особенно явственно ощутимым становится отношение к ней рассказчика. Так и кажется, что к взгляду Хосе, охватывающему внутренним взором происходившее и вспоминающему поразительные выходки Кармен, прибавляется насмешливый и в то же время изумленный (да-да, изумленный!) и даже при всем свойственном ему скептицизме — восхищенный взгляд автора:

«...Каких только шалостей и глупостей она не придумывала! Я сказал ей, что мне хотелось посмотреть, как она танцует, но где взять кастаньеты? Она тут же берет единственную старухину тарелку, ломает ее на куски и отплясывает романс, щелкая фаянсовыми осколками ничуть не хуже, чем если бы это были кастаньеты из черного дерева или слоновой кости».

Рассказчик словно говорит: «Ну, какова! Поглядите, поглядите, что вытворяет! Ну, не диво ли!» Конечно, и у Хосе есть это отношение, но оно смягчено остротой лирических воспоминаний: «Ах, сеньор, этот день, этот день!.. Когда я его вспоминаю, я забываю про завтрашний».

В этой многоплановости отношения кроется великая сложность исполнения и его неповторимая прелесть. Предоставив рассказы-вать Хосе, артист словно наблюдает за ним, аналитическим умом своим прослеживая перипетии страсти, столкновение нравственных, незыблемых, казалось бы, принципов со смятением чувств, размышляет исподволь над загадочными судьбами людей.

Он — не бесстрастный исследователь. Он — философ, взволнованный, изумленный, покоренный силой раскрывшихся перед ним чувств.

Образ Кармен возникает в памяти Хосе накануне казни так отчетливо, словно это случилось только что. В этом самое большое доказательство огромности его чувства. В тексте это тонко намечено автором. В рассказе четко прочерчено артистом.

Среди сочных жанровых подробностей, живо встающих в памяти Хосе, он вдруг словно наталкивается на то, что внезапно ранит его радостью и болью и сегодня, на пороге смерти.

Нам кажется, что, рассказывая, Хосе словно впервые охватывает в целом свою жизнь и убеждается в роковой неизбежности поразившего его чувства. Сначала этих открытий немного:

«Я поднял глаза и увидел ее.

Это было в пятницу,

и этого я никогда не забуду». — Это звучит у Журавлева как поразительная клятва (почти стихи!) Как великое «радость — страданье». Ведь «никогда» — долго, а смерть — завтра. Значит, и после смерти. Вечно.

«Против воли» нюхает Хосе цветок акации, который в него бросила Кармен и «который даже и сухой все так же благоухал... Если бывают колдуньи, то эта женщина ею была!» — В этом звучит убеждение.

«Ты дьявол, — говорил я ей.

— Да, — отвечала она». — Это звучало как неизбежность.

В третьем отделении (оно начиналось словами «Я продолжаю свой рассказ») этих открытий становится все больше. Стремительно нарастает ощущение приближающейся катастрофы. Оно усиливается от умело нагнетаемого артистом напряженного внутреннего ритма действия. Уже напрямую звучат угрозы и острее предчувствия. Характер Кармен — свободолюбивый, властный, отчаянный, притягательный — раскрывается все полнее.

«Я не хочу, чтобы меня мучили, а главное, не хочу, чтобы мной командовали!»

Все холоднее Кармен. Все сильнее чувство Хосе. Нет правых и виноватых в любви.

Последнее увлечение Кармен пикадором Лукасом. Последняя вспышка ревности Хосе. Последняя отчаянная, страстная попытка что-то изменить в жизни. Повествование достигает высшего напряжения. Характеры раскрываются с особой остротой. Темы, проходящие в рассказе, исполнитель доводит до психологической кульминации.

«Ступай со мной,— сказал я ей». Решение Хосе еще не созрело. Он только хочет спасти свою любовь.

«Что ж, едем!— отвечала она».— Кармен едет на смерть. Немного ниже она скажет знаменательные слова:

«— Я всегда думала, что ты меня убьешь. В тот день, когда я тебя впервые увидела, я как раз, выходя из дома, повстречалась со священником. А сегодня ночью, когда мы выезжали из Кордовы, ты ничего не заметил? Заяц перебежал дорогу между копыт у твоей лошади. Это судьба».

Какой убежденностью звучит здесь интонация артиста. В словах Кармен не покорность судьбе, а именно убежденность, что так оно должно быть. Что ничего изменить нельзя. Никогда нельзя было изменить. Для нее ничего нет сильнее доводов примет. Последний довод — перебежавший дорогу заяц — вырастает до символа судьбы. В это она верит безусловно. Этому подчиняется.

«— Я пошел за своим конем, посадил ее позади себя, и так мы ехали всю ночь, не сказав друг другу ни слова».

Мы следим напряженно за каждым шагом коня. Мы знаем финал, но верим в чудо. Хотим верить.

Настойчиво звучат уговоры. Никакого внешнего показа. У артиста все сосредоточено в слове, в страстном напряжении воли:

«— Послушай, я забуду все. Я ничего тебе не скажу; но обещай мне одно: уехать со мной в Америку и сидеть там спокойно».

— Нет,— отвечала она сердито,— я не хочу в Америку. Мне и здесь хорошо».

И вот последний путь.

«— Так, значит, моя Кармен,— сказал я ей, когда мы проехали немного,— ты хочешь быть со мною, да?»

— Я буду с тобой до смерти, да, но жить с тобой я не буду».

Внешне действие замедляется. Исполнитель нарочно тормозит темп. Тем более усиливается, бьется в нас нетерпение, нарастает внутренний ритм.

«Мы были в пустынном ущелье, я остановил коня».

— Это здесь?— сказала она и соскочила наземь. Она сняла мантилью, уронила ее к ногам и стояла неподвижно, подбоченясь кулаком и смотря на меня в упор.

— Ты хочешь меня убить, я это знаю. Такова судьба, но я не уступлю».

Очень сдержан артист во внешнем выражении чувств. Ни одного движения. Все сосредоточено в слове, во взгляде. Непокорность, протест, борьба. Весь роковой поединок. И вдруг мгновенный эмоциональный взрыв Хосе, отчаянная мольба:

«Кармен! Моя Кармен! Дай мне спасти тебя и самому спастись с тобой».— Слова исполнителя полны бешеной гипнотической силы.

И неожиданно покойно, почти лениво, словно объясняя неразумному ребенку, роняет он ответ Кармен:

«Хосе... ты требуешь от меня невозможного. Я тебя больше не люблю: а ты меня еще любишь и поэтому хочешь убить меня. Я бы могла опять солгать тебе, но мне лень это делать. Между нами все кончено. Как мой ром, ты вправе убить свою рому...»

Тут артист меняет внутреннюю настроенность Кармен. Она точно загорается при мысли о возможном принуждении, отстаивая свою волю:

«...но Кармен будет всегда свободна. Цыганкой она родилась и цыганкой умрет.

— Так ты любишь Лукаса?— В недоумении, с отчаянием! И снова Кармен — устало, как о том, что не стоит внимания:

— Да, я его любила, как и тебя, одну минуту... Теперь я никого больше не люблю и ненавижу себя за то, что любила тебя».

Вот тут, пожалуй, в этих последних словах Кармен артист дает прорваться интонации обреченности. Но это не жалоба, а скорее убежденность в неотвратимости смерти, в том, что ей выпала такая доля.

Чем острее конфликт, драматичнее ситуация, тем глуше становится в зале.

«— В последний раз,— крикнул я,— останешься ты со мной?

— Нет! Нет! Нет!— сказала она, топая ногой, сняла с пальца кольцо, которое я ей подарил, и швырнула его в кусты».

Ритм взлегел, и возникла напряженная пауза. Самое страшное еще не сказано...

Зал может притихнуть, замолчать. Может замереть мгновенно, напряженно, в едином душевном порыве, как один человек. Так было в «Кармен» в сцене убийства. И самой удивительной после драматизма молчания была простота слов Хосе. Они звучали почти спокойно, даже с какой-то деловитой точностью:

«— Я ударил ее два раза. Это был нож Кривого, который я взял себе, сломав свой. От второго удара она упала, не крикнув».

Тут он словно пробуждается, возвращаясь к мысли об ее удивительном нраве, о том, что она до конца была собой и так и должно было быть! Речь его замедленна. Идет через паузы. Хосе пристально всматривается в то, что было и что стоит у него перед глазами.

«— Я как сейчас вижу ее большой черный глаз, уставившийся на меня...»

Снова пауза. Хосе как бы вновь провожает мысленно ее последний взгляд.

«...потом он помутнел и закрылся».

Следует новая, долгая и трудная пауза. Человек опять мысленно проживает все совершившееся. Более того — всю жизнь.

«— Я целый час просидел над этим трупом, уничтоженный».

Снова долгая-долгая пауза. Слова падают бескровные. Каменные. Никакой патетики не допускает артист во всей этой безумно напряженной сцене. И чем напряженнее момент, тем рассказ проще. Хосе совсем не думает о себе. Он думает только о невозвратности потери. Он помнит, что она любила. Он помнит, чего она желала. Он сожалеет о Кармен, не о себе:

«— Я вырыл ей могилу ножом и опустил ее туда. Я долго искал ее кольцо и, наконец, нашел. Я положил его в могилу рядом с ней, вместе с маленьким крестиком. Может быть, этого не следовало делать. Затем я сел на коня, поскакал в Кордову и у первой же кордегардии назвал себя. Я сказал, что убил Кармен, но не желал говорить, где ее тело».

И как «ныне отпускаешь»: «— Бедное дитя. Это цыгане виноваты, что воспитали ее так».

Долго стоит артист у рояля, уже окончив рассказ. Долго молчит зал, потрясенный цельностью возникших характеров, драматизмом борьбы, трагедией развязки. Эта очень долгая пауза насыщена напряженной жизнью. Все еще объединены в едином потоке мыслей и чувств.

Не вспоминается ни опера Бизе, ни «Кармен» Блока. Перед нами «Кармен» Журавлева. Только так понятая, только так воплощенная; торжество смелости и цельности чувства. Готовность заплатить за него жизнью. Слава его бескорыстию и бескомпромиссности.

28 сентября 1940 года в Бетховенском зале Большого театра состоялась премьера «Пиковой дамы» Пушкина.

Новая работа Журавлева имела успех. В печати появилось много отзывов. «Пиковая дама» на эстраде» называлась одна из рецензий. Автором ее был Владимир Яхонтов. Интересна эта рецензия не только тонким разбором новой программы, но и заложенной в ней прекрасной художнической этикой.

Яхонтов писал:

«Недавно в Бетховенском зале Большого театра Д. Н. Журавлев показал свою новую работу — «Пиковую даму» Пушкина. Это большой праздник для всех слушателей, а также и для нас, мастеров художественного слова. То, что показал Д. Н. Журавлев,— это настоящая пушкинская «Пиковая дама»... Так все это музыкально и артистически прекрасно и совершенно, что чувство глубокой радости и благодарности к замечательному артисту охватывает аудиторию... к художнику, сумевшему так удивительно передать и в полной мере донести до слушателей замечательное произведение любимого народом великого русского поэта»¹.

¹ «Советское искусство», 1940, ноябрь.

«Пиковая дама» — произведение необычайно трудное для исполнения. Безукоризненность художественной формы при поразительном лаконизме выразительных средств, совершенная законченность фразы, графическая четкость рисунка в изображении характеров и при этом замечательная глубина психологического анализа требуют для выражения в звуке огромного исполнительского мастерства.

Светское общество, где царит гибельная власть денег, где искренние чувства приносятся в жертву «золотому тельцу», автор показывает через галерею типических образов. И при этом каждый образ встает перед нами в своей неповторимой индивидуальности. И для каждого исполнитель должен найти средства внешней и внутренней выразительности. А главное — через все повествование проходит образ автора, тонко передающего свое отношение к героям и событиям: ироническое — к светскому обществу, его предрассудкам, легкомыслию, стремлению к внешнему блеску; сочувственное — к бедной воспитаннице Лизавете Ивановне...

Особенно сложно отношение Пушкина к Германну — человеку с «сильными страстями и огненным воображением», который, повинаясь законам общества, жаждет обогащения и готов получить его любой ценой. Пушкин не сочувствует Германну (его расчетливость отталкивает поэта), но и не осуждает его. Германн — жертва породившего его мира. Финал повести — безумие Германны — глубоко трагичен.

Между первой мыслью артиста об исполнении «Пиковой дамы» до ее премьеры легли три года напряженной работы.

Работа шла успешно, и казалось бы, вскоре можно было читать на публике.

Случилось так, что одним из первых слушателей оказался замечательный художник Михаил Васильевич Нестеров. Критика его была уничтожающей. Он заявил исполнителю, что тот не видит ни героев, ни интерьера, не ориентируется во внутреннем пространстве повести, не постигает характеров...

Это был полный разгром, беспощадный, резкий, бескомпромиссный. Мастер, уже много лет работавший над Пушкиным, сыгравший роль Пушкина в кинофильме «Путешествие в Арзрум», читавший в то время и «Египетские ночи», и «Медного всадника», и главы из «Евгения Онегина», отличающийся всегда точным образным видением, прекрасной достоверностью рассказа, психологической глубиной в раскрытии характеров, поэтичностью и правдивостью исполнения, чутким ощущением фразы, мог бы счесть свою неудачу случайной, а критику слишком суровой.

Но у Журавлева просто страсть прислушиваться всегда прежде всего к тем, кто несогласен, неудовлетворен. Ему всегда важно понять позицию противника, найти в ней рациональное зерно. «Это мой хлеб», — говорит он.

А здесь критика исходила от художника, которому он глубоко верил, чей художественный вкус высоко ставил.

Удар был настолько силен, огорчение настолько глубоко, что на долгое время работа над повестью была оставлена. Может быть, в воображении, в подсознании артиста подспудно она велась... Но явно достало сил вернуться к ней лишь в 1939 году.

Вновь продумывался, проживался внутренне каждый образ, точно воспроизводился в памяти каждый штрих. «Помню,— много лет спустя говорил артист,— как в Ленинграде я ходил на улицу Гоголя, высматривал дом «старинной архитектуры», который связывают с именем «Пиковой дамы». Смотрел с угла на окно, откуда Лиза должно быть, увидела Германна (и сейчас я отчетливо помню тот угловой дом, из-за которого появляется Германн), заметил в доме «узенькую витую лестницу», что вела, может быть, в комнату бедной воспитанницы... Теперь я точно знал подъезд, к которому подали карету, и крыльцо, с которого «лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу», лестницу, по которой легким, упругим шагом (я точно чувствовал эти ступеньки у себя под ногами!) «ровно в половине двенадцатого Германн вошел в переднюю».

В старинных портретах, в гравюрах Петербурга, перспективах его улиц, в старинных зданиях, воспоминаниях современников поэта оживала повесть Пушкина. Постепенно описанное автором приобретало для артиста достоверность действительности. Все картины становились объемными, в них дышало пространство. Каждый предмет, каждый человек занимал в нем свое место, физически осязаемое исполнителем.

Теперь впечатление, произведенное этой повестью, прозвучавшей с эстрады, было подобно тому, которое испытывает, вероятно, человек, знакомый лишь по партитуре со сложным музыкальным произведением, и вдруг услышавший его в исполнении великолепного оркестра.

Четко-четко слышны все лейтмотивы: страстная, мрачная тема Германна, хрупкая, изящная — Лизы, зловещая — старой графини, легкая, немного задорная — молодых офицеров и самая основная тема, отзвуки которой слышны во всех остальных,— тема старого Петербурга с его шумом, блеском, пышными балами, бледными утрами и угрюмыми ночами. Темы переплетаются, расходятся и снова сливаются в одно стройное гармоническое целое. Это целое — Пушкин.

Однако цельность исполнения была достигнута не сразу и в первых чтениях несколько страдала. Выпирали детали, некоторые места были тяжелы.

Самым трудным для разрешения и особенно неудачным в первых исполнениях оказался образ старой графини. Сам по себе образ этот у Пушкина не развивается. Он статичен. Но тем не менее вокруг графини и завязывается трагедия, и она, сама о том не подозревая, играет в ней почти что главную роль. Следовательно, образ ее интересен и должен быть раскрыт в свете влияния на судьбы других героев.

Артист же увлекся в начале внешним образом графини, «представлением» ее, что отрывало образ от рассказа, неестественно нарушало течение повествования.

Исполнитель как бы выключал вдруг действие и подавал «старуху как таковую» — с ее тяжелой, все время одинаковой манерой речи, старушечьим пожевыванием губами, медлительным мышлением, грузной пластикой. Эти черты, все время повторяясь, ничего не прибавляли к образу, отвлекали внимание от главного — от развития действия, рычагом которого она была. Лишенная отношения исполнителя, графиня давила на нас и даже раздражала, мешая.

Иногда в сцене объяснения Германна и графини о тайне трех карт в разгар напряженной борьбы исполнитель вдруг на словах старухи «Это была шутка» выдвигал на первый план то, как были сказаны эти слова, а не что они значили (а означали они ни много ни мало — отказ открыть тайну!). От такого переключения внимания на момент второстепенный борьба точно прекращалась. Напряжение сцены, очень важной, очень драматической рушилось.

Не совсем удачна в первые вечера была и Лиза. Артист слишком ее пережалел, перемягчил до того, что несколько раз в передаче ее даже проскользнули чеховские интонации. Конечно, Лиза повести ничего общего не имеет с оперной героиней. Но она и не робкая, дрожащая. Она обыкновенна. В ее судьбе воспитанницы не было для того времени ничего особенного. Навязываемая жалость не убеждала. Наоборот — вызывала обратную реакцию у слушателей. Убеждать должны обстоятельства, факты.

Страстная волевая натура Германна уже в первых чтениях (еще до премьеры) была прекрасно передана Журавлевым. Правда, и этот образ был неровен. Иногда в нем проскальзывало нечто от традиционных героев мелодрамы.

Сцена молодых офицеров, образ Томского, бал — все уже с первых чтений было точно, легко, по-пушкински стройно.

Прекрасно вел артист тему Петербурга. И вообще, вторые два отделения (начиная с третьей главы) с самых первых вечеров производили впечатление наибольшей законченности, поражали легкостью, стройностью, тонкостью рисунка. Ярче всего эти качества заметны были в описании комнаты графини. Достаточно было легкого изменения голоса — и мы почти физически ощущали замершую тишину дома, духоту натопленной спальни графини (хотя впрямую в тексте об этом ничего не сказано). Перед нами возникали изящные безделушки, веера, статуэтки... Точная интонация голоса вызывала их в нашем воображении со всей причудливостью форм, со всей изысканностью. И штоф кресел, и потускневшая позолота были настолько ощутимы, что казалось — мы коснулись их руками.

Мы напряженно прислушивались к затихающему бою часов в спальне дома. Почти физически чувствовали напряжение Германна, сосредоточенность его ожидания.

Как хорош с первых же чтений был момент, когда Германн стоит ночью на ветру под хлопьями мокрого снега и смотрит на стрелку

часов, чтобы в половине двенадцатого ступить на крыльцо дома старой графини. Как легки и вместе с тем напряженны его шаги. Этот человек спокоен. Но это — спокойствие свернутой пружины. Чувствуется, что она все сжимается, но скоро-скоро распрямится. Все идет к этому. Взволнованность, настороженность уже не покидают рассказчика, а вместе с ним и нас, слушателей. Драматизм все нарастает. Пружина действия свертывается все туже и туже. Распрямляясь наконец в сцене игры, она приводит к развязке. Ум Германна не выдерживает всего пережитого. Преследующий его образ старухи, огромный проигрыш, крушение всех надежд сводят его с ума.

Заключение повести почти протокольно просто. Так же просто, хотя и не обытовленно, произносил его исполнитель:

«Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!» Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница. Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине».

Это — контраст со всем особенным, что ворвалось в жизнь Германна и сломало его. А жизнь кругом идет своим чередом — и это закономерно.

Постепенно артист изменил несколько передачу образа старой графини и тем сделал рассказ гораздо более естественным, стройным. Он уже не включался в образ. Он рисовал графиню, рассказывая о ней, а не представляя ее, и все эти моменты вошли органически в остальную повесть.

Так, например, Журавлев нашел меткую внешнюю деталь, лаконично и точно подчеркивающую самодурство старой графини. При ее словах: «Отворите форточку! Так и есть: ветер и прехолодный! Отложить карету! Лизанька, мы не поедem, нечего было наряжаться» — он на мгновение намеком показывал старуху, поднимая глаза к воображаемой форточке с таким видом, что было ясно — форточка очень далеко, никакого ветра за долю секунды графиня не могла бы почувствовать: слова ее следуют одно за другим без перерыва. Ясно, что она не выясняет интересующих ее обстоятельств, да ей и не нужно знать погоду. Она хочет одного: настоять на своем, сделать наперекор. И вполне этим довольна. Этого мгновенного выразительного взгляда, равнодушно упавших слов достаточно, чтобы мы увидели похожую на кокон старуху, утонувшую в кресле где-то подальше от окна в натопленной, жаркой комнате, ощутили тяжелую тупость ее тиранства.

Исполнение делается стройнее, легче, когда артист как бы внутренне отодвигается от исполняемого произведения, проникнув предварительно в его настроение, в его стиль, прочувствовав его до конца. Тогда отдельные части, отдельные образы не мешают

ему ощутить, охватить все в целом. А ведь это и есть самое трудное — суметь в меру отодвинуться от произведения, не завязнуть в нем, принимая мелочи за главное, не стать вне произведения (это дало бы холодность, отчужденность), но охватывать, ощущать все целиком. Это-то и отличает больших мастеров — чувство целого.

Лизавету Ивановну артист постепенно стал делать строже. В процессе исполнения были уточнены многие детали повествования. Эпиграфы, с самого начала точно, многопланово, филигранно разработанные артистом, как маленькие моментальные сценки, дающие бытовой (жанровый), иронический или трагический ключ к происходящему в повествовании, получили заключительные штрихи.

Интонационная точность ряда сцен получила окончательную завершенность.

Например, последняя сцена — шестая глава. В ней и кульминация и развязка. — Игра. Надежда! Крах.

Ей предшествует эпиграф:

— «Атáнде!»¹

— Как вы смели мне сказать атáнде!

— Ваше превосходительство, я сказал атанде-с!»

Первое «атанде» постепенно обрело у исполнителя резко повелительное звучание. Слово оно вырвалось внезапно из груди человека отчаявшегося, рискнувшего!

Вторая реплика явно принадлежала кому-то сдержанному, высокомерному. Даже не возмущившемуся, а только изумленному, что ему сказали — «атанде».

Третья звучала жалко, испуганно, униженно.

Перед нами мгновенно проходила трагедия маленького человека, который бросил вызов судьбе, на секунду почувствовал себя сильным и гордым, поднял гóлос в защиту своего достоинства и — снова отставлен на последнее место в жизни грубым окриком кого-то из великих мира сего. И снова он начинает унижаться и, жалко съежившись, ждет пинка. Это так ощутимо в последних словах исполнителя. В его испуганных глазах, в том, как он напругся, сжался в ожидании удара, внезапно откинувшись назад к роялю на распластанных руках, как втянул голову в плечи...

Это был мгновенный блестящий штрих, значительно углубивший по ассоциации образ Германна. Ведь дальше именно Германн бросает вызов судьбе, стремится утвердить свое достоинство в мире титулов и денежных тузов. Потом — срыв!

Германн в последней сцене тоже был постепенно несколько изменен. Вначале уже в первом «Выиграла!» артист давал Германна гордым, волевым, замкнутым, несомневающимся. Потом гамма чувств стала сложнее. Исполнитель вложил в это слово и сомнение и радость. Какую-то сомневающуюся радость. Точно первой поло-

¹ Это исковерканное французское слово означает «подождите».

виной слова Германн утверждает, а во второй еще сам не верит в свое счастье. Точно до этой минуты, когда Чекалинский стал метать и «направо легла девятка, налево тройка», Германн сам не мог до конца поверить в реальность силы трех карт!

Второй выигрыш — это Германн-победитель.

Третье появление его у игорного стола — появление героя, не сомневающегося в исходе поединка. Он гордо замкнут. Внутренняя страстность только угадывается нами, когда он стоит у стола, «готовясь один понтировать противу бледного, но все улыбающегося Чекалинского».

— Туз выиграл! — это гордый вызов всем. Достижение желанного. И в то же время в этом последнем «выиграл» нам слышится едва заметный вздох облегчения. Он утвердил себя.

В ласковых словах Чекалинского «Ваша дама убита» сквозит внутреннее ликование человека, не верящего своему счастью. Только светское воспитание помогает ему остаться любезным, не высказать явно, какая гора свалилась у него с плеч. Но эти слова не хуже окрика того, осанистого, в эпитафье, отбрасывают Германна из этого мира в мир нищеты и безумия.

Мы присутствуем при крушении человека. Но человек никого не интересуется. Никого не волнует, почему Германн в ужасе кричит:

«Старуха! —

Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом».

Над, казалось бы, готовыми программами Журавлев никогда не прекращает работу. И «Пиковая дама», обрадовавшая в первые же месяцы исполнения даже такого взыскательного слушателя, как Яхонтов, претерпела с годами ряд изменений, направленных на все более глубокое постижение и донесение замысла Пушкина.

В особенности изменился образ Германна. Раньше исполнитель шел в трактовке его характера больше всего от слов: «Он имел сильные страсти и огненное воображение...» Эти черты заслоняли пунктуальность и расчетливость героя. Германн был для Журавлева первое время в основном пылким романтическим любовником, страстным, увлекающимся человеком.

В годы войны на первый план вышла именно холодная расчетливость, покоряющая даже его огненные страсти.

Встреча с Лизой окончательно потеряла характер случайности. Исполнитель усилил, подчеркнул имеющееся в тексте указание на то, что Германна все время после рассказа о трех волшебных картах тянет к дому графини. Согласно тексту Пушкина, Германн решается завязать знакомство с Лизаветой Ивановной именно для достижения своей цели — обогатиться. (Это у Чайковского он влюбляется в Лизу, не зная, что она живет в доме старой графини.)

По тексту Пушкина Германн после рассказа Томского о трех картах бродит несколько дней по Петербургу, строя планы, как бы завладеть тайной, познакомившись со старухой. Он готов даже

«подбиться в ее милость,— пожалуй, сделаться ее любовником». Дважды судьба приводит Германна к ее дому. Во второй раз он видит в окне «черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка поднялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь».

Прямого указания на возникший уже здесь план в тексте нет. Есть предшествовавшие метания Германна. Есть последующее поведение, раскрывающее его намерения: он не идет к Лизе в комнату на назначенное свидание, а прячется в комнате графини. Он старается выведать ее тайну. Потом сознается в этом Лизе, но сожалея не о бедной воспитаннице, а только о потерянной тайне.

Заключительная фраза второй главы: «Эта минута решила его участь» сначала звучала у артиста просто как факт, завершающий отделение. Потом она стала многообещающим звеном в рассказе. Ею исполнитель как бы говорил: «Слушайте! Слушайте! Здесь начинается самое интересное». И в конце концов она раскрылась как момент зарождения у Германна плана, который он с холодным педантизмом приводит в исполнение и на осуществлении которого строится сюжет повести.

План возникал очень отчетливо на короткой паузе после слов «и черные глаза». Мы присутствовали при мгновенном оформлении расплывчатых надежд Германна в точное намерение.

И как ответ на уже возникший план, как подтверждение решения звучали слова артиста: «Это мгновение решило его участь».

Так увеличивалась смысловая нагрузка одной маленькой фразы. Так, работая над текстом, исполнитель все больше выявлял его глубокий смысл. И Германн из пылкого увлекающегося человека, демонического (немного оперного) любовника превратился в фанатика, любой ценой жаждущего обогащения. Не романтического фанатика-злодея, а человека, чьи страсти порождены законами того общества, в котором он живет. Он честолюбив, пылок в душе, жаждет яркой жизни, развлечений, но бедность заставляет его сдерживать свои страсти, искажает характер. У него остается одна истинная страсть — нажива.

Окончательно такое решение образа Германна сложилось в конце 40-х годов.

Раньше Германн был прежде всего любовник, ищущий свидания. Жажда овладеть тайной старухи не горела, а тлела в нем где-то глубоко. Это не было главным. Легкими, стремительными шагами (как явственно мы это ощущали!), страстный и порывистый, он входил в дом.

Теперь Германн весь — точный расчет. Вся воля его собрана и направлена на то, чтобы овладеть тайной старухи. Он холоден, сдержан, решителен. Пунктуальность, с которой появляется под окнами Лизы молодой офицер, имеет в себе нечто гипнотизирующее. Это — не просто любовное свидание. Это — первый шаг к намеченной цели. Он не волнуется, он действует. Ровно в половине двенадцатого, не раньше и не позже, подчеркивает исполнитель,

а точно, как на деловое свидание, вступает он в дом, где ждут его тайна трех карт и любовь Лизы, которую он использовал как ступеньку к своей цели. Меньше всего он сейчас похож на пылкого влюбленного. Ясно, что такой Германн в сцене со старухой не молит, а скорее грозит и требует. И если уж он в конце просит, если в его словах слышна мольба, то это — порыв отчаяния, по контрасту звучащий особенно сильно.

Тщательно продумав текст Пушкина, мы увидим, что в нем тонко вкраплены указания именно на такую характеристику образа Германна. Только Лизавете Ивановне, начитавшейся модных романов, он представляется романтическим героем.

Как деловито звучит теперь финал пятой главы, в которой графиня раскрывает Германну тайну трех карт. Убедившись после исчезновения призрака, что дверь заперта изнутри, а в комнате на полу спит пьяный денщик, «Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение».

По разному можно это услышать. Можно записать именно *видение* то странное, что поразило воображение. А можно именно *по-деловому записать увиденное*, чтобы потом пустить его в ход. И чувствуется по тому, как приносит исполнитель «записал», что это новый шаг в действии, что Германн полон трезвой решительности.

Появления Германна в игорном доме тоже стали более методичными. Меньше явного волнения. Еще больше собранности и уверенности.

Но вот финал: Германн терпит крах. И его бесчеловечность и расчетливость уже кажутся мелочью по сравнению с бесчеловечностью состоятельных игроков, окруживших его, оттеснивших, выбросивших его из жизни.

Гигантская работа многих лет сделала «Пиковую даму» одной из лучших программ Журавлева. Глубина мысли рассказчика, его мудрый взгляд на события, его философская позиция, определенная бережно выявленным замыслом автора, сочетаются здесь с необычайно артистически переданной формой, музыкальностью фразы, тонкой и точной обрисовкой образов, незабываемой объемностью картин. Неизменно теперь ощущение удовлетворения от глубины и гармоничности повествования, от наполненности каждого слова, при его видимой простоте и легкости.

Мы все время ощущаем, что программы Журавлева — живой пульсирующий организм. Они постоянно живут своей напряженной жизнью: растут, изменяются от концерта к концерту, в разной обстановке звучат по разному. Ни одной минуты артист не бывает успокоен, творчески инертен. Он всегда что-то ищет, додумывает, переосмысливает. Известная его фраза, что он уже десятки лет читает «Медного всадника» и только теперь начинает понимать, как надо его читать, — не фраза, не поза, а суть творчества этого взыскательного художника.

Всегда хочется узнать, как работают художники, заглянуть в их

творческую лабораторию. Но вход в нее посторонним большей частью закрыт, и не потому, что мастера таят свои секреты. Иногда они сами стараются поделиться ими в книгах, беседах... Однако процесс творчества так сложен, так подчас неуловим. И кроме того — у каждого художника индивидуален...

Поэтому каждый раз мы можем лишь собирать отдельные штрихи, факты, пытаюсь сложить все это в более или менее стройную картину. О многом — только догадываться.

В работе Журавлева поражает постоянный высокий творческий потенциал. Если принять пушкинское определение вдохновения как «благорасположение к творчеству», то вдохновение не покидает Журавлева. Не знаю, когда бы ему не хотелось работать.

Он всегда живет в том материале, в том круге тем и образов, который пытается в данное время воплотить в звуке.

Журавлев всегда чувствует «обязывающую серьезность автора по отношению к тому, что происходит с его героями» и стремится «нащупать» и внимательно, бережно проследить «его нравственную позицию, раскрывающуюся медленно, шаг за шагом»¹.

Чтобы создать произведение своего искусства, он должен непременно внутренне «прожить» написанное автором. Это его неизменное требование к себе. Этим он постоянно озабочен. Иначе слово не будет «на корню», то есть не приобретет наполненности мыслью, образом. А значит, интонация будет лишена жизненной достоверности и не затронет воображения слушателей.

Как идет процесс «проживания» произведения, сказать трудно. Иногда для этого важно бывает ощутить атмосферу событий, иногда вспомнить по ассоциации свое схожее ощущение. Иногда на помощь приходит огромная эрудиция артиста, литературные сопоставления, прочитанные мемуары, письма, исторические книги.

Конкретность видений — образных представлений — характерна для дарования Журавлева. Он непременно должен предельно точно увидеть героев, почувствовать (оценив все обстоятельства), что именно и как именно чувствовали герои.

Он обязательно должен представить себе точно пейзаж, в котором происходит действие, атмосферу событий...

Журавлев не может ни слова произнести, не ощутив, не представив того, что стоит за этим словом.

И мы вслед за артистом видим четко, объемно, словно входя в жизнь, им рассказанную. Конечно, наше воображение работает своим путем, исходя из нашего жизненного опыта. Но бывает оно предельно разбужено.

Журавлев выбрал самый трудный путь — искусства рассказа такого, как в жизни, не прикрашенного никакими специальными «приемами». Для него слово — носитель мысли, образа, оно не нуждается в дополнительных средствах воздействия. Как для музыканта

¹ В. К а в е р и н. Собеседник. — «Новый мир», 1969, № 1, стр. 157.

звук — первооснова музыки, ее единственное выразительное средство.

Искусство чтеца — это «театр воображения»¹, утверждает Журавлев. «Писатель только словом вызывает любые образы в воображении читателя.

Творческая работа чтеца, весь его кропотливый труд должны быть направлены на то, чтобы помочь слушателю ощутить силу зримого слова, почувствовать его красоту, взволновать благородством мыслей, идей, силой чувств, выраженных в произведении. Чтец должен верить в зримость звучащего слова, в его магическую власть над людьми и всю свою жизнь учиться им владеть, бесконечным трудом оттачивая свое мастерство».

Не только через язык, фразу, образный строй передают чтецы стиль писателя. Весь психофизический аппарат исполнителя включается в это сложное и тонкое слияние с автором.

Журавлев выходит к роялю... Читает у рояля... Мы уже привыкли это фиксировать, привыкли так говорить. Действительно выходит к роялю, действительно читает каждый раз у рояля. Выходит каждый раз одинаковый: стремительность и внутренняя собранность. И в то же время каждый раз он иной. К его, журавлевскому, внутреннему ритму прибавляется ритм надвигающегося, бьющегося в нем повествования, ритм писателя, чей мир заполняет артиста. Ритм происшедших событий, о которых необходимо (эта необходимость остро чувствуется нами) рассказать.

Становится ли Журавлев автором? Чувствует ли себя Чеховым или Толстым, Блоком или Пушкиным? Конечно, нет! Но он всегда максимально внутренне сближается с автором, присваивая себе его текст. И при этом каждый писатель, поэт у него — индивидуальность, хотя во всех явно присутствует Журавлев. Именно в этом умении предельно сблизиться с автором, сохраняя собственное творческое «я», сущность его искусства, его исполнительское «верую».

В известной фразе Генриха Нейгауза, проводящей рубеж между двумя видами исполнителей: «Я играю Шопена» или «Я играю Шопена» — для Журавлева возможно лишь второе соотношение. Это соотношение между автором и исполнителем достигается не разной степенью присвоения текста артистом (он всегда старается именно максимально в него вжиться), а безупречным чувством психологической правды: каким может быть (должен быть!) тот, кто так написал.

Деятельность Д. Н. Журавлева столь многообразна и интенсивна, что в этой статье нет возможности остановиться на всем подробно.

Давно уже концертной площадкой стал для него практически

¹ Определение известного чтеца Г. В. Артоболевского.

весь Советский Союз. Многочисленные гастролы по разным городам, выступления по Всесоюзному радио и телевидению сделали его имя известным всем любителям звучащей литературы в самых отдаленных уголках страны.

Для радио им специально созданы интереснейшие работы: Чехов — «Случай из практики» и «На подводе», А. Платонов — «В сторону заката солнца», фрагменты из книги Ю. Олеши «Ни дня без строчки», из воспоминаний Горького о Чехове...

Исполняется мечта Журавлева: ничто не отвлекает здесь слушателей от литературы. Единственным средством воздействия является зримое слово. Мастерское владение им делает перечисленные работы Журавлева образцами литературы звучащей.

Многие работы Д. Н. Журавлева записаны Всесоюзной студией грамзаписи и переведены на пластинки. Теперь в каждом доме любителей художественного чтения можно услышать его голос.

Искусство Журавлева оказывало и оказывает влияние не только художественное, эстетическое, но и глубоко человеческое уже не на одно поколение людей. Это — школа чувств, школа вкуса, художественной правды, нравственных идеалов. Все мы после концертов Журавлева становимся богаче, щедрее духовно. В искусстве Журавлева явственно ощутимы высокогуманные традиции большой литературы. Нескольким поколениям раскрыл Д. Н. Журавлев ее сокровища, воспитал слушателей требовательных и чутких.

Для нескольких поколений чтецов его искусство было и остается высочайшим образцом, академией звучащей литературы. Вероятно, именно благодаря тому, что рассказывает он безо всяких эффектов, «как в жизни», у него нет подражателей. Можно подражать самым сложным «приемам» в искусстве, но не художественной индивидуальности, тем более такой чуткой, правдивой, неподдельно страстной. «Подражать можно чему угодно, только не темпераменту», — говорил Михаил Светлов.

Но у Журавлева есть единомышленники, последователи, ученики. С ним советуются при подготовке своих программ большие мастера художественного чтения. «Заниматься с таким, для кого не приемчики нужны, а слово, правда жизни — спасение», — говорит народный артист РСФСР Петр Ильич Вишняков. Последние свои работы готовит с Журавлевым заслуженный артист РСФСР Александр Кутепов.

Многие годы Д. Н. Журавлев преподает в школе-студии имени Немировича-Данченко (при МХАТ СССР).

В своих учениках он прежде всего старается пробудить страсть к литературе, тщательно, требовательно выбирая только самый высокий литературный материал для работы, и веру в слово, в его высочайшую власть над людьми.

Начиная разговор о Якове Михайловиче Смоленском, мы уверены, что говорим о человеке, знакомом, вероятно, большинству радиослушателей и всем любителям звучащей литературы.

То, что делает Я. М. Смоленский, убеждает и привлекает не броскостью красок, не бурей чувств. Мысль зоркая всегда главенствует в его исполнении. Нам интересно, что он думает, как понимает жизнь в самых разных ее проявлениях, в самых сложных оттенках.

Для тех, кто не слышал Смоленского, надо сказать, что это художник, чуждый подчеркнутой эмоциональности. И тем более поражает, когда в его исполнении вдруг прозвучит нота обнаженного чувства. На одно мгновение — и снова сдержанность красок.

Такое мгновение позволяет угадать скрытые возможности художника, не отсутствие взволнованности, но великолепное владение этой взволнованностью.

«Одухотворенный рационализм» в высшей степени присущ Смоленскому. Это не «хорошо» или «плохо». Это — свойство художника, характер одаренности.

Поразителен творческий покой Смоленского. Его внутренняя несуетливость, собранность позволяют сразу ощутить хозяина положения. Располагают. Вызывают полное доверие и благодарности за это доверие.

У Смоленского великолепный, богатый оттенками голос, которым он отлично владеет. Но настолько насыщено мыслью каждое слово, что прежде всего приходит определение его голоса как значительного, убеждающего.

Трудно оторвать художественный облик Смоленского от Ленинграда, где он провел годы детства и юности.

Сдержанность, размеренность, точность его исполнения, музыкальность в стихах и обостренное чувство ритма, ощущение соразмерности частей, неброскость красок в моем ощущении самым тесным образом связаны с гармонической стройностью этого удивительного города, с простором его улиц, приглушенностью тонов.

Бывают счастливые обстоятельства, счастливые встречи. Еще учась в школе, Я. М. Смоленский выступал на школьных вечерах с любимыми стихами, монологами. Выступления приносили успех среди товарищей. В пятнадцать лет он открыл для себя Яхонтова. И уже не пропускал его концерты.

В Ленинградском университете, на филологический факультет которого поступил Смоленский, была та особая атмосфера увлеченности искусством, которая свойственна объединению талантливых людей вне зависимости от их будущей профессии. Это было

традицией университета, неотъемлемой частью студенческой жизни.

Шла напряженная, насыщенная жизнь, когда надо было посещать лекции, семинары и три раза в неделю успеть после университета на студийные занятия. Да еще попасть на собрания студенческих кружков, когда стихи читались ночи напролет всеми — и поэтами, и чтецами, и просто любителями.

Все это оборвала война. Началось иное напряжение — военных будней. Иной ритм — военных дней. Смоленский пошел сразу добровольцем в армию. Вскоре был отправлен на фронт под Ленинград.

После тяжелого ранения была демобилизация и эвакуация в Омск. В то время в Омске находился государственный Театр имени Вахтангова. Смоленский выдержал вступительные экзамены в театральное училище имени Щукина при театре и был принят сразу на 3-й курс.

Длительное время он совмещал работу в театре с концертной и педагогической деятельностью. В 1958 году, став артистом Московской филармонии, Я. Смоленский оставляет театр, продолжая педагогическую работу в училище имени Б. В. Щукина.

Кажется, совсем недавно были сделаны первые шаги, одержаны первые победы, созданы первые программы. И вот уже позади более десяти больших программ, более двадцати лет напряженной работы.

Наступила зрелость художника — иная мера ответственности за то, что делаешь сам, за то, что происходит в твоём искусстве. Возникла необходимость делиться тем, что узнал, обдумал со своими учениками, единомышленниками, спорить с инакомыслящими. Отсюда утвердилось желание писать о том, что передумано¹.

Смоленский чувствует себя очень свободно на сценической площадке и, едва появляется на ней, сразу ее «обживает».

Если Журавлева мы представляем себе обязательно стоящим около рояля, облокотившимся на него в непринужденной позе; если Кочарян всегда ведет рассказ, сидя в кресле, ощущая его своей «сценой на сцене», то Смоленский читает иногда сидя, иногда стоя, изредка подходит к роялю, чтобы слегка облокотиться или взять для работы разложенные на нем рисунки, необходимые по ходу повествования в «Маленьком принце». Он использует в «Маленьком принце» и два симметрично стоящих на авансцене стула, чтобы «посадить» на них характерных персонажей — короля и делового человека, пьяницу и честолобца, которых ярко показывает в своем рассказе, выделяя таким образом характерную, бытовую часть повествования. Иногда он просто ставит на эти стулья рисунки — изображения Маленького принца, Лиса (увеличенные рисунки самого Экзюпери), знакомя нас с ними.

¹ Я. М. Смоленский. Искусство звучащего слова. (М., «Сов. Россия», 1967) и ряд статей.

Артист прохаживается по авансцене. Но не просто так, а в ритме повествования — то не спеша, «легато», в Паустовском, то энергично — в стихах Маяковского... Но движение по сцене у него, как правило, сменяется моментами полной статичности.

Даже костюм у него бывает своего рода выразительным средством. Конечно, он ни во что не рядится. На нем обычный черный концертный костюм. Но вот он произнес в «Маленьком принце» задумчивые слова посвящения, обращенные к далекому другу, и, начиная рассказ, сбрасывает пиджак, «расковываясь» от привычных условностей нашей жизни, остается в черном спортивном джемпере, в котором так легко быть самим собой, так удобно двигаться и... работать.

Мизансцены, переходы у Смоленского строго продуманны, отработаны, обжиты. Замысел артиста обычно четок, ясен. Обнажен. Вы можете с ним согласиться или не согласиться, как соглашаетесь или спорите с собеседником. Его исполнение — его довод.

Вот начинается чтение «Золотой розы» — книги о писательском труде. На пустой эстраде — стул. Дойдя неспешно из-за кулис до середины сцены, артист обращает к залу первые слова писателя. Он произносит их как цитату, в которой ему понятно и дорого каждое слово. К каждому слову он присоединяется. Это сокровенное. Почти интим. В это время рассчитанным переходом он оказывается возле стула. Теперь нарочито «отдельно», как заставку к главе, а не как шаг к дальнейшему внутреннему сближению с публикой, произносит:

— «Драгоценная пыль», — словно набрав название главы крупным шрифтом.

Опустившись на стул в три четверти поворота к публике, скульптурно, подчеркнuto театрально приподняв обе руки (так не садятся в жизни для простой беседы), начинает он рассказ. Условность в позе, в жестах, условность в речи (ритмизация, не свойственная нашему бытовому языку) подсказывают нам, что это цитата: Паустовский приводит рассказ неизвестного старого писателя о мусорщике Шамете, собравшем для счастья Сюзанны из гор мусора крупинки золотой пыли.

Так же решен и рассказ о воображении — «Ночной дилижанс», завершающий эту программу. Снова «набрано» заглавие рассказа, снова отстраненно, нарочито, как объявление, оно произносится. После этого артист подчеркнутым движением опускается на стул, принимает позу человека, едущего в экипаже (вытягивает ноги, удобно складывает на груди руки и начинает плавно покачиваться). Он специально собирает внимание зала, фиксирует свое преображение. Нет мгновенного перехода от одного состояния в другое «за внутренним занавесом», как бывает обычно, когда мы в жизни хотим по ходу рассказа кого-то показать.

Ощущение — точно в спектакле, где на глазах у публики меняют декорацию, обнажая, подчеркивая условность театрального зрелища. И вы заинтересованно наблюдаете за тем, что случилось с вели-

ким сказочником Андерсеном, как наблюдали за мусорщиком Ша-метом в «Драгоценной пыли».

Совершенно в иной ключе звучат помещенные между этими главами «Случай в магазине Альшванга», «Цветы из стружек», «Первый рассказ». Да еще фрагменты о вдохновении, краткие, но очень весомые, полные самой острой насмешки над обывательским представлением о поэте, как о «дяде», который «мечту мечтает».

Внутренне сливаясь с автором, «беря на себя» его воспоминание о первом увлечении поэзией, об истинном и ложном в ней, рассказывает Смоленский страницы «Цветов из стружек».

Переход к этой главе идет на иной внутренней «пристройке» к слушателям, чем в «Драгоценной пыли» или «Ночном дилижансе». Фраза «когда я был гимназистом» уже налаживает прямой контакт, ведение рассказа «от себя».

Это очень легкое, изящное начало. В нем мягкая улыбка над собой, над «красивыми стихами», над всем ненастоящим, что манит красотой. И гамма исполнительских красок здесь иная, живая, переливчатая. И пластика иная: в жестах нет придуманности, они непосредственны, эмоциональны.

Свободно прохаживаясь по авансцене, непринужденно беседуя с нами, исполнитель без специального объявления переходит к следующей главе — «Первый рассказ». Поразительна живость и правдивость этого повествования. Здесь возникает тот тесный контакт, что устанавливается с собеседником, когда речь идет о глубоко пережитом, о лично увиденном.

Неудержимый хохот вызывает оголтелое семейство отставного генерала, у которого автор служил домашним учителем, его шальные сыновья и экстравагантная дочь, в любом случае произносившая одно слово: «Презираю!» Разнообразие, точность подтекстов отзываются в зале непрерывным гулом сдерживаемого смеха. Эта почти карикатура прерывается сценой отъезда, долгим ожиданием парохода на тихой пристани Чернобыль. Ни о какой холодности, отстраненности тут уж нет и речи. Сколько в этой части личной заинтересованности, доброты, лиричности, человечности.

Смоленский пользуется мгновенным острым показом точно подсмотренных жестов тупого генерала и его оголтелых «деточек», метко и зло передразнивает подслушанные у них интонации, тонко передает неустроенность авторского «я» юноши (с которым в нашем ощущении сливается), впервые столкнувшегося с тем, как самое возвышенное оборачивается в жизни далеко не поэзией.

Вершина этого чудесного исполнения — рассказ Мани — жены местного парикмахера, о рыжем неказистом еврее Йоське, красавице Христе, об их необыкновенной любви и ее трагическом конце.

Хохот в зале обрывается, словно его выключили, как только звучат первые распевные взволнованные слова Мани. Сами по себе они просты. Но уже таится в интонации исполнителя предчувствие тревоги и необыкновенности.

Ни на минуту мы не забывали об исполнителе в главе «Драгоценная пыль». А тут ничего не видим и не помним, кроме происходящей на наших глазах несправедливости, хотя более чем знаем: не может быть исполнитель Маней, знаем, что он рассказывает нам о ней, а она — об Иоське... Но ничего этого знать не хотим. Мы наедине с происходящей бедой, которой так остро, горячо и горько делится с нами рассказчик.

Смесь высокого, самого высокого чувства в душах человеческих и самого низменного, когда прекрасную любящую женщину забрасывают навозом, смесь глубокой, истинной, пусть наивно выраженной человечности, бытовых характерных интонаций, злой карикатуры — все, чем наполнил писатель этот рассказ, нашло точное выражение в интонациях артиста.

Мысль об огромности писательского труда, уважение к его прекрасной сущности, злая насмешка над всем опошляющим представление о нем, как о труде упорном, повседневно, звучат в словах Смоленского, читающего «Золотую розу». И невольна наша мысль от труда писательского переходит к труду исполнителя — мастера звучащей литературы, и шире — к творчеству вообще.

Мы видим, что Смоленский — художник, владеющий разнообразными выразительными средствами, щедро (может быть, иногда излишне щедро) ими пользующийся. Но сильнее всего он там, где не ставит слову подпорок, не отвлекает слушателей второстепенными впечатлениями от великолепного сплава мысли и чувства, который рождается у подлинных мастеров звучащей литературы в минуты наибольшей убедительности.

Там, где Смоленский остается со словом наедине, его сила артиста острой мысли выходит на первый план и подчиняет нас. Поэтому, должно быть, в «Маленьком принце» намного сильнее впечатление от второго отделения, где рассказ не перегружен переходами, мизансценами, ярким показом характерных образов. Где все сосредоточено на внутренней сути происходящего. Здесь как бы проявляется в действии мысль книги Экзюпери: «Зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь». Внутренний взор наш, разбуженный словом, все схватывает с такой яркостью, пронзительностью, которую не в силах дать никакие внешние средства воздействия. Только веское слово. И не нужны нам никакие добавочные приемы. Нам нужно только, чтобы ничто не разлучало нас с автором, не отвлекало от того высокого, поэтичного, жизненно необходимого, о чем с такой внутренней силой говорит артист. А говорит он о любви, мечте, тоске по другу. О том, как важно быть в ответе за все, что любишь. О долге. О верности. И о многом другом, без чего жить нельзя. Он рассказывает словно на одном дыхании. И сотни людей, замерев, слушают, поверяя этой сказкой свою жизнь.

В исполнении чувствуются монументальность и благородство,

душа Экзюпери, его ум, его требовательность, пристальность и поэтичность.

Конечно, в рассказе о Маленьком принце артист не опускается до «умилительных» детских интонаций. «Маленькому принцу» это категорически противопоказано. В нем — размышления с самим собой, с лучшей частью человеческого «я», тем настоящим, что люди с годами привыкают скрывать, прятать, отсекают. И без чего жизнь груба и бессмысленна.

Свойственная Смоленскому сдержанность, освобожденность слова от излишней эмоции дает ему в стихах необычайную власть, гармонию, силу.

Исполнители часто перегружают стихи яркими красками, своими личными переживаниями. Ведь стих так емко, так много в него вложено. Это соблазнительно бывает подчеркнуть. И произведение рассыпается под бременем своих же красок.

Смоленский верит в силу стиха, относится к нему бережно и уважительно, считая, что сказанное поэтом не нуждается в добавочной акцентировке. Он не загромождает стих собой, не выводит на первый план свои эмоции.

И в его точном исполнении стихи — это концентрированное выражение чувства и мысли — покоряют своею глубиной и красотой звучания.

Известно, что свойство художника — заставлять в привычном видеть неведомое, поражать нас открытием.

Звучат у Смоленского издавна знакомые нам стихи Есенина, но мы ловим себя на том, что это для нас впервые.

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

С алым соком ягоды на коже,
Нежная, красивая, была
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Зерна глаз твоих осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук,
Но остался в складках смятой шали
Запах меда от невинных рук.

В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот,
Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот.

Пусть порой мне шепчет синий вечер,
Что была ты песня и мечта,
Все ж, кто выдумал твой гибкий стан
и плечи —
К светлой тайне приложил уста.

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

Что это? Грусть о небывшем или о действительно ушедшем? Это — поэтическое чудо преображения. Это блоковское «был или не был...», когда мечта становится осязаемой до яви, а жизнь зыбкой, как мечта. Если это выдумка, то выдумка гения. Мы верим в поэтический вымысел. И ощущаем физическую реальность потери. Тем более в звуке это очевидно. Проявлено. Оттенено.

Вслушаемся внимательно.

Поразительная сдержанность красок. Сначала оттенки более угадываются, чем ощущаются:

«Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа».

Точно на неуловимом вздохе прозвучало «не бродить», сдержанности хватило и на «не мять в кустах багряных», но уже плавно завершающее эту мысль слово «лебеды» вырвалось вверх, задержалось на паузе, занесенное поэтом на другую строку (как затянулось это странствие, этот поиск у поэта и как оно почувствовано артистом!) и безнадежно упали — «и не искать следа».

И все-таки тут нет еще полной точки, полного завершения, хоть и утверждается:

«Отоснилась ты мне навсегда».

Нет, потому что дальше встает образ властный, волнующий. Воспоминание только начинается. Оно начинается, несмотря на утверждение конца, начинается уже на той строчке, где утверждается конец. В самой утверждающей интонации уже есть предчувствие этой волнующей власти. Поэтому следующая строчка:

«С алым соком ягоды на коже» —

так живо окрашена поэтической реальностью, ритм делается едва-едва напряженнее: прошлое становится осязаемым, живым. Этот «алый сок ягоды на коже» — легкий мазок, брошенный артистом, как лучшее доказательство реальности правды — вымысла. И еще убедительнее конкретное, осязаемое:

«Нежная, красивая была».

То, что так конкретно, не может, не смеет не быть. И следующая строчка:

«На закат ты розовый похожа» —

как открытие, как откровение. Чем оно звучит скупее, сдержаннее,

без «выплеска», тем убедительнее, тем озареннее последний стих строфы:

«И, как снег, лучиста и светла».

Следующие строчки, казалось бы, говорят о безнадежности поисков, о физическом конце любимой.

«Зерна глаз твоих осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук...»

Но ею настолько полно все кругом, что эту безнадежность перекрывает, заранее облегчает то бессмертие, которое наступает дальше. И точным слухом ощутив у поэта второстепенность этих грустных строк, чтец уже живет в них предчувствием иных ритмов. Не зря так жив, конкретен этот «звук». Он не рассеивается (вопреки ожиданию). А новые ритмы откровенно начинают все более нарастать со слов:

«Но остался в складках смятой шали
Запах меда от невинных рук».

Чуть замедляется нарастание лишь на слове «меда». Своею едва заметной тягучестью оно вызывает в нас образ свежести и аромата, чистой и вечной жизни.

Постепенно сгущается ритмическая напряженность.

Легкие и убыстренные, таинственные и приглушенные, но такие конкретные строчки:

«В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот» —

и все более распахнутые в мир:

«Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот».

После них нет в звучании точки. Здесь оборванное в мир много-точие. Вся сила сосредоточивается в той убежденности, которой полна строфа:

«Пусть порой мне шепчет синий вечер,
Что была ты песня и мечта.
Все ж, кто выдумал твой гибкий стан
и плечи —
К светлой тайне приложил уста».

Убеждая нас в чуде поэзии, безграничной власти поэта — голос звучит ниже, благоговейно касаясь светлой тайны творчества. Но... — мгновенный перелом — и наступает отрезвление. Повтор пер-

вой строфы, казалось бы, звучащей так же и о том же, полон уже другим, таит иную мысль.

Вспомним, как в начале звучала похожая на легкий вздох первая половина строчки: «Не бродить...» (на едином выдохе и потом чуть задержанная пауза, точно дыхание перехватило), как падал конец слова и замирал на многоточии, на внутренней недосказанности... Теперь в повторе то же звучит определенно и отчетливо скорбно. Как итог. Как выявившаяся мысль, получившая конкретность. Это — окончательное прощание, утверждение конца. Отрезвление суровое и безнадежное.

Поразительна завершенность этого стихотворения. Ее создает возврат в конце к тому же чувству, которым оно начиналось, но на иной степени лирического напряжения. Это удивительно ощутил исполнитель и воплотил интонационно, идя за поэтом в каждом изгибе его настроения, в каждом образе.

Перед нами проходит подлинная драма. Так решает это Я. Смоленский. Ведь если любимая — поэтический вымысел, горе от ее потери не станет меньше для того, кто вымыслу верит.

Завязка может быть не только в прямом сюжете. Она может быть и в интонации: обреченное «Не бродить...» в начале первой строфы — уже ключ к стихотворению.

И выражено все это предельно скупой, хотя по огромному диапазону чувств может показаться, что артист щедр на них. Нет. Он верен своей обычной сдержанности. Все в намеке. Ни нажима. Ни аффектации. Акварельность, легкость самого стихотворения, его завершенность в самом себе удивительно тонко переданы в звучании.

Может быть, не для всех это раскроется именно так. Каждый слышит, как и видит, в чем-то по-своему. Сила искусства — в неисчерпаемости оттенков.

Программа из произведений Маяковского построена Смоленским на контрастах тем, ритмов, настроений, красок. Большое место в ней занимает юмор. Сложные оттенки его звучат в объемных, неожиданных интонациях исполнителя. Озорную шутку сменяет гневная сатира. Злую иронию — веселый смех... Преобладающее ощущение от программы — динамичность, многоцветность. И на фоне интонационного и ритмического богатства, разнообразия разговорных интонаций, пестроты и красочности, может быть, иногда чрезмерных, особенно выделяется «Бруклинский мост», как выделялся бы среди ярких картин, полных щедрого света и локальных красок, строгий графический силуэт, где только белила и уголь.

Четкий рисунок, предельный лаконизм. Скупость тонов. И чем скупее возможность внешнего выражения, тем более продуман, насыщен каждый штрих, каждая интонация. Тем большую внутреннюю эмоциональную нагрузку несет.

В этих стихах предельна и пластическая скупость исполнителя. Он стоит неподвижно, фронтально, все сосредоточив на звучании размеренных и точных интонаций.

Отчетливо ощущается их графичность: черное с белым. Четко

строго, просто. Это, очевидно, подсказано не только поэтическим ритмом, но и образами поэта.

«Как в церковь
идет помешавшийся верующий,
Как в скит
удаляется,
строг и прост,
Так я
в вечерней,
сереющей мерещи
Вхожу,
смиранный, на Бруклинский мост».

«Вечерний», «сереющий» цвет. Он определяет гамму красок. Размеренность ритма. Сосредоточенность. Строгость. Простота. И все пронизывает ощущение смиренности, торжественности. А дальше — какой энергичный размах строк, размах интонаций:

«Я горд
вот этой
стальной милей,
живьем в ней
мои видения встали —
борьба
за конструкции
вместо стилей,
расчет суровый
гаек
и стали».

Они словно намечают очертание взметенного в вечернем небе гигантского, летящего в пространство моста. Утверждают могущество Человеческого разума, Волю, Энергию. Ощущение строгой торжественности, сосредоточенности, грусти и вместе радости от сознания величия и красоты не покидает до конца.

В статье нет возможности касаться подробно сложного вопроса о преемственности традиций. Но тот, кто услышит чтения Яхонтова и Смоленского, несомненно уловит нечто общее. Смоленский где-то приближается к яхонтовской пластичности стиха, к его ритмической точности и музыкальности. Есть общность в интонационной нераскрашенности, собранности, сдержанности. В сочетании возвышенной, подчеркнута музыкальной — «вокальной» интонации и легкой, разговорной. Эти сложные переходы в лучших работах Смоленского также незаметны, органичны.

Чувство фразировки, умные и точные паузы — все свидетельствует о его абсолютном слухе на стих. А это, к сожалению, встречается у чтецов куда реже, чем у музыкантов, хотя необходимо им в неменьшей степени.

Перечислять все удаchi Я. Смоленского в стихах дело нелегкое. Да и ненужное. По радио часто звучит его убедительный голос. Звеныя напряженные, размашистые, полные революционной романтики, неумной энергии ритмы Луговского. Раздается сдержанная, вдумчивая поэтическая интонация Кайсына Кулиева, поэта обостренного чувства гражданственности, справедливости, чистоты и честности. Поражают острые, подчас озорные, меткие, афористичные и мудрые строфы Расула Гамзатова.

Каждый поэтический голос точно услышан, выверен и бережно передан Смоленским. Он не «подминает» поэтов «под себя», не делает их стихи поводом для показа своих возможностей, как происходит, к сожалению, часто со многими исполнителями.

Все свое мастерство он обращает на служение звучащей литературе, бережно вводя в нее все новые и новые голоса.

И поэты верят ему, его требовательности, вкусу, такту. Многие хотели бы стать известными широким слушателям через искусство Смоленского. Многие благодарны ему за долгое творческое содружество.

К годовщине Советской Армии в 1969 году Я. М. Смоленский создал программу из произведений одного из лучших советских поэтов Давида Самойлова о судьбе своего поколения, войне, мире, многоцветности жизни, силе искусства, судьбах истории. О том, что ничто в жизни не забывается, не может быть забыто. Называлась она просто «Поэзия Давида Самойлова».

Возникла необыкновенно живая, сложная многоплановая программа. Начиналась она, как эпиграфом, стихотворением, ставшим уже классическим.

Сороковые роковые,
Военные и фронтовые...

Как это было! Как совпало —
Война, беда, мечта и юность!
И это все в меня запало
И лишь потом во мне очнулось!..

Сороковые, роковые
Свинцовые, пороховые...
Война гуляет по России,
А мы такие молодые!

Потом шла почти вся поэма «Ближние страны» (Записки в стихах): «Подступы», «Баллада о конце Гитлера», «Помолвка в Лейпциге», «Баллада о немецком цензоре», «Сквозь память», «Рубежи».

Самойлов и Смоленский — люди одного поколения, одного возраста. Поэтому особенно лирически звучали многие строфы.

Вот окончено главное дело,
Вот и юность моя пролетела!
Все победы мои отгремели,
И салюты мои отпылали.
Отмахало мое поколенье
Годы странствий и годы ученья...

Эх, и молодо-зелено было!
Сколько радости, ярости, пыла!
И не то, что в году сорок первом
В ледяном подмосковном окопе.
Мы войну повернули к победе,
Мы со славой идем по Европе.

Назад из Германии поэт едет «Сквозь память». Память — один из главных героев поэмы.

Мчится поезд дорогою дальней,
Словно память летит сквозь года.

Все хорошее или дурное,
Все добытое тяжкой ценой
Навсегда остается со мною,
Постепенно становится мной:

Все вобрал я — и пулю, и поле,
Песню, брань, воркованье ручья...

Человек — это память и воля.
Дальше тронемся, память моя!

«Рубежи» — последняя глава. Возвращение в Россию. Подведение черты. Еще сдержан ритм. Еще действительность видна «сквозь память».

Как такое бывает — не знаю;
Я почувствовал сердцем рубеж.
Та же осень стояла сквозная,
И луга и деревья все те ж.
Только что-то иное, родное,
Было в облике каждого пня,

Словно было вчера за стеною,
А сейчас принимало меня.
Принимало меня и прощало
(Хоть с себя не снимаю вины)
За былое, худое начало
И за первую осень войны...

Но вот в ритме, и в интонации артиста, верного поэту, нарастает напряжение, нетерпение, волнение (хотя во внешнем выражении Смоленский сдержан, как всегда). Волнение все труднее скрывать:

А навстречу бежали уже
Нам знакомые всем до единого
Одинцово, Двадцатка, Немчиново,
Сетунь, Кунцево. Скоро Фили!
Мост. Москва-река в снежной пыли.

И внезапно запел эшелон.
Пели в третьем вагоне: «Страна моя!»
И в четвертом вагоне: «Москва моя!»
И в девятом вагоне: «Ты самая!»
И в десятом вагоне: «Любимая!»
И во всем эшелоне: «Любимая!»

Пели дружно, душевно, напористо
Все вагоны поющего поезда.

Паровоз отдышался и стал.
Зылезай! Белорусский вокзал!

А за последними словами поэмы, желанной остановкой, вздохом радости и облегчения,— казалось уже ощутим был порыв, устремление в будущее. Возникал как бы новый рубеж, за который стремится человек, созревший для больших свершений.

Во втором отделении читались разные стихотворения,— грустные, шуточные, задорные, раздумчивые.

И в конце — после многоцветности жизни («Гитары», «Названия зим»), после раздумий над историей («Смерть Ивана», «Конец Пугачева»), мыслей об искусстве («Слова», «Мост», «Соловьи Ильдефонса Константы») снова взрыв памяти:

Перебирая наши даты,
Я обращаюсь к тем ребятам,
Что в сорок первом шли в солдаты
И в гуманисты в сорок пятом.

А гуманизм не просто термин,
К тому же, говорят, абстрактный.
Я обращаюсь вновь к потерям,
Они трудны и невозвратны.

Я вспоминаю Павла, Мишу,
Илью, Бориса, Николая.
Я сам теперь от них завишу,
Того порою не желая.

.

А я все слышу, слышу, слышу,
Их голоса припоминая...
Я говорю про Павла, Мишу,
Илью, Бориса, Николая.

Эти строки звучали, как лирическая эпитафия. Как глубокий заключительный аккорд. Если бы скромная поэзия Самойлова не боялась громких слов, можно было бы сказать, что это — клятва памятью павших *быть* «ради жизни на земле».

Сложилась программа не сразу. Артист складывал ее, переставляя произведения, меняя композицию отделений,веряя сложное не только «на сердце, на мысль», но и на слух, какверяют музыкальное произведение, чтобы все звуки были слажены, не возникло случайных диссонансов.

Музыкальные сравнения в этой полифонической программе более чем уместны. Надо было добиться не только сосуществования, но и последовательного развития и переплетения самых разнообразных тем.

Вначале — первое отделение, как мы видели, было военным. Второе — о жизни в самых разных ее проявлениях.

Потом, совместно с Д. Самойловым, был создан совершенно новый вариант. Все темы остались. Но военная тема, с самого начала заявленная через «Сороковые-роковые», стоящие по-прежнему как эпиграф, в дальнейшем возникала крупным планом, во втором отделении. В первом более четко выстроились стихотворения о человеческой судьбе:

Давай поедem в город
Где мы с тобой бывали.
Года, как чемоданы,
Оставим на вокзале...

Был найден лирический переход к стихотворениям историческим. Сначала шло «Из детства»:

Я — маленький, горло в ангине.
За окнами падает снег.
И папа поет мне «Как ныне
Сбирается вещий Олег...»

.
И плачу над брeнностью мира
Я маленький, глупый, больной...

Потом «Смерть Ивана», «Конец Пугачева», «Пестель, поэт и Анна».

Дальше шли стихотворения об искусстве. Выстраивалось все неотглаженно. Иногда на острых контрастах.

Молочницы кричали в такт,
Лоточницы бранились в такт.
И все гитары в унисон
Играли вальс «Осенний сон...

Пестрота «Гитар» могла вдруг смениться сокровенным смыслом
стихотворения «Аленушке».

Когда настанет расставаться —
Тогда слетает мишура...
Аленушка, запомни братца!
Прощай — ни пуха ни пера!

Второе отделение начиналось стихотворением «Память»:

Я зарастаю памятью,
Как лесом зарастает пустошь...
Но в памяти такая скрыта мощь,
Что возвращает образы и множит.
Шумит, не умолкая, память-дождь,
И память-снег
Летит и пасть не может.

Потом шли отдельные главы из поэмы, перемежающиеся лирическими стихотворениями и вновь возникающими строками из прозвучавшего в начале стихотворения «Память». Оно цементировало отделение в одном из последних вариантов программы, превращая его в своеобразный лирический монолог, хотя названия всех стихотворений объявлялись артистом.

Эта программа была создана по чувству острой необходимости. По зову сердца, велению долга... Вариант за вариантом создавался, исполнялся, зачеркивался, создавался новый...

Она складывалась как стихи. К ней вполне подходят строфы
Д. Самойлова:

Дай выстрадать стихотворенье!
Дай вышагать его! Потом,
Как потрясенное растение,
Я буду шелестеть листом.

Я только завтра буду мастер,
И только завтра я пойму,
Какое привалило счастье
Глупцу, шуту, бог весть кому,—

Большую повесть поколенья
Шептать, нащупывая звук,
Шептать, дрожа от изумленья
И слезы слизывая с губ.

Так и читалась она в лучшие вечера, как «большая повесть поколенья», как взволнованный лирический монолог — на одном дыхании. И ее слушали, затаив дыхание, как размышление и исповедь сына нашего «прекрасного и яростного», трагического, буйного, напряженного и ослепительного века. Да это и была исповедь человека, который встретил войну юношей, почти мальчиком, и возмужал вместе со страной, среди общих бед, свершений, надежд.

В 1970 году Я. М. Смоленским была завершена огромная работа: прочитан с эстрады полный текст «Евгения Онегина».

Программа эта, идущая три вечера, была задумана давно.

Более двадцати лет назад артист прочитал композицию по роману¹. Кропотливо подготовленная, она была прочитана сотни раз, перед самой различной аудиторией в концертных залах городов Союза, на клубных сценах, в школах... Приобщение самых широких масс слушателей к бессмертному роману в стихах Пушкина трудно переоценить. Но артист не остановился на исполнении композиции. По его собственному свидетельству, «Евгений Онегин» прошел через всю его творческую жизнь. Определил во многом его творческое существование. Работа продолжалась, и вот слушатели получили возможность три вечера совместно с артистом размышлять над полным текстом «Онегина».

Чем дальше в прошлое уходит от нас роман Пушкина, тем ближе он нам становится. Это чувствуется по нарастающему интересу к нему читателей, исполнителей и слушателей. Видимо, с годами все ошутимее чувствуется немеркнущая современность «Онегина», все более поражает глубокий взгляд поэта на жизнь, на драматические коллизии, которые переживают люди.

«Евгений Онегин», роман в стихах, произведение неисчерпаемое. Это не открытие, но всем давно известный факт. «Энциклопедия русской жизни»? — Несомненно.

Роман в стихах, где в острых сюжетных ситуациях переплетаются судьбы людей, где разнообразны и глубоки характеры главных героев и так метко и емко очерчены характеры второстепенные? — Бесспорно.

Историческое полотно, где социальные определения яркие, острые, а порою своей глубиной не уступают социальному исследованию? — Конечно.

Произведение, где главный герой так сложен, так неповторим, ибо это — автор, успевающий за время течения романа прожить

¹ Она была выполнена при самом активном творческом участии Сергея Васильевича Шервинского — ученого, поэта, литературоведа, переводчика. Великое значение такого содружества, когда пушкинист и поэт является еще и тонким, своеобразным режиссером. С. В. Шервинский соединил в себе все эти высокие качества, и работа оказалась необычайно плодотворной. С. В. Шервинский консультировал как литературовед и режиссер и прочтение полного текста «Евгения Онегина».

гораздо более длинную и не менее сложную жизнь, чем его герои, разительно взрослеющий и грустнеющий у нас на глазах... Роман, где яркое жанр и неистощима лирическая струя... Где проходят рука об руку смерть и жизнь, где точны зарисовки русского быта и так радуют знакомые, милые сердцу картины русской природы... Где так ощутима трагедия несостоявшихся жизней...— Да, да, да. Это и многое, многое другое, переплетенное, как в сложной фуге, инструментированное, как в роскошной симфонии, заключено в «Онегине». И всю эту неисчерпаемость тем, оттенков, переходов из одного состояния в другое, из одного душевного строя в другой, все грани юмора и сатиры, драмы и трагедии, философские и лирические размышления, исповеди и афоризмы должен раскрыть нам один человек.

Понятно, какая сложная задача стоит перед артистом, взявшимся за чтение «Онегина».

«Евгений Онегин» на литературной эстраде имеет уже некоторую историю. Фрагменты из романа давно и с успехом исполняли А. Шварц, Д. Журавлев, В. Аксенов. Прекрасная уникальная страница вписана в исполнение «Онегина» Владимиром Яхонтовым. Он первый прочитал в 1936 году полного «Онегина», исполняя программу два вечера кряду. Сейчас с эстрады звучат главы в исполнении С. Юрского. А. Шварц читал роман по радио. На пластинках записаны некоторые главы в чтении В. Аксенова и К. Вахтерова. В последние годы по телевидению был несколько раз прочитан «Евгений Онегин».

Всякое исполнение серьезного чтеца — большое литературоведческое изыскание, изыскание своеобразное, где текст автора помножен на разум, на душу артиста, выверен на слух...

Каждый человек, читающий Пушкина, открывает в нем что-то свое, близкое. Каждый чтец открывает во много раз больше, глубже, точнее, проверяя текст «на сердце, на мысль», как говорил Яхонтов. Не случайно за работами мастеров звучащей литературы все прочнее устанавливается название «звучащее литературоведение».

Все, что было накоплено в творческом активе исполнителя: богатство красок, контрастных тем, настроений, ритмов, динамичность и многоцветность, интонационное и ритмическое богатство, многообразные оттенки юмора, иронии, шутки, непринужденной беседы; картины, полные щедрого света, локальных красок и графический силуэт, четкость рисунка, умение быть лаконичным, скупым в тонах; предельная сдержанность при значительном диапазоне чувств...— всего этого потребовала программа «Евгений Онегин». Этого и еще бесконечно большего.

У каждого читателя свой Пушкин. И артистам часто приходится вступать в спор с трактовкой слушающего, «обращать в свою веру», а потом уже открывать ему что-то новое.

В Пушкине Смоленского мало юношеской легкости. Он менее (против обычного нашего ощущения) горяч и порывист, но скорее

умудрен жизнью и насмешлив. Скептичен, пожалуй. Пристально наблюдателен и ироничен. Это — зрелый, сдержанный человек.

Пластично и точно звучит стих. Моментами получаешь буквально физическое удовольствие от чутко воспринятой исполнителем законченности, совершенства, несуетливо переданной полноты звучания, ощущаешь объемность, «взвешенность» всей строфы в целом.

Как удивителен, чудно-странен сон Татьяны. Как сочен, яростный съезд гостей на именины. Сколько иронии в перечислении прибывших, в их метких мгновенных характеристиках. И при этом почти нет в исполнении жанровых красок, бытовизма. Легкий сатирический показ — а главное, все время иронический умный глаз на происходящее. Насмешливый и точный комментарий:

...Ах новость, да какая!
Музыка будет полковая!

(Легкий показ девиц, словно сообщают друг другу новость.)

Полковник сам ее послал.
Какая радость: будет бал!
Девчонки прыгают заранее...

(Ироническая констатация, даже без отдаленного намека на показ.)

Или знакомые строчки, когда Татьяну вывозят в свет:

Друг другу тетушки *мигнули*
И локтем Таню *враз толкнули*
И каждая шепнула ей:
Взгляни налево поскорей.

Деловитая заинтересованность, целеустремленность тетушек передана более через активный ритм строчек, подчеркнутые рифмы, несущие действие, нежели через бытовой показ или через прямое к ним отношение. И по контрасту к их деятельной суете: «Вот подошел... вот боком стал...» — так незаинтересованно звучат чуть замедленные слова Татьяны:

— Кто? Толстый этот генерал?

В них все душевное состояние ее, ум, воспитание — ее судьба, которой так грустно и трепетно заинтересован на всем протяжении романа исполнитель.

Она все понимает и встречает толстого генерала, как олицетворение неизбежного: — Так вот он какой! — Без возмущения, без обреченности. Трезво. Но отсюда прямая нить к ее словам Онегину:

...— для бедной Тани
Все были жребии равны.

На этом кончается жизнь.

И это, все нам известное из романа, артист сумел сосредоточить и раскрыть в одной строке, которая обычно воспринимается читающими просто как реплика по сюжету.

Образу Татьяны артист уделяет особое внимание. Ее характер, ее судьба все время удивительно лично тревожит, волнует исполнителя.

Вот кончается рассказ об Ольге:

...любой роман
Откройте и найдете верно
Ее портрет: он очень мил;
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

Тут артист сразу бросает тон полушутливой беседы. Мы чувствуем важность минуты. Это слышно в паузе, во внутренней собранности, внезапной серьезности мастера.

Позвольте мне, читатель мой,
Заняться старшею сестрой,—

звучит просто и значительно.

Вообще в линии Татьяны паузы, наполненные сложным подтекстом, особенно весомы. Взять хотя бы сцену, когда Ленский и Онегин появляются на именинах Татьяны. Тут звучит и тема Ольги и Ленского, и жанровая тема, и тема Татьяны и Онегина. Последняя почти мгновенна, но как она трогает, каким глубоким, каким грустным знанием судьбы героев наполняет исполнитель паузу, перед словами, когда Онегина

Сажает прямо против Тани.

Какой любовью к героине романа, пониманием и сочувствием проникнут артист.

Вслушиваясь в полноразмер стиха, в знакомые строфы, произносимые мастером, мы снова и снова, полнее и глубже «открываем» их для себя, картину за картиной, сцену за сценой. Артист ведет нас через сложную гамму мыслей, чувств, настроений. Умело и тонко переходит он от непринужденной беседы (которой так трудно овладеть и которую он завоевывает от исполнения к исполнению год за годом!), то к сочной жанровой живописи, то к легкой иронии и неожиданно к лирическим и глубоко драматическим сценам.

Драматизм «Онегина» особенно слышен в чтении. Артист остро очерчивает сюжетные линии. Судьбы героев романа явственно раскрываются. Бессмысленно гибнет Ленский. Ломается судьба Татьяны. Не поняв себя и ее, приходит к душевной трагедии Онегин.

Взрослеет от главы к главе и грустнее Пушкин, обрывающий роман в трагическую для героев минуту:

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим...

Поэт завершает «Евгения Онегина» знаменитым лирическим отступлением:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Оно звучит грустным прощанием, полно душевной неустроенности. И сами собой вспоминаются слова Белинского о «Герое нашего времени» и «Онегине»: «...оба романа так же без конца, как и жизнь и деятельность обоих поэтов». Именно об этом — о сложной, трудной и прекрасной жизни поэта, которому не чуждо было все от буйного веселья, светлой радости до трезвых, порой беспощадных размышлений о жизни и смерти, — думаем мы с благодарностью, когда отзвучали с эстрады последние слова. И еще — нам жаль, что они отзвучали. Хочется снова и снова слушать строфы, полные «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

...Збрю бьют.
 ,,■ ■ ■■ Збрю бьют. Рассветало. День еще не наступил. Все было как всегда. Пушкин за стеной еще не просыпался.

...Збрю бьют.

Сремительно и точно.

Они кончили лицей на три месяца раньше положенного.

...Нет, они не кончали лицей. Кончились лекции, кончилось царскосельское время, пробуждение на заре, блуждание с неотвязчивым стихом весь день, кончилось все это, а лицей не кончился. Не мог кончиться...»

Кончается программа: «Юрий Тынянов. «Пушкин в лицее», что читает Александр Кутепов... и не кончается. Мы уходим из зала, унося с собой образы Пушкина, Кюхли, Екатерины Андреевны Карамзиной... — лицейские дни, парки...

Мы уносим с собой знакомые с детства... Нет! Только что открытые картины, события. Уносим ощущение артистической легкости, зрелости. Праздничное настроение не покидает нас. Оно вызвано точностью кисти артиста, мастерски рисующего иезуита и монаха Мартина Пилецкого, инспектора лицей, насмешливых и шумных лицейцев, Пушкина, вступающего в мир страсти сочинительства, мир дружества, товарищества и борьбы за свое достоинство, за право свободно творить, в мир вольнолюбия, гражданственных идеалов и высокой любви, раз в жизни озаряющей путь человека...

Такой мы услышали программу «Пушкин в лицее» в 1973 году. 13 лет она не сходит с эстрады. 13 лет уточняется, углубляется, шлифуется. И где-то на исполнении, по счету далеко за сотню, начинается, по словам артиста, вдруг обретать стройность, легкость, завершенность. Задумана была она давно. Лет 15 назад.

Актерский факультет ГИТИС. Внешность артиста, схожая с пушкинской чертами лица, волнистыми волосами, внезапно вспыхивающей улыбкой... Мечта сыграть Пушкина. Молодой актер берется за повествовательные произведения — два прекрасных романа Юрия Тынянова «Кюхля» и «Пушкин». Стараются сделать по романам композицию и прочитать так, чтобы перед нами был Пушкин. Естественно, подход у него актерский. Привлекает все, что можно «взять на себя», сделать через образ Пушкина. Если повествовательный текст в таких случаях не подчиняется, актеры зачастую не слишком задумываются — тем хуже для текста!

Кутепов делал композицию тщательно, стараясь быть к тексту бережным, хоть и невозможно было при актерском подходе к материалу не нарушить стиль.

Несмотря на это, прелесть романов Тынянова, артистичность исполнения, обаяние, темперамент молодого артиста принесли программе успех с первых же чтений¹. Но много лет прошло, пока программа стала такой совершенной, как мы слышим ее сегодня.

Долго пришлось Кутепову ломать себя, свои актерские привычки, чтобы все больше и больше уступать место автору, верить ему. (Как не вспомнить Закушняка: «Очень трудной... оказалась задача — уничтожить в себе актера, не играть тех или иных образов, действующих в произведении, а попытаться рассказать об этих образах, сделавшись как бы вторым автором»).

Это были годы борьбы с собой за утверждение в новом для актера искусстве рассказа. Годы борьбы за стиль автора.

С самых первых чтений хороши были образы, обаятелен артист, и все же в его поведении на эстраде проглядывала известная скованность, угловатость, напор на зал мыслью, слишком выпуклым образом, подчеркнутым намерением.

Да этого и не могло не быть. Многое было обеднено и затруднено для артиста неточностью внутренней позиции.

От природы способный рассказчик, Кутепов, вероятно, интуитивно ощущал тяжесть своего повествования (хоть успех его был, повторяем, значителен и постоянен). Ведь он находился между двумя позициями — актера и чтеца. Недоставало широты обзора, панорамности видения.

Чем ближе рассказчик к точке зрения автора, тем шире и глубже судит о людях и обстоятельствах, охватывая их в целом, ощущая связь с предыдущим и последующим. Герою этого не дано, ибо в жизни связь явлений не раскрывается во всей полноте тому, кто сию минуту мыслит, действует, то есть живет.

Кутепов был логичен, образен, но лишен импровизационности, что тяжелило повествование. Недостаточно было «прожито» каждое слово, каждая ситуация. Недостаточно был он *над* обстоятельствами.

Постепенно артист все более уточнял намерения автора, все пристальнее шел за ним, не только вглядывался — вслушивался в текст. Язык Тынянова образный, музыкальный, емкий. Фраза — выточена, как стихи. Артист стал овладевать фразой, стилем. А если вспомнить, что «стиль — это человек» — все приближался к авторскому пониманию обстоятельств, остроте авторского взгляда, четкости и глубине мышления.

И программа стала наполняться воздухом, дышать свободно, как вздыхает вольно человек, скованный, стесненный обстоятельствами и вдруг обретший веру в себя, свои силы.

Теоретически необходимость сближения с автором в повествовании — аксиома. Практически как у Маяковского:

«Можете?

Попробуйте».

¹ Режиссер программы Б. Г. Моргунов.

Кто пробовал, знает как это трудно.

С 1962 года — премьеры программы «Пушкин в лицее» — началась напряженная работа «на два фронта» — в театре и на литературной эстраде.

Исполнитель отнесся к звучащей литературе с большой серьезностью, отдавая себе полный отчет в трудности избранного пути. Стремясь уловить тонкости этого искусства, он не только скрупулезно работает над новыми программами, но не пропускает сколько-нибудь значительные выступления других чтецов, слушая их увлеченно, непосредственно, талантливо.

Каждый год теперь знаменуется для него новой программой. Подготовлена и с успехом прочитана программа из произведений Владимира Солоухина «Солнце спрятано в каждом», программа из произведений Михаила Светлова, которую артист составил из стихов поэта и его прозы. Он собрал по крупицам в книгах, газетных подшивках все, что могло помочь душевному сближению артиста с автором, все что могло прибавить новый штрих к образу этого обаятельного поэта и человека, чье творчество сплетено из гражданского пафоса, лирики, чудесного светловского юмора, зрелой мудрости, юношеской романтики.

Поэзия — моя держава.
Я — вечный подданный ее —

эти строки Светлова стали лейтмотивом работы.

Бессмертная «Гренада», «Итальянец» сменяются строчками из фронтовых дневников, строчки из дневников и воспоминаний — лирическими стихотворениями. И едва ли не программный для поэта (и для артиста) звучит «Горизонт»:

Там, где небо встретилось с землей,
Горизонт родился молодой.
Я бегу, желанием гоним.
Горизонт отходит. Я за ним.

Вот он за горой, а вот — за морем...
Ладно, ладно, мы еще поспорим!

Я в погоне этой не устану,
Мне здоровья своего не жаль,
Будь я проклят, если не достану
Эту убегающую даль!

Горизонт мой... Я ищу твой след.
Я ловлю обманчивый изгиб...
Может быть, тебя и вовсе нет?
Может быть, ты на войне погиб?

Мы — мои товарищи и я —
Открываем новые края.
С горечью я чувствую теперь,
Сколько было на пути потерь!

И пускай поднялись обелиски
Над людьми, погибшими в пути,—
Все далекое ты сделай близким,
Чтоб опять к далекому идти!

Этот поиск, это устремление вперед, преодоление, не как подвижничество, не как зарок, но как естественное состояние, артист доносит лично-сокровенно, утверждая свою человеческую позицию.

На Всероссийском конкурсе, посвященном двадцатилетию Победы в Великой Отечественной войне, Александр Кутепов получил первую премию. Он исполнял «Большой десант»¹ (глава из повести М. Анчарова «Золотой дождь»).

В 1967 году А. Кутепов выступил перед слушателями с новой программой — «Вечера рассказа». Рассказы Андрея Платонова «Никита», Евгения Носова «Шумит луговая овсяница» и Василия Шукшина «Воскресная тоска» он впервые подготовил с Д. Н. Журавлевым. Исполнителя и режиссера привлекла мысль сопоставить контрастные авторские индивидуальности советских писателей разных поколений. Проникнуть в духовный мир ребенка, в те загадки, страхи и радости, что его окружают, утвердить победу светлого начала над злыми силами («Никита»), дать слушателям возможность еще и еще раз ощутить поэзию нашей неяркой, но удивительно поэтичной природы, заворожить магией обычного каждодневного труда («Шумит луговая овсяница»), рассказать о таинственных, неожиданных путях, которыми идет человек в творчестве («Воскресная тоска»). В программу был включен из прошлых работ «Большой десант», где раскрывается характер человека в сложных ситуациях (время войны, День Победы).

В работе над прозой Платонова, Носова, Шукшина оттачивалось овладение стилем автора, чувство фразы. Артист все более утверждался в искусстве рассказа, овладевал мерой в показе образов, естественностью разговорной речи, точностью видения, которое в искусстве Д. Н. Журавлева имеет основополагающее значение и дает в руки овладевшего им ключ к достоверности повествования.

Творческое содружество А. Кутепова и Д. Н. Журавлева оказалось для артиста исключительно плодотворным. Преемственность прекрасных традиций «чистого рассказа» была несомненна.

А. Кутепов, артист пытливо думающий, творчески воспринял

¹ Все названные выше программы были сделаны с режиссером Б. Г. Моргуновым.

метод работы Журавлева, в основе которого лежит полное доверие к слову, насыщенному точной мыслью, яркими картинами происходящего, когда каждый образ, о котором ведется повествование, глубоко «прожит», каждая деталь обстановки, штрих пейзажа точно увидены, воссоздана в воображении атмосфера событий...

Не прибегая ни к каким внешним эффектам, он сумел создать подлинные произведения «театра воображения»: фантазия слушателей была предельно разбужена словом, в сознании вставляли образы яркие, зримые, убедительные, и слушатели отвечали артисту чутким вниманием, душевным контактом, потому что чувствовали правду и поэзию в его словах.

Весной 1971 года в филармоническом зале Библиотеки имени Ленина состоялась премьера: Пушкин — «Выстрел», «Арап Петра Великого» (главы 1, 2, 3).

Появление каждой новой серьезной программы из произведений Пушкина — праздник для любителей литературы звучащей. Программа была знаменательна и важна и сама по себе, и как творческая эстафета, без которой невозможно плодотворное развитие ни одного искусства.

Соединение в работе над Пушкиным такого мастера, знатока пушкинского творчества, как Д. Н. Журавлев, с интересной, яркой исполнительской индивидуальностью А. Я. Кутепова обещало многое.

После премьеры пушкинской программы Александр Кутепов получил письмо. Вот несколько строк из него:

«Аромат пушкинской прозы, ее простота и гениальная легкость были Вами подарены нам в этот незабываемый вечер,— писал один из слушателей, Олег Лебедев.— «...Арап Петра Великого» в этот вечер стал в один ряд с «Медным всадником», объединенный могучей фигурой Петра. Здесь Петр — фигура многогранная, со всеми бытовыми подробностями и грозной государственностью.

От изящества и высокой пикантности Парижа и всех событий, связанных с интимной жизнью Ибрагима, до влюбленности и благоговения перед Русью, Россией,— все вылилось в единое звучание бесценной пушкинской прозы... Чем смешнее становилось положение, в которое попадал блестяще озвученный Вами щеголь Корсаков, тем колоритнее вставляли видения северной столицы с ее европеизацией, тем монументальнее был Петр с его обширной деятельностью, тем ярче вырисовывалась незаурядная фигура Ибрагима, которого с такой любовью, почтением и уважением создал Пушкин.

Спасибо Вам и Вашему режиссеру, который был столь щедр, передавая Вам свою любовь к Пушкину!»

Эту программу артист готовил более трех лет. Слово за словом, фразу за фразой завоевывал он текст. Но для истинного мастера после того, как программа вынесена на эстраду, работа над произведением только входит в новую силу. Постоянный контакт с публи-

кой необходим для совершенствования исполнительского искусства.

Творческая энергия Кутепова велика. В работе он упорен, чрезвычайно критичен, требователен к себе и обладает прекрасной «душевной усидчивостью». На репетиции работает красиво, артистично. Без усталости может снова и снова возвращаться к непроработанным моментам, каждое замечание режиссера для него основание для новых поисков, новых вариантов исполнения.

Просто удовольствие видеть, как, схватив замечание режиссера, он тут же повторяет фрагмент, набрасывая эскиз за эскизом, пока не удастся выразить задуманное.

На радио во время записи он легко и охотно слушает начитанное на пленку, строго корректируя себя: «Вышло; не вышло; это надо переписать...»

Часто исполнители не могут сразу отодвинуться от сделанного, критически оценить или бывают к себе слишком снисходительны. Для Кутепова каждая репетиция, радиозапись, телесъемка прежде всего работа, которая должна дать результат.

Его собранность, выдержка особенно пригодились в работе над Пушкиным.

«Дмитрий Николаевич знал, как труден Пушкин,—говорит артист.— Я не знал... Столкнулся с тем, что читаю просто, правдиво, естественно, а Дмитрий Николаевич на все мне говорит — нет, не то! Так можно читать по-домашнему Паустовского. Может быть, даже Чехова. А Пушкин — это никакой возвышенности, но строгая простота.

В «Выстреле» интересно было работать над сложным образом повествующего. Это ведь не просто Пушкин. Этот рассказ был сообщен Ивану Петровичу Белкину подполковником И. Л. П. А сам Пушкин выдал себя за издателя повестей Белкина. Профессионально эту трудность интересно было преодолеть. В какой-то мере нам это удалось».

Особенно труден для исполнителя был образ Сильвио. Мрачный, загадочный, романтический характер. Пришлось много биться, чтобы найти в себе, в своих данных краски, необходимые для его выражения. И все же результат еще не до конца удовлетворяет артиста и режиссера.

Постепенно вниманием А. Кутепова все более овладевал «Арап Петра Великого», где явственно слышен голос самого писателя. Этот неоконченный роман Пушкина — первое его прозаическое произведение. И при этом — совершенное. ...«В художественной прозе Пушкина не было лицейского подготовительного периода», — писал Ю. Тынянов.

«Явиться с Арапом Петра Великого и с Белкиным,—значит, решительно явиться с гениальным новым словом, которого до тех пор совершенно не было *нигде и никогда сказано*», — утверждал Достоевский.

Выбор «Арапа Петра Великого» был принципиально важен

для исполнителя и режиссера потому, что эта прекрасная проза Пушкина не так популярна, как, например, «Дубровский» или «Повести Белкина».

«Вынести к слушателям такую красоту казалось просто необходимым,— говорит Д. Н. Журавлев.— Принципиально важно для чтеца поставить себе такой высокий барьер, такую крепость и взять ее».

«Мы остановились на том,— рассказывает Кутепов,— что далеко не все знают. В лучшем случае когда-то читали. Написано это блистательно. Читать — наслаждение. Работать трудно и увлекательно. Я боялся, правда, будут ли слушать. Слушают прекрасно».

Как мы работали? Пытались донести то, что, как нам кажется, сказал Пушкин. Есть режиссеры-постановщики, трактоовщики... Дмитрий Николаевич признает только максимальное углубление в текст, выявление мыслей, оттенков в нем заложенных.

Много пришлось трудиться, чтобы снять лишние краски. Нам ведь, чтецам, все хочется дать ярче образы, сочнее показать, прибавить темперамент.

А в Пушкине особенно слышно: и это лишнее, и этого много...»

В 1974 году огромная работа была завершена, исполнен весь неоконченный роман.

Перед слушателями проходит жизнь Ибрагима в блестящем Париже, где «образованность и потребность веселиться сблизила все состояния». Эпизод его интимной жизни. Отъезд в Россию, куда «призывало его могучее чувство долга». Происходит встреча с Петром I — и мы сразу попадаем в «огромную мастерскую», какой представилась Ибрагиму Россия, где каждый от царя до плотника обязан был трудиться.

Нас захватывает великое строительство новорожденной столицы, размах преобразований, поражающий воображение Ибрагима, пробуждающий все силы его активной деятельной натуры, написанной Пушкиным с таким сдержанным благородством и так же благородно, сдержанно переданной исполнителем. Монументальная и обширная деятельность Петра поражает. Для образа Петра артист нашел краски разнообразные, счастливо избежал штампа официальности, твердокаменности. Петр в его исполнении отвечает замыслу Пушкина: он деятелен, человечен, заботлив.

Быт того времени ярко встает перед нами в разных своих проявлениях — от могучих строев до «нововведенных игрищ» — ассамблей, где захватывающе ярко в точных жанровых зарисовках новое сталкивается, смешивается, борется со старым.

Следуя замыслу автора, вглядываясь в каждую его деталь, вслушиваясь в авторскую интонацию, таящую едва заметные оттенки отношения, всегда скупое выявляемого Пушкиным, артист нашел точные краски для обрисовки лиц самых разнообразных. Он чувствует разницу в живописи, передающей характеры, быт

бояр Ржевских и рисует их мазками более яркими, более сочными, чем сдержанный характер Ибрагима.

Он точно ведет интригу, ощущает «строгость и стройность» в построении романа. «Строго и точно расчисленная и вместе с тем подлинно вдохновенная «геометрия» пушкинских композиций остается совершенно незаметной и скрытой от глаз читателя...— писал Д. Д. Благой.— Но именно наличие этой «геометрии» и сообщает то бесконечное удовлетворяющее эстетическое ощущение необычайной целостности и стройности, законченности и полноты, внешней и внутренней гармонии, которые испытываешь, читая художественные творения Пушкина».

Мастер художественного слова, изучив роман, ощутив «вдохновенную геометрию» его композиции, безукоризненное соотношение частей, выразил их в звуке явственно и точно.

Главы, части, эпизоды, фразы — все отточено, выверено, музыкально. Все доставляет художественное удовлетворение.

Артист мастерски передает блеск прозы Пушкина, блеск без эффектов, обязывающий к максимальной точности, строгости, графичности рисунка, к непринужденному изяществу, элегантно-сти фраз, за которыми при всей их легкости, ненавязчивости таится глубочайший смысл.

Не сразу далась эта непринужденность. Подлинная непринужденность, потому что опытный исполнитель может и «сыграть» светскую беседу. На это иногда тянет даже в готовой работе, когда почему-либо уходит истинная внутренняя жизнь и рассказ ведется на «техническом мастерстве».

Проза Пушкина при всей своей внешней простоте, кажущейся легкости очень сложна. Каждое слово тщательно отобрано, словно подогнано к другому. И при этом речь течет, как разговорная. Просто. С бытовыми подробностями. Но только с самыми главными.

Пушкин необычайно точен. Фраза его «строга и чеканна». Он очень скуп на выражение чувств, все концентрирует в действии. Не терпит никакого педалирования на мысль, на эмоции. Его прозрачности, точности это противопоказано. Манера передачи событий как бы бесстрастна, но внутренне взволнованна и напряженна.

Однако, естественно, что исполнителя, открывающего для себя удивительные сокровища, заключенные в тексте, тянет *все «подать»* слушателям, чтобы они не упустили это, не прошли мимо того... Он хочет на всем задержать внимание собеседников, вызвать восхищение, удивление, которое им владеет...

Но у Пушкина были иные взаимоотношения с читателями, иная позиция, которая определяет тон его повествования. Пушкин, человек энциклопедических знаний, предполагал в своих читателях, собеседниках такое же знание. Ничто им не акцентировано, все сказано словно бы мимоходом и в то же время поражающе точно. Он явно ожидает от читателя полного понимания, сдержанной, неброской реакции.

Артист вспоминает о работе: «Мы увлекались, восхищались, например, описанием французского двора: «По свидетельству всех исторических записок, ничто не могло сравниться с легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени. Последние годы царствования Людовика XIV, озаменованные строгой набожностью двора, важностью и приличием, не оставили никаких следов. Герцог Орлеанский, соединяя многие блестящие качества с пороками всякого рода, к несчастью, не имел и тени лицемерия. Оргии Пале-Рояля не были тайною для Парижа: пример был заразителен».

Нам хотелось насладиться каждой деталью, порадовать слушателей, открыть им колоритную страницу французской истории, открытую нами. Но вот услышал эту работу известный пушкинист И. Л. Фейнберг (который, кстати, как он сам говорит, *слушая* роман, много *увидел* в нем нового для себя) и запротестовал: «Не надо ничего открывать! Пушкин все читал в подлиннике и делился тем, что для него не сенсация и не было особенным для многих его читателей. Он все бросает как бы мимоходом. Из этого складывается стиль!»

После долгих трудов «лед и пламень» пушкинской прозы не просто поняты артистом. Он близок к секрету предельно сдержанного звучания текста, при наполненности его самыми сильными страстями, взволнованной мыслью.

Чтобы воплотить в звуке многообразное сложное содержание романа, надо было достоверно и точно увидеть все происходящее, проникнуть в мысль автора, зажить его мыслями, жизнью героев, чтобы потом ярко, объемно и точно рассказать о них. Но этого мало! Надо было услышать фразу и суметь в звуке передать ее прелести!

Это путь долгий, требующий больших душевных затрат, душевного бескорыстия, но единственно плодотворный при создании высоких произведений литературы звучащей.

Слушая музыку фраз, произносимых А. Я. Кутеповым, наслаждаешься точными образами Ибрагима, Петра, забавной «французской обезьянкой» — Корсаковым, попадающим в нелепые положения, вглядываешься с интересом во многие эпизодические фигуры. Для всех героев артист нашел скутые, по-пушкински реальные краски, повествование его благородно, непринужденно, изящно.

«Следовать за мыслями великого человека — наука самая занимательная», — говорит Пушкин. С неослабевающим интересом следуем мы за мыслями автора, за развитием образов, интригой романа... И когда исполнитель произносит последние слова: «Садись, твой тобрий повес, погофорим», после которых роман обрывается, мы испытываем смешанное чувство — острого разочарования оттого, что роман не завершен, и высокую радость встречи с прекрасными его страницами.

Однажды на репетиции какой-то симфонии Артуро Тосканини

спросили, как он «сделал» ее исполнение. «Очень просто,— ответил знаменитый дирижер.— Исполнял так, как она написана. Это, конечно, нелегко, но другого пути нет. Пусть невежды-дирижеры, уверенные, что они превыше самого господа бога, делают, что им вздумается. Надо иметь мужество играть, как написано».

Только это и дает в конечном счете ключ к исполнению великих произведений. И как естественное следствие — непрерывный подвижнический труд, когда, казалось бы, закончив гигантскую работу, достигнув успеха, исполнитель чувствует (не говорит ради красного словца, для кокетства, а именно чувствует), что «конец означает начало» и готов к новой битве за совершенство.

Мы, мастера художественного слова,— единицы солирующие. У каждого должен быть свой голос, свой репертуар, своя тема.

В. Яхонтов

...Это искусство сделалось не только моим ремеслом, но и ремеслом многих других, имя которых.., к радости моей, почти «легionen».

А. Закушняк

«Марина Цветаева. «Мой Пушкин»

Читает Наталья Журавлева

Выверены, вылеплены мысли, оттенки, состояния, уверенны переходы. Трудно отдать предпочтение тому или иному фрагменту.

«...Снег, черные прутья деревьев, двое черных людей проводят третьего, под мышки, к саням — а еще один, другой, спиной отходит. Уводимый — Пушкин, отходящий — Дантес». — Так входим мы в мир Пушкина Цветаевой. Ее фразы, как мощные и точные мазки. Лепят события, состояния. Завораживают. Настораживают.

Публицистический пафос строк о детях под памятником Пушкина росших, вызывает чувство торжества. Современность мыслей поражает. Взволнованность артистки делает эти страницы одними из лучших:

«Памятник Пушкина, опережая события, — памятник против расизма, за равенство всех рас, за первенство каждой — лишь бы давала гения».

«...Памятник Пушкина есть живое доказательство низости и мертвости расистской теории, живое доказательство — ее обратного. Пушкин есть *факт*, опрокидывающий теорию. Расизм до своего зарождения Пушкиным опрокинут в самую минуту его рождения».

Но еще острее, сильнее пронзительный лиризм страниц о пушкинской Татьяне. Чтение Натальи Журавлевой дорого потому, что она раскрывает именно *то*, что есть *у автора*, но раскрывает страстно, лично, ибо это и ее сокровенное, необходимое в жизни. Она не подтверждает Цветаевой свою мысль, а идет за автором, будто следуя завету самой Цветаевой:

Идя по следу поэта, заново прокладывать
всю дорогу, которую прокладывал он.

Как энергичен ее темперамент, созвучный властному темпераменту Цветаевой, обострен, заострен лиризм, взрывчаты стихи, точным попаданием поставленные артисткой в прозаическое повествование. Трудно в живой организм — прозу такого выверенного мастера добавить что-то, что не было бы чужеродным. Цветаева все договаривает сама, поворачивая со всех сторон слово за словом до абсолютного смысла — понимаемого и угадываемого. Проза ее сродни стихам, где трудно, как из песни, слово выкинуть, но трудно и вставить.

И все же стихи ее вырастают у Н. Журавлевой из прозы естественно, чтобы снова потом без рубца срастись с прозой:

«Мрачная мысль — гиганта поставить среди цепей. Ибо стоит Пушкин среди цепей, окружен («огражден») его пьедестал камнями и цепями: камень-цепь, камень-цепь, камень-цепь, все вместе — круг. Круг николаевских рук, никогда не обнявших поэта, никогда и не выпускавших. Круг, начавшийся словом: «Ты теперь не прежний, Пушкин, ты — мой Пушкин» и разомкнувшийся только Дантесовым выстрелом.

Нет, бил барабан перед смутным полком,
Когда мы вождя хоронили:
То зубы царицы над мертвым певцом
Почетную дробь выводили.

Такой уж почет, что ближайшим друзьям
Нет места. В изглавье, в изножье,
И справа, и слева — ручищи по швам —
Жандармские груди и рожки.

Не дивно ли — и на тишайшем из лож
Пребыть поднадзорным мальчишкой?
На что-то, на что-то, на что-то похож
Почет сей: почетно — да слишком!

Гляди, мол, страна, как, молве вопреки,
Монарх о поэте дечется!
Почетно-почетно-почетно-архи-
Почетно,— почетно — до черту!

Кого ж это так — точно вору вора
Пристреленного — выносили?
Изменника? Нет. С проходного двора —
Умнейшего мужа России.

Но с цепями и с камнями — чудный памятник. Памятник свободе-неволе-стихии-судьбе — и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей.

Все это в целом — штурм, обвал, натиск мысли, воли, эмоций громадных, но не преувеличенных. Увлекающих. Покоряющих.

Мы в плену у высокого искусства, но не думаем об этом, смятенные удивительной мощью авторского голоса.

Мы вспомним об артистке с благодарностью потом, возвращаясь памятью снова и снова к миру Пушкина Цветаевой.

Но сейчас... — мы не переведем дыхание до конца, увлекаемые

напором цветаевских мыслей, образов, доказательств, пафоса, лирики, пока артистка не приведет нас к концу — апофеозу:

«...еще одно, не одно, а многое, predetermined во мне Евгений Онегин. Если я потом всю жизнь по сей последний день всегда первая писала, первая протягивала руку — и руки, не страшись суда, — то только потому, что на заре моих дней лежащая Татьяна в книге, при свечке, с растрепанной и переброшенной через грудь косой, это на моих глазах — сделала. И если я потом, когда уходили (всегда — уходили), не только не протягивала вслед рук, а головы не оборачивала, то только потому, что тогда, в саду, Татьяна застыла статуей.

Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества.

...Между полнотой желания и исполнением желаний, между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор был сделан отродясь — и дородясь.

Ибо Татьяна до меня повлияла еще на мою мать.

...Татьяна не только на всю мою жизнь повлияла, но на самый факт моей жизни: не было бы пушкинской Татьяны — не было бы меня.

Ибо женщины так читают поэтов, а не иначе.

Марина Цветаева».

Прекрасно произнесение имени поэта в конце, когда по следу его пройден проложенный им путь.

Именем автора прочитаны страницы книги Цветаевой. Именем автора артистка любит, обвиняет, ненавидит, именем автора живет, не уничтожая своей индивидуальности. Достойно отступая на второй план, сохраняя благородную дистанцию неслияния с автором, как бы темпераментно ни велось повествование, каким бы страстным ни было совидение, сомыслие, сопереживание... Подтекст дышит — он очень личный, подчас кровоточащий, но неотъемлемый от слов поэта.

Накал, крещендо (как умело распределены выразительные средства, темперамент артистки), но мы об этом не думаем!

И в конце как бы крупным шрифтом, вырываясь из молчания книги в жизнь —

«Марина Цветаева».

Эта подпись произносится тоже как апофеоз, торжество большого поэта, в мир которого ввела нас скромная артистка, страстно представляющая от имени автора.

А вот совсем другая интонация, другой исполнительский голос:

И тополя уходят —
но след их озерный светел,
И тополя уходят —
но нам оставляют ветер.

А он умирает ночью,
обряженный черным крепом.
Но он оставляет эхо,
плывущее вниз по рекам.
А мир светляков нахлынет —
и прошлое в нем потонет.
И крохотное сердечко
раскроется на ладони.

«Федерико Гарсия Лорка
Поэзия,
интервью,
лекции,
письма,
воспоминания,
поэтика»

Читает Виктор Персик¹.

«Поэзия — всегда революция», в новизне представлений о мире, отточенности взгляда, абсолютности слуха поэта, раскрывающего новую суть знакомых явлений.

«Поэзия — всегда революция». В красках, в ритмах явления поэт улавливает его опасность и грозность. Ритмами и красками протестует, взрывает, убивает, умирает.

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
Заплакать жандарм не может;
идут, затянув ремнями
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
Несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
От них никуда не деться —
мчат, затаив в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

«Поэзия — всегда революция» — в воспоминаниях таким неожиданным раскрывается образ Лорки, убитого фалангистами на рассвете.

«Поэзия — всегда революция» — поэт не умирает.

¹ Режиссер Яков Смоленский.

Если умру я —
не закрывайте балкона.
Дети едят апельсины.
(Это я вижу с балкона).
Жницы сжинают пшеницу.
(Я это вижу с балкона).
Если умру я —
не закрывайте балкона.

Музыкально и точно прочерчивая рисунок стиха, всем существом, как музыкант, сливаясь с его ритмом, мелодией и тем самым приближаясь к высокому смыслу поэзии, читает артист. Пластика его легка и музыкальна. Движения уверенны и созвучны смыслу.

Когда-то Пушкин писал брату: «Говорят — у вас ересь. Будто бы в стихах стихи не главное». В исполнении В. Персика в стихах — стихи главное. «Свободная стихия стиха» предстает перед нами незамутненной излишними эмоциями, столь сладостными для актеров, стремящихся сыграть каждый образ, каждое состояние. Доверие к стиху полное. Оно подкупает и увлекает. Жесты, движения, мимика артиста (может быть, иногда несколько чрезмерные) не иллюстрируют слова. Они созвучны стихам, как созвучны музыке пластика дирижера, движения музыкантов. Посмотрите на артиста в «Романсе об испанской жандармерии», в «Диалоге с директором театра», в романсе «Неверная жена», который раскрывается чтением, как роскошная живопись импрессионистов, как музыка Дебюсси... Какой он разный в каждом произведении и как совпадают зрительные и звуковые впечатления, как они дополняют друг друга.

Помните рисунок Лорки? Он сделан словно одним росчерком пера — клоун, глядящий сквозь несколько разных масок. Многоликий образ поэта звучит в концерте Виктора Персика — сложный, неожиданный, целомудренный. «Поэзия — всегда революция».

«В. И. Ленин.

Письма и документы»

Читает Виктор Татарский

На эстраде очень собранный, скромный, одетый в строгую куртку, напоминающую форменную студенческую, артист. В руках записная книжка. Она нужна. В нее не раз придется заглянуть — письмо за письмом Ленина к Горькому, Горького к Ленину, Крупской к Горькому... Читает он, точно называя даты, давая нам возможность сопоставить время, промежутки между событиями, сами события и незаметно, скромно оттеняя не только мысль — состояние пишущего, рисует нам в непрерывном развитии образы корреспондентов. Темперамент их мысли, их человеческие качества.

Материал сложный и, казалось бы, труден для восприятия в большом, вечеровом — 2 отделения — литературном концерте.

Если это суждение возникает у читающего афишу, жаль. Оно очень ошибочно. В непрерывном напряжении проводим мы эти незаметные два часа, через письма, через документы, фрагменты докладов проживая значительный момент нашей истории, воспринимая все очень лично.

Это было
с бойцами,
или страной,
или сердце
было
в моем.

Так может теперь сказать каждый из нас. Так читает артист. Предельно, я бы сказала — благородно, сдержанный, все время напряженно мыслящий и держащий зал именно на острие своей мысли, говорящий с залом тихо, доверительно, спокойно. Пожалуй, задумчиво.

Переходы у него минимальны. Внешние выразительные средства предельно скупы. С эстрады звучит документ. Это для нашего времени не новость. Но особая выверенность каждого слова, отсутствие каких бы то ни было малейших эффектов, свобода ведения мысли, общения с залом и уважительная тщательность в составлении программы, в каждом ее сцеплении делают ее особенно трогательной, убедительной, необходимой для слушателей.

Секрет успеха этой программы, вероятно, перекликается с пафосом программ Яхонтова: «Я покорял аудиторию, сделав гражданскую тему своей личной, так как для каждого из присутствующих эта тема была нужной, необходимейшей».

Можно было бы привести еще множество примеров интересных программ мастеров младшего поколения, принимающих эстафету. Но в сущности в этом нет принципиальной необходимости. Радостно, что эти программы есть, что сохраняются и развиваются традиции прекрасного искусства звучащего слова и в «чистом» рассказе, и в композициях, и в чтении с эстрады публицистической литературы.

В конце своей книги «Вечера рассказа» А. Я. Закушняк писал: «...мне первому выпало на долю сделать профессией литературу на эстраде. Мне удалось найти... форму... способную разрешать стиль того или иного автора...

Сейчас я закончил целый период в моем жанре, и он уже меня самого не удовлетворяет. Я снова ищу новых форм. Я уйду открывать, если на то хватит фантазии и сил, пусть не страны, но хоть новые острова».

В. Н. Яхонтов так кончает свою книгу «Театр одного актера»: «...пусть у художника останутся детские глаза на мир. Такие

глаза продолжают удивляться, то есть продолжают познавать мир, с такими глазами художник творит, открывает.

...А главное — он верит. Легко верит, что он капитан на корабле и что вокруг него море, и что дальше обязательно какая-нибудь земля. Художник продолжает открывать новые земли. Он мореплаватель. У него далекое плавание...»

Перефразируя слова Маяковского, помечтаем «под занавес», чтобы «больше артистов хороших и разных», заинтересованных судьбой звучащей литературы, появлялось в концертах, чтобы было много поисков бескорыстных и находок принципиальных.

«Художник продолжает открывать новые земли. Он мореплаватель. У него далекое плавание...»

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Владимир Яхонтов	5
Дмитрий Орлов	14
Антон Шварц	21
Дмитрий Журавлев	32
Яков Смоленский	58
Александр Кутепов	78
Разные голоса	88

Ольга Михайловна Игина
ЗАМЕТКИ О ЧТЕЦАХ
Искусство звучащего слова
Выпуск 14

Редактор Т. И. Громова
Художник Л. Ф. Шканов
Художественный редактор Е. Ф. Николаева
Технический редактор В. А. Преображенская
Корректор Л. М. Логунова

Сдано в набор 4/VI-74 г. Подписано к печати 5/IX-74 г.
Формат бум. 60×90¹/₁₆. Физ. печ. л. 6,0. Уч.-изд. л. 6,25.
Изд. инд. БХС-214. А05754. Тираж 60 800 экз. Цена 20 коп.
Бум. № 2.

Издательство «Советская Россия»
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевнояна, 25.
Заказ № 2252.

ИНДЕКС 73024

«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

• Цена 20 коп. •
