
ПУШКИН В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Д. Тальников

1

Одна из основных проблем, которую поставило перед собой и гениально разрешило в поэтическом плане творчество Пушкина, — проблема реализма, получила неожиданно яркую и убедительную мотивировку — мотивировку „от противного“ — незадолго до революции в практике лучшего из наших театров — Художественного, взявшегося за пушкинский материал. Так называемый „Пушкинский спектакль“ в эт м театре со своим ясно и четко раскрытым перед современниками творческим „механизмом“ фактически сыграл роль превосходно поставленного научного „опыта“ по театральной методологии. Документированный для потомства с достаточной полнотой высказываниями лучших критиков эпохи, он позволяет воссоздать довольно точную картину знаменательного факта встречи театра с Пушкиным, представляющую не только исторический интерес с точки зрения овладения русской сцены пушкинским наследством, но прежде всего значительный методологический интерес, в особенности в свете сегодняшней борьбы нашей за реализм. Опыт „повести печальной“ о Пушкине на русской предреволюционной сцене должен быть критически усвоен нами в плане широких творческих проблем современности.

После тягостной неудачи с постановкой „Бориса Годунова“ (1907 г.) Художественный театр на 18-м году своего существования, сохраняя в существе своем тот же свой старый и уже дискредитированный во времени творческий метод натурализма, пришел вновь к Пушкину, вершине русской поэзии. В этой позиции театра и таился источник неизбежного конфликта между театром и поэтом, источник грядущих бед спектакля. Так называемый „Пушкинский спектакль“, состоявший из „маленьких трагедий“ — „Пира во время чумы“, „Каменного гостя“ (которым Станиславский занимался, как мы знаем, еще в 1889 г.) и „Моцарта и Сальери“, был поставлен 26 марта 1915 г., в годы войны; режиссерами спектакля были Немирович-Данченко и художник А. Н. Бенуа, имя которого как постановщика значилось на афише: этим театр как бы показывал, что художник становился превалирующим началом в спектакле, распорядителем его судеб, что его декорации фактически определяли композицию спектакля и его тенденции.

Между тем, самый материал пушкинских драм был особо обязывающим, ставил перед театром исключительной трудности задачи — задачи специфически-театрального воплощения поэтических образов, идей и настроений гениального поэта, и в особенности трудную задачу вопло-

щения в театре пленительной музыкальной речи — речи стихотворной, при полном отсутствии обычных доходчивых драматургических форм, обычных драматических возможностей самого материала. Драматизм этих „маленьких драм“ был особого свойства, внутренний, находящий свое скупое и строгое выражение в чисто-поэтических приемах выразительности.

Придя к Шекспиру, „подавленный“ им, Пушкин своим „Борисом Годуновым“, при всех огромных художественных достоинствах его, не вносил ничего принципиально нового в драматургию, и это он ясно сознавал. Он шел дальше, искал путей новой драмы (А. Кугель). Трагедия страстей, которая волновала творческое воображение поэта, не находила новых, отвечающих его требованиям готовых сценических форм, и вот почему прав В. Брюсов, полагая, что сам Пушкин смотрел на свои маленькие драмы как на некий опыт „изучения самой драмы, драматической формы“, опыт „сведения драмы к ее сущности“; это подтверждается и тем любопытнейшим фактом, что первоначальное, сохранившееся в пушкинских черновиках болдинской осени общее название маленьких пьес носит специфически жанровый характер: „Драматические изучения“, „Опыт драматических изучений“.

Из этих задач, поставленных перед собою поэтом, задач новой системы драматической выразительности, сведения драмы к ее обнаженной сущности, вытекает и ряд особых творческих приемов: в маленьких драмах сохранено только „существенно необходимое“ и откинута все, без чего можно обойтись. Поэт давал, так сказать, „квинт-эссенцию“ драмы, чистую поэзию, из которой устранено все ненужное для выражения этой поэзии, но необходимое для широкого сценического восприятия ее и способствующее этому восприятию. Таким приемом Пушкин, конечно, порывал со всеми традициями театра, нарушал все неизбежные, неотвратимые так называемые „законы сцены“, и поэтому, может быть, с еще большим правом, чем о „Борисе Годунове“, об этих истинных жемчужинах поэзии Белинский мог бы сказать, что они „писаны для чтения“.

Вот почему и при постановке этих драм на сцене необходимо прежде всего было учитывать их своеобразно четкий, стилиевой, жанровый характер, воспринимать их именно как „опыт“ искания новых сценических форм, для которых имеется такой чудесный материал, как подлинно драматический замысел, пушкинской силы драматический диалог, движение и композиция характеров, но нет еще элементов чисто театрального, сценического воздействия — элементов, может быть, самих по себе и достаточно вульгарных, грубых для выполнения утонченнейших чисто поэтических задач. „Можно быть великим драматическим писателем для читателей, но быть театральным писателем можно только для публики“, — формулирует эту мысль в отношении в пушкинским „маленьким драмам“ А. Кугель. В этом беспощадность чисто-театральных требований, и в этом причина того, что пушкинские „маленькие драмы“ — „едва ли не гениальнейшее из всего, что было написано Пушкиным“, — так мало принесли театру „в тесном смысле“, так мало обладают тем особым рода свойством „сценичности“, „сценической склейки“, которая может не иметь ничего общего с поэтической гениальностью. Отсюда и целомудренная скупость, лаконичность самого текста, такого музыкального

и легкого,—качества, создающие особый стиль „драматургической архитектуры“, как выразился один из критиков, „те удивительные воздушные и легкие при всей их грандиозной массивности купола храмов, в мраморе и граните которых таинственно застыла одна главная общая мысль“. Эти особенности пушкинских „маленьких драм“, которые необходимо уяснить себе театру, берущемуся за их постановку, сформулированы были в свое время перед Художественным театром и его зрителем В. Брюсовым (в „Русских ведомостях“, 1915, 22/III), как „стремительное начало“ (например, „Моцарта и Сальери“); как сосредоточение основной идеи уже в самых первых стихах, а не как результат; как „поразительная сжатость“ всех характеристик, сцен, всего развития действия. Поэт отстраняет от себя все соблазны полнее развить то или другое лицо, что было бы доходчивее сценически, „популярнее“. В отдельные выражения вложена величайшая, какая-то сконцентрированная сила. Отдельные многозначительные слова стоят характеристик в множество страниц. Даже в ремарках крайняя скудость слов: вся дуэль Дон-Жуана описана, например, одним словом: „бьются“. Эта сжатость выражения приводит к особому типу поэтической „условности“, к решительному отрицанию Пушкиным натурализма, как враждебного своему искусству начала, и В. Брюсов особо отмечает этот характер „маленьких драм“ именно в преддверии спектакля Художественного театра. Свою систему драмы Пушкин определял как „условное неправдоподобие“; вообще в своих теоретических высказываниях он исходил из условности театра: „какое к чоргу правдоподобие,—пишет он Раевскому,—может быть в зале, разделенной на две половины...“ и т. д.

Пушкин несколько не заботился о том, чтобы в его драмах действие и диалог происходили так, как в действительной жизни. Приглашая, например, Моцарта отобедать, Сальери „в действительной жизни“ обменялся бы с ним, несомненно, гораздо большим числом слов, чем у Пушкина, сохранившего только сущность их речи. Вот почему к этим драмам на сцене следует отнестись не как к „зрелищу“, а как к „трудной художественной задаче“, требующей от исполнителей и от зрителей исключительного напряжения внимания. Элемент зрелищный, внешне обстановочный в этих пьесах сведен к минимуму во имя внутренней ясной и прозрачной музыки стиха, слова, поэтического образа.

2

Самый выбор для спектакля такого материала, как пушкинские драмы, определил необычайные трудности его инсценировки. Творческий метод, с которым театр подошел к этому материалу, оказался в роковом противоречии с методом самого поэта, и это предопределило самую неудачу театра—одну из крупнейших и, может быть, самую симптоматичную в его жизни,

Проверка „на Пушкине“—двойная проверка (включая и „Бориса Годунова“) — говорила яснее, чем какие угодно теоретические размышления, что здесь идет речь не о случайности, что корень неудачи лежит глубже—в самой системе театра. „Пушкинский спектакль“ эпохи зрелости как бы подводил итоги почти двадцатилетнему существованию театра, сыравшего при своем появлении такую значительную роль

в возрождении русского театра и уже исчерпавшего ее: русский театр стоял перед новыми задачами, как стояла перед ними и вся русская жизнь, подводившая свои итоги на военных полях Галиции и Польши,— вся русская культура помещичье-буржуазного периода. Именно как драматический „отклик на события“, на великий сдвиг войны, на „кипевшую жизнь и подъем“ воспринимал и сам театр этот свой спектакль, судя по признанию Станиславского.

„Пушкинская“ неудача Художественного театра — это банкротство, это банкротство метода, всей театральной системы, нашедшее свое полное выражение во всех сторонах спектакля, и именно в таком смысле она была воспринята в свое время всей печатью и общественностью. Достаточно сказать, что театр, любимый „патриотами“-москвичами, в московской печати не нашел ни одного слова поддержки; почти то же случилось и в Петрограде, где рьяно защищал спектакль на страницах „Речи“... только сам постановщик его А. Бенуа и отчасти с целым рядом оговорок Л. Я. Гуревич. „Вряд ли какая-нибудь постановка Художественного театра встретила такой разгром в театральной критике, какой встретил Пушкинский спектакль“, — регистрировали „Новости сезона“. Мало того: ряд газет („Утро России“, „Биржевые ведомости“, „Обозрение театров“) констатирует небывалый в летописях этого театра за все его существование факт: шиканье; „звучный свист, одинокий, но звучный“. Это, действительно, должно было прозвучать как грозное напоминание, что в датском царстве Камергерского переулка не благополучно. „По своему моральному значению это едва ли не самая большая неудача Художественного театра за все время его существования“, — констатировал московский критик В. Чарский. Спектакль вскрыл такую картину творческого упадка, что даже страстный и постоянный оппонент театра А. Кугель, не находя мотивов для обычного подробного разбора спектакля, дал в своем журнале уничтожающе краткий отзыв о нем как „совершенно ничтожном и беспомощном“. Он же в „Дне“ писал о спектакле: „Бледно, скудно, убого во всех отношениях, внутренняя бедность и нищета сказались с беспощадной силой—было похоже, как будто мы присутствовали на похоронах... Тягостное и недоуменное молчание: пишу это с чувством глубокой скорби“. „Только неумеренное кажение в течение долгих лет, — прибавлял он, — только жизнь, полная самоуничтожения и текущая в эмпиреях, могла привести умных и даровитых людей, стоящих во главе театра, до такого плоского места, до нуля“...

Но и такой неумеренно-пламенный и не менее постоянный энтузиаст этого театра, как Н. Эфрос („неизменный друг, один из самых близких и интимных друзей его“ — по характеристике Станиславского) с деликатностью делился в „Речи“ „невеселыми воспоминаниями“ о спектакле, о „бессилии“ его в целом, а о „Пире во время чумы“ он писал, что „тут уже совсем сбился с пути, не нашли нужных нот и красок“.

Спектакль вновь поставил вопрос о творческом методе театра, он продемонстрировал, как мы увидим, с необычайной яркостью на хрупком поэтическом материале все основные тенденции этого метода — и в вопросе о расположении основных действующих в театре сил (режиссер, автор, актер), и в интерпретации пьесы, и в вопросе качества актерского исполнения, и в самом характере этого исполнения. Наконец, впервые здесь, в результате спектакля, встала перед театром, уже прожившим

большую жизнь, как это ни звучит невероятно, проблема актерской речи на сцене — натуралистической, „разговорной“ речи или особой „сценической“, — то, что на склоне своих лет, уже в наши дни, т. е. через 15 лет после „Пушкинского спектакля“, Станиславский в своей книге осознал в элементарно-парадоксальной формуле: „актер должен уметь говорить“. А как же до этого обошлись—без этого „умения говорить“—целых 18 лет существования театра?

Дело шло, однако, больше, чем о подаче обычной сценической речи: перед театром стала — как и стоит она до сих пор перед нашим театром — во всей принципиальной остроте своей проблема подачи стихотворной речи и, в частности, проблема звучания пушкинского стиха со сцены.

Огромная газетная литература, положительно обрушившаяся на „Пушкинский спектакль“ в Художественном театре, позволяет нам восстановить всю картину его в основных тенденциях, с большой степенью фактической достоверности и достаточной четкостью „реставрировать“ спектакль, знаменательный не только сам по себе, а, главным образом, по поднятым им проблемам и заостренным формулам, спектакль, сыгравший несомненно (как убеждает нас в этом и признание самого Станиславского) внутреннюю переломную роль и в сознании театром своих путей, и в задачах освоения пушкинского наследия на русской сцене, и в яркой демонстрации пушкинского метода перед общественностью.

3

Метод „режиссерского“ театра характеризуется, в первую очередь, свободным отношением к авторскому материалу, которым режиссер распоряжается не только в плане интерпретации, истолкования, часто определенно искажающего автора, его идею и его стиль (Островский, Гоголь, Грибоедов, например, в Художественном театре получили особый, неприсущий им стилиевой характер), но часто и в плане непосредственного нарушения целостности текста. Отступления от точного — как мы уже знаем, очень строгого и скупого — пушкинского текста и ремарок подлинника отмечаются и во всех пьесах, составивших „Пушкинский спектакль“. Делалось это во имя зрелищной и натуралистической правды и в явное нарушение условности авторского стиля. Так, в „Пире во время чумы“ невнятный гул и шум каких-то нечленораздельных восклицаний за нераздвинувшимся еще занавесом явился распространительным толкованием начальной ремарки у Пушкина, такой сжатой и благородно-сдержанной: „Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин“. И все. В этой сжатости, сконцентрированности — самый стиль драматических сцен Пушкина. И дальше: председатель Вальсингам в спектакле не пел, а читал свой „гимн чуме“, что не только формально, а по замыслу сцены расходится с Пушкиным. У Пушкина за последними словами песни председателя

— И девы-розы пьем дыханье,
Быть может, полное чумы—...

следует непосредственно ремарка: „входит священник“ и тотчас же его реплика: „Безбожный пир“. Все стремительно, кратко, скупое. Это — стиль.

Совершенно недопустимо превращать, как это сделал театр, заключительные строки председателя гимна в какой-то вульгарный „refrain“, подхвачиваемый всеми пирующими и многократно повторяемый с нарастающим шумом, с каким-то захлебывающимся истерическим надрывом, чем вносится совершенно новая и неожиданная черта в пушкинскую драму и „суетливо дробится“ самый характер больших и определенных линий

Начало „Каменного гостя“ — тоже „не из Пушкина“: его театр прибавил „от себя“ (Н. Эфрос): Дон Жуан и его слуга медленно перелезают через стену; и в конце сцены испанский гранд таким же путем отправляется через стену обратно. У Пушкина, как мы знаем, это первое появление Дон-Жуана гораздо проще и ярче. У Пушкина же Донна-Анна, только войдя на кладбище, говорит монаху: „отоприте“, имея в виду гробницу. Чтобы оправдать гимнастическое упражнение своего Жуана, театр заставляет Донну-Анну произнести эту реплику, стоя у запертых ворот, под решеткой. Такой же „аромат“ инсценировки чувствуется и в той сцене, где Лауре влагаются в уста два пушкинских стихотворения („Я здесь, Инезилья“ и „Ночной зефир“). У автора краткая ремарка: „поет“. Надо было как-то заполнить ее, но сделать это тоньше и легче; и прав один из критиков спектакля, испытавший от такой инсценировки „какую-то неловкость: теряют и прекрасные стихотворения и беглая стройность драматического отрывка“. Вместо единого пушкинского привета, театр четыре раза повторяет на разные лады: „Прощай, Лаура!“. То же ощущение стремительной действенности теряется от того, что театром не соблюдена заключительная ремарка Пушкина, и Жуан с Командором не „проваливаются“, — очевидно из боязни „оперности“, боязни условности, — а Жуан опускается на пол с застывшей в каменной досице рукою и умирает. Эта трезвая правда меняет конец и „лишает его всей прелести и полноты кары“ (С. Потресов), лишает поэтичности, стиля.

А. Койранский видит в таком „свободном“ обращении театра с пушкинским текстом „прямое наследие тех инсценировок Достоевского, при осуществлении которых театр брал на себя роль драматурга и научился не считаться с непреложностью и внутренней необходимостью той или иной литературной формы“, но дело, конечно, не в одной привычке; все это объясняется гораздо легче самой природой режиссерского театра. Именно отсюда все качества, и авторский текст, поскольку он даже сохраняется театром в неприкосновенности, является в таком театре только одним из моментов синтетического целого и в большой степени заслоняется детально и самостоятельно разработанной, самодовлеющей декоративно-постановочной, „зрелищной“ стороной, яркую иллюстрацию чего дал, как увидим сейчас, тот же „Пушкинский спектакль“.

4

Декоративная сторона спектакля была осуществлена таким талантливым художником-стилизатором, как Ал. Бенуа. Колонны по бокам сцены и „manteau d'arlequin“ из очень красивой по рисунку и краскам парчи обрамляли все три пьесы как бы в одном прекрасном и стильном переплете. Критика отмечает большую „самоценность“ отдельных картин



Рисунок А. Ф. Пахомова к „Дубровскому“.



*Рисунок А. Н. Якобсон
к „Моцарт и Сальери“.*

спектакля, взятых самих по себе. Здесь художником обнаружен был большой вкус в „выборе эпох, архитектуры, костюмов и аксессуаров“, в верности исторической правде. В „Каменном госте“ чрезвычайно помпезно выглядела у громадной суровой стены гробница с высоко поднятой на пьедестале статуей Командора, с мраморным его гробом у подножия, с рядом отличных по красоте и стилю архитектурных подробностей. Но, как отмечает критика, эта роскошь решетки, красный огонь лампы, излишняя нарядность самой гробницы нарушали требования пушкинского лаконизма и простоты. Нарастают грозные таинственные звуки, приближение каменного гостя. Отдернутый занавес открывает длинный ряд окон, льющих синий свет, но зрителя ждет разочарование: какой он маленький, „человеческий“, этот каменный Командор по сравнению с шумом шагов. Имевшая такой успех у публики декорация этого акта, „действительно настоящая мейнингенская постановка“, — пишет С. Глаголь: — мавзолей, до обмана похожий на мрамор, а статуя Командора — хоть сейчас ее в музей Александра III, с точки зрения натурализма это так великолепно, что дальше идти некуда...“ Или вот комната у Лауры. Бенуа прельстился созданием „взаправдашней“ комнаты, — пишут „Русские ведомости“, — переполнил ее ворохом всяких вещей, избела-белая дверь неотвязно раздражает зрителя на самой середине. Такова же комната в „Золотом Льве“: трактир, обстановка, этот вид за окном; этот стол — все годно, по словам критика, для чириковского „Ивана Мироныча“. „Бытовая, историческая правда — да кому она нужна? — спрашивает рецензент другой газеты.

Декорация „Пира во время чумы“ — это целый кусок старинного города, с собором, с домами, с переулками, с арками, подпирающими стены собора, с пиршественным столом, загроможденным блюдами, кубками, графинами и пр. „Чем иным, как не пламенными жертвами археологическому натурализму, — спрашивает критик „Русских ведомостей“, — можно объяснить красную черепичную крышу дальнего дома, арку, назойливо режущую глаз зрителя, и — главным образом — отсутствие живописного ключа к декорациям?“

Бенуа показывает такое количество превосходных деталей (например, очень тонко задуманный nature morte во вкусе фламандских мастеров), что глаз не успевает освоиться со всем этим богатством за те немногие минуты, на которые рассчитан пушкинский текст, — жалуется третий рецензент (А. Кофранский). Этот самый nature morte С. Глаголь так описывает: „В наваленном у кулис всамделишном скарбе тот же мейнингенский натурализм, и благодаря этому скарбу кажется, что действие происходит вовсе не на улице, а в закоулке какого-то двора“.

Нужна ли, действительно, историческая и археологическая „правда“ инсценировки для чисто поэтических созданий Пушкина? Основным недостатком всех этих декораций А. Кугель считает то, что в их „чистеньких и глаженьких мотивах“ нет ни капли „романтизма“, нет „главного: нет импрессионизма и нет театральности“. Разве в том же „Пире во время чумы“ должны быть здания ровные и четкие? „Разве не напрашивается картина подслеповатых, глухих, гноящихся и страшных зачумленных домов?“ „Не было веянья страшной гостии, — пишет и Н. Эфрос. — не было атмосферы обреченности“.

Ради торжества натурализма „Пир“ шел наполовину. при свечах,

зажженных на столе, и с притушенною рампою и софитами: „может быть, и натурально, но некрасиво, — пишет С. Глаголь, — светящиеся точки огней режут глаз и затемняют лица колеблющимися тенями от свечей“. И в „Моцарте и Сальери“ огромное внимание устремлено театром на то, чтобы стекла в окнах трактирчика были грязны, и на то, чтобы натурально светил огонь камина, а жуткости сцены с отравлением зритель так и не почувствовал.

И Н. Эфрос отмечает внесение в постановку „житейских, очень правдивых и потому для пушкинских пьес лживых подробностей“, вторжение „жизни мышья беготни“. Перелезание Дон-Жуана через стену монастырского кладбища, подхватывание пирующими заключительных слов песни Вальсингама, Сальери, вынимающий из металлического футляра стеклянную трубку с ядом и старательно взбалтывающий его в вине, Лепорелло — скорее Санчо-Пансо, прожорливо обгладывающий куриную лапку, — это, конечно, „правда“, но все это как раз те „vraissements“, которые Пушкин посылал к чорту. Все лишнее расстраивает гармонию Пушкинскую, все „мелочные правды“ портят его „торжественный, будням чуждый стиль“. Во всех этих частностях находил лишь свое выражение тот общий натуралистический замысел, который проникал всю постановку.

Но натуралистические декорации несли с собою еще и другой грех. Описывая уже знакомый нам помпезный мавзолей Командора, критик прибавляет: „но как задавил этот мавзолей Донну-Анну и Дон-Жуана“. Бенуа, увлекшись чисто художественными заданиями, „размахнулся таким эскуриалом, такой каменной громадой, которая ушибает всю сцену, превалирует над всем остальным, — пишет и С. Потресов, — люди кажутся крохотными. Картонный мрамор заслонил чистопробное золото пушкинской сцены“. Мудрено ли, что „пушкинского текста не было слышно“ и в этой сложной картине старинного города, которую представили декорации „Пира во время чумы“.

И А. Койранский видит общий недостаток декораций в их „излишней сложности“, даже „оперности“, которая как-то „приземляет“, перегружает легкие создания Пушкина и „отнимает у них часть зрительского внимания. Эта громоздкая сложность декораций „Каменного гостя“, несмотря на вращающуюся сцену, сильно задерживает спектакль и замедляет стремительный темп действия. И в „Моцарте и Сальери“, очень интересной, но сложной декорации, то же „обилие деталей и реалистичность (!) тяжелят“. И на всем спектакле печать тяжеловесности, придавленности, растерянности. Критику хочется что-то откинуть, облегчить, сохранить, освободить крылатую стройность пушкинского стиха от всех этих пут, от тяжеловесного „правдоподобия“ и медлительности лишнего ритма сценического переживания.

Декоративное оформление спектакля, которое должно играть только служебную роль при пьесе и тексте, в плане чисто художественном необходимо было разрешить в „том же масштабе, что и самые пьесы“, в том же лаконическом и художественно скупом стиле выразительности. Но в натуралистическом театре декорационная пышность обстановки играет самодовлеющую роль. „Рама“ подавляет, заслоняет „картину“. Грандиозный стиль декорационной архитектуры, уже известный нам целый город в „Пире“, серые и красные стены зачумленного города, слож-

нейшие сооружения в „Каменном госте“, пышный камень гробницы, — все это „ложилось гнетом“ на самый пушкинский стих. „прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка“ (Белинский). Вдобавок, несмотря на весь образцовый механизм театра, между короткими, иногда минутными пушкинскими сценами возникали длинные, разъединяющие и расколаживающие антракты, задерживая, как мы уже знаем, самый темп спектакля. Так „мстил за себя“ поправленный принцип гармонии между декорациями и самим характером произведения, и это, конечно, вопрос даже в данном случае не одной только „техники“, как думает Н. Эфрос, а самого существа понимания задач искусства и стиля автора.

В чисто режиссерском смысле спектакль вызвал ряд необычных для этого театра недоумений: А. Кугель отмечает в нем полный „абсентеизм“ режиссера, чего не было до сих пор на сцене „Художественного театра“, не видно режиссера, „не запоминается ни одна мизансцена“, налицо „скудость театральных элементов“, в постановке „нет акцента“, — „просто пустое, ничем не заполненное место“. Объясняя это пиететом к Пушкину, критик указывает, что на этот раз „не было допущено никаких или почти никаких куншттюков, трюков, четвертых стен и т. д., которыми Художественный театр так искусно, по мнению критика, отводил глаза публике в течение многих лет“. На этой же стороне спектакля подробно останавливается режиссер П. Гнедич („Театр и искусство“, 1915, № 25 и 26): „На Пушкинском спектакле режиссура, которой славился до сих пор Художественный театр, впервые отсутствовала настолько, что, казалось, спектакль был поставлен с 5—6 репетиций, а на статистов положили много два дня, дескать, сойдет“. Автор указывает на ряд неверных мизансцен, на неправильное раскрытие текста. Единственно удачным моментом он считает сцену в „Моцарте и Сальери“, где „хорошо сочинен фонарь в глубине, откуда Сальери наблюдает за выходом из подъезда отравленного Моцарта; снег на крышах домов и венские сумерки переданы верно и свидетельствуют о том, что режиссер взял в расчет время и место смерти Моцарта“, — и тут в самой оценке применяется мерка вещей натуралистическая.

На бытовой характер постановки указывает и другой критик (С. Яблоновский): после гимна в честь чумы „кавалеры заключили в объятия своих дам и редались оргии; подоспевшему священнику понадобилось силой разнимать парочки, вырывая их из объятий друг друга. У Пушкина на это нет и намек. Луиза сарказм своих слов заменила бранью и даже дракой, и пришлось разнимать их“.

Основной натуралистический характер постановки нашел свое не менее яркое, чем в оформлении, выражение в самом исполнении спектакля, о котором Бенуа так одобрительно писал, что все исполнители „не дают места представлению“, но живут „полной жизнью“. „Полная жизнь“ в данном случае означала прежде всего „неспособность исполнителей проникнуться стилем автора — в особенности, если в этом стиле есть капля романтизма“, — таково основное качество исполнения спектакля, к которому А. Кугель присоединяет другие качества: „нелепое распре-

деление ролей и отсутствие заметных дарований". Критика квалифицирует общий характер исполнения как „натуралистический“ (С. Глаголь), при котором Пушкин оказывается „неузнаваемым“. Актеры, в частности, в „Дон-Жуане“, никак не могли почувствовать ярко-испанский колорит пьесы, а из „Моцарта и Сальери“ они сделали „бытовую драму“ (Ф. Батюшков). Театр захотел трактовать пушкинские пьесы как „доброе бытовое изображение „переживаний“ и событий“ (Ф. Соколуб).

Неудача спектакля была прежде всего неудачей актеров, не сумевших своим творчеством в гениальном пушкинском стихе заслонить неудачи и художника и режиссера, и неудачей актеров не только в смысле отсутствия достаточно сильных талантов, достаточно сильных вдохновений, но и в смысле самого метода игры, воплощения поэтических образов и передачи поэтической речи.

Принцип „переживания“, осуществляемый в театре всегда в плане натуралистических переживаний, а не условно-правдоподобных и обобщенных, меньше всего подходил к задачам пушкинского творчества, и критика, указывая, что само „переживание“ носило в Пушкинском спектакле характер „несколько элементарный и будничные“ (Н. Эфрос), из самой его природы выводила „повелительнейшее“ для театра требование отказаться от „излишней, ригористической верности“ натурализму: искренность и верность переживаемых чувств, конечно, необходимы были и здесь, но „в строе пушкинской трагедии сама „логика чувств“ непременно должна была претерпеть какое-то существенное изменение, сыскать для своего выражения иные формы, иное правдоподобие, сочетающееся с характером самого слова“. Иначе слово получало характер какого-то „излишне парадного убора“. Театр этого не сделал. Совершенно не соответствующая „романтичности“ всех этих созданий пушкинского гения „притушенность натуралистических полутонув“, „смягченная притушенность исполнения“ (С. Глаголь) царил во всем спектакле, и это, конечно, извращало Пушкина.

В „Пире во время чумы“ на сцене появляется „самый настоящий священник из *бытовой комедии*, но только совсем не пушкинский: не горячий проповедник, человек экстаза, а пастор, великий своей роль в смягченных притушенных полутонах“ (С. Глаголь). У Пушкина гимн чуме — это песнь упоения. „Этого дерзновения на сцене театра не было, председатель читал свой монолог-песню без упоения, а, напротив, с насыщением страданием“ („Русское слово“). „Все эти „гишпанцы“ старались дать то, чего в Художественном театре не бывает, — страсть, пламень волнующей души“, — пишет Кугель, но, может быть, даже и не старались, это не входило в метод исполнения, но в результате на сцене действовали не испанцы, а „северяне“, и сам Дон-Жуан был скорее „шведом, нежели пламенным испанцем“ (С. Глаголь). Участники ужина у Лару „лишены нужного тут темперамента, силы, жгучести и остроты чувств“ — констатирует Н. Эфрос, — и все почему-то „очень пожилые, почтенные, убеленные сединою“, хотя и „с характерными, с картинными лицами“; „усталый, вялый Дон Карлос (Стахович), к которому совсем не идут слова: „ты бешеный“. Скучный вышел ужин...“

Но еще скучнее был „пир“ во время чумы. Вальсингам, которого должен был играть Леонидов с его большим, нервным, непосредственным

темпераментом, так нужным для дерзкого гимна в честь чумы, играл Бакшеев, а Леонидов, неизвестно почему, „выбыл из спектакля“ и Вальсингам был показан не дерзателем и гениальным безумцем, а „живым человеком“ (по Бенуа), „неожиданно для себя очутившимся на пиру и неожиданно для себя сочинившим гимн“, по другому описанию (Н. Эфрос) — каким-то „надутым-надменным человеком“, который, встав в позу, говорил об упоении в бою и даже демонстрировал, как „девы-розы пьет дыханье“, а все другие ему в подражание целовали своих подруг, но за всеми этими словами и жестами не было общего настроения, „не было Вальсингама“, не было пира — „ничего не было“, одно „скудное недо-разумение“.

Актер в этом смысле оказался не на первом месте не только по вине режиссера и системы, но и по собственной своей вине; впрочем, критика отмечала, что надежды на Пушкинский спектакль возлагались публикой отнюдь не потому, чтобы „в этом театре сами собой бросались в глаза те избранные артисты, которым по плечу великая трудность пушкинских заданий“ („Русское слово“). И А. Кугель, всегда подробно останавливавшийся в своих рецензиях на разборе актерской игры, ограничился на сей раз печальным констатированием: „Где уж, что уж толковать всерьез об исполнении! Плохо играют! Актерский абсентеизм...“

6

Особую страницу в истории Пушкинского спектакля необходимо посвятить Станиславскому, исполнителю роли Сальери, выдвинувшему своим исполнением перед театром серьезнейшую проблему произнесения со сцены пушкинского стиха.

Прежде всего о самом образе Сальери — о творческом замысле его и о фактическом рисунке. Зерно сценической задачи Станиславского — не в „зависти“, не в тоске по славе; Сальери — „аскет искусства, его великий Инквизитор“, искусство — „подвиг“, подвижничество, и потому Моцарт — злейший враг искусства, и „тяжкий долг“ Сальери — исправить судьбу. Поэтому Станиславский в первом монологе трижды упоминаемое у актора „зависть“ и „слава“ произносит пониженно, заглушенно. Сам Станиславский значительно позже так реставрировал свой замысел: „Мне казалось недостаточным изображать Сальери только завистником. Для меня он — жрец своего искусства и идейный убийца того, кто как бы потрясает основы этого искусства. Мой Сальери при открытии занавеса не блаженствует за утренним чаем в пудреном парике. Зритель застаёт его в халате, с растрепанными волосами, измученным после ночной работы, которая не принесла ему плодов. Труженик Сальери вправе требовать себе от неба награды и „завидовать“ бездельнику Моцарту, творящему шедевры шутя“. Оправдание Сальери — вот в сущности этот замысел: это уже не „убийство“, а восстановление поправленной справедливости, трагическое утверждение за рационализмом в искусстве права на творческие достижения. „В защиту труженика“ — так можно было бы формулировать содержание этого замысла, в котором Станиславский, сам великий труженик в искусстве, может быть, стремился выразить собственную творческую драму, драму „подвижничества“ в искусстве.

Как был реализован, осуществлен этот — пусть и спорный — замысел?

Сам Станиславский видит причину неудачи своего образа в психологическом усложнении и детализации его: первоначальный замысел наполнялся „все новыми и новыми психологическими деталями от кот рых общие творческие задачи усложнялись“: „за каждым словом роли был накоплен огромный духовный материал, каждая мелочь которого была мне так дорога, что я не мог расстаться с нею“. Психологическая насыщенность ясно шла по пути искания „будничной правды“. Притом это была планомерная рационалистическая работа над образом, лишенная черт сценической эмоциональности. Хотя Станиславский и старался „жить“ ролью и ему казалось, что он „жил ею правильно, чувствовал душу, мысль и всю внутреннюю жизнь“ своего Сальери, но это были „чувствования“ иного, все того же будничного порядка. Чуждая его дарования сценическая непосредственность сказалась с особой „предательской“ силой именно здесь, где требовался особый, исключительный, отвечающий пушкинской вдохновенности темперамент, подъем. В этой весьма показательной для артиста роли выступили на первый план, как отметил один из критиков, „так необыкновенно ясно“ его артистические недочеты не только на определенный случай, но и его „недостатки вообще“. „Сальери не было совершенно — был Станиславский, и вы окончательно убеждались, до/ чего несценично это такое оригинальное в жизни лицо, то самое лицо, которое было у него и в роли Фамусова, и в роли кавалера Риппа-Фрата и др. Все те же глаза, глядящие внутрь себя, сосредоточенно-неподвижные, все тот же смех — смех не Сальери, не Фамусова, самого Станиславского, и тот же голос, тусклый, бедный интонациями. И грузная, рыхлая фигура“ (С. Потресов). „Пыхтя и тужась, он представлял трагического Сальери“, — писал Кугель. „Чем больше он ломал и насиловал себя, тем меньше был собою, тем дальше отходил от образа“, — писал Н. Эфрос. Повторяется все то, что на заре своей артистической юности (в 1888 г.) — в „Скупом рыцаре“ — Станиславский сам отмечал в себе: „И пыжишься изо всех сил, напрягаешься, выпучиваешь глаза...“ — описывая всю эту поистине „каторжную работу“ (по собственной характеристике) овладения эмоциональностью. Недостаток „моцартовского“ начала в творчестве мстил за себя. Станиславский дал очень много „алгебры“ и очень мало „творческой мечты“, — писал один из критиков. „У Пушкина — страстный итальянец, у Станиславского — скучный резонер“ (С. Глаголь). В стремлении к натуралистической простоте игры исполнитель отменял все элементы „игры“ и стремился осуществить „жизнь“ на сцене, простую обыденную жизнь, вражд бную „всякой романтичности“, столь свойственной поэзии.

Вот почему фактически в исполнении Станиславского между замыслом и осуществлением получился разрыв, и сценический образ своего Сальери он сам так рисует: „желчное брюзжанье маленького, мелкого самолюбия сварливого завистника...“

Непосредственную сценическую задачу Станиславского постановщик спектакля А. Бенуа раскрывает как стремление впервые представить „подлинного“ Сальери — не театрального злодея, не „солиста“, говорящего напыщенные ариозо, а „настоящего“, раздавленного совестью человека с живой душой. И хотя Бенуа прибавляет, что в достижении этой „правды“ артист „на сей раз — отчасти наперекор своим привычкам“ — почти ничего не уделил требованиям „характерности“, но кри-

тика отмечает именно черты натурализма в этом исполнении. От стремления к „опрощению во что бы то ни стало, к якобы жизненной правде, образ делается незначительным, мелким“, — пишет Джонсон. Станиславский „переопростил пушкинского героя“, — указывает и П. Гнедич.

Н. Эфрос рисует так образ этого Сальери: „сидит большой, грузный человек, в синем кафтани, в белых чулках, темном парике. Голова низко и скорбно опущена к столу. Хорошо знакомое, мало преображенное лицо Станиславского, только словно оплывшее, рыхлое“. Критик отмечает в поведении этого Сальери натуралистические черты, переводящие весь образ в определенный план: „все та же забота о *будничной правде* и психологической насыщенности влекла артиста к чуждым всему строю пьесы „деталям *бытового характера*“: он долго и скучно плачет, когда Моцарт играет свой реквием, и эти „долгие“ реалистические (!) слезы портят великую торжественность момента“ (об этом „жутком до физического страдания“ моменте, когда Станиславский „плачет как баба“, упоминает и Бенуа). При словах: „откупори шампанского бутылку“, Станиславский медленно достает бутылку из-под стола, — описывает другой критик, — наливает в бокал Моцарта, долго держит его в руках, prepares яд, и продельвает все это с такой методичностью, словно он опытный преступник“. Искажены и последние слова Сальери о создателе Ватикана: „резкий выкрик, „испуганные“, расширенные глаза, раскрывшийся болезненно рот уродуют всю красоту и важность заключительного аккорда трагедии“ (Н. Эфрос).

7

Неудача артиста, строившего образ своего Сальери в плане натуралистической „правды“, осложнилась в данном случае специфической формой материала — условной формой стихотворной речи, и в этом существенном, органическом признаке пушкинской пьесы крылась главная опасность для артиста. Но этот факт сначала не принимался в расчет ни самим артистом, ни его театром.

Ал. Койранский (в „Утре России“), вспоминая вечер, устроенный незадолго до Пушкинского спектакля Художественным театром по случаю приезда известных французских артистов Люнье-По и Сюзанны Депрэ, указывает, что уже на этом вечере ясно обнаружилось, что, за исключением Качалова, стихи в Художественном театре читать не умеют. Артисты, читавшие стихи, внутренне переживали их идейное и образное содержание, но передавали публике как бы пересказ своими словами, не придавая значения ритмической форме. „Чувствовалось какое-то нарочитое отрицание ритма, как чего-то ненужного и, главное, *нестественного*, исключающего возможность внутренней сценической жизни“. Театр не понимал, что чувство ритма — это и есть „естественная“ природа стиха, вне которой нет оправдания его условной форме.

Стих являлся не случайной, внешней формой для поэтических образов, и в работе над этими образами нельзя было не исходить прежде всего от их ритмического и стиливого, глубоко творческого содержания.

Говоря о произношении стихов при переносе (т. н. enjambement) и о столкновении между членениями синтаксическими и метрическими, одни теоретики декламации, как известно, рекомендуют деление по

смыслу (логические паузы), другие требуют прежде всего метрического членения, — В. Жирмунский указывает, что этот вопрос обостряется в особенности в драматическом белом стихе, который широко пользуется переносом (enjambement), например, в „Моцарте и Сальери“.

Именно опыт Пушкинского спектакля Художественного театра приводит В. Жирмунский как „крайний пример“ той „прозаической разговорной интонации, явно не подходящей у стихотворной речи“, которую традиционно утверждала для конца XIX века натуралистическая театральная декламация, делившая стихи „по смыслу“, старающаяся придать им „естественную“, т. е. прозаически-разговорную интонацию.

Опрощение речи, „натурализация“ стиха, — вот к чему свелась одна из сценических задач Пушкинского спектакля, и это было „главной ошибкой“ его, которую очень хорошо поняла критика того времени: „театр умалил значение пушкинского слова“, не понял его самостоятельной поэтической и ритмической значительности и предпочел ему то, что почиталось в театре более важным — чисто смысловое „содержание“, чисто коммуникативную функцию слова.

„Из-за принципиального нежелания читать стихи, — пишет А. Койранский, — центр поэмы, грозный и опьяняющий „гимн в честь чумы“ исчезает в резонерских интонациях, в том духе „пересказа“, который заменяет в Художественном театре самодовлеющую и звучную стихию пушкинского стиха.

В „Моцарте и Сальери“, пьесе, наиболее проникнутой внутренней музыкой, больше всего сказалось принципиальное отрицание стихотворного ритма, та манера чтения стихов, которая звучит как „пересказ“ и за которой почти бесследно исчезает лицо поэта, характеры Моцарта и Сальери прежде всего рисовавшего в их ритмическом противополжении.

„Стихов не было, была проза, — писал А. Кугель. — Был натурализм, иногда впадавший совершенно в тон естественного разговорного представления“. „Опрощение текста“, в погоне за которым была уничтожена поэтическая образность речи, часто шло „в разрез с самим смыслом фразы буквально на протяжении всей роли Станиславского“ (В. Чарский).

На эту сторону спектакля особо реагировали поэты, и прежде всего символисты, усиленно выдвигавшие проблему музыкальности в стихе. Бальмонт, например, в печати указывал, что задача пушкинской постановки выполняема только при условии „дать стиху существовать легким стихом и не отягощать его тем способом произношения, который хорош при исполнении бытовой пьесы, но не соответствует поэме или драме, основанной на музыкальном чувстве. Сама манера читки стихов Пушкина была отягощением и сведением к прозе легковзвучного пушкинского стиха“.

Именно в практике самого Станиславского — творца системы — больше всего пострадал пушкинский стих, и урок этот Станиславский уже в наши дни осознал со всей превосходной критической остротой своего художественного чутья. Любопытно сравнить современные спектакли описания этого единоборства Станиславского с пушкинским стихом и его позднейшие признания и воспоминания об этом, сделанные через промежуток в 13 лет. „Так несомненно, — писал после спектакля С. Потресов, — что артист совершенно лишен чувства стихотворного

ритма, что он не чувствует, какие звуки можно извлекать из пушкинского стиха“. Критик подробно описывает ту полную „беспомощность“ („трудно себе представить большую беспомощности!“), с которой „представитель театра комнатного разговора“ встретился на пути с монологом, и „монолог подавил его, уничтожил...“ Было „характерное для Художественного театра тусклое бескрылие“, о котором мы выше говорили; не было пушкинской страстной напряженности, бурного вихря мыслей, а все тот же обычный „комнатный разговор со стеной, с потолком, с камином“, ибо артист, во имя большей натуральности при произнесении монолога, „употреблял все силы для того, чтобы не смотреть на публику, не говорить в публику, а бессильно и беспомощно поворачивался к боковой стене, устремлял свои взоры на потолок, обращался с возгласами и жестыкуляцией к камину“ и т. п. И растопленная лава речей Сальери у Станиславского превратилась в „почти брюзжание“ (сам артист, как мы уже знаем, именно этим термином — „желчное брюзжание“ — охарактеризовал позже поведение своего персонажа), — все взрывы потрясенной души были у артиста „сплетены“, „бессильно падали, не перелетая через рампу, не сообщаясь зрителю“. Не было даже достойной технической разработки текста.

Как мы знаем, сам Станиславский позже осознал, что он „жестоко провалился“ (как он пишет) в роли Сальери, и интереснейшие страницы его книги посвящены этой эпопее своей встречи с Пушкиным. Свидетельство крупнейшего представителя театрального искусства представляет, конечно, значительный факт в постановке самой проблемы чтения стиха со сцены „Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы распухли. В каждом из этих слов было заключено для меня так много, что содержание не вмещалось в форму и, выходя за пределы, распространялось в бессловесной, но многозначительной для меня паузе; каждое из распухших слов отделялось друг от друга большими промежутками. И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача“. Усиленно отчеканивая смысл слов, он в результате получал „вместо стиха в тяжелую прозу“.

Весь этот процесс настолько расходился с самим существом пушкинского прозрачного и легкого стиха, что Станиславскому пришлось, нарушив „правду“ естественной речи, вернуться для спасения положения к старому, давно отвергнутому театральному штампу декламации. Производя „насилие“ над стихом, артист производил „насилие“ и над своим чувством правды, когда он начинал „пыжиться“, „дыхание спиралось, голос тускнел и хрипел, он стучал, а не пел“. „Пытаясь придать ему больше звучности, я невольно прибегал к обычным банальным актерским приемам, т. е. к ложному актерскому пафосу, к голосовым каденциям, фиоритурам“.

Чувство „неуверенности“, ощущение „фальши и вывиха“, „боязнь слова и тяжесть речи“, невозможность воспроизвести то, что ощущалось „внутри себя“, привели Станиславского к осознанию факта и иного порядка — методологического. „Я не впервые так читаю стихи. Я всю жизнь так говорил на сцене“. На 60-м году жизни, на 17-ом году работы в Художественном театре, это было одно из трагичнейших разочарований — разочарований в своей системе натурализма.

И только теперь, прожив „шесть десятков лет“, он пришел к „простой“ истине, что основу сценической речи надо искать „в музыке“. что для вымывления „внутренней жизни на сцене“ нужна „музыкальная звучная речь“, а не „житейская, доморощенная“ речь. . „Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать по-скрипичному, а не стучать словами, как герцо о доску“.

7

Так Пушкинский спектакль подводил ясные итоги творческой системе натурализма во всех его сценических проявлениях.

Ал. Бенуа, которому принадлежала „ведущая роль“ в спектакле не только как художнику-декоратору, но и постановщику, в трех больших фельетонах в „Речи“ (1915, № 87—94), защищая спектакль от его многочисленных критиков, оправдывает свою основную линию театра соображениями „живого подхода“ к Пушкину, преодоления „мертво-академической традиции“, существующей у нас в отношении к классике“; речь идет, очевидно, о том, что мы назвали бы критическим освоением „наследства“. Он указывает, что смысл и „прелесть“ всей работы Художественного театра в том, что это „театр опытов“, вспоминая, что „ведь даже все „Чеховы“ в этом театре вначале проваливались или сопровождалась жестокой критикой“.

Любопытно, однако, что, защищая пушкинскую постановку, Бенуа попутно принужден признать „долю истины“ в общем мнении, что Пушкина не следовало касаться Художественному театру, ибо этот театр — „орган чересчур вещественных (!) исканий, почти что обывательской психологии“: „ему близко все, что носит следы быта“, даже Мольер и Гольдони в нем искажены „натуралистическим утяжелением“. Бенуа признает, что он сам держится иных представлений о сценическом исполнении Мольера, Гольдони и Пушкина, нежели то, которое он „сообща с Художественным театром показал публике“; ему знаком „истинный стиль“ Мольера, а не тот, который показан театром, так же, как и стиль „искрящихся, близких к импровизации, чуть буфонных и все же всегда поэтичных“ комедий Гольдони, как и „музыкальность и легкость“ Пушкина. Оказывается, участвуя в постановках всех этих авторов на сцене Художественного театра, он, Бенуа, — пикантное признание! — „ни минуты не питал иллюзий насчет того, что здесь он получит и легкость, и музыку, и импровизационный блеск, и стыдливое чувство меры“. Уничтожающее, по существу, для эстетики Художественного театра признание.

В тех же своих статьях о спектакле сам Бенуа, впрочем, вынужден признаться и в „ошибке“ — да, и именно в „ошибке против вкуса в понимании Пушкина“, — когда он отошел, например, в „Пире“ от простоты и занялся самостоятельными живописными задачами: „оттуда столько „вещественности“ в аксессуарах“, — признается он, — в желании дать „как можно больше старой Англии“ (не Пушкина, а „старой Англии“), „звона рюмок и стаканов“; „все это, — подтверждает Бенуа, — завело в слишком густые добри реализма“, — конечно, идет речь тут не о „реализме“, а именно доподлинном натурализме. На этих автопризнаниях и можно покончить с ролью Бенуа в спектакле.

* * *

Пушкин — непрекаемая высшая ценность русской народной культуры — должен был подчеркнуть всю неизбежную ограниченность механического разрешения задач искусства, поставленного перед собою буржуазией в период начавшегося иссякания ее творческих сил. История пушкинской неудачи театра крайне поучительна в этом плане и для наиболее четкого вскрытия существа различных творческих идеологий, для столкновения двух начал в искусстве. И оказалось, что

Вода и камень, лед и пламень
Не так различны меж собой.

Исход столкновения был заранее предрешен.

Поучительность Пушкинского спектакля не только, так сказать, исторического значения; она имеет методологическое значение, которого никак нельзя преуменьшить и для сегодняшнего дня.

Художественный театр на грани решительной борьбы двух миров как живой творческий организм толкался всеми обстоятельствами на единственный путь развития искусства — путь художественного и поэтического реализма, тенденция которого стала ясно вырисовываться в позднейшие годы — годы революции, с осознанием старшим поколением театра всего проделанного опыта и с ростом в этом театре нового актерского поколения.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СОВРЕМЕНИК

ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-
ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
Ж У Р Н А Л

Я Н В А Р Ь • 1 9 3 7

1

ЛЕНИНГРАД

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“