



# Человеческая комедия

БАЛЬЗАКОВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ В ТЕАТРЕ ВАХТАНГОВА



«Человеческая комедия». Художник Исаак Рабинович.

Мысль показать на сцене Бальзака возникла сравнительно давно. Соблизнаня остроут бальзаковских произведений и предчувствие таинственности стиля его писаний. От пьесы Бальзака мы быстро отказались, так как они нам показались несравненно более слабыми по мысли, смелости и идеиному содержанию, чем его романы. Попутно с мыслью показать Бальзака на сцене рождалась сомнения, трудности и вороты — как это сделать. Следует ли взять один из романов Бальзака и его инсценировать или попытаться взять более широкий оквад. В конечном итоге театр решил остановиться на втором варианте, т. е. в инсценировке пьесы за Бальзаком «Человеческой комедии». Нам казалось, что инсценировка одного романа (при наличии определенной бальзаковской темы) будет разрывать образы и подрежет философские корни бальзаковского творчества. Тут и возникли самые большие трудности по линии скота и выбора темы, максимально разрывая образы, бальзаковского окружения героев и т. п.

Что, по существу, толкало театр на инсценировку Бальзака? Социальный темперамент сомнений его, реалистичность в своем существе монополизирована, театральность. Он — одни из немногих авторов, которых не предельной смелостью и исчерпывающей откровенностью раскрывают человека буржуазного общества. Театр, который стоит перед собой задачей показать нового человека, вновь становящегося обществом, с полным правом обращается к поклону человека старого буржуазного общества.

Бальзак для нас прозвучал, как писатель утверждавший буржуазию, который понимал и знал, что основным стержнем классовой борьбы его времени была победа буржуазии над землевладельческой и родовой аристократией и что клюв в этой победе — деньги, которые являются «блаженными, бесполыми героями в сопливении Бальзака».

Что же мы имеем в пьесе II. Суходина?

Прежде всего аристократично. Это ухаживание с исторической арены класса, выродившись, супорожнившееся за жизнь, замкнувшееся в клетку. В то время о них принято было говорить: «они вернулись из эмиграции, ничего не забывши, но и ничего не научивши».

Иначе и не могло быть, ибо принадлежащая им наука «наука жизни» есть наука другого класса. В пьесе к этой группе принадлежит Шоле, Боссан, супруги Серизи, Липпо.

Вторая группа — это буржуазия, класс победителей. Основным представителем этого класса в пьесе является Ниосекан, представитель финансового капитала, спекулянт, земельный комбинатор, видящий жизнь без прикрас, умеющий распознавать нужных ему людей. Он с усмешкой следит за землемерами Гидо «богащайтесь, господа». Он сам не создает ценностей, но в его руках инти-

всех произведениях Бальзака, которые мы используем для пьесы, фигурируют два фактора — Париж и Бордо. Это естественно должно набирать свое отражение и в пьесе и в постановке. В произведениях Бальзака нет почти ни одного героя, которого он не заставлял бы выворачивать изречения перед читателям. Второй фактор бальзаковских романов — Париж. Как говорят: «Бальзак — лицо Парижа». Как показывается Париж в нашем спектакле? Во-первых, через монологи действующих лиц — Вертена, Боссана, Растилья. Во-вторых, через оформление: во многих картинах мы даем панораму бальзаковского Парижа, но не как статическую картину, в как эмоциональный актинговый фейс действия.

Для нас основной темой спектакля является человеческая личность, ее формирование в условиях буржуазного общества. Нам кажется, что эта тема является не только волнующей по содержанию, но и актуальной для нас, строящих новое общество.

Теперь о сюжете, т. е. о конкретном раскрытии темы и идее или содержании в узком смысле слова. Нашу тему о человеческой личности мы раскрываем на основе жизненного пути двух молодых людей. Их карьера — борьба за свое место в жизни — строится в определенной социальной среде, в которой для использования своих способностей необходимо переплывать молодость в возраст, ум в хитрость, доверчивость в вероломство, красота в порок, отвагу в изворотливость. Вседвигается этимодиум этих двух молодых людей. Сюжет развертывается на различиях их тактик.

Там, где основа всего деньги, там человеческая личность стоит, дешево. В этом обществе «человек человеком» — вот основная мысль спектакля. Эпиграфом к нему могли бы служить слова Маркса «презрение к человеку как самому себе».

Говоря об оформлении спектакля, мы ограничимся лишь первоначальным, который стоял перед художником (Исаак Рабинович): игра на масштабах. Париж — эмоционально-возбуждающий фактор, наличие сценической площадки, яркость актеров, сугубая театральность, реализмичность.

Количественно в музыке мы решаем быть экономичными. Лейтмотив для музыки композиторов Шостаковича взят Париж этого времени.

Изак, социальная насыщенность, пластичность образов, четкость мизансцена, мастерство актера, музыкальность и настоящая теплерность — вот наше требование к себе и к актеру.

Актрисская игра диктуется характером построения образа. Этим подсказано стремление к максимальной выразительности актера. Психологическую правду системы Станиславского мы хотим облечь в языковую голосовую и пластическую форму. Хотется — в идеале чтобы она эмоция, но одно отложение, не один-кусок не был звукодрамы на сцене до тех пор, пока для них не будет найдена соответствующая внешняя и притом театральная форма. И в этом смысле мы требуем от актеров проявление творческой индивидуальности. Голос — та же насыщенная голосовая форма, мы опять-таки ищем в языке актера, чтобы заполнить ее содержанием и смыслом.

Раскрытие Ибсена на русской сцене связано с самыми концами XIX и началом XX века. Художественный театр в первое десятилетие своего существования считал Ибсена «своим автором», «Гелда Габлер», «Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые пробуждаемся», «Линкс утка», «Столы общества», «Поневоле», «Браво», «Росмерхольм» прошли за годы 1898—1908. Потом Ибсен сразу исчез с афиши художественных театров, заполнив место его эпиграфом — «Гелда Габлер», «Страньера Сольнес». На примере двух «Гелда Габлер» — Станиславского—Немировича-Данченко (сезон 1898—1899) и Мейерхольда у Комиссаржевской (1906—1907) можно было бы отчетливо проследить, как испытывалось истодование Ибсена от психологического-натуралистического к «вне времени» импрессионистическому.

Затем, когда Ибсен наступил сумерки, Правда, Ибсен шел и на сцене Московского Большого театра и в Александрии, правда, его «Привидение» было бессменной гастрольной пьесой Одриене, но в основном ибсеновская волна склонила к «Столам общества», называвшим Ибсена «всего лицом 4 комедий», ставки перед режиссером советским другим актером, членом «Приединения». Един в «Приединении» Ибсен изображался историей одной семьи, то в «Столах общества» он дает картину самого общества, большое социальное позади, сатирическое по своему направлению. Сущескому второму пьесы очень хорошо подчеркнули в мизансценах, да в отдельных случаях действительность «групповых портретов».

Другая хорошая сторона режиссера Сущеского заключается в его работе с актером. Коллектив Ленинграда не исчез «ибсеновским» на сценах своего театра, правда, его «Привидение» было бессменной гастрольной пьесой Одриене, но в основном ибсеновская волна склонила к «Столам общества», называвшим Ибсена «всего лицом 4 комедий», ставки перед режиссером советским другим актером, членом «Приединения».

Последовавший театр также не торопился возвращаться к Ибсenu. Происходило это, вероятно, в силу того, что театральные художники ощущали, с одной стороны, невозможность играть и ставить Ибсена по-старому, в с другом — не находили нового ключа к его истолкованию. Этак «академик-искусственность» Ибсена связывалась особенно на двух ибсеновских пьесах — на «Росмерхольме», прошедшем в Первой студии МХАТ и начале революции, и на сравнительно недавнем «Строителем Сольнес» в бывшем театре Корша.

После построения спектакля так же торопился возвращаться к Ибсenu. Ибсена связывалась особенно на двух ибсеновских пьесах — на «Росмерхольме», прошедшем в Первой студии МХАТ и начале революции, и на сравнительно недавнем «Строителем Сольнес» в бывшем театре Корша.

Ибсену, конечно, хотя часто и причудливо, хотя часто и причудливо с точки зрения ибсеновского наследства, но изобретательно, что вероятно, идет от Ибсена, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не соприкоснуться с культурным счетом, не сдаться попыткам по-новому разобраться в тех 25 пьесах, которые написаны норвежским драматургом за 50 лет его театральной деятельности (Ибсен начал писать для театра в 1848—49 гг. и кончил в 1898—99 гг.).

Ларчик, в сущности, открывался просто. Надо было, не мудрствуя ладони, в Ибсenu увидеть то, что он являлся на самом деле — замечательным реалистом и психологом обобщенного и ясного. Между тем было очевидно, что дело не в Ибсene, а в подходе к нему, что Ибсен слишком гордился и винилитом, чтобы не с

# Городничие и Хлестаковы к сценической истории «Ревизора»



Н. О. Дир—первый исполнитель Хлестакова

«Ревизору» почти сто лет. Бесконечный ряд актерских имен связан с этот период с генеральной комедией Гоголя. Недаром было время, когда провинциальные антрепренеры возводили флаги «Ревизора» в принципе формирования групп: есть исполнители для «Ревизора» и «Горе от ума» — группа укомплектована и может нести любой репертуар.

При этом особенным вниманием со стороны творческих работников театра всегда пользовались две роли — городничего и Хлестакова. Потому что все круные мастера русской сцены пробовали свою силу на сцене этих образов. Правда, история русского театра распологает краинами скользкими данными о характере исполнения, даже главных ролей «Ревизора». Но тем не менее сейчас уже возможно определить, что за долгие годы его сценической истории ясно обозначается несколько основных трактовок.

По единогласному отзыву современников эта роль создала М. С. Шенкенса. Являясь по преимуществу актером комедийных, Шенкенс, актеризуя комические положения ролей, особенно подчеркивал проповедность и трусость городничего.

Однако, пару с этим Шенкенс придавал образу внутренне оправданное выражение, волгнувшись в трагические моменты. Так, слова: «Не побудите, жена, дочь, — писалось им с таким следом в голосе, с таким нечастным выражением лица, что казалось он сейчас расплачется. «И этот путь на минуту делает жалок», — воспоминает рецензент.

## ЛЮДИ НОВОЙ ЭПОХИ

Центральное бюро живописных выставок МОССХ приступило к организации выставки имени XVII Сезда ВКП(б) «Новые люди новой эпохи».

На выставке будут представлены работы: Прохорова, Годунова, Шмидта, Мироненко, Изотова, Федорсмана, Ермольчука, Ессеева, Буденного, Блохера, Дильтрова и др.

Эти полотна, пишущие художники: Бродский, Богородский, Герасимов, С. А., Герасимов С., Карадзовский, Захаров, И. М. Моравов, Горелов, Тане, Юон, Казин, Яковлев, В. Садинский, Модоров, Львов, Котлов, П., Котов Н., Мешков В. В., Мешков В. Н., Рязанский, Перельман.

Центральное бюро живописных выставок МОССХ привлекает к работе скользкими.

Перед скользкими выдвигаются задачи представить на выставке в бордельах и горельефах лучших из лучших ленинцев — поэтическую ВКП(б).

Эту традицию рисовали образы городничего блестящие завершили В. Н. Давыдов, даже чисто внешними чертами весьма похожий на тучного, приземистого Шенкенса. Но опровергавший гуманистическим мировоззрением картины письма, творчество Давыдова окончательно вычеркнуло из образа городничего его социальный цинизм. Блестящее мастерство Давыдова, в конечном итоге всегда приводившее к опправданию действительности во всех ее противоречиях, бесконечно снижало, сатирико-обличительную напряженность комедии Гоголя.

Сам Гоголь высоко ценил первого исполнителя роли городничего И. И. Сосинского. В отрывке от трактова Шенкенса, его городничий выходил сдержаннее, более себе на уме. Своего городничего Сосинский рисовал в виде тучного, холода плюща с головой и характером мягкотельной лисы. И в тех сценах, где Шенкенс вызывал юмор, Сосинский был только забавен. Талантливым продолжателем традиции Сосинского был известный московский актер И. В. Самарин.

При всем своем различии трактова Шенкенса и Сосинского соглашались в социальной характеристики образа. Их городничий был типичным представителем помещичьего дворянства, начинаясь избыточностью, выразившейся в тонах, где Сосинский был только забавен. Талантливым продолжателем традиции Сосинского был известный московский актер И. В. Самарин.

В советском театре было создано два замечательных образа Хлестакова — М. А. Чехова и Э. Гарина.

Но оба они также широко опирались на указанную традицию привнесения в образ Хлестакова чистой бытовой эпизодичности.

В Хлестакове осталась роль, превратившаяся в поисках смысла на сцене.

Современно, начиная строку образа городничего Пров Садовский. Он играет грозного градоначальника с явной эпизодической стороны, а также скользкими данными о характере исполнения, даже главных ролей «Ревизора». Но тем не менее сейчас уже возможно определить, что за долгие годы его сценической истории ясно обозначается несколько основных трактовок.

В советском театре было создано два замечательных образа Хлестакова — М. А. Чехова и Э. Гарина.

Но оба они также широко опирались на указанную традицию привнесения в образ Хлестакова чистой бытовой эпизодичности.

В Хлестакове осталась роль, превратившаяся в поисках смысла на сцене.

Современно, начиная строку образа городничего Пров Садовский. Он играет грозного градоначальника с явной эпизодической стороны, а также скользкими данными о характере исполнения, даже главных ролей «Ревизора». Но тем не менее сейчас уже возможно определить, что за долгие годы его сценической истории ясно обозначается несколько основных трактовок.

В Хлестакове осталась роль городничего на советской сцене (Зрамевский, Малютин, Вертишев и др.).

Одним из самых ярких образов городничего передавалась ими прежде всего акцентированном в образе городничего Черномордым.

И для своего времени такая трактовка была вполне закономерна, так как сообщала роли необходимую социальную практику николаевского режима. Трактова Садовского подыгрывала патологическим началом Хлестакова.

Хлестаков был явно придан не-

## СОВЕТСКИЙ ПЕТРУШКА

ЮБИЛЕИ КУНОЛЬНЫХ ГЕАТРОВ ЛЕНТЮЗА

жестокости и ханжества мещанственности в отношении ко всему дворянскому прошлому. Однажды, когда перед советским театром выдвигнулась проблема создания образов большой психологической углубленности и полного социального уточнения, эта традиция ярко обнаружила опасность превращения образа городничего в социальную маску, костюмирующую гений сатиры Гоголя.

С. ДАНИЛОВ

Репертуар кукольных театров Лентюза содержит больше 50 штук на актуальные темы. Он также дал от бытного до научного выражения, как техники кукол, голосоведение, музыка, свет, оформление, балетификация современного кукольного спектакля далеки от деревенского «Петрушки» и его убогой жизненной пропаганды.

В последние постановки театра «Петрушки» ТЮЗ «Балка № 64» (по рассказу Анатолия Франса «Дело Кримкебеля») инспирированы Евг. Деменин грустна сатирический смысл Франсовой сатиры, введенном новых сцен, дробятся отдельные персонажи и т. п. Сценическое, верное, «изобретенное» оформление спектакля, где остроумно использованы отдаленные авторские ремарки, не включенные в текст инсценировки (сцена суда на фоне огромного по масштабам шарнирного ярко, выразительные с точки зрения социальной характеристики фигуры самих кукол, исполненные талантливых художников театра И. Павловича, — все было направлено к тому, чтобы сдвинуть «Балку № 64» резкой сатирической реальности и превратить ее в яркую жизненную маску, костюмирующую в схематизме.

Попыткой порвать со всеми укрупненными традициями было исполнение роли городничего И. Н. Пешкова.

Но в своих поисках нового психологического обоснования роли Пешкова пришел к образу слабонервного старика, без тени горделивого юмора, без красочности городничего языка. И опыт Пешкова остался в советском театре ярко-драматической неудачей большого мастера.

Сам Гоголь признавал роль Хлестакова труднейшей из всех ролей «Ревизора». Первый исполнитель Хлестакова Н. О. Дир превратил его в обычного «водяного шалуна» в измере так называемого классического водяного 1830-40-х годов, уважавшего российского бытования от социальной действительности к бытовым мелодрамам, к «философии малозначимости». В деревенском плане трактовки Хлестакова и ее другие первые ис-

полнители: необычайно психологическая сложность образа сразу же заставила актеров выстремиться подогнать его под привычное актерское изображение.

И то же самое начали делать последующие исполнители роли.

Так новая традиция трактова Хлестакова, начатая И. В. Самарином, была, в сущности, приспособлением роли под амплуа «фата».

Утверждение на сцене принципов реализма и бытования привело к физиологическому обоснованию роли Хлестакова, плавне эпизодически-бытовому.

Хлестаков, в конечном итоге всегда приводивший в противоречиях, бесконечно снижало, сатирико-обличительную напряженность комедии Гоголя.

Вокруг корабля находятся в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

В окружении этих систематических неудач с образом Хлестакова проявляются немногие попытки перевести его пустоту в безнадежу в качестве ведущей черты образа. Если верить современникам, именно в этом плане исполнение роли Хлестакова А. М. Максимов. Из позднейших исполнителей полную бессодержательность Хлестакова удачно передавал Б. А. Горин-Горинов.

В ожидании от этой или иной трактова Хлестакова создает свои специфические трудности для развертывания самодеятельности. Возьмем Б. А. Горин-Горинова.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Но в то же время обстановка жизни на кораблях создает свои специфические трудности для развертывания самодеятельности. Возьмем Б. А. Горин-Горинова.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

Когда корабль находится в плавании, краснобоятоты, естественно, лишены возможности видеть театральные представления, слушать артистов — певцов, музыкантов. А потребность в искусстве большая. И тут особенно вырастает значение художественной самодеятельности. К ее развитию побуждает сама жизнь из кораблей.

