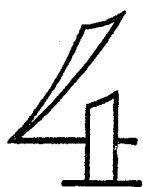


Театр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
 ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРА
 ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР
 И МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



Апрель



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«Искусство»

МОСКВА

В НОМЕРЕ:

**К 92-Й ГОДОВЩИНЕ
 СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. И. ЛЕНИНА**

Б. Ростоцкий — Начало пути	3
Б. Яковлев — Ленин читает...	8

Валентин Катаев—Цветик-семицветик. Феерия 17

Вл. Путинцев — Герцен и театр 36

АЛЕКСЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ПОПОВ

Николай Погодин — Свежий ветер тридцатых годов	40
Мария Бабанова — Моя благодарность	46
Борис Смирнов — Только одна встреча	48
Юрий Пименов — Напряженная жизнь	50
Любовь Добржанская—Алексей Дмитриевич	52
Из записных книжек разных лет	55
Из студенческих конспектов	59
Анатолий Эфрос — Как жалко!	62
Вольдемар Пансо — Дальше — тишина	64
Б. Львов-Анохин — Учитель	68
А. Шатрин — Напутствие	70
Т. Заборовская, Т. Иванникова — Нам посчастливилось	72
М. Кнебель — Трудные, но счастливые годы	74

И. Соловьева — «Медея» 86

ПРЕМЬЕРЫ

В. Кузнецов — «Оптимистическая трагедия»	91
А. Власенко — «Честность»	94
Л. Данилова — «Беглец»	95
А. Альшуллер — «Коллеги»	98
Юр. Зубков — «Хозяева жизни»	99
Н. Новоселицкая — «Все это не так просто»	101
М. Гижимирели — «Лавина»	103
И. Нестьев — «Севастопольский вальс»	103

Дм. Кабалевский — Беспокойный талант . 106
 С. Антонов — Его имени нет на афише . . 116

КНИГИ О ТЕАТРЕ

М. Туровская — Чехов и театр 119

ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ 121

НАРОДНЫЙ ТЕАТР

Василий Сухаревич — Пока они завтракают... Комедия-новелла в двух частях	144
Назым Хикмет—Шоссе Энтузиастов в Омске	160
Г. Литинский—Изддержки славы и невнимания	162

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

П. Марков — Вена — Будапешт	174
Б. Зингерман — Трое из ТНР	182
Анджей Вроблевский — «Третья, патетическая» в Лодзи	190

НАЧАЛО ПУТИ

Наш театр, как и все советское искусство, стоит на пороге новых, значительных свершений.

Пусть сейчас мы часто говорим о неудовлетворенности спектаклями и пьесами, о недостаточно глубоком проникновении их создателей в сущность явлений нашей бурной современности. Само это чувство неудовлетворенности продиктовано не только острым желанием как можно скорее добиться новых творческих успехов, но и осознанием необъятности перспектив, открытых перед художниками.

Вчитываясь в строки новой Программы Коммунистической партии Советского Союза, мы как нельзя более отчетливо видим всю неуклонность движения советского ис-

кусства к новым высотам в развитии идейного содержания и художественного мастерства. Его пути определены великими идеями В. И. Ленина, возрождением ленинских норм и в жизни искусства, они были намечены еще в пору рождения Советского государства.

Поэтому особенно важно вернуться мыслью и памятью к самой ранней, первоначальной поре деятельности В. И. Ленина — сразу после Октября 1917 года. Сделать это помогает, в частности, книга И. С. Смирнова «Ленин и советская культура»¹. Период, который охватывает это обширное,

¹ И. С. Смирнов. Ленин и советская культура. Государственная деятельность В. И. Ленина в области культурного строительства (октябрь 1917 г. — лето 1918 г.). Изд. АН СССР. М., 1960.

насыщенное материалами исследование, недолго: октябрь 1917 — лето 1918 года. Однако трудно переоценить все богатство ленинских мыслей, указаний, оценок, отдельных замечаний, которые приводятся в книге, всех новых или малоизвестных данных, впервые с такой полнотой вводимых в научный обиход.

Но значение и интерес, вызываемый книгой, определяются не только обилием материала, а и его принципиальной важностью. Речь в ней идет о самом начальном, исходном этапе строительства советской государственности, о закладке основ советской социалистической культуры. Поэтому, насколько существенно изучение всего относящегося к этому самому раннему этапу деятельности В. И. Ленина, как главы Советского правительства, во всех сферах жизни рабоче-крестьянского государства, в том числе и в области искусства. Эта проблема не обойдена в книге И. Смирнова — одна из глав ее носит название «Первые мероприятия в области искусства».

В заключение своей книги, подчеркивая особую трудность в строительстве новой культуры — культуры социалистической, которые возникали перед главой Советского государства, автор справедливо отмечает, что если в области политического и экономического переустройства общества В. И. Ленин опирался на конкретные положения марксистской теории, обогащая ее опытом истории периода империализма и диктатуры пролетариата, то в области культурного строительства Ленину, партии «пришлось самостоятельно определять принципы и перспективы...». И. Смирнов ссылается при этом на одно из высказываний самого Владимира Ильича (в мае 1918 г. на съезде Советов народного хозяйства): «...не могу припомнить ни одного известного мне социалистического сочинения или мнения выдающихся социалистов о будущем социалистическом обществе, где бы указывалось на ту конкретную практическую трудность, которая встанет перед взявшим власть рабочим классом, когда он задался задачей превратить всю сумму накопленного капитализмом богатейшего, исторически неизбежно-необходимого для нас запаса культуры и знаний и техники, — превратить все это из орудия капитализма в орудие социализма».

Значение материала, рассматриваемого в

книге, и заключается, в частности, в том, что читатель воочию знакомится с поистине неисчерпаемой по своим историческим последствиям новаторской деятельностью В. И. Ленина в области созидания социалистической культуры.

Вполне обоснован вывод автора книги, вытекающий из всего хода изложения: «...преобразования в области культуры, начавшиеся буквально с первых дней советского строя, явились началом великого процесса культурной революции в нашей стране. В духовной, культурной жизни страны развернулись события, которые не имели себе равных в истории по масштабам и темпам, по силе и глубине влияния на широчайшие слои народа, по принципиальным последствиям для судеб самой культуры».

Этот вывод полностью подкрепляется тем материалом, который относится и к области искусства. Он может быть обоснован, скажем мы от себя, и данными, относящимися к такой сравнительно более узкой сфере, как театр.

Вопросы строительства нового, советского театра не составляют предмета специального рассмотрения в книге «Ленин и советская культура». О них говорится лишь попутно, очень бегло и лаконично. Однако то, что в книге излагается обстоятельно и что в большей мере относится непосредственно к сфере изобразительных искусств, поможет с еще большей отчетливостью понять весь огромный масштаб намеченной Лениным перспективы формирования социалистической художественной культуры, неотъемлемым звеном в которую входило и искусство театра.

В главе, посвященной первым мероприятиям Советской власти в области искусства, направлявшимся непосредственно рукой Ленина, его инициативой, автор сосредоточивает внимание на двух основных проблемах: национализации и охране культурных ценностей и знаменитом ленинском плане монументальной пропаганды.

Приводя огромное количество фактов, щедро и исчерпывающе их комментируя, И. Смирнов показывает, как настойчиво и последовательно, с каким размахом организовывалось дело сохранения ставших достоянием народа материальных памятников художественной культуры. Автор показывает, как возглавленная И. Грабарем Коллегия при Наркомпросе, впоследствии

переименованная в Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины, развернула большую работу по выполнению специальных указаний Владимира Ильича — по национализации художественных собраний, учету, охране и реставрации памятников искусства и старины.

Во всей обширной, гибкой, необычайно оперативной и всесторонней системе мер, принятых к сохранению огромных художественных богатств прошлого, несомненно сказывалась забота о необходимой для рождения нового, социалистического искусства преемственности по отношению ко всему лучшему, истинно народному, что заключено было в художественной культуре.

Прямым продолжением этой системы мер, предпринятых по прямым указаниям В. И. Ленина, несомненно можно считать и опубликованное 30 января 1919 года постановление Наркомпроса о регистрации, приеме на учет памятников истории театра: архивных документов — дневников, писем, автографов театральных деятелей, — пьес, макетов и эскизов театральных декораций и т. п. Характерно, что учет и хранение всех этих материалов призваны были помогать строительству нового театра, они должны были служить, как говорилось в постановлении, для «возможно более полного изучения и разработки связанных с театром вопросов» («Известия», 30 января 1919 г.).

Небезынтересно вспомнить о том, что В. И. Ленин утвердил пожизненным директором Театрального музея его создателя — А. Бахрушина. Очевидно, в начале 1919 года, когда этот музей был передан в ведение Наркомпроса (до того он находился в системе Академии наук), А. Луначарский обратился к Владимиру Ильичу с вопросом: можно ли оставить за музеем имя Бахрушина — «создателя этого музея, но тем не менее бывшего капиталиста»? В ответ на заверение Луначарского, что Бахрушин никогда не уйдет от своего детища и не окажется нелояльным по отношению к Советской власти, Ленин сказал: «Тогда... назначайте его пожизненным директором музея и оставьте за музеем его имя». В этих словах сказались в равной мере и ленинская установка на использование старых специалистов в интересах строительства новой культуры, и забота о самом крупном краеведческом музее истории театра.

Но, конечно, задача сохранения памятников художественной культуры прошлого никогда не была, да и не могла быть для Ленина самоцелью. Наследие было необходимо как важная и непреходящая предпосылка формирования новой культуры. Это становится особенно ясным в свете некоторых фактов, которые приводит И. Смирнов.

Когда в первые дни после Октября буржуазная петроградская печать распространила провокационные клеветнические слухи о разрушении памятников старины в Москве (в частности, о пожаре храма Василия Блаженного), то это оказало влияние на какой-то момент даже на А. Луначарского, подавшего 2 ноября 1917 года заявление в Совнарком о сложении с него обязанностей наркома по просвещению. Правда, уже 4 ноября печать сообщила, что Луначарский забрал обратно заявление об отставке. Об этом эпизоде впоследствии вспоминал сам Анатолий Васильевич, приводя очень знаменательные слова Ленина, сказанные ему в пору его колебаний: «Как вы можете придавать такое значение тому или другому старому зданию, как бы оно ни было хорошо, когда дело идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом?».

С этими словами Ленина органически связано то, что мы читаем в наши дни в новой Программе Коммунистической партии, принятой XXII съездом: «Культура коммунизма, вбирая в себя и развивая все лучшее, что создано мировой культурой, является новой, высшей ступенью в культурном развитии человечества. Она воплотит в себе все многообразие и богатство духовной жизни общества, высокую идейность и гуманизм нового мира».

В искусстве это и будет созданием красоты, безмерно превосходящей все, о чем могли только мечтать в прошлом.

Следуя мысли Ленина, новая Программа партии не противопоставляет создание этой новой красоты лучшим традициям прошлого, но и не замыкает ее в пределы простого повторения старого: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, — говорится в Программе партии, — смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развити-

ем всех прогрессивных традиций мировой культуры».

Живая диалектика традиций и новаторства, как неразрывно взаимосвязанных между собой начал в процессе развития искусства, раскрытая в положениях новой партийной Программы, уходит в своих истоках в ленинские идеи и принципы, находившие свое воплощение с первых же месяцев строительства Советского государства.

Правильно поступает И. Смирнов, когда вслед за обстоятельным рассмотрением мероприятий Советской власти по охране культурных ценностей с той же тщательностью освещает вопрос о ленинском плане монументальной пропаганды, то есть о плане художественного оформления советских городов, прежде всего Москвы и Петрограда, памятниками, барельефами и надписями, пропагандирующими идеи социализма, увековечивающими героическую освободительную борьбу трудящихся, образы великих деятелей культуры.

По существу, в плане монументальной пропаганды речь шла о самом активном и немедленном утверждении языком искусства, в данном случае языком скульптуры и настенной живописи, социалистических идей. И. Смирнов прав, когда приходит к выводу, что «ленинский декрет впервые поставил перед творческой интеллигенцией нашей страны великую задачу создания художественных произведений, «отражающих идеи и чувства революционной трудовой России» как ведущую задачу художников Советской страны».

Так, закономерно и естественно, забота о сохранении и даже реставрации ценнейших архитектурно-скульптурных памятников дополнялась заботой о создании новых творений, призванных органически войти в облик города и утвердить новые революционные идеи.

По сути дела, в направлявшейся В. И. Лениным политике в области театра, непосредственным и талантливейшим проводником которой был А. Луначарский, мы без труда обнаруживаем своеобразную параллель тому, о чем в книге И. Смирнова рассказывается по преимуществу применительно к сфере изобразительных искусств.

Известно, какую заботу проявлял Ленин о старейших русских театрах, начиная с Московского Художественного и Московского Малого. И. Смирнов приводит слова

Ленина, переданные А. Луначарским, из их беседы с Владимиром Ильичем, состоявшейся, как вполне обоснованно заключает автор книги, в начале 1918 года: «Пусть в течение голодного времени экспериментальные театры продержатся на известном энтузиазме. Совершенно необходимо приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, ибо этого нам пролетариат не простит».

К этому высказыванию примыкает и более позднее по времени широкоизвестное суждение В. Ленина о Московском Художественном театре. В ответ на вопрос А. Луначарского о введении МХТ в относительно более спокойную бухту академических учреждений при Наркомпросе Владимир Ильич произнес свои многократно цитированные слова: «Как же может быть иначе? Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить — это, конечно, МХТ».

Интересен рассказ П. Лепешинского о заседании Совнаркома зимой 1919 года. Один из ораторов предложил прекратить снабжение топливом крупнейших московских театров, и в первую очередь Большого театра, что практически означало бы их закрытие. Ссылаясь на переживаемые трудности, оратор одновременно напирал и на то, что Большой театр якобы удовлетворяет лишь запросы буржуазии и спекулянтов. «Каково содержание современных пьес? Все те же буржуазные оперы — «Кармен», «Травиата», «Евгений Онегин» и тому подобные вещи. Ничего для народа, ничего для рабочих, ничего для красноармейцев». Только короткая ироническая реплика Ленина, мимоходом брошенная перед постановкой вопроса на голосование, спасла Большой театр от, казалось бы, уже нависшей над ним угрозы закрытия.

Мысль о поддержке государством в первую очередь основных старейших театров — столпов театральной культуры — и необходимости новым, экспериментальным театрам в течение некоторого времени держаться на известном энтузиазме, ограничиваясь помощью общественных организаций, неоднократно высказывалась В. И. Лениным. В своей речи на партсовещании о театре в мае 1927 года Луначарский приводит слова Ленина, сказанные в связи с предложением о субсидиях молодым театрам: «Я очень хорошо понимаю, что эти театры будут экс-

периментировать в революционном духе и заслуживают поддержки, но у нас для этого сейчас средств нет. Поэтому нужно, чтобы их поддерживали местные советы, профсоюзы, вообще наша общественность».

Из этого никоим образом не следует, что В. И. Ленин недооценивал значение молодых, рожденных революционным временем театров. Напротив, Владимир Ильич не только возлагал на них большие надежды, но и отводил им весьма важное место в общем процессе формирования советской театральной культуры. Принцип свободного творческого соревнования, призванного способствовать рождению нового, народного, озаренного идеей коммунистической партийности искусства, соревнования, умело и тактично направляемого советскими органами, — вот что утверждалось с первых же лет существования Советского государства в качестве нормы жизни театра. Взаимодействие, взаимное прищипывание старых и новых театров — вот что должно было обеспечить и действительно обеспечивало неуклонный подъем театральной культуры, завоевание сценическим искусством высот революционной идейности.

Об этом отчетливо свидетельствует еще один, быть может, особенно важный разговор Луначарского с Лениным, состоявшийся в 1918 году, когда очень уж назойливыми стали нападки пролеткультовцев на бывш. Александринский театр как на «гнездо реакционного искусства». Резюмируя итоги беседы с Лениным о том, какую линию вести применительно к старым явлениям и новым начинаниям в искусстве, Луначарский формулировал их так: «...все более или менее добропорядочное в старом искусстве — охранять. Искусство не музейное, а действенное — театр, литература, музыка — должны подвергаться некоторому не грубому воздействию в сторону скорейшей эволюции навстречу новым потребностям. К новым явлениям относиться с разбором. Захватничеством заниматься им не давать. Давать им возможность завоевывать себе все более видное место реальными художественными заслугами. В этом отношении елико возможно помогать им».

Ленин одобрил такую характеристику линии, которой намерен был придерживаться

Луначарский в качестве наркома, сказав: «Я думаю, что это довольно точная формула. Постарайтесь ее втолковать нашей публике, да и вообще публике в наших публичных выступлениях и статьях».

Свободное творческое соревнование, как понимал его В. И. Ленин, ничего общего не имело с отказом от принципа последовательного, целенаправленного, определяемого идеей партийности руководства искусством. Применительно к театру полностью сохраняет свою силу вывод И. Смирнова о том, что исследуемый им период государственной деятельности Ленина «замечателен и поучителен прежде всего тем, что он показывает политику В. И. Ленина, позволявшую превратить все завоевания культуры «из орудия капитализма в орудие социализма...».

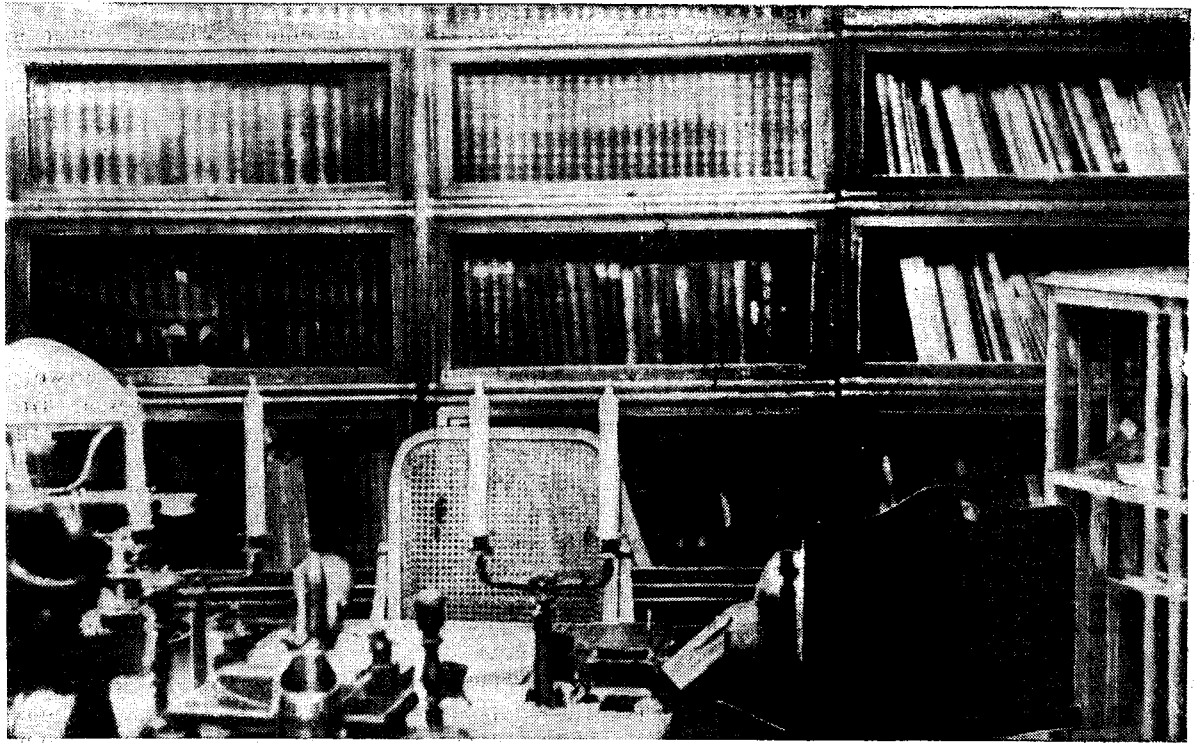
Забота о подъеме искусства была для Ленина неотъемлемым звеном направляемой Коммунистической партией грандиозной работы по идейно-эстетическому воспитанию народных масс, по их приобщению к искусству.

На этом пути возникала двуединая задача, о которой говорил Ленин в известной беседе с Кларой Цеткин, — добиться того, чтобы искусство могло прийти к народу, а народ — к искусству. Первым важнейшим условием этого было: поднять общий образовательный и культурный уровень.

Искусство, — подчеркивал В. И. Ленин в той же беседе, — «должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Положения новой Программы КПСС о подъеме творческой деятельности во всех областях культуры в пору начавшегося перехода к коммунизму, о достижении новых высот литературой, живописью, музыкой, кинематографией, театром — прямое продолжение идей В. И. Ленина, начавших осуществляться с первых же месяцев жизни Советского государства, направленных на подъем художественно-творческой деятельности широких трудящихся масс.

Б. Ростоцкий



Кабинет В. И. Ленина в Кремле

ЛЕНИН ЧИТАЕТ...

КНИГИ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ В ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ИЛЬИЧА

Ленин-писатель, Ленин-мыслитель, теоретик и пропагандист марксизма неотделим от Ленина-читателя, исследователя и критика. Его энциклопедизм и не имеющие равных масштабы научных интересов ни в чем, быть может, не отразились так наглядно, как в необъятно широком круге чтения.

Он изучал не только классическую и современную политическую, социологическую, экономическую и философскую литературу на русском, немецком, английском, французском, итальянском, а порой и на голланд-

ском, датском, шведском, польском, болгарском, чешском, украинском и белорусском языках. Его живо интересовали наиболее важные труды физиков и химиков, математиков и биологов, медиков и педагогов. Тонкий ценитель искусства, он следил за многими зарубежными литературами на языках оригинала, знакомился с переводами на европейские языки книг писателей и публицистов народов Востока — Индии, Китая, Египта, других стран Азии и Африки.

К сожалению, круг чтения Ленина монографически не изучен. Разрозненные по

многим источникам данные не сведены воедино, а множество его интереснейших замечаний и пометок на книгах все еще не опубликовано. Отличным пособием для исследователей и этой стороны ленинского наследия послужит каталог «Библиотека В. И. Ленина в Кремле» — фундаментальный труд научных сотрудников Института марксизма-ленинизма, Всесоюзной Книжной палаты и мемориального музея в Кремле¹.

8450 библиографических описаний охватывают в каталоге не менее десяти тысяч изданий, ибо под одним и тем же номером нередко зарегистрированы многотомные собрания сочинений или журнальные комплекты. Все эти книги, журналы, газеты, листовки и поныне находятся в рабочем кабинете Владимира Ильича, в его квартирах в Кремле и Горках, в Центральном партийном архиве и библиотеке Института марксизма-ленинизма.

Материалы каталога подразделены примерно на двести традиционных библиографических рубрик. Более десяти из них посвящены литературе и искусству. Здесь учтено свыше тысячи художественных произведений, книг об искусстве: его общих эстетических проблемах и отдельных видах — живописи, скульптуре, музыке, кинематографии.

Театр среди них на первый взгляд занимает не слишком значительное место. Составители выделили лишь двадцать четыре театроведческие работы, в той или иной степени заинтересовавшие Владимира Ильича, а в двух случаях поставленные им в книжные шкафы кабинета.

Однако на самом деле театральное искусство, во всех смыслах этого понятия, представлено в библиотеке неизмеримо шире. Ведь театр, конечно же, начинается с драматургии. Именно она особенно полно собрана в библиотеке. В нее вошли не только классики — от Аристофана до Горького, но и немало драматических писателей XX века, и в их числе — зачинателей советского театрального искусства.

К тому же о театре помимо профессиональных театроведов писали и музыковеды, и литературные критики, и деятели культурно-

политического просвещения. Выделенные в каталоге театроведческие работы необходимо дополнить произведениями драматургов, трудами философов, социологов, теоретиков и историков искусства, а равно и других авторов, обращавшихся к разнообразным проблемам театра и драматургии. Наконец, к русской литературе следует присоединить книги на иностранных языках — немецком, английском, французском, итальянском. В личной библиотеке Ленина их в общей сложности более тысячи.

Проделав кропотливую, но, быть может, не бесплодную работу, мы убедимся, что театр в ленинском круге чтения на шести языках представляют вовсе не двадцать четыре книги, а по меньшей мере в двенадцать раз больше. Их сколько-нибудь исчерпывающее описание неосуществимо в данном библиографическом обзоре. Ограничимся лишь общей характеристикой литературы, связанной с театром в кремлевской библиотеке Владимира Ильича.

Особенно широко охватывает она русскую драматургию. Свыше ста книг содержат произведения или критические оценки творчества дореволюционных драматургов. С театром советской эпохи на ленинских книжных полках знакомят около семидесяти авторов. А рядом — в оригиналах и переводах — драматургия античности, средневековья, эпохи Возрождения, XVII, XVIII, XIX и XX веков. И здесь же труды о творчестве и книги драматических писателей Греции, Рима, Испании, Италии, Франции, Бельгии, Германии, Австрии, Англии, Дании, Норвегии, Индии...

Состав библиотеки определяет и план нашего обзора. Мы кратко охарактеризуем книги классиков драматургии, к которой так часто и так многообразно обращался Ленин в своем публицистическом творчестве. Основные же главы обзора посвятим советскому театральному искусству и театроведению 1918—1922 годов.

1

В личной библиотеке Ленина мы находим полностью и в отрывках пьесы первых русских драматургов от Симеона Полоцкого до Крылова, все литературное наследие Грибоедова.

В ленинских публицистических и ораторских выступлениях подсчитано более ста

¹ «Библиотека В. И. Ленина в Кремле». Каталог. Составители: А. Ф. Бессонова, Л. К. Виноградов, Е. Г. Голоухова, Ю. С. Гольцева, К. В. Зорина, Л. И. Кушова, Б. В. Панков, А. В. Постникова, М. В. Стешова, Л. А. Субботина, Ш. Н. Манучарьянц. Редакционная коллегия: Н. Н. Кухарков, Н. В. Матковский, Д. П. Шарапов, Ю. И. Масанов, М., 1961, 763 стр.

двадцати ссылок на образы и крылатые выражения «Горя от ума». Свыше десяти из них приходится на 1918—1922 годы. Быть может, в редкую свободную минуту Владимиру Ильичу довелось перечитать комедию, освежив в памяти ее афоризмы. Ведь именно в эти годы он бичевал «французско-нижегородское словоупотребление» некоторых советских ораторов и журналистов, высмеивал истинно репетиловский «взгляд и нечто» или попросту верхоглядство, которым болтуны отмахивались, по его выражению, от «голой правды», от «правдивой оценки» советской действительности.

Полностью собрана в библиотеке драматургия Пушкина, Лермонтова, Гоголя (более десяти раз возникает она в послеоctябрьской ленинской публицистике), Тургенева, А. К. Толстого и Чехова.

В те годы, видимо, было нелегко найти полное собрание сочинений Островского. Его творчество представлено поэтому лишь четырьмя томами, вышедшими в 1923 году, к столетию со дня рождения автора, и отдельным изданием «Бедность не порок». Ленина интересовали все стороны литературного наследия драматурга. Об этом свидетельствует том неизданных писем Островского и Бурдина — интересных документов по истории русского театра XIX века.

Есть в библиотеке и все драматические произведения любимого писателя Ленина — Чернышевского. Собраны все пьесы Л. Толстого, из которых Владимир Ильич особенно ценил «Живой труп», драмы Горького, Андреева, Юшкевича.

Интересно, что из собраний сочинений Блока и Брюсова в библиотеку включены лишь тома, названные обоими авторами «Театр». Это пятый том Собрания сочинений Блока в берлинском издании 1923 года и десятый Полного собрания сочинений Брюсова.

Всего в библиотеке свыше пятидесяти книг дореволюционных драматургов и около пятидесяти работ о них: основные труды классиков русской критики — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева о драматургическом творчестве Грибоедова, Пушкина, Гоголя и Островского, книги критиков-марксистов — Плеханова, Воровского, Фриче.

О Тургеневе-драматурге рассказывает статья Л. Гроссмана «Смена стилей в теат-

ре Тургенева», вошедшая в сборник «Тургенев и его время». Работа Александра Слонимского «Техника комического у Гоголя» в значительной степени опирается на «Ревизора» и «Женитьбу». Эти исследования, интересные по мастерству художественного анализа, Ленин отобрал для своего кабинета.

Но особенно полно отражена в библиотеке Островиана. Здесь более десяти книг из обширной юбилейной литературы 1923 года. Среди них новые издания статей Добролюбова, работы советских литературоведов и театроведов — П. Лебедева-Полянского, автора одного из первых марксистских очерков о драматурге, Н. Мещерякова, В. Сахновского и П. Маркова.

Почти вся собранная в библиотеке литература по русской драматургии издана в первое послеоктябрьское пятилетие. Советские издательства, по указаниям Ленина, сделали в трудные годы войны и разрухи достоянием миллионных народных масс лучшие произведения классиков русской литературы.

2

В числе книг зарубежных драматургов библиотеки — Аристофан и Еврипид, Теренций и Сервантес (в переводах Островского!) вся драматургия Шиллера, Гёте, Гейне.

Среди десяти книг Гауптмана Ленину или, быть может, Крупской удалось сохранить, несмотря на трудности и лишения эмигрантского быта, издание немецкого текста «Ткачей» 1894 года. Книгу эту Владимир Ильич, как он сообщал М. А. Ульяновой, «перед представлением перечитал... чтобы следить за игрой», когда 8 августа 1895 года смотрел спектакль в берлинском «Немецком театре». Есть в библиотеке и экземпляр итальянского перевода «Ткачей», вышедшего в том же 1894 году в Милане, и, видимо, облегчавший Владимиру Ильичу, а может быть, и А. И. Ульяновой-Елизаровой изучение и переводы с итальянского языка.

Но первое место в драматургическом разделе библиотеки по праву занимает Шекспир. В каталоге отмечено почти тридцать книг с пьесами Шекспира и свыше двух десятков исследований его драматур-

гии: Около двадцати книг из этого перечня — на книжных полках рабочего кабинета Владимира Ильича.

Ленинские замечания сохранились на предисловии к пенталогии Бернарда Шоу «Назад к Мафусаилу». Характерные пометки связаны и с публицистическими выступлениями драматурга, относящимися к событиям первой мировой войны. Объем обзора не позволяет сколько-нибудь подробно остановиться на этих материалах, опубликованных и прокомментированных еще в 1957 году¹.

Почти не издававшуюся в те годы на русском языке драматургию народов Востока представляет однетомник пьес Рабиндраната Тагора. Всего же в библиотеке, включая и теоретические труды о театре, было около восьмидесяти книг зарубежных драматургов на пяти языках.

Большой фактический, а особенно библиографический материал по драматургии дают многочисленные очерки истории литературы народов Европы, литературоведческие и театроведческие монографии о Мольере, Вольтере, Байроне, Роллане. Сотни страниц отведены драматургии и в общих историко-литературных курсах, в том числе и в «Истории западной литературы» под редакцией Ф. Батюшкова. В ее третьем томе, включенном в библиотеку, академик Нестор Котляревский ярко и оригинально пишет о драматургии Гюго. Другие авторы — об итальянской, испанской, немецкой и польской романтической драме.

Из почти тридцати книг библиотеки о зарубежной драматургии более двадцати написаны, составлены или подготовлены к печати в 1921—1922 годах. Таков отклик театроведческой мысли на ленинский призыв тех лет, обязывающий коммунистов обогащать свою память знанием всех богатств, выработанных человечеством.

Только овладев художественным наследием прошлого, можно стать подлинным искусствоведам-марксистом. Недаром культура коммунизма, вбирающая в себя и развивающая все лучшее, что создано мировой культурой, названа в новой Программе КПСС «высшей ступенью культурного развития человечества». Ленин еще в те годы прокладывал советским людям путь к этой ступени.

¹ См. «Иностранная литература», 1957, № 4, стр. 24—32.

3

Почти сто семьдесят лет тому назад — 27 флореаме, то есть 16 мая 1794 года, — Комитет общественного спасения французской республики призвал писателей-патриотов «воспевать главные события Французской Революции, сочинять республиканские драмы, передавать потомству повествование о великой эпохе возрождения французского народа и дать ее историю в тех отчетливых чертах, каковые причисляются летописи великого народа, завоевывающего себе свободу под натиском всех тиранов Европы».

Как ни существенны коренные социально-политические различия между буржуазной революцией во Франции конца XVIII века и социалистической революцией в нашей стране, у всех революций, если это настоящие революции, приводящие в движение народные массы, есть, разумеется, и общие черты. Потому-то в годы гражданской войны, когда на завоеванную нами свободу покушались тираны уже не только всей Европы, но и Америки и Азии, возродились многие «якобинско-плебейские» традиции и Великой французской революции, преданные и проданные буржуазией.

Не удивительно поэтому, что в первые послеоктябрьские годы деятели советского искусства были так пристально внимательны к художественным традициям своих далеких исторических предшественников. Недаром Ленина заинтересовала книга о массовых народных празднествах Великой французской революции. Со сценариев подобных празднеств и зачиналась советская драматургия, широко представленная в библиотеке. Здесь мы находим два издания и оба варианта «Мистерии-буфф», поистине «героического, эпического и сатирического изображения нашей эпохи», все пьесы Луначарского, «народную трагедию» Ю. Юрьина о Разине «Сполошный зык».

Идеями богоборчества проникнута трагедия Поливанова «Жрец Тарквиний». Пьесу издал журнал «Атеист». Его редактор 11 мая 1922 года подарил книгу В. И. Ленину с надписью: «Дорогому тов. Ленину на память о нашем Издательстве».

В каких только издательствах и где только не выходили тогда пьесы советских драматургов! Они печатались и в крупных республиканских и губернских центрах — Харь-

кове, Киеве, Ташкенте, Минске, и в таких городках и даже станицах, как Боровичи и Вешенская, Весьегонск и Великий Устюг, Вольск и Грязовец, Елец и Задонск, Ковров и Марининск, Полторацк и Кизел, Каргополь и во многих-многих других — от Архангельска до Царицына или от Петрозаводска до Томска.

Сопоставим два сохранившихся в библиотеке библиографических указателя. Один из них издан в 1912 году. Другой — десять лет спустя, в 1922-м, после почти восьми лет войн, навязанных империалистами. Судя по «Систематическому указателю литературы за 1912 год», внимательно изученному Лениным и сохранившему множество его пометок, все существовавшие тогда русские довоенные издательства выпустили за год 86 книг по драматургии и театру. Лишь пять из них написали тогдашние русские драматурги — Леонид Андреев, Мережковский, Минский и Юшкевич. Согласно же библиографическому обзору «Книга в 1921—1922 году», советские издательства — по далеко не полным данным — посвятили за последнее полугодие 1921 года и первое 1922-го театру и драматургии 113 книг. Более половины из них были пьесами советских драматургов разных поколений. Они поражают многообразием жанров. Здесь и «драматическая поэма» Есенина о Пугачеве, и «театр в двух актах» Федина «Бакуин в Дрездене», и «драмы для чтения» Луначарского, и «театральное представление» «Среди пламени» Керженцева, «социальные драмы» и «агитпессы», «драматические плакаты» и «эпизоды гражданской войны», «сатирические зрелища» и «представления-шаржи», «для кого комедии, а для кого и драмы» и «представления для кукол — живых или деревянных», принадлежащие А. Неверову, А. Батаргину, И. Дмитриевскому, Я. Посошкову, А. Окулову, Л. Субботину, К. Гандурину и многим другим. Недаром на Международной книжной выставке, состоявшейся в 1922 году во Флоренции, было представлено более тридцати книг советских драматургов и театроведов, изданных за 1918—1922 годы. Редчайший каталог русского отдела выставки Ленин сберег как своеобразный памятник советской культуры.

Пьесы тех лет с точки зрения эстетических критериев принято считать весьма сом-

нительным искусством, низведенным до уровня агитации. Правильнее было бы относиться к подобным документам эпохи как к боевой агитации, стремившейся стать искусством. Этим, быть может, и объясняются закономерности, очевидные каждому, кто не предвзято подходит к драматургическому наследию тех лет.

Пьесы тогда писали многие партийные публицисты и литераторы. Мы имеем в виду не столько вполне профессиональную драматургию Луначарского, сколько пьесы В. Антонова-Саратовского, А. Вермишева, В. Карпинского, И. Козлова, М. Рухимовича, А. Тодорского и многих других. Именно в те годы агитационные пьесы советских драматургов издавались местными партийными комитетами, армейскими политическими органами, даже Советами народного хозяйства.

Мобильность и оперативность драматургической литературы, ее действенное проникновение в жизнь, непосредственное влияние на зрителя привлекали в то время творческое внимание писателей и поэтов, не занимавшихся драматургией сколько-нибудь профессионально. Сошлемся на пьесы, написанные в 1918—1922 годах П. Арским и В. Бахметьевым, А. Веселым и Ф. Гладковым, Н. Задонским и Е. Зозулей, В. Каменским и С. Есениным, А. Неверовым и Л. Никулиным, А. Серафимовичем и К. Фединым, О. Форш и А. Чапыгиным, В. Шишковым и И. Эренбургом.

Именно в тот период формировались лучшие идейно-художественные традиции советской драматургии, создавшей вскоре первоклассные драматические произведения. Напомним о рожденных в те годы первых советских пьесах М. Горького, А. Толстого, В. Маяковского, В. Билль-Белоцерковского и других выдающихся драматургов.

4

Среди собранных Лениным произведений советских драматургов ряд редчайших библиографических редкостей не отмечен ни одним указателем советской драматургии. Они отсутствуют порой даже среди двадцати двух миллионов книг Всесоюзной государственной Публичной библиотеки.

Одна из таких пьес — драма «Дезертир» А. Буханцова — посвящена автором «вож-

дю мирового пролетариата товарищу Владимиру Ильичу Ульянову (Ленину)». Издал ее в 1920 году Новохоперский уездный комитет РКП(б).

Герои пьесы — по еще фонвизинской традиции — носят недвусмысленные имена Правдиных, Кулаковых, Жуликовых и т. д. Типичная агитка эта призывает зрителей в заключительной сцене «дать продовольствие Красной Армии, заготовить топливо для железной дороги, бороться со страшным бичом — эпидемиями, объединиться в группы для засева полей в предстоящую весну». Ее символика подчас поразительно наивна. Чего стоит, к примеру, заключительный поцелуй героя и героини — крестьянина-коммуниста и беспартийной учительницы, так комментируемый со сцены:

— Пусть наш поцелуй, поцелуй крестьянина и интеллигентки, будет печатью, скрепляющей объединение рядов крестьян, рабочих и интеллигентов в одну великую, могучую армию труда...

Пьеса не выдерживает взыскательной художественной критики. Но она интересна как документ агитационной литературы тех лет, в которую, несмотря на полную эстетическую неискренность авторов, вторгались живая жизнь и проникавший ее пафос революционной борьбы.

— Народы всего мира поймут нас и пойдут с нами, — говорит в одной из сцен молодой коммунист Капитон.

Многое в пьесе новохоперского автора списано или, быть может, зарисовано с натуры.

Инсценировку «исторических событий, лиц, речей парижских коммунаров 71 года» написала и поставила на сцене казанского Большого советского театра заслуженная артистка республики З. Славянова, выступавшая с оригинальными драматическими произведениями еще в 1911—1914 годах в Самаре и Петербурге.

Инсценировка «Памяти Парижской Коммуны», в которой исторические документы чередовались со стихами В. Ключевой, предназначалась к постановке «на сцене, частями и целиком, для чтения в лицах в школах, на курсах, на уроках и лекциях по истории социального движения в Европе». Драматическое искусство в инсценировке нередко уступало место прямолинейной политической пропаганде, но сам факт обращения профессиональной русской актрисы

к историко-революционной тематике по своему знаменателен.

Аналогичны и пьесы-агитки — М. Рухомовича «Застенок», изданная Политотделом XIV армии, «Бандиты» М. Зотова, выпущенная в 1921 году в Краснодаре Литературно-издательским отделением Поарма IX, и др. Впрочем, в данной пьесе профессионального драматурга интересна лишь... последняя страница обложки. На ней опубликован перечень изданий литературно-издательского отделения Политического отдела IX армии за май — июнь 1921 года. Здесь наряду с очередными номерами журналов Поарма «Спутник коммуниста» и «Грамотей», конспектами лекций по астрономии и биологии, читанных на общеобразовательных курсах для красноармейцев, материалами для тезисов докладов о III Конгрессе Коминтерна и др. отмечены три драматических произведения. Это «Интернационал» — театрализованный пролог Овсеенко к спектаклю или концерту, пьеса «Бело-зеленые Иуды» А. Мыльцына и уже упоминавшиеся «Бандиты». К сожалению, выступая против самого опасного из тогдашних врагов Советской власти — бандитизма, М. Зотов избрал несостоятельные художественные средства. Его герои — Девушка-коммунистка и Коммунисты из захваченной бандитами коммуны — говорят то нестерпимо фразистой прозой, то невыносимо косноязычными стихами. Все они напоминают мучеников начальной поры христианства. Положительные персонажи «Бандитов» — не герои, а жертвы. Это и превратило задуманную автором трагедию в насквозь фальшивую мелодраму.

5

Однако произведения советских драматургов в библиотеке Ленина не исчерпываются их отдельными изданиями. Около десяти пьес и сценариев содержат различные сборники, не отнесенные, естественно, составителями каталога в отдел литературы по театру и учтенные лишь в разделах о культурно-просветительной работе, деятельности комсомола и др.

Так, к примеру, в сборнике «Октябрь в рабочих клубах» помещена агитпьеса Дия и М. В-ского «Что было бы...». Средствами агитационно-театрального плаката (или даже лубка!) она рисует зловещие картины

торжества контрреволюции, если бы его допустили рабочие и крестьяне.

Опубликованное здесь же «торжественное представление» М. Гехтмана и С. Корева «Хор гудков» воссоздает характерные эпизоды Октябрьской революции.

«Вольная интерпретация в трех сценах» Дия «Накануне» рассказывает, как Ленин скрывался в Разливе. Ленин не появляется на сцене. Однако «Николай, рабочий, скрывающийся Вождя» и «Александр, товарищ, которому поручена организация переезда Вождя» — это, разумеется, Николай Емельянов и Александр Шотман. Едва ли не впервые советская драматургия обращается здесь — еще при жизни Владимира Ильича — к ленинской теме и воспроизводит образы реально существовавших конкретных исторических лиц.

Сборники «Комсомольская пасха» и «Первое Мая в рабочих клубах» рекомендуют сценарии для массового представления в день 1 Мая и антирелигиозных выступлений комсомольцев.

Центральное место в изданном ЦК комсомола Белоруссии сборнике «Комсомольское село» занимает «народная пьеса в 3-х действиях» «За содружество», посвященная С. Радюковым смычке города с деревней. При всей схематичности образов пьеса поднимала животрепещущие общественные проблемы тех дней. Впрочем, составители сборника видели в нем отнюдь не антологию художественной литературы, а лишь коллективный «главный доклад комсомольского ЦК Белоруссии» к празднику урожая. «Тема доклада, — писали составители сборника, — за революцию в сельском хозяйстве, за культуру, за новый быт». За все это и боролась своими средствами пьеса С. Радюкова.

За пределами обзора остается отдел периодики, которая в личной библиотеке Ленина составляет 498 названий русских и зарубежных газет и журналов. Насколько они расширяют интересующий нас материал, показывает просмотр одного из первых советских литературных журналов «Сибирские огни». В номерах, сохранившихся на ленинских книжных полках, находим отзвон о драматической литературе: «Митинг» — «живые картины в стихах» В. Далматова, драму «Всадник на вороном коне» М. Премирова, рисующую трагиче-

ские бытовые коллизии, порожденные недородом 1921 года.

Характеристика фонда советской драматургии первых послеоктябрьских лет в библиотеке Ленина будет неполной и односторонней, если мы не отметим собранные в нем и произведения советских драматургов-переводчиков. Можно (и, разумеется, должно!) критиковать театральную теорию и практику, скажем, Адриана Пиотровского, но нельзя отказать ему ни в отличном знании древнегреческого театра, ни в мастерстве переводов «Ахарнян» и «Всадников» Аристофана, вышедших в 1923 году.

Ему же принадлежит перевод «Человека-массы» Э. Толлера. Эта при всей ее экспрессионистской усложненности потрясающая «драма на тему социальной революции XX века» написана в каторжной тюрьме Нидершенефельде. В нее бросили бывшего военного комиссара Мюнхена после поражения Баварской Советской Республики. Окруженного тюремщиками автора доставили на премьеру закованным в кандалы. В истории мировой драматургии немало столь трагических эпизодов.

С английской рукописи Вл. Морис отлично перевел памфлет Синклера «Ад» — кажется, первую пьесу в истории театра, все действие которой переплетается с кинофильмом по сценарию самого драматурга. Среди действующих лиц памфлета — Билл Хейвуд и Карл Либкнехт, а в остроумных киноинтермедиях участвуют Чаплин и Фербенкс. Памфлет Синклера и сегодня несколько не потерял обличительной силы. Художник предугадал в американской действительности 20-х годов сугубо современную маккартистскую «охоту за ведьмами», истерический психоз антикоммунизма американской общественной жизни наших дней.

Подготовленный Л. Покровской перевод социальной драмы «Борьба» Д. Голсуорси вышел в 1918 году с многоцветными эскизами декораций художника В. Денисова. 15 января 1919 года руководивший тогда издательством «Денница» А. Генженцов подарил книгу «Председателю Совета Народных Комиссаров В. И. Ульянову (Ленину) в знак глубокого товарищеского уважения». Подобное издание перевода пьесы зарубежного драматурга — единственное в своем роде за все годы гражданской войны.

Из прозаических переводов пьес зару-

бежных драматургов выделяются принадлежащий Т. Барвенковой перевод «Театра Революции» Ромена Роллана, пьес Рабиндраната Тагора, отредактированный К. Чуковским, и пьес Проспера Мериме, выполненный Вл. Ходасевичем.

Ни в одной из работ о советской драматургии первого послеоктябрьского пятилетия достижения поэтов и драматургов-переводчиков не упоминаются ни единым словом. Это несправедливо по отношению к творческому труду первоклассных талантов. Более того! Это явно обедняет картину театральной жизни послеоктябрьских лет, не дает представления о ее многообразии и широте. Ведь лишь в библиотеке Ленина собрано более десяти трудов советских драматургов-переводчиков 1920—1923 годов.

6

Кратко охарактеризуем собственно театроведческую литературу библиотеки. Здесь прежде всего выделим изданные театральным отделом Народного Комиссариата по просвещению «Материалы» к намечавшемуся на 20—27 марта 1919 года Первому Всероссийскому съезду Рабоче-Крестьянского театра. Воззвание к участникам съезда отражает заветные идеи Дуначарского. Вот что говорилось в заботливо сохраненном Лениным красноречивом документе советской театральной политики, не отмеченном, насколько нам известно, ни в одной из работ об этом периоде:

«Революция нуждается в истинном Народном театре, и театр делается потребностью революционного народа. Перед рабочими и крестьянами история поставила огромную задачу пересоздания жизни на новых началах. Театр является могучим средством в деле осознания этой задачи, могучим орудием организации духовных сил в деле ее осуществления. Те, кто понимает, как необходим в наши дни Театр народу, отзовутся на наш призыв к организованной деятельности для всенародного решения этой неотложной задачи»¹.

Масштабу поставленных перед съездом задач соответствовала и намеченная для него программа. На съезде предполагалось обсудить доклады «Зритель, актер и автор

в Рабоче-Крестьянском театре», «Задачи и значение Рабоче-Крестьянского театра». Остальные доклады посвящались отношениям Рабоче-Крестьянского театра к социализму, революции, пролетарской культуре, к существующей театральной культуре, к внешкольному и школьному образованию и даже кооперации...

Съезд состоялся лишь в конце ноября 1919 года. Около трехсот деятелей советского театра, собравшихся на него, избрали почетными председателями Ленина и «первого идеолога социалистического театра» Роллана.

Вошли в ленинскую библиотеку четыре издания «Творческого театра» П. Керженцева. Включены в ее состав книги «Театр в деревне» М. Вепринского, «Женщины театра» В. Юрениной, немецкое издание «Записок режиссера» А. Таирова, вышедшее в 1922 году в Потсдаме под заглавием «Das entfesselte Theater» («Раскрепощенный театр»). Об интересе Ленина к различным художественным направлениям советского сценического искусства свидетельствует и наличие в библиотеке брошюры Н. Волкова «Мейерхольд», конспекта будущей двухтомной монографии, и малоизвестных «Материалов к постановке» «Бориса Годунова», вышедших под редакцией Мейерхольда в 1919 году.

Сохранились в библиотеке Ленина и первые работы о театре других народов нашей страны. Книга П. Дауге «И. Райнис. Певец борьбы, солнца и любви», преподнесенная автором «дорогому товарищу Владимиру Ильичу» 16 мая 1921 года, завершается выражением твердой надежды, что «Красная Латвия еще восстанет и коллективными усилиями «основного класса» (так называл Райнис пролетариат! — Б. Я.) удастся спасти для будущих поколений весь богатейший жизненный труд его величайшего сына...». О первых шагах белорусского национального театра рассказывает в «Очерках белорусской литературы» Н. Янчук.

Включены в библиотеку и «Театральные портреты» А. Кугеля и «Условности» — сборник театральных рецензий М. Кузмина, не отнесенный составителями каталога к отделу «Театр». Это, впрочем, произошло и с немецким изданием известного трактата Ницше о происхождении трагедии.

Истории театра посвящены очерки А. Бе-

¹ См. «Материалы к Первому Всероссийскому съезду Рабоче-Крестьянского театра», М., 1919.

лецкого, И. Игнатова, сборники историко-театральной секции Театрального отдела Наркомпроса, созданной еще весной 1918 года «для совместного составления истории театра в России»; исследования сотрудников Российского института истории искусств в Петрограде и др.

Очерки театроведческого характера можно обнаружить и в книгах по культурно-политическому просвещению. Так, к примеру, сборник «Художественная работа в клубе» состоит почти исключительно из статей о театральных кружках. Книга Николая Царева-Лунина «Крестьянский социалистический клуб самодеятельности» содержит советы, как организовать самодеятельный драматический кружок, список пособий по драматическому искусству и даже «Краткий конспект исторического развития театра»...

Особую группу театроведческой литературы составляют книги, авторы которых стали для Ленина идейными противниками еще в дооктябрьские годы. Таковы «Проблема русского балета», «Театр», «Грибоедовская Москва», «Зачинатели» и продолжатели» А. Волинского, А. Кизеветтера, М. Гершензона, М. Неведомского...

Об Акиме Волинском Ленин резко отзывался еще в статье «От какого наследства мы отказываемся?»: Кадетского идеолога Кизеветтера он охарактеризовал как одного из героев мещанства, соперничавших друг перед другом в подлом оплевывании лучших традиций русской революции: «Веховца» Гершензона Ленин относил к числу известных ренегатов, а Неведомский был для него типичным меньшевиком-литератором с убеждениями, сидящими не глубже, чем на кончике языка, не умеющим писать «без вывертов и выкрутасов, сбивающих с толку и читателей и самого автора».

Но театроведческие или литературоведческие взгляды этих авторов, а их идейно-политические позиции в послеоктябрьские годы оценивал Ленин! Но подобно тому как из песни не выкинешь слова, нельзя вычеркивать книги и из библиографии, главная задача которой — максимальная полнота. Независимо от их направления и содержания в библиотеку вошло свыше ста работ отечественных и зарубежных театро-

ведов, изданных в 1918—1922 годах, когда, казалось бы, советским людям было не до исследований «школьной драмы» XVIII века или репертуара «народных» балаганов в Петербурге конца прошлого столетия.

Подведем итоги. Мы знаем теперь, что не двадцать четыре, а триста с лишним книг в личной библиотеке Ленина посвящены в той или иной степени театральному искусству. Однако и это далеко не исчерпывает материала. Ведь за пределами обзора осталась почти целиком театроведческая библиография, периодика, беллетристика — романы, повести и рассказы о театральном быте и судьбах деятелей театра.

Столь пристальное внимание Ленина к литературе о театре в равной мере определялось и его литературно-публицистическим интересом к драматургии и высокой оценкой воспитательной роли театра в строительстве советской культуры, в коммунистической пропаганде и агитации.

На страницах «Театра» уже рассматривались обе эти темы. Излишне поэтому повторять высказанные ранее положения и выводы¹. Отметим только, что каталог помогает установить не только круг ленинских литературных интересов, но и ряд новых фактов, немаловажных для истории советского театра и драматургии.

В наши дни, когда новая Программа Коммунистической партии впервые в истории общественной мысли провозглашает эстетическое воспитание всех трудящихся и формирование в народе высоких художественных вкусов, изучение новых материалов об эстетических взглядах Ленина глубоко поучительно для деятелей советского искусства. Программа КПСС зовет их сочетать смелое новаторство в художественном изображении жизни с использованием и развитием прогрессивных традиций мировой культуры. Но ведь, чтобы развивать эти традиции, нужно прежде всего их знать. Этому и учит деятелей искусства великий новатор революции.

Б. Яковлев

¹ См. статьи «Ленин и драматургия», журн. «Театр», 1960, № 5; «Ленин и советский театр», журн. «Театр», 1961, № 4.

В А Л Е Н Т И Н К А Т А Е В



Рисунок В. Увидова

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Девочки:

Женя.
Саша.
Оля.
Галя.
Таня.
Зина.
Лиза.

Мальчики:

Котя.
Игорь.
Эдик.
Славик.
Миша.
Павлик.
Витя (хромой).

Матильда, говорящая кукла.

Взрослые:

Мама.
Старушка (волшебница)
Царица Полярной звезды.

Звезды:

Большая Медведица.

Животные:

Лягушки.
Бабочки.
Стрекозы.
Говорящая собака.
Говорящая тучка, — и так далее.

Действие происходит сегодня

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Комната.

Женя. Можно я пойду гулять?

Мама. А ты уроки выучила?

Женя. Выучила.

Мама. Таблицу умножения знаешь?

Женя. Знаю.

Мама. Говори.

Женя. Спрашивай.

Мама. Пятью один?

Женя. Пять.

Мама. Пятью два?

Женя. Десять.

Мама. Пятью три?

Женя. Пятнадцать. *(При каждом ответе вертится, хватая руками какую-нибудь вещь и переставляет ее.)*

Мама. Не балуйся. Что за ужасная манера все время вертеться и хватать что попало.

Женя. Я себе помогаю руками.

Мама. Помогай, но только не так отчаянно. А то, чего доброго, разобьешь мою синюю вазочку.

Женя. Не разобью. Я знаю, что это твоя любимая.

Мама. Ну, давай дальше. Пятью четыре?

Женя. Двадцать.

Мама. Пятью пять?

Женя. Двадцать пять.

Мама. Пятью шесть?

Женя. Тридцать.

Мама. Молодец. Пятью семь?

Женя *(быстро)*. Тридцать пять, пятью восемь — сорок, пятью девять — сорок пять, пятью десять — пятьдесят. Все. Можно идти?

Мама. Подожди. А стихи выучила?

Женя. Выучила.

Мама. Говори.

Женя. С выражением?

Мама. Говори с выражением.

Женя *(читает с выражением)*:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.

Мама. Прекрасно, только не надо завывать и так громко стучать.

Женя. Это не я, а путник запоздалый так стучит.

Наша ветхая лачужка...

Мама. Нет, уж лучше говори просто, по-человечески.

Женя. Сейчас. Только найду свою скалку.

Право первой постановки в Москве предоставлено
Центральному детскому театру

Мама. Зачем тебе скакалка?

Женя. А как же. У нас все девочки читают или с выражением, или под скакалку. *(Начинает прыгать через веревочку, быстро читая.)*

Наша ветхая лачужка
И печальна, и темна.
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?
Или бури завываьем
Ты, мой друг, утомлена,
Или дремлешь под жужжанье
Своего веретена?

Мама. Хватит, хватит.

Женя *(не слушая, читает еще быстрее и заканчивает стихотворение в бешеном темпе)*. Все.

Мама. Молодец.

Женя. Можно идти?

Мама. Теперь можно. Но я хочу дать тебе одно хозяйственное поручение. Сходи, пожалуйста, в булочную и купи к чаю семь баранок. Две баранки с тмином...

Женя. Для папы.

Мама. Верно. Две баранки с маком...

Женя. Для тебя.

Мама. Верно. Две...

Женя. Две баранки с сахаром для себя...

Мама. Ну да. И одну совсем маленькую, розовую баранку...

Женя. Для братика Павлика. Верно?

Мама. Конечно. Вот тебе деньги и ступай. Погоди. Иди по улице чинно, прилично, как подобает хорошей девочке: по сторонам не зевай, вывески не читай, ворон не считай, через скакалку не прыгай, прохожих не толкай, баранки не потеряй.

Женя. Хорошо, мамочка. Я буду приличная-приличная. Не беспокойся. До свидания, мамочка.

Мама. Главное, не фантазируй! Ведь ты у меня известная фантазерка!

Женя. Не буду фантазировать. *(Весьма чинно и прилично выходит из комнаты.)*

СЦЕНА ВТОРАЯ

Перед занавесом.

Женя стремительно пробегает из правой кулисы в левую, прыгая через скакалку, в бешеном темпе читая стихи «Буря мглою...», через некоторое время выбегает собака, которая, подражая прыжкам девочки, убегает следом за ней. А потом снова выходит Женя со связкой баранок за спиной. Сзади крадется собака.

Женя *(идя рассеянно)*. Вон вороны пролетели, на трубу сели. Одна-две-три-четыре. Одна улетела. Осталось три. Одна, две... А где же третья? Тоже улетела. «Ларек». А наоборот будет «керал». «Буфет», а наоборот «тефуб». Керал и тефуб. Тефуб и керал! Нет, не буду фантазеркой!

Тем временем собака крадется за Женей, прихвываясь к баранкам и облизываясь. Женя и собака скрываются за кулисами. Через несколько мгновений из-за кулисы появляется собака, держа в зубах связку баранок. Она воровато облизывается и начинает одну за другой поедать баранки. За сценой слышатся крики Жени. Собака настораживается, прислушивается и убегает в правую кулису.

Женя *(выбегая)*. Вот тебе тебуф и керал! Мальчики, девочки, вы не видели эту вредную собаку?

Голоса. Видели.

Женя. Куда она побежала?

Голоса. Туда.

Женя. Вот сюда?

Голоса. Нет, не сюда, а туда.

Женя. Сюда?

Голоса. Сюда.

Женя. Спасибо. Вот я ей сейчас задам. *(Убегает в правую кулису.)*

Собака *(блудливо выходит из левой кулисы, доедая третью баранку)*. Гав, гав. Удивительно вкусная баранка с маком. *(Уходит в правую кулису.)*

Женя *(выходит из левой кулисы)*. Там нету.

Голос. Она только что была тут. Доедала третью баранку.

Женя. Бессовестная. Куда же она девалась?

Голоса. Туда ушла.

Женя. Сюда?

Голоса. Не туда, а сюда. Направо.

Женя. Спасибо. Ну, погоди же ты! Мальчики, девочки, я вас прошу: если она покажется — сейчас же позовите меня.

Голоса. А как тебя звать?

Женя. Женя.

Голоса. Ладно.

Женя. Спасибо. *(Уходит быстро в правую кулису.)*

Собака *(выходит из левой кулисы, доедая шестую баранку)*. С сахаром. Удивительно вкусно. Не правда ли?

Голоса. Женя! Женя! Она здесь. Иди скорее сюда!

Женя *(быстро выбегая)*. А! Ты здесь! Негодная! Всего одна баранка осталась.

Ну, я тебе сейчас задам. *(Пытается поймать собаку.)*

Игра. Наконец собака загнана в угол. Ей некуда податься.

Ага, попалась!

Собака *(становится на задние лапы, жалобно)*. Я больше не буду. Гав, гав! Капут.

Женя. Не будешь! Да ты понимаешь, что ты наделала?

Собака. Пардон. *(Вертит хвостом.)*

Женя. Не подлизывайся. Натворила, а теперь вертишь хвостом?

Собака. Пардон. *(Ложится на спину и протягивает лапы.)*

Женя. Сдавайся.

Собака. Сдаюсь.

Женя. Будешь знать, как чужие баранки воровать! *(Поднимает скакалку.)* Получишь сейчас как следует.

Собака. Гав! *(Неожиданно вскакивает и бросается в зрительный зал.)*

Женя. Держите ее, ловите! *(Спрыгивает в зрительный зал и убегает за собакой.)*

Собака *(опять выползает из-за кулисы. Делает лапой приветственный жест и съедает на глазах у публики последнюю баранку)*. Очень вкусно. Гав, гав! Зер гут. Чрезвычайно приличная бараночка. Еще бы таких штук десять! Мерси. *(Бросает веревочку на пол.)* Оревуар! Побегу, постою возле булочной. Авось еще найдется какая-нибудь растяпа с баранками. *(Уходит.)*

Женя *(входит)*. Не догнала. *(Видит на полу веревочку.)* Вот что осталось от моих баранок. Что же теперь делать? *(Плачет.)*

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Забор и калитка.

Женя. Куда я попала? Все незнакомое. *(Плачет.)*

Старушка *(появляясь)*. Не плачь, девочка.

Женя. Как же мне не плакать, если со мной случилась такая беда!

Старушка. Знаю.

Женя. Ничего вы не знаете.

Старушка. Я все знаю. Тебя послала мама в булочную за баранками и велела идти по улице чинно, прилично, как подбавляет хорошей девочке: по сторонам не зе-

вать, вывески не читать, ворон не считать. Не так ли?

Женя. Так, бабушка.

Старушка. А ты что делала?

Женя *(рыдая)*. Я по сторонам зевала, вывески читала, ворон считала.

Старушка. И баранки потеряла?

Женя. Не потеряла.

Старушка. Знаю. Их у тебя собака утащила.

Женя. Да.

Старушка. Две баранки с тмином для папы, две баранки с маком для мамы, две баранки с сахаром для себя...

Женя. Верно. *(Рыдая.)* Одну маленькую розовенькую бараночку...

Старушка. Для братика Павлика.

Женя *(рыдая)*. Верно. Для братика Павлика... одну маленькую розовенькую бараночку... А вы откуда знаете?

Старушка. Я все знаю.

Женя. И как меня зовут знаете?

Старушка. Знаю. Тебя зовут Женя.

Женя. Верно. Просто удивительно.

Старушка. Я все знаю.

Женя. Кто вы?

Старушка. Я волшебница.

Женя. А я думала, вы пенсионерка.

Старушка. Разве ты не знаешь, что большинство пенсионеров — волшебницы?

Женя. Первый раз слышу.

Старушка. Вообрази себе.

Женя. А колдуньи, они тоже пенсионерки?

Старушка. Конечно. Все злые пенсионерки — колдуньи, а все добрые — волшебницы.

Женя. Значит, вы добрая?

Старушка. Конечно. Разве ты не заметила, какой у меня добрый нос?

Женя. Заметила. *(Улыбается.)*

Старушка. Видишь, ты уже больше не плачешь, а улыбаешься. Пойдем ко мне. *(Открывает калитку.)*

Играет скрипучая музыка.

Женя. Что это играет?

Старушка. Это играет моя калитка. У нее большой музыкальный талант. Она даже недавно выступала по телевизору на вечере художественной самодеятельности со своим музыкальным скрипом.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Садик.

Женя. Какой хорошенький садик.

Старушка. Тебе нравится?

Женя. Очень. Сколько цветочков! Это вы сами вырастили?

Старушка. Сама, Женечка, сама. Ведь у меня много свободного времени.

Женя. И сами поливаете?

Старушка. Сама.

Женя. А вам не трудно? Вы же старенькая!

Старушка. Бывает, что и трудно, но тогда мне помогает одна знакомая тучка.

Женя. Тоже пенсионерка?

Старушка. Нет, пионерка.

Женя. Как же она вам помогает?

Старушка. Очень просто. Когда мои цветочки захотят пить, я беру свой серебряный колокольчик и зову тучку.

Женя. Ах, как интересно. Я бы очень хотела посмотреть, как вы это делаете.

Старушка. Ничего не может быть легче. Тем более что все мои цветочки хотят пить. Видишь, как они опустили головки? Сейчас мы их напоим. *(Вынимает из кармана серебряный колокольчик и звонит.)*

Женя. Где же тучка? Что-то я ничего не вижу.

Старушка. Она здесь недалеко, поливает кукурузу. Сейчас прилетит. Это она, наверное, по дороге зацепилась за шпиль университета и не может отцепиться.

Женя. Летит, летит!

Прилетает тучка.

Старушка. Здравствуй, тучка.

Тучка. Здравствуй, мать.

Что изволишь приказать?

Хочешь снега или града?

Старушка. Снега, града нам не надо.

Ты цветочки поскорей

Теплым дождиком полей.

По листочкам постучи,

Только нас не замочи.

Тучка. Сейчас, бабушка.

В тучке вспыхивает молния, гремит гром, на цветы падают сверкающие капли теплого дождика. Цветы оживают. Весь садик вдруг озаряется волшебным светом. Появляются лягушки, и, пока идет дождик, все они танцуют.

Старушка. Хватит, тучка, хватит!

Дождик перестает. Падаёт радуга.

Спасибо, тучка!

Тучка. Не за что, бабушка.

Полечу теперь опять

Кукурузу поливать.

(Улетает.)

Женя. Ах, как у вас тут хорошо!

Старушка. Тебе нравится?

Женя. Очень! Очень нравится!

Старушка. Так оставайся.

Женя. А надолго?

Старушка. Навсегда.

Женя. Ой, нет! Что вы! Меня дома мама ждет, и папа, и маленький Павличек. Я им обещала, принести баранок. Ой! Совсем забыла, что у меня собака все баранки съела. Что же мне теперь делать? *(Плачет.)*

Старушка. Ничего, Женечка, не плачь. Я тебе помогу. Правда, баранок у меня нет и денег тоже нет, но зато растёт у меня на клумбе один замечательный цветок.

Женя. Какой?

Старушка. Вот этот, видишь?

Женя. Вижу.

Старушка. Называется «цветик-семицветик». Он все может. Ты, я знаю, девочка хорошая, хотя и любишь иногда побаловаться. Я тебе подарю этот цветик-семицветик, он все устроит. Хочешь?

Женя. Хочу, бабушка.

Старушка. А ну-ка, где мои знаменитые серебряные ножницы? *(Достает из кармана ножницы.)* Как видишь, это очень красивый цветок.

Женя. Вроде ромашки.

Старушка. Только у ромашки лепестки белые, а у него разноцветные.

Женя. Желтый, красный, синий, зеленый, оранжевый, фиолетовый и голубой.

Старушка. Верно. Но главное — не в этом. Главное — в том, что цветик-семицветик не простой, а волшебный. Он может исполнять все, что ты пожелаешь. Для этого надо оторвать один из лепестков, подбросить его и сказать: лети, лети, лепесток, — через запад на восток, через север, через юг, возвращайся, сделав круг. Лишь коснешься ты земли — быть по-моему вели: вели то-то или то-то, и все, что ты пожелаешь, сейчас же исполнится. Понятно тебе?

Женя. Понятно.

Старушка. Повтори.

Женя. Лети, лети, лепесток... на дальний восток... забыла.

Старушка. Эх, ты, тяпа-растяпа. Повторяй за мной: лети, лети, лепесток, — через запад на восток.

Женя. Лети, лети, лепесток, — через запад на восток.

Старушка. Через север, через юг, возвращайся, сделав круг.

Женя. Через север, через юг, возвращайся к нам в калуг.

Старушка. Что это еще за калуг? Через север, через юг, возвращайся, сделав круг.

Женя. Знаю, знаю. Через север, через юг, возвращайся, сделав круг, чуть коснешься ты земли — быть по-моему вели.

Старушка. Молодец. Не забудешь?

Женя. Не забуду.

Старушка (*осторожно отрезает серыми ножницами цветок*).

Раздается очень мелодичный аккорд, играют нежные куранты.

Получай! (*Протягивает Жене цветок*.)

Женя (*берет в руки цветок*).

Цветок на миг загорается разными цветами.

Спасибо, бабушка! (*Приставляет по очереди лепестки цветка к глазам*.)

Все вокруг по очереди окрашивается во все цвета радуги.

(*С восхищением*.) Желтый! Красный! Синий! Зеленый! Оранжевый! Фиолетовый! Голубой! (*По очереди смотрит сквозь каждый лепесток*.) Желтый! Как будто бы я в Африке, в Сахаре... Красный! Как будто бы вокруг атомный взрыв. Как страшно. Синий! Как будто бы вокруг зимняя ночь. И снег на развалинах городов. Ужас, какой мороз... Зеленый! Как в березовом лесу в мае. Оранжевый! Как на Сатурне, только колец нету. Фиолетовый! Как будто я муха и попала в чернильницу-невыливайку. Голубой! Море, лазурь, простор... Артек...

Пока Женя занимается этим — старушка и садик исчезают.

(*Очнувшись*.) Где я?

СЦЕНА ПЯТАЯ

Перед занавесом.

Женя. Бабушка! Бабушка! Где же вы? Ау! Никого нет. Как же я теперь попаду домой?

Голос. Чудачка! Оторви лепесток.

Женя. Что?

Голос. Оторви, говорю, лепесток.

Женя. Ах, да! Совершенно верно! Как это я сразу не подумала. А ну-ка, посмотрим, что это за волшебный цветик-семицветик. (*Отрывает желтый лепесток и подбрасывает его*.) Лети, лети, лепесток, — через запад на восток, через север, через юг, возвращайся, сделав круг. Лишь коснешься ты земли — быть по-моему вели. Вели, чтобы я сейчас же очутилась дома с баранками. (*Кладет руки за спину*.)

Пауза. Собака незаметно появляется из-за кулис на задних лапах и, вежливо вертя хвостом, вешает на Женины руки связку баранок, затем исчезает.

Что это? Баранки!

И в тот же миг Женя переносится обратно в свою комнату.

СЦЕНА ШЕСТАЯ

Комната.

Женя. Смотрите пожалуйста — я уже дома. Ай да цветик, ай да семицветик.

Мама (*которая находится в комнате, с удивлением замечает Женю*). Это ты?

Женя. Я.

Мама. Уже вернулась?

Женя. Ага.

Мама. Как же ты вошла, что я тебя не заметила?

Женя. Не знаю.

Мама. Ты звонила?

Женя. Не звонила.

Мама. Неужели двери были открыты?

Женя. Не знаю.

Мама. Как же ты не знаешь? Ведь не в окно же ты влетела?

Женя. А кто его знает.

Мама. Если не в окно, то, значит, ты вошла в дверь?

Женя. Не знаю. Не помню.

Мама. Фу, какая ты рассеянная. Надеюсь, баранки не забыла купить?

Женя. Не забыла. Вот они.

Мама. Умница, молодец. Спасибо.

Женя. Не за что, мамочка.

Мама. Пойду чайник поставлю. (*Уходит*.)

Женя (*одна*). Это и вправду замечательный цветок. Его непременно надо по-

ставить в воду. Куда бы его поставить? Поставлю-ка его в синюю мамину вазочку. (Берет вазочку, наливает в нее из кувшина воду, приговаривает.) Осторожненько, осторожненько, чтобы не разбить мамочкину вазочку, осторожненько.

Павлик (заглядывает в дверь, видит Женю, подкрадывается к ней сзади и из пугача стреляет). Хлоп!

Женя (испугавшись). Ай! (Роняет вазочку, которая разбивается.)

Павлик. Ага!

Женя. Что ты наделал, скверный мальчишка!

Павлик. Это не я наделал, а ты наделала. Любимую мамину вазочку. Ай-яй-яй.

Женя. Ты меня испугал.

Павлик. Это не важно. Вот сейчас пойду и скажу маме.

Женя. Павлик, миленький, я тебя очень прошу, не говори. Мамочка так огорчится.

Павлик. А я скажу.

Женя. Пожалуйста!

Павлик. А я все равно скажу.

Женя. Я тебе дам мячик.

Павлик. Давай.

Женя. На.

Павлик. И давай еще посуду.

Женя. Посуду не дам.

Павлик. Тогда скажу.

Женя. Ябеда-юда.

Павлик. Все равно скажу.

Женя. Фу, какой вредный. Я тебе принесла розовую бараночку, а ты хочешь на меня жаловаться.

Павлик. И пожалуюсь. Давай посуду — тогда не пожалуюсь.

Женя. Не дам.

Павлик. Тогда пожалуюсь.

Женя. Ябеда-юда. Ябеда-юда.

Павлик. Когда так, — мама, иди сюда, Женька разбила твою любимую вазочку! (Убегает.)

Женя (одна). Что же мне делать? Ну, вазочка, ну, миленькая, ну, дорогая, золотая, серебряная, склейся! Не склеивается. Противный Павлик! Мамочка будет так огорчена. Пойдите! А цветик-семицветик! Ну-ка! (Отрывает красный лепесток.) Лети, лети, лепесток, — через запад на восток, через север, через юг, возвращайся, сделав круг. Лишь коснешься ты земли — быть по моему вели. Вели, чтобы вазочка сделалась целой.

Вазочка делается целой и становится на свое место.

Мама (входит). Несносная девчонка, ты разбила мою любимую вазочку?

Женя. Нет, мамочка.

Мама. Как нет, когда я сама слышала, как она упала, а Павлик видел, как она разбилась.

Женя. Ничего подобного. Вот она. Совершенно целая.

Мама. Да. Действительно целая. (Павлику.) Что ж это ты на сестру зря наговариваешь?

Павлик. Не знаю. Я сам видел, как она разбилась. Честное октябрьское.

Женя. Ябеда.

Павлик. Честное дошколятское.

Женя. Все равно: Ябеда-юда,

Села на блюдо,

Блюдо разбилось,

Юда покатила.

Павлик. Скажи, чтобы она не дразнилась. (Плачет.)

Мама. Дети, перестаньте ссориться.

Женя. Наябедничал, а теперь ревешь? (Берет скалку и, быстро прыгая, убегает из комнаты, приговаривает.) Лети, лети лепесток, — через запад на восток...

СЦЕНА СЕДЬМАЯ

Двор.

Девочки играют в куклы.

Саша. Здравствуйте.

Оля. Здравствуйте.

Саша. Бонжур.

Оля. Ай ду-ду.

Саша. Мерси. Аривидерчи.

Оля. Плиз.

Саша. Ах, какой хорошенький ребеночек. Он у вас мальчик или девочка?

Оля. Он у нас девочка Ирочка. Ей всего только пять лет, она еще совсем грудная — никаких трудовых навыков, а только все «кува» да «кува». Такая глупенькая.

Саша. Вы ее мама?

Оля. Нет, я ее няня.

Саша. Как странно. Разве у вас есть московская прописка?

Оля. Вообразите себе, есть. Временная.

Саша. Ну, это другое дело. Вы приходящая?

Оля. Нет, я уходящая.

Саша. А почему у вашей деточки такая красная мордочка?

Оля. Потому что у нее вчера вечером была корь, и я ее сегодня только первый раз прогуливаю. А вы тоже няня?

Саша. Нет, я как раз мама.

Оля. Приходящая?

Саша. Нет. Постоянная.

Оля. Первый раз вижу.

Саша. У нас няня сегодня как раз выходящая.

Оля. И не приходящая?

Саша. Да. Долго не приходящая.

Оля. Очень неприятно. Она у вас мальчик или девочка?

Саша. Она у нас мальчик Витя. Это мой сыночек.

Оля. Он уже большой?

Саша. Громадный. Ему уже восемь месяцев. Пошел пятый. Он уже у нас второй год в школу ходит.

Оля. Трудовые навыки уже имеет?

Саша. Немножко.

Оля. Да, очень неприятно. У вас есть деньги?

Саша. Нет, я еще сегодня не покупала денег. Сейчас мы пойдем с Витенькой на Пушкинскую в продовольственный и купим себе шестнадцать денег сорок копеек и тогда пойдем в Центральный универмаг за трехколесным велосипедом. А вы куда идете?

Оля. Мы идем в аптеку за сосками. У нас потерялась соска. Прямо кошмар. Там, говорят, как раз выбросили чехословацкие соски с французской выставки. Боюсь, что уже расхватили.

Саша. Да, очень неприятно.

Оля. Знаете, что я вам посоветую? Я вам посоветую позвать доктора. У вас есть деньги?

Саша. Да, у нас есть три рубля.

Оля. Тогда я вам лучше сама вызову по автомату доктора. Вы какого хотите доктора? Доктора-дяденьку или доктора-тетеньку?

Саша. Лучше доктора-тетеньку. Мой Димочка боится доктора-дяденьку. Он у нас такой смешной, еще ничего не понимает.

Оля. Разве он у вас Дима? Вы же говорили, что он Витенька.

Саша. Нет, сейчас он у нас как раз Димочка.

Оля. Пожалуйста, подержите пока мою Ирочку, только не стукните головкой, а то она делается идиоткой. Держите, но не

вверх ногами, а то она будет капризничать. Старайтесь головой вверх. Вот так. Мерси.

Саша. Плиз-чиз.

Оля. Сегодня буду понарошку доктор. Здравствуйте, гражданка. Это у вас заболел ребенок?

Саша. У нас.

Оля. Положите.

Саша. Пожалуйста. Не плачь, Витенька, не бойся, это не дядя, а тетя. Она тебе не будет лазить в ротик столовой ложкой. Она тебя будет только лечить. Представьте себе, у него подозрение на двенадцатиперсиковую кишку.

Оля. Сейчас посмотрим. Покажи, деточка, язык.

Саша. Она стесняется.

Оля. Не надо, деточка, стесняться. Вот так. Очень хорошо. Язык совсем свежий.

Саша. Мы его держим в холодильнике.

Оля. Покажи горлышко. Немножко отбитое, но чистое. Ляг на пузик, я тебе послушаю спинку. (Слушает.) Ого, какие шумы.

Саша. Это он у нас пукнул.

Оля. Дыши. Не дыши. Так. Прекрасно. У него опухоль.

Саша. Где?

Оля. На шейке.

Саша. Большая?

Оля. Не особенно. Пока только свинка.

Саша. Вы меня пугаете!

Оля. Ничего. Я ему сейчас поставлю банки. У вас есть какие-нибудь банки?

Саша. Да. От абрикосового джема.

Оля. Это не годится. Лучше я поставлю ему клизмочку с чесноком.

Саша. Фи, как не вкусно.

Оля. Ничего не поделаешь. Давайте его.

Саша. Не плачь, Витенька, не плачь, сынок.

Оля делает Витеньке клизму. В это время появляются три девочки — Ганя на педальном автомобиле и Зина на трехколесном велосипеде. Девочка Ганя регулирует уличное движение.

Ганя. Красный свет. Стоп. Зеленый свет! Ехайте, ехайте.

Ганя. Товарищ сержант, здесь есть левый поворот?

Ганя. Левого поворота нет. Отменен. Ехайте прямо. Красный свет. Стоп. (Зиня.)

Гражданка, вы наехали на красный свет.

Зина. Я не наехала.

Ганя. Не будем вдаваться. Платите штраф.

Зина. Товарищ старшина, я больше не буду.

Галя. Когда не будете, тогда посмотрим. (Тане.) А вы куда, гражданка! (Свистит.)

Таня. Вы мне?

Галя. Вам, вам. Предъявите ваши права.

Таня. Это служебная машина моего мужа.

Галя. Тем более.

Таня. Но у меня нет мелких денег.

Галя. Тем лучше. Давайте крупные.

Таня. Товарищ майор, я больше не буду.

Галя. Когда не будете, тогда посмотрим.

Женя (выходит во двор. Подходит к Саше и Оле). Девочки, во что вы играете?

Оля. В больницу.

Саша. У меня, вообразите, заболел мальчик свинкой, и теперь ему ставят четвертую клизмочку.

Женя. Я тоже хочу с вами играть.

Саша. А у вас есть дети?

Женя. Да, несколько штук.

Саша. Где же они?

Женя. Я их всех поперепортила.

Саша. Без детей мы не принимаем.

Женя. Пусть у меня будут дети понарошку.

Оля. Понарошку не принимаем.

Женя. Ну, тогда я буду женщина-врач.

Оля. Женщина-врач — это как раз я.

Женя. Тогда я буду мужчина-врач.

Саша. Что вы! Боже сохрани. Витенька у нас так боится мужчин-врачей.

Женя. Так не принимаете?

Оля. Не принимаем.

Женя. Не принимаете — и не надо. Не нуждаюсь. Я с вами не вожусь. (Подходит к Тане, Зине и Гале.) Девочки, во что вы играете?

Галя. В уличное движение.

Женя. Примите меня.

Таня. А у вас есть автомобиль?

Женя. Нету.

Зина. А мотоцикл?

Женя. Нету.

Зина. Тогда идите с кем-нибудь играть в метро. А мы вас не можем принять: вы бедная.

Женя. Тогда хотите, я буду сержант милиции?

Галя. Ишь, хитрая. Сержант милиции как раз я сама.

Женя. Ну так я буду просто ОРУД.

Зина. Простого ОРУДа нам не надо.

Женя. Значит, не принимаете?

Галя. Не принимаем.

Женя. Подавитесь.

Галя. Гражданка, не будем выражаться.

Женя. Не нуждаюсь. (Подходит к роскошной девочке Лизе, которая в роскошной коляске везет роскошнейшую куклу.) Здравствуйте, девочка.

Лиза. Здравствуйте.

Женя. Что вы делаете?

Лиза. Играю.

Женя. Это ваша девочка?

Лиза. Нет, это моя дочка.

Женя. А я думала, вы няня.

Лиза. Нет, я ее родная мама.

Женя. Какая она у вас хорошенькая!

Лиза. Она у нас красавица.

Женя. А как ее зовут?

Лиза. Ее зовут Матильдочка.

Женя. Так девочек не зовут.

Лиза. У вас не зовут, а у нас в Восточном Берлине зовут. А у вас как дочек зовут?

Женя. У нас зовут Ирочки.

Лиза. Все Ирочки?

Женя. Почти все Ирочки, остальные Валентиночки.

Лиза. Не знаю. Лично у нас она Матильдочка.

Женя. А она у вас ходит?

Лиза. Нет, она у нас только ездит.

Женя. Это ее колясочка?

Лиза. Нет, это ее «Волгочка».

Женя. У нее закрывающие глазки?

Лиза. Да, закрывающие и открывающие. На уроках закрывающие, а на телевизор открывающие.

Женя. Покажите.

Лиза. Матильдочка, покажи тете, как ты сидишь на уроках. Видите, какие у нее глазки закрывающие! А теперь, Матильдочка, покажи, какие у тебя глазки вечером возле телевизора! Видите, какие глазки открывающие.

Женя. Прелестный ребенок.

Лиза. И не говорите.

Женя. Она у вас что-нибудь произносит?

Лиза. Конечно! Матильдочка, скажи «папа».

Кукла говорит.

А теперь скажи «мама».

Кукла говорит.

Женя. А сколько будет дважды два?

Матильда. Пошла вон!

Лиза. Фи, как невежливо. Вы на нее не обращайте внимания. Она у нас еще маленькая. Ей всего два годика.

Матильда. Ничего подобного. Мне уже семнадцать рублей пятьдесят копеек.

Лиза. Вы ее не слушайте, она у нас не знает арифметики. Лучше посмотрите, какая у нас шапочка. Снимающая и надевающая. И туфельки. Снимающие и надевающие.

Матильда. На гвоздиках.

Лиза. Молчи. Болтаешь, чего не понимаешь. Вы ее извините, она еще совсем непонимающая.

Матильда. И нежелающая!

Лиза. Ну, теперь до свидания. Мы с Матильдой едем в «Детский мир» за игрушками.

Матильда. Не за игрушками, а за модельной шубкой из перлонового зайчика.

Лиза. Ах, какая ты многоразговаривающая. Я с тобой не в силах справиться.

Женя. Давайте, я вам помогу. Вы будете Матильдочкина мама, а я буду Матильдочкина няня. Вы будете идти сами, а я буду везти за вами Матильдочку и прививать ей трудовые навыки.

Лиза. Не надо. Она обойдется без навыков. И, пожалуйста, не трогайте моего ребенка. У вас руки грязные. У вас, наверное, в доме коклюш. Вы ее заразите. Я не позволяю, чтобы к ней подходили чужие женщины.

Женя. Я не тетенька. Я девочка.

Лиза. Все равно. Уходи.

Женя. Не хотите?

Лиза. Не хочу.

Женя. Дайте поддержать один только разик?

Лиза. Нет, нет. Это негигиенично.

Женя. Жада-помада.

Лиза. Хоть жада, хоть помада, а Матильдочку не дам.

Женя. Жадина-помадина.

Лиза. Матильдочка, не слушай. Закрой ушки. Закрой глазки.

Женя. Не принимаешь?

Лиза. Не принимаю.

Женя. И не нуждаюсь. (*Бежит к Саше и Оле.*) Не принимаете?

Саша. Не принимаем.

Женя. Ладно. (*Идет к Гале.*) Не принимаете?

Галья. Гражданка, давайте не будем.

Женя. Хорошо же. Пожалуйте. Вот я вам сейчас покажу, у кого игрушки. (*Отрывает лепесток, бросает.*) Лети, лети лепесток,— через запад на восток, через север, через юг, возвращайся, сделав круг. Лишь коснешься ты земли — быть по-моему вели. Вели, чтобы все игрушки, какие есть на свете, были мои.

В ту же секунду Матильдочка бежит к ней с криком «мама, мама», за Матильдочкой — велосипеды, самокаты, автомобили бросаются и окружают Женю. Бегут куклы, солдатики, игрушки, крича: «Играй нами. Берн нас. Мы теперь все твои».

Тише, тише, не все сразу. Вы меня сейчас задавите. Убирайтесь. Убирайтесь. Я боюсь. Ай! Фу, Матильдочка, какая ты противная. Видеть тебя не могу.

Феерическое нашествие игрушек, заполняющее сцену.

(*В ужасе.*) Довольно! Довольно! Я больше не хочу. Я боюсь. Мне вовсе не надо столько игрушек. Пошла вон, Матильдочка, а то я тебе надаваю шлепок.

Хор игрушек. Мы твои, мы твои. Играй нами. Играй. И мной. И мной.

Женя (*стиснутая игрушками*). Спасите меня. Помогите! (*Отрывает лепесток, приговаривая заклинание: Лети, лети, лепесток...*) Вели, чтобы они все убирались обратно в «Детский мир». Пошли вон, игрушки!

Игрушки исчезают.

(*Одна.*) Насилу от них избавилась. Ух!

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Перед занавесом.

Женя. Не стану больше водиться с девочками. Все игрушки да игрушки. Какая скука. (*Передразнивая.*) «Ах, какая она у вас хорошенькая», «Ах, она у нас

красавица». «А как ее зовут?» — «Матильдочка». Скажите пожалуйста — «Матильдочка». Может быть, еще Брижиточка. «Одевающая, раздевающая...» Тьфу, терпеть не могу. И вообще, у меня все эти игрушки вот где. Поперек горла. Не маленькая. Ну, можно ли заниматься всю

жизнь такими глупостями? Нет, девчонки, это не для меня. Буду лучше водиться с мальчиками. Мальчики — это да! (Уходит.)

СЦЕНА ВТОРАЯ

Двор.

Мальчики играют в космонавтов. На пожарной лестнице нагромождено нечто вроде космического корабля, сделанного из каких-то ящиков, коробок, досок и т. п. Среди них стоит вазон с комнатным растением — это для получения кислорода. Счеты. Вымпел. Тюбики. Огнетушитель и т. д.

Котя. А ну-ка, ребята. В два счета. Построиться всем. Смирно. Слушать мою команду. Значит, так. Вы все — экипаж моего космического корабля «Восток-15». Вылет в ноль-ноль, ноль-ноль. Курс — на Луну.

Игорь. А ты кто такой?

Котя. Я Гагарин.

Игорь. Это еще почему такое?

Котя. Потому, что потому оканчивается на «у».

Игорь. Мы тебя не выбирали. Верно, ребята, мы его не выбирали?

Голоса. Не выбирали, не выбирали.

Котя. Так будете сейчас выбирать. (Быстро.) Кто за? Кто против? Кто воздержался? Единогласно. Я — Гагарин.

Голоса. Мошенство, мошенство!

Игорь. Я против.

Славик. Я тоже против.

Эдик. А я воздержался.

Котя. Не важно. Все равно я Гагарин.

Игорь. Почему такое?

Котя. Потому, что я назначен главным управлением межпланетных сообщений.

Игорь. Покажи назначение.

Котя. Не обязан.

Эдик. Тогда мы не будем тебе подчиняться.

Котя. Я назначен по телефону.

Игорь. Ишь, какой хитрый. А ты докажи.

Котя. И докажу. (Подходит к «телефону», очень быстро.) Алле! Главное управление? Правда, вы меня назначили Гагариным? Подтверждаете? Они подтверждают.

Эдик. Ничего мы не слышали.

Игорь. Это мошенство. У твоего телефона даже нету проволоки.

Котя. Значит, он беспроволочный. Радиотелефон. Съел? Я — Гагарин.

Игорь. Нет, чур, я Гагарин.

Эдик. Нет, я Гагарин.

Славик. Я Гагарин.

Котя. Замолчать! Я Гагарин. И точка!

Игорь. Не командуй. Никто не хочет, чтобы ты был Гагарин.

Котя. Никто не хочет?

Игорь. Никто.

Котя. И не надо. Когда так, то я забираю свой вымпел, свой кислород, свой радиотелефон, свою кабину, свой глобус и свои скафандры. (Забирает перечисленные вещи.) И ухожу. А вы как хотите.

Славик. Котя, Котя, куда же ты?

Котя. Интересно, как вы полетите в космос без вымпела и без кислорода.

Эдик. Чудак, мы же пошутили.

Игорь. Оставь нам по крайней мере кислород.

Котя. Фиг вам.

Эдик. Не будь вредный!

Славик. Ну пожалуйста. Мы тебя все очень просим.

Котя (показывая на Игоря). И он просит?

Славик. И он тоже.

Котя. Пусть сам подтвердит. Ты меня просишь?

Игорь. Прошу.

Котя. Ну вот, так-то лучше. Тогда я возвращаюсь. Стало быть, я Гагарин.

Игорь. Тогда, чур, я буду Титов.

Эдик. Нет, чур, я Титов.

Славик. Почему ты?

Эдик. А почему ты?

Игорь. Я Титов. Правда, Котька? Я же согласился, чтобы ты был Гагарин, а ты соглашайся, чтобы я был Титов.

Котя. Ладно. Соглашаюсь. Ты будешь Титов.

Эдик. Это мошенство. Тогда я забираю свои доски — и летите, как хотите.

Котя. Тише. Положи ракетную установку на место. Слушай мою команду: Игорь, ты будешь Титов. Эдик, ты будешь главный синоптик, Славик, ты будешь штурман и бортрадист.

Эдик. А может быть, я не желаю.

Славик. Я не хочу.

Котя. Замолчать! Кто Гагарин? Вы Гагарин или я Гагарин? Раз я Гагарин — значит, я ваш командир и вы должны мне подчиняться. А не хотите — не надо. Очень

нужно. Отдайте мой кислород, мой вымпел, мои скафандры — и до свидания.

Славик. Мы хотим! Мы хотим!

Котя. Все хотят?

Голоса. Все хотят.

Котя. Ну, то-то. Тогда занимайте свои места, и полетим.

Игорь. В полете?

Котя. Есть в полете! Славик, вызывай нашу планету.

Славик. Алло! Алло! Планета Земля, ты меня слышишь? Говорит космический корабль «Восток-15». Перехожу на прием. Павлик. А я кем буду?

Миша. А я кем?

Котя. Ты будешь собака Стрелка, а ты — собака Лайка.

Павлик. Мы будем собаками? Опять собаками? Опять надо лаять?

Котя. Обязательно.

Павлик. Мы не хотим.

Котя. Тогда катитесь.

Павлик. Мы же уже в космосе?

Котя. Мы еще не в космосе... Мы еще на Земле. Катитесь.

Павлик. Мы согласны, согласны.

Котя. Будете лаять?

Павлик. Будем.

Котя. Лайте.

Павлик и Миша. Гав, гав.

Котя. Никуда не годится. Разве так лают межконтинентальные собаки?

Павлик. А как они лают?

Котя. Бромко! Чтоб в Америке было слышно.

Павлик и Миша. Гав! Гав-гав! Гав! Так хорошо?

Котя. Теперь хорошо. Так и будете лаять. Ну, товарищи, полетели! В полете.

Игорь. Есть в полете! Что с тобой, Славик?

Славик. У меня, кажется, уже начинается невесомость.

Павлик. Америка! Америка!

Котя. Лайте.

Павлик и Миша. Гав! Гав! Гав!

Женя (*подходит*). Здравствуйте, мальчики.

Котя. Не до тебя! Сейчас я буду разговаривать с планетой Землей. Алло! Алло! Земля. Говорит космический корабль «Восток-15». Докладывает Герой Советского Союза Гагарин. Полет протекает нормально. Агрегаты работают безотказно. Только что вышли на орбиту.

В иллюминатор отчетливо вижу Замоскворечье и кинотеатр «Ударник». Вокруг кометы, планеты, метеориты, болиды и другие небесные тела. Излучения тоже. Температура внутри двадцать градусов выше нуля, снаружи девяносто пять градусов мороза. Слушаюсь. Когда будет триста, мы вам позвоним.

Женя. Во что вы играете?

Котя. В космонавты.

Женя. А это у вас что?

Котя. Не видишь, что ли, космический корабль.

Женя. А зачем фикус?

Котя. Дура, это не фикус, а кислородная установка.

Женя. А зачем счеты?

Котя. Это не счеты, а электронная полупроводниковая счетная машина.

Женя. Вот здорово! А куда вы летите?

Котя. Не видишь, что ли, на Луну.

Женя. Возьмите меня.

Котя. А еще чего?

Женя. Примите меня.

Котя. Мы девчонок в космос не берем.

Женя. Пожалуйста, я вас очень прошу.

Котя. Сказано — не берем, значит, не берем, и не мешай мне вести корабль, видишь, у нас как раз начинается сильный метеоритный поток. Братцы, готовьте аппараты.

Женя. Значит, не принимаете?

Котя. Не принимаем. У нас все места по штатному расписанию заняты.

Женя. Ну пожалуйста.

Котя. Сказано, девчонок не берем. Не мешай. Мы сейчас как раз будем завтракать, есть космическую пищу.

Славик. Товарищи, я, кажется, нечаянно нажрался зубной пасты.

Котя. Это ты «хлородонт» принял за космический кисель.

Женя. Ой, как интересно!

Котя. Девчонок не берем.

Женя. Почему же?

Котя. Потому, что девчонки все трусишки.

Женя. Я не трусишка.

Котя. А вот начнется состояние невесомости, тогда посмотрим. Еще как испугаешься!

Женя. Не испугаюсь. Я умею стоять вверх ногами. Смотри. (*Становится вверх ногами.*)

Котя. Стоять — это каждый дурак уме-

ет, а нужно висеть. Вверх ногами умеешь висеть?

Женя. Не умею.

Котя. Точка. Не возьмем.

Женя. Возьмите! Я научусь!

Котя. Нет мест. Впрочем, если хочешь, можем тебя взять как подопытное животное.

Женя. Как это?

Котя. В качестве крысы.

Женя. А что я буду делать?

Котя. Реагировать.

Женя. Я не хочу быть крысой. Сам ты крыса.

Котя. Тогда не возьмем.

Женя. Не возьмешь?

Котя. Не возьму.

Женя. Честное пионерское, я не трусишка.

Котя. А вот трусишка.

Женя. Наверное, ты сам трусишка.

Котя. Отстань. Не мешай. Мы сейчас как раз пролетаем над Америкой. Белка, Стрелка, лайте!

Павлик и Миша. Гав! Гав! Гав!

Котя. Стоп. Отставить. Это не та Америка. Это Южная, а надо Северную.

Женя. Трусишка, трусишка, трусишка.

Котя. Замолчи.

Женя. Не замолчу. Подумаешь — космический корабль. Одни доски.

Котя. Замолчи.

Женя. Не замолчу. Одни доски, одни доски, одна лестница — и больше ничего. Ага! Не хотите — и не надо. Я и без вас, если захочу, буду сейчас в космосе. Только не понарошку, а в самом деле.

Котя. На Луне не будешь!

Женя. Если захочу, не только на Луне, а еще и где-нибудь подальше. Захочу — буду на... на... на этой самой, как ее... на Полярной звезде. Ага!

Котя. Ха-ха! До нее двести миллиардов лет!

Женя. Не важно. Сказала буду — значит, буду.

Котя. Докажи.

Женя. Докажу.

Котя. А чем докажешь?

Женя. А тем самым. Сейчас же при всех полечу... на эту самую... на Полярную звезду. И еще тебя с собой возьму. Тогда посмотрим, кто из нас трусишка. (Отрывает лепесток.) Лети, лети, лепесток, — через запад на восток, через север, через

юг, возвращайся, сделав круг. Лишь коснешься ты земли — быть по-моему вели. Как тебя зовут?

Котя. Котя.

Женя. Ага! Вели, чтобы мы сейчас с этим мальчиком Котей попали на Полярную звезду.

Котя. Так далеко? Я не хочу.

Женя. Поздно.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Феерический полет Жени и Коти в космическом корабле.

Котя. Ой, где мы?

Женя. В космосе.

Котя. Что это?

Женя. Межпланетный корабль.

Котя. Понарошку?

Женя. Не видишь, что ли, всамделишный.

Котя. Не может быть!

Женя. Спроси кого хочешь.

Котя. У кого же я спрошу, когда вокруг ничего нет. Одни только звезды.

Женя. Спроси у Большой Медведицы.

Котя. Сама спроси, если ты такая храбрая.

Женя. Ага! Боишься!

Котя. Она кусается.

Женя. Тетенька, вы кусаетесь?

Большая Медведица отрицательно качает головой.

Видишь, она не кусается. Она ручная. Ну, скорей же...

Котя. Сама спроси.

Женя. И спрошу. Тетенька, это космос?

Большая Медведица кивает головой.

Видишь, она говорит, что это космос.

Котя. Что со мной?

Женя. А что?

Котя. Где верх, где низ?

Женя. Неужели не понимаешь. Внизу верх, а вверху низ.

Котя. Что со мной? У меня почему-то руки внизу, а ноги вверху, а голова сбоку.

Женя. Это состояние невесомости.

Котя. А у тебя?

Женя. У меня тоже.

Котя. Я боюсь.
Женя. А я не боюсь. Ага. Значит, ты трусишка, а я не трусишка. А еще хвастался. Это тебе не какая-нибудь пожарная лестница, а настоящий космический корабль.
Котя. Я хочу пить.
Женя. Так пей.
Котя. У меня не получается.
Женя. Это потому, что ты не умеешь пить воду в космосе. Смотри, как надо. *(Пьет воду.)* Эх, ты! А еще Гагарин.
Котя. Я не Гагарин.
Женя. Нет, ты Гагарин. Тебя выбрали.
Котя. Меня не выбрали. Я сам себя выбрал.
Женя. Ага, признался.
Котя. Ой, что это?
Женя. Метеоритный поток. Закрой шторы.
Котя. Я не умею.
Женя. Горе мое. Что же ты умеешь?
Котя. Командовать умею.
Женя. Вот то-то и плохо, что ты только командовать умеешь.
Котя. Как жарко! *(Смотрит на термометр.)* Триста пятьдесят градусов!
Женя. Это потому, что мы начали спускаться.
Котя. Мы сейчас сгорим!
Женя. Тормози!
Котя. Не умею. Я боюсь... от меня уже пахнет паленым...
Женя. Аппараты нагреваются.
Котя. Что же делать?
Женя. Не реви. Ты же мужчина. Командир.
Котя. Я не мужчина... я не командир... Я мальчик...
Женя. Навались всей тяжестью на ручки управления.
Котя. У меня же нет тяжести. Я невесомый.
Женя. Ничего подобного, ты уже весомый. Наваливайся.
Котя. Я боюсь. Я хочу домой. Хочу к маме. Мне жарко, я горю.
Женя. Эх, ты! А еще говорил, что храбрый.
Котя. Да, то было дома, во дворе, а здесь каждый-всякий испугается.
Женя. А как же Титов? А как же Гагарин?
Котя. Так они же майоры! Мы горим,

мы падаем. Это ты виновата. Зачем ты меня сюда затащила?

Женя. Управляй.

Котя. Не могу. Не умею.

Женя. Ничего ты не умеешь. Позор. А я еще чуть было в тебя не влюбилась. Тогда давай, я буду управлять. *(Уверенно орудует рычагами.)* Вот так. Вот так. А ты не путайся под ногами. Не мешай. *(Включает радиотелефон.)* Земля! Земля! Говорит космический корабль «Восток-45». Совершаем посадку на какую-то звезду.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

На Полярной звезде. Вокруг все ледяное, хрустальное, звенящее, сияющее.

Котя и Женя. Вдалеке появляется царица Полярной звезды.

Женя. Кто ты, в синем плаще и короне?

Царица. Я царица Полярной звезды.

На хрустальном моем небосклоне
Ярко блещут лазурные льды.

Кто вы?

Женя. Люди.

Царица. Какие?

Женя. Мы дети, пионеры с планеты Земли.

Мы сюда прилетели в ракете
И на вашу звезду забрели.

Царица. Что такое Земля, я не знаю.

Никогда не видала людей.

Одиноко над миром сияю

Мертвым светом своих хрусталей.

Подойдите.

Женя. Зачем?

Царица. Прикоснуться к вам жезлом своим синним хочу.

Женя. Котька, не подходи. Она хочет превратить нас в звезды.

Котя. Откуда ты знаешь?

Женя. Я чувствую. Сразу видно, какая она хитрая. И подлая.

Царица. Подойдите. Не бойтесь. Я вам приказываю.

Женя. А мы не послушаемся.

Царица. Вы должны меня слушаться. Я здесь царица. Подойдите. Я превращу вас в две самые красивые звезды — в желтый и белый карлик — и вы будете вечно сиять в моей короне.

Котя. А может быть, я не хочу сиять

в вашей короне, очень надо! Я хочу домой, на Землю.

Женя. Бежим. Скорее.

Они бегут.

Котя. Я устал. У меня не поворачиваются ноги.

Женя. Давай я тебя возьму на спину. Держись. Смотри не упади. *(Бежит к кораблю.)*

Царица. Остановитесь!

Женя. Черта с два.

Женя и Котя садятся в свой космический корабль.

Котя. Скорей, скорей, пока она не превратила нас в звезды.

Женя. Заводи мотор.

Котя. Не заводится.

Женя. Почему?

Котя. Потому что, наверное, нет горючего.

Женя. Ах да! Теперь я понимаю. Мы пропали.

Котя. Почему?

Женя. Потому что я велела, чтобы мы попали на Полярную звезду, но забыла велеть, чтобы мы вернулись обратно на Землю.

Котя. Что же теперь делать?

Женя. Не знаю.

Котя. Значит, нам придется превратиться в звезды. Как это глупо. И все это ты наделала со своим характером. А я еще собирался в тебя влюбиться, разве в звезды влюбляются? Почему я такой несчастный?

Женя. Ничего. Сейчас мы это все устроим. Только не ной.

Котя. Что ты хочешь делать?

Женя. Оторву лепесток и повелю, чтобы мы очутились на Земле.

Котя. Так поскорей, а то эта тетка уже протягивает к нам свою волшебную палочку. Ну, что же ты?

Женя. Я, кажется, потеряла цветик-семицветик.

Котя. Не может быть. Ищи скорей.

Женя. Я ищу. Куда же он девался?

Котя. Это, наверное, когда началась невесомость, он куда-нибудь упал на потолок.

Женя. Верно. Вот он. *(Достаёт цветок, застрявший на потолке.)*

Царица *(совсем близко)*. Дети Земли, подождите.

Женя. Лети, лети, лепесток,— через запад на восток, через север, через юг, возвращайся, сделав круг. Лишь коснешься ты земли— быть по-моему вели. Вели, чтобы мы сейчас были на Земле.

Царица. Остановитесь.

Женя. Кошкин тебе хвост! Котька, держись!

Женя и Котя оказываются опять во дворе, рядом с мальчиками, продолжающими играть в космонавтов.

Игорь. Куда же вы девались? Мы как раз подлетаем к Луне.

Женя. Он больше не командир. Он самый обыкновенный трусишка.

Котя. Я трусишка? Ха-ха!

Женя. А кто же ты?

Котя. Я— герой космоса!

Игорь. Сейчас будет Луна.

Котя. Не видел я вашу Луну! Я только что покорила Полярную звезду! Вот это да. Там была температура— так температура. 825 градусов. Там была невесомость— так невесомость! Правда, Женя-ка? Она нас хотела превратить в звезды, а я ее так...

Женя. Не слушайте его, мальчики. Он проявил себя как самый обыкновенный трусишка, маменькин сынок. Сразу нюни распустил. А раньше как хвастался: мы девчонку не берем, девчонки трусишки, а мы храбрые. Вот тебе и храбрец. Молодец против овец, а против молодца и сам овца.

Котя. Женя, я тебя очень прошу... не надо так громко... Ты делаешь мне очень больно... Ты знаешь... В общем-то я в тебя влюбился... Пойдем в кино, хочешь?

Женя. Я мальчиков не принимаю.

Котя. Ну, пожалуйста.

Женя. Сказано.

Котя. Почему?

Женя. Потому, что потому оканчивается на «у». Мне трусишек не надо. До свидания.

Котя. Ведь нас с тобой вместе чуть не превратили в желтого и белого карликов. Неужели ты меня ни капельки не любишь?

Женя. Люблю. Я вас люблю и обожаю, беру за хвост и провожаю.

Котя. Женя!

Женя. Поздно. Иди командуй своей пожарной лестницей. Тебя она не превратила, а меня успела превратить! *(Мечтательно.)*

Кто ты, в синем плаще и короне?
Я — царица Полярной звезды.
На хрустальном моем небосклоне
Ярко блещут лазурные льды...

СЦЕНА ПЯТАЯ

Другой уголок двора. На скамейке сидит мальчик
Витя.

Женя. Вот так штука. *(Рассматривает цветок.)* Было семь, а остался всего один. Куда же я девала шесть лепестков? Шесть драгоценных, волшебных лепестков. И никакого удовольствия. Ну, ничего. Все-таки остался один. Буду его беречь.

Котя входит.

Ты опять здесь? Что тебе от меня надо? Что случилось?

Котя *(у него в руках счеты, вазон с цветком, доски и т. д.)*. Ничего. Я только хочу с тобой дружить.

Женя. С трусишками я не дружу. Ступай к своим космонавтам.

Котя. Они больше не хотят мне подчиняться. Они говорят, что я сам себя выбрал. Игорь захватил власть, а меня прогнали. Пойдем лучше вместе в кино.

Женя. Отстань, бывший Гагарин.

Котя. Не будь такой вредной.

Женя. Откуда это видно, что я вредная?

Котя. Конечно, вредная. Жада-жмада. У самой такой мировецкой цветик-семицветик, а сама не хочешь взять меня в кино. Там в буфете мировецкие пирожные с кремом, «Мишки», сидро, апельсины, бутерброды с копченой колбасой, эскимо.

Женя. Не примазывайся.

Котя. Что тебе стоит: оторвешь всего лишь один лепесток и повелишь, чтобы все это было наше.

Женя. А еще чего?

Котя. Еще можно повелеть моторную лодку и чтобы мы с тобой поехали по каналу Москва — Волга. Я буду капитан...

Женя. Ах! Ты будешь капитан? А я подопытное животное?

Котя. Или лучше автомобиль «запорожец»...

Женя. Отстань. Соблазнитель. А то я сейчас велю, чтобы ты превратился в зайца. Хочешь? Я не шучу! *(Вынимает цве-*

ток.) И чтоб тебя больше здесь не было. Раз, два...

Котя. Меня уже нет! *(Исчезает.)*

Женя. Ага! Однако как скучно! *(Замечает Витю.)* Здравствуй, мальчик.

Витя. Здравствуй, девочка.

Женя. Я тебя никогда раньше не видала.

Витя. Мы недавно сюда переехали.

Женя. Как тебя зовут?

Витя. Витя. А тебя?

Женя. Женя.

Витя. Мне нравится имя Женя. А то все Тани и Вали.

Женя. Бывают и Матильдочки. Знаешь, такие открывающие и закрывающие. В таких шикарных колясочках. Фу, даже тошнит.

Витя. Мне никогда не встречались Матильдочки.

Женя. И слава богу. Ты знаешь, мне тоже нравится твоё имя. А то все Коти да Коти. А ты все-таки Витя. Виктор.

Витя. Моя мама говорит, что Виктор — это победитель.

Женя *(подозрительно)*. В самом деле? Может быть, еще и ты герой-космонавт, командир межпланетного корабля и любишь командовать?

Витя. Нет. Я простой мальчик.

Женя. Это хорошо, а то вокруг все мальчишки такие задаваки, что нет снасения. А ты часом не хвастун?

Витя. Кажется, нет.

Женя. Это хорошо. Ты мне очень нравишься. А я тебе?

Витя. Ты мне тоже.

Женя. Давай дружить, а то мне односкучно.

Витя. А ты думаешь, мне не скучно. Давай дружить. Садись со мной рядом.

Женя. Нет, давай лучше играть.

Витя. Во что?

Женя. В салки.

Витя. Не могу.

Женя. Как, ты не любишь бегать?

Витя. Люблю.

Женя. Так давай.

Витя. Увы.

Женя. Почему?

Витя. Потому что...

Женя. А я бы с тобой с удовольствием побегала.

Витя. Я бы с тобой тоже с удовольствием побегал, но, к сожалению, не могу

Женя. Совсем не можешь?

Витя. Совсем не могу.

Женя. Ты что? Рохля?

Витя. Нет. Я — хромой, видишь? (*Поднимает с земли костыль.*) В прошлом году мы поехали летом к бабушке в Белоруссию и там в лесу я наткнулся на старую мину. И вот...

Женя. Какое несчастье. И это у тебя надолго?

Витя. На всю жизнь.

Женя. На всю жизнь... А мне бы так хотелось с тобой поиграть в салки. Как неприятно.

Витя. Ничего не поделаешь. Война. Видишь, как я хожу. (*С трудом встает и делает несколько ковыляющих шагов.*) К сожалению, это на всю жизнь.

Женя. На всю жизнь... Проклятая война!

Пауза.

Впрочем, все это можно легко поправить. (*Вынимает цветик-семицветик с одним лишь лепестком.*) Правда, у меня на этот лепесток было много расчетов. Моторная лодка... автомобиль «Запорожец», пять килограммов «Мишек»... Новое платье, туфельки... Но все это пустяки. Я не Матильдачка! (*Решительно отрывает последний лепесток и целует его.*) Лети, лети, лепесток, — через запад на восток, через север, через юг, возвращайся, сделав круг. Лишь коснешься ты земли — быть по-моему вели. Вели, чтобы этот мальчик Витя был здоров. Лети, мой миленький, лети, мой голубенький... и сделай так, чтобы никогда больше на свете не было войны...

Витя (*отбрасывает костыль*). Что случилось с моей ногой? Смотрите, я уже свободно стою без костыля. Я уже хожу и совсем не хромаю. Я уже могу прыгать! И бегать! Могу кувыркаться!

Женя (*хлопает в ладоши*). Вот здорово! Вот здорово! (*Заливается счастливым смехом.*) А ты, чудачок, говорил, что это не всегда. Давай же играть в салки.

Витя. Давай.

Женя. Чур, я бегу — ты догоняешь.

Витя. Нет, чур, ты догоняешь, а я бегу.

Женя. Нет, я.

Витя. Нет, я.

Женя. Тогда не надо.

Витя. И не надо.

Женя. Я с тобой не вожусь.

Витя. А я с тобой не вожусь.

Женя. Ну и не водись.

Витя. И не вожусь.

Женя. Я с тобой в ссоре.

Витя. Я с тобой тоже в ссоре.

Показывают друг другу в знак ссоры большие пальцы и отворачиваются.

Женя. Ну... Долго это будет продолжаться? Давай лучше помиримся.

Витя. Давай.

Женя. У вас как мирятся?

Витя. У нас так.

Женя. У нас тоже так.

Мирятся, зацепившись мизинчиками и разняв руки.

Витя. В мире.

Женя. В мире. Давай посчитаемся, кто бежит, кто догоняет.

Витя. Давай.

Женя (*считает*). Ехал Ваня из Казани, полтора ста рублей сани, восемьсот рублей дуга — мальчик, девочке, слуга. Ты вышел.

Витя. Я бегу, ты догоняешь. (*Бежит.*)

Женя (*бежит следом за ним*). Поймаю!

Витя. Не поймаешь!

Женя. А вот да!

Витя. А вот нет!

Сцена игры в салки.

Женя. Ага! Поймала! (*Ловит Витю.*) Ты устал?

Витя. Ничуть.

Женя. А я устала. Давай посидим.

Витя. Давай.

Женя. Куда мы попали?

Витя. Не знаю. По-моему, мы заблудились.

Женя. По-моему, тоже. Что-то знакомое. По-моему, я уже здесь один раз заблудилась.

Витя. Ну?

Женя. Да, да. Сегодня утром.

Витя. А это далеко?

Женя. Ужасно.

Витя. Как же мы теперь доберемся домой? Меня ждут дома. Мама будет ужасно волноваться. Ведь я хромой.

Женя. Был хромой.

Витя. Ах, да. Я совсем забыл. Но мама все равно будет волноваться.

Женя. Ладно. Не горюй. Сейчас мы будем с тобой дома.

Витя. Как?
Женя. Цветик-семицветик. Вот. (*Вынимает цветик.*) Ой!
Витя. Что случилось?
Женя (*в ужасе*). Больше не осталось ни одного лепестка. Один трлько стебелек.
Витя. Что же теперь будет?
Женя. Мы пропали. Мы отсюда никогда не выберемся.
Витя. Это ты во всем виновата.
Женя. Нет, ты.
Витя. Это ты придумала играть в салки.
Женя. А ты почему так быстро бегал и так далеко забежал?
Витя. Потому, что ты меня вылечила.
Женя. Но я никак не думала, что ты побежишь так быстро.
Витя. А я никак не думал, что ты такая черепаха.
Женя. От черепахи слышу!
Витя. Я всегда был отличным спринтером.
Женя. От спринтера слышу. Я с тобой не вожусь.
Витя. А я с тобой.
Женя. И не надо.
Витя. И не надо.
Женя. Ты виноват.
Витя. Нет, ты.
Женя. Что же нам теперь делать? (*Плачет.*)
Витя. Плакса. Что же нам теперь делать? (*Плачет.*)
Женя и Витя. Мы заблудились...
Старушка (*выходит из калитки*). Кто это плачет возле моего садика? А! Девочка Женя? Что случилось?
Женя. Бабушка, я опять заблудилась.
Старушка. Вижу.
Женя. А это мальчик...
Старушка. Мальчик Витя, знаю.
Женя. Он тоже со мной заблудился.
Витя. Мы из-за нее заблудились. Это она выдумала играть в салки.
Женя. Не слушайте его, бабушка. Мы из-за него заблудились. Зачем он так быстро бегаеет!
Витя. А зачем она меня так хорошо выздоровила?
Женя. Это его ваш цветик-семицветик вылечил.
Витя. Все равно ты виновата.
Женя. Все равно ты виноват.
Витя. Я с тобой не вожусь.

Женя. А я с тобой.
Витя. Черепаха.
Женя. От черепахи слышу.
Старушка. Тише, дети. Вы так кричите, что у меня голова разболелась. А у моих цветов уши вянут. Пойдемте в мой садик. Калиточка, отворись.

Калитка с мелодичным скрипом отворяется.

СЦЕНА ШЕСТАЯ

Садик.

Женя (*хнычет*). Понимаете, я на него потратила свой последний лепесток. Смотрите, бабушка, один хвостик остался.
Старушка. Знаю. Все знаю. А ну-ка, дай его сюда. (*Берет у Жени стебелек.*) На этом стебельке было семь волшебных лепестков. Шесть лепестков ты потратила зря, не подумав. Они улетели и уже больше никогда не вернуться. Но последний, седьмой лепесток, ты потратила не зря. Ты вылечила мальчика Витю. И этот последний, голубой лепесток, вернулся ко мне. Его принес ко мне мой старый знакомый — теплый весенний ветер. И я его спрятала в свою волшебную шкатулку. А ну-ка, бабочки, принесите мне мою шкатулку.

Бабочки приносят шкатулку.

Спасибо. Ну-ка, шкатулочка, откройся.

Шкатулочка с музыкальным звоном открывается. Видите, она у меня двоюродная сестра калитки, но только голосок у нее не такой скрипучий. (*Вынимает из шкатулки голубой лепесток.*) Узнаешь свой голубой лепесток?

Женя. Узнаю.

Старушка. А теперь, мальчик Витя, принеси мне мою серебряную лопаточку, которая лежит вон там на скамейке.

Витя. Сейчас, бабушка.

Старушка. А ты, Женя, принеси мой серебряный колокольчик. Только неси осторожно, чтобы он не позвонил раньше времени.

Женя. Сейчас, бабушка. А что вы будете делать?

Старушка. Сейчас увидишь. Спасибо, ребята. Теперь, Витя, выкопай посередине этой клумбы ямку, а ты, Женя, по-

сади в эту ямку стебелек и позвони в серебряный колокольчик.

Женя звонит. Прилетает тучка.

Здравствуй, тучка.

Тучка. Здравствуй, мать.

Что изволишь приказать?

Хочешь снега или града?

Старушка. Снега, града нам не надо.

Ты нам землю поскорей

Теплым дождиком полей,

По листочкам постучи,

Только нас не замочи.

Тучка. Сейчас, бабушка.

В тучке вспыхивает молния, гремит гром, идет дождик. Садик волшебю преобразается. Феерическая картина. Все, как в первом действии.

Старушка. Теперь посмотрим, может быть, вырастет новый цветик-семицветик.

Дождик, лей, дождик, лей!

Женя. Ну что, растет?

Витя. Что-то не видно.

Старушка. Не сразу, не сразу. А ну-ка, тучка, понатужься еще.

Тучка. Даю, бабушка, на полную мощность.

Гром, молния, ливень.

Витя. Во как дает!

Женя. По-моему, начинает расти.

Витя. Растет. Честное пионерское, растет!

Женя. Растет! Растет! Растет!

На клумбе вырастает новый цветик-семицветик.
Падает радуга.

Какой красивый! Еще более красивый, чем прежний!

Старушка. Конечно. Я же вам говорила. А ну-ка, где мои серебряные ножницы?

Жуки приносят ножницы. Старушка срезает цветок. Музыка, сияние.

Ну, дети, вот вам новый цветик-семицветик. Берите его, но только никогда не ссорьтесь и, прежде чем что-нибудь повелеть,— подумайте хорошенько. Имейте в виду— это в последний раз. Будете думать хорошенько?

Женя. Будем.

Витя. Будем.

Старушка. Не будете ссориться?

Женя. Не будем.

Витя. Не будем.

Старушка. Ну так желаю вам счастья!

Медленно и красиво, под музыку и танцы, феерическая картина рассеивается. Женя и Витя у рампы перед занавесом.

Женя. Мальчики, девочки, чего бы нам теперь пожелать? Посоветуйте!

Витя. Да, посоветуйте!

Занавес



А. И. ГЕРЦЕН. (К 150-летию со дня рождения)

ГЕРЦЕН И ТЕАТР

«Сцена всегда современна зрителю».

А. И. Герцен

Когда думаешь о значении, которое имела деятельность Герцена для жизни русского искусства, вспоминаются слова, сказанные им в частном письме, но с большой полнотой и яркостью воплотившие самые заветные мысли великого демократа о гражданском пафосе, присущем подлинно передовой художественной культуре человечества: «Чем кровнее, чем сильнее вживется художник в скорби и вопросы современности — тем сильнее они выражаются под его кистью».

Герцен был писателем и мыслителем с острым органически свойственным ему чутьем современной общественной жизни. В любом выдающемся явлении искусства, будь то произведение литературы, театральное представление или полотно живописца, он видел художественное воплощение своего времени, отзвук общественных конфликтов, напряженной идейной борьбы, объясняющей важнейшие стороны творчества художника. Так, вдохновением, почерпнутым в петербургской атмосфере, его поража-

ла знаменитая картина Брюллова. Именно Герцен впервые отметил глубокие связи, всегда существовавшие между русской прогрессивной литературой и развитием революционных идей в стране. Восхищаясь искусством Щепкина и Мочалова, он прозорливо писал о тех намеках «на сокровенные силы и возможности русской природы», которые делали незбылемой его «веру в будущность России».

Верность чувству патриотического долга художника перед народом, придавала исключительную цельность облику Герцена, каким его знали и любили друзья и каким он остался в истории нашей родины и в памяти всего человечества. Обаяние его личности, гениальность натуры, глубина и блеск мысли, неповторимое своеобразие художника-стилиста на протяжении многих десятилетий, от современников до наших дней, вызывают безграничное удивление — вспомним, что еще в середине 40-х годов Белинский полусутоливо, полусерьезно спрашивал, зачем столько ума одному человеку. Истинное величие Герцена в том и состояло, что его многостороннее, действительно энциклопедическое дарование было безраздельно посвящено избранной им борьбе.

Он воплощал собой великую преемственность русского освободительного движения. Поэтому, уходя вперед, он мог сохранять чувство неизменной признательности к своим недавним верованиям и убеждениям, мог сказать, что мечта двух мальчиков на Воробьевых горах уцелела даже спустя многие годы, в чужом и далеком городе на Темзе, когда все изменилось вокруг и не было больше дороги на родину... Путь Герцена отличала строгая последовательность при всех противоречиях его исканий; он вплотную приближался к научному познанию закономерностей исторического развития и с этих вершин судил о судьбах искусства, о предназначении и роли литературы и театра, живописи и музыки в духовной жизни общества.

Театр был для него великой школой гражданского и нравственного воспитания человека, высшей инстанцией «для решения жизненных вопросов», как выразился он в статье «По поводу одной драмы». Герцен называл сцену парламентом литературы, трибуной; «ею, — записал он как-то в дневнике, — могут разрешаться живые вопросы современности, по крайней мере обсуживаться, а реальность этого обсуживанья в действии чрезвычайна. Это не лекция, не проповедь, а жизнь, развернутая на самом деле со всеми подробностями...».

Близость театра к действительным запросам и потребностям зрителей всегда определяла его возможности активного участия в жизни. В театре, считал Герцен, наиболее ярко могла проявиться сила непосредственного воздействия искусства на самые широкие слои публики. «Сцена, — говорил он, — всегда современна зрителю, она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть партер».

Герцен понимал, что «партер» русского театра был далеко не однороден, что страшные, волюющие против современной общественности пьесы и сцены никогда не найдут отклика у известной части его зрителей. «Я посмотрел на креслы, я поднял глаза на ложи. По сытому выражению лица видно было, что они голодного не разумеют. Что с ними надобно сделать, чтоб они начали понимать, чтоб у них сердце, сверх приливов и отливов крови, еще имело бы какое-нибудь содержание?» Он ценил луч-

шее, что было в русском театре его времени, — острокритическое восприятие действительности, утверждение прав человеческой личности, призыв к борьбе против тирании и насилия. И Герцен стремился внести свою долю в успехи русской сцены на путях реализма и подлинной народности.

Он близко стоял к театральным кругам Москвы и Петербурга 40-х годов. Тесные дружеские отношения навсегда соединили его с Щепкиным. Герцен видел в нем основоположника русского сценического реализма. «Он создал правду на русской сцене, он первый стал нетеатрален на театре...» — писал он в посвященном памяти Щепкина некрологе на страницах «Колокола». Один из устных рассказов великого артиста, как известно, послужил основой для повести Герцена «Сорока-воровка» — о трагической судьбе талантливой крепостной актрисы. Мы теперь знаем имя этой актрисы — то была Кузьмина, выступавшая в начале XIX века с крепостной труппой в Казани, а затем в Орле. Щепкин встретился с ней в дни своих скитаний по России; услышанная им волнующая история одной из многих жертв помещичьего произвола стала в повести Герцена художественным обличением крепостного строя в России, ярким свидетельством неиссякаемых творческих сил и талантливости русского народа.

В письмах, дневниках, записях, статьях и повестях Герцена постоянно встречаются имена известных деятелей сцены той поры: Мочалова, Каратыгина, Самарина, балерины Санковской; знаменитых иностранных гастролеров — Тальони, Плесси, Пасты. Он остро переживал репертуарные затруднения, которые испытывали лучшие русские актеры, изнемогавшие от засилия случайных, пустых пьес. Зимой 1844 года, в письме к Кетчеру, Герцен жаловался, что бенефис Щепкина «шел не блестяще; он был составлен бог знает из чего...». В конце того же года вместе с друзьями он специально для Щепкина переводит «превосходную драму» — «Новое средство платить старые долги» — младшего современника Шекспира Мессинджера. Герцен принимает непосредственное участие в постановке пьесы на сцене Московского Малого театра. «Театр был битком набит, — рассказал он в одном из писем. — Пьесу публика на первый случай не раскусила; но я был во второй раз опять, ее приняли очень хорошо».

Горячий интерес Герцен проявил к работе Тургенева над пьесой «Нахлебник» (1848), главная роль в которой была также предназначена Щепкину. «Скажите Михаилу Семеновичу, сверх поклона, — писал Герцен московским друзьям из Парижа, — что драма, которую пишет Тургенев, — просто объяденье». Сохранилось признание самого Тургенева, что в тексте пьесы им впоследствии были учтены некоторые замечания Герцена.

Во Франции, а затем и в других странах Западной Европы Герцен стал свидетелем острых социальных противоречий буржуазного строя. Театральные впечатления тех лет, такие спектакли, как «Парижский тряпичник» Феликса Пиа в театре Порт-Сен-Мартен с Фредериком Леметром в главной роли, еще более укрепляли в нем сознание внутренней непримиримости буржуа и «блужника». В то же время близкое знакомство с парижской сценой приводило Герцена к тяжелым и грустным раздумьям. В условиях общего упадка буржуазной, мещанской культуры особенно ясно и определенно наметились

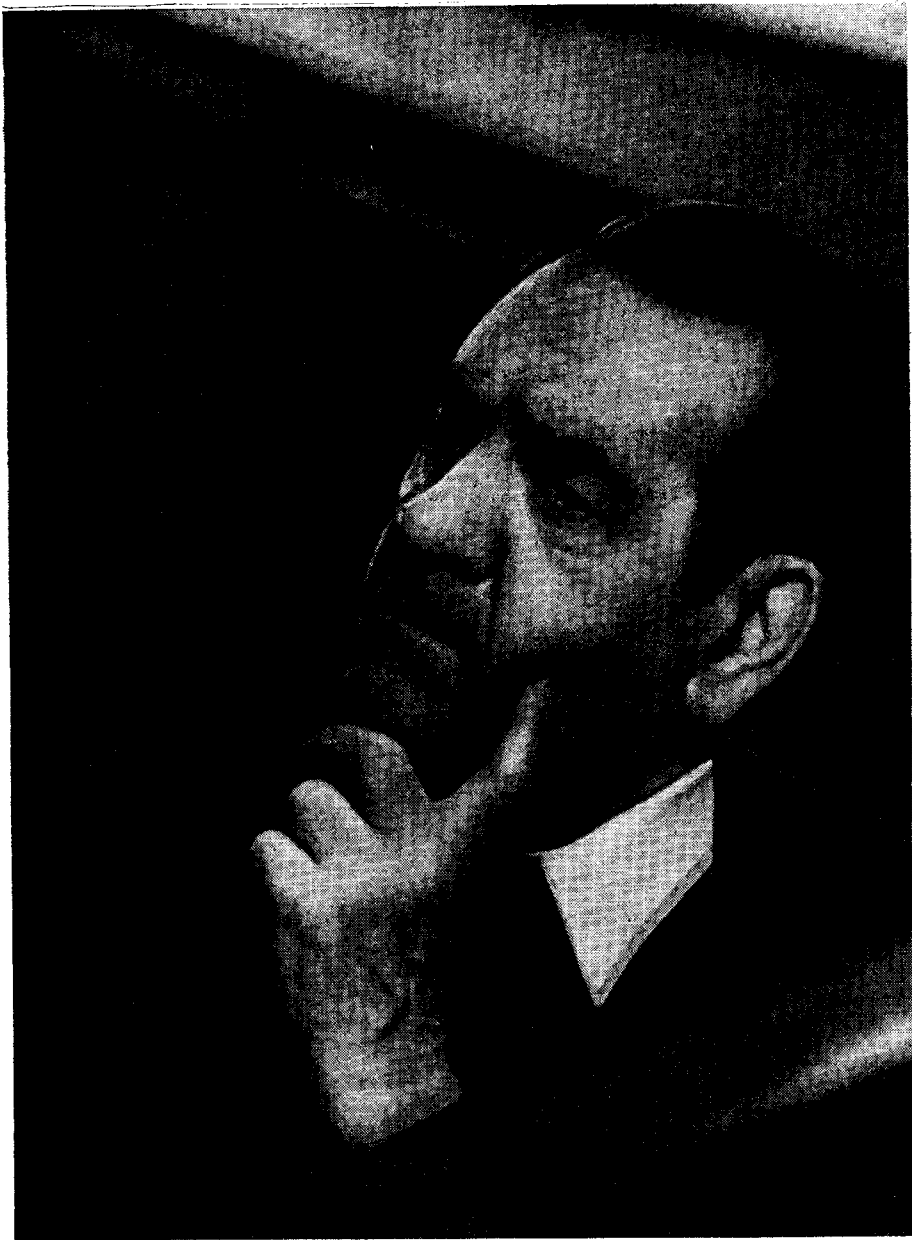
разложение и опошление искусства театра, тесно связанного с теми кругами лавочников и рантье, которых Герцен гневно заклеил в своих «Письмах из Франции и Италии». Буржуазный Париж, говорил он там, «выражается театром», потому что «театры держатся теми, кто платит наиболее». «Потребности, интересы мещанства» властно налагают свой отпечаток на весь облик театральной жизни страны. «Вы можете смело определить по пьесам господствующий класс в Париже, и наоборот, — писал Герцен Щелкину. —...Нигде ни малейшего сочувствия ни к мощному колебанию волн кругом и внизу, ни к современным вопросам...».

Герцен помнит о великих традициях классической французской сцены, его восхищает расиновский спектакль в «Комеди Франсэз», где сохраняется «истинное искусство, и как предание прежней славы французской трагедии, славы Расина и Корнеля, славы Тальмы, и как серьезное, величавое исполнение истинного служения искусству». Но в обстановке жестокой политической реакции, наступившей после спада революционной волны 1848 года, Герцен долго не видит тех новых, демократических сил, которые призваны сообщить дальнейшему развитию искусства мощный толчок вперед. Весь характер мещанства «противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре», — эта мысль пронизывает его статьи 50-х и 60-х годов. В пореволюционной Европе, после великой Рашель, о вдохновенном исполнении которой Марсельезы Герцен с потрясающей силой рассказал в одной из глав книги «С того берега», он не мог назвать ни одного актера, который бы «не был гаер, паяц сентиментальности или паяц шаржи». Но тогда, где же следует искать «новое искусство, творческое, живое», где художественный элемент в самой жизни? Герцен ставил этот вопрос перед Тургеневым, сам настойчиво искал на него ответа. И только в предсмертных письмах «К старому товарищу» обратил свои взоры в грядущий переворот как «силу хранительную», исполненную «художественным смыслом» и открывающую новые горизонты для искусства.

Наследие Герцена в области театральной эстетики сохраняет свою живую ценность для нашего времени. Нам близка его вера в силу родного искусства, в «непечатую, цельную натуру русскую», за которую он так страстно любил Россию и надеялся на ее будущность. Мы слышим голос нашего современника в суровом осуждении им деградирующей буржуазной культуры. С новой силой звучит сейчас его призыв к искусству высокой жизненной правды, проникнутому передовой, революционной идейностью.

Герцену не суждено было вернуться в родные места. На холмистом кладбище в Ницце, далеко от памятного дома за старинной оградой на Тверском бульваре, оказалась могила великого изгнанника. Но родина никогда не забывала о жизненном и творческом подвиге Герцена. Советские люди видят в нем достойного предшественника марксизма в России, художника и мыслителя, обогатившего сокровищницу нашей национальной культуры. Горячую любовь к Герцену, чувство великой признательности за его славную, трудную, благородную жизнь, овеянную истинной поэзией борьбы, с нами разделяет все прогрессивное человечество.

Вл. Путинцев



Deere's Thought.

СВЕЖИЙ ВЕТЕР ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

С приятным трепетом в груди шел я в театр имени Вахтангова, куда послан был Лидией Сейфуллиной. Она снабдила меня рекомендательным письмом к известному режиссеру, поставившему в этом театре сейфуллинскую «Виринею», — Алексею Попову.

Постановка эта еще раз открыла Москве юный театр нового направления и обаятельных талантов. В свое время меня этот спектакль привел в счастливый восторг, какой, я до того испытал впервые от мейерхольдовской «Земли дыбом», увиденной мной на гастролях театра в Ростове. Моя молодость была преисполнена революционным духом, и я, естественно, радовался и пугался встречи с человеком, поставившим «Виринею».

Письмо от Сейфуллиной было получено после того, как в небольшом кружке ленинградских писателей я прочитал свою пьесу «Темп». Эту читку устроила мне радужная Мария Михайловна Шкапская, корреспондент «Правды» в Ленинграде, — она слушала пьесу у себя дома и предвещала мне головокружительные и опасные успехи на театре.

По дороге в театр, на Арбате, я столкнулся с Валентином Катаевым. Он шел с читки своей пьесы «Авангард» и был, как мне показалось, настроен победно. Мы друг друга не знали, точнее, он не знал меня, и поэтому лишь один из авторов проявил к другому — мимоходом — острый интерес.

В вестибюле мне указали на худого человека с актерским лицом, в ярко-коричневом костюме, с портфелем. Он нервно торопился, разговаривая на ходу, но я остановил его без робости. Робости не было потому, что я с юности, как газетчик, привык смело навязываться на разговоры по роду своей работы. Я интервьюировал самого академика Иоффе, хотя в физических науках ничего не смыслил, и выпрашивал беседу у Михаила Ивановича Калинин, которую он, впрочем, не дал.

Что касается пьесы, театра и т. п., то я не мог всерьез выговорить слово «драматург» и пьесу написал по двум причинам. Первая состояла в том, что хотел написать. Вторая, тоже важная: я думал, что во время чистки советского аппарата у меня будут серьезные неприятности. Но к тому времени эта опасность исчезла, я был почетно оставлен работать в «Правде», значит, и пьеса теряла смысл «якоря спасения». К тому же хождение с ней мне надоело. МХАТ, куда я дал пьесу, определенного ответа не давал, хотя П. Марков сказал мне великолепные слова:

— У вас есть несомненный талант драматурга, но в пьесе нет драматургического стержня.

И когда через тридцать лет А. Арбузов твердит, что я не умею писать пьесы и что у моих пьес нет драматургического стержня, мне делается необыкновенно весело.

Все эти маленькие введения к встрече с Поповым мне необходимо сделать как экспозицию к дальнейшим историям.



А. Д. Попов, Н. Ф. Погодин, И. Ю. Шлепянов. 1930 год

Попов — человек хмурый. Я никогда не видел, чтобы он смеялся до упаду, до слез. И встретил он меня своим взглядом — точно всматривался во встречного и хотел немедленно определить его. Письмо прочел быстро, сделался озабоченным и позвал другого, высокого и худого человека с актерским лицом:

— Василий Васильевич, это очень важно.

К нам подошел Куза — тоже человек серьезного склада, но полегче, чем Попов.

Пьеса была со мной. Конечно, без папки, обтрепанная. Как журналист, я привык обращаться с рукописью просто. Она тут же перешла к В. В. Кузе. Он обещал дать ответ через три дня — и дал. Через три дня пьеса моя была принята, и постановщиком ее назначался А. Д. Попов, пожелавший работать со мной.

Мы начали встречаться. Мой постановщик продолжал всматриваться в меня — с любопытством и признаками симпатии. Я же познавал, что театральные «небожители» живут не столько поэтически,

сколько буднично и трудно, и неприятностей у них всегда больше, чем в моем мире газетчиков. Алексей Дмитриевич тогда ссорился с вахтанговцами... со всеми или, может, с какой-то влиятельной группой — не знаю. Помню, он весьма холодно, даже враждебно отнесся к моим восторгам по поводу спектакля «На крови», поставленного Рубеном Симоновым.

Словом, у них что-то было очень неладно. Тогда я не знал, как знаю теперь, что в любом театре всегда «что-то неладно», и не мог разобраться, почему однажды Попов, придя ко мне, не очень весело сказал, что из театра он ушел. Я чувствовал, что с вахтанговским театром мой постановщик расстанется горько, если не болезненно, но ничего поделать с собой не может. Это качество — не уметь ничего поделать с собой — руководило его поступками всю жизнь и принесло, думаю, много горя этому импульсирующему характеру.

«Темп» он был не прочь забрать с собой, но лишь в том случае, если я сам за-

беру из театра пьесу. Иными словами, он вел себя очень тактично и щепетильно. Но как мне ни хотелось, чтобы он поставил пьесу, я не мог взять ее у театра, хотя бы потому, что в оттяжке ее постановки театр повинен не был, так как Попов ставил катаевскую пьесу «Авангард». И потом я почти никогда не делал подобных вещей, несмотря на беспощадное правило, существующее во всех театрах, по которому вашу пьесу за спиной у вас, не объясняя причин, могут снять с репетиций. Или вас будут хвалить и тут же по каким-то всегда очень сложным причинам забудут все похвалы и вернут вам пьесу с тем каменным спокойствием, на какое способны натренированные театральные характеры.

Алексей Дмитриевич перешел в Театр Революции, который испытывал тогда кризис. Время было трудное — для любого театра оно чаще трудное, чем легкое: не было современных пьес и, кажется, не было людей, способных творчески объединить сложный организм этого коллектива. Так приблизительно я понимаю положение в Театре Революции в начале 1930 года.

Попову нужна была пьеса. Теперь я хорошо понимаю, почему он прицелился на меня, но тогда его внимание вызывало во мне лишь несостоятельное сомнение. Я был тем автором, который обладал чувством сцены, но — только чувством, и драматургии не знал. По-моему, Попов точно предвидел крах старых драматических сюжетов, бесконечно повторявшихся в XIX столетии. Но главной была новь, которая стучалась за кулисами театра. Он как-то говорил мне:

— Репетирую «Авангард». Молодой колхозник думает вслух, мечтает... А ручка у актера — развитая, гибкая, выразительная, играет кистью. Но то... неправда.

Теперь любой выпускник театрального училища пожмет плечами, если такое замечание назвать важным и пронизательным. Но тридцать лет назад в театре господствовал этот гибкий, изящный театральный жест, и надо было обладать очень сильным чувством нового, чтобы увидеть неправду в простом жесте. Кстати замечу, что сегодня, добившись народности в актерском ремесле, нам попутно стоило бы заняться изяществом, грацией, дикцией... А тогда сильный ветер начала 30-х годов лишь начинал проникать за кулисы теат-

ров, и никто не мог себе представить, что столь изящная актриса, как Мария Ивановна Бабанова, с ее тонким, ювелирным мастерством, будет играть работницу с уральского завода.

Попов что-то знал. Он был слишком серьезным человеком, чтобы, присматриваясь ко мне, не знать, чего он от меня хочет. И когда я со всем жаром начинающего автора и увлечением молодого человека рассказал ему историю о том, как на Урале была открыта нержавеющая сталь и как мы научились делать топоры, которых до тех пор в России делать не умели, он решительно посоветовал:

— Пиши.

Ни я, ни он понятия не имели, какое отношение имеют все эти выдающиеся истории к драматургии и театру. Но Попов сказал: «Пиши», — и я сел писать свою вторую пьесу.

По драматургии «Поэма о топоре» — вещь дикая. Когда мы уже репетировали пьесу, мой постановщик спросил у меня относительно сцены в столовой, шедшей как целая картина:

— Зачем эта сцена?

Я, не задумываясь, ответил:

— Для атмосферы.

Алексей Дмитриевич долго смотрел на меня и, не скрывая иронии, вздохнул:

— Ах, для атмосферы... а я-то думал...

Но еще первобытнее пьеса была по языку — грубо натуральному, даже утрированному в своей откровенности. Мне тогда казалось вызывающе-революционным отражать язык рабочих густо, контрастно, как я слышал его в Златоусте, на Домниковке, где жил и писал очерки, до того как сделался драматургом.

Попов как-то молча, с загадочной улыбкой принимал драматику и язык моей пьесы. Он был моим учителем в театре, но никогда меня прямолинейно не учил. У него была своя, чисто революционная задача в сценическом искусстве, и случай столкнул его с таким литературным материалом, на котором можно было отважиться эту задачу решить.

В театре шла глухая борьба. Всеволод Мейерхольд уже не стоял во главе Театрального Октября и не связывал своих блистательных поисков с современностью. Мне думается теперь, что этот гигант тогда уже сходил со своей широкой дороги

на петляющие тропы. И «Ревизор» и «Горе уму», как они были поставлены Мейерхольдом, демонстрировали гениальные куски его работы, но демонстрировали, поражали, восхищали — и только. Советскому театру начала 30-х годов был нужен мощный толчок, который заставил бы его деятелей оглядеться вокруг. И в том, повторяю, что Попов ухватился за «Поэму о топоре», была чисто революционная цель, может быть, мечта, волновавшая его давно. При всей своей сухости и строгости Алексей Дмитриевич был всегда мечтателем.

Не знаю, у кого явилась мысль — летом, до репетиций, поехать на Урал и посмотреть те самые златоустовские заводы, где в действительности происходило действие пьесы. У меня было лукавое желание показать «этим интеллигентам» настоящую заводскую жизнь. «Интеллигентами» считал Попова, художника театра Илью Шлепянова и его жену, актрису театра. Себя я, конечно, гордо причислял к «народу».

Я всегда потом любил такие поездки, собирал в них материал как газетчик и широко использовал его в своих пьесах. Лишь однажды меня постигла неожиданная неудача. Мы с режиссером М. Калатозовым поехали на целину в первое лето боев за ее освоение, и по живым наблюдениям я написал пьесу... Но оказалось, что я увидел не то, что должен был увидеть. В начале 30-х годов мне не говорили, что я вижу не то, что должно видеть. Может быть, потому, что тогда за художника никто не решал, что он должен видеть в действительности и чего не должен, и никто не определял, каким должен быть герой современности. И когда меня поносили за мою пьесу «Мы втроем поехали на целину», меня грело чувство верности своей молодости и воспоминания о том, как я писал свои первые пьесы.

Мне не было стыдно показать моему постановщику заводскую жизнь, которая отразилась в «Поэме о топоре». Он не мог бы сказать, что я что-то приврал. Мы тогда не умели стыдиться правды жизни, и нам не надо было эту жизнь приподымать, тем более покрывать непроницаемым слоем стекловидного лака. Потому и имела смысл поездка постановщика на место действия пьесы.

И поездка эта сделала свое громадное дело.

Жили мы в Златоусте просто и неприятно. Сняли в рабочей семье «залу», где на нас двоих была одна кровать. Я из уважения к патрону спал на полу и много валялся дома, так как на заводе мне делать было нечего. Алексей Дмитриевич уходил туда утром и возвращался к обеду. Он входил в комнату и, оглядев с порога пол комнаты, чернел. Затем с безмолвным гневом метался по полу, собирая окурки, которые я разбрасывал вокруг. Я самодовольно и безразлично следил за ним, презирая его щепетильную любовь к чистоте и порядку. Потом он меня ругал и называл невоспитанным человеком, что должно было, по его мнению, оскорбить меня, но — не оскорбляло. Я, конечно, щеголял своей безалаберностью, невоспитанностью, и ссоры эти сгорали, как поленья, в огне нашей веселой дружбы. На заводе я судовольствием следил за Поповым, когда он подолгу любовался работой сталеваров, и на лице его отражалась сильная работа мысли. Мне кажется: там, на златоустовских заводах, Алексей Дмитриевич и поставил всю пьесу. Не буду задним числом сочинять наших бесед, но что я пытался учить Попова, как надо ставить современные пьесы, за это ручаюсь. Надо сказать так же, что моим советам он не внимал.

У него была своя, большая цель, того смысла и значения, которые называются переворотом в искусстве. Когда он после поездки говорил о новом театре, противопоставленном искусству МХАТ, он знал, какими будут спектакли этого нового театра. На заводах Златоуста он открыл для себя свое новаторство. Фразером он никогда не был. Говорил трудно, для многих непонятно, но всегда шел к глубокому существу мысли. Может, поэтому в выступлениях и статьях он не сумел сказать всего, что мог бы, о своей первой работе в Театре Революции. Только чуткие и внимательные люди уже тогда видели, каким подлинным новатором в сценическом искусстве был этот человек, не умевший кричать о себе.

Мария Ивановна плакала... Теперь не помню, сама ли она захотела играть роль Анки или ее убедил Попов, но она от растерянности плакала навзрыд, когда

я начал расхваливать ей великие достоинства этого образа. Дмитрий Орлов, актер комического дарования, который и в жизни оставался комиком, ходил смущенный и растерянный. Ему казалось, будто кто-то со зла «подсудобил» ему роль Степашки. И никто в театре всерьез не мог представить себе, как Бабанова и Орлов сыграют эти роли.

А Попов — представлял... Он обладал особым режиссерским видением на актеров. И хотел доказать, что новый, современный советский репертуар будет неминуемо ломать старые амплуа. Так это случилось потом и с Михаилом Астанговым, сыгравшим роль Гая в пьесе «Мой друг».

И Бабановой и Орлову роли нравились. Пьеса была принята труппой на редкость радушно. Но ни Бабанова, ни Орлов в этих ролях не видели себя. И, как это часто бывает у актеров, решительно от ролей не отказывались. И, как это еще чаще бывает, больше прислушивались к друзьям, чем к постановщику. Попову приходилось проявлять каменное терпение с главными исполнителями.

Но актер долго сомневаться не может. Лучший врач его мнительности — время, которое гонит к нему день премьеры. А Попов принадлежал к тем высоким профессионалам, которые настойчиво и ощутимо ведут репетиции к премьере. Правда, тут у него было свое большое место: слишком уж конкретно он видел спектакль у себя за столом. Попов реально видел свой спектакль как по линии внутреннего содержания, так и внешне, на глаз. Часто я ничего не понимал в том, что он делает, — хотя у меня уже был кое-какой опыт репетиций у вахтанговцев. Чего он хочет, куда нацелился? Из всех возможных решений сцены он выбирал труднейшее и мучил исполнителей. В особенности Бабанову и Орлова. И они мучили его. Иногда было просто тяжело сидеть на репетиции.

Вот пример. Сцена, когда сталевар Степан, сделавший наконец удачную плавку, засыпает на заводе и к нему прибегает Анка.

— На руках унесу... на синюю сопку... на руках унесу... на самую высокую сопку...

Если эта удивительная Бабанова вообще никогда не верила себе и подстерега-

ла самое себя насмешливым взглядом, то в такой сцене она теряла всякую веру в свои возможности.

— Кого унесу?.. Я?.. Это смешно.

И хотела свести всю радость, весь порыв, восторг к тихой лирике. Попов не спорил. Да... Бабанова в роли Анки ничего не унесет. Она — шупленькая, и голос не тот. И он терпеливо и настойчиво вел исполнительницу к тому внутреннему состоянию, когда человек загорается, как звезда. Он видел Анку взметнувшейся, взлетающей в том романтическом восторге, когда зрителю уже не так важно, что говорит исполнитель, но становится необыкновенно дорого, как он говорит. И Мария Ивановна, умевшая поразительно лепетать на сцене, плетя тончайшие кружева из фраз, с их психологическими переливами, вдруг вырвалась в новый для нее героический мир и ошеломила театральную Москву... Но это «вдруг» было для непосвященных. В театре знали, сколько слез, усилий, труда стоил этот прорыв.

Милый, как дитя. Впрочем, дитя, не лишенное хитрости, Дмитрий Орлов хотел непременно рассмешить в этой сцене зрительный зал.

— Простите, но меня же знают как актера комического!

С ним Попов обращался проще и решительнее. Он вообще запретил Орлову пользоваться какими-нибудь приемами своего амплуа. Но заставить его забыть, что он — знаменитый, любимый зрителем комик, не мог. Орлов скучал, томился... И оттого, думаю, что он томился и скучал, у него получился удивительный образ недоумевающего героя, точно сам Дмитрий Орлов с наивным испугом говорил зрителю:

— Вы понимаете, что я делаю? Я — не понимаю.

Я не ценю пьесу «Поэму о топоре», да и ценить там нечего, кроме образа Степана, отчасти — Анки... Но в Театре Революции, в постановке Алексея Попова ее литературный материал приобрел огромное значение в повороте нашего театра к новому.

И до «Поэмы о топоре» ставились спектакли этого направления, например «Рельсы гудят» Владимира Кириона. Почему же только «Поэме о топоре» было

суждено сыграть поворотную, решающую роль?

Успех несомненный, ошеломляющий, решительный показал деятелям театра, что пьесы такого рода не есть дань времени, что их можно и нужно играть серьезно, ставить творчески и, главное, ставить созвучно нарождавшейся эпохе. Успех этот зависел от всего ансамбля спектакля — прекрасно играли Миляр, Щагин, Зубов, — но главными были, конечно, Бабанова и Орлов, потому что они своим невиданным исполнением давали перспективу массе наших актеров в новом репертуаре. Не будь этого спектакля, точнее, не будь его в постановке Алексея Попова, пьеса не осталась бы в истории нашей драматической литературы как вещь этапная. Спектакль не только возвысил ее литературный материал, но открыл принципиальные особенности его, важные для развития драмы нашего времени.

Словом, итог был увлекательный, победный, но мне казалось, что Алексей Дмитриевич таит в себе какое-то неудовлетворение. По простоте душевной я называл иногда Попова нудным человеком, но дело было, как я понял потом, и сложнее и серьезнее.

Как-то года через два, перед моим уходом из Театра Революции, Алексей Дмитриевич сказал мне с жесткой покорностью: «Я знаю свой потолок». Это меня ошеломило. Как? Потолок?! После постановки «Моего друга»? Неужели он думает, что исчерпал себя? Нет, его горе было не в этом. Оно дало себя знать уже после «Поэмы о топоре». В общем успехе спектакля он, как постановщик, не получил того оглушительного, бесспорного признания, какое, например, всегда шло за Мейерхольдом. Может быть, его затмевали Бабанова и Орлов. Но Бабанова играла Полину в «Доходном месте» в том же театре, и все-таки этот спектакль назывался мейерхольдовским. Вот, мне кажется, где начиналась невеселая дума о своем «потолке».

Очень трудно и рискованно объяснить этот момент особенностями творческой личности режиссера Попова. Здесь можно скатиться к объяснению всего честолюбив-

ем, а дело обстояло куда шире и серьезнее. Мне думается, что после первой премьеры в Театре Революции Алексей Дмитриевич задумался над самым главным вопросом своей жизни: создаст он свой театр или нет? И, как человек умный и проницательный, наверно, склонился к отрицательному ответу.

Те требования, которые всегда предъявлял Алексей Попов к театру, можно назвать святыми, но они уж слишком максимальны. Соотношение этих требований с реальностью, с практикой, не могло не быть драматичным. Актер-гражданин, по взглядам Попова, — это уже коммунистическая личность, но даже в наше время это личность будущего. Поэтому свои репетиции он насыщал глубокой педагогикой. Его педагогика сделала чудо, например, по отношению к Михаилу Астангову, но не в силах одного человека делать такие чудеса постоянно, во многих случаях. Астангов — большой талант. С посредственностью чудес не сделаешь.

А сценический синтез, который искал Попов (некий сплав старого с новым, мейерхольдовского — с мхатовским, переживания и представления и т. д.), — создать такой сценический синтез тоже, по-моему, не в силах одного человека.

Я говорю о максимальном и почти невозможном, что виделось этому бескомпромиссному человеку, и думаю, что именно эти неосуществимые требования и дали нам великолепного художника, какие в истории театра идут единицами. Я поставил бы имя Алексея Дмитриевича Попова рядом с именем Владимира Ивановича Немировича-Данченко — лишь с одной, очень существенной, оговоркой. Владимир Иванович, казалось, все познал, все решил в искусстве театра. Алексей Попов, казалось, все решал заново и ничего точно не знал. Это не мешало им высоко ставить друг друга.

После «Поэмы о топоре» у меня явилась мысль написать пьесу о командирах пятилетки. Мысль односложная, ничего определенного не открывавшая, но Алексей Дмитриевич сразу сказал:

— Пиши.

Нам предстояла работа над «Моим другом»...

МОЯ БЛАГОДАРНОСТЬ

Когда из жизни навсегда уходит человек, то неизбежно начинается процесс некоторого очищения его образа от всего мелкого, не важного, не главного. Остается то, что сделал он для других людей, и это заставляет забыть все остальное. А. Д. Попов, конечно, и при жизни пользовался заслуженным признанием и уважением — и все-таки его образ встал во весь рост, когда мы его потеряли.

Это образ художника, глубоко мыслящего, глубоко искреннего и глубоко принципиального. Таким он остался в моей памяти.

Работать с ним было скорее трудно, чем легко, так как в жизни он был суров, крайне замкнут и мало общителен.

Когда я впервые столкнулась с ним как с режиссером, мне было очень трудно понять его язык, его метод. До встречи с ним в Театре Революции я соприкоснулась с методом почти диаметрально противоположного направления (так мне тогда казалось), с методом В. Э. Мейерхольда, у которого я провела свои первые актерские шесть лет.

В его театре мы, актеры, привыкли к тому, что нам предлагались не только пьеса и роль, но и трактовка, но и оформление этой роли в мизансценах, в ритме, в жестах, даже в интонациях. Все это было настолько блестяще, талантливо, настолько убедительно, что актеру оставалось с радостью и благодарностью все это принять и постараться выполнить предельно точно, наполнив предложенное своим живым содержани-

ем. Поэтому для актеров, и для меня в частности, вопрос о том — как, а не что был главным.

Я тогда еще не понимала, что «как» и «что» — неразрывное единство и одно без другого — мертвая и мало убедительная вещь.

Я мучилась и мучила тех, кто считал, что гораздо важнее, с чем выйти актеру на сцену, чем как выйти. Оправданием мне могли служить, конечно, молодые годы и отсутствие настоящей актерской школы.

С глубоким чувством благодарности я вспоминаю о терпеливом и бережном отношении А. Д. Попова к моим, чуждым тогда для него мучениям и поискам. Чутким сердцем художника он, видимо, понимал, что все это идет от мучительного сознания своей актерской неумелости.

Совместная работа режиссера и актера — дело чрезвычайно сложное. Недостаточно одной профессиональной дисциплины со стороны актера — так же, как не даст большого эффекта простое приказание режиссера сделать так, а не иначе. Необходимо взаимное понимание, необходим общий язык. А. Д. Попов никогда не прибегал, во всяком случае в моей практике, к методу приказаний. Он тратил огромное количество времени, терпения и сил, чтобы актер сам «дошел» до того, что ему было нужно как режиссеру. При этом он был неизменно строг, требователен и беспощаден. Он не употреблял так называемого «педагогического» приема, когда актеру говорят «хорошо», а актер знает, что это плохо.

Захваливание актера, даже с хорошими

намерениями, было чуждо самому методу А. Д. Попова.

Нелегкая задача для режиссера — уметь быть терпеливым, уметь не проявлять естественного раздражения, когда тормозится его вдохновение. Это умел делать Алексей Дмитриевич, а ведь он был человеком крайне нервным, мнительным и легко ранимым. Но он умел выслушивать критику своей работы, если она была дельной, как бы это ему ни было тяжело.

Он твердо верил, что без искреннего принятия его задач невозможно добиться того, чего ему хотелось как режиссеру. Поэтому он подолгу возился с актерами и давал нам возможность проявлять инициативу.

Он не любил людей равнодушных, холодных, не приносящих на репетицию ничего своего.

Он не подходил ни к какому «типу» режиссера, он был своеобразен и в жизни и в театре.

Его творческие симпатии могли не совпадать с личными отношениями, а это одно говорит о его принципиальности и душевной чистоте. И, несмотря на то, что работать мне с ним было скорее трудно, чем легко, — в памяти осталось чувство глубокой благодарности за чуткое, суровое по форме, но доброжелательное по существу его отношение ко мне. Очень горько сознавать, что сказанное уже не будет услышано им — не все умеют говорить в лицо все то хорошее, что думают.

Утешает только мысль, что он остался в памяти многих, кто знал его, кто с ним работал, что он не зря прожил свою жизнь и оставил людям незабываемое.

Это значит, что художник оправдал свое пребывание на земле.



А. Д. Попов на репетиции телевизионного спектакля «Укрощение строптивой». 1961 год

ТОЛЬКО ОДНА ВСТРЕЧА

До того как произошла эта встреча, я не был знаком с А. Д. Поповым. Хотя видел его спектакли и любил их — мне он всегда казался режиссером необыкновенно эмоциональным, страстным, а я именно это люблю в театре. Потрясла меня его постановка «Ромео и Джульетта». Я сам много играл Ромео, казалось, знал пьесу наизусть, и вдруг — нечто совсем незнакомое, такое свежее и волнующее! Уже в начале, в сцене боя, которым спектакль открывался, я почувствовал, что, это какой-то новый Шекспир, которого я не знаю. А потом — Бабанова, массовые сцены, Меркуцио — Белокуров...

В спектаклях Попова всегда было много удивительных актерских превращений и неожиданностей — Бабанова, Астангов, Орлов в его постановках раскрывались так, как никто от них и не ждал. Были чудеса и более короткие — на одну роль. Таким чудом я считаю В. Белокурова — Меркуцио. Сколько лет прошло с тех пор, а я ясно вижу это необыкновенное лицо — острая бородка, странный разрез глаз, — эту ни на кого не похожую пластику, и, наконец, смерть — страшное падение сверху, с высоты, с прижатым к телу оружием, смерть, несущая смерть врагу. В этой мизансцене, великолепно выполненной Белокуровым, по-моему, было то, что вообще отличало режиссуру А. Попова: страстность — и расчет, эмоция — и точная мысль. Надо сказать, что в те времена классика на сцене вызывала всяче-

ские подозрения. Когда мы, например, в радловском театре, в Ленинграде, поставили «Ромео и Джульетту», в газете об этом была помещена лишь крошечная заметка, набранная самым незаметным шрифтом. Поэтому меня особенно поразил спектакль А. Д. Попова — он был поставлен так, что все сомнения относительно классики на советской сцене показались немудрыми и даже смешными.

Встреча, о которой я хочу рассказать, произошла позднее. Она была очень короткой. Но мне кажется, что А. Д. Попов как художник и человек раскрылся в ней очень ярко. А для меня, как для актера, она значила необыкновенно много.

Актеры, как известно, люди, остро переживающие внимание к ним или, наоборот, невнимание. Такова наша профессия — нужен постоянный отклик со стороны. Впрочем, получаешь этот отклик не так уж часто. Приведу один пример, не называя фамилии большого режиссера, к которому я обратился в поисках этого самого злополучного отклика. Накануне этот режиссер смотрел у нас «Гамлета». Я тогда играл Лаэрта и готовил роль самого принца. Режиссер сидел усталый и хмурый. Может быть, я подскочил к нему неожиданно и некстати?.. Но в том, как я спрашивал, нельзя было не разглядеть высшую степень волнения.

— Вы смотрели у нас «Гамлета»... Я хотел бы знать ваше мнение...

Он поднял голову, помолчал.

— Кого вы там играли?

— Лаэрта... А сейчас я готовлю роль Гамлета.

Опять молчание. Глаза, полные невыразимого равнодушия. И наконец:

— Ну что ж... Бывает.

И все. Больше не было сказано ни слова.

Встреча с А. Д. Поповым, о которой я хочу рассказать, произошла при обстоятельствах для меня, можно сказать, патетических. Это было на генеральной репетиции «Иванова». Накануне прогон прошел неудачно, я играл рвано, кусками, нервничал, и, как это бывает в театре, уже пошли слухи, что спектакль не задается, Иванов получился невразумительным и т. д. и т. п.

Не знаю, стоило ли усилий казаться спокойной постановщику спектакля М. О. Кнебель, или она действительно была так уверена, что замысел, выношенный годами, даст себя знать. Так или иначе, но на следующий день, на генеральной, все вдруг стало на свое место.

Мы, кажется, и не знали, что в зале сидел А. Д. Попов. Увидел я его только тогда, когда он шел узким коридорчиком за кулисы. Он шел как-то решительно, сосредоточенно, и я, честно говоря, страшно испугался и разволновался. Почувствовал, что бледнею — и от пережитого во время спектакля, и от волнений накануне, и от того, как решительно шел на меня Попов. Я увидел, что он сам был бледный, губы плотно сжаты, чувствовалось, что он с трудом справляется с собой и ему трудно говорить. Но когда он заговорил, меня поразило другое — удивительная деликатность и внимание к собеседнику. Он меня взял как-то очень мягко под руку и говорил, все время всматриваясь мне в глаза. Он даже не говорил, а думал и очень заботливо спрашивал, удобно ли мне сейчас стоять, может быть я устал — ведь так много сейчас пережил и т. д. и т. п. Потом он сказал, тоже спрашивая:

— Вы, вероятно, после этой роли и все прежние роли будете по-другому играть? Вы, наверное, пересмотрите теперь все, что играли...

Кто-то из подошедших спросил его о спектакле, и он вместо ответа показал жестом — трудно описать этот жест, — он

рукой перехватил горло и резко провел по нему, будто срывал что-то, душившее его. Он заговорил о том, что нам удалось передать русскую трагедию — духоту жизни, духоту времени, что это ощущение духоты прямо-таки хватает за горло.

И снова он всматривался в меня и спрашивал о самочувствии, будто искал подтверждения каким-то своим мыслям, может быть, мыслям о том, как чувствует себя актер, когда он в спектакле проживает чужую жизнь...

Подошел Б. Чирков, игравший Лебедева, и Алексей Дмитриевич сказал:

— Вот все думают, как сыграть доброту? А вы вышли на сцену — и я вижу: вы добрый. Очень интересно, что вы деликатность играете через характерность. Очень многое передается через эту характерность — и доброта, и чувство своей вины...

Больше ничего не могу добавить к тому, что запомнилось мне из этого разговора, — боюсь, остальное не будет точным.

Нечего и говорить, как нам было важно, что говорит Попов. Но меня лично больше потрясло то, как он пришел за кулисы и как он говорил. Мы все волновались — но он волновался больше всех. Я, повторяю, наверное, был бледный — но он был еще бледнее. И во всех его словах была какая-то невиданная мной серьезность и чувство ответственности — и за свои слова, и за всех нас.

Большой режиссер взволновался чужим спектаклем, пошел за кулисы к актерам и высказал им свое волнение и все, что он думает, — до конца. Кажется, в этом факте ничего особенного и нет.

Только почему-то мне часто вспоминается эта встреча и тревожит это воспоминание необыкновенно. Это бывает, например, когда вдруг увидишь перед собой лицо, исполненное сытого равнодушия.

Или когда охватывает тоска по такой роли, как Иванов.

Или когда вдруг покажется (бывают минуты слабости!), что в театре никому до другого дела нет.

Или вдруг столкнешься с художником, который с радостью относится к чужой неудаче.

Одним словом, часто я вспоминаю эту встречу.

НАПРЯЖЕННАЯ ЖИЗНЬ

Высокий, немного неуклюжий и одновременно очень изящный, элегантный, всегда беспокойный, до крайности не способный долго сидеть на месте — очень нервный, вдруг очень веселый и всегда душевный и умный — таким остался в моей памяти замечательный советский режиссер и прекрасный человек Алексей Дмитриевич Попов.

С молодых лет я знал о Попове, об умном и тонком современном режиссере, который делал настоящий советский новый театр, спектакли которого мы смотрели с предельным интересом, смотрели как близкое нам дело.

Разные поколения зрителей волновались на «Вирине», спектакле о густой и сложной деревенской жизни. Революционный балтийский воздух входил в зрительный зал со сценами «Разлома». Горячие рабочие дни заводов и новостроек становились новым искусством в пьесах Погодина.

Все это ставил Алексей Дмитриевич Попов, который был для нас всегда режиссером-новатором, настоящим современным человеком.

Так же по-новому, умно и современно поставил Попов «Ромео и Джульетту» с замечательными актерами Астанговым и Бабановой (Бабанова была особой, лирической и нежной любовью нашего поколения).

Позднее таким же знаменитым спектаклем было «Укрощение строптивой», с прекрасными декорациями Шифрина,

с очаровательной Добржанской в главной роли.

С Алексеем Дмитриевичем, режиссером и художественным руководителем, работали очень хорошие актеры — или они становились такими на этой работе. Мне кажется, Попов требовал от них, как и от себя, и в шекспировских и в современных спектаклях того, о чем теперь много думают и говорят в искусстве.

Он хотел, чтобы искусство театра во всех своих компонентах, глубоко проникая в жизнь, создавало не внешнее, фотографическое или формальное, а что-то большое, жизненное и театральное в самом высоком смысле.

Как я понимал, он стремился всегда к художественному изображению жизни, то есть к изображению наибольшей выразительности, силы и наибольшего общественного звучания.

Попов замечательно угадывал в актере будущую роль. Совсем в новом качестве мы увидели в его спектаклях Щукина, Дмитрия Орлова и других больших и малых актеров.

В спектаклях Попова и в театрах, где он руководил, определились в настоящих, крупных мастеров Добржанская, Константинов, Ратомский, Андрей Попов. Замечательно раскрыл Алексей Дмитриевич современный талант Фетисовой в «Степи широкой».

Так Алексей Дмитриевич Попов существовал для меня как большое, любимое мной искусство.

Потом мне посчастливилось познакомиться с ним, работать вместе в нескольких спектаклях и подружиться.

Алексей Дмитриевич Попов, Ниссон Абрамович Шифрин, Мария Осиповна Кнебель были между собой настоящими друзьями, людьми, которые дружили умно, творчески и жизненно, временами очень весело и всегда человечно и глубоко. Мне очень повезло в жизни, что пришлось встретиться с этими людьми и тоже подружиться с ними.

Алексей Дмитриевич обладал прекрасными качествами настоящего человека — он был серьезным без ханжества, охотно пускался в самое простодушное веселье, но когда начинал работать, то отдавал этому все силы души и ума.

Мне всегда было приятно смотреть, как он работал с Ниссоном Шифриным. Два чудесных человека, они делали это удивительно талантливо и серьезно, перемешивая работу умным и добрым юмором, а в отношениях друг к другу были удивительно доброжелательны и нежны, нежны очень по-рабочему и по-мужски. Они действительно любили друг друга.

Алексей Дмитриевич Попов был человеком очень увлекающимся. Я помню рассказы его и того же Ниссона Шифрина о их поездке вдвоем через Череповец в северные монастыри. Эти два пожилых человека, с болезнями сердца и большой усталостью, говорили о поездке, как восторженные студенты. В их рассказах раскрывались русские пейзажи, маленькие речки и новые моря, прекрасная живопись старых церквей, пыльные и ухабистые дороги, по которым их трясло, попут-

ные самосвалы, куда их то сажали, то не сажали, характеры встречных.

В этих рассказах была заинтересованность и влюбленность в старинное и новое и умные тонкие выводы для искусства.

На Попова приятно было смотреть, когда он показывал свой дачный сад, в котором все обычные подмосковные смородины, клубники и флоксы как-то приподнимались в его взволнованном поэтическом ощущении.

Алексей Дмитриевич любил писать мягкую подмосковную природу, пригородные роши и первый снег за окном. Он очень любил эту свою тихую страсть и показывал маленькие пейзажи на картонках с волнением и застенчивостью.

В большом художнике все пропитано живым чувством окружающего и напряженным делом искусства. Это не оставляет художника никогда, и он работает и во время работы и в будто бы свободное время, в напряженные часы больших репетиций, под лампой вечернего чая, в тесноте субботней пригородной электрички.

Алексей Дмитриевич Попов, по-моему, работал всегда. Сейчас, с известного отхода во времени, его большая роль в нашем театре очень видна и понятна. Он всегда хотел делать и делал трудное, настоящее, новое искусство, у него был большой талант, ум и вкус — он никогда не опустился до мелкой моды, до «правильных» схем, до легких пустяков. В общем, он делал то, что делать в искусстве труднее всего, — он делал искусство о жизни и для жизни.

АЛЕКСЕЙ ДМИТРИЕВИЧ

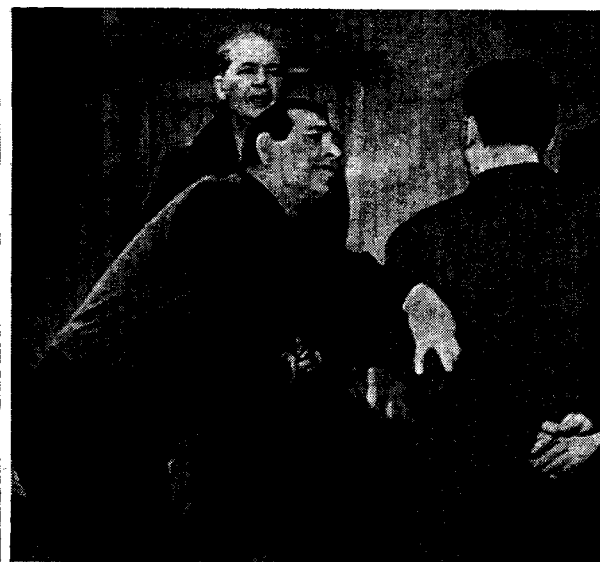
Воспоминания рождаются естественно. Их трудно подчинить нужной теме, увести в приготовленное русло.

Может быть, со временем и у меня возникнет возможность рассказать об Алексее Дмитриевиче как о художнике, хотя актрисе, двадцать пять лет проработавшей с ним, игравшей в его спектаклях, — это несравнимо труднее, чем тому, кто смотрел постановки А. Попова из зала. Да и к тому же то, что при-

нес А. Попов в искусство, стало в какой-то степени теперь и нашим — ведь именно в этом видел он свою задачу: создать коллектив, воспитать единомышленников.

Не перечислить по пунктам того, что дал Попов каждому из нас. Мы получили от него главное, без чего нельзя быть актером, — право на жизнь в искусстве. Этот фундамент создавался не просто, много было трудных минут, бессонных ночей, даже сомнений: а не бросить ли

На репетициях «Ревизора». 1951 год



вообще эту «каторгу»? Алексей Дмитриевич в творчестве был жесток, деспотичен, безжалостен, его требовательность порой казалась безмерной, его критерий — завышенным. Но сейчас видишь и понимаешь, насколько он был прав, каким мудрым и единственно верным был путь поисков, строгой взыскательности, принципиальности.

Попов объявил войну премьерству, дешевому успеху, дурному вкусу. Ему, как и каждому художнику, мог не удался спектакль, но вкус ему не изменял никогда.

Алексей Дмитриевич ценил в людях скромность и одержимость театром. Он не прощал премьерства и даже к талантливому человеку мог охладеть навеки, если замечал в нем актерское тщеславие.

Эти двадцать пять лет рядом с Поповым вспоминаются мне как годы какой-то особенно чистой атмосферы, хорошего тона в театре. Глядя на него, каждый невольно становился суровее к себе.

Строгий, непримиримый в творчестве, Алексей Дмитриевич вдруг неожиданно бывал внимателен к людям. Мне посчастливилось видеть его удивительно добрым, по-хорошему наивным, человечным. В памяти возникают будто и не связанные друг с другом случаи, разговоры, а порой и «курьезы», в которых проявлялись именно эти его черты.

...1942 год. Театр в Свердловске, в эвакуации. Алексей Дмитриевич готовился ставить «Давным-давно». Героиня пьесы Шура Азарова представлялась ему тогда существом юным, трепетным, и он назначил на эту роль актрису согласно своему видению образа. Когда я пришла и попросила его дать мне сыграть Шуру, он не отверг моей просьбы, не стал упорствовать. Он только внимательно смотрел на меня, думал: «А в куклы ты сможешь играть? Ну, хорошо, попробуй...»

Через несколько лет, уже в Москве, А. Попов решил поставить «Бесприданницу». Во второй раз я отважилась — пришла поговорить с ним о роли. «Если теперь я не сыграю Ларису — значит, уж никогда...». Он слушал, смотрел куда-то в глубь меня — Алексей Дмитриевич умел «заглянуть» в человека, — потом сказал:

— Помнишь, в Свердловске, ты пришла ко мне перед «Давным-давно»? Тогда я поверил, что ты веришь в себя, — и дал тебе Шуру Азарову. А сейчас — у тебя нет твердого убеждения. Просто тебе хочется играть «Бесприданницу»...

Как он нервничал, если что-то не ладилось у актера, и — будь то десятый или сотый спектакль — готов был выверять, пересматривать сцену за сценой. Так было и с «Укрощением строптивой».

Премьеру мы сыграли в Хабаровске,



во время нашей длительной дальневосточной поездки, сыграли с шумным успехом. Прежде чем показать этот спектакль в Москве, нам предстояло несколько раз сыграть его в Сочи. И там вдруг — успех весьма средний, кисловатые рецензии. Особенно досталось Катарине.

Алексей Дмитриевич был огорчен и встревожен. Возобновились репетиции. Работал он настойчиво, не жалея себя, придираясь к каждой сцене.

— Почему ты эту сцену именно так играешь?

— Алексей Дмитриевич, вы же сами решили...

— А здесь?

— И здесь вы настаивали, чтоб было именно так...

— Постой, а зачем в этом месте...

— Вы же сами требовали, чтобы в этой сцене... — и т. д. Он помолчал и вдруг обрушился на меня: — Тогда почему же ты не пошлешь нас всех к черту и не сделаешь так, как считаешь нужным?!

Вот еще один случай. Я гримировалась перед спектаклем «Давным-давно». Алексей Дмитриевич почему-то был неспокоен. Стоя за моей спиной, он смотрел вместе со мной в зеркало, на отражение корнета Азарова. Потом спросил:

— Зачем ты делаешь Шуре рот, как у куклы?

— Я всегда так гримируюсь.

— Сделай, пожалуйста, более мужественный рот. Вот посмотри хотя бы на мой... — Я посмотрела и рассмеялась — вдруг увидела, что у него кривой рот. Алексей Дмитриевич сконфузился: — Ну, если не мой, так другой какой-нибудь...

Эти детские черты всегда были дороги мне в Алексее Дмитриевиче, человеке сложном, противоречивом, но всегда — кристально чистом.

Попов увлекался живописью, писал маслом пейзажи. Он был хорошим резчиком по дереву. Когда готовился спектакль «Укрощение строптивой», он помогал делать детали оформления.

— Посмотри там, в бутафорской, я для тебя зеркало сделал, — сказал он мне. С этим квадратным зеркалом в деревянной оправе, которую Алексей Дмитриевич любовно украсил резным орнаментом в духе Ренессанса, я всегда играла Катарину. Старинное зеркало работы Попова цело и сейчас.

...Что бы я ни написала сейчас, все будет незначительным, мелким в сравнении с тем, чем был для нас Алексей Дмитриевич.



Из записных книжек разных лет

Иноваторство в театр приходит только от привычки сливать краски жизни с палитрой театра.

Школа у нас своя — перевоплощения актера в образ на основе переживания. И, ох, какая трудная школа, требующая непрерывного горения, овладения более сложной техникой, искусством импровизации в условиях точно разработанного рисунка роли и спектакля, и плюс к этому — поглощения всей внешней техники, какой располагает актер, т. н. «искусства представления».

Есть ли в искусстве законы?

Безусловно есть, но есть еще и мудрая поговорка: «Нет правил без исключения». Изучать законы искусства необходимо, ибо оно движется в фарватере этих законов, но надо знать и другое — что возникают от времени до времени такие исключения, которые меняют направление общего движения. Тогда они перестают быть исключением и сами становятся законом, ждущим своего исключения.

В области режиссуры Станиславский, художник могучей фантазии, призывает к протоколированию фактов и действий. Художник огромной эмоциональности ополчается на эмоцию, переживание и «состояничество», утверждая действие и логику поведения. И как ужасно получается, когда эти рецепты попадают в руки людей с бедной и убогой фантазией или людей, лишенных творческого темперамента. Боже мой, как они рады и в то же время как они скучны и бедны в искусстве. И как не похожи на Станиславского.

Примитивное понимание системы Станиславского: «я в предлагаемых обстоятельствах» — минуя процесс перевода своих индивидуальных данных, как психических так и физических, в другое качество.

Не бородавочки, а —
— Не мой — темпо-ритм,
не моя — пластика,
не мой обычный тембр, а ниже или выше, не мои глаза,
не мое дыхание, не мой пульс.

Форма выявления переживаний стала скуднее, но ведь и глаз стал зорче.

Правдиво говорят, правдиво пьют, правдиво и естественно, без напряжения ходят, целуются, работают, пишут письма, стирают белье, делают очередной № стенгазеты и т. д. и т. д. Все эти вещи сами по себе, может быть, и правдивы, но это самолет на взлетной дорожке...

Подлинным самолетом он становится, когда отрывается от взлетной дорожки, то есть когда парит в воздухе. Это уже реальный образ самолета. И только для этого парения делали мотор, крылья, руль и всю аппаратуру до мелочей.

У нас же отдельные части и мелочи выдаются за сценический образ, и в этом я вижу основную беду современного театра.

Какие режиссеры нравятся легкомысленным актерам?

Те, кто помогает сделать роль, сделать успех на сегодня.

Какие режиссеры отвечают думающим актерам?

Те, кто учат понимать пьесу и спектакль как целое и находить себя, свою мелодику в этом целом.

Что больше всего меня волнует в «системе»? Целостность спектакля, образа. Непрерывность жизни на сцене. Отсюда внимание к тому, где рвется целое. В молчании актера.

Как, будучи самобытным и искренним, уйти от себя? Прежде всего не думать, что поиски образа и перевоплощение угрожают индивидуальности. А искренним надо быть не вообще, а в заказанных условиях. Индивидуальность — в трактовке, в неповторимом сочетании данных, в своей теме.

Мы часто агитируем словами, а не образами в наших пьесах и спектаклях. Какой может быть разговор о конфликте, если человеку предлагается говорить абсолютно проверенными тезисами.

Вот поди и доказывай истину если не разрешается иметь тезу и анти тезу, действие и контрдействие, отсталое и передовое. А когда теоретически удается доказать, что без этого нет борьбы, нет конфликта, нет действия, то начинается такая подчистка неверных, ошибочных точек зрения, что человек заблуждающийся становится глупым и примитивным, а борющийся с ним передовой характер превращается в Бову-королевича — одним махом семерых побивахом! То есть из умного, дальновидного, активного, передового человека герой превращается в фигуру плоскую, несильную и мелкую, так как спускается до борьбы с противником, мелко плавающим.

Изнитожение художественного единоначалия при красивых словах о росте режиссуры.

Не теряйте ни одного дня, заведите записные книжки, как писатели, и записывайте — о мизансценах, которых никогда не увидишь в театре. Записывайте о физическом самочувствии, какого не видишь в театре. О темпо-ритме, о контрасте внутреннего и внешнего темпо-ритма. О поразивших вас интонациях.

Режиссеры-критиканы. Не видеть ничего для себя полезного в работе другого — это значит обречь себя на полное творческое засыхание. Зло разбирать работу другого — это значит бесполезно злопыхательствовать. А критиковать весело — это значит радоваться обнаруженной ошибке, дабы ее не повторять.

В народной сцене всегда есть как бы первый план — лица, которые дают ей объемность, живость, нельзя выписать все лица с одинаковой тщательностью, ибо это лишит картину объема, перспективы.

Чем я увлечен? Мыслью об экспериментальной лаборатории по актерскому и режиссерскому мастерству.

Не надо забывать, что не было студии, в которой не было бы хорошо первые две недели.

Нужно:

Создать 1—2 молодых театра в Москве и 1 в Ленинграде.

Создать ряд студий при театрах — в них будут молодые драматурги.

Нужен Художественный совет — не для того, чтобы создать еще один коллектив прозаседавшихся и созывать его в году раза два, но для того, чтобы о допущенном безобразии или тупости можно было высказаться, — в газете или журнале это не всегда можно.

Выяснить, почему 10—12 опытных драматургов молчат.

Выбить из-под ног не только у А., но и у Б.— что он ведущий. Им надо учиться не только писать, но и учиться ответственности. В., Г., Д.— работают в утиль, и пытаются оспорить, что это — утильсырье.

Н считает:

«Брать плохие пьесы «влиятельных» драматургов буду, хотя это и бессовестно. Зато обеспечена покойная жизнь».

Я выпустил на сцену драматурга. А когда он зазнался, стал писать плохие пьесы и я отказался их ставить, он поднял против меня «кампанию». Обо мне стали писать, что я заваливаю его пьесу, потому что ставлю не то, что он пишет. А он пишет утиль — это поймут через десять лет.

Врагом художественной правды на сцене является всякая абстракция. Если на сцене актеры не знают, что это за эпоха, в которой они действуют. Что это за производство? И какой цех? Ибо в литейном цехе автотракторного завода одни ритмы, одно физическое самочувствие, а, допустим, в сборочном цехе этого же завода — другая жизнь, другие ритмы, другое физическое самочувствие.

Конечно, и в искусстве можно оглушать и ослеплять. Но А. Блок говорит: Думаю, что прием современного художника заключается в обратном: в том, чтобы быть бережливым, в том, чтобы не перегружать произведение искусства — искусством. если можно так выразиться. Надо убаюкать зрителя простым и натуральным, чтобы затем разбудить его отдыхающее воображение неожиданной искрой искусства.

У нас много говорят о пропорциях добра и зла, отрицательного и положительного, и совсем не учитывают того, что эти пропорции существуют до тех пор, пока автор аптекарски спокойно взвешивает эти элементы. Тогда как настоящий гнев и темперамент автора зачеркивают и снимают эту аптекарскую рецептуру. Ненависть и негодование автора к тому, что калечит нашу советскую действительность и нашего человека, является лучшим мандатом для вхождения в мир сатирического. А осторожность, боязнь и неуверенность, снимающие гневное начало, они-то и ставят вопрос о недопустимости такой резкой постановки вопроса.

В ряде пьес калечатся и приглушаются, в сущности, хорошие советские люди. Приглушаются тотчас же, как только встречаются с персонажем, подлежащим авторскому разоблачению. Этот персонаж так примитивно ведет себя, что опорочивает всех остальных персонажей, ибо действует он по произволу автора, а не по правде характера.

Уходят благородные традиции — связь драматурга с театром, драматург рад, что его ставят в трех взаимосключающих театрах.

Учиться режиссуре можно только «заочно», самостоятельно, зорко наблюдая жизнь. Кто учил Льва Толстого писать? Никто. Родился писателем? Чепуха. Кони о Толстом: «Глубина пронизательного наблюдения». Видел то, что другие, видя, не замечали. Вот что сделало Толстого глубоким художником, и это именно входит в понятие таланта.

Уничтожаются авторитеты в театре и в критике, в теории и в практике. Чтобы заработать авторитет, надо, как минимум, стать покойником. Покойника цитируют, на него ссылаются, им подкрепляются.

Народ родит много талантов, но произрастание их не видим. Звания я бы отменил. В Башкирии осталось 8 актеров без звания. Декады — это показная шумиха,

дорого стоящая. Татары истратили 7 млн. и говорят, что если бы им прибавили эти 7 млн. к дотации, то они 15 лет могли бы безбедно жить и создать себе условия, способствующие творческому росту.

Нельзя из малоодаренных людей делать «влиятельные» фигуры в области искусства и драматургии. Они немедленно снижают уровень идейно-художественных требований. Одновременно со снижением требований они плодят бессовестных.

К вопросу о «мизансцене тела» — о красноречии немного кино и косноязычии говорящего театра.

Изошренное умение долбить противника теоретически, не умея ничего противопоставить. Не умея раскрыть, осветить, поднять достоинства пьесы или постановки.

Это беды от нищеты.

А есть еще беды от беспринципного бесчестия. Во имя «разноса» приносится в жертву собственная совесть и принципиальность и даже партийность, ибо замалчивается художественно правдивое отображение современности и, наоборот, поднимаются на щит художественно слабые пьесы во имя групповых интересов.

Чего же удивляться, если молодой драматург, творчески обязанный мне и театру, что его первые четыре пьесы увидели свет ramпы, отвечает мне: «Вы читали пьесу один раз, а я написал ее и читаю уже шестой раз (очевидно, в разных инстанциях) — мне виднее». С Николаем Федоровичем Погодиным мы работали не так.

Все мы соглашаемся, что эмоциональность уходит со сцены, и грустим, и правильно утверждаем, что без нее нет театра. Но понятие эмоциональности и форма выявления эмоций в жизни нашей изменились. Следовательно, они должны измениться и в театре.

Изменился тип актера. Самый современный тип — это актер интеллектуального обаяния. Природа темперамента интеллектуальна, а не эмоциональна.

В своих тенденциях и потенциях все актеры мира в известной мере делятся на людей-актеров и обезьян-актеров. Быть, существовать на сцене, а не кого-то передразнивать.

Немного статистики: я в год читал по 100 пьес, принимал 4—6. Значит, за год я фабриковал 94—95 врагов на всю жизнь. За 20 лет — их стало 2000, из которых половина, то есть 1000 человек, поносили меня во всех инстанциях.

Кто сказал, что атмосфера на репетиции д. б. менее собранная и напряженная, нежели в операционной. Разве наши операции проще?

Есть разные возрасты в актерском мастерстве. Есть зрелость, которая обеспечивает аплодисменты всегда и по желанию актера. И есть зрелость, которая заставляет актера не дорожить аплодисментами, когда они не закономерны и не планируются высшей художественной совестью артиста.

Об учениках. Не тот ученик, кто у меня учился, а тот кто дерется.

Из студенческих конспектов

Э то отрывки из записей, сделанных студентами режиссерского факультета ГИТИС на лекциях Алексея Дмитриевича Попова в последний год его жизни. Алексей Дмитриевич часто поднимал вопрос о молодом поколении в искусстве, его особенностях и судьбах. Видимо, это его волновало и беспокоило. Оттого гражданские мотивы все чаще делались предметом его бесед.

...Физиономия курса с каждым годом меняется. У меня есть чувство неудовлетворенности молодежью, и в частности вашим курсом. Это чувство конкретно, оно складывается из фактов.

Летом в Рузе молодые актеры собрались на свой семинар и пригласили меня. По лицам, по глазам я увидел, что они от вас отличаются — не в вашу пользу. На нашем курсе я слишком часто вижу скучающие глаза и не вижу настоящей взволнованности жизнью, темой, спектаклем.

Я прожил большую жизнь, но уверен, что я — не старик. Дело тут не в возрасте. Чему я могу научить человека, у которого отношение к миру начинается с иронии, скепсиса, цинизма! Чему можно научить человека, если он не верит в хорошее в людях?

Вы готовите себя в режиссуру — а ведь это профессия идеологическая. Режиссура — это вера в жизнь, в ее романтику. А где ваша романтика?

Я слежу за дискуссией «физики и лирики». Она интересно повернулась. Техники стали поэтами, мечтателями, фантазерами, а художники, у которых воображение, фантазия — основа работы, слишком спокойны, а бывает и циничны. Неужели современная молодежь так сконструирована, что все понимает башкой, а не сердцем?

Многие из вас говорят: «Я не могу работать, не поняв».

Я спрашиваю: «А интуиция где?»

Мне отвечают: «Я не знаю, что это такое».

Тормоз ваш — отсутствие эмоциональной реакции. Мне нужен отклик сердца. На все — на пьесу, на жизнь. В сфере творческой деятельности надо быть фантастами и лириками, так, как теперь в физике. Поймите, что лирикам без лирики нечего делать.

□

Говорят, что искусство умирает. Я не согласен с этим. Что это значит — умирает? Вера, любовь, коллективизм — без этого нельзя жить. Не надо путаться в главном, в существе искусства. Это вера в доброе начало в человеке. Наша эпоха пестра и противоречива. В ней все есть. Все перемешано: гнусное и самое высокое. Очень талантливые люди Запада говорят: мы все видели, мы верили в идеалы, но сейчас с нашими идеалами нечего делать. Мы — дети XIX века, и сейчас наша задача — не лгать и создавать честное и красивое.

Но этого мало. Без идеала, без веры в идеал не изгонишь из человека мразь, эгоизм, цинизм.

Надо гореть желанием сказать своим искусством о добром в человеке. Вот очерк «Чужие люди» в «Известиях». Кто из вас его читал? Никто.

А пьесы о таких людях есть? Нет. Существует формализм в отражении жизни. Я ненавижу искусство для галочки, но я никогда не изменю своему желанию рассказать о человеческом сердце. Надо бороться за хорошее, за любовь, и гореть этой борьбой. Иначе у вас не будет нужной зарядки для вашей профессии. Мы добросовестно



А. Д. Попов и М. О. Кнебель на занятиях со студентами режиссерского факультета ГИТИС, 1961 год

выпустим вас, и вы, может быть, проработаете два-три года. Но, зараженные лишь скепсисом, вы выдохнетесь, через десять лет станете творческими импотентами.

□

— Вы говорите о незаслуженном успехе плохой пьесы. Ей даже прочат премию. Вам кажется — это катастрофа?

— Да!

— Нет, не катастрофа! Это пьеса-временка. Вы говорите: «Сколько людей смотрят ее!» А вы смотрите — сколько миллионов корежит от нее! Жизнь — борьба, и так будет всегда.

□

Измельчание человеческой личности и измельчание художника — вещи взаимосвязанные. Гёте говорил: если хочешь написать величавое, должен сам приподняться. Я назову вам десятки талантливых актеров, не способных играть Ленина. Ленина без его мировоззрения не сыграешь! Иной раз смотришь: играет Ленина талантливо, а в самом актере виден кулачок.

Блок, посмотрев в Художественном театре «Дядю Ваню», сказал, что все играют хорошо, но человек с большой буквы один — Станиславский!

□

(Студенты показывают эскизы к «Делу» Сухова-Кобылина)

— Ты не волнуешься о человеке. Сдвинутые плоскости не выражают Петербург так, как его выражает Достоевский, так, как его выражает, например, Добужинский — это же страшно! Вспомните: контрфорсы, дворик-колодец.. Можно решать спектакль условно или грубо-натуралистически — это твое дело. Но главное — старик, который пытается добиться правды. А ты думал о нем, о человеке?

В своих эскизах ты думал о площадке, щитах, а о человеке, об актере забыл, и человек оказался стиснутым. А от этого нет образа города, образа эпохи. Ведь человек должен зазвучать в этой обстановке, или гармонировать с ней, или контрастировать.

Таланта не может быть вне любви к человеку!

□

— Вы должны говорить большую правду людям, с которыми будете работать. Большая правда может помочь. Все можно сказать, только форму надо найти. Мы вовсе не требуем, чтобы все-все были «Оводами». Щукин не был борцом, но он был честным художником. Творческая дружба — это особое понятие. В труппе бывают актеры, которые годами не кланяются друг с другом и переносят это на творческий процесс. А бывают и такие, которые совсем не дружат, а порой и не выносят друг друга, но на сцене они художники, очень чутко относящиеся друг к другу. Настоящие актеры всегда понимают: если нет на сцене настоящих отношений — гибель...



Как жалко!..

Когда Алексею Дмитриевичу Попову исполнилось шестьдесят лет, нам, тогда студентам театрального института, поручили купить ему подарок.

И вот мы пошли по магазинам. Это была нелегкая работа — найти подарок для Попова. Кому-то другому можно было бы купить хрустальную вазу. Или редкую букинистическую книгу. Но Алексей Дмитриевич, казалось, был бы рад какому-то иному подарку, который все никак не попадался нам на глаза.

Мы перебрали все — от роскошного портфеля светлой кожи с двумя мощными застёжками до палех-

ской шкатулки немыслимой цены — и остановились — как вы думаете на чем? — на большой плетеной соломённой корзине, которую мы наполнили столярными и садовыми инструментами — рубанками, всевозможными пилами, пилочками, ножницами. А сверху положили множество ярких пакетиков с цветочными семенами. Так мы понимали вкус Попова и не ошиблись: спустя несколько лет Алексей Дмитриевич признался нам, что этот подарок понравился ему больше всех остальных.

Это был человек, которому подходило дарить именно такие вещи. Если бы вы приехали к нему на

дачу, то навстречу вышел был высокий, худой мужчина в старой кепке и старом пиджаке. Его с большим успехом можно было бы принять за пожилого столяра, чем за народного артиста Союза ССР.

Так было на даче, а в городе — какая-то немодная шуба, и немодные ботинки, и немного мешковатый пиджак, о котором он, вероятно, так же мало думал, как многие другие интеллигентные люди его поколения, столь занятые своей работой и своими мыслями, что для размышлений об одежде не оставалось уже ни желания, ни времени.

Попов никогда не имел своей машины, а когда ушел из театра, у него не стало и театральной машины. И мне часто приходилось видеть по пути на работу, как он поднимался от Бородинского моста, возле которого жил, к троллейбусной остановке возле Смоленской площади. Шел с портфелем, как примерный и деловой служащий.

Когда-то в юности я дал себе обет не надевать галстук, но прошло время, и я стал носить галстук, надел модный костюм и узкие ботинки.

Попов, вероятно, никогда не давал себе подобных глупых обетов, его натуре просто не нужны были ни модные туфли, ни красивый галстук.

Его внешний вид как бы буквально отвечал его простой, демократической, трудовой сущности. Это был действительно простой и трудовой человек.

Многие люди, достигшие его положения, как бы разрывают связь с землей и средой, их породившей. Даже не из гордости, а просто оттого, что эта среда становится для них чужой, скучной. Попов был не таким человеком.

Когда про него говорили, что, будучи артистом МХАТ, он вдруг уехал в Кострому, чтобы организовать там театр, это не казалось удивительным. Он именно так и должен был поступить.

На его похоронах мы увидели лица его родных и близких, лица простые и одновременно интеллигентные, лица врачей и инженеров, — и портрет Попова, каким он рисовался нам все эти годы, как бы завершился.

Однако, если бы при жизни Попова вы спросили у нем многих людей, его окружающих, — вам бы сказали, что это человек суровый, даже жестокий.

Многие люди рождаются и потом проводят всю жизнь как любимчики того круга, к которому они принадлежат. Попов не был любимчиком. Его ценили, уважали, некоторые побаивались, многие любили, но находилось достаточно людей, которых его не гладкий и не мягкий характер раздражал и задевал.

У Попова был, действительно нелегкий характер. Даже говорил он всегда очень трудно. Иногда одно слово отделялось от другого какой-то почти мучительной grimасой на лице. Собеседник мог почти

физически ощущать, как у Попова рождалась мысль.

Некоторые люди его положения и профессии умеют быть удивительно дипломатичными. Попов не то чтобы не любил дипломатию, он просто ею не владел, и потому многим рядом с ним приходилось трудно от его буквально выражающегося отношения к тому или иному человеку. Впрочем, и любовь и доброта к людям, ему духовно близким, почти всегда облекались им в формы несколько грубоватые. Так часто бывает с людьми необыкновенно ранимыми, но чуть ли не больше всего на свете боящимися сентиментальности.

Одним словом, многим часто бывало несладко от его характера, но, мне кажется, больше всего доставалось от Попова ему самому.

Я просто не знаю режиссера, достигшего такого признания, который при этом был бы столь собой недоволен.

Если в хоре похвал он различал какой-либо один критический голос, он склонен был думать только об этом голосе. (Я знаю таких, которые в хоре ругани умудряются услышать единственный похвальный звук.) Вот почему можно сказать, что Алексей Дмитриевич прожил хотя и очень полную и счастливую, но вместе с тем и очень трудную жизнь.

Когда в пышном зале Театра Советской Армии отмечали его юбилей, он выступил с речью. Он сказал, что тронут всеми хорошими словами. Тронут и даже несколько удивлен. Ему казалось, что его не очень любят, и вдруг такая торжественность и теплота... «Что, если бы, — сказал он, — всю любовь, которую вы мне сейчас высказали, вы по частям отдали бы мне в течение всей моей жизни. Было бы легче жить».

Вероятно, многие сочли такое выступление неверным. «Как! — думали они, — мы не любили тебя?» Тем не менее именно так думал и сказал Попов в день своего юбилея.

И еще он с сожалением говорил о том, что никогда не умел веселить публику.

Есть ведь такие художники, у которых дар приводить публику в веселое состояние. Они даже жертвуют всем остальным в искусстве во имя этого своего дара. А Попов не обладал этой легкостью и завидовал тем, кто ею обладал.

Он считал, что им проще и легче работать. Сам же он работал мучительно, потому что задачи, какие он перед собой ставил, были необыкновенно далеки от желания позабавить людей.

Он завидовал художникам, противоположным себе, но никогда не делал даже попытки перейти на их рельсы. Он был борцом за глубокое и жизненное творчество.

Когда он умер, про него говорили, что это был рыцарь искусства. Обычно после смерти выдающихся

людей говорят примерно одни и те же слова. Но «рыцарь» — это то слово, которое, действительно, подходило к Попову.

И еще говорили, что он оставил много учеников. Это тоже было сказано именно про Попова.

Вероятно, после Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова не было другого мастера режиссуры, про которого с большим основанием можно было бы сказать — учитель. Преподают в театральных институтах многие, но не у многих оказываются действительные ученики. Ученики Попова, даже при небольшом таланте, симпатичны и привлекательны уже тем, что их учил Попов. Он умел оставлять в них не только какое-то зерно творческих раздумий, но и какую-то частичку своего человеческого облика.

Ученики Попова в большинстве своем, к сожалению, не видели тех первых его спектаклей, о которых обычно вспоминают историки театра.

Они застали Попова руководителем огромного театра на площади Коммуны, театра, в котором архитекторы заботились больше о том, чтобы с самолета их здание напоминало звезду, чем об акустике зрительного зала и удобстве сцены.

На этой сцене мог свободно ездить танк, но артист казался маленьким, как булавка, и должен был говорить очень громко, чтобы голос его не напоминал мышиный писк.

Это здание прекрасно подходило бы режиссеру, пожелавшему ставить помпезные спектакли в духе новейшего гранд-стиля.

И можно только удивляться тому, что Попов и

на такой сцене остался художником душевным и простым, внимательным к оттенкам человеческих чувств и переживаний.

Когда теперь, по прошествии нескольких месяцев после его смерти, говорят: «Попов», — у каждого, кто знал Алексея Дмитриевича, рождаются, конечно, свои воспоминания.

Мне же почему-то вспоминается прежде всего одна из сцен спектакля «Степь широкая». Нельзя, вероятно, сказать, что это был лучший спектакль Попова. Но почему-то мне врезалась в память какая-то просторная комната и несколько оживленных людей, улетающих арбуз. Они ели его с азартом и наспех, и сидели на кончиках стульев и на письменном столе, потому что это была минутная передышка среди дня, заваленного работой.

Они так сидели, разговаривали и ели, что, казалось, будто настоящий ветерок, а не театральный вентилятор колышет занавески на окнах. Казалось, что за стенами действительно простор и уборка хлеба. Казалось, что радость и переживания этих людей безыскусственны, и хотелось им верить.

Я почему-то часто вспоминаю эту простую, ясную, спокойную и живую сцену. Она, мне кажется, очень выражает искусство и характер Алексея Дмитриевича Попова.

Как жалко, что такие хорошие люди не живут вечно и не вносят вечно своим существованием в жизнь других людей необходимую ноту благородства, поистине трудовой простоты и спокойной, хотя и напряженной мысли.

Анатолий Эфрос

Дальше—тишина...

В водовороте жизни и искусства, в непрерывном развитии понимания правды учителя были необходимы, и я всегда искал их.

Мне повезло — я встретил много интересных, талантливых и очень разных людей. Но среди них своими учителями я хочу назвать Алексея Дмитриевича Попова и Марию Осиповну Кнебель. В формировании многих режиссеров нашего поколения они участвовали вместе, рядом. Они дополняли друг

друга. Их совместная работа всегда выливалась в единое целое.

Мне хочется воспроизвести портрет моего учителя. Но, сидя за письменным столом, я вдруг понял, как это трудно.

О чем писать? О его жизни? О ней он сам гораздо интереснее написал в своих «Воспоминаниях и размышлениях».

О его творчестве? И об этом написана хорошая

книга «Творческий путь А. Д. Попова» и многие статьи.

Свои художественные убеждения он изложил в книге «О художественной целостности спектакля».

Для некролога — он представляется мне слишком живым, для воспоминаний — слишком близким. Кристаллизация требует времени и дистанции..

В последующих строках я не претендую ни на что иное, как на минутную остановку, мне хочется на какой-то момент взглянуть назад и оглядеться вокруг. Хочется на миг погрузиться в себя — так бывает у ученика, когда умирает учитель.

Мне трудно пользоваться даже кавычками, как это делается, когда приводятся цитаты. Я никогда не питал пристрастия к цитатам и всегда любил мысли. Но записывал не всегда мысли, а скорее мысли о мыслях. Начну с одной из них.

В чем сила Попова, или — другими словами, но то же самое — почему так мало выдающихся режиссеров?

В театре больше тех, кто делает, чем тех, кто думает. А ведут вперед и создают новое качество именно думающие — если в них сочетается мысль и действие.

Попова, человека действия, возвышал и украшал Попов-мыслитель. Кроме общей культуры и остроты ума профессия режиссера требует разносторонности и сочетания противоположных наклонностей. Попов был наделен этими противоположными качествами. Он был практик и теоретик. У него был дар проникновения в сущность и тонкое чувство формы. В нем соединялось эмоциональное и интеллектуальное. Он умел охватывать целое и улавливать детали. Он был силен в анализе, но еще более поразителен в синтезе.

На репетициях меня всегда поражало его умение видеть главное, точно указывать корень ошибки. Способность схватывать самое существенное звено событий, чтобы привести в движение всю цепь действия. Он видел идею сцены и форму сцены разом. Иногда брала оторопь от удивления: откуда у него это берется!

Однажды, когда в «Двенадцатой ночи» он великозпно мизансценировал сцену попойки, я спросил его в перерыве:

— Вы это обдумали дома?

— Нет, здесь.

— Но как вы так можете?

— Надо уловить, что в сцене главное, дальше поможет логика и последовательность.

— Это было у вас всегда?

— Нет, это развивается в результате труда многих лет.

Надпись на фотографии, что висит у меня в комнате, очень характерна: «Расти до самой старости».

Воплощением этого пожелания был он сам. Не только годы и труд, но годы и любознательность, старость и самосовершенствование, звание профессора и упорное стремление к знаниям, учитель и ученик. Расти до самой старости.

Многие режиссеры умеют планировать движение, распределять пространство, придавать сцене динамику — это, конечно, очень важное умение. Гораздо меньше режиссеров, умеющих раскрывать сцену в ее внутреннем движении, в груди слов найти внутреннее действие; к таким режиссерам я отношу Попова.

Во имя развития мысли и внутреннего действия он боролся против анархии слова и против монархии слова. Он учил пробуждать в слове мысль, а из потока мыслей создавать закономерности слаженного диалога.

Слово — это нотный знак, говорил он. За словами должна возникнуть внутренняя жизнь человека.

Есть только одно мастерство — раскрывать внутреннюю жизнь человека. Идеиное осмысливание и перевоплощение — вот что должно быть движущей силой театра. Актер никогда не будет повторяться, если он изучает и воплощает конструкцию человеческой души. Мастерство без идеи — это мастерство обезьяны.

Исходя из этого, Попов резко проводит грань: актер-художник и актер-обезьяна. Определяющим является взволнованность актера как гражданина. Есть ли у него свое «не могу молчать».

Отсюда и непримиримое требование Попова: сверхзадача должна ставиться не только перед ролью, но и перед самим актером — сверхзадача жизни. Во имя чего живет и творит актер.

Надо сказать, что актеру у Попова было нелегко. Сам он на репетициях загорался, волновался, искрился и требовал того же от актеров. В своей требовательности он был даже жесток. Он требовал творческого самопожертвования, быстрого воплощения мыслей, высокого эмоционального напряжения. Он выходил из себя, когда актер на репетициях обнаруживал равнодушие, пустую голову и пустое сердце.

Таких актеров он называл «рефлектирующими сухарями».

Его сердила тупость и бездарность, казенщина в искусстве, самодовольство и зажиревшая «академичность». Всегда беспокойный искатель, взволнованно реагирующий на современность, никогда не удовлетворенный достигнутым, — таким был он сам и того же требовал от других.

Неизмеримо большое значение Попов придавал современности театра и современности пьесы. Он говорил, что современная пьеса — это путь в наше будущее, это ключ к пониманию всех вопросов театра. Упадок театра начинается тогда, когда смотрят

пазад, а не вперед — как в репертуаре, так и в технике игры.

Точка зрения, утверждающая, что один режиссер лучше ставит современные пьесы, а другой, мол, силен в классике, — ложная и вредная точка зрения.

Классику нельзя и не должно отделять от современности. И не является ли личность Попова-режиссера лучшим доказательством этого утверждения? Его постановки Шекспира — «Укрощение строптивой» и «Ромео и Джульетта» — считаются на советской сцене реформаторскими.

— Это могло произойти только потому, — говорил он, — что до этого я поставил двадцать пять советских пьес.

Он придавал огромное значение умению читать пьесу — новыми глазами.

Он боролся против ложно-театрального и рутинного Шекспира, Мольера, Гольдони, требуя суровой правды эпохи. Эпоху надо изучать по фактам, а не по книгам.

— Настоящая алебарда дает моей фантазии гораздо больше, чем любое описание эпохи. Туфли и камзол времен Шекспира — и я вижу за ними человека, носившего эти туфли и этот камзол, я вижу этику эпохи.

Сущность Станареля теряется в кипах литературы. Станареля нужно найти в жизни. Нам нужен подлинный человек эпохи, а не рисунок с крышки папиросной коробки.

В этом была страстная борьба Алексея Дмитриевича против пудры и одеколona, против стилизации и рутинности — во имя жизненной правды.

Ренессанс! Он рисовал эту суровую и вдохновенную эпоху возмужания человечества широкими и мощными мазками, рисовал во всей контрастности, находя пищу фантазии в том, что, когда в бочках засаливали головы врагов, Петрарка читал свои утонченные сонеты. «А мы делаем человека Ренессанса белокурый женоподобный мальчиком», — пожимал он плечами. И советовал учиться у ученых, у собирателей народной поэзии.

Что и как встают на нашем пути каждый раз, когда мы приступаем к работе над новой пьесой. Прочитав пьесу, мы всегда стоим на распутье: с чего начинать — с что или как? Начиная с как, думаем непосредственно о спектакле: планировка, образы, идеи. Идя другим путем, мы прежде всего задумываемся о действительности, которая раскрывается в пьесе, нас интересует жизнь, эпоха, атмосфера, люди, образ их мыслей. Только этим путем мы можем создать свободный от рутинности, жизненный, правдивый и неповторимый спектакль.

Поэтому в театральный музей следует идти в последнюю очередь. Когда самому ясно, как решать спектакль, тогда можно посмотреть, как эта пьеса

ставилась раньше. Смысл театра не в том, чтобы вызывать смех или слезы. Кончился спектакль — кончился смех и высохли слезы. Кончился первый план. Но смысл театра — во втором плане, в том, что остается после спектакля, в том, что унесешь с собой. Спектакль, как книга, — прочитывается, переживается, обдумывается — и остается в тебе на всю жизнь. Захватывает и покоряет вырастающая из концепции идея, а не отдельный отрывок, образ, голос или жест.

Ничто не было Попову так чуждо, как схоластическое копание в том, сколько должно быть положительного в положительном и отрицательного в отрицательном. Идеиную миссию театра он рассматривал с позиции: кто виноват? Однажды, рассказывая о своей жизни, он сказал: «Одним из первых театральных впечатлений в моей жизни было впечатление от спектакля «Без вины виноватые». Тогда мне стало ясно, что кто-то виноват, а кто-то не виноват, и с тех пор навсегда запало в душу — театр должен всегда показывать, кто виноват и кто не виноват».

Проникновение в сложные и противоречивые процессы — в этом и есть наше призвание и работа.

Его бесили примитивность, поверхностность и невежество. Он говорил: «Узкое место нашего театра в том, что мы знаем лишь три цвета: черный, белый и серый. А ведь есть еще и Джиоконда».

Во имя живой и часто противоречиво-сложной жизни он был врагом буквeдства и односторонности. Отсюда ясно, почему Попов во время дискуссии о Станиславском выступил ярким противником апологетов метода физических действий. Он ценил логику физического действия как один из ценных приемов, которым можно фиксировать партитуру роли (тогда как чувство фиксировать нельзя). Но физическое действие не помогает раскрыть мировоззрение действующего лица, не приближает к самому ценному: к зерну и ко второму плану.

Он предостерегал и от другого — от культа действенного анализа. И по этому методу можно плохо играть. Действенный анализ помогает лишь разобрать пьесу и образ, но он еще не дает жизни ни пьесе, ни образу. Ее дает согласованность пьесы и образа. Образа, о котором мы в азарте анализа часто забываем и значение которого Станиславский всегда подчеркивал.

Попов боролся против стремления сделать из гибкого педагогического урока Станиславского закон создания спектаклей.

Прочитывается фраза из стенограммы и возводится в закон:

«Оставьте переживания, действуйте». Или: «На первой репетиции я так же глуп, как актеры», и т. д.

Он дорожил словами Леонидова о Станислав-

ском: «Наше счастье, что Моцарт, а не Сальери решил поверить алгеброй гармонию».

Сальери — сухой, пытливый, анализирующий.

Моцарт — талант, поэт, как птица.

Станиславский был Моцартом. Громадное дарование, буря, фантазия. И стал искать принципы творчества, его законы. Поэтому его учение живет.

Но когда режиссер-Сальери приходит к актерам, у которых нет культуры переживания старых мхатовцев, когда на репетицию приходит такой «рефлектирующий сухарь» с цитатами из Станиславского, — это ужасно. А если и актер — сальериподобный «рефлектирующий сухарь», то это просто страшно, и искусство умирает, не успев родиться.

И есть еще один враг живого театра — это Сальери-критик. Это критик, не любящий ни актера, ни театра, критик, который не в состоянии критиковать азартно и весело, критик, лишенный чувства нового, критик, ищущий прежде всего плохое и лишь затем замечаящий хорошее, критик, не помогающий раскрыть силу творящих, но убивающий ее; одним словом, критик не влюбленный в человека и в жизнь.

Критик и режиссер, не умеющие видеть хорошего, хорошо не кончат, — говорил Попов.

В работе режиссера с актером он прежде всего ценил умение пробудить творческую природу актера — это может открыть в актере такие огромные возможности, к которым никогда не приведет сухая рассудочность.

Актера надо разбудить, но за актера не следует работать.

Когда Попов на репетиции загорался, он легко вскакивал на сцену, показывал или на себе проеял мизансцену. Но он показывал не для того, чтобы ему подражали.

— Показывать надо то, чего нельзя сыграть, но необходимо понять: самочувствие, темперамент, темп-ритм, зерно. Все то, что нельзя непосредственно перенять в роли.

Он вел репетиции, не считаясь со временем, перебивая, перекурами. Было в нем что-то, напоминавшее дровосека или землекопа, когда пиджак летел на спинку стула, галстук развязывался, воротник рубашки расстегивался, и Алексей Дмитриевич начинал работу.

«Н а ч а л и!» — это магическое слово на репетиции должно звучать только один раз. Надо начинать сразу, как прыгают в бассейн или начинают соревнование. Он презирал тех, кто слоняется вокруг бассейна, пробует пальцем воду и критикует стиль остальных.

Он мечтал о театре и актерам, для которых начало репетиции было бы, как «слонной рефлекс» в опытах Павлова с собаками. Дается сигнал — и начи-

нается творчество. Ведь рефлексы можно выработать и развить.

Его репетиций боялись, потому что он требовал от актеров многого. В то же время он любил говорить о «праве творящего на бездарность», он считал, что режиссер должен давать актеру возможность ошибаться. Пусть делает, как хочет, за это он не получит двойку, а через ошибки придет к правильному. Когда же сцена была зафиксирована, Алексей Дмитриевич требовал ее безусловного исполнения — теперь искания должны были идти только в направлении внутренней глубины, одухотворенности.

Предельного психического напряжения при предельной физической свободе — вот чего он ждал от актеров на репетиции.

— Заметьте, — говорил он, — у среднего актера физическое и психическое синхронны. Мягкое тело отдыхающего хищника — это признак таланта. Все мускулы размягчаются — так передает большой актер внутреннее горение.

Он требовал от актера так называемой «собачьей реакции». Тихо подкрадешься к собаке и вдруг толкнешь ее палкой — она вскочит, как пружина. Конечно, у человека, в особенности на сцене, форма реакции обуславливается гораздо сложнее — обстоятельствами, характером, действующими условными тормозами, сдержанностью, самообладанием, при творством и т. д. Но основная функция реакции остается той же — это реакция, которая начинается с ног. С ног начинается реакция глубокого актера, наделенного большим темпераментом — поверхностный, техничный актер реагирует лицом, голосом и руками.

Репетиции Попова были трудными и утомительными. Но они никогда не бывали серыми и скучными. Они были суровы своей требовательностью, утомительны своей собранностью и отдачей. Они были школой мужества. В биографию каждого из нас они войдут главой: «Как закалялась сталь».

Что же остается сказать еще? По правде говоря, еще ничего и не сказано. Записаны лишь некоторые фрагменты, несвязанные между собой осколки нескольких рабочих дней крупного деятеля театра — на занятиях в классе, в Собиновском переулке, в течение пяти лет учебы. Я не могу точно нарисовать и его внешний портрет — слишком живым, богатым оттенками он сохранился в памяти. Брюнет, высокий, свободный в движениях, как отдыхающий хищник, очень свободный в жестах и в походке даже немного с развалыцей, но в темных глазах всегда светится мысль, а в глубоких складках около рта — воля и самообладание. Предельная физическая свобода и предельное психическое напряжение — Попов был воплощением этого правила. Он не говорил пустых

слов, не расточал дешевых похвал. Он не внушал людям любви к себе. То, что считали любовью, было, по существу, уважением. Он не позволял до конца заглядывать в себя. Иногда у меня создавалось впечатление, что ему неловко быть добрым.

Он всегда был занят какой-нибудь проблемой. При нашей последней встрече он много рассказывал о «зонах молчания», ибо именно тут, говорил он, возникает внутренний монолог, самостоятельное творчество актера, логика поведения и мышления. Он говорил: больше половины работы и энергии должно у вас идти на текст партнера, потому что партнеры говорят больше, чем вы, здесь получают начало органика, жизненность диалога, непрерывность и т. д.

И верно — оглянемся вокруг, разве «зона молчания» не является пробным камнем актера? Разве не здесь проявляется разница между мыслящим актером и актером, не способным мыслить. Все, кто соприкасался с глубинами человеческой души (как в искусстве актера, так и в режиссуре), проникали в «зону молчания».

И именно о «зоне молчания» я думаю сейчас, после смерти учителя, когда он сам ушел в великую зону молчания.

Гамлет говорит: «Дальше — тишина»

Вольдемар Пансо
Перевод с эстонского

Учитель

Это счастье — встретиться в искусстве с человеком, которого с искренним убеждением можешь назвать своим учителем. Чем он строже и требовательнее, чем выше пример его жизни — тем совестливее и честнее ты сам.

Такой учитель у меня был и есть. Это — Алексей Дмитриевич Попов.

Когда в юности я увидел его спектакли «Укрошенные строптивой», «Давным-давно», «Сталинградцы», «Южный узел», «Степь широкая», я сразу решил — вот режиссер, у которого я хочу учиться. С этого момента я знал твердо: хочу быть в его театре, хочу знать, как думает, работает, репетирует этот, именно этот художник.

О каждом большом человеке в искусстве создаются «легенды», иногда верные, иногда не совсем верные. Есть такая легенда и об Алексее Дмитриевиче. Говорят, что он был суровым, замкнутым, резким. Некоторые считают, что ему не хватало теплоты. Все, что я о нем знаю, опровергает это. Не следует путать суровую требовательность — с черствостью, надо понимать, что бескомпромиссность иногда может показаться жестокостью.

Абсолютная прямота Алексея Дмитриевича могла огорчить, но не обидеть. Если он видел, что ты ра-

ботаешь серьезно, он умел уважать твою работу, даже видя в ней ошибки и резко указывая на них.

В театре много неудачников, много обиженных, они помнят и раздувают свои обиды. Отсюда легенды о жестокости и самовластии крупных мастеров режиссуры. Но талантливым людям они прежде всего помогали. Попов не только не был жесток, он учил бережности, такту. Вот слова одной из его бесед:

«Процесс критики в театре очень сложен и часто болезнен. Это объясняется тем, что... художник и материал заключены в одном человеке.

Трудно посмотреть на самого себя как на «запротую деталь» и спокойно разобраться — где причина брака. Эта специфика нашей работы обязывает научиться смотреть на себя с той силой объективности, которая может быть у человека, смотрящего на себя со стороны.

Режиссеру несколько легче, чем актеру, посмотреть на свое произведение со стороны... Режиссеру нужно уметь учитывать особенности актерской психики, самолюбия и т. п. Режиссер должен уметь разговаривать с актером, как врач, то есть на нервную систему «актера-пациента» должны благотворно влиять покой и воля «режиссера-врача».

Хороший врач, разговаривая с пациентом, своим покоем, неторопливостью успокаивает, хорошо влияет на психику больного. Больной выходит от врача, уже приведенный в порядок, врач его уже организовал, собрал, хотя еще не сделал никаких шагов в смысле диагноза или лечения...

Нужно уметь не помешать актеру и в то же время ввести его фантазию в русло спектакля, подчинить общим задачам и целям... Нужно разрушить его беспокойство, убедить его, что здесь атмосфера доброжелательства, помощи... Все это связано с вопросом о том, насколько азартно, радостно мы будем бороться с недостатками. Если только сражение с трудностями будет проходить мрачно и зло, то сразу же родится замкнутость, ущемленность.

Один мой ученик, молодой режиссер, вел дневник, в котором описывал наблюдаемый им процесс репетиций в одном из театров. На меня этот дневник произвел тяжелое впечатление... Казалось бы, он анализирует процесс работы по методу, мной предложенному, в общем, я с ним согласен. Но он, видя недостатки, — злится.

Я думаю о том, что вот такой режиссер придет к актеру и будет брюзжать, а актер, естественно, не примет его, не захочет верить ему...

Видеть в работе мы должны все, и верное и неверное, но акцентировать только на недостатках — гибельный путь. Мало разнести, нужно куда-то привести.

В основе критики должна лежать вера в человека, а формы бывают разные. Точно так же в основе критики актера должна лежать вера в актера».

Эти слова Алексея Дмитриевича я запомнил, они помогали мне завоевывать доверие и дружбу актеров.

Ответственность режиссера предполагает его самостоятельность. Я не понимаю той «мелочной опеки», которую старшие мастера часто проявляют по отношению к молодым режиссерам, не понимаю, как последние мирятся с этим. Это может отбить охоту заниматься режиссурой раз и навсегда.

Я был принят в Центральный театр Советской Армии в качестве актера вспомогательного состава и почти буквально носил свой «маршалский жезл» в солдатском ранце, который мне приходилось надевать едва ли не в каждом спектакле. В нашем театре шли и идут военные пьесы, и, неприменный участник народных сцен, я надевал военные костюмы всех эпох, начиная от мундира екатерининских времен и кончая современной гимнастеркой. Потом собрал группу молодежи и самостоятельно приготовил с ними одноактную пьесу Альберта Мальца «Рядовой Хикс» и сцену из хроники Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

В романтической сцене из «Дмитрия Самозванца» я дал полный простор фантазии; вместе с темпераментным, страстным выдумщиком Алексеем Баталовым, который в то время работал в нашем театре и играл Самозванца, мы находили эффектные и динамичные мизансцены, скульптурно «лепили» каждый момент сценического действия.

С «Хиксом» было куда сложнее: действие происходит в казарме, на сцене стоят три койки, — вот и вся планировка. Тут не «разойдешься».

Конечно, мой основной расчет был на «Самозванца».

После показа наших работ Алексей Дмитриевич вызвал меня к себе. Это была моя первая беседа с ним. «Вы, конечно, рассчитывали убить меня «Самозванцем», — сказал он мне улыбаясь, — но вышло как раз наоборот. «Хикс» куда интереснее — там есть попытка нового, свежего решения, а «Самозванец» — это обычный театр, театр «взахлаб», и сколько бы увлечения и выдумки в это ни было вложено, здесь все в конце концов уже видно, известно... По-моему, вам по этому пути ходить не нужно, он — протоптанный... Вот, пожалуй, и все, что сказал мне тогда А. Д. Попов. После этого показа я был допущен к ассистентской работе по выпуску спектакля «Ревизор».

«Как вам кажется, что в сегодняшнем прогоне, какой момент был близок к настоящему ощущению Гоголя и почему?» — спрашивал меня иногда Алексей Дмитриевич. «А что в этом смысле кажется вам неверным?» — допытывался он. Теперь я понимаю, что это был своеобразный экзамен на «чувство автора».

Принимая мои самостоятельные спектакли, А. Д. Попов никогда ничего не навязывал, ни на чем не настаивал, просто высказывал то или иное суждение, незаметно наталкивая меня на размышления о существенных вопросах профессии.

Хорошо помню, как он пришел на прогон такой трудной пьесы, как «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу, и на следующий день беседовал со мной и с актерами.

Меня тогда поразило, что А. Д. Попов ничего не говорил по поводу репетиции. Он почему-то рассказывал о своей поездке в Англию, рассказывал о людях, которых он там видел, об обычаях, о природе национального темперамента и пр. Все это было очень увлекательно, хотя беседа, казалось бы, не касалась самого спектакля. Это был мудрый ход, потому, что на то, что было неверным, или на то, чего еще не хватало в спектакле, я был наведен как-то незаметно. Мне кажется, именно так должны складываться взаимоотношения старших и молодых режиссеров.

Мне не пришлось заниматься на режиссерском

курсе Попова в ГИТИС, он не учил меня, но я учился у него в театре. Незаметно он отбил у меня охоту играть в бирюльки пустой театральности, приучил определять масштаб своей работы прежде всего масштабом идейно-художественного замысла, искать соединения праздничности театра, спектакля с потребностью говорить о чем-то насущно необходимом, жизненно важном. Само поведение Алексея Дмитриевича заставляло каждодневно думать о гражданской и человеческой ответственности режиссера за все, что он делает в искусстве.

Попов требовал от своих учеников высокой этики, ненавидел ремесленничество, душевную пустоту и холод. Навсегда запомнил я слова Алексея Дмитриевича: «Больше всего бойтесь скепсиса и цинизма; цинизм — это всегда удел ремесла».

Обращаясь к своим ученикам-режиссерам, Попов говорил: «Вам не пристало работать «вокруг спектакля», бегать в комитеты, министерства, редакции,

льстить, холуйствовать и локтями пробивать себе путь. Это «тактика и стратегия» вчерашнего дня. Вам надо уметь делать спектакль, а не «погоду» вокруг него. А делать спектакль — это значит прежде всего быть драчуном за счастье человека, быть способным волноваться самыми высокими идеалами и мыслями, служить этим идеалам, не щадя сил».

Он ненавидел творческое легкомыслие, бескультурье, верхоглядство. Он не умилялся успехами своих учеников, ни с кем не возился и не «нянчился», очень редко хвалил. Счастьем было уже то, что он с уважением относился к твоим художественным намерениям, был заинтересован твоей работой. Он умел воспитывать «спартански», и это суровое, мужественное воспитание закаляло душу, давало силы честно жить в искусстве, не размениваться на пустяки.

Б. Львов-Анохин

Напутствие

Он входил в аудиторию, садился сбоку преподавательского стола и, неторопливо оглядев присутствующих, спрашивал: «Ну, чем будем заниматься?»

Студенты-режиссеры разговорчивы — каждый готов не только напомнить, но и высказаться ранее преподавателя.

Шуткой или неожиданными вопросами Алексей Дмитриевич направлял разговор и незаметно приводил собеседников к необходимости получить ответ. Тогда он устраивался на низковатом для его фигуры стуле поудобнее и на несколько секунд задумывался...

Говорить он начинал неторопливо, без прямого обращения к присутствующим, как бы размышляя вслух. И каждый начинал размышлять вместе с ним, и каждому казалось, что он размышляет на равных правах с учителем.

Это был секрет его педагогического мастерства.

В ученической тетради по режиссуре сохранились скупые записи уроков Алексея Дмитриевича. Год от года все чаще и чаще я обращаюсь к этим записям и очень жалею, что не в силах расшифровать каждую страницу стенографически точно.

Вот мысли о художественной целостности спектакля — это любимая творческая тема Алексея Дмитриевича.

«...Мы понимаем все отдельно: задача, атмосфера, общение и прочее. У нас нет единого, комплексного соединения всех элементов в одно целое.

В оперном искусстве начинают с выпевания нот. Потом, в пору артистической «зрелости», овладевают умением петь отдельные фразы... Ария, исполненная, как одно целое, — уже «потолок»... Шаляпин запел целое. У него нельзя найти отдельных нот, слов, кусков — у него есть только целое: Борис Годунов, Дон-Кихот, «Сомнение»... У него всюду стремление к непрерывности, к сверхзадаче...

В балетном искусстве начинают с овладения техникой отдельных «па». В пору «зрелости» умеют соединить несколько танцевальных движений в одну фразу. Меньшее число артистов балета умеет охватить в целое акт или концертный номер. И как редкое исключение можно встретить артистов балета, умеющих соединить в одно целое все — от первого до последнего движения.

У Улановой каждая партия — целое, непрерывное.

В драматическом искусстве большинство говорит

слова, играет фразы, немногие владеют монологом. И мало, очень мало артистов, умеющих играть целое. Между тем в спектакле, однажды возникнув, образ в своем «зерне», в своей «одержимости» должен существовать до конца роли. «Женить его, подлеца, женить!» — в этом одержимость, в этом природа роли Кочкарева. Наша беда в том, что мы не воспитываем в себе постоянное стремление к комплексному соединению звеньев...».

Алексей Дмитриевич никогда не стремился к эффекту. О том, что его урок был чрезвычайно интересным, быть может, важнейшим в курсе режиссуры, — становилось ясным потом, позже, через много лет практической работы в театре.

Вот страницы заключительной беседы Алексея Дмитриевича с выпускниками режиссерского курса 1950 года. ...Был июнь. Каждому из нас вскоре предстоял выезд на дипломную постановку. Было интересно слушать, заглядывая в будущее и проверяя свою готовность сейчас же начать перестройку театрального дела на новый лад. Казалось, не к чему вести подробную запись этой беседы, так как со дня на день все станет ощутимым на практике...

«...Настоящее искусство всегда складывалось из умения видеть и умения передать.

Умению передать могут научить в театральных институтах.

Умение видеть во многом, в основном, зависит от самого себя. Вижу и умею передать — вот что нужно воспитывать в себе.

Вижу и плохо умею передать — менее страшно, чем — умею передать, но плохо вижу.

Репину за «Бурлаками» надо было поехать на Волгу, это надо было художнику увидеть — даже в технологии... Это надо было увидеть в десятках вариантов, чтобы выбрать один, неповторимый, единственный. Настоящий художник тратит столько же времени на поиск, наблюдение и осмысление, сколько на написание... а может быть, и больше... Для того, чтобы написать портрет Марии Николаевны Ермоловой, художнику надо было увидеть великую актрису русской драматической сцены...

Как увидеть великую актрису русской драматической сцены?

Вот результат его поиска:

...внезапный поворот фигуры, при котором бархат шлейфа увеличил ее рост,

— зеркало — фон, при котором возникает ощущение воздушности и простора,

— сдержанность колорита,

— строгость одежды, прически,

— психологическое выражение...

Когда художник это и многое другое увидел, он начал писать».

Алексей Дмитриевич говорил о том, что иные современные авторы, режиссеры и актеры, слушая радио, читая газеты, присутствуя на многочисленных собраниях, докладах и заседаниях, набирают косвенные представления о происходящем в жизни и потому творят не зажженные первоисточником — самой жизнью.

«...Питательная среда гражданских чувств художника — сама жизнь, а не пересказ о ней!

...Драматурги, режиссеры, актеры стоят на развилке двух дорог — жизненной и театральной. Нужно учиться концентрировать свое внимание на жизненном освещении событий пьесы.

Учиться понимать, что происходит и как это происходит, с позиций реальных, жизненных...

В искусстве актера и режиссера решающую роль играет воображение, а оно связано с умением впитывать в себя жизнь. Мы слишком часто «оступаемся» в театральные представления о жизни.

Искусство Толстого, Чехова, Горького сложно и многообразно — в нем есть философское и бытовое, смешное и трагическое, потому что художники эти были полны жизненных впечатлений и суждений об общественных явлениях своего времени».

Он говорил о том, что ложно понимаемая технология творчества в театре часто доминирует над гражданскими чувствами художников. Между тем высокая технология нам нужна для образно-художественного выражения на сцене наших гражданских чувств.

«...Человечности, подлинности темперамента, искренности чувств, трепетности сердца, — вот чего следует добиваться в театре, ведя постоянную борьбу с «играньем», «позерством», «внешничаньем», «эгоизмом», «мастерничаньем». Некоторые условия, порождающие последнее: плохой опыт, традиции амплуа, отсутствие требовательности, самомнение, зазнайство, творческая перегрузка и творческий застой, нарушение принципов современной театральной этики...

Театр — «ярмарка тщеславия». Инженер думает стать знаменитым через десять лет, актер — на будущей неделе... (Что, впрочем, иногда возможно). И в том, что он до сего дня еще не знаменит, актер винит всех работающих вместе с ним в театре. Такой актер считает, что у него были или даже есть все качества и возможности для того, чтобы стать «знаменитым», но ему мешают, его не ценят...

В наше время все решает вопрос отношений личности и коллектива, и потому принцип доброжелательства является или должен являться основой творчества коллектива и личности.

И победы и поражения в нашем театре случаются на народе. Муки творчества у нас публичны даже на репетициях. От неудачи одного страдает коллек-

тив. Успех каждого — успех коллектива. Успех коллектива — радость и гордость каждого...

Режиссер отвечает за себя, за каждого, за коллектив, за театр!

...Режиссеру всегда следует держать себя возможно естественнее, проще, серьезнее. Но стараться не быть строже и требовательнее, чем того требуют обстоятельства. Нам, режиссерам (да и критикам), необходимо учиться находить во всем положительное прежде недостатков.

Самое главное — воспитать в себе чувство самокритики, научиться смотреть на себя «тонким глазом» и слышать себя «тонким ухом».

«Слишком много говорю!»

«Говорю, лишь бы воспользоваться случаем». Режиссерская должность легко приводит человека к «декоративности», позированию — в таком состоянии не может родиться живой мысли...

Разумеется, режиссер должен быть человеком авторитетным. Но надо помнить: авторитет, то есть уважение товарищей по работе, создается без торопливости и открытого беспокойства.

Спрашивают неконкретно, лишь бы спросить, — уклонись.

Спрашивают о себе, волнуясь, белея, — другое дело: отвечай, но начни с положительного, ибо спрашивающему нужно получить опору на что-то верное, уже найденное».

Пожалуй, главное, что хотел внушить нам тогда Алексей Дмитриевич, — не замыкайтесь, не уходите в «режиссерское одиночество!» Он доказывал, что творить с коллективом (твердо зная, чего следует добиваться), — вернее, богаче, интереснее. Он говорил о необходимости в коллективе постоянно искать взаимного контакта, избегать панибратства, заискивания и прочее. Именно поэтому возник разговор о трех поколениях актерского состава любой труппы — о «стариках», «се-

редняке» и «молодежи». Разумеется, деление это было чисто условное.

«Три группы надо определять не по возрасту, не по положению.

Главные критерии — жизнедеятельность, талант и опыт. У «стариков» — опыт, культура, традиции. У «молодежи» — жажда знаний.

В профессиональном театре, может быть, самой инертной и опасной группой является «средняк», и опять — дело не в возрасте.

Часто равнодушные актеров, застывших на среднем периоде развития, идет от творческого застоя или, наоборот, от перегрузки. Им кажется, что они уже все познали... у них пропали вера и интерес. Как правило, ими определено свое «амплуа». Но бывает, что это просто «недовыпеченные актеры», люди ограниченных способностей...».

□

Я не уверен, что именно на этом закончилась беседа Алексея Дмитриевича, но записи в тетради закончились...

Помню, что наступили минуты прощания с учителями. И снова за добродушной шуткой — «Ну, теперь вы все знаете!» — Алексей Дмитриевич прятал свою стеснительность — он был стеснительным человеком.

Из аудитории Малого зала ГИТИС вниз по лестницам шел человек высокого роста — большой художник, проживший в искусстве долгую жизнь, окруженный учениками, которым предстояло в ближайшее время войти в театр со служебного подъезда и сказать коллективу, что их учителем был Алексей Дмитриевич Попов...

А. Шатрин

Нам посчастливилось...

...осенью 1946 года поступить на курс Алексея Дмитриевича Попова и учиться у него.

Алексей Дмитриевич очень любил молодежь, отдавал всего себя курсу. Мы чувствовали, с каким трудом он иногда отрывался от работы в институте, когда нужно было идти в театр.

Мы никогда не видели у Алексея Дмитриевича равнодушных глаз. Он тщательно изучал каждого из нас, знал наши недостатки, слабости, обиды и огорчения. Сколько сил, темперамента тратил он, чтобы сделать нас лучше, побороть «зжатость», смущение.

В течение всех пяти лет Алексей Дмитриевич постоянно возвращался к вопросу свободы — свободы в жизни, свободы на сцене. В любой роли, на любом курсе, пусть даже на последнем, выпускном, Алексей Дмитриевич всегда начинал с этого.

Вспоминая сейчас эти годы, испытываешь какое-то чувство зависти к самим себе — таким требовательным и изобретательно-добрым был наш учитель.

Например, одна из репетиций «Ревизора». Четвертый акт. Сватовство Хлестакова. Неожиданно вбегает городничий: «Не буду, ваше превосходительство. Не погубите, не погубите... Там купцы жаловались...»

Алексей Дмитриевич остановил нас и вдруг обрушился на городничего — Белявского, пожалуй, самого способного человека у нас на курсе: «Виктор, что ты какой-то несвободный сегодня? Давайте сначала!» Только Белявский начал сцену — Алексей Дмитриевич опять остановил его: «Виктор, неверно, проверь руки. Что с тобой сегодня? Еще раз!» Сцена повторялась раз десять, причем Белявский проявлял максимум изобретательности, выползал чуть ли не на животе, и в любом случае был органичен, свободен, каждый раз находил что-то новое.

Наконец, Алексей Дмитриевич, уже не останавливая Белявского, поднялся на сцену и, сразу включившись в ритм действия, подошел к Виктору, взял его руку быстрым движением, отпустил: «Вот сейчас другое дело, молодец!» Потом, как бы между прочим, подошел к студентке, исполнявшей роль Марьи Антоновны, тоже взял ее за руку: «Ну вот, и ты свободна, хорошо...» Глаза у Алексея Дмитриевича были веселые — мы видели, он доволен. Но мы тогда не знали и не должны были знать главного.

Несколько лет спустя, вспоминая об этой работе, Алексей Дмитриевич рассказал Никитину, нашему однокурснику, что тогда добивался только одного — освободить студентку — Марью Антоновну. А этого можно было достигнуть, переключив внимание всех и, главное, самой студентки на что-то другое, на событие более важное. Конечно, такой эксперимент можно было производить не с любым актером или студентом. Только зная возможности Белявского, его характер, его фантазию, постоянное желание искать и пробовать, Алексей Дмитриевич пошел на этот риск.

Или — прогон «Провинциалки» на третьем курсе. Исполнители ролей Дарья Ивановны и графа Любина — студенты курса — поссорились накануне. Об этой ссоре никто не знал...

Начался прогон. Внешне все было гладко. Шла сцена воспоминаний. Дарья Ивановна подходила к фортепьяно, касалась пальцами клавиш, напевала дорогой им обоим романс, вспоминая былое. В па-

мяти возникал «фильм» о том, как они были молоды и как все хорошо было тогда... Исполнители приветливо смотрели друг на друга, говорили свой текст. И вдруг, неожиданно для всех, голос Алексея Дмитриевича: «Хватит вам меня обманывать, черти! Играете любовную сцену, а сами готовы друг другу носы откусить! Вы что, поссорились, что ли?»

Несмотря на внешнее благополучие и гладкость происходящего на сцене, музыку и пение, верные ритмы, видения и т. д., Алексей Дмитриевич почувствовал фальшь, человеческую недоброжелательность, злобу. «Пока вы не наладите своих отношений в жизни, работать над этими сценами не будем», — сказал Алексей Дмитриевич. А было это накануне экзаменов. Конечно, мир был заключен в этот же вечер. Разве могли мы не выполнить требования своего учителя?

Так Алексей Дмитриевич учил нас отбрасывать все мелкое, ненужное, учил быть людьми, учил ломать свои трудные характеры.

В июне 61-го года Алексей Дмитриевич пришел на радио, он читал главы из своей книги. Мы ждали конца записи, чтобы с ним повидаться. Он обрадовался, обнял нас, и, как бывало в студенческое время, мы пошли провожать его до дому. Был жаркий полдень. По площади Восстания неслись машины, торопились люди, стайка ребят нетерпеливо смотрела на красный светофор — это детский сад спешил в зоопарк. Потом мы перешли улицу. Мы искоса, незаметно наблюдали за Алексеем Дмитриевичем: он видел все — и детей, и высотное здание, он легко шагал с только ему свойственной, особой грацией. Мы шли по летней Москве. Алексей Дмитриевич разговаривал с нами, но глаза его беспрерывно впитывали все окружающее, и мы вспоминали свою душу под огонь впечатлений...

Мы вышли к Москве-реке. Алексей Дмитриевич говорил о молодежи, о своем теперешнем курсе, о «Коллегах» Аксенова, о том, что театр никогда не умрет, что в коммунистическом обществе наступит расцвет театрального искусства. «Ромм утверждает приоритет типажа над театральным искусством, а на роль Ленина в фильм взял актера из театра — Шукина!» — вдруг сказал он, хитро прищурясь...

Подошли к дому. Мы простились — через несколько дней Алексей Дмитриевич уезжал на Волгу. «Звоните мне!» Он поднял руку и быстрой, легкой походкой вошел в парадное.

Разве могли мы подумать тогда, что видим его в последний раз?

Т. Заборовская, Т. Иванникова,
режиссеры Всесоюзного радио



М. Кнебель

Трудные, но счастливые годы

Творческая дружба, выдержавшая испытание трех десятилетий, — великое счастье. Если эта дружба возникает у людей уже сложившихся, пришедших к определенным эстетическим принципам достаточно трудными и разными путями, — она становится еще дороже. И когда наступает трагическая минута разлуки навсегда, минута, с которой не хочет мириться мозг и сердце, — все пережитое вместе встает с такой силой, что не знаешь: что же главное, о чем надо написать, чтобы передать образ бесконечно любимого и уважаемого человека.

Я встретила с Алексеем Дмитриевичем, когда были еще живы и К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Узнав Попова ближе, я безоговорочно и навсегда поставила его в один ряд с ними. Его творческий авторитет стал для меня незабываемым. Узнавая его с каждым годом все больше, я понимала, как близки его творческие воззрения нашим общим учителям. Как дорого для него все то, о чем думали, что делали Константин Сергеевич и Владимир Иванович, и вместе с тем как смело, самостоятельно и талантливо он шел в искусстве своим собственным путем.

Вероятно, надо написать о долгих годах совмест-

ной работы в ГИТИСе. Ведь ГИТИС был для Алексея Дмитриевича творческой лабораторией, в которой он имел возможность обдумывать, проверять в живом контакте с молодежью теоретические выводы, которые рождались в напряженной работе постановщика, руководителя театра.

Я знаю — написать об этом мой долг; театральная молодежь должна знать: когда для Алексея Дмитриевича настали такие дни, что он должен был по состоянию здоровья сузить масштаб своей работы, он безоговорочно отказался от театра и выбрал ГИТИС, так как считал, что воспитание режиссеров — основное и главное, чему он должен отдать свои силы. Это мой долг и потому, что сам Алексей Дмитриевич страстно пропагандировал режиссерский факультет, считая, что этот факультет — одно из крупных завоеваний Октября в области театра и что режиссура — тонкая и сложная профессия, которой можно и должно учиться.

К этой большой работе я буду готовиться и надеюсь, что мне удастся вместе с другими педагогами, связанными многолетней совместной работой с Алексеем Дмитриевичем, вместе с молодыми режиссерами — его бывшими студентами — описать его педагогическую деятельность.

А сейчас меня неудержимо тянет к теме, может быть, неожиданной для большинства, к месяцам, которые во всей большой жизни Алексея Дмитриевича кажутся эпизодом. Только очень немногие знают о том, каким глубоким творческим переживанием была для него, после долгих лет разлуки, кратковременная встреча с МХАТ — в работе над «Трудными годами» А. Толстого. Встреча эта кончилась трагедией. Хмелев умер на генеральной репетиции. Спектакль почти не имел сценической истории. Но история его создания — это важнейший этап в творчестве А. Д. Попова.

Может быть, моя попытка анализа работы Алексея Дмитриевича над пьесой Толстого приоткроет глубокую близость Алексея Дмитриевича к основным теоретическим и практическим утверждениям Станиславского и Немировича-Данченко. Может быть, мне удастся рассказать о том, как «чужой» Попов бился рука об руку с Хмелевым за высокие традиции МХАТ. В своей последней книге «Воспоминания и размышления» Алексей Дмитриевич писал о том, что он никогда не испытывал такого полного счастья, как в дни, когда он 18-летним юношей был принят в Художественный театр. Весь период работы над «Трудными годами» он тоже был по-настоящему счастлив. Это чувство было, конечно, иным — Алексею Дмитриевичу было пятьдесят лет, за его плечами стоял длинный и славный список работ, ставших уже классикой режиссерского искусства. И все равно — возвращение в МХАТ было для него глубоким, личным переживанием.

На одной из книг, подаренных мне А. Д. Поповым в 1943 году, есть надпись: «В эпоху Грозного».

Период работы над «Трудными годами» А. Толстого был действительно «эпохой» для многих его участников. Он был эпохой для самого А. Н. Толстого. Он был эпохой для А. Д. Попова и меня. Он был эпохой для Н. П. Хмелева, для П. В. Вильямса, для многих исполнителей, для постановочной части МХАТ, которая в удивительном контакте с художником и режиссерами творила в подлинном смысле слова чудеса.

Наконец, степень серьезности, собранности и ответственности, которая царилла во время работы

над «Трудными годами», была такой, что она до сих пор кажется мне идеалом. Все это и побуждает меня сейчас из всех тем, связанных с именем Алексея Дмитриевича Попова, остановиться на «Трудных годах».

□

...1942 год. Война.

МХАТ был в Саратове. После одного из спектаклей «Кремлевские куранты» мы возвращались с Николаем Павловичем Хмелевым домой. Шли по затемненному городу. Прожектора резали небо. Дул суровый саратовский ветер. Дорогой молчали. Потом Хмелев рассказал мне, что И. М. Москвин разговаривал по прямому проводу с Москвой и узнал, что Алексей Николаевич Толстой пишет пьесу о Грозном. Тема — защита Москвы. «Здорово, правда? — говорил Хмелев. — Это нам нужно, это сейчас может потрясти». Он восторгался острым чувством современности, которым обладал А. Толстой, тем, что в такие грозные дни перед Толстым возник образ несокрушимости Руси. Он не сомневался в том, что Грозного будет играть он, Хмелев. С этого дня он буквально стал бредить будущим Грозным. В нем уже начиналась какая-то глубокая, еще скрытая от посторонних глаз работа.

Вскоре он уехал к Владимиру Ивановичу в Тбилиси. Вернулся окрыленный. И от широкого доверия, которое ему оказал Немирович-Данченко как молодому руководителю театра, и от безоговорочной веры Владимира Ивановича в него, Хмелева, — будущего исполнителя Грозного. Владимир Иванович сказал, что он написал А. Н. Толстому о том, что исполнение Грозного Хмелевым может стать историческим. Хмелев был горд и счастлив, но боялся, что его обвинят в хвастовстве, и поэтому по-детски рассказывал об этом всем по секрету.

Прошло много месяцев, и как-то А. Н. Толстой прочитал нам письмо Владимира Ивановича. Теперь оно опубликовано. Датировано оно «июнь 1942 г. Тбилиси». В нем мы читаем: «...по-моему, исполнение Грозного Хмелевым может стать историческим. Более подходящего актера решительно по всем заданиям образа нельзя заказать».

□

У нас с Хмелевым создалась долготелая привычка встречаться во время «Дядюшкиного сна». Отыграв свой выход в первом акте, я приходила к нему. Он не спеша подгримировывался, и мы разговаривали. Войдя на этот раз к Хмелеву, я поняла, что он собирается сказать мне что-то важное и приятное. Он сообщил мне о том, что Алексей Дмитриевич Попов будет возглавлять постановку «Трудные годы». Это было огромной творческой радостью для меня.

Инициатива привлечения А. Д. Попова к режиссуре МХАТ принадлежала Вл. И. Немировичу-Данченко. Еще задолго до войны Владимир Иванович высказывал мысль о необходимости расширения и укрепления мхатовской режиссуры. К А. Д. Попову Владимир Иванович относился с большим интересом. Он был в курсе всей режиссерской деятельности Алексея Дмитриевича, видел его спектакли, в частности очень высоко оценивал «Ромео и Джульетту» в Театре Революции. Во время войны Владимир Иванович обратился к А. Д. Попову с официальным

предложением взять на себя постановку в МХАТ. Когда Хмелев ездил к Немировичу в Тбилиси, разговор об Алексее Дмитриевиче возник вновь, но в тот период разговора о Грозном не было, так как Владимир Иванович, назначая меня режиссером, сам решил возглавить постановку. Но этому не было суждено сбыться — он умер 25 апреля 1943 года.

Решение Хмелева выполнить после смерти Владимира Ивановича его завет и привлечь Попова к постановке, в которой сам Хмелев должен был играть центральную роль, я считала тогда и считаю теперь шагом глубоко продуманным и принципиальным.

Хмелев был человеком горячим, нетерпимым. Он остро ощущал ответственность, взятую на себя, безгранично любил МХАТ, верил в его будущее и последовательно искал путей движения дорогого ему театра вперед. Он боролся за право называться учеником обоих великих учителей и искал путей объединения с людьми, близкими ему по творческим устремлениям.

Тяга Хмелева к А. Д. Попову определялась, помимо, тем главным и существенным, что характеризовало деятельность Алексея Дмитриевича. А главным было то, что Попов сумел перенести учение Станиславского и Немировича-Данченко на современную советскую тему.

Хмелеву, который первым из актеров сформулировал необходимость партийного отношения к материалу роли, был органически близок и творчески интересен режиссер, который щедро тратил свою жизнь, страсть, талант на то, чтобы современная тема звучала бы с той жизненной, социальной и сценической глубиной, к которой призывали Станиславский и Немирович-Данченко.

Точка зрения Попова в искусстве звала вперед. Это «вперед» забирало весь багаж сценической культуры, завещанный Станиславским и Немировичем-Данченко, и его собственный громадный режиссерский опыт.

Меня всегда поражало, что непосредственное ученичество Попова в МХАТ продолжалось всего шесть лет, а принципам Станиславского и Немировича-Данченко Алексей Дмитриевич был верен всю свою жизнь. Ведь и ушел он из своего творческого дома для того, чтобы пропагандировать искусство своих учителей.

Для меня лично Попов — несравненно более глубокий пропагандист системы художественного мышления Станиславского и Немировича-Данченко, чем многие из тех, кто считает себя прямыми наследниками их учения.

Попов обладал необычайно острой творческой способностью видеть главное. И так же как он умел видеть главное в пьесе, образе, в характере, — он умел различить самое существенное в учении Константина Сергеевича и Владимира Ивановича. Я не знаю, почему у него сохранилась такая свежесть восприятия творческих посылов, идущих от Станиславского и Немировича-Данченко. Может быть, потому, что они для него не были испорчены скепсисом, который подчас возникает при ежедневном общении, когда какие-то слабости или смешные черты великих людей кажутся слишком заметными, а пламень их мысли перестает обжигать?.. А может быть, состояние, которое сложилось во взаимоотношениях Алексея Дмитриевича с Художественным театром, спасло его от привычки — страшного

зла в творческом восприятии — и помогло ему сохранить такую глубокую преданность своим учителям. Ко всему, что исходило от них, он относился с громадным интересом. Он счастливо избежал гиперболизации какого-либо из приемов Станиславского или Немировича-Данченко. Будучи оторван от текучки будней, он имел дистанцию, которая позволяла ему видеть то или иное явление в связи с основными принципами наших учителей. Огромная практическая работа постановщика и главного режиссера, естественно, заставляла его действовать совершенно самостоятельно — искать, экспериментировать, ошибаться, находить собственные формулировки. Вместе с тем каждый шаг самостоятельной деятельности Попова был крепко, нерасторжимо связан с «зерновыми», как любил говорить Владимир Иванович, проблемами искусства Художественного театра.

□

Спектакли Алексея Дмитриевича всегда поражали меня кристально ясным решением. Но это были мои зрительские впечатления. Несмотря на долготлетнюю дружбу с Алексеем Дмитриевичем, нам ни разу не пришлось работать вместе. «Трудные годы» были нашей первой совместной работой в театре, и я поняла, какое огромное место занимал замысел в процессе творчества А. Д. Попова. Но я убедилась также, что больше всего он ценил процесс его возникновения, постепенность и неторопливость его созревания, его порой неожиданные повороты. Я убедилась, что теоретические высказывания Алексея Дмитриевича о замысле как о сложном процессе, который питает художника в течение всего периода работы, находятся в полном соответствии с тем, как формировался и развивался замысел у него самого.

Лев Толстой говорил, что работа в искусстве требует «глубокой пахоты». Жизнь научила меня верить в мудрость этого определения. Творческие встречи со Станиславским, Немировичем-Данченко, Поповым, Хмелевым поражали «глубиной творческой пахоты», свойственной этим художникам.

Несмотря на то, что Алексей Дмитриевич знал силу своей интуиции, он никогда не разрешал себе полностью на нее положиться. Приступая к работе над «Трудными годами», он с увлечением влезал в анализ исторического материала, читал русских и европейских историков, записки путешественников — современников Ивана и т. д. и т. п. Его увлекло, что Алексей Толстой показывал Ивана IV на фоне больших исторических событий — борьбы за целостность и могущество Руси.

Все глубже проникая в эпоху, Алексей Дмитриевич стал говорить о стилевой природе будущего спектакля. О том, какой многовековой штамп царит на театре в изображении «баярских пьес». О том, как хотелось бы избежать оперной сусальности и создать на сцене подлинную атмосферу эпохи. И Алексея Дмитриевича и Вильямса увлекло не реставрационное воссоздание эпохи, а углубление ее поэтической сущности. Начались посещения Кремля, Успенского собора (он является одним из основных мест действия пьесы), Коломенского, Троице-Сергиевой лавры, изучение рублевских икон. Ко всем этим драгоценнейшим памятникам русского искусства Алексея Дмитриевича

тянуло. Он был неутомимым в своем желании познать русское искусство и ощутить через него «воздух эпохи», как он любил говорить.

В ежедневных встречах с П. Вильямсом, подробно обсуждая каждую картину, нащупывая ее зерно, атмосферу, образ, Алексей Дмитриевич упорно отодвигал разговоры о планировке. Он боялся преждевременно схватиться за близлежащие решения и с наслаждением «бродил по эпохе».

Алексей Дмитриевич обладал удивительным талантом пространственного воображения. Ничего не диктуя Вильямсу, он необыкновенно образно раскрывал свое представление о среде, в которой происходит действие. Наши встречи превращались в увлекательные разговоры, во время которых Вильямс, увлеченный не меньше нас, делал массу зарисовок. Часто и Алексей Дмитриевич брался за карандаш. Помню, как однажды он нарисовал коновязь для картины «Опричный двор». Коновязь казалась ему очень типичной для эпохи деталью. Около нее спешиваются опричники, здесь они в сапогах, по непролазной грязи, после бешеной скачки проходят к Ивану в Опричный дворец. Вынесенная на первый план, коновязь давала возможность экспрессивной и многообразной мизансцены.

Движения людей в «Трудных годах» представлялись Алексею Дмитриевичу внешне неторопливыми, связанными тяжелой, пышной одеждой. Но внутри, под личиной важной неторопливости кипят страсти. И только черные опричники, легкие и подвижные, готовы ежесекундно, как свора гонимых псов, сорваться по первому движению Ивана.

Алексею Дмитриевичу виделся спектакль, в котором страсти будут внутренне накалены до предела, но внешне максимально сдержанны. Поэтому в разговоре с Вильямсом он мечтал о декорациях, которые давали бы возможность предельной мизансценической скупости, когда малейший поворот головы, малейшее изменение взгляда доходило бы до зрителя. Мне кажется, что это желание было продиктовано не только сущностью толстовской пьесы. Огромная сцена ЦТСА заставляла его остро тосковать по «первому плану», по тонким психологическим решениям, мастером которых он был.

Ему хотелось демонстративного первого плана в спектакле. Чтобы в «Землемом соборе» Грозный видел каждого, как на ладони, чтобы не по словам, а по глазам догадываться о думах присутствующих. Чтобы в громадном Успенском соборе зрители почти подслушали тайну заговора и тайну любовной тоски Ивана. Ему хотелось даже в больших массовых картинах найти такие сцены, которые можно было бы играть почти шепотом.

Ему слышалась тихая речь, а где-то в глубине неторопливые удары большого колокола. Он говорил, что его буквально преследует звук колокола, густой, широкой волной плывущий над спектаклем. Вспоминая процесс работы, я думаю о том, что этот услышанный Алексеем Дмитриевичем звук был многообразно воплощен им в спектакле и помог созданию атмосферы в целом ряде сцен. Вильямс говорил, что, садясь за работу над эскизами, он тоже как бы включал в свое творческое представление широкий звон колоколов — это диктовало ему ритм в решении пространства.

Целые дни мы проводили среди памятников старины, и композиция картины решалась иногда на жистинном месте действия.

Долго бились над композиционным решением

картины «Успенский собор». Собор был местом, назначенным для встречи заговорщиков, сюда же приходит Иван, чтобы хоть издали посмотреть на молящуюся Анну, здесь же изменник Козлов пытается убить Ивана. Все сцены — внутренне напряженные, но внешне тихие. Алексею Дмитриевичу хотелось, чтобы был слышен каждый вздох, самый тихий шепот. Он долго бродил по Успенскому собору, останавливаясь то у одной, то у другой колонны, как бы прикидывая мысленно будущее расположение актеров. И вдруг быстро и взволнованно подошел к рисующему что-то Вильямсу. «Понял наконец, — сказал он, — амвон надо делать воображаемый, в зрительном зале!» Решение было неожиданным и необыкновенно простым. Первый план, о котором мечтал Алексей Дмитриевич, был продиктован самим архитектурным решением пространства. Исполнителям не придется думать о каких-либо технологических приемах, о заданной мизансцене и т. п. Входя в храм, они, чтобы поставить свечку, пойдут к аналоям, расположенным на первом плане и окажутся лицом к нам. Такая планировка жизненна, органична и в то же время требует от актеров внутренней собранности, активной мысли — пустых глаз зрителю не покажешь. Расположение амвона «вытаскивает», как говорил Алексей Дмитриевич, людей на первый план.

С другой стороны, такая планировка вызовет и у зрителя особое, острое чувство тайного приближения к происходящему на сцене. Глаза действующих лиц, смотрящие как бы в зал, но не выходящие никого из зрителей, должны властно притягивать зрителя.

Алексей Дмитриевич насыщал Вильямса своими видениями, но вместе с тем давал широкий простор его фантазии. Принимая эскиз, он больше всего радовался, когда Вильямс интерпретировал его мысли самостоятельно. За все время работы я не помню, чтобы Алексей Дмитриевич когда-нибудь диктовал Вильямсу то или иное решение. Но он всегда знал, чего добивается от художника — и в области общего решения, и в композиции, и в цвете. Это было сотворчеством в самом глубоком смысле слова. Такой процесс работы с художником был типичен для Алексея Дмитриевича. В основе его лежало глубокое уважение и интерес к тому, кто совместно с ним создавал спектакль.

□

Настал день встречи со всем огромным коллективом, занятым в пьесе.

Алексей Дмитриевич волновался, волновался и Хмелев, сознавая, что это он привел в театр признанного крупного режиссера, выходца из МХАТ, но считающегося, несмотря на это, «чужим».

Алексей Дмитриевич на первой же беседе заявил свое кредо. Отвергая режиссерскую пассивность в вопросе подготовки к работе, он не собирается скрывать от коллектива свое видение будущего спектакля. Больше того — он готов вести за собой коллектив, так как знает, куда его вести, чувствует, во имя чего он ставит сегодня, в 1943 году, пьесу Толстого.

Он говорил о том, что Великая Отечественная война обостряет интерес к прошлому России, к тому, как слагалось наше многонациональное государство, исторический профиль нашего народа. Он говорил о том, что, может быть, никогда черты

национального характера не проявлялись так явно, как в эти дни героической схватки с фашизмом, и поэтому хочется заглянуть в глубь эпохи, проникнуть в ум и сердце, в душу народа, прошедшего столько испытаний.

Алексей Дмитриевич говорил сначала, как всегда, глухо, тихо, потом все больше загораясь и обретая власть над слушающими. Он говорил о том, что он ощущает шекспировский размах в толстовской характеристике образов, в их нераздельной связи с исторической и социальной средой. Говорил, что титаническое в мыслях и чувствах присуще людям эпохи Возрождения не только на Западе, но и в России...

Уже на этой первой беседе он мог говорить о годах Грозного не как о прочитанных для данного случая материалах, а как о глубоко пережитых и передуманных обстоятельствах истории.

...Он говорил о будущем образе спектакля. О Руси бревенчатой, стране бездорожья. О поре страшных пожаров, когда от огня в Кремле, по выражению летописцев, «медные крыши плавилась и текли, как молоко, а железные, как сметана,— такой стоял жар». Он говорил, что пламень этих пожаров должен ощущаться в будущем спектакле. О Руси на коне, о том, что Иван, бояре, опричники, послы — это все всадники и воины, а не «думские заседатели».

Несмотря на большое количество скептиков, присутствовавших в зале, речь Алексея Дмитриевича имела успех. Больше всех был доволен Хмелев. Отпустив всех участников, мы еще долго сидели у него в кабинете и выработывали план действий. Хмелев очень просил до начала общих релетиций разобрать с ним линию его роли. Ему хотелось спокойно погрузиться в громадный материал, с которым ему предстоит освоиться.

Эта просьба была неожиданной для Алексея Дмитриевича. «Хотите знакомиться с глазу на глаз?» — спросил он. «Не знаю,— ответил Хмелев — может быть, и это, но вернее всего — очень хочу сыграть Грозного, поэтому хочу подойти к нему исподволь». Алексей Дмитриевич согласился, так как сам представлял «Трудные годы» как своеобразную монопьесу.

Параллельно с индивидуальной работой с Хмелевым Алексей Дмитриевич решил начать встречи с отдельными группами участников спектакля. Ему хотелось, чтобы актеры разобрались в мотивах своего поведения до того, как начнут говорить авторский текст. Он всегда считал, что очень важно создать в себе живые послы к органическому действию. В особенности в пьесе, где действуют люди, живущие в далекой исторической эпохе, ведомой актерам... В таком положении очень легко попасть на внешнюю декламационность, тем более что образный язык Толстого манит к себе великолепными словами, а заманив, оказывается необычайно трудным. Алексей Дмитриевич не жалел времени на то, чтобы актеры смогли уяснить себе политическую платформу той социальной группы, к которой они принадлежат, и уже потом, в зависимости от своих социально-классовых интересов, искали бы индивидуальные черты характера.

Алексей Дмитриевич говорил, что накал взаимоотношений должен строиться на столкновении жизненных интересов. Расплатой за проигрыш в борьбе в те времена были не только деньги, поместья, положение, но чаще всего жизнь — своя и семьи.

Алексее Дмитриевичу было важно, чтобы актеры уяснили не только смысл, но и, так сказать, температуру взаимоотношений в трагедии.

□

...Два крупных художника осторожно присматривались друг к другу. На первых встречах по разбору роли Хмелев поразил Попова почти неестественным покоем. Алексей Дмитриевич насторожился. Заняв пассивную позицию было чуждо его темпераменту. Он пылливо старался проникнуть в душу Хмелева. Между ними возник безмолвный диалог.

При необычайной яркости образного мышления, при громадной воле в претворении своих планов Алексей Дмитриевич обладал удивительным умением ощущать, чем в данный момент он принесет наибольшую пользу актеру, спектаклю. Он скоро оценил удивительное хмелевское ощущение свободы и отсутствие напряжения даже в познавательном процессе. Он угадал, что Хмелев хочет поставить себя в положение человека, пока еще ничего не знающего о роли, что он, в противовес многим актерам, боится оказаться во власти штампа. Придавая огромное значение периоду «набирания сил», он понял Хмелева и с радостью пошел ему навстречу, перестроив план работы.

Мы встречались с Хмелевым, как бы не работая. Услышав, как Алексей Дмитриевич великолепно рассказывает, он отложил в сторону книги, которые были для него подготовлены. «Опять сказки рассказывать?» — смеялся Алексей Дмитриевич. «Опять», — говорил Хмелев, внимательно слушая и вглядываясь в Алексея Дмитриевича.

Рассказывая о Грозном, Алексей Дмитриевич сам, незаметно для себя, вживался в сложный, конфликтный характер, начинал ощущать его многогранность — поэтому рассказы его с каждым днем становились все интереснее. В них вставал Иван — государственный деятель, тонкий дипломат, талантливый литератор, крупный полководец. Алексей Дмитриевич рассказывал о музыкальности его, о том, что он сам был автором ряда музыкальных произведений. Рассказывал об одном случае, когда в Переславле Грозный, участвуя в церковном хоре, очень горячился и колотил молодых монахов, когда они пели не так, как этого хотел Иван. Или о том, как Иван велел убить слона за то, что тот не встал перед ним на колени.

Яркие рассказы то о крупном, то о смешном, то о страшном, то о веселом Иване возбуждали воображение Хмелева. Он уже не только слушал, но уже мечтал вслух. «Вот бы сыграть такого,— говорил он.— Выйдет, взглянет, еще ничего не скажет, а уже понятно, что в нем сила. Действие мы одолеем. Разобраться бы, кто действует и во имя чего. Что ты за человек Иван, как бы тебя за хвост поймать?..»

У Хмелева была одна особенность: ему необходимо было оттолкнуться от «натуры». «Мне бы только оттолкнуться», — говорил он, — а там дальше пойдет». Он не всегда рассказывал о том, что был для него прообразом роли. Боялся, что засмеют, так как прямой аналогии почти никогда не было. Для Грозного ему долго никто не мерещился. Но в одну из встреч Хмелев вдруг вспомнил своего деда, слепого старика с очень злым, властным характером. Вспомнил новогоднюю ночь, собравшихся

гостей и то, как дед, выскочив в подштанниках, разогнал всех. Он держал в страхе не только свой дом, но и соседей. Ходил с палкой и стучал в чужие калитки. Перед самой смертью деда поместили в больницу, но он сбежал оттуда и шел слепой через город, проклиная всех. Разгоряченный рассказом о деде, почуяв, что он нашел в своей памяти «натуру», Хмелев вскочил с дивана и, высоко подняв руки, стал яростно бить в воображаемый колокол.

С этого момента роль зажила в нем. Все, что теперь говорилось о Грозном, уже говорилось о нем самом — о Хмелеве — Грозном. Этот день был решительным и для Алексея Дмитриевича. Почувствовав, что в Хмелеве что-то прорвалось, он стал активно вовлекать его в анализ событий, взаимоотношений, поступков Ивана. В анализе психологических ходов Алексей Дмитриевич поражал глубиной мысли, неожиданностью и точностью определений. Хмелев жадно брал это и сразу пробовал, прикидывал. Если что-то казалось ему неубедительным, он просил, чтобы Алексей Дмитриевич проверил это на себе. Они спорили или убеждали друг друга на языке искусства — горячего, эмоционального. Ни Хмелев, ни Попов не знали текста наизусть, но внутренние ходы, внутренние посылы к действию, поиски внутреннего объекта, внутренние монологи — все то, что создает подтекст, давало им возможность, импровизируя, проникать в существо драмы.

Самым тонким, самым неуловимым и прекрасным в работе Алексея Дмитриевича с Хмелевым была безграничная щедрость режиссерских приемов. С трудом чего-то добившись, он порой с открытым сердцем отказывался от найденного, если Хмелев в своих поисках стремился к чему-то другому, и это другое убеждало Алексея Дмитриевича.

Ощувив Грозного впервые в сцене, когда Иван бьет в колокол, Хмелев неожиданно отказался от нее, считая, что экспрессивность поведения Ивана в этой картине противоречит зерну роли и всей пьесе. Алексей Дмитриевич сначала восстал против этого. Восстал и А. Н. Толстой. Тогда Хмелев предложил Толстому решить этот вопрос «кулачным боем». Толстой должен был прочитать обе картины. Хмелев — сыграть. Хмелев был в худшем положении — Толстой читал великолепно, Хмелев брался защищать свою мысль импровизационно, так как текста еще не знал. Он сделал два блестящих этюда. Перед нами были два разных по возрасту человека, все было другое — другие глаза, другие ритмы.

Алексей Дмитриевич, который до этого был на стороне Толстого, безоговорочно поддержал Хмелева. Этот случай вообще имел огромное значение в его отношении к Хмелеву. Его безгранично взволновало то, что Хмелев ощутил еле заметную трещинку в образе. Ощутил ее не рассудочно, а влезая в самую суть роли. В результате спора выяснилась исключительно интересная вещь. Толстой писал первую картину «Трудных лет» непосредственно после пьесы «Орел и орлица», где Грозный — молодой. Потом, после большого промежутка, он вернулся к «Трудным годам», но начал писать сразу со второй картины. Грозного он задумал как зрелого политического деятеля, но когда писал первую картину, он был эмоционально во власти молодого Грозного.

Помню, с какой остротой, с каким блеском ана-

литической мысли разбирал Алексей Дмитриевич факт интуитивного проникновения Хмелева в нецельность характера. Попов говорил о том, что такое явление возможно только у актера школы переживания, требующей от актера проникновения в тончайшие нюансы внутреннего мира роли. Говорил о том, что эта школа — богатство советского театра, но, к сожалению, только единицы пытаются по-настоящему работать в искусстве по законам, созданным нашими великими учителями.

Алексей Дмитриевич был очень скуп на похвалы, скуп настолько, что это нередко больно отзывалось в душах работающих с ним. Но это было скорее привычной манерой маскировки легко уязвимого сердца. В процессе работы с Хмелевым я не помню у Алексея Дмитриевича ни одной минуты внутренней замкнутости. По отношению к Хмелеву у него была широко открыта душа, и он хвалил актера щедро, открыто признаваясь в том, что творческая личность Хмелева полностью соответствует его идеалу современного актера. Хмелев платил ему тем же. Он легко понимал Алексея Дмитриевича, несмотря на то, что тот нередко употреблял чужие для МХАТ слова. Хмелев великолепно изобразил, как Алексей Дмитриевич, делая какие-то отчаянные движения руками, говорил: «Этот монолог не должен говориться, он должен хлынуть, как может хлынуть кровь горлом». Или: «В этом монологе надо взобраться на Эйфелеву башню и оттуда кинуть на головы всех слова, тяжелые, как камни...»

Хмелеву нравился максимализм требований Попова, его суровая честность в суждении, непреклонность его художественных принципов. Ему нравились показы-подсказы Попова. Может быть, ни в чем режиссерская индивидуальность не раскрывается так, как в показе. Я видела показы Станиславского, Мейерхольда, Немировича-Данченко. Это были совсем разные ходы к душе актера. Алексей Дмитриевич всегда говорил, что режиссура — не сидячая профессия, и сам часто прибегал к показу. Он никогда не превращался в «играющего» за актера. Пожалуй, самым драгоценным в его показах был безошибочно угадываемый внутренний ритм и выражение этого ритма в мизансцене тела. Большой и как будто не очень уклужий из-за привычки ходить носками внутрь, он был удивительно пластичен в стремительном движении от режиссерского стола на сцену. Его показы были кратки, лаконичны, яркие. Он никогда не показывал того, чем актер уже овладел (именно это раздражает актера в режиссерских показах), а всегда только то, чего еще не хватало, всегда какую-то новую грань, какой-то тонкий, смелый штрих, после которого уже не нужно было ничего объяснять.

□

Мне кажется, что самой характерной чертой его творчества была та одержимость, которая и роднила его с Хмелевым. Эта одержимость бывала иногда непосильной для людей с более вялым внутренним ритмом. Помню, как один актер, очень мало сделавший в искусстве, но спокойной проживший свою жизнь под сенью «чайки», сказал о Попове: «Так нельзя репетировать, так нельзя жить. Ведь он умрет от разрыва сердца. Вы посчитайте, сколько раз он бегал из зрительного зала на сцену и обратно». Разговор с «тихим мхатовцем» происходил уже в период сценических репетиций, но вы-

сокий творческий накал, собранность и огромная отдача себя характеризовали Алексея Дмитриевича во все периоды работы. Этот накал почти никогда не проявлялся шумно. Общая тональность репетиций была спокойная, даже веселая. Несмотря на то, что характер Алексея Дмитриевича вернее всего было бы определить как характер мрачный, постоянно неудовлетворенный и собой и другими, в творчестве он был в высокой степени одарен чувством юмора, оптимизмом и верой во все прекрасное. Это делало процесс работы с ним необычайно легким. Без малейшей обиды, без какого бы то ни было элемента самолюбия, он иногда весело говорил — «сдаюсь», когда я или кто-нибудь из участников предлагали ему иной вариант только что решенной им сцены. Он никогда не настаивал на сохранении своего решения из ложного престижа. Но никогда не давал запутывать себя туманными предложениями. Удивительная ясность мысли спасала его от излишней демократии на репетициях. Он никогда не терял руля управления.

В решении некоторых творческих проблем он был абсолютно непримирим. Так, он не признавал искусства, лишенного эмоциональности, и не мог примириться с теми, кто застревал в театре на буднично-житейской логике, не хотел или не мог подняться до поэтического, образного мышления. Этим позиций он не сдавал никогда, ни при каких случаях, каких бы усилий ему ни стоила борьба.

Самой трудной нам всем представлялась картина «Земский собор». В ней было занято больше пятидесяти человек. События картины требовали огромной внутренней собранности. Решение вопроса, быть ли позорному миру, затрагивает всех присутствующих. Страсти накалены до предела, но их надо сдерживать до поры до времени. Вместе с тем накаленность атмосферы должна быть такой, чтобы людям было душно, чтобы не хватало воздуха от внутреннего волнения. Добиться этого от всех исполнителей было необычайно трудно.

Решение пространства в этой сцене было тоже одной из блестящих совместных находок Попова и Вильямса.

В глубине, в центре стоял трон Ивана, а по диагоналям от него — лавки. Эта планировка встретила глухой ропот участников. Алексея Дмитриевича стеснялись, зато мне, «своей», «мхатовской» говорили откровенно: «Как же тут играть — спиной к публике?!»

Почувствовав отношение актеров, Алексей Дмитриевич обратился к ним с просьбой — не торопиться, не бояться, что мизансцена будет «неудобной». Он говорил, что планировка «углом» учитывает главное — природу общения в этой сцене. Если сейчас актерам она неудобна, то это потому, что они пока еще пустые, у них еще ничего не нажито и их беспокоят чисто технические вещи.

На одной из репетиций Хмелев попросил разрешения почитать свою роль по тетради. Он действительно чигал текст, время от времени заглядывая в роль, но все его внимание было обращено на окружающих — глаза буквально впивались в каждого, начиная с Пимена до исполнителей безмолвных ролей. Он как бы запускал щупальца в душу каждого, чтобы извлечь самое тайное.

И тут произошло то, что было с самого начала

задумано Алексеем Дмитриевичем. Находясь на сцене противники Ивана не могли выдержать взгляда Хмелева. Они отворачивались и произносили свои реплики, не глядя ему в глаза. Это была удивительная, незабываемая репетиция. Хмелев свободно и властно, уже как Хмелев — Грозный, «взял» всех. Помню, как Блинников — Пимен подошел к Хмелеву и сказал: «Ну и силища в тебе! Да, для того, чтобы идти против такого, мне надо черт знает что накопить». Помню Н. Ларина, который подошел ко мне, весь дрожащий: «Вы знаете, я чуть не потерял сознания, когда он впился в меня глазами», — говорил он. Он не преувеличивал. Это было именно так.

Счастливым был не только Хмелев — счастливым был и Алексей Дмитриевич. Все совместно передуманное, осмысленное — воплощалось.

Стала понятна и замечательная планировка картины. Хмелеву, находящемуся в центре, было удобно наблюдать бояр, духовенство, опричников и купцов. Бояре невольно отворачивались от глаз Хмелева, и, таким образом, в момент жестокой схватки мы видели и глаза Ивана и глаза бояр.

Алексей Дмитриевич был необычайно рад, что исполнители поняли, какие возможности дает планировка Вильямса для лаконичных и сильных выразительных средств — малейшего движения головы, рук, глаз. Внутренняя страстность картины угадывалась во внешней статике.

Одним из методологических вопросов, живо занимавших Алексея Дмитриевича, был вопрос общения. Вслед за Немировичем-Данченко он обвинял актеров в тяготении к примитивному, прямолинейному общению. Он говорил, что у актера должен быть «экран», на котором будут отражаться его видения, его внутренний монолог. Он не принимал «голых» реплик, как бы горячо они ни были произнесены. Здесь, в «Земском соборе», большинство присутствующих силой обстоятельства было поставлено в положение выжидательное по отношению к Хмелеву — Ивану; реплика каждого возникала только вынужденно, на прямой вопрос Грозного. Таким образом, от умения слушать через свои мысли зависело, по существу, внутреннее напряжение сцены.

В «Трудных годах», в частности в той же сцене «Земского собора», встала еще одна сценическая проблема, которая всегда интересовала Алексея Дмитриевича — это проблема дыхания, «вздохов». Попов приходил в ярость, когда видел, что актеры в самом драматическом месте роли легко и просто обходятся без вдоха, без того полного вдоха, который в жизни вырывается у любого человека, испытывающего горе, растерянность, любое сильное чувство. Когда эта правда физического процесса отсутствовала, Алексей Дмитриевич не доверял искренности переживания актера. Ему нравилось у Толстого: «Бояре, переглядываясь и взмахивая пестрыми платками для пота, заговорили: «Мира, мира, хотим». И дальше: «Обнищали, оскудели, обезлюдели, обезлошадели... Последнее отдали на эту прорву. Землицу-то уже бабы пашут...» (голоса на скамьях: «Бабы, бабы пашут...») Эти массовые реплики «мира, мира хотим» и «бабы, бабы пашут» Попов строил на симфонии вздохов. Некоторые говорили, что это формальное задание. Говорили главным образом потому, что это было очень трудно, требовало яркого воображения, настоящей, живой оценки происходящего и абсолютной правды

физического самочувствия. Хмелев активно поддерживал Алексея Дмитриевича в его требованиях. После удачно проведенной массовой сцены он говорил другим исполнителям: «Братцы, если бы вы только знали, как мне помогают ваши вздохи, когда они настоящие, и как у меня все внутри умирает, когда вы «на поставленных голосах» вещаете: «мира жаждем...»

Был однажды во время репетиции этой сцены у Алексея Дмитриевича крупный конфликт с С. Блинниковым. Блинников говорил о жизненной логике поведения Пимена. Алексей Дмитриевич обвинял его в отсутствии эмоционального мышления, в замене большой правды — правдоподобием.

Блинников репетировал очень хорошо. Это был сильный враг. Чувство собственного достоинства, глубокое убеждение в том, что именно он, епископ Новгородский, а не Иван IV является представителем бога на земле, делало его фигуру монументальной. На Соборе он решил было молчать, но, выведенный из терпения язвительными репликами Ивана, он вставал. «Веселись, государь, на скомошьем игрище, а я пойду ко двору». Говоря эти слова, Блинников тяжело поднимался и шел к двери, находящейся против него.

Алексей Дмитриевич предложил изменить мизансцену. Он считал, что после того, как Пимен не выдержал и всенародно пошел против Ивана, уход его не имеет права быть мелко житейским.

Попов предложил Блинникову встать, сказать фразу и идти прямо на зрителя, до рамп. Впереди были еще несколько самых напряженных реплик, и он хотел, чтобы Пимен стоял в это время на самом первом плане и бросал свои гневные слова, не глядя на Ивана. Блинников не принял предложенной Алексеем Дмитриевичем мизансцены. Ему она казалась нарочитой, нежизненной. Он говорил, что она алогична. Спор разгорался. Хмелев сидел на троне и, стиснув губы, следил, кто кого победит. Когда слова были исчерпаны, Алексей Дмитриевич пошел на сцену, чтобы показать Блинникову Пимена. Разгоряченный спором, он взял посох, сел на лавку и попросил подсказать ему слова. Хмелев и все участвующие, ощущая серьезность момента, были очень собраны.

Хмелев помогал Попову. Реплика, которая должна была взорвать Пимена, дышала ядом, издевкой. Алексей Дмитриевич вскопил. Он не услышал подсказанных ему слов. Он только вздохнул и выдохнул всей грудью и, как смертельно раненный, освирепевший зверь, метнулся вперед, в противоположную сторону от двери, и, тяжело дыша, остановился.

— Владыко, вернись! — в спину ему властно сказал Хмелев.

— Нет! — не меняя внутреннего ритма, не меняя самочувствия, говорил Алексей Дмитриевич.

— Еще прошу — вернись... — еще более властно требовал Хмелев.

— Нет! — продолжал Попов.

Тяжело дыша, слепой от ярости, он пошел через всю сцену к двери. Не доходя до нее, повернулся к Хмелеву. «Бери мою голову!» — крикнул ему в лицо.

И вдруг Хмелев, подняв рывком посох, сделал резкое движение. Еще секунда, и он кинул бы посох в Пимена. Хмелев сделал это в первый раз. Этот момент не был предусмотрен, и все замерли. Замер и Алексей Дмитриевич, внимательно следя,

как Хмелев, побеждая взрыв негодования, постепенно обретая волю и мужество, опустил жезл и вытер губы платком.

— Алексей Дмитриевич, я понял, простите меня, — сказал Блинников. Больше всех был доволен Хмелев. Ему очень хотелось найти в сцене с Пименом место, где он мог бы дойти до желания убить его, но это место все не находилось. В показе Алексея Дмитриевича возникла внезапность встречи глазами. Она обожгла Хмелева и вызвала в нем ответный гнев.

Когда мы обсуждали эту репетицию, Хмелев говорил, что в споре Попова с Блинниковым были выражены две противоположные точки зрения. Одна — требование в искусстве только жизненной правды, другая — видящая правду в художественном обобщении. Алексей Дмитриевич уточнял: данный случай типичен, потому что отсутствие эмоционального накала очень часто прикрывается и защищается так называемой «жизненной логикой». Он говорил о том, что, к сожалению, мы недостаточно занимаемся вопросами формы, композиции, сценической выразительности. А между тем сила реалистического искусства всегда была и будет в гармонии содержания и формы, и необходимо бороться с существующей сейчас в театре тенденцией идти «на ощупь», «как получится».

Алексей Дмитриевич говорил о том, что крупные художники-реалисты часто во имя выразительности пользуются приемами, противоречащими «правдоподобию».

Например, в репинской царевне Софье ясно ощущается диспропорция, к этому сознательно прибегал великий художник. Фигура послушницы в глубине картины так мала по сравнению со стоящей на первом плане фигурой царевны Софьи, что это не оправдывается никакими перспективными сокращениями. Но мощь царевны Софьи, ее бурный темперамент, сила ее страстей, ненависть, гнев резко подчеркиваются этой маленькой, ничтожной фигуркой.

А в «Утре стрелецкой казни» пространство между церковью Василия Блаженного и кремлевской стеной Суриков сузил так, что вся улица кажется каким-то узким мрачным колодезем, провалом, из которого торчат с неумолимой угрозой столбы перекладин. Если бы Суриков показал «правдоподобную» ширину улицы, то ему не удалось бы добиться того огромного эмоционального воздействия на зрителя, которое производит картина.

□

Хмелев, конечно, был не одиночным единомышленником Алексея Дмитриевича в работе над «Трудными годами».

Л. Волков, А. Чебан, С. Яров, И. Кудрявцев, С. Блинников, К. Иванова, Ю. Леонидов, А. Грибов — на них опирался Алексей Дмитриевич и был благодарен им за поддержку.

А. Грибов, наверное, и не знает, как Попов ценил его. Грибов всегда держался на репетициях очень собранно и по-рабочему, в высоком смысле этого слова. Но вне репетиций они немножко сторонились друг друга. Алексея Дмитриевича всегда поражало, как легко Грибов схватывает самую главную, самую существенную мысль, которая беспокоит режиссера, как легко и свободно он выполняет замечания, как ошутимо в нем зреет и разви-

ваются зерно роли. Грибов и Хмелев ни разу вслух не фантазировали о взаимоотношениях Ивана и Малюты, а в то же время с каждой репетицией крепили внутренние токи, навечно связывающие этих людей. Богато и сложно смотрел Грибов — Малюту на Хмелева — Грозного, и в ответ глубоко проникали острые зрачки Хмелева — Ивана, они беспокоили и пытали. Малюта — Грибов был умным, преданным слугой Ивана и не хотел быть ничем иным. В этой преданности он черпал силу, волю, веру. Алексея Дмитриевича удивляла точность, с которой Грибов проникал в государственные вопросы. Он отказывался от самостоятельного хода к ним и проникал в их глубь глазами Грозного.

К концу работы Алексей Дмитриевич как-то сказал мне: «Помните, Грибов спросил, как донести то, что Иван говорит о Малюте: «Душа у тебя, Малюта, как дождь осенний...» Как на это ответить? А вот он взял да и сыграл!»

□

Алексея Дмитриевича все знают как постановщика больших, героических полотен, мастера массовых сцен и т. п. Но он мало известен как лирик. Он любил и с удивительной тонкостью и глубиной понимал Чехова, но ему никогда не хватало времени поставить его. От работы над современной темой он «отвлекался» только на Шекспира — на «Ромео и Джульетту», «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь».

Он стеснялся в себе лирика, но когда этот лирик проявлялся, он проявлялся с такой бездонной глубиной, что, казалось, только длительно накопленное может обладать такой силой. Так проявился этот дар в работе с Хмелевым над любовными сценами Грозного и Анны Вяземской.

Кира Иванова — Анна была чудесной, чуткой партнершей Хмелева, но Хмелев, уже нашедший себя в «государственных» сценах, «увядал» у нас на глазах в сценах любовных. Он не мог понять, почему такой человек, как Грозный, не может справиться со своим чувством и чуть свет пробирается в Успенский собор, чтобы издали полюбоваться Анной. Помню, как однажды Алексей Дмитриевич замечательно говорил о том, что, как только Хмелев ощущает столкновение силы и слабости в характере Ивана, он поймет природу его любви к Анне. Он поймет, что победить в себе любовь — может быть, самое трудное из того, что дано пережить человеку.

— Анна нужна вам как светлая, чистая мечта, в которой воплощена радость жизни, — говорил Алексей Дмитриевич. — Но она чужая жена, она не любит вас. Поэтому надо всеми силами подавить в себе эту изнуряющую любовь. Но каждая встреча с ней рушит с таким трудом воздвигнутое решение. Любовь к Анне — это постоянная, ни на секунду не прекращающаяся боль... Играть это надо смело и откровенно, как говорил Станиславский о Шаляпине — «откровенно до бесстыдства».

После одной из таких бесед, почувствовав, что у Хмелева что-то внутри затеплилось, Алексей Дмитриевич предложил пойти к нему домой послушать шаляпинские пластинки.

Слушали «Разочарование» Чайковского, где Шаляпин с удивительной силой передавал бесконечную любовь, жгучую радость ожидания и горе напрасной надежды. Он не стеснялся чувства, и голос его

выражал бесконечные оттенки душевных мотивов — Любовь Ивана к Анне — это песня о прекрасном, — вдруг сказал Алексей Дмитриевич. — Вам нужно задеть в себе такие струны души, чтобы при мысли об Анне вам захотелось петь.

Казалось, Хмелев не слышал того, что сказал ему Попов. Он молча переставлял пластинки. Слушали «Серенаду» Дон-Кихота, «Персидскую песню арию Демона».

Потом Хмелев резко встал и выключил проигрыватель. «Я понял, Алексей Дмитриевич. Этого слова мне и не хватало. Песня, песня, песня», — повторил он взволнованно. С этого дня он ринулся к тем сценам с Анной, которых так боялся.

Знаем ли мы, сколько душевной энергии тратит подлинный режиссер на то, чтобы сердцем угадать какими путями подвести актера к намеченной цели. Я не преувеличу, если скажу, что по окончании репетиции Алексей Дмитриевич мысленно не разлучался с Хмелевым. Так же, как, наверное, в свое время он не разлучался со Щукиным, Астанговым, Бабановой, Добржанской — теми, в чьи создания он вдыхал жизнь.

Его в какой-то мере успокоило, что Хмелев «ужалило» слово «песня», но вместе с тем его покидала мысль, что Хмелеву не хватает какого-то звена, чтобы смело ринуться в пучину сердечных мук Грозного.

— В Хмелеве, — говорил он, — элементы силы, у Ивана уже живы. Но произошло так, что у Хмелева его чувство к Анне пока ассоциируется только с слабостью. Он должен ощутить и другую сторону этого чувства — волю, силу его.

Помню репетицию, когда в Хмелеве в полный голос заговорило то, о чем мечтал Алексей Дмитриевич.

Началось это в сцене столкновения с Малютой А. Грибовым, который, понимая, что касается дозволенного, заговорил об Анне. Хмелев невольно данно повернулся и, глядя Грибову прямо в глаза, с какой-то нечеловеческой силой, не повышая голоса, сказал: «Напугать меня хочешь? Ты сильнее меня хочешь быть? Малюта! А ну-ка уйди...»

— Я угадал: Хмелев наконец «восстал», «взбунтовался», — шепнул мне Алексей Дмитриевич. — Сейчас он обретет право на лирику через контрастный ход.

А в это время Басманов — Ю. Леонидов, пытаясь превратить трагический конфликт в обыденно житейское явление, успокаивающе-весело предлагал Ивану выход.

— Ломаться станет, припужаю... Султан наш фиников прислал — финиками ее заманю. Сдастся. Я здесь лавку еще одну приставлю, постель помягче прибору — пошалишь с ней, успокоишься... придет — бабы все одним лыком шиты.

Может быть, именно здесь у Хмелева родилось впервые чувство несовместимости своего отношения к Анне с предлагаемым ему путем насилия. Здесь впервые зазвучало у него в полный голос преклонение, почти обожествление Анны.

— Не верю тебе, пес желтоглазый... Не придет она сюда... Грозить будешь — обомрет, упадет, она же как яичко голубиное в пуховом гнезде... А у меня ключья седые...

В дистанции между собой, нелюбимым ею стариком, и ею — прекрасной и чистой — у Хмелева зазвучала такая звенящая трагическая нота, и это было настолько лишено сентиментальности и полно

громдным, шемющим сердце чувством, что трудно было удержаться от слез. И Алексей Дмитриевич, не стесняясь никого, сжав губы, плакал...

Одной из лучших лирико-трагедийных картин спектакля был «Успенский собор».

Алексей Дмитриевич любил эту картину. Ему нравились ее крутые повороты. Девичья молитва Анны, жаркое дыхание Грозного, молящегося около нее; заговор, попытка Козлова убить царя и внезапно изменившая ему воля, и, наконец, финал картины огромной философской силы.

Алексея Дмитриевича всегда интересовала атмосфера как сильнейшее средство выразительности. В «Успенском соборе» ему хотелось создать тишину. Он создавал ее звуками. Колокол, голос дьячка, читающего часослов, переходящий в эхо, раздающееся где-то высоко под сводами... Хмелев заходил на репетиции, на которых искали звуки, шум, свет. Его волновала создаваемая Алексеем Дмитриевичем при огромной помощи В. А. Попова атмосфера. Он мечтал о дне, когда сможет принести сюда все накопленное. Он чувствовал себя уверенным в сцене объяснения Ивана в любви. И вдруг — мучительнейшая репетиция: Хмелев не понимает, не знает, что ему делать. Он мучился сам и мучил нас. Мы предлагали ему перенести репетицию, но он категорически восстал. Сказал, что если он сегодня же не вернет себе того, что интуитивно ощутил на предыдущих репетициях, он уже навсегда потеряет это.

— Назовите мне действие, на которое бы легло все то, что я накопил в этой сцене, — требовал Хмелев. Называли и мы, и он, но все тут же резко отвергалось им. Это был один из истерических моментов в работе, которые стоили многих сил и ему и нам. Попов был внешне спокоен, хотя чувствовалось, что он еле сдерживается, чтобы не уйти с репетиции. Наступила мучительная пауза, и вдруг Алексей Дмитриевич сказал: «Я вам сейчас назову задачу, но я требую, чтобы вы, до того как отвергнуть, попробовали бы ее осуществить». Алексей Дмитриевич был белый от волнения, от злости. «Хорошо», — ответил Хмелев, у которого тоже дрожали губы.

— Положите свое объяснение в любви на то, что вы открываете ей свою тайну.

Хмелев, не говоря ни слова, встал.

— Анна, не бойся меня... Голубка! Сердце себе ножом вырежу, тебя не трону, не страшись... — начал он и вдруг обрел покой и свободу. — Любовным зельем опоен... Сердце стонет... Искушение мое... Заря прекрасная... Царство небесное променяют на такую красу... — И вслед уходящей в страхе Анне Хмелев спокойно, будто очищенный, сказал: «Пойди, пойдя, умойся росой, утрись светом...»

— Не сердитесь на меня, — кинулся к нам Хмелев. У него на глазах были слезы. — Как мы все не могли сразу додуматься! Ну, конечно, я открываю ей тайну, тайну, которая меня угнетала, мучила, а когда я ей все сказал и она ушла, я почувствовал то, что, наверное, религиозные люди чувствуют после исповеди, после причастия. Тайна. — И он произносил это слово, не только передавая его смысл, но так, будто само буквосочетание питало его. Он попросил, чтобы Алексей Дмитриевич показал ему, как Иван сзади из темноты подходит к молящейся Анне. Алексей Дмитриевич показывал, а Хмелев, глядя на него, говорил: «Страшно», — и, повторяя показ, при-

бавлял что-то свое так тонко, что казалось, будто он сам все придумал.

— Вы знаете, на меня никто, кроме Шаляпина, так не действовал, как Хмелев, — признавался мне Алексей Дмитриевич. — Но Шаляпина я слушал, как зритель. С Хмелевым я живу одним дыханием, я знаю каждый звук, который он сейчас произнесет. Я готов каждую секунду сделать ему замечание, и вместе с тем какая-то громадная часть души поддается его чарам. Самое интересное в его творческой сущности то, что он накапливает, накапливает, примеряется, а потом стреляет прямо в яблочко. Ему до удивления не нужно тренироваться в технике играния того или иного места роли, он может сложнейшие вещи делать импровизационно, лишь бы у него был накоплен внутренний ход к куску.

Так вышло и в картине «Ливония». Хмелев был категорически против того, что после боя, после того как Козлов в ярости, чтобы не выдать заговорщиков, откусывает себе язык, Иван вдруг, по ремарке автора, целует Анну, которая подносит ему чарку с медом. Алексей Дмитриевич был уверен, что финал найден Толстым психологически точно.

Когда Хмелев спрашивал о финале, Алексей Дмитриевич отмалчивался, говорил, что мы еще обдумываем его. Когда же мы в первый раз должны были пройти картину целиком, он неожиданно предложил Хмелеву импровизационно кончить ее так, как она написана у автора: «Только возьмите для себя крепко, цельно все обстоятельства момента. Победа над врагами внутренними и внешними, Анна здесь, она принесла вам счастье, и сейчас вы чувствуете себя молодым, имеющим право на признание, на любовь, на открытый поцелуй при всех, при военных, при пленниках, при муже. Попробуйте это сделать «в полный голос» — и мы решим, ошибся Толстой в финале или нет».

Хочется назвать колдовством то, что сделал на этой репетиции Хмелев. Любовь к Анне уже жила в нем, она была спрятана в те тайники человеческой души, которые недоступны даже самому внимательному глазу, и сила этого чувства должна была обнаружиться. Она выплеснулась, раскрылась полностью, когда Анна пошла к нему с чаркой. Эта сила обнаружилась в том, как он пил мед, в том, каким широким движением он бросил пустую чарку, как безраздумно, мужественно и просто он целовал Анну...

□

Была в пьесе одна картина, к которой Хмелев относился с особым волнением. В ней Иван узнавал об измене и предательстве людей, которым доверял безгранично. Тема обманутого доверия манила Хмелева психологической сложностью, и ему хотелось дойти в этой сцене до той степени отчаяния, когда под сомнение берется все — и правда, и вера, и бог, и жизнь.

Но репетиции этой картины каждый раз кончались разочарованием для всех. Хмелев никак не мог найти ключа к верному самочувствию. Казалось, что, репетируя, он «балует» себя, но после такого «баловства» им овладевало лихорадочно-мрачное состояние.

После одной из таких мучительных репетиций Алексей Дмитриевич сказал мне: «По-видимому, Хмелев накопил в себе что-то очень глубокое, но

не может преодолеть стеснение. Попробую поставить ему эту картину. Предложу ему точный рисунок мизансцены. Он почувствует почву под ногами, а потом будем вместе смеяться над тем, что я ему предложил «разводку», против которой боюсь всю жизнь».

Вечером, дома, мы встретились с Поповым. Сделали примерную выгородку. Я читала ему вслух сцену, а он проживал мысленно поведение Грозного. Это не был краткий и острый режиссерский показ, силу которого я неоднократно наблюдала. Нет, он как крупный актер прожил всю сцену, он как бы влез в Хмелева, поставил себя на его место и искал мизансцены, исходя из хмелевской индивидуальности. Пройдя всю сцену, в которой я была поочередно то Малютой, то Басмановым, то Лименом, Алексей Дмитриевич сказал: «Прав Хмелев. Финальный монолог, когда он остается один, надо говорить именно так, как ему мерещится. Только не надо закрывать глаза руками, лицо мы должны видеть. Закрытые глаза и шепчущие губы. «Вошел страх в душу мою и трепет в кости мои. Не ошиблась ли совесть, не помутился ли разум?»

— Знаете, что я сейчас понял, — сказал Алексей Дмитриевич после того, как молча, но с огромной экспрессией прожил этот кусок. — Эту картину надо кончать молитвой. Хмелев все мечтает в какой-нибудь картине показать испугание молящегося Ивана. Молитва будет здесь. Только Хмелеву пока ни слова, а молитву ищите. Я уверен, что он сам запросит ее именно в финале этой картины.

Следующая репетиция не принесла ничего нового. Хмелев попал «в штопор». — Сыграть за вас по мизансценам? — спросил Алексей Дмитриевич. Хмелев с радостью согласился. Алексей Дмитриевич попросил не подсказывать ему текст. Реплики партнеров напомнят ему внутренние ходы, а он собирался показать Хмелеву только опорные точки мизансцен.

Сцена начинается с того, что Малюта читает по листу списки заговорщиков. Иван слушает. Именно этот первый момент Хмелев никак не мог ощутить. Как бы он ни садился, ему было неудобно.

Алексей Дмитриевич сел за стол, тяжело уронив голову на руки. Физическое самочувствие предельной усталости. Все вопросы — без гнева, только безмерная усталость, которую необходимо преодолеть. Поэтому голова поднимается с трудом, спина еле разгибается, руки не в силах оторваться от стола.

— Дальше не надо — я понял, — сказал Хмелев. — только еще один кусок покажите — финал.

Алексей Дмитриевич показал, показал блестяще, так, как наметил это накануне. Откинутая голова, прижавшаяся к столбу прямая спина, широко раскинутые, вцепившиеся в скамейку руки, тяжело расставленные ноги, закрытые глаза — это был воплощенный вопль отчаяния. Из сжатых губ вырвался стон.

«Ишь, какой! — канючил Хмелев. — Мне так не сыграть! И стон у меня украл!» Правда, у Хмелева на рабочем экземпляре было записано и подчеркнуто «стон», но когда мы его спрашивали, что это означает, он хитро улыбался и говорил: «Вот увидите». Оказывается, слушая шалаяпинского «Дон-Кихота», он был поражен стоном-рыданием Шалаяпина. Ему хотелось воспользоваться этой краской в роли Грозного, но где, в каком месте, он не знал. Услышав стон, который произвольно вырвался у Алексея Дмитриевича, он опять вспомнил Шалая-

пина и расстроился, что не он первый осуществил его. «Чудак вы человек, — говорил ему Алексей Дмитриевич, — я же без текста, вот у меня и вырвался стон. А вы его присобачите в какое-нибудь другое место». «Ну, конечно, уж здесь стонать не буду, а то вы скажете, что я копирую вас». Оба были довольны, но у Хмелева помимо покоя, который он обрел, появился еще чертик азарта. Он понимал, что Алексей Дмитриевич показал блестяще, и, твердя, что ему так не сыграть, актер уже примеривался к соревнованию...

Алексей Дмитриевич называл Хмелева «автором своей роли».

Мне сейчас эта проблема представляется необычайно существенной: актер — автор своей роли, или актер, занимающийся «саморежиссурой». Позиции режиссуры, которая подводит актера к тому, что он может стать автором своей роли, глубоко связаны с принципом Немировича-Данченко, считавшего, что режиссер обязан умереть в актере. Не случайно такие актеры, как Леонидов, Москвин, Качалов и — из следующего поколения — Хмелев, Баталов, Добронравов, актеры, о которых можно говорить как об авторах своих ролей, были воспитаны режиссурой Станиславского и Немировича-Данченко. В этом коренном вопросе взаимоотношений режиссера и актера Алексей Дмитриевич развивал принципы своих учителей.

Хмелев с первых шагов в театре узнал силу режиссуры в процессе создания актерского образа. Поэтому вопрос о режиссерах, с которыми он собирался работать после смерти Владимира Ивановича, был для него так важен. Ему и в голову не приходила дилетантская мысль о «саморежиссуре», потому что звучание своей роли он не мыслил оторванно от ансамбля, от гармонического целого — спектакля. Авторство роли он понимал как умение актера вбирать в себя мысли автора, режиссера, художника. Он отлично понимал, что «он», «образ», должен в результате работы стать «я». Но в создании этого «я» участвуют не только две стороны — автор и актер. Это «я» оплодотворяется громадным трудом режиссера, трудом, в который входит и интерпретация пьесы и образное проникновение режиссера в материал, в эпоху и, главное, тончайший личный контакт с актером, тончайший до такой степени, при которой «я» режиссера и «я» актера превращаются в «мы»...

□

«Эх Ливония, одна-то сырость», — говорит один из персонажей картины, которая оказалась очень трудной для Алексея Дмитриевича. Эта реплика стала ходовой у всех нас. «Ливония» ставилась трудно. То один, то другой исполнитель массовой сцены поднимал какую-нибудь «мировую проблему», и, несмотря на огромный опыт и мастерство Попова в лепке массовых сцен, у него опускались руки. Он не мог понять, почему в театре, который был родоначальником замечательных, незабываемых массовых сцен, нельзя преодолеть инертность кучки людей. Вместо того чтобы пробовать и работать, некоторые актеры с исключительной изощренностью переводили репетиции на вопросы сугубо теоретического характера. И Алексей Дмитриевич, с поразительной доверчивостью вступал в длительные объяснения и отвечал на вопросы, которые в невероятном количестве сыпались на него. Мне бы-

ло, естественно, проще разгадать, что таится за этими вопросами. За тридцать лет работы в МХАТ я отлично разбиралась в каждом из участников и понимала, что идет от лени, что от обиженного самолюбия, — я-де «такой-то», а меня в массовой сцене заняли... Что идет от желания спровоцировать «приглашенного режиссера», а что — от действительных трудностей. Обиднее всего, что в группе саботирующих терялись замечательные труженики, самоотверженно и бескорыстно относящиеся к работе, — таких немало во МХАТ.

И все-таки «Ливония» была поставлена Поповым великолепно.

Алексей Дмитриевич начинал сцену с голосов дозорных: «Не спи, не спи, не спи». Ждут ветра, который разогнал бы туман. Начинать бой в тумане опасно.

Умение Алексея Дмитриевича сочинять безмолвные проходы, которые раскрывают атмосферу и обостряют действие, было удивительным. Он сочинял эти проходы и дома, за экземпляром пьесы. Но он обладал обостренным слухом к тому, в какой момент сцену, идущую на первом плане, нужно поддержать или перебить, поэтому часто импровизировал на сцене. С музыкальной точностью он ощущал необходимость нового движения на сцене, которое привнесет неожиданное звучание происходящему.

Ломанный станок в «Ливонии» решался так, что выходящие из глубины появлялись постепенно, как бы вырастая, а потом опять куда-то пропадали, перед тем как попасть на главный бугор. Ветра все не было. Это звучало уже не только в репликах, но во все более беспокойных проходах, подчеркивавших вынужденное бездействие.

И вдруг крики, идущие со всех сторон, из глубины и заполняющие все пространство: «Ветер, ветер, ветер!» Преображения атмосферы картины Алексей Дмитриевич добивался многообразными ходами. Меняющийся свет давал впечатление рассеивающегося тумана. Обнаруживались палатки, большой военный лагерь. На горизонте — город с вышками церквей. Светлая, серебряная река и громада неба с красным от заслоняющих его дымов солнцем. Все это поддерживалось целой симфонией звуков. Скрип гуляй-города, переключка труб, гул пушек, шум толпы.

С разных сторон сцены выходили воины. Алексей Дмитриевич добивался, чтобы входящие были «не готовы», то есть чтобы каждому нужно было на ходу что-то поправить: или шлем, или сапог, или саблю. Он добивался того трудно повторимого на сцене и так знакомого каждому в жизни ощущения, когда после длительного ожидания наконец наступает то, чего ждешь, — это всегда застаёт человека немножко врасплох. Молчаливый выход пятидесяти человек, каждый из которых шел сюда потому, что знал, что сейчас предстоит общая молитва, но по-

мимо этого был загружен собственными мыслями о своем и автоматически поправлял что-то на себе, был одной из великолепных находок Алексея Дмитриевича.

Момент, когда воины бежали в бой, композиционно и ритмически был построен необыкновенно интересно. Раздавался многократно повторяемый на разных планах сцены крик: «Эй, конюхи, коня государю!» — и проходил Иван — Хмелев. Несмотря на то, что сцена кишела и гудела, будто наполненная огромной, неорганизованной толпой, быстрый проход Хмелева вычерчивался с поразительной выпуклостью. Каждый бегущий в бой должен был увидеть Хмелева и, вне зависимости от того, в каком положении выход Хмелева его застигал, должен был сделать поклон, коснувшись правой рукой пола. Именно это движение быстро склоняющихся фигур, которое шло синхронно с ходом Хмелева, делало движения Грозного такими выразительными.

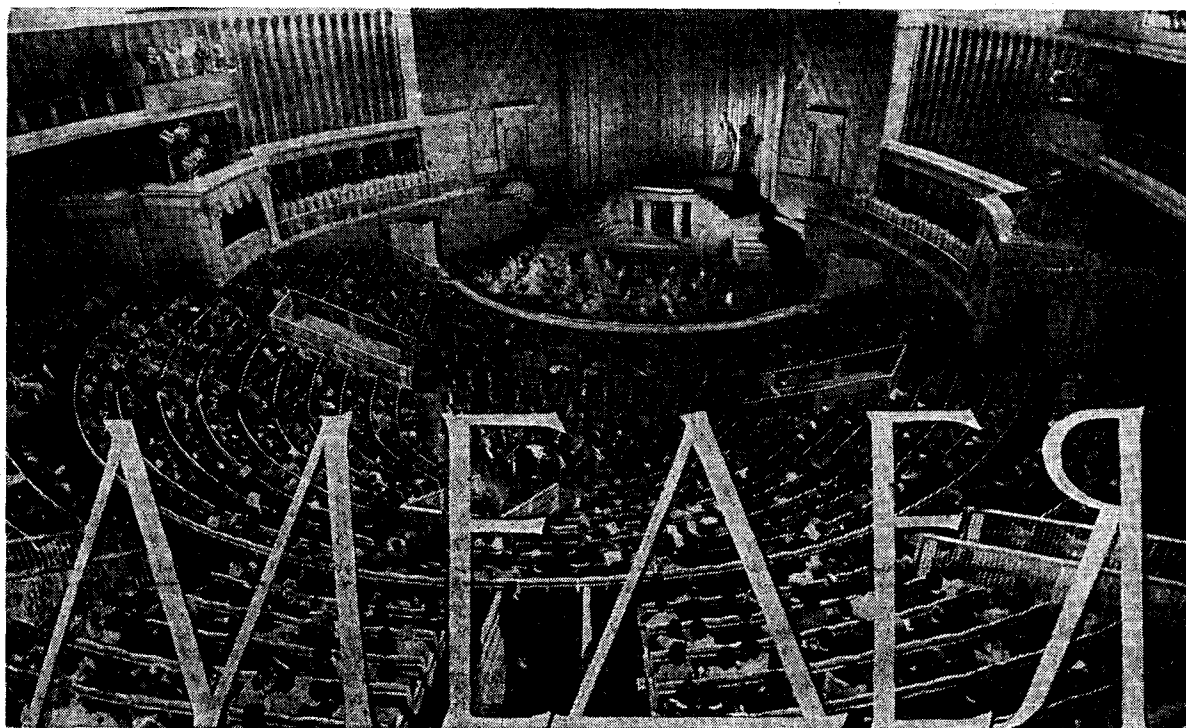
В момент организации большой массовой сцены Алексей Дмитриевич обладал необыкновенной властью и темпераментом полководца. Он тратил много времени, чтобы каждый из участников понимал, что, зачем и почему надо делать, но в момент построения сцены он командовал, и командовал с такой убедительностью, что даже самые большие скептики работали не жалея себя. В эти минуты он был похож на ваятеля огромной многофигурной скульптуры. Он и диктовал, и проверял из зрительного зала, и сам бесконечное количество раз поднимался на сцену. Кого-то хватал за руку и тащил через всю сцену, присоединял к нему других людей, расставлял, показывал ритм и характер движений, лепил отдельные фигуры, обращаясь иногда с человеком, как с глиной, поднимая ему руки, откидывая голову, корпус, расставляя, сгибая или соединяя ноги. Сказать, что он делал это темпераментно — не значит передать сущность его работы. Он вносил в нее страсть, увлечение, азарт. Он не жалел никого в такие минуты, но главное — не жалел себя. Он был красив в эти часы, потому что не может быть ничего прекраснее человека, вдохновленного тяжелым трудом и не чувствующего его тяжести.

□

Пора кончать рассказ о «Трудных годах» в Художественном театре. Хотя, вероятно, о многом еще не рассказано. Не рассказано и о самом трудном, на что потребовались действительно сверхчеловеческие душевные силы — после внезапной смерти Хмелева на генеральной репетиции Алексей Дмитриевич нашел в себе мужество начать работу заново, с другим исполнителем — М. Болдуманом...

Но это тема еще одного, самостоятельного рассказа о режиссуре Алексея Дмитриевича Попова.





И. Соловьева

Эврипида на сцене новых времен ставили редко — обрабатывали и осовременивали его сюжеты часто.

Недавно «Медею» переложил Жан Ануйль — кажется, это последнее из переосмыслений истории колхидской волшебницы.

Николай Охлопков поставил «Медею» в подлиннике, как ее написал Еврипид. Оказалось, что это бесконечно интересная пьеса. По резкости мыслей о жизни, о мире, о соотношениях человека с миром — более резкая и горькая, чем любые ее модернизации. Совсем не гармоническая, хотя мы привыкли, что раз Греция, раз античность — стало быть, торжество человеческого духа, стало быть, торжество света. Выяснилось, что Еврипид в самом деле трагичнейший из поэтов.

Только через века все оказались на полке рядышком: Эсхил, Софокл, Еврипид. Софокл и Еврипид были современниками, видели один мир, но рабо-

тали разными методами, с разными представлениями о творческой задаче как и о задаче нравственной. Софокл видел свое преимущество над Еврипидом в том, что тот изображал людей такими, каковы они на самом деле, тогда как он, Софокл, являл их такими, какими им должно быть. Аристофан атаковал Еврипида: Еврипид портит людей. Вместо высоких образов, служащих примерами гражданского поведения, показывает то, что, быть может, и существует, но не достойно подражания. («Зевс свидетель, все — правда! Но должен скрывать эти подлые язвы художник, не описывать в драмах, в театре толпе не показывать...») Еврипид был предметом полемики и нападок, был, очевидно, порядочно измотан этой полемикой, уехал из Афин. В классики он вышел много позже.

Может быть, поначалу Николай Охлопков думал ставить «античную трагедию» вообще, одну из пьес с общей полки, лишь затем остановившись именно на «Медее». В спектакле видны следы таких наме-

рений, немного — вызывающих, немного — традиционалистских. Есть попытка реконструировать облик античного театра, режиссер даже перенес представления с обычной сцены в помещение концертного зала имени Чайковского, освободил партер от кресел и предоставил тут место оркестрантам. Остался полукруг амфитеатра, охватывающий полукруг пустой площадки. На площадке, с которой решительно смахнули всякое подобие реквизита, идет действие. В глубине — ступени и колонны. Можно считать, что это дом, где живет Медея, можно считать, что это восстановление архитектуры греческой «скены». Хор девушек-коринфянок появляется в масках. В минуту наибольшего страдания героев условно-незримые слуги просцениума заслоняют их лица громадными масками с поднявшимися от ужаса волосами и с разверстым в крике ртом.

Это не столько, впрочем, реставрация античных сценических приемов, сколько ссыла на них, притом ссыла вполне условная. Значок манеры, в которой предполагается спектакль.

В «Медее» Охлопкова пока видны леса, окружающие творческую постройку. Если можно так выразиться, строитель то и дело входит во внутренние помещения на третьем, допустим, этаже — прямо с лесов, через окно. Между тем уже возведены внутренние лестницы, подниматься по которым было бы естественней. Действует инерция рабочих приемов.

Сзади на высоком постаменте возвышается статуя, изображающая трагического поэта: в одной руке свиток, в другой — маска. Статуя воспроизводит античное изваяние Софокла. Музыка, сопровождающая спектакль, взята из «Орестей» Танеева — то есть это музыка к Эсхилу. Это, все от той поры, когда думали ставить и начали «античную трагедию».

Потом Охлопков прорывается к конкретности и единственности именно взятой им пьесы — «Медей». Моменты этих прорывов бывают поразительны.

Центр спектакля, поставленного в театре имени Маяковского, — спор Ясона с Медеей, Медей с Ясоном. Медею играет Евгений Козырева, Ясона — Евгений Самойлов.

Примерно середина первого отделения спектакля. До того было многое. Был удар гонга. Был вопль кормилицы, рвущей волосы над горькой долей своей питомицы: «Ее не любят!» В крике слышалось пророчество и объяснение всех бедствий, которые с этой минуты становятся неизбежны. Было мучительное молчание Медей, когда она дважды появлялась на пороге, мечась среди тесных колонн, всем телом прикикая к ним. Потом она сходила со ступеней, шла прямо и незряче, убранный с тщательностью отчаяния. Был взрыв, пугавший кроткий хор коринфянок. Был шелестящий шепот: «Смирись!» Плащ кор-

милицы, взбежавшей вверх, чтобы укрыться от ярости Медей, спускался и трепетал траурным крылом.

Потом вышел Ясон.

Он сходит сверху, сопровождаемый воинским эскортом. Какое-то время Ясон и Медея стоят друг против друга. Ясон полон значительности. Останавливается, примеривается, мечет диск. Это тем неожиданней, что настоящего диска в руках у актера нет. Скорее можно было предположить, что Ясон несет царский жезл, благо он теперь женат на царской дочери. Оказывается, это вовсе не торжественное ритуальное шествие, а просто человек занимается полезным для здоровья спортом. И это торжественно. Полезно и торжественно.

Ясон кудряв и цветущ. Тренирован. Уверен в своей правоте до снисходительности к очевидной неправоте жены. Но крайне неприятно, что она, вопреки здравому смыслу, страдает. Поэтому с упреков начинается не она, а он.

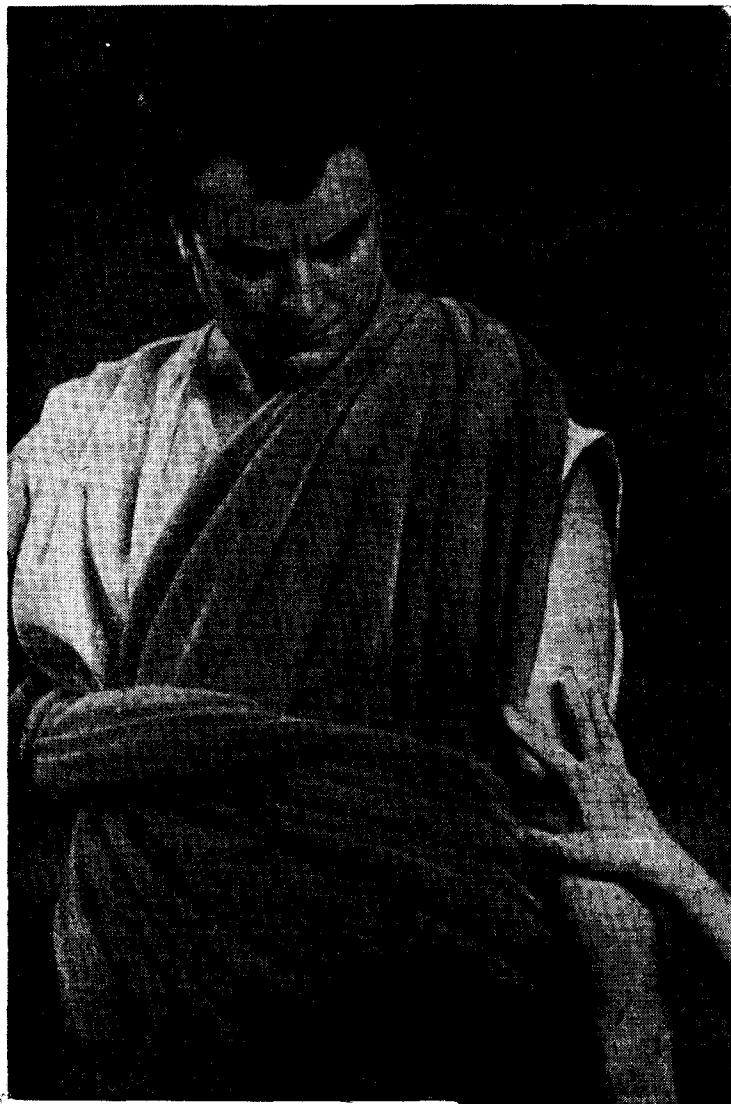
Ясон учит Медею жить. Общий смысл его укор — патетическое обвинение в непрактичности. Оказывается, вопль: «Ее не любят!» — напрасно сбивал нас с толку. Любовь ни при чем. Медея выжжена ревностью, Ясон же с утомлением разъясняет: бог ты мой, при чем тут это. Ни в кого он не влюблялся, прежнее супружеское ложе — пусть Медея поверит — его вполне устраивает. Если он ее, Медею, бросил, на то были более существенные причины.

Мы начинаем сопротивляться. Мы не верим Евгению Самойлову. Ставим под сомнение отысканный им тон. «Это же античная трагедия!» Между тем Самойлов — в этом самая смелая его находка — играет, как написано. С доверием и с вниманием к тексту Еврипида.

Ясон — Самойлов объясняет Медее, что ей могло быть хорошо. Он утверждает, что даже теперь, когда она сама так много себе напортила, все еще не так плохо. Он говорит о деньгах, без которых ей с детьми плохо бы пришлось, — так денег он раздобудет. Надо видеть, как Медея это выслушивает — насчет денег.

У Ясона — Самойлова в роли несколько «опорных» слов. Из них же первое — «польза». Ударение на этом слове он ставит патетически, это слово, перед которым расступается вся фраза, склоняется, стихает. Оно звучит в чистоте, без призвуков.

Охлопков отыскал нужное ему «смещение». Ясон много высокопарней, чем Медея. Его рассуждения о пользе, о деньгах, о долге более прочувствованны и напористы, чем речи Медей о «клятве», о «правде». Само слово «долг» (слово, как бы принадлежащее к высокому кругу слов Медей) у него перевертывается: «Давно уплачен долг, и с лихвою...» Смысл торгашеский, интонация выпеняющая. «Женился я, чтоб себя устроить». Ясон — Самойлов говорит это



Так воспринимают их и действующие лица. Медее дивятся, Ясону не дивятся. Не дивятся даже в том случае, когда сочувствуют Медее. Кормилица шумно клянет мужа, который бросает детей и жену ради более выгодного брака; старик раб жалеет брошенных не меньше, но не видит, чему удивляться в поступке Ясона: «Человек всегда себя сильнее, чем друга, любит. Иль новость ты узнала?..».

как фразу, которая сама собой снимает все возможные претензии к нему. За Ясоном — несокрушимая убежденность эгоизма. Но не только. Самойлов находит еще один оттенок: сознание своей общераспространенности. Это для Ясона охлопковского спектакля так же существенно, как для Медей — Козыревой нарастающее ощущение своей «отдельности». Ясон рассуждает и поступает, как все, а она — не как все. Естественно делать себе, как лучше, а она делает себе, как хуже.

«Медя». Медя — Е. Козырева,
Ясон — Е. Самойлов

Фото М. Чернова



«Медея». Медея — Е. Козырева

Подчеркивая «общераспространенность» Ясона, режиссер дублирует Ясона — Креонтом. Сходство подчеркнуто даже тем, что тестя и зятя сопровождает одинаковая свита, молчаливые, исправно погромыживающие доспехами стражники. Креонт тоже прежде всего благоразумный человек. У него тоже любимое словечко — польза. «Я не рожден тираном», — говорит он о себе. Чистая правда. Его тиранство руководимо весьма практичными, весьма житейскими мотивами. Именно это играет А. Ханов. Царя Коринфа вносят на носилках — хочется сказать: в кресле, так комфортабельно, солидно, величественно-семейно сидит он, положив руки на подлокотники. На нем царская мантия, золотканая, с широкими рукавами. Своего рода возвышенный халат. Креонт — Ханов — пожилой человек, печется о взрослой дочери, которую надо выдать замуж, обеспечить. Домовитый. Именно домовитость, хозяйственность наполняет его ненавистью к Мееде. Не рожден тираном, но в двадцать четыре часа высылает женщину с малышами из города. И еще надо вымолить эти двадцать четыре часа отсрочки.

Так же как и Ясон, Креонт очень даже ценит в Мееде женщину. При всем том обольстить толстого и сладострастного коринфянина (Медея — Козырева пробует это сделать) не удается. Млеет он самым грубым образом, но это ничего не решает. Медея ошибается в нем так же, как ошибается в муже: оба они — прежде всего деловые люди. В случае с Креонтом Медея способна это учесть, в случае с Ясоном — не может.

В программе, предпосланной спектаклю, сказано: «Театр имени Маяковского в своей постановке стремится осветить образы и события так, чтобы на первый план выступила судьба человека, его бесправие в обществе, основанном на произволе сильных». Это не совсем точно сказано. Против Меедеи в охлоповском спектакле вовсе не произвол, а очень утвердившаяся, очень самоуверенная, общепризнанная норма.

С нравственными нормами самой Меедеи эта норма не только не совпадает, но даже не соотносится. Тут разрыв, невозможность понимания. Ясон Меедее растолковал все так ясно, так по правде, а она кри-

чит ему вослед ревниво, упрямо: «Ступай. Давно по молодой жене душа горит...» Она упорно думает, что он ей лжет, а вся драма в том, что он не лжет; она подозревает страсть — какое там, никакой страсти.

«Реки священные вспять потекли», — произносит корифей хора. Это — фраза, близкая гамлетовским словам о распавшейся связи времен. Мир взят на изломе. «Правда осталась, но та ли?». Меняется правда. Стронута шкала нравственных установлений.

Если угодно, Медея — «первичный», «естественный» человек в привыкающем к деловитости, обновляемом мире. Еврипид не случайно сделал героиней трагедии именно ее, варварку. Медея родом из краев, не приобщенных к цивилизации. Ее душевный строй архаичен.

Но для Еврипида архаика начисто лишена идиллического отсвета. «Первичный человек» в столкновении с благоустривающимся, благоразумным миром оказывается страшен. Медея ужасает — в пьесе, и, к чести Евгении Козыревой, — актриса этого не желает сгладить. У ее Медеи бледное лицо изуверки, опаленный рот, тени под глазами. Рыжие волосы перевиты золотым шнуром и уложены обдуманно; в отчаянии Медеи — Козыревой есть что-то обрядовое. Мстит она, будто не по собственному желанию, а по долгу. Ее мсть не даст ей ни минуты удовлетворения. Она будет пытаться ощутить его, это удовлетворение совершившимся, она будет заставлять раба рассказывать ужасные подробности смерти отравленной царевны, будет кричать о своей радости и раздирать рот смехом, но радости в ней не будет; когда раб на нее больше не смотрит, лицо ее становится неподвижным, тяжелым, безразличным. Она мстит не для себя. Вообще все, что делает Медея — Козырева, — это не для себя. Ясон не только оскорбителен, но и просто неправ в своем мнении, будто Медея некогда спасала его в Колхиде — ради себя, влюбившись и желая получить свое... Впрочем, это дело давнее и произошло не у нас на глазах. Во всяком случае, мстит Медея — не думая о себе, себе в убыток, как сказал бы ее разумный муж. В ее изуверстве есть альтруизм. В отношении с благонамеренным, общепонятным эгоизмом Ясона этот изуверский альтруизм — основа трагедии.

Театр не сократил сцены встречи Медеи с Эгеем, которая бросает тень на героиню. Иное дело, если у Медеи не было бы иного выхода, кроме убийства. Но выход есть. Вот владыка Афин. А. Лукьянов играет Эгея в манере чуть сказочной. Его интонации простодушны и распевны. Его желания предельно понятны. Его недоумение перед дурным поступком трогательно. Это человек, каких уж больше нет. Патриархален, кроток, чтит клятвы. И вот Эгей клятвенно обещает Медее прибежище.

Именно после того, как у нее появляется надежда, выход, — Медея торопит свои злодеяния. Это кажется неразумным. Но Медея больше всего боится именно разумности. В сцене перед убийством детей у Козыревой есть прекрасная, безошибочная в своей нежданности интонация. «Я не смогу!» — восклицает она. С облегчением, со счастьем, освобожденно. «Я не смогу!» — и смеется легким, тихим смехом. Смеясь, счастливо повторяет: «Тот план забыт... забыт...», «Безумно покупать Ясоновы страдания своими, и по двойной цене...» И тут же замолкает, словно ее ожгло «ясоновское», расчетливое звучание этой мысли. — заставляет себя замолчать. Еще один стон, сквозь сжатые губы, еле слышный, уже безнадежный: «Ты, сердце, это сделаешь?..» Был выход, была надежда. Медея спешит закрыть выход, спешит связать себя клятвой, от которой уже не будет вправе отступиться. Слова этой клятвы — убить детей — Медея — Козырева произносит стремительно, словно бросаясь со скалы и боясь, что еще секунда — и, опомнившись, не бросишься... После этого к ней вернется ее медлительность, непреложность и ритуальность интонаций и движений. Она пойдет в дом, где зарежет сыновей, ступая так же неохотно и прямо, как в начале трагедии она выходила из дома. Но пойдет.

«Реки священные текут вспять». Великолепный эгоист Ясон будет шумно и искренне страдать. Что ж. Он вправду любил детей: играл с ними в пятнашки, ловил, тискал, подкидывал, хохотал в свое удовольствие. А Медея — Козырева стоит неподвижно. Она плохо слышит его горестные вопли. Они ей ни к чему. Ее мсть ужасающе бескорыстна.

У Еврипида нет правых. В Медее оскорблена человечность, она ее не отстаивает, а ответно оскорбляет. Человечность обложена с двух сторон, стиснута между Ясоном и Медеей, между деловитостью и иступлением, между эгоизмом и изуверством. У театра имени Маяковского есть мужество считаться с этим. Охлопков и Козырева ищут не оправдания героини, а ее понимания и понимания мира, с которым она в столкновении. Правда, наступает момент, когда постановщик спохватывается, возвращается к исходному представлению об «античной трагедии». Так возникает конец — белый тюль, красная лента, тянущаяся за брошенным кинжалом. Красную ленту застилают черным, хор нежными прикосновениями распускает складки тюля, белый прозрачный полог закрывает собой всю сцену, над которой стоит подымавшаяся вверх Медея в белом одеянии, наконец закрывает и ее. Если не апофеоз, то, во всяком случае, образ очищения, отпущения. К тому, что было сказано театром за все время действия, этот белый тюль никак не относится. Спектакль был о другом и вел к другому.

ПРЕМЬЕРЫ

«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ»

Вс. Вишневого в Украинском академическом театре им. Ив. Франко * «ЧЕСТНОСТЬ» А. Софронова в Малом театре * «БЕГЛЕЦ» В. Блинова в Ленинградском Малом драматическом театре * «КОЛЛЕГИ» по повести В. Аксенова в Мурманском областном драматическом театре * «ХОЗЯЕВА ЖИЗНИ» Ю. Чепурина в Ярославском театре им. Ф. Г. Волкова * «ВСЕ ЭТО НЕ ТАК ПРОСТО» Г. Шмелева в Тбилиском русском театре юного зрителя * «ЛАВИНА» М. Мрвлишвили в Горьком драматическом театре * «СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ВАЛЬС» К. Листова в Московском театре оперетты.

«Оптимистическая трагедия»

Действие «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневого — Октябрьская революция.

Гимн бессмертию моего современника, отдающего всего себя делу партии, мне хотелось увидеть, когда я шел на спектакль «Оптимистическая трагедия» в Украинском академическом театре имени Ив. Франко.

Должен сказать, что в прошлом или позапрошлом театральном сезоне я бы не шел на спектакль к франковцам с предчувствием большого эстетического наслаждения. Не шел бы, ибо за несколько последних лет прославленный театр отучил зрителей ожидать от него новых, смелых решений, новаторских, самобытных постановок.

То, что театр делал, было большим искусством, потому-то в других городах, даже в Москве, он и

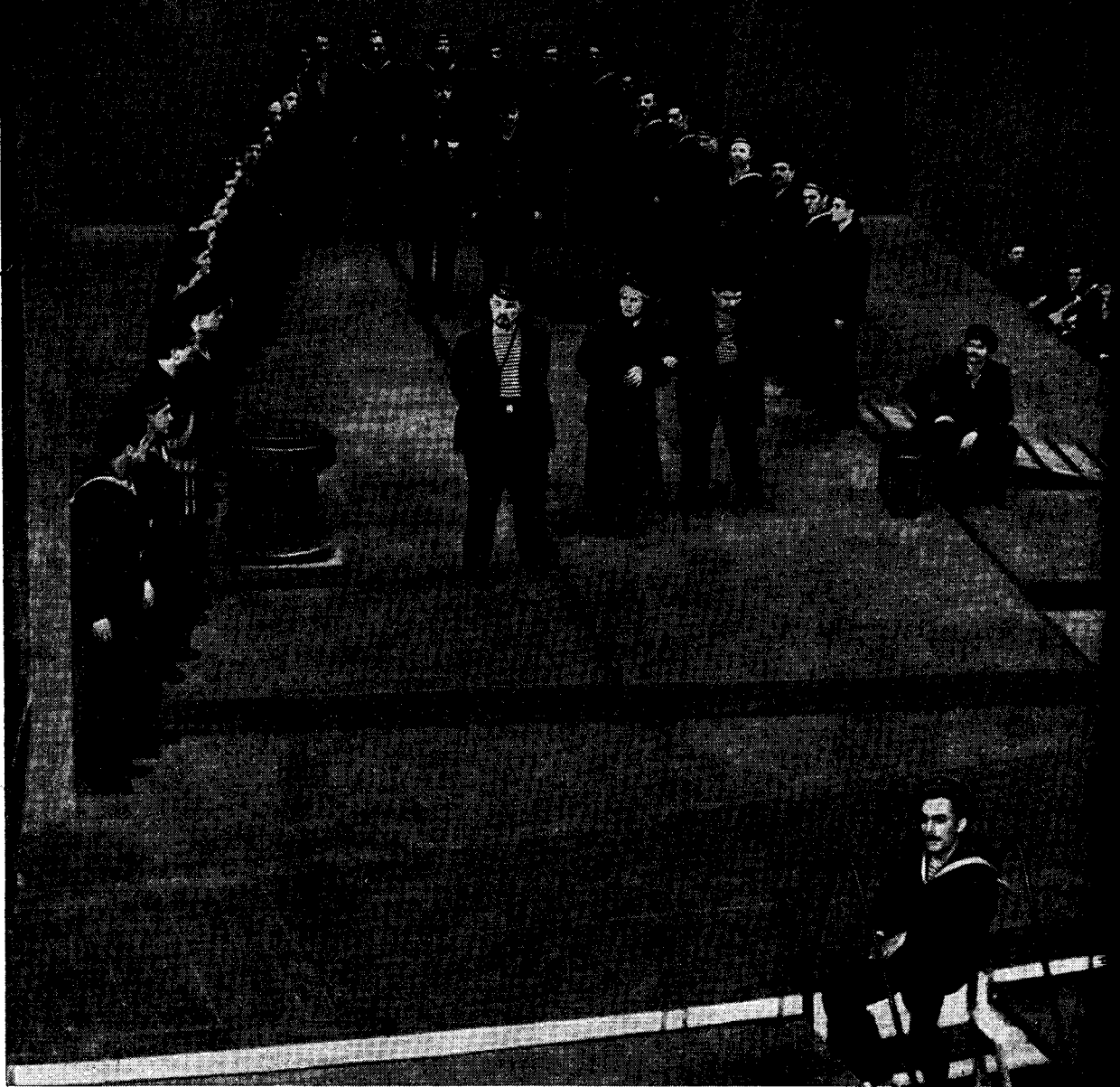
пользовался успехом. Но нам, его постоянным зрителям, театр перестал давать ощущение той «езды в неизвестное», без которой нет искусства. Очень часто можно было заранее определить, как сценически решит театр ту или иную ситуацию известной тебе пьесы.

Но вот я иду на спектакль «Оптимистическая трагедия» и искренне верю, что он будет хорошим. Почему?

Потому что в нынешнем сезоне франковцы преобразились. Пока по крайней мере складывается именно такое впечатление. До «Оптимистической трагедии» я успел посмотреть два их новых спектакля — «Фауст и смерть» А. Левады и «Щедрый вечер» В. Блажека. Спектакли были франковскими и одновременно не похожими ни на что, поставленное этим театром за последнее время. Смелые, современные не только по содержанию, но и по форме, они свидетельствовали, что театр переступил рамки своей традиционной манеры игры и, оставаясь верным не букве, а сущности своего творческого стиля, щедро черпает из родника социалистического реализма.

Обнадеживало и то, что спектакль поставил режиссер Л. Варпаховский.

И действительно, театр показал зрителям масштаб-



■ Киев. Театр им. Ив. Франко. «Оптимистическая трагедия». Сцена из спектакля

Фото П. Юрченко

ное, темпераментное массовое революционное действо — гимн бессмертию павших за коммунизм.

Режиссеру удалось создать спектакль массовый, народный по своему характеру. Освобожденная от декораций площадка позволила широко и свободно планировать мизансцены, динамично, стремительно менять их. Сцена стала постаментом, на котором в скульптурной чеканности и завершенности возникали яркие, очень эмоциональные композиции.

Перед глазами зрителей жил и действовал революционный народ. Но не вообще народ, и не народ, изображенный, например, Всеволодом Ивановым или Эйзенштейном. Это был народ, как его видел именно Вишневский.

Вероятно, добиться этого, не потеряв чувства меры, было нелегко. Темпераментная патетика Вишневского идет по гребню эмоций. Неверный шаг — и рождается поза, выпренность. Между тем определенный налет мелодраматизма, чрезмерного «пе-

режима», фортиссимо легко замечался в ряде прошлогодних спектаклей франковцев, например в «Острове Афродиты». Как мне кажется, отсутствие мужественной сдержанности — вообще один из опасных «уклонов» исполнительского мастерства франковцев.

И вот режиссер в довольно сложных обстоятельствах сумел, точно дозируя верхние ноты, иногда приглушая звучания сцен, иногда вздымая их ввысь как знамена, создать спектакль искренней эмоциональной правды.

Л. Варпаховскому удалось сделать зрителей активными участниками представления. Выходы непосредственно в зал, прожекторы, высвечивающие лица зрителей, иногда казались даже назойливыми. Очень может быть, что тут режиссер чутьочку и «перебрал». Но важно, что цель была достигнута. Случившееся в конце второго действия мне давно не приходило в голову видеть в театре для взрослых.

Когда отряд моряков, уже действительно революционный, очищенный от скверны анархизма, стал строем покидать сцену, зрители начали аплодировать в такт его шагу. Они шли вместе с ним туда, «на бой кровавый, святой и правый...».

Хочется еще отметить безусловную гармонию цветового, объемного и звукового оформления с динамикой, ритмом спектакля, тоже в основном найденных верно. В наших театрах, особенно периферийных музыкально-драматических, музыка к спектаклям порой не помогает их восприятию, а, наоборот, мешает. Она слишком громогласна, чересчур подчеркивает переживания героев, часто неуместна, буквально бьет по нервам зрителей.

В «Оптимистической трагедии» нет ничего лишнего ни в оформлении (художник Д. Боровский), ни в музыке (композитор В. Рождественский). Скупые и лаконичные, они как бы подтекстом входят в сознание зрителя, настраивая его на нужную волну.

Нельзя сказать, что режиссерски спектакль безупречен. В первом акте иногда чувствуются какие-то игровые провалы, пустоты, когда появляется желание рассматривать соседей по ряду, а не жить жизнью героев пьесы.

Едва ли нужна рукопашная схватка с немцами в третьем акте. Она и натуралистична и наивна. Гораздо внушительнее исполненная монументальной трагедийности следующая мизансцена: замершие пленные матросы — во рву, прорезывающем скошенную трапецию площадки, по бокам которой — неподвижные фигуры немецких часовых.

И если бы мы увидели только начало схватки, а затем, без ее апофеоза, этот ров — вся сцена только выиграла бы.

Пожалуй, требует доработки и финал спектакля. Представьте себе: погибший комиссар лежит на земле; вокруг застыли в скорби моряки; и вдруг тело комиссара, совершенно вытянутое, начинает с помощью доски и домкрата приподниматься под углом — ноги остаются на уровне площадки, а корпус описывает дугу и, наконец, из горизонтального положения занимает вертикальное.

Замечаете, что рецензия здесь стала походить на руководство по гимнастике? Это потому, что сцена, столь буквально иллюстрирующая мысль о павших героях, навечно остающихся в строю, — разрушает художественную атмосферу спектакля, настроение зала и вызывает спортивно-цирковые ассоциации.

Сразу же после этого трюка все действующие лица осуществляют фронтальный выход на авансцену, уже виденный тысячи раз. Таков финал спектакля. Уверен, что он заслуживает лучшего решения. Эти недостатки, однако, воспринимаются, как частности и отнюдь не заслоняют той плодотворной режиссерской работы, которую провел Л. Варпаховский.

По всей вероятности, если бы спектакль в первую очередь был не о народе, а о Комиссаре (такая трактовка тоже возможна: ведь образ Комиссара — это олицетворение революционного народа, партии), он получился бы менее волнующим и сильным. Дело в том, что Ю. Ткаченко все-таки не поднимает образ на высоту, predetermined драматургом.

Замысел актрисы — показать очень обыкновенную с виду, хрупкую и даже застенчивую девушку, никакую не деву-воительницу, не Жанну д'Арк, но члена великой партии Ленина, и потому душевно светлую, сильную, непобедимую, бессмертную, как эта партия.

Первую часть задачи Ю. Ткаченко решить удалось. Вторую — не совсем. Не угадывается в ней большая внутренняя сила. Не верится, что может она покорить ею людей. Скажем, противостоять Вожаку (П. Сергиенко), в медлительной, тяжелой сосредоточенности которого чувствуется недюжинная, хоть и циничная натура, ум, опыт.

Разве только выстрелом могла бы женщина остановить морячков-анархистов, защитить свою честь? Нет, конечно. Братишки кроме этого выстрела вдруг обнаружили в появившейся на корабле «бабенке» нечто особенное, могущественное, против чего просто так не пойдешь, что невольно внушает уважение.

А вот мы, зрители, этого не обнаружили. И так часто. Пока Комиссар — в обычных обстоятельствах, она правдива и, главное, убедительна. Едва требуется напряжение духа — она в большей или меньшей степени теряет эту убедительность.

Так, в ее беседах с моряками, в частности с Алексеем, эмоционально победа остается не за ней. А по содержанию пьесы — за ней. Слово чувствуя, что в общении с моряками ей недостает внутренней неодолимой притягательности, актриса начинает «играть обаяние». А это, как известно, почти никогда не удается. Получается еще менее убедительно.

Безусловно, актриса, играющая роль Комиссара, находится в очень сложном положении. Ведь она — единственный персонаж, лишенный какой-то сочной характеристики, которая столь благодатна в игре и так охотно принимается зрителем. Единственный путь — найти ту внутреннюю и непременно многогранную характеристику, ту огромную содержательность, души «золотые россыпи», которые отличают по замыслу драматурга этот образ.

Алексей. Что можно сказать о нем? П. Морозенко темпераментен, пластичен. В основном он правдиво рисует развитие характера своего героя. Но мелодраматичен. Перебарщивает. И слишком обнажено играет задачу. Видно, это вообще присуще ему как актеру. Его излишняя актерская прямолинейность была заметна еще в «Щедром вечере». На спектакле «Оптимистической трагедии» я проверил себя: да, действительно, не совсем доверяет он зрителю, все время подчеркивает, словно бабочка с предохранительной окраской, — вот я какой, смотрите, не ошибитесь!

А вот Вайнонен — А. Омельчук и второй Ведущий — К. Кульчицкий берут за душу, внушают симпатию какими-то добрыми, привлекательными черточками. В значительной степени это следует отнести как раз за счет того внутреннего обаяния и весомости настоящего человеческого, которых недостает Комиссару.

Самые же крупные актерские удаchi спектакля — Сиплый в исполнении В. Дальского и первый пленный офицер в исполнении Я. Козлова.

Без нажима, без обыгрывания многочисленных броских моментов В. Дальский ведет своего Сиплого по всем кругам человеческой подлости. Не было минуты, чтобы я ему не верил. И не было минуты, чтобы я его не ненавидел и не презирал. Грязное, отвратительное животное. И в то же время человек. Какое страшное сочетание! В этой роли В. Дальский еще раз показал свое умение перевоплощаться, быть естественным, не терять чувства меры.

Трудно удержаться от превосходных степеней, оценивая игру Я. Козлова в маленькой, эпизодиче-

ской роли первого пленного офицера. Настолько глубоко я узнал этого человека за несколько минут его пребывания на сцене, настолько полюбил, что он стал мне как брат. Как мне хотелось помочь ему, как хорошо я видел его чистоту, искренность, благородство, все мучения, сквозь которые он пришел к своей революционной правде, которую у него хотят забрать под страхом смерти и которую он, погибая, все-таки не отдает.

Эта сцена на меня лично произвела самое большое впечатление. Правдивость, эмоциональная неотразимость пленного офицера словно бы передалась всем персонажам, и сцена прозвучала гармонично и страстно, как симфония великого композитора.

...Закончился спектакль. Вместе с другими я выхожу в город. Проверяю свое настроение. Есть скорбь. И светлая радость, похожая на ту, которую испытывает всякий, читая горьковские строки: «Пускай ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету!»

И не только в песне. В жизни — тоже. Те, кто пал в борьбе за счастье народа, — бессмертны, ибо бессмертен народ.

В. Кузнецов

«Честность»

Академический Малый театр СССР показал новую пьесу Анатолия Софронова «Честность». Когда открывается занавес, на переднем плане — чистенький, нарядный, как игрушка, дом Дрозда — председателя колхоза. У Дрозда сегодня в гостях «высокое начальство»: секретарь обкома Колесов, секретари райкомов Ягодкин и Трешников. Хлопотливо бегают вокруг празднично накрытого стола сам степенный Дрозд, подливая в рюмки грузинский «квасок», совсем с ног сбилась его жена Христя, и особенно заботлив завхоз Кабанчик. Дела в колхозе хороши — даже «дисциплина с перевыполнением». Полная идиллия...

В зале пока стоит недоверчивая тишина: слишком уж примелькавшаяся картина. Но вот Трешников бросает реплику: «Видимость действительно хорошая», — и мы невольно начинаем присматриваться к тем, кто работает в этом колхозе, к начальству, завернувшему на гостеприимный огонек председателяского дома. Замечаем суетливую походку, бегающие глаза, заискивающую манеру Кабанчика (В. Шарлахов), чрезмерную ласковость Дрозда (Н. Анненков), сквозь которую проглядывает что-то другое, заставляющее вспомнить Иудушку Головлева. Мы видим вконец расстроенную рекордсменку Таню (Л. Пирогова), которую отнюдь не радует большой портрет, напечатанный в газете; возмущенного тракториста Николая (Б. Золодинов); слишком

благодарного секретаря обкома Колесова (Ю. Аверин)... И становится ясно, что «идиллия» в этом колхозе кажущаяся, внешняя. Стоит приложить малейшее усилие — и все рухнет, как карточный домик.

Но так уж бывает, что самой элементарной честности не так легко восторжествовать над ложью. Многочисленные жалобы колхозников разбирались лично секретарем райкома Ягодкиным, а он-то уж никак не был заинтересован в том, чтобы разрушать иллюзию благополучия колхоза. Ему нужен не хлеб, а показатели. Ведь красивые показатели создают ему авторитет хорошего руководителя.

Тонко раскрывает демагогические приемы Ягодкина С. Маркушев: он скуп и сдержан на слова в первом действии, но, теряя почву под ногами, этот покровитель очковтирателей начинает нервничать, ищет лазейки для оправдания и все еще пытается быть «канатоходцем», как его остроумно охарактеризовал секретарь соседнего райкома Трешников.

Но как же ложь, обман смогли стать, пусть на короткое время, но нормой жизни колхоза, даже района? Свет на это, хотя и несколько робко, проливает сцена спора Колесова и Трешникова, которую убедительно проводят Аверин и Константинов. Трешников, — пожалуй, единственный положительный герой, по-настоящему удавшийся и в пьесе и в спектакле. В исполнении П. Константинова это отнюдь не «голубой» схематичный образ, а очень живой, даже обычный человек, коммунист, которому до всего есть дело. Он больше всего думает о людях, об интересах государства, а не о своем авторитете. И в разговоре с Колесовым он не боится поспорить с первым лицом в области, а прямо высказывает свое беспокойство за так называемый передовой район и обвиняет секретаря в поверхностности, в незнании подлинного положения в области.

И тут-то, в этом диалоге, для нас приоткрывается щелка, в которую можно заметить явление куда более серьезное, чем частный случай очковтирательства. Колесов — Аверин не видит ничего страшного в том, что доярке Татьяне Дрозд приписали лишние 3 тысячи литров молока. Все равно она достойна звания Героя, ведь она теперь стала вышкой, по которой должны равняться другие. Вот она, гнилая философия, опошляющая замечательную идею «маяков». Ложь может быть общественно полезной! Колесов на лжи хочет в коммунизм войти. А может быть, он и не думает о коммунизме?! Эта тема в «Честности» А. Софронова затронута хотя и вскользь, но весьма точно. В спектакле она выделена больше, привлекая внимание зрителей к большому морально-этическим проблемам, которые решаются сейчас в общегосударственном масштабе в нашей стране. Но, несмотря на усилия замечательных актеров Малого театра, спектакль не поднимается до крупных художественных обобщений. Мешает некоторая ограниченность самой пьесы, в которой тема борьбы с фактами очковтирательства занимает слишком много места.

Такое впечатление, что А. Софронов «сдал в эксплуатацию» свой дом-пьесу с «недоделками». Оттого не всем героям уютно в нем жить. Особенно не повезло героям положительным.

Очень справедливо говорит В. Пашенная (она в спектакле исполняет роль Прасковьи Ивановны): «Особенно мне как актрисе дорого, что во всех действиях и словах Колесовой заложена большая че-



■ Малый театр. «Честность». Колесов — Ю. Аверин, Трешников — П. Константинов

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

ловеческая мудрость и партийная чистота». Да, это так, и актриса сумела очень ярко раскрыть эти черты своей героини. Но, к сожалению, роль Колесовой в спектакле обрывается, не дойдя до своей кульминации. Вступить в борьбу, в конфликт Колесова так и не успела. Встретившийся ей в колхозе пьяный дед Карасик (с присущим ему комедийным блеском эту роль играет Н. Светловидов) огорчил ее настолько, что она потеряла сознание.

Не повезло и агроному Максимцу (Б. Телегин), которого «прорывает» только в финале, когда и без того все ясно. Не в лучшем положении оказывается и инструктор райкома Рагоза (В. Коняев).

Но при всех недостатках спектакль «Честность» А. Софронова в Малом театре — нужный и интересный. В спектакле, поставленном И. Ильинским и В. Цыганковым, много своеобразия. Особенно чувствуется почерк замечательного мастера Игоря Ильинского: рядом с глубоко драматическими сценами соседствуют озорные, комедийные... И пусть это не самый большой разговор о честности, но все-таки разговор об очень важной сегодня проблеме.

А. Власенко

«Беглец»

Человеку тридцать лет. Если верить народной мудрости «в тридцать лет нет — не будет», — это крупная веха на жизненном пути. Можно уже подводить итоги. А это не просто сделать, даже и один на один с собой, со своей совестью. Но насколько сложнее перед семейным судом, когда на тебя с суровой требовательностью, с молчаливым укором и все-таки с надеждой устремлены и тяжелый взор отца, и многострадальные глаза матери, и испытующе-строгий взгляд сестры. Как оправдаться перед ними? Как объяснить им, что вело тебя по жизни все эти годы? Ответ не так прост, да и самому не очень ясен.

Суров будет семейный суд, но, быть может, он поможет человеку найти наконец настоящее, истинное место в жизни.

В спектакле Ленинградского Малого драматического театра (режиссер Я. Хамармер) ведущей

стала именно тема высокой требовательности к человеку, борьбы за цельность его судьбы. И в авторском тексте и в спектакле видны те глубокие моральные изменения в нашей жизни, которые произошли за последние годы. Они в самом конфликте драмы, в трактовке его режиссером. Пьеса В. Блинова современна. Ее современность — в той высокой нравственной атмосфере, которая пронизывает все действие и определяет характер постановки важнейших моральных проблем сегодняшнего дня. В этом же проявляется и ненавязчивая, но принципиальная полемичность пьесы. Она противопоставляет тем многочисленным как драматическим, так и прозаическим произведениям, в которых возвышаются, поэтизируются сумбурные метания определенной части молодежи. Как бы полемизируя с ними, В. Блинов признает искания своего героя ничтожными, а годы, истраченные в них, — потерянными.

Театр и режиссер почувствовали публицистическую направленность пьесы и донесли ее до зрителя. Они прочитали драму как трудное осознание беглецом своего нравственного краха. Естественно, что в центр спектакля выдвинулся образ Никиты Морозова, психологически тонко и точно воплощенный молодым актером И. Жилиным. Текст его роли не безупречен. Иногда в нем слышны мелодраматические, надрывные ноты, наряду с афористическими репликами живут слова стертые, «немые», пустоту которых трудно преодолевать. Жилин успешно побеждает эти трудности. Созданный им образ психологически насыщен. За каждым движением, жестом — сосредоточенная мысль человека, несколько неожиданно оказавшегося на перепутье. Выработанное отношение к миру сменяется растерянностью. Прежде реальные ценности выглядят мнимыми. Но перемены во взглядах никогда не происходят вдруг. Привычное отступает с трудом, сопротивляясь. Этот процесс переоценки ценностей — стержень исполнения Жилиным роли Никиты.

Восемь лет назад Никита Морозов ушел из родной деревни. Бросил отца и мать, бросил любимую его девушку, отрекся от всего, чем жил до сих пор. Потянуло искать счастье на стороне. Он не чуждался работы, не гонялся за длинным рублем: два года сидел на студенческой скамье, год проработал на заводе, остальные — провел в экспедициях, исколесив половину Сибири. Был геологом, грузчиком, слесарем, электриком. Казалось, что жизнь полна до краев. И все-таки чего-то недоставало. Чего? Ответ на этот вопрос «беглецу» суждено обрести на родине.

Никита — Жилин появляется в первом акте таким красавцем, рабочим парнем, с откровенным интересом рассматривающим знакомые, но так переменывшиеся места. Он приехал домой, чтобы почтить старика-отца, справляющего свое семидесятилетие. Приезд для Никиты — своего рода загородная прогулка, приятная возможность немного отдохнуть от бурной кочевой жизни. Никита оторвался от родной почвы. Актер как-то неумовимо дает это почувствовать буквально с первых шагов на сцене. И дело не во внешних приметах горожанина. Никита у Жилина усвоил «городской» взгляд на вещи, состоящий прежде всего в том, что на стороне — все увлекательно, живо, интересно, а в деревне — тихо, застойно и однообразно. Что там жизнь несется бурным потоком, а здесь едва-едва журчит. В гордо поднятой голове, в решитель-

ных интонациях разговора с шофером, в снисходительном обещании уступить Лизу, даже в том, как Никита оглядывается кругом, проскальзывает чуть заметное высокомерие человека иного полета.

Но все выглядит не так, как представлял себе Никита. Село изменилось. Жизнь здесь бьет ключом. Люди красивые, сильные, уверены в себе. И Лиза выросла в значительного, уважаемого всеми человека, ждет его восемь лет не потому, что она наивная и слабенькая девочка, а просто — верит в него, любит. И Никита задумывается. Настороженный, чуть углубленный в себя появляется он дома. Но в отеческом гнезде его ждут не ласковые родительские объятия, а суровый вопрос: с чем пришел? Велико ли счастье, за которым с такой прытью погнался много лет назад? Что дал людям?

Никогда не стыдился Никита своей жизни, а теперь устыдился. Лихорадочно перебирая все факты своей сумбурной биографии, не нашел он, что ответить на вопрос отца. Все показалось ему мелко, незначительно. И он солгал. Назвался инженером. Ложь — это уже признание своего поражения, бесплодности пройденного пути. Так, со все нарастающей силой начинает звучать в спектакле центральная нравственная проблема — проблема цельности человеческой жизни, счастья как служения людям. В окружении своих земляков, еще недавно уверенный в себе, высокий, статный Никита начинает казаться беспомощным, слабым. И немного суровый отец Никиты, потомственный пчеловод Софрон Морозов (С. Сви-стунов), и труженица-мать (З. Троицкая), и жизнерадостная сестра (А. Мигдалович), и даже некогда бромбурная им Лиза (И. Калинина) — все они знают и горечь потерь, и цену радостям, и знают главное — во имя чего они живут на земле. Их делам на благо людям Никита может противопоставить только поиски самого себя, своего счастья. За это он и осужден в спектакле.

Однако осуждение Никиты в режиссерской трактовке Я. Хамармера неотрывно от борьбы окружающих за его дальнейшую судьбу. Никита только тогда сможет окончательно осесть на земле, проявить талант потомственного пчеловода, когда признает свои поиски не просто неудачными, но и бесплодными. Нелегко зачеркнуть часть жизни. Поэтому Никита изо всех сил цепляется за мнимую значительность своих метаний. Он отдает Лизе дневник, надеясь, что она прочтет в нем историю исканий незаурядной личности. Но Лиза находит в нем только маленький эгоизм «потерянного человечка». Это суровый приговор «беглецу». Но в нем же залог возрождения Никиты. Вот почему в спектакле он остается в деревне навсегда. После разговора с Лизой Никита — Жилин порывисто и быстро собирает вещи и... останавливается на пороге. Издали доносится счастливый смех сестры Вари. В безмолвном отчаянии застыла мать. И рука, крепко схватившая чемодан, начинает медленно разжиматься, чемодан падает.

Никите в спектакле противопоставит его сестра Варя. «Я люблю такую жизнь, сегодняшнюю», — в этих словах своей героини актриса А. Мигдалович нашла «зерно» образа цельной, чистой, жизнелюбивой девушки. У нее есть свое горе — неразделенная любовь. И все-таки глаза Вари — Мигдалович широко и доверчиво смотрят на мир. Она сильная, морозовская. Она заставит себя забыть в труде и даже постарается не показать, как тяжело порой на сердце. И только оставшись одна, она может на



Ленинград. Малый областной драматический театр. «Веглец».
Мать — З. Троицкая, Никита Морозов — И. Жилин

время поддаться своему горю. У такой Вари есть все права на счастье, и оно придет к ней.

По сравнению с главными исполнителями остальные участники спектакля выглядят менее убедительными. Традиционный тип сурового, принципиального старика создал артист С. Свистунов, несколько однообразен в своей всепоглощающей любви Тимофей — В. Волков, условным резонером выглядит Андрей — Р. Бочкарев.

Художник И. Сегаль создал на сцене поэтический, но несколько условный образ деревни. Там, где он оставался до конца верен этому основному замыслу, ему сопутствовал успех. Но в некоторых картинах реальное лицо сегодняшней деревни подменяется лубочными пейзажами.

Л. Данилова

«Коллеги»

В центре сцены — два щита, обтянутых серым холстом. На них проекция личного листка по учету кадров. Фамилия — Максимов, имя — Алексей, год рождения — 1936, член ВЛКСМ, холост. Одна анкета сменяет другую, и все удивительно похоже. Их заполняли молодые выпуск-

ники — врачи, ждущие сейчас распределения на работу. Вот они по очереди выходят на авансцену и представляются зрителям. Биография скромная: родился, учился, школа, институт, комсомол. Но вы сразу же видите — каждый из них обладает неповторимым характером, своим взглядом на жизнь, своими привычками.

Щиты вместе или по отдельности раздвигаются то в одну, то в другую сторону, образуя тем самым различные места сценического действия. Несколько точно отобранных предметов, изображение диапозитива на экране — и мы переносимся из коридора медицинского института в санитарно-карантинный пункт порта, из палаты маленькой районной больницы — на Дворцовую набережную в Ленинграде. Действие идет быстро, в точно разработанной смене ритмов.

Режиссер М. Борзунов и художник В. Чудзин доверились инсценировке и поступили правильно. При всех неизбежных потерях инсценировка вобрала сильные стороны повести В. Аксенова, которая привлекла внимание читателей свежестью, искренностью, знанием материала.

Поэзией молодости — требовательной и заблуждающейся, ищущей, но всегда бескомпромиссной — веет от спектакля Мурманского областного драматического театра. Сложен и многотруден путь из студенческой аудитории в большую жизнь. На

Мурманск. Драматический театр. «Коллеги».
Зеленин — М. Зотов, Егоров — В. Тарасов
Фото К. Ульянова



этом пути горячие схватки, споры, борьба характеров неизбежно связываются с сутью самого дела, труда, поисков. А попутно может встретиться позорный поступок своего же товарища, неудачная юношеская любовь и нож хулигана. Преодолевая препятствия, борясь с ними, друзья в конце концов обретают свое «назначение на земле». Привлекательно и то, что в спектакле о молодежи и для молодежи исполнителями являются ровесники героев. Это сообщает жизненность и достоверность «фактуре» спектакля. Все же молодым актерам можно предъявить и ряд претензий. Саше Зеленину, деликатному и стойкому, целеустремленному и искреннему (М. Зотов), не хватает озаренности и внутренней собранности, он несколько суетлив. Честный, ищущий Максимов (Н. Бутрехин) убеждает, когда под напускным цинизмом прячет неприятие всякой демагогии и лжи, но, сбросив маску, он кажется на редкость неуравновешенным. Мальчишески милый и непосредственный «весельчак» Карпов (Е. Иоффе) временами злоупотребляет «обаятельными» улыбками. Исполнителям недостает еще чувства меры, выверенности стиля. И все-таки режиссер создал основу ансамбля, что определяет успех спектакля. Хорошо играет старого врача коммуниста Дампфера артист В. Туманов. Эпизодический, по существу, персонаж, он остается в памяти зрителей, привлекая своим благородством и высоким чувством долга.

Положительно оценивая повесть Аксенова, критика справедливо писала о чрезмерном увлечении автора «молодежным» жаргоном. И в инсценировке мы то и дело встречаем: «потрясно» (то есть потрясающе, великолепно), «железно» (то есть твердо, хорошо, точно), «лопух» (синонимом не подберу — простак, что ли) и др. Но, удивительное дело, эти слова проходят в спектакле как-то мимо, незамеченными, не привлекают внимания зрителей. Это заслуга режиссера и исполнителей. Но если в сфере языка режиссура и актеры преодолели соблазн щегольнуть жаргоном, то они с лихвой возместили себе это самоограничение: такой разноцветный стилиста-клоун, каким появился на сцене Евгений Бондарь (Н. Емельянов), уместен разве что на плакате, он явно «вырывается» из строгого облика спектакля. С большим нажимом изображает В. Соколов «бывалого» морского врача Капелькина.

Мы видели спектакль в прекрасном зале Мурманского Дворца культуры имени С. М. Кирова. Зрители живо реагировали на события пьесы. Здесь были свои особые причины. Трое молодых врачей — «коллег» — работают в порту. Речь в пьесе идет о судах, о службе на берегу, о выходах в море. Сидящие в зале хорошо знают все это — многие из них только вчера пришли в порт, чтобы через три-четыре дня снова отправиться в море. А один из героев спектакля — Зеленин — работает в районной больнице под Мурманском. Гул пронесется по залу при упоминании города. Искусство всегда имеет большую силу, но когда оно говорит о тебе, о твоих делах, о твоём городе, сила эта удваивается.

А. Альшутлер

«Хозяева жизни»

Тротиворечивое впечатление произвела на меня пьеса Юлия Чепурина «Хозяева жизни», когда я впервые прочитал ее. Знакомство с интересными людьми, такими, как председатель совнархоза Николай Скворцов и председатель горсовета Терентий Медведев, попавшими в сложные жизненные обстоятельства, привлекало, открывало возможность постижения новых, ранее мне неизвестных и по-настоящему современных характеров. Отдельные же надуманные ситуации или образы, за которыми легко угадывались многочисленные литературные прототипы, раздражали своей шаблонностью и искусственностью.

А работа над сценическим воплощением пьесы Ярославским театром имени Ф. Г. Волкова увенчалась несомненным и крупным успехом. Ни в пьесе, ни в спектакле теперь нет надуманных ситуаций, надуманных характеров. Театр помог писателю преодолеть ложные ходы и малоплодотворные замыслы и создать драматургическое произведение большой, напряженной мысли. Новый вариант пьесы родился в творческом содружестве театра с драматургом.

Вероятно, Ф. Шишигин, постановщик этого спектакля, мог бы последовать примеру некоторых своих собратьев по профессии и, выпустив посредственную, а то и плохую постановку, «спрятаться» за спину драматурга и повторить фразу, ставшую для иных режиссеров привычной и излюбленной: «Да, спектакль малоинтересен. Ну, а что можно из такой пьесы сделать?»

Совесьт художника не позволила Шишигину пойти на какие бы то ни было сделки и компромиссы. Он спорил с Чепуриным, ссорился с ним. Но помог рождению по-настоящему интересной пьесы и значительного спектакля.

В процессе работы над постановкой пьесы исчез мелодраматический образ профессора гидролога Полозова, пребывавшего волею судеб в роли председателя артели инвалидов, изготавливающей будильники. Образ, лишенный корней в жизни и перешагнувший в пьесу со страниц небезызвестного романа В. Дудинцева «Не хлебом единым». Исчез мотив измены жены Скворцова Людмилы, измены, дискредитировавшей чистую, хорошую женщину. Почему Людмила изменяла мужу, умному, интересному человеку, со Стоговым, личностью, нравственно ничтожной, лишенной обаяния и привлекательности, оставалось неизвестным. Исчез образ Миши, сына Минугасова — директора нефтеперерабатывающего завода. То, что Миша едва не погибал по вине отца, на развитие конфликта влияния почти не оказывало, но приносило в пьесу ощущение случайности и авторской преднамеренности. Изменился, наконец, и образ Минугасова. Из дельца вальгановского типа (тоже пример литературных влияний!) он превратился в крупного, честного работника, однако расстающегося с некоторыми многолетними привычками трудно, с болью.

Итак, одно из пьесы исчезло, другое оказалось в ней переосмысленным. Что же в таком случае осталось?..

Впрочем, лучше всего ответить на этот вопрос можно, характеризуя самый спектакль. А пока важно подчеркнуть одно. Отдавая должное таланту и опыту режиссера, я совсем не хочу сколько-нибудь умалить роль автора. Автор есть автор. И это его пьеса, Чепурина. Шишигин лишь помог ей освободиться от ненужных наслоений, укрепиться в ней тому, что писателем было метко, талантливо найдено, помог этому меткому и талантливому проявиться с еще большей художественной силой.

А теперь — непосредственно о спектакле.

О спектакле, посвященном двум стилям руководства, двум стилям работы. Подлинно ленинскому, современному и стилю, отягощенному еще не исчезнувшими до конца пережитками культа личности. О спектакле, не просто посвященном двум стилям работы, а показывающем, как они, эти стили, проявляются в человеческих характерах.

Высокая интеллигентность, интеллектуальность характеризуют образ Скворцова, осуществленный В. Салоповым. В основе этой интеллигентности лежит не просто мысль, а мысль активная, беспокойная, пронизанная глубокой заботой о человеке. И именно эта мысль, эта забота, постоянное, неуемное беспокойство, нежелание и неспособность Скворцова мириться с издавна существующим, но давно уже остывшим, отличают его от Медведева, роль которого с большой достоверностью и убедительностью играет С. Ромоданов. Приверженность к установившемуся годами и десятилетиями, нежелание ломать это установившееся, а в конечном счете душевное равнодушие успешного уже устат человека, как тяжелый недуг, подтачивают нравственное здоровье Медведева, работника умного и волевого.

Нет возможности в короткой рецензии охарактеризовать всех участников спектакля. Но подчеркнуть слаженность и ровность актерского ансамбля необходимо. В спектакле нет неудачных актерских работ. Что ни роль — то человеческий характер, раскрытый если не всегда многосторонне, то всегда конкретно, ярко. В спектакле заняты и представители старшего поколения, крупные мастера русской советской сцены, такие, как В. Нельский и С. Ромоданов, и представители среднего и совсем юного — подобно вчерашней студентке Е. Ле-

бедевой или вчерашнему рабочему сцены Н. Вакурову. И многие из них раскрывают новые стороны своих талантов. В. Нельский, игравший главную роль в «Царе Федоре», предстает здесь в образе Минугасова, в котором делячество, развившееся с годами директорской деятельности (шутка сказать, ведь многим химическим, нефтеперерабатывающим заводам и по сию пору планируются огромные государственные штрафы за загрязнение рек!), сочетается с энергичностью и влюбленностью в родной завод, в родной коллектив. Создательница драматических образов Виринеи и Василисы Мелентьевой, Л. Макарова в «Хозяевах жизни», где играет она роль лжеученой дамы Елагиной, заявила о себе как яркая комедийная, характерная актриса. Беспощадно обнажает всю ограниченность своего героя, бюрократизм, густым осадком скопившийся в его душе, И. Аристархов, исполнитель роли начальника отдела кадров Сормачева.

С успехом выступила в роли Людмилы новая для театра актриса А. Бокова. В последние годы Бокову,



Ярославль. Театр им. Ф. Волкова.
«Хозяева жизни». Медведев —
С. Ромоданов

работавшую в Ставропольском театре, критика неоднократно и справедливо упрекала в стремлении к самопоказу, сентиментальности, красивой позе. Режиссер спектакля помог талантливой актрисе освободиться от всего наносного, создать образ естественный, простой, человеческий.

Несправедливо бы было забыть и еще об одном участнике спектакля — художнике А. Левитане. Волжские просторы, заводская эстакада, кабинеты председателя совнархоза и председателя горсовета — все это осуществлено с выдумкой и талантом, помогает созданию зрительного образа спектакля.

Не хочется говорить об имеющихся недостатках, которые кажутся незначительными в соотношении с общим звучанием спектакля. Да, театр и сам о них знает, заботится об их устранении. Важнее в заключение сказать о другом. Об инициативе театра в создании своего репертуара. О нежелании коллектива и его руководителя мириться с авторскими просчетами и прикрывать ими, как ширмой, собственную инертность. О чувстве ответственности театра за пьесу, которую он принял к постановке, за ее звучание, за ее судьбу.

Юр. Зубков

«Все это не так просто»

На сцене Тбилисского русского театра юного зрителя идет спектакль «Все это не так просто» Г. Шмелева (инсценированный рассказ Л. Исаровой). Этот выпускной спектакль студии театра, поставленный режиссером В. Вольгутом, вошел в текущий репертуар театра и стал его украшением.

Нехитра сюжетная канва пьесы. У Зои Лезгиной пропал дневник, дневник личный, в котором записана история ее первой любви. А когда дневник нашли, Зоя, которая раньше более всего боялась, чтобы тайна ее сердца не стала достоянием других, сама отдает его на суд друзей. Она делится с ними своим горем и, узнав цену дружбы, становится лучше, а они, приняв на свои плечи ее горе, ее тайну, становятся и мудрее, и тверже, и бережнее.

Самое лучшее, самое дорогое в спектакле — образное решение темы рождения коллектива. Может быть, до этого случая жил-был класс, в меру хороший, в меру успевающий, а вот на девятом году родилось товарищество, когда все за одного, один за всех.

Инсценировка построена так, что большую часть сценического времени одноклассники Зои молча и внимательно слушают и смотрят ожившие страницы ее дневника.

Но когда им приходится действовать, мы видим, что они меняются, мужают, становятся строже

к самим себе. И в этом главная радость спектакля. Он дарит радость за Зою и ее друзей — за юных. Ведь им принадлежит будущее, и они достойны его.

Спектакль дарит радость не только за девятиклассников, но и за их юных исполнителей — актеров, делающих свои первые самостоятельные шаги. Ведь и им принадлежит будущее театра, и они тоже достойны его.

Рыбкин (его играет В. Габаев) кажется старше своих одноклассников. Наверное, ему нелегко живется: под пиджаком — отцовская тельняшка, портфеля нет — книги засунуты за пояс. Он большой, неуклюжий, всегда постоит за себя. А вот перед Зоей, которая подозревает, что дневник у него, он только неловко переминается с ноги на ногу, удивленно моргает, повторяя: «Не брал я, не брал». И становится даже обидно за Рыбкина и чуточку совестно за милую Зойку. Слишком ослепляет ее сейчас своя обида, если не видит она того, что так ясно видим мы — кристальную честность и настоящую надежность этого Рыбкина. Вот бы ей посмотреть, думаем мы потом, как Рыбкин — Габаев слушает ее дневник — весь подавшись вперед, застыв в неудобной позе, кажется, не дыша, будто с каждым словом дает клятву защитить, отстоять.

Рядом с Рыбкиным друг его Валерка в исполнении Д. Казарова кажется даже тщедушным. Но есть в нем внутренняя убежденность, идейная нестигаемость комсомольского вожака. Этот книголюб, справедливый и чуткий юноша, взрослеет на наших глазах. Валерка прячет от Зойки, но не может спрятать от нас боль неразделенной любви. Один только раз не сдерживается Валерка — Казаров, когда резко остановившись, почти кричит на Зою, что не смеет она унижать себя перед Толей, что ничуть она не хуже, не ниже его. В этих страстных словах и горячее, чистое чувство юноши, и вера в человека.

Совсем другая Таня — И. Нерушенко. Наверно, живет она в шумной, многонаселенной квартире, такой, где не обходится без подслушивания и ссор. Может быть, там Таня привыкла лукавить, глядя прямо в лицо честными-пречестными глазами. Характер этот великолепно удался И. Нерушенко. Актриса приоткрыла для нас и перспективу образа. Сердце у Тани доброе, и Зойкину историю она не забудет. Любопытство все больше сменяется сочувствием, а потом и ее захватывает то дружеское единение, которое рождается в классе.

Как ни крепится в конце Люба, предавшая Зою, ей очень тяжело, и она не уходит из спектакля такой, как пришла. И. Садкова может многое рассказать о своей героине — вероятно, единственной дочери в семье, избалованной, капризной, которая и сама не заметила, как потеряла в сердце своем что-то заветное.

Нет, нельзя сказать, что Зоя Лезгина — главная героиня спектакля, в нем все главные, но в исполнении совсем юной В. Прокоп Зоя — очень запоминающийся образ. Близки актрисе заботы и интересы Зои, и, наверно, форменный фартук она сама только недавно сбросила. В игре В. Прокоп пленяет юность с ее непосредственностью чувств и раздумий, юность; вступающая в самостоятельную жизнь. Зоя думает не только о верности, постоянстве, надежности Толи, но и вообще о том, можно ли положиться на человека, верить людям.

Ее рождающееся чувство трепетно и прекрасно.



Тбилиси. Театр юного зрителя. «Все это не так просто». Зайка — В. Прокон, Толя — Е. Василашвили

Фото Т. Мергенова

Она сама боится поверить в него, а уж тем более в ответное. Когда она замирает, стоя вполупорот к Толе, такая юная, с нелепо торчащей косичкой — вся внимание и надежда, кажется, мы увидели самое рождение любви, вечной и сегодняшней, горячей и чистой.

Зоя непримирима ко всякой фальши. Поэтому так страстно звучит ее обвинение учительницы Елены Сергеевны, ее призыв уважать в учениках людей.

Обидно, что так выпадает из ансамбля сама Елена Сергеевна в исполнении Ж. Карпачевской. Актриса чрезвычайно сузила свою задачу, увидев почему-то лишь унылую назидательность своей героини. Может быть, опытной актрисе была чужда студийная атмосфера рождения спектакля?

Слова «Все это не так просто» многое объясняют в поведении Толи Лисянского. Начав дружить с Зоей из любопытства и желания доказать товарищам, что даже гордая Лезгина влюбится в него, он постепенно начинает дорожить этой дружбой, а дружба перерастает в любовь. До какого момента ему кажется, что так можно прожить — немножко приврав Зое, немножко — товарищам. И только послушав дневник, понимает и вину свою и беду. Может быть, слишком поздно...

Жаль, что способный актер Е. Василашвили не до конца выверил, где фальшивинка Толи уступает место искренности. Иногда становится неловко за чуткую Зойку, которая не слышит этой фальши. Актер должен подумать о том, чтобы донести до зрителя сложную духовную жизнь юноши.

Чтение дневника закончено. Но Толя не может так уйти, ждет Зою. А она выходит с друзьями, с одной стороны — Рыбкин, с другой — Валерка. Увидев Толю, мальчики резко останавливаются, готовые защитить подругу. Пауза. Но в ту же минуту они понимают, что помощь их не нужна. Впервые, нужно уважать в человеке право на самостоятельное решение. Во-вторых, беглый взгляд на Зойку убеждает, что и для нее урок не прошел

даром: она стала взрослее. Рыбкин и Валерка уходят. Толя просит Зою простить его. На секунду она задумывается, потом, чуть улыбаясь, отрицательно качает головой и бежит догонять друзей. А Толя остается. «Да, все это не так просто», — говорит он.

Может быть, Зоя простит его? Может быть, он станет другим? Или уже стал?

И героям и зрителям есть о чем подумать после этого спектакля, эпиграфом к которому авторы выбрали слова Чехова: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли».

Н. Новоселицкая

«Лавина»

Читая описание места действия, мне запомнилось указание автора — крестьяне соседних деревень, явившись на первую стройку и регистрируясь, поочередно подпирают ладонью стол с того угла, где не хватает обязательной четвертой ножки...

Живой штрих трудных лет начала великого преобразования.

Но вот на спектакле я увидел, как художником были приняты решительные меры к тому, чтоб неустойчивый (по автору) стол в спектакле обрел надежную устойчивость. Так авторское намерение показать еще один след недавних бурь, оттеняющий атмосферу перехода к великому созиданию, оказалось зачеркнутым оформителем спектакля.

Этот маленький, но достаточно наглядный пример обеднения авторского замысла заставил задуматься о более существенном: еще далеко не раскрытой сегодня мере ответственности театрального художника.

□

В жаркой схватке со стихией за спасение отар, оказавшихся в условиях суровой зимы отрезанными от дорог, сплетается узел людских страстей... Драматизм событий, пронизанных острым чувством современности, привлек многих режиссеров, и потому «Лавина» Михаила Мрвлишвили ставилась по всей республике. Но странное дело, после первых постановок в столице пьеса приобрела репутацию как произведение хотя и с яркими образами, но в некоторых сценах не очень позитивное.

Основным камнем преткновения считался второй акт — столовая чабанов. Сцену заполняли пастухи, сядившиеся за расставленные по всей сцене столы, и хотя автор в ремарке предупреждал, имея на то особую причину, что «чабаны, задумчивые и удрученные, ужинают молча и без аппетита», стук ложек по резонирующим глубоким тарелкам и бегающий между столиками официант в корне разрушали драматизм события и глубокий смысл сцены.

Говоря о новой работе Горийского театра, мы остановимся только на изобразительной стороне спектакля.

Молодой художник Горийского театра Ш. Хуцишвили в спектакле, поставленном Л. Иоселиани, пред-

ложил несколько иное решение места действия. Вернее, в отличие от своих предшественников, художник, подчеркивая главное в авторских указаниях, основной акцент перенес на примыкающую к общему залу веранду и, несмотря на более скромные сценические возможности, показал открывающийся с веранды вид на заснеженную равнину.

Чабанам в горийском спектакле было не до ужина. На малейший шорох выскакивали они из столовой, мгновенно оказывались на веранде и напряженно вглядывались в сумрачную даль. Бегающие лучи фар подъезжающих машин на застекленной стене и тени сполошенных людей не только помогали зрителю понять обстановку, но и, что особенно ценно, явились, говоря словами Станиславского, верными «возбудителями психической жизни актеров».

Неожиданно заиграли индивидуальные характеры рядовых чабанов Хвтитсо и Пацаци (Г. Цитаишвили и Г. Басиашвили), которые абсолютно ступеньками в кухонно-посудном шуме прошлых постановок. Здесь, в этой атмосфере не гастрономического довольства, а напряженнейших минут жизни, совершенно иначе звучал голос того же Хвтитсо, полный огромной тревоги за судьбу народного добра.

В продуманно решенной планировке, способствующей выражению сквозного действия пьесы, ярче вырисовывался боевой, наступательный характер зоотехника Амираана (О. Датунашвили), учительницы Лелы (Р. Цабадзе), парторга Миндели (В. Марсагишвили) — положительных героев, возглавивших борьбу за спасение народного достоинства.

Благодаря правильно расставленным идейным акцентам Горийский театр снял с пьесы незаслуженное обвинение и потому справедливо был отмечен на театральном смотре республики.

Вместо обычной рецензии мы решили подчеркнуть лишь принципиальную сторону спектакля. Ибо успех «Лавины» на горийской сцене во многом объясняется тем, что театр сумел в большей степени приблизиться к атмосфере самой жизни, создать точное место действия.

Работа художника, неотделимая от работы режиссера и всего коллектива Горийского театра, еще раз убедила нас в том, что меру успеха создателей спектакля о наших днях во многом определяет достоверность и изобретательность решения той арены, где сегодня средствами театрального искусства разгорается великая наступательная битва нового со старым.

М. Гижимкрели

«Севастопольский вальс»

Эту чуть сентиментальную матросскую песню можно было услышать еще несколько лет назад в наших южных приморских городах. Ее особенно любили судовые радиотехники: помню, как горластый катерок, проходя каждое утро мимо набережной, зычно грохотал на все



Московский театр оперетты. «Севастопольский вальс». Сцена из спектакля

Фото Ю. Зенковича

Черное море: «Севастопольский вальс помнят все моряки...» Казалось, нехитрая песенка скоро забудется, отслужив свою хлопотливую граммофонную жизнь.

Но ее неожиданно воскресили. И из трогательного приморского вальса, словно дерево из маленького саженца, вырос целый музыкальный спектакль, очередная премьера Московского театра оперетты. О спектакле заговорили как о счастливой удаче на трудном пути обновления опереточного жанра.

Когда открывается занавес, кажется, что вы попали «не в тот театр» и что вместо веселых походов и изящных музыкальных сцен вам покажут нечто сильно драматическое и тяжеловесное (подобные «эксперименты» здесь уже бывали, но, не сделав погоды, бесславно канули в вечность).

Сцена изображает боевой отряд защитников Севастополя, летом 1942 года, у легендарных Инкерманских высот. Усталые, небритые лица. Запыленные бушлаты. Забинтованные головы. Свист снарядов и тревожные молнии прожекторов... Все это, естественно, настраивает на серьезный лад; любители жанра уже с опаской думают: а удержится ли легкомысленный опереточный каскад под сокрушительным огнем вражеских батарей?

Однако по мере развертывания действия все встает на свои места. Выясняется, что авторы пьесы (Е. Гальперина и Ю. Анненков) вовсе не собираются уничтожать добрые, веселые традиции жанра. В спектакле достигнуто то счастливое содружество серьезности, юмора, лирики, танца, живого диалога и напевной музыки, которое и должно отличать

подлинную оперетту. И ко всему присоединяется еще одно очень важное качество: чувство современности, стремление затронуть важные этические проблемы, не нарушая при этом границ жанра.

Драматический эпизод у Инкерманских высот служит лишь своего рода вступлением, эпиграфом. Далее возникают картины мирного Севастополя, давно уже оправившегося от ран. Герои, знакомые нам по первому эпизоду, демобилизовались. Они показаны на фоне цветущего Приморского бульвара и празднично украшенного клуба моряков, в обстановке забавных недоразумений и любовных встреч, то есть в условиях, вполне приличествующих опереточному действию. Но нам уже знакомо их боевое прошлое: мы знаем, что и девушка Люба с большой стройки, и киномеханик Рахмет, и бывший боцман, ныне пенсионер Федор Кузьмич, когда-то храбро сражались у стен этого замечательного города. Романтика отгремевших военных лет окрашивает все их поведение и привносит в спектакль некий возвышающий, благородный дух. Немногие патетические страницы, например монолог и песня Любы о девушках — героинях Отечественной войны, воспринимаются вполне органично, не противореча основному эмоциональному настроению спектакля. В этом, пожалуй, главная тема «Севастопольского вальса»: дружба, скрепленная в горниле войны и не меркнущая в мирное время.

Рядом с этой главной темой кажется уже менее значительной основная драматургическая фабула, сводящаяся к традиционному любовному «треугольнику». С одной стороны представлена отрицательная

героиня, актриса Бирюзова, которая покинула мужа-офицера в годы войны и сейчас тщательно рассказывает. С другой — «фронтная девчонка» Люба, давно безответно влюбленная в своего бывшего командира. Конечно, герой пьесы, моряк Дмитрий Аверин, категорически отвергает неверную жену и после некоторых недомолвок заключает в свои объятия Любу...

Мы не сказали бы, что эти ситуации отличаются особой свежестью — даже в условиях «опереточной специфики». И тем не менее авторам многое прощается — за общий чистый, душевный тон пьесы, за создание нескольких метко схваченных с натуры жанровых портретов, окрашенных тонами незлобиво юмора. Это безнадежно влюбленный мичман Бессмертный, это отставной боцман Гарбузов, смешной хлопотун Рахмет и мороженщица Дина... Актерам должно быть приятно играть эти небольшие роли, в которых запечатлены крупницы живой жизни.

Музыка оперетты — несомненная удача Константина Листова. Этот композитор принадлежит к «старой гвардии» советских песенников — вместе с Дунаевским и Покрассом, Блантером и Милютиним. Для нынешней молодежи его песня «Тачанка», написанная в середине 30-х годов, звучит уже как отголосок давно прошедшей романтической эпохи.

Тема «Севастопольского вальса» особенно близка Листову, служившему в годы войны на Черноморском флоте и написавшему целую серию популярных морских песен. Именно он сочинил когда-то песенку «Севастопольский вальс», ныне ставшую центральным лейтмотивом оперетты; задушевный лиризм этой матросской песни и создает основной эмоциональный тон спектакля.

Следуя традиции, издавна сложившейся в советской оперетте, Листов обратился к жанру массовой песни как главному средству музыкальной характеристики. Песни боевые, маршево-героические, или лихие, частушечно-плясовые, звучат во всех трех актах. Удалась песня-клятва защитников Севастополя, воскрешающая в памяти суровый и сильный эпос военных лет. Хороши каскадно-юмористические номера, заражающие хлестким ритмом и «соленым» привкусом матросской шутки. Менее впечатляют лирические арии, особенно арии актрисы Бирюзовой, отмеченные мелодраматизмом не очень высокого вкуса.

Коллектив театра оперетты создал спектакль живой, увлекательный, современный — без дорогостоящей позолоты и псевдоэксцентрических аттракционов (постановка А. Закса, художник Г. Кигель). Тому, кто не часто бывает в театре оперетты, особенно бросается в глаза творческий рост целой группы одаренных артистов — вчера еще дебютантов-подмастерьев, ставших сегодня зрелыми мастерами этого трудного синтетического искусства. Очень естествен, обаятелен, например, А. Пиневич в роли Генки Бессмертного — он приятно поет, свободно ведет себя на сцене, мягко, без нажима играет. С хорошим добрым юмором изображают своих веселых героев Б. Витюхов (Рахмет), Ю. Савельев (Федор Кузьмич), А. Степанова (тетя Дина). Но особой похвалы заслуживает талантливая Татьяна Шмыга, создавшая наиболее привлекательный, к счастью, центральный образ спектакля, — она играет Любу. Вот настоящее опереточное дарование — живость, обаяние, сочетание сценической легкости с подлинной музыкальностью. Главное же — Шмыге удаются опереточные героини совсем нового типа, никак не похожие на традиционных невенских див: вместо наигранных страстей и ослепляющей роскоши нарядов — скромность, доброта, душевность простой сердечной девчонки, умеющей крепко любить и, когда нужно, спеть и сплясать с настоящим русским огоньком...

Менше порадовали другие лирические персонажи, в них заметен привычный для старой оперетты налет дежурной красоты, обезличенной «интересности». Отчасти это относится и к образу Дмитрия Аверина (Ю. Богданов), но еще в большей степени — к весьма неблагоприятной роли Нины Бирюзовой (З. Белая).

В целом же стоит порадоваться тому, что столичный Театр оперетты продолжает плодотворные опыты в овладении современной темой. Ожидаются новые и новые премьеры с участием видных советских композиторов. На очереди — оперетта Т. Хренникова. Ведутся переговоры с А. Хачатуряном. Новую работу завершает Ю. Милютин. Пожелаем, чтобы начатый процесс художественного обновления оперетты был успешно продолжен дружными усилиями авторов и театрального коллектива.

И. Нестьев



Дм. Кабалевский

БЕСПОКОЙНЫЙ ТАЛАНТ

*Рождение
оперного
режиссера*

Это была первая репетиция с оркестром. Поначалу все шло гладко. Но когда наступила сложная по музыке и режиссерскому решению сцена драки — все сразу же разъехалось по швам. Участники сцены — солисты и хор — боялись

в эту трудную минуту своей актерской жизни потерять из глаз дирижерскую палочку, но боялись также упустить задачу, поставленную перед ними режиссером. И, конечно, теряли и то и другое. Музыке грозила опасность превратиться в нестройный хаос, сцене — в столь же нестройную вампуку. Шлепянов хватался за голову. Его блестящие, умные черные глаза выражали отчаяние, почти испуг. Это первая в его жизни оркестровая репетиция первой оперы, за постановку которой он взялся...

Малый Ленинградский оперный театр (Малегот) завоевал уже к тому времени славу передового театра. Его называли «лабораторией советской оперы». Коллектив театра не только не боялся нового, неизведанного в оперном искусстве, но по-настоящему любил это новое и научился преодолевать трудности. Позади были уже такие постановки, как мейерхольдовская «Пиковая дама», «Нос» и «Леди Макбет» Шостаковича.

И все же приглашение в театр Ильи Юльевича Шлепянова, режиссера и художника известного, но не поставившего до того ни одного оперного спектакля, вызывало в коллективе некоторую тревогу. Не помогала Шлепянову на новом поприще и опера, предложенная ему для постановки. Это был «Кола Брюньон» — первая опера, написанная мной, тогда еще молодым и неопытным композитором. В опере было немало музыкально-драматургических изъятий, и в успех ее поначалу не слишком верили в театре...

В ходе описываемой репетиции наступил критический момент. Дирижер спектакля Б. Э. Хайкин знал, что исполнители выучили музыку оперы «на зубок», и ждал, возможно, что Шлепянов упростит весьма сложно придуманный им и, казалось, неисполнимый сценический рисунок. Артисты стояли на сцене беспорядочной толпой и тоже чего-то ждали. Шлепянов сидел верхом на стуле, низко опустив голову. Что-то действительно надо было придумать...

И вдруг со свойственной ему живостью Илья Юльевич вскочил со стула (как типичны были для него эти острые контрасты состояний!) и по-мальчишески задорно скомандовал: «Повернитесь все спиной к дирижеру и пропойте всю сцену сначала!»

В воздухе запахло скандалом. Стараясь остаться незамеченным в темноте зрительного зала, я понял, что сейчас решается судьба Шлепянова с его оперной режиссурой, а заодно и моя — с моей оперой. Настроение на сцене, кажется, точнее всего следовало определить так: «И опера не та, и режиссер не тот». Мне стало не по себе. Значительно позже я понял, что со стороны Шлепянова это не было безрассудством азартного игрока, идущего на максимальное обострение. Просто Шлепянов никогда не отступал, не убедившись на опыте в неосуществимости или неразумности своих идей. Но как ошибались те, кто считал его упрямым...

Шлепянов, особенно в минуты творческого подъема, обладал огромной силой убеждения, почти гипнотической силой воли. Особенно глаза. С ним можно было не соглашаться по телефону, спорить в письмах, но трудно было не подчиниться, когда он смотрел вам в глаза.

Так было и на этот раз. Хайкин поднял палочку,

оркестр заиграл, а все артисты на сцене запели, стоя спиной к оркестру. Это был беспрецедентный случай в жизни оперного театра. Мне показалось, что все они — и солисты и артисты хора — впервые услышали в себе ту самую музыку, которую до того только видели на кончике дирижерской палочки. А услышав музыку так, ощутив ее всем своим художественным существом, они сразу же поверили в себя, убедились, что действительно «на зубок» знают эту нелегкую музыку. А так как убедиться в этом помог им Шлепянов, то переменялось тотчас же и отношение к Шлепянову Режиссера, которого еще несколько минут назад все, казалось, готовы были осудить и отвергнуть, сразу же полюбили, прониклись к нему уважением и верой в него именно как в оперного режиссера.

Надо ли говорить, что с этого момента не только над пресловутой сценой драки (эта сцена стала получаться тут же, на той же репетиции), но и над всей оперой работа пошла по-иному. И не просто лучше, а качественно по-иному.

В Малеготе начался новый творческий подъем, вскоре же замеченный и зрителями и критиками. Шлепянов внес в театр то, что в те годы было еще редким явлением на оперной сцене. Он дал актерам (и солистам и хору) ту свободу сценической жизни, которая, как правило, характеризовала тогда лишь драматический театр. Но одновременно (и, конечно, в связи с этим) он потребовал от них и гораздо большей свободы владения музыкальным материалом, что, естественно, вело к укреплению театра как театра именно оперного, музыкального.

Я остановился так подробно на описании одной репетиции не только потому, что на ней проявились многие характерные черты Шлепянова-режиссера — воля, темперамент, настойчивость, порой парадоксальная смелость рабочих приемов и, главное, ни перед чем не останавливающееся стремление добиться на сцене неразрывного единства жизненной правдивости с яркой театральной формой.

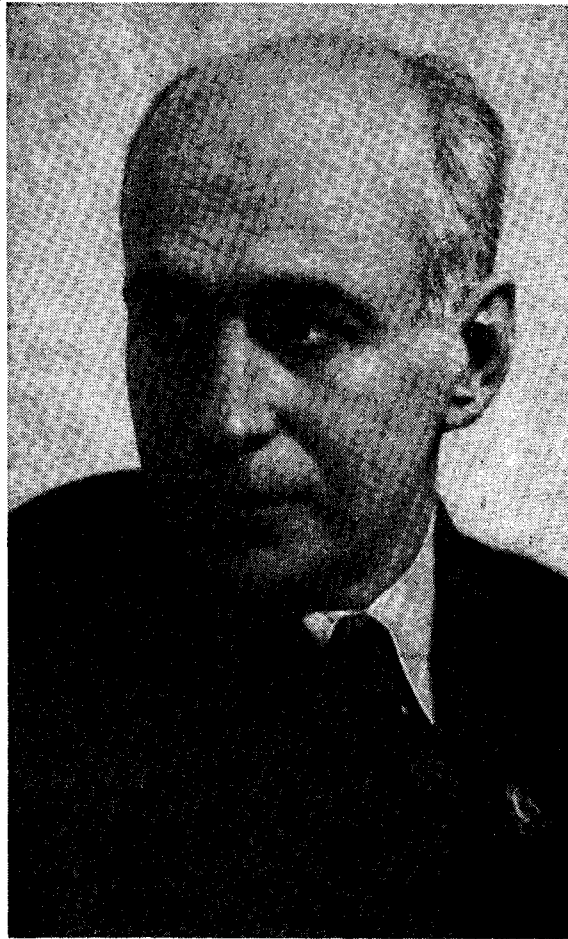
Я остановился на этой репетиции и, потому, что, с моей точки зрения, именно на ней, в ее трудностях, Шлепянов родился как оперный режиссер, отдав затем музыкальному театру большую и лучшую часть своей творческой жизни.

От драмы к опере

«В Шлепянове правильно соединяются живые взаимоотношения художника — режиссера — актера; у него есть ценный опыт гражданской войны, у него крепкие нервы, упорство», — так писал в начале 30-х годов о замечательном советском режиссере Илье Шлепянове замечательный советский драматург Всеволод Вишневский.

В этих словах нет, конечно, полной, всесторонней характеристики богатой человеческой и творческой личности Шлепянова, но некоторые важные черты ее подчеркнуты здесь очень точно.

Вот, например, о «ценном опыте гражданской войны». Многие скрываются за этими словами. Гражданская война, в которой Шлепянов участвовал рядовым бойцом-добровольцем Красной Армии, была для него в полном смысле «боевым крещением». В боях за Советскую власть Шлепянов познал жизнь в самом остром ее разрезе. И понял



И. Ю. Шлепянов

главное — нерасторжимость судьбы человека с судьбой народной. И вошел он после этих вздыбленных, горячих дней в жизнь и в театр возмужавшим, закаленным и умудренным.

На протяжении всей своей творческой деятельности не растерял Шлепянов этот ценный опыт. Напротив, жизнь и работа постоянно обогащали его. И чем больше отдавал он своих сил, своего опыта каждой новой постановке, тем больше возрастали эти силы и этот опыт. Так всегда бывает с настоящими большими художниками.

Шлепянову приходилось ставить самые различные спектакли, и, как подлинный мастер, он умел блестяще решить любую встававшую перед ним задачу. Но мне всегда казалось, что особенно воодушевлялся Илья Юльевич в работе над пьесами, где тема народа была основной темой, определявшей звучание и всего спектакля и личных судеб отдельных героев. И тогда в Шлепянове появлялась какая-то особая увлеченность, словно он сам становился участником событий, изображенных в пьесе.

Опыт гражданской войны был для Шлепянова той исходной жизненной ступенью, которая во многом

определила весь его путь как настоящего советского художника с остро развитым чувством современности, которое не покидало его и не изменяло ему никогда, над какой бы темой он ни работал.

В двадцать три года Шлепянов дебютировал на театральной сцене в качестве художника. Спустя несколько лет он увлекся режиссурой и в конце концов отдался ей целиком, вовсе забросив художественно-декоративное искусство.

Взгляды молодого Шлепянова на театр формировались в значительной мере под непосредственным воздействием Всеволода Мейерхольда — художника талантливого, сильного и самобытного. В Мейерхольде Шлепянова увлекали прежде всего смелость, с какой он искал новых, отвечающих духу современности форм театрального представления, и непримиримая ненависть ко всему серому, буднично-натуралистическому, к любым проявлениям в искусстве штампа, трафарета.

Три спектакля оформил Шлепянов-художник в мейерхольдовском театре: «Д. Е.», «Мандат» и «Учитель Бубус». Но его индивидуальность к тому времени определилась уже достаточно сильно для того, чтобы он мог безоговорочно подчиниться воле другого, даже большого мастера. Видимо, не мог он также согласиться и с крайностями формальных экспериментов Мейерхольда, уводивших его порой в сторону от больших задач советского искусства. Так или иначе, в период работы над «Ревизором» между ними произошел разрыв, и Шлепянов ушел из театра.

Но никогда не забывал он о том, кто был его первым настоящим театральным учителем. С глубоким уважением и любовью, отдавая дань новаторскому таланту и мастерству Мейерхольда, он называл себя его учеником даже в те годы, когда это угрожало его творческой и даже гражданской репутации.

Шлепянов искал своего пути в искусстве. Важнейшим этапом этого пути стали десять лет работы в Театре Революции, куда привело его то же, что в свое время привело в театр Мейерхольда: стремление участвовать в борьбе за новый, советский театр на самых передовых позициях этой борьбы.

В содружестве с одним из талантливейших советских режиссеров — Алексеем Поповым, бывшим в те годы художественным руководителем театра, Шлепянов принял участие во многих постановках — главным образом как художник, а позже и как режиссер.

О том, какой ценный вклад внес Шлепянов в творческую жизнь театра, как обогатил он ее своей яркой индивидуальностью, хорошо помнят люди моего поколения — молодежь того времени, стремившаяся побывать на каждом новом спектакле «своего» театра, каким мы считали Театр Революции.

Судить об этом можно и по обширной прессе того времени. Среди множества приветствий, полученных театром к десятилетнему юбилею, выделяется письмо, под которым стоят подписи: Рафаил и Роберт Адельгеймы, М. Блюменталь-Тамарина, Е. Гельцер, В. Качалов, О. Книппер-Чехова, Л. Лео-



«Ромео и Джульетта» в Театре Революции



«Помпадуры» в Ленинградском Малом оперном театре

нидов, М. Лилина, И. Москвин, А. Нежданова, И. Певцов, В. Петров, К. Станиславский, Ю. Юрьев, А. Яблочкина. И есть в этом примечательном письме фраза: «Такие спектакли, как «Поэма о топоре», «Улица радости», «Мой друг», являются этапными не только для самого Театра Революции, но и для всего советского театра». Напомню: художником всех трех спектаклей был Шлепянов, режиссером одного из них — «Улица радости» — был также Шлепянов.

Одним из ярчайших событий московской театральной жизни последующих лет был спектакль Театра Революции «Ромео и Джульетта» с участием талантливейших исполнителей заглавных ролей — М. Бабановой и М. Астангова. Спектакль этот был поставлен Ал. Поповым совместно с Шлепяновым. Шлепянов был и художником спектакля.

Увидев «Ромео и Джульетту», Вл. И. Немирович-Данченко пригласил Шлепянова в свой театр в качестве художника. Шлепянов расстался с Театром Революции. Много дал он этому театру, многому и сам здесь научился. Мастерство его отшлифовалось, талант окреп, и появилось в нем нечто новое и очень важное — зазвучала в нем лирическая, сер-

дечная струна. И, наконец, быть может, самое главное — он почувствовал, что быть в спектакле только художником для него мало. Создавать не только атмосферу для действия, но и само действие — вот в чем он видел теперь смысл дальнейшей своей жизни в театре. Он созрел как режиссер для большой, самостоятельной работы.

Продолжавшееся всего семь месяцев пребывание в новом театре формально было незначительным эпизодом в творческой биографии Шлепянова. Но по существу оно оказалось переломным моментом его жизни. Недолгое общение с Немировичем-Данченко вызвало в нем интерес к новой области — к опере.

Трудно сказать, привлекал ли когда-нибудь раньше Шлепянова музыкальный театр. Быть может, мысль о нем возникла в работе над спектаклем «Концерт», драматургию которого, в сущности, определяла музыка. А может быть, гораздо раньше, еще в «мейерхольдовский» период, в дни постановки «Бубуса», ритм которого в большой мере был связан с ритмом обильно звучащей в спектакле музыки Листа. Весьма вероятно, что именно в театре

Мейерхольтда, любившего музыку и придававшего ей большое значение в своих спектаклях, Шлепянов и почерпнул свой первый интерес к театральной музыке.

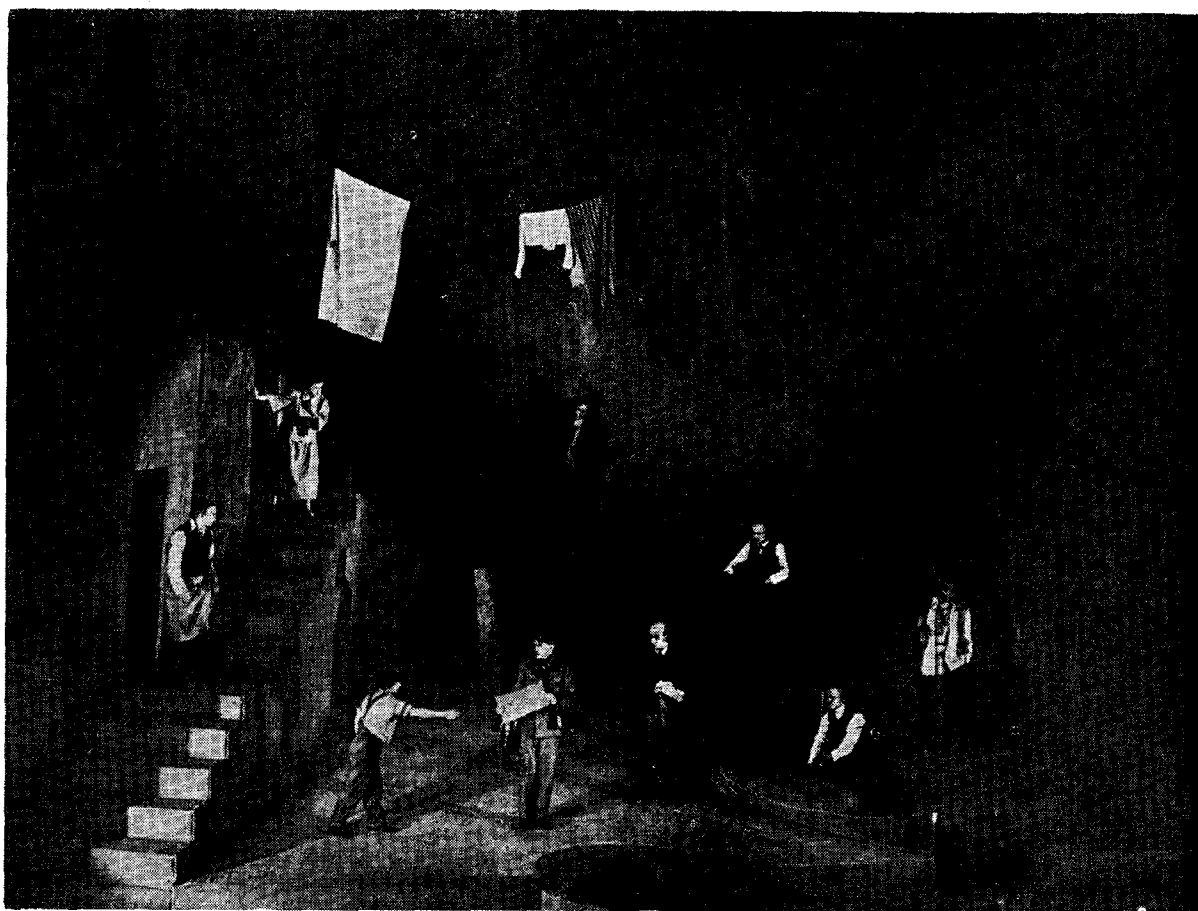
Так или иначе, после сближения с Немировичем-Данченко начался новый, «оперный» период деятельности Шлепянова. Многие почерпнув в личных встречах и беседах с большим художником и мастером, Шлепянов на всю жизнь сохранил к нему уважение и глубокую признательность. Но так же, как в свое время он не стал «мейерхольдовцем», не стал он и «мхатовцем», хотя глубоко и основательно начал в те годы изучать систему Станиславского. Шлепянов был чужд всякого догматизма, и, подойдя совершенно непредвзято и к опыту Мейерхольтда и к опыту МХАТ, извлек из этого богатейшего кладезя театральной мудрости все то, что было близко его собственному художественному мировоззрению и помогало формированию своего индивидуального художественного лица. И то, что оба источника находились (так, во всяком случае, принято было всегда думать) на крайних полюсах нашей театральной жизни, ни в малейшей степени не вело Шлепянова к эклектизму или хотя бы противоречи-

вости воззрений. Вспомним, что на этот счет говорил Мейерхольтд: «Мы с ним (с К. С. Станиславским.— Дм. К.) подходим к решению одной и той же проблемы, как строители туннеля под Альпами: он движется с одной стороны, а я с другой, но где-то на середине должны обязательно встретиться». Шлепянов, видимо, почувствовал, что опора на опыт Мейерхольтда поможет ему находить решение спектакля как целого, но что без опоры на систему, рожденную МХАТ, ему трудно будет найти верный ключ к художественному сознанию и сердцу актеров.

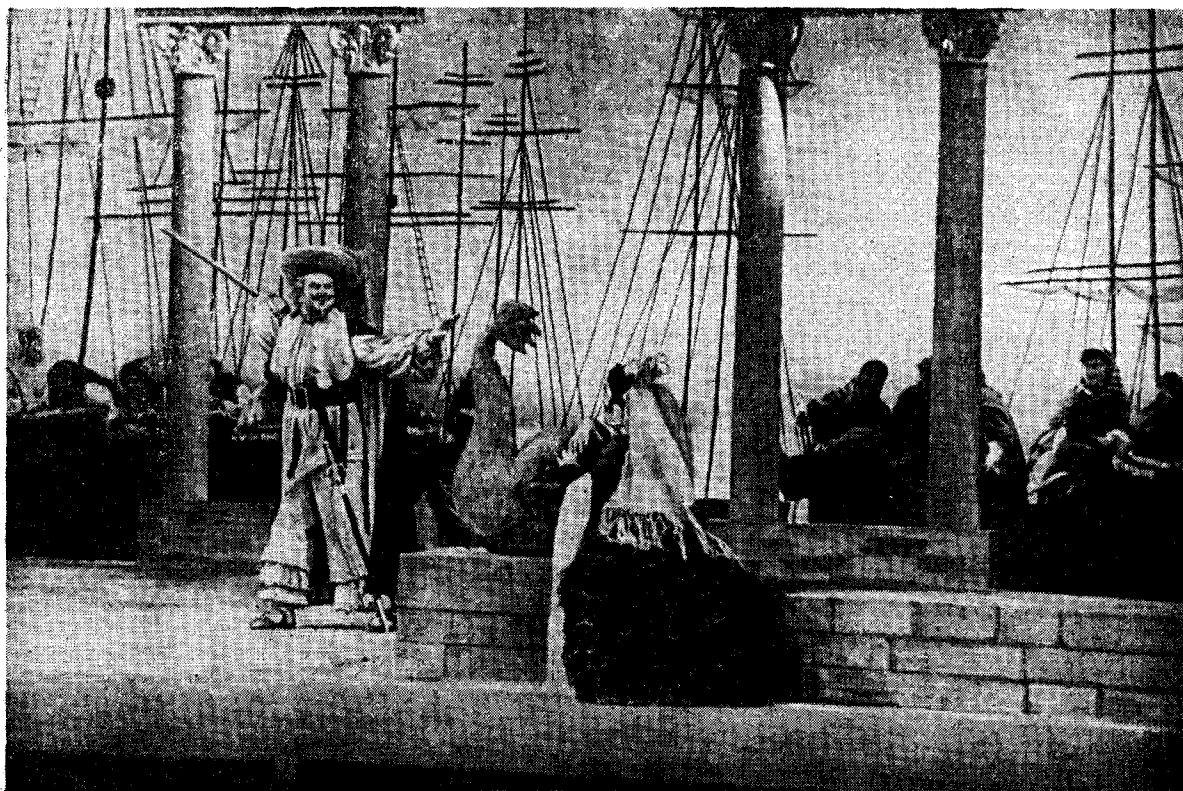
В Малегот, куда его пригласили в 1937 году для постановки ряда советских опер, он пришел «самим собой», режиссером Шлепяновым, со своими взглядами и убеждениями, с твердой верой в свои силы и в свое призвание как оперного режиссера.

Первые опыты

Многие режиссеры драматического театра брались за постановку оперных спектаклей. Здесь можно назвать такие крупные имена, как А. Попов,



«Улица радости» в Театре Революции



«Дуэнья» в театре оперы и балета им. С. М. Кирова

Н. Охлопков, Р. Симонов. Но почти все они приходили в оперный театр «гастролерами», и сделанные ими оперные постановки оставались одиночными эпизодами и в их творческой жизни, и в жизни оперного театра, которому они дарили частицу своего таланта, опыта и умения. Сделавшие так неизмеримо много для оперного искусства Немирович-Данченко и Станиславский продолжали до конца дней делить себя между двумя театрами — оперным и драматическим.

Шлепянов был едва ли не единственным крупным драматическим режиссером, который, достигнув творческой зрелости, пришел в оперный театр и остался в нем навсегда. Ведь только случайные обстоятельства предвоенных и военных лет заставили его на некоторое время вернуться в драму. Придя в оперный театр, Шлепянов отдал ему всего себя целиком. Он отдал оперному искусству весь свой огромный опыт художника и режиссера, накопленный за многие годы работы в драматическом театре. Неутомимый борец за новое в искусстве, одержимый вечным творческим беспокойством, непрерывно толкавшим его на новые искания, он отныне посвятил себя борьбе за советский оперный театр, как театр подлинного реализма.

История советского оперного театра знает немало примеров, когда режиссеры, выросшие в драматическом театре, подходили к опере как к драма-

тической пьесе с музыкой, опираясь преимущественно на либретто, а не на музыку. Пытаясь догматически применить к опере систему Станиславского, они зачастую лишь компрометировали эту систему. Создавалось впечатление, что принципы этой системы распространялись лишь на внешнюю оболочку спектакля, на внешнюю сторону поведения актеров. Внутренний же их мир, то есть самое главное в системе, оставался незатронутым. По-прежнему пели певцы свои арии и монологи, выключаясь из пьесы и глядя на дирижера, только пытаясь «оправдывать» свое пение какими-либо «физическими действиями» (на практике — простейшими бытовыми занятиями). В таком совершенно нелепом желании «оправдать» в опере пение (как иной раз считали необходимым «оправдывать» танец в балете!) и заключалась, на мой взгляд, главная беда многих неудачных опытов приближения оперы к реализму, опытов перенесения на оперную сцену системы Станиславского.

Судя по всему, Шлепянов пришел в оперный театр, понимая, какие опасности таит в себе такой неправильный подход к оперному искусству — во многом близкому искусству драмы, но в основе своей принципиально от него отличному. Понимал Шлепянов и то, что в оперном театре, как нигде, часто называют «традициями» вовсе никакие не традиции, а самые дурные штампы, закоряченную

рутину. И если не объявить войну этой рутине, этим штампам — лучше и не идти в оперный театр.

Малегот с его достижениями, накопленными в первой половине 30-х годов, был именно тем театром, где полностью могли быть реализованы передовые идеи Шлепянова, и сам он был именно тем режиссером, которого ждали в театре.

Еще до выпуска первой премьеры — оперы «Кола Брюньон» — в театральной газете можно было прочитать: «С появлением режиссера И. Ю. Шлепянова солисты приобщились к методу К. С. Станиславского. Этюды, импровизации, искание «сценических задач» и «чувства правды» привели на правильный путь к построению реалистического образа».

Актеры были увлечены новыми принципами работы. Пение «на дирижера» стало признаком дурного стиля, говорящим о музыкальной беспомощности актера. «Метод, которым работает режиссер Шлепянов, для меня нов. Я впервые получила такую свободу и в то же время такое понимание своих сценических задач», — писала чудесная исполнительница роли Ласочки в «Кола Брюньоне» — И. Лелива. То же самое, кажется, готов был повторить весь коллектив театра.

Спектакль, показанный в 1938 году, невзирая на недостатки оперы, получился ярким и необычным. В музыкальном отношении он был сделан Б. Э. Хайкиным в высшей степени талантливо, с безукоризненным мастерством. Зрителей привлекала в этом спектакле та свобода и жизненная естественность, которую Шлепянов вызвал в актерах и которая царяла на сцене.

Пресса единодушно отмечала большие успехи, достигнутые Малеготом после прихода Шлепянова: «Благотворен результат работы постановщика с солистами-певцами», «Ни в одной из ролей так полно, свежо не раскрывалось дарование Модестова, как в «Брюньоне»; «Кола Брюньон в трактовке режиссера Шлепянова и актера-певца А. Модестова — это яркий сценический образ, далекий от традиционных оперных штампов».

Но, как и следовало ожидать, не все достигнутое Шлепяновым, в этом спектакле было понято и оценено. Слишком много было в нем нового, неожиданного для оперной сцены. Ласочка, допев свое ариозо, засыпала «сраженная солнцем» под тенистым деревом. Исполнительница не без труда достигла того, чего требовал Шлепянов: конец ариозо сна пела уже лежа на траве. В другой картине полужа пришлось петь Брюньону — это был эпизод его бреда во время чумы. Обе сцены были сделаны отлично — живо и убедительно. А критик острит: «Шлепянов стремится уложить всех актеров на обе лопатки...» Шлепянов помог хору добиться небывалой до того свободы и непринужденности сценической жизни. А критика упрекала: «Крестьяне и особенно крестьянки слишком много и долго находятся в движении, слишком интенсивно веселятся...» Живые (не «оперные!») эмоции кое-кто принимал за мелодраму. Там, где правдиво звучали человеческие страдания, готовы были учуять экспрессионизм.

И все же после «Кола Брюньона», этой «пробы пера» в оперном театре, Шлепянов был признан как оперный режиссер. Признан в самом театре, признан зрителями, в конце концов и критикой.

Вторая постановка в Малеготе — опера Л. Ходжа-Эйнатова «Мятеж» — прошла незаметно и успеха Шлепянову не принесла, хотя опыт, почерпнутый

в работе над этой оперой, посвященной современной советской теме, в дальнейшем ему очень пригодился.

Зато третья, осуществленная Шлепяновым в 1939 году постановка — опера А. Пашенко «Помпадуры» (по Салтыкову-Щедрину), имела успех почти сенсационный. Это был, в самом деле, во многих отношениях превосходный спектакль. «С таким высоким уровнем театральной культуры мы встречаемся в оперном спектакле едва ли во впервые», — писал критик М. Друскин, и он был безусловно прав. Спектакль этот, по его словам, «блестяще полемизировал с псевдореалистической обыденностью и добротной серостью многих наших оперных постановок».

Шлепянов с удивительной щедростью развернул в «Помпадурах» свой разносторонний талант, блеснув на этот раз его комедийной гранью, представ перед зрителями художником остроумным, веселым, способным даже на шалости. Ведь и в жизни Илья Юльевич, при всей своей серьезности, глубине мышления и чувствований, не прочь был и повеселиться, и посмеяться, и даже почти по-детски «подурачиться». Это было чудесным свойством его юной души. И его нельзя было не любить за это, как нельзя было не любить и за ум и за талант...

Никогда не забывая, что «театр есть театр», Шлепянов позволял себе в комедийных спектаклях пошутить, побаловаться, «поиграть». Безукоризненный вкус оберегал его от опасности впасть при этом в вульгарность. «Помпадуры» были таким козорным спектаклем — смотреть и слушать его было интересно, легко и весело. Но вместе с тем это был спектакль точной социальной направленности и огромной сатирической остроты. Это был спектакль, достойный имени великого русского писателя-сатирика.

„Интермеццо“

После «Помпадуров» Шлепянову пришлось расстаться с Малеготом, где его успели полюбить и надеялись видеть постоянным режиссером. В 1939 году его назначили художественным руководителем Декады белорусского искусства, состоявшейся годом позднее в Москве.

Работа эта не принесла Шлепянову творческого удовлетворения, хотя он и отнесся к ней, как к каждой новой работе, с полной отдачей всех своих душевных и физических сил. В крайне сжатые сроки ему пришлось подготовить для показа в Москве несколько спектаклей, не имея при этом ни времени, ни возможностей углубленно поработать с авторами и исполнителями. Тем не менее он сделал немало для поднятия художественной культуры театра, и критика оценила результаты его усилий, отметив, что спектакли были сделаны «культурно и умело», что в работе Шлепянова была видна «обдуманность и серьезность культурного мастера...».

Назначенный после декады художественным руководителем Московского драматического театра имени Ленсовета, Шлепянов явно стал тосковать по оперному театру, где музыка давала особенно большой простор для выражения лирических чувств, для выявления той глубокой человечности, которая все больше и больше начинала определять его отношение к искусству. И может быть, не случайно, излагая мне свой план музыки к спектаклю «Севильский цирюльник» (вот тоже был по-шлепяновски



«Кола Брюньон» в Ленинградском Малом оперном театре

«озорной» и притом отличный спектакль!), он говорил: «Напишите увертюру и три антракта, как Вы писали бы их для оперы». Может быть, даже по ассоциации с «Брюньоном» родилась у Шлепянова такая идея — там ведь тоже была увертюра и три симфонических антракта.

Началась война. Театр имени Ленсовета распался. Шлепянов становится художественным руководителем Московского театра сатиры. Но и это — короткий эпизод в его жизни. За год до окончания войны его назначают главным режиссером Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. С радостью принимает Илья Юльевич это назначение и особенно охотно идет именно в этот театр, куда главным дирижером только что пришел Б. Э. Хайкин, с которым они так сблизились и подружились на совместной работе в Малеготе. Начался новый период деятельности оперного режиссера Шлепянова.

Пора зрелости и расцвета

Восемь лет работы И. Ю. Шлепянова в театре имени Кирова были годами расцвета и театра и самого Шлепянова. Справедливо писал в свое время музыкально-театральный критик В. Богданов-Березовский: «Со времени прихода Шлепянова в театр имени С. М. Кирова в качестве главного режиссера растет и укрепляется в коллективе культура актерского исполнения». Думаю, однако, что слова о росте и укреплении культуры должны быть отнесены не только к актерскому исполнению, но ко всей творческой жизни театра в целом.

Шлепянов ставил в кировском театре и классику — «Травиату», «Евгения Онегина», «Орлеанскую деву», «Мазепу», «Бориса Годунова», ставил и оперы советских авторов — «Дуэнью» С. Прокофьева, «Князь-Озеро» И. Дзержинского, «Ивана Болотникова» Л. Степанова, мою «Семью Тараса».

Первой выдающейся победой в этом ряду стал спектакль «Орлеанская дева». Участникам спектакля, в том числе И. Ю. Шлепянову, была присуждена Государственная премия. Чуткий музыкальный критик М. Гринберг правильно оценил этот спектакль как «одно из свидетельств огромного роста и музыкальной и театральной культуры нашей страны». И глубоко прав был он, утверждая, что «новая постановка «Орлеанской девы» — это не простая реставрация незаслуженно забытой партитуры, это, по существу, второе рождение оперы Чайковского».

Постоянное стремление Шлепянова добраться до самых коренных основ произведения привело к глубокой, во многом расходящейся с «традиционной», трактовкой оперы Чайковского как произведения прежде всего героического. В этом была и художественная и идейная сила нового спектакля. «Спасибо театру имени Кирова за постановку «Орлеанской девы», которую он показал нам. Прекрасный спектакль! Первоклассный спектакль!» — слова эти, сказанные народным артистом СССР Ю. М. Юрьевым, выражали мнение множества и рядовых любителей оперного искусства и изощренных его ценителей, критиков-профессионалов.

«Орлеанская дева» знаменовала собой вступление Шлепянова в пору полной творческой зрелости как оперного режиссера.

Следующей великолепной работой Шлепянова после «Орлеанской девы» была первая постановка на сцене лирико-комической оперы Сергея Прокофьева «Дузнья» («Обручение в монастыре»), написанной композитором незадолго до начала войны. После большого перерыва Шлепянов выступил в этом спектакле (совместно с Т. Бруни) и как художник. Вот где опять развернулся комедийный дар Шлепянова, но уже в сплетении с чудесно расцветшим к этому времени лирическим даром!

Надо вспомнить, что в те годы прокофьевское оперное творчество еще не получило того признания, каким оно повсеместно пользуется в наши дни, и было совершенно неизвестно широкой публике. И, как это ни странно, более всего настроенно (а порой даже враждебно) относились к нему сами исполнители, особенно оперные певцы. В известной мере это можно было объяснить: как в прошлом русской музыки Глинка, а потом Мусоргский, так в наше время Прокофьев создал свой оперный стиль, предъявляющий к певцам новые и сложные требования, связанные прежде всего с интонационным своеобразием музыки и трудностью ее декламационного «произнесения». И справиться с этими требованиями было не так-то легко.

Неуспех довоенной постановки замечательной прокофьевской оперы «Семен Котко» в театре имени Станиславского был связан, думается мне, не только с неудачной режиссерской работой, как это принято думать, но в большой мере и с неосвоенностью актерами интонационного и декламационного своеобразия прокофьевской музыки.

Первый большой успех в этом направлении был достигнут при первом (концертном) исполнении в 1945 году «Войны и мира», что целиком надо отнести за счет мудрого таланта и мастерства С. А. Самосуда, можно сказать, «крестного отца» этой самой любимой и ценимой Прокофьевым его оперы.

«Дузнья» в кировском театре была следующим, принципиально важным шагом на пути освоения прокофьевского оперного творчества. Научившись

к этому времени понимать друг друга с полуслова, Хайкин и Шлепянов создали блестящий по остроумию, мастерски построенный, настоящий «прокофьевский» спектакль. Взыскательный в своих оценках, требовательный художник Дмитрий Шостакович писал после премьеры: «Б. Хайкин дирижирует с подлинным блеском, раскрывая всю красочность чудесной партитуры Прокофьева. Режиссер И. Шлепянов нашел легкую и прозрачную форму для всего спектакля. Артисты успешно справились со своими партиями». В заключение Шостакович назвал этот спектакль «чрезвычайно интересным и глубоко своеобразным».

Да, это действительно был очень своеобразный спектакль. Свообразием его, полной освобожденностью от оперной рутин и можно объяснить, с одной стороны, большой его успех у публики, с другой — обвинения в «формализме», которые не замедлили обрушиться на головы и автора и постановщика из уст критиков, способных находить радость и утешение только в перелистывании давно уже прочитанных, замусоленных страниц...

Большое принципиальное значение в жизни кировского театра имела постановка Шлепяновым «Бориса Годунова». Шлепянов обосновывал свой режиссерский замысел стремлением освободить гениальную оперу Мусоргского от традиционного нагромождения «парчи и золотая», от ставшего уже привычным «дворцового величия». Поэтому и выбор редакции стал «вопросом мировоззрения, вопросом идеологии». Театр остановился на подлинной редакции самого Мусоргского. Решая важнейший в опере образ — образ народа, Шлепянов шел «через традиции Сурикова, через его понимание народных сцен». Спектакль получился монументальный, суровый, овеянный дыханием подлинной народности.

Многое в виденных нами спектаклях со временем забывается. Но такую сцену, как трагедийный, насыщенный неподдельным динамизмом народный хор в сцене перед храмом Василия Блаженного: «Хлеба! Хлеба!», — вряд ли когда-нибудь забудет тот, кто хоть раз видел «Бориса», поставленного Шлепяновым на сцене кировского театра.

В эти же годы Шлепянов впервые в жизни обратился к педагогической работе — в Ленинградской консерватории ему поручили руководство оперным классом. Увлечшись сам этими занятиями, в основу которых легли принципы Станиславского, Шлепянов увлек ими и консерваторскую молодежь, в среде которой его полюбили так же, как любили во всех коллективах, с которыми ему довелось в своей жизни работать.

И однажды настал момент, когда путь Шлепянова-режиссера и путь Шлепянова-педагога встретились. В труппе театра не нашлось исполнительницы, способной по вокально-сценическим данным и внешнему облику создать правдивый образ юной комсомолки Насти в опере «Семья Тараса», к постановке которой театр приступил в 1949 году. Шлепянов отлично понимал, что неудача в воплощении образа Насти означала бы неудачу всей оперы. И он предложил характерный для него по смелости и, несомненно, рискованный выход из положения: подыскать исполнительницу на эту роль из числа своих консерваторских воспитанниц.

Я хорошо помню вечер в театральном кабинете Хайкина, когда в присутствии трех человек — главного дирижера театра, главного режиссера и автора оперы — две совсем юные девушки, с трудом пре-

одолевая волнение (впрочем, мне казалось, что Илья Юльевич волновался не меньше своих учениц!), спели несколько отрывков из партии Насти. Обе они — Бэлла Каляда и Алла Тарасова — произвели отличное впечатление и были тотчас же включены в состав исполнителей нового спектакля и приступили к работе.

Исход этой работы был делом чести не только для юных артисток, но и для самого Шлепянова. И снова его смелость себя полностью оправдала. Образ Насти, особенно в исполнении обладательницы поэтического таланта Бэллы Каляды, был единодушно расценен как одна из наибольших удач новой постановки театра. Спектакль был удостоен Государственной премии. Среди награжденных были руководители спектакля — Б. Хайкин, И. Шлепянов, художник С. Вирсаладзе — и ряд солистов, в том числе Бэлла Каляда.

Месяцы работы над «Семьей Тараса» я вспоминаю как один из увлекательнейших периодов своей жизни. Общение со Шлепяновым принесло мне много радости и творчески очень обогатило меня. В этом общении я особенно остро ощутил, как счастливо сочетаются в Шлепянове режиссер, художник, драматург и актер.

Его идеи часто бывали неожиданными, но всегда плодотворными. Как прояснился, например, для всех участников образ спектакля, когда Шлепянов связал четыре акта оперы с четырьмя периодами жизни семьи Тараса в оккупированном фашистами поселке и, соответственно, с четырьмя временами года: I акт — конец мирной жизни — конец лета; II и III акты — жизнь под пятой врага — осень и зима; IV акт — освобождение — приход весны. Эта идея увлекла и самого Шлепянова и Вирсаладзе, в высшей степени талантливо претворившего ее в живописных декорациях, увлекла она и руководимый Хайкиным весь коллектив солистов, хора и оркестра. А какая особая поэтичность возникла в лирической сцене Насти с Павкой после того, как сцена эта была поднята Шлепяновым на скрытую до того от глаз зрителей мансарду в доме Тараса.

Советы, которые Шлепянов давал мне и либреттисту С. А. Ценину во время нашей работы над оперой (и которые очень нам помогли!), при всем интересе и внимании Ильи Юльевича к форме, всегда исходили из заботы о внутреннем содержании. Вот характерные в этом смысле слова, которые он написал мне в ответ на изложенный план решить сцену прощания Тараса с сыновьями в форме большого ансамбля: «Эта сцена... должна оставлять ощущение красоты душевной (именно красоты!!!), а все остальное — «предлагаемые обстоятельства».

Через год после «Семьи Тараса» оборвалась недолгая жизнь Ильи Юльевича. Прощаясь со своим талантливым, умным руководителем и добрым другом, выполняя желание, которое он высказывал незадолго до смерти, хор театра спел «Прощальную песню» Насти и ее юных товарищей-комсомольцев: «Прощайте, друзья, уходите пора! Пусть минута прощанья всегда тяжела, все равно мы вместе всегда!»

Вспоминая о встречах с Ильей Юльевичем Шлепяновым, я не могу говорить о них только как музыкант о режиссере. Эти встречи были несказанно дороги мне и тем, что в лице Ильи Юльевича жизнь свела меня с чудесным человеком — не только талантливым, умным и глубоко принципиальным, но и человеком большого сердца и удивительно юной души. Встретиться с таким человеком — это счастье, и я бесконечно благодарен за него своей судьбе.

Со Шлепяновым всегда было интересно, и каждая новая встреча с ним таила в себе новые неожиданности. В нем причудливо сочеталась колкость с нежностью, серьезность — с мальчишеской шаловливостью, художническая мудрость — с житейским простодушием. В нем до последних дней жизни горел огонь того творческого беспокойства, который никогда не позволял ему останавливаться на достигнутом, вечно толкал вперед, к новым задачам, к новым трудностям, к новым дерзаниям.

Десять лет прошло со дня смерти И. Ю. Шлепянова. Много успехов достигнуто за эти годы нашим оперным театром. Но очень многие важнейшие задачи по-прежнему остаются нерешенными. Противоречия между требованиями жизни, между рожденным ею современным искусством и старыми обветшалыми оперными «традициями», не желающими добровольно сходить со сцены, уступая место живым традициям сегодняшнего дня, все еще тормозят дальнейшее развитие оперного искусства.

Сейчас как никогда важно теоретически осмыслить весь путь, пройденный нашим театром, и обобщить огромный опыт, накопленный мастерами.

Большая доля в этом коллективном опыте принадлежит И. Ю. Шлепянову. И дело здесь не только и не столько в том, что Шлепянов отдал оперному театру много лет своей жизни и осуществил ряд постановок, относящихся к вершинным достижениям советского оперно-театрального искусства. Не это главное. Главное то, что выработанные Шлепяновым эстетические принципы, его творческие идеи, его необычные методы работы с актерами, — это не вчерашний, а сегодняшний и даже завтрашний день нашего оперного театра, это не история нашего театра, а живая его современность. Опыт Шлепянова особенно важен и ценен еще потому, что и в «драматическом» и в «оперном» периодах его деятельности накоплен он и проверен преимущественно на современном советском репертуаре, на пьесах советских драматургов и операх советских композиторов, на темах и сюжетах, в значительной части своей связанных с современной советской действительностью.

Хочется верить, что этот опыт будет подхвачен и развит сегодня, когда перед оперным театром, как и перед всеми культурными, художественными областями нашей жизни, встают такие большие и увлекательные задачи, раскрываются такие бескрайние и величественные перспективы!

С. Антонов

ЕГО ИМЕНИ НЕТ НА АФИШЕ

Его фамилии нет ни на афишах, ни в программах спектаклей Казанского Большого драматического театра имени В. И. Качалова. О нем не вспоминают и в газетных рецензиях на новые

постановки. И все же во всех делах, во всей жизни театрального коллектива есть немалая доля участия этого человека. Впрочем, вряд ли его никто не знает. Зрители, особенно завсегдатаи (а их в Казани немало!), без сомнения обращали внимание на чуть сгорбленного пожилого мужчину с живыми глазами, частенько неторопливой походкой прохаживающегося во время антрактов по фойе, прислушивающегося к тому, что говорят зрители о спектакле, или сидящего в зрительном зале и внимательно, как-то по-особенному чутко следящего за развитием событий на сцене... Да, было время, когда и он сам, вот так же, как эти молодые артисты, выступал на подмостках. Правда, в последний раз Григорий Давыдович Ригорин — директор Казанского театра — появился перед зрителями почти соток лет назад. Где это было? В Мариуполе, Ростове, Екатеринодаре, Новороссийске, Минске?... Да разве припомнишь все города, куда забрасывала судьба провинциального актера! О молодом артисте отзывались хорошо, но сам он не был удовлетворен своей работой.

Дальнейшую судьбу Ригорина определил случай. В 1924 году ему представилась возможность проверить себя на администраторском поприще. Он организует гастроли знаменитых трагиков братьев Адельгейм по Донбассу. Гастроли проходят с огромным успехом и приносят хорошую репутацию начинающему администратору. Затем поездка с Павлом Орленевым и, наконец, приглашение в театр «Красный факел», передвигавшийся тогда из города в город. Здесь уже в полной мере раскрылось организаторское дарование Григория Давыдовича. Он был избран ответственным руководителем...

Много с тех пор произошло событий в жизни Ригорина. Всякое бывало — и приятное, и огорчительное... Но что всегда оставалось неизменным — так это бескорыстная и самозабвенная любовь к театру, к своему делу. Эта нестареющая увлеченность, одержимость и сейчас, на склоне лет, является источником бодрости, энергии директора, делает его не просто руководителем, а душой всего дела.

Когда ни придешь в Казанский театр — утром ли, вечером — всегда застанешь там Григория Давыдовича. Помню, как-то ранним утром, придя в театр задолго до репетиций, я стал свидетелем разбора неприятного конфликта. Впрочем, не так уж неприятного, скорее поучительного. О нем стоит рассказать.

Накануне на выездном спектакле «Потерянный сын» помощник режиссера, еще совсем юный паренек, недавно выдвинутый на эту должность из рабочих сцены, поссорился с администратором, нагрубил. Да где? На сцене, во время спектакля, в присутствии актеров, технического персонала. «Как быть? — размышлял директор, — паренек старательный, я это давно заметил. Из него со временем может вырасти неплохой помреж. Но вот беда: не пользуется пока авторитетом у технического персонала. Да и с новыми обязанностями у него не все ладится. Не заметить, пройти мимо случившегося — тоже нельзя. И для него урока не будет и для других плохой пример. В театре нельзя мириться даже с самым маленьким нарушением этики...».

И вот в кабинете молодой помреж, администратор, заведующий труппой Александр Петрович Вагнер, заведующий постановочной частью Михаил Исакович Ратуш. Тон беседе сразу же задает Григорий Давыдович. Тихо, спокойно идет разговор о случившемся. Внимательно выслушиваются «обе стороны». И неожиданно вместо нотаций, выговоров директор начинает рассказывать о Надежде Георгиевне Кобяковой, недавно ушедшей на пенсию. Когда она вела спектакль, можно было быть спокойным: ничего не случится, все будет в порядке. Как чутко, внимательно она относилась к актерам, к техническому персоналу во время спектакля! Ничего не забудет, не упустит, всегда вежлива, корректна. Вовремя подбодрит, когда надо пожурит... И ведь как будто ничего особенного не делала, просто очень любила всех, кто занят в спектакле, независимо от званий, положений, хорошо знала, что от каждого из них зависит успех всего дела...

И не так уж долго длится беседа, но паренек понимает все, понимает, что допустил оплошность, понимает, что виноват. А Ригорин, чувствуя это, говорит об обязанностях помощника режиссера, о его большой и ответственной роли в театре. Говорит не нравоучительно, а просто, с добрым чувством к провинившемуся. Он верит в него, помогает стать творческим работником театра.

Не раз уж эта вера давала свои чудесные плоды. Зачем далеко ходить за примерами. Вот сидит здесь же всеми уважаемый заведующий постановочной частью М. И. Ратуш. Как понятна ему эта история. Ведь и сам он когда-то из рабочих сцены был выдвинут руководителем постановочной части. Вначале тоже не ладилось, не хватало опыта, были срывы, ошибки... Его ругали за неумение работать, даже поговаривали об увольнении. И всякий раз, когда надо было принимать окончательное решение, Григорий Давыдович вставал на защиту Ратуша. Он видел, угадывал каким-то своим особым чутьем, что выйдет из этого человека полезный театральный работник. Так оно и получилось!

Ушел паренек, ушел и успокоившийся администратор. Кажется, все хорошо, конфликт улажен. Но директор не успокаивается. Долго еще говорит с А. Вагнером и М. Ратушем об этом случае, советует побеседовать с техническим персоналом, создать вокруг молодого помрежа благоприятную обстановку, помочь ему, поддержать.

Так уж заведено в Казанском театре — со всеми наболевшими вопросами, будь то творческие или



Григорий Давыдович Ригорин

технические, прежде всего идут к директору. Пожалуй, правильнее сказать — идут к Григорию Давыдовичу. Вот к нему, к своему старому другу пришел замечательный мастер сцены народный артист СССР Николай Иванович Якушенко. Не сидится дома, давняя привычка ежедневно бывать с утра в театре дает себя знать. А новый репертуар так складывается, что приходится сидеть без дела; нет пьес, где была бы интересная работа для него. Вот и явился к директору (в который раз за последние месяцы!) с «жалобой» на свое вынужденное безделье. Ведь хочется работать в полную силу!

Сидят эти два пожилых человека, почти половину жизни прошедшие вместе в одном театре, обсуждают только что прочитанные пьесы. Спорят горячо. От конкретных произведений разговор переходит на общие проблемы развития драматургии. И кажется,

нет у них за плечами десятилетий напряженного творческого труда, они и теперь полны энергии, энтузиазма.

Беседу прерывает телефонный звонок. Говорят из Москвы, советуют познакомиться с новой пьесой Вадима Кожевникова и Ольги Табачниковой «Знакомьтесь, Балуев!».

— Вот видишь, — обрадовался Ригорин, — может быть, там что-нибудь для тебя найдется. Подожди, будет и на твоей улице праздник. Надо искать!

Постоянные поиски — это одна из характерных особенностей Григория Давыдовича. Особенно развит у него вкус к современной драматургии. Недаром же ни одна сколько-нибудь значительная советская пьеса не прошла мимо театра. Да и сейчас Григорий Давыдович терпеливо, настойчиво ищет новые произведения, не изменил своему правилу: каждый день прочитывать хотя бы одну пьесу.

Мне не раз приходилось встречаться с Григорием Давыдовичем, слушать его рассказы о театральной жизни, встречаясь со знаменитыми и совсем неизвестными артистами, режиссерами... И всякий раз меня не покидало ощущение, будто читаешь какие-то интересные страницы театральной истории. С особой теплотой он говорит об актерах, об их индивидуальностях, их характерах. Даже удивительно, как может этот человек найти к каждому из них особый подход, подобрать к душе свой «ключик». И что самое главное — это большая вера в актера. Не случайно в театре не знают случая, чтобы кто-либо из одаренных артистов «не заметили», не дали раскрыться в полной мере его способностям.

«Если директор любит актера по-настоящему, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко в беседе с директорами и деятелями театров периферии 29 января 1939 года, — любит актерское творчество, любит атмосферу создания спектакля, то есть любит то, ради чего существует театр, — он всегда найдет средства выйти из любого сложного положения. Он сумеет быть и строгим и мягким... И он будет любим в театре». Отличное подтверждение этих слов — вся кипучая творческая деятельность Ригорина, ныне заслуженного деятеля искусств ТАССР.

Я присутствовал на открытом партийном собрании. В ряды великой партии коммунистов принимали трех артистов разных поколений. Двум из них — самому молодому и самой старшей — давал рекомендации коммунист Ригорин. Слушал он юного Женю Кузина, его безыскусную биографию и вспоминал свою суровую молодость, первые шаги на сцене, работу в «Красном факеле», о котором и до сих пор он рассказывает с юношеским восторгом, годы руководства Саратовским драматическим театром имени К. Маркса и, наконец, Казанским, который из полуразвалившегося стал одним из лучших театральных коллективов страны. Нет, не снисходительно смотрит Григорий Давыдович на нынешнюю творческую молодежь. Он верит в нее, помогает ей, хорошо понимая, что у нее тоже есть свои трудности, свои радости и огорчения. Очень хочется ему, чтобы и она так же вот честно, всем сердцем беззаветно любила театр и всю нашу замечательную жизнь.

Много знающими и видящими глазами смотрит директор на Валентину Михайловну Павлову, народную артистку Татарии и заслуженную артистку Российской Федерации. За нее он тоже поручился перед партией. А когда-то, много лет назад, он поручился за нее перед всем коллективом, пригласив ее на работу в Казань из Приморского театра. Тогда он не ошибся: Павлова стала одной из любимых актрис в Казани. Верит он, что не ошибется и на этот раз.

Большим доверием, заслуженным авторитетом пользуется Ригорин у коллектива. Его не раз избирали депутатом городского и районного Советов. Многие из того хорошего, что сделано в театре, проведено по инициативе директора, вот уже двадцать восьмой год несущего свою нелегкую вахту. И все начинания Ригорина были сильны дружной поддержкой коллектива.

Хладнокровие, организаторский талант директора не раз помогали театру выйти из самых, казалось бы, безвыходных положений. Вот, например, первые дни Отечественной войны. Театр только что начал гастроли в Ялте. Понадобилась стойкость, выдержка и умение объединять людей, чтобы в столь трудные дни вывезти всю труппу, весь технический персонал в Казань. Ни одного человека (а почти все были с семьями, так как гастроли предполагались весьма продолжительные), ни одной театральной вещи не растеряли тогда...

Правдивость, принципиальность, огромная любовь к Театру — вот, пожалуй, основные качества Григория Давыдовича, сумевшего их пронести через долгие годы жизни, трудности, нелегкие испытания.

С полной уверенностью можно сказать: у всех, кто знает Ригорина, он пользуется глубоким уважением.

...Вечером идет спектакль... Казалось бы, зачем появляться Ригорину в это время в театре, срочных дел никаких нет. Но директор, как обычно, на своем посту. Он нет-нет да посмотрит за ходом спектакля, пройдет по фойе, почитает новую пьесу. Он сам себе находит дела. Надо же проследить, наладили ли «дождь» в «Хозяине», привели ли в порядок некоторые декорации «Потерянного сына», побывавшие вчера на выезде, проверить, как движется подготовка оформления к премьере, и много других «мелочей», из которых и складывается подлинная культура театра, его творческое лицо.

И долго еще не гаснет свет в его небольшом уютном кабинете. 65-летний энтузиаст театра обдумывает новые планы, готовится к встрече завтрашнего дня...

ОТ РЕДАКЦИИ

В то время, когда номер журнала находился в производстве, пришло скорбное известие о кончине Г. Д. Ригорина. Память о нем будет жить в наших сердцах.

КНИГИ О ТЕАТРЕ

ЧЕХОВ И ТЕАТР

Тередо мной книга «Чехов и театр», выпущенная в 1961 году издательством «Искусство», одинаково интересная как для читателей Чехова, так и для любителей театра. Когда-то она была задумана, как отклик на чеховский юбилей; но юбилей прошел, а книга осталась такой же нужной и актуальной, как была, а в чем-то стала еще нужнее и еще актуальнее. И это надолго.

Книга носит подзаголовок «Письма, фельетоны. Современники о Чехове-драматурге». Составитель ее Е. Сурков постарался извлечь и свести воедино все то из обширного чеховского наследия, что в сумме могло бы составить своеобразную театральную эстетику Чехова.

Правда, полнота книги после выхода чеховского тома «Литературного наследия», давшего возмож-

«Чехов и театр», «Искусство», М., 1961. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Е. Сурков.

ность более широкого знакомства с материалами Вс. Мейерхольда, И. Бунина и др., уже не представляется столь безусловной — это надо учесть при возможном переиздании этой интересной и поучительной работы. Но и то, что собрано, дает достаточно широкое представление о Чехове — театральном писателе.

Книга содержит размышления, рассуждения, замечания, жалобы, разъяснения, полемические советы и парадоксы на театральные темы, которые с большей или меньшей достоверностью отразились в записях друзей Чехова, составляли в течение многих лет существенную часть его переписки и содержание его юношеских фельетонов, иногда более задиристых, чем остроумных, но уже достаточно определенных по симпатиям и антипатиям.

Впрочем, содержание книги шире, чем свод высказываний самого Чехова по театральным вопросам. Чехов предстает в книге в окружении своих театральных единомышленников и противников, оппонентов и истолкователей, — не только в письмах к нему или в воспоминаниях о нем, но и в комментариях Е. Суркова. Комментатор постарался как можно полнее воссоздать картину современного театра, который был объектом суждений писателя и ареной его борьбы — сюжеты пьес, которые разбирал Чехов, суждения его корреспондентов, на которые он откликался, их характеристики. Здесь читатель найдет кое-что новое, чего не содержит собственно чеховская часть книги.

Все это вместе, как справедливо отмечает Е. Сурков — автор вступительной статьи, шире привычной темы «Чехов и Художественный театр» и рисует Чехова не только признанным и любимым драматическим поэтом, каким он стал в эпоху МХТ, но и Чехова непонятого, раздраженного непониманием, обманутого в своих ожиданиях и предвидящего возможные неудачи, Чехова — любителя сцены и Чехова — врага сцены, Чехова, пытающегося сквозь напластования театального опыта и театральных традиций, театральных привычек и театральных эффектов — всяческого театального умения и старания, которое настойчиво вменяют ему в обязанность друзья-драматурги и друзья-актеры и просто друзья, добраться до того, что кажется ему единственно необходимым — до правды.

Здесь, собственно, и заложен пафос книги и ее истинная актуальность.

Смешно сказать, но то, что больше полувека назад казалось еретическим в чеховской драматургии даже почитателям таланта Чехова-беллетриста и что по отношению к самому Чехову сейчас стало азбучно ясным, по-прежнему кажется многим еретическим, как только от истории сцены они переходят к ее сегодняшнему дню.

«Я лично был в восторге от «Чайки», — вспоминает, например, Потапенко, — но с Чеховым спорил. Я говорил, что сцена предъявляет вполне законные требования условности, и если писатель не хочет подчиняться им, то он не должен пользоваться сценой, а избрать для своих образов другой род литературы. Но он этого не признавал и, возражая, впадал в преувеличение, как это с ним всегда бывало. Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы и поработаны рутиной и никак не можете с нею расстаться».

Сам Чехов формулирует эту же мысль более точ-

но: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».

Между тем если сейчас мало кто аргументирует требование непрременной фабульности необходимостью подчиниться «условностям сцены», то ослабление фабулы и попытка приблизиться к естественному и непредвзятому течению жизни рассматривается... как ослабление идейности. И это говорят и пишут люди, которые призывают учиться у классиков!

По тому же недоразумению последователями Чехова в нашей драматургии нередко считают авторов, воспринявших чеховские полутона и подтекст как сценические приемы, как новый вид сценической условности, в то время как Чехов искал приближения к жизни.

Точно так же «семейная» драма, да еще если она погружена в быт, до сих пор — и снова, и снова — вызывает упреки в «мелкотемье», в попытке уйти от больших вопросов времени. Между тем Чехов еще шестьдесят три года назад писал, что... «разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде всего в семье». И пояснял: «...В жизни люди не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт. Но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни». Конечно, жизнь с тех пор изменилась, но разве люди по-прежнему не обедают, не разговаривают о погоде, не волочатся («а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»). Конечно, не всем

обязательно следовать чеховской традиции, но если уж следовать, то не в приемах, а в цели: «Пусть на сцене все будет так же сложно и вместе с тем так же просто, как и в жизни». «Не надо подгонять ни под какие рамки. Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные».

Я понимаю, что совестно из такой большой и интересной книги вместо теории извлекать до неприличия известные цитаты. Но что поделаешь, если истины, давно известные и доказанные всем развитием искусства, приходится доказывать заново, прибегая к авторитету классиков! Что поделаешь, если рутинная мышления, о которой писал Чехов, «столь живуча», если правда каждый раз заново должна находить себе дорогу в искусство, если о нем все еще судят так поверхностно и предвзято, и если у искусства все еще так много ценителей, о которых тот же Чехов полвека назад писал в одной из записных книжек: «Если человек присасывается к делу, ему чуждому, например к искусству, то он за невозможностью стать художником, неминуемо становится чиновником. Сколько людей таким образом паразитирует около науки, театра и живописи, надев вицмундиры!»

Впрочем, книга, конечно, не для них. Она для тех многочисленных читателей, которые относятся к искусству творчески, работают ли они в нем или просто любят искусство жизненной правды. Для них в книге, сделанной заботливо и любовно, содержится несравненно больше, чем в нескольких цитатах, которые я привела. Но не будем пересказывать содержание книги — она говорит сама за себя.

М. Туровская

В ЭТОМ ГОДУ

В первом квартале 1962 года издательством «Советский писатель» выпущены книги: сборник статей Е. Суркова «На драматические темы», монография И. Вишневской «Б. Лавренев. Очерк жизни и творчества», книга В. Боборыкина «Трилогия Н. Погодина о Ленине».

В течение года выйдут в свет книги: Б. Бялик «Драматургия М. Горького», И. Финк «Драматургия Леонида Леонова», А. Анастасьев «Всеволод Вишневский», сборник статей М. Гуса «Литература и эпоха» и книга С. Владимировича «Драматург и современность».

Кроме того, будут выпущены сборники пьес С. Алешина, В. Волькенштейна, И. Дворецкого, Г. Приеда и других.

В редакционно-издательском отделе ВТО в первом квартале были выпущены книги: И. Ильинский «Сам

о себе», И. Вайшите «Формирование творческого характера актера» (с предисловием А. Д. Попова), Николай Петров «Режиссер и театр», Ю. Калашников «Театральная этика К. С. Станиславского».

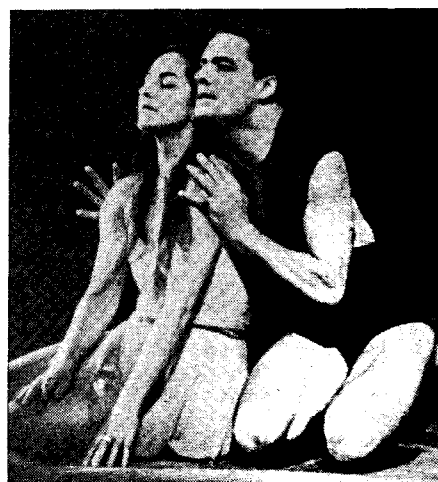
В течение года выйдут в свет сборники: «А. Н. Островский», «Шекспировский сборник 1962 года», «И. Н. Берсенев», «Народные театры», монографии Л. Ходорковской и А. Клиничина «А. И. Канин», С. Зельцера «А. А. Брянцев», мемуары А. Попова «Воспоминания и размышления», Е. Тиме «Дороги искусства», П. Вульф «В старом и новом театре».


Кроме того, будут выпущены брошюры, посвященные проблемам марксистско-ленинской эстетики и теории советского театра: Н. Велехова «О современном актерском искусстве», Л. Пажитнов «Искусство и человек будущего», А. Зись «Художник и время» и другие.



ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Дворец съездов
«К грядущему»
Живая душа
Для чтения и для сцены
Как в драме...
Миниатюры К. Голейзовского (см. стр. 140)





ДВОРЕЦ СЪЗВУД

Если постоять у витражей, за которыми открывается пейзаж вечернего Кремля, кажется, что сама природа заполняет интерьер вестибюля. Торжественность, нарядность этого «гербового зала», широкие плавные лестницы как бы эмоционально подготавливают ваше вступление в зрительный зал, вмещающий шесть тысяч зрителей.

Не сразу сообразишь, что именно придает ему такую, если можно так сказать, человеческую привлекательность. Сама ли форма — широкая, распластанная, удобная, или четкая прорисовка амфитеатра, спускающегося по обеим сторонам до уровня сцены. А может быть, воздушность зала, с его как бы парящим потолком из алюминиевых профилированных конструкций и потоком мягко льющегося света?

Такой сцены, как в этом Дворце, нет ни в одном театре мира. Тридцать два метра в ширину и сорок четыре в высоту.

Какие заманчивые комбинации можно получить, поднимая или опуская на сцене и просцениуме спе-

циальные площадки, устанавливая их на разных уровнях. На такой сцене нет препятствий для фантазии режиссера.

Две подвижные кулисы смогут сократить ширину зеркала до 18 метров. А высоту — до 10. Оркестр в 150 человек можно поднять на уровень планшета в поле видимости зрителей. Исполнив номер или с последними аккордами весь оркестр медленно опускается до необходимого уровня. Красиво и торжественно!

Поражает своими размерами и киноэкран. Таких до сих пор у нас не было. 27 на 14 — это впечатляюще! На нем можно демонстрировать широкоформатные, широкоэкранные и обычные кинофильмы, он незаменим в дни фестивалей. Во время спектаклей, чтобы не мешать им, он откатывается в глубину арьерсцены или может использоваться для проекции светодекораций.

Для освещения декораций и актеров предназначено более двух тысяч аппаратов. Сцена буквально может быть залита светом. Все управление сцениче-

ским светом сосредоточено в регуляторной, которая расположена не как обычно под сценой, а в конце зала.

Имеется система технологического телевидения. С ее помощью, например, хормейстер, где бы он ни был на сцене, отчетливо будет видеть дирижера, каждый жест его рук. Телевизоры установлены на пультах помощников режиссеров, в актерских фойе и в других местах. На их экранах можно видеть полное изображение сцены.

Пятитонный лифт доставляет декорации или машину с декорациями на планшет сцены и в склад объемных декораций. На сцене несколько лифтов, из которых четыре способны доставлять сразу 60 артистов с верхних артистических этажей.

Артистические уборные солистов расположены на уровне планшета сцены между двумя фойе. Кроме них имеются три этажа артистических. Каждая артистическая удобно спланирована, имеет отдельный тамбур с умывальником и встроенным шкафом для театральных костюмов. В каждой комнате система кондиционирования поддерживает во все времена года постоянную температуру воздуха. К услугам артистов телефон и радио со специальным регулятором, в который вмонтированы кнопки вызова гри-

мера или костюмера. Нажал артист кнопку, загорелся номер его комнаты на световом табло у гримера или костюмера, и перед тем как выйти по вызову, они отвечают нажатием кнопки на своем табло.

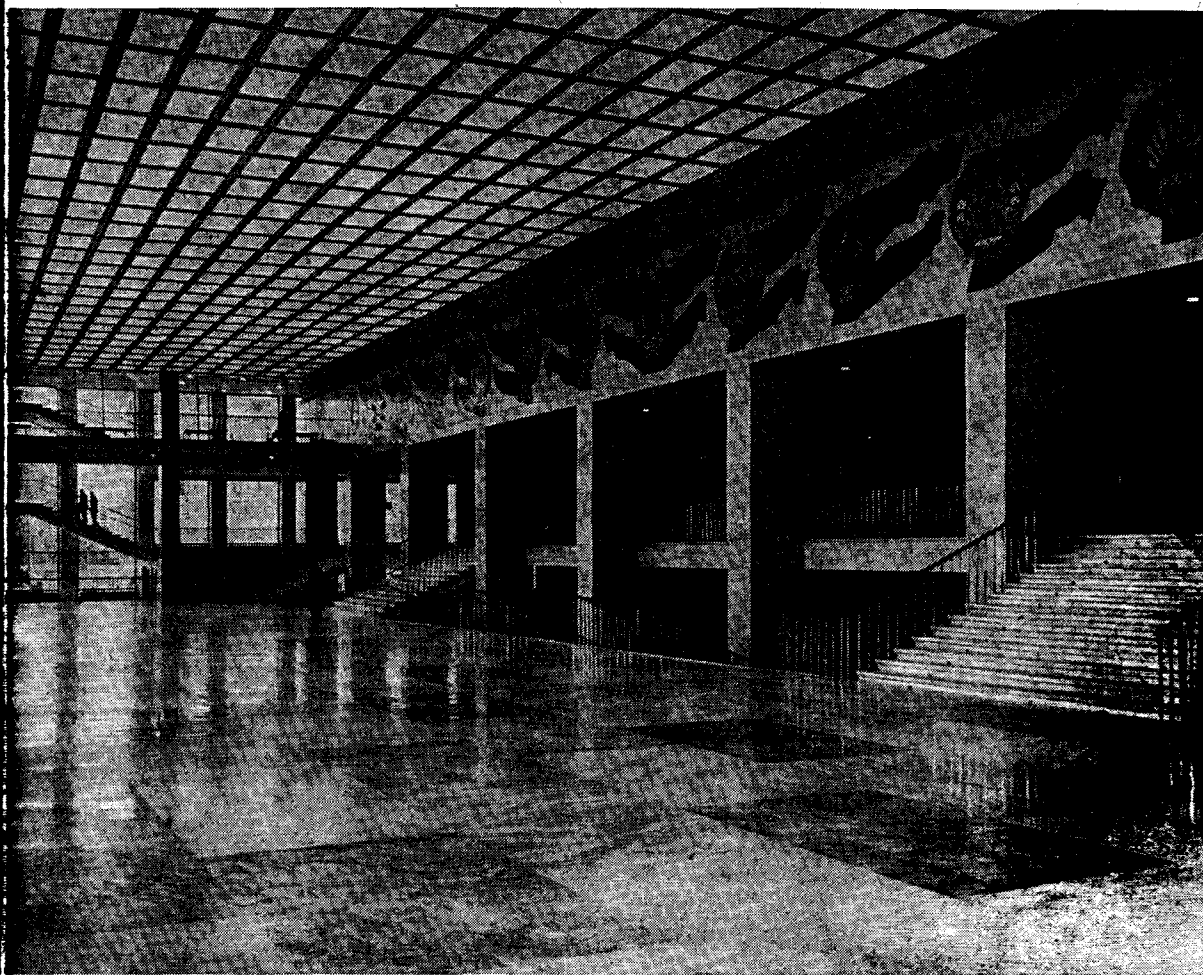
Четкая планировка здания помогает зрителям легко ориентироваться. Мягкие комфортабельные кресла ожидают их в зале. Каждое кресло снабжено выдвижным планшетом для записей. Установки искусственного климата поддерживают постоянный воздушный режим в зале.

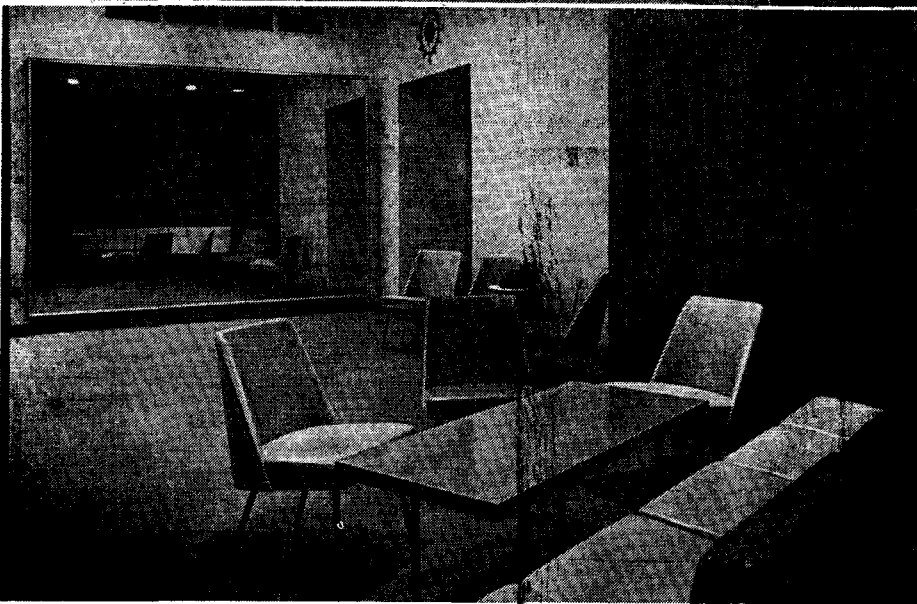
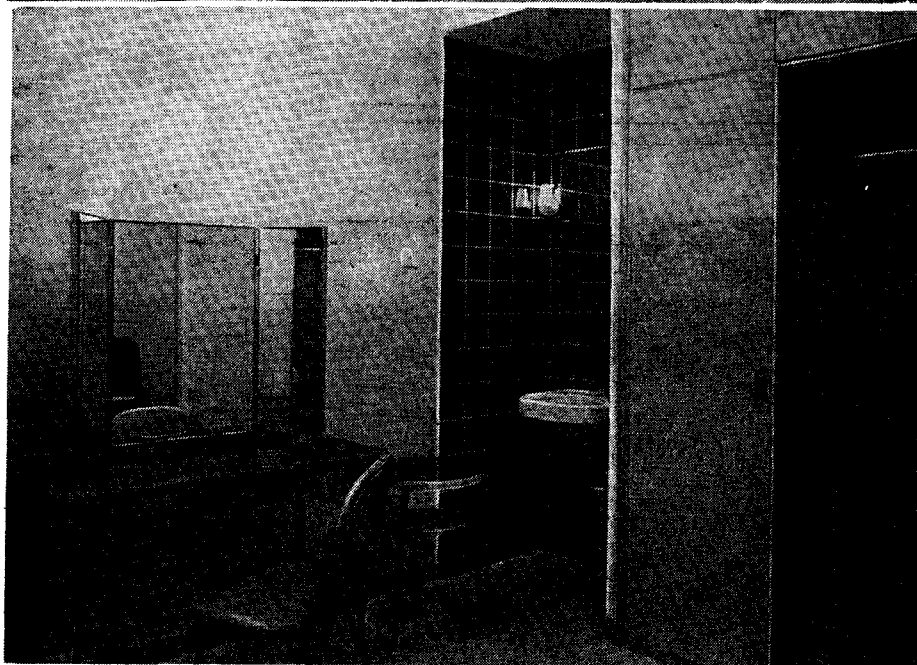
Микрофоны, расставленные и подвешенные на сцене, 7,5 тысяч динамиков, вмонтированных в кресла и спрятанных за деревянной обшивкой зала, доносят до каждого зрителя тончайшие нюансы музыки и речи со сцены, даже в стереофоническом варианте.

Сейчас идут поиски архитектурного стиля современного театрального здания. Кремлевский Дворец съездов, восхищающий своей эстетикой целесообразности, несомненно поможет в этих поисках.

В. Турчинович

«Гербовый зал»





В НАЧАЛЕ СВОДНОЙ АФИШИ...

Свои двери Дворец впервые раскрыв для делегатов XXII съезда Коммунистической партии.

Делегаты съезда и гости первые любовались красотой этого здания, поднимались на бесшумных эскалаторах в банкетный зал и на открытую террасу вокруг него, чтобы увидеть панораму Москвы.

Отныне в этом Дворце будут происходить важнейшие съезды и совещания. В то же время это здание становится крупнейшим театральным зданием страны. На его сцене будет показывать спектакли Большой театр.

Театральный сезон во Дворце начался накануне Нового года. 23 декабря было показано «Лебединое озеро» — 878-е представление балета, живущего в Большом театре уже более 80 лет.

Вслед за «Лебединым озером» на сцене Дворца съездов были показаны балеты «Щелкунчик», «Бахчисарайский фонтан», «Гаянэ», «Шопениана», хореографическая композиция «Вальс пургиева ночь».

Балетная труппа ленинградского Малого оперного театра выступила с вечером одноактных балетов.

Предстоят гастроли музыкальных театров и хореографических ансамблей Украины, Грузии, Прибалтики, Средней Азии. Покажут свои новые программы ансамбль песни и пляски Советской Армии, танцевальные ансамбли под руководством И. Моисеева, П. Вирского, И. Сухишвили и Н. Рамишвили, Н. Надеждиной.

На новую сцену, оборудованную стереофонической радиоаппаратурой, будут перенесены «Князь Игорь», «Иван Сусанин» и другие оперные спектакли Большого театра и музыкальных театров страны.

Деятельность нового, самого большого в нашей стране театра только начинается. Все самое лучшее, созданное советскими мастерами искусства, будет показано зрителям на сцене Кремлевского Дворца съездов.

В планах театра вечера музыки, эстрадные представления, цирковые и спортивные программы, театрализованные концерты, творческие вечера выдающихся советских мастеров искусства, гастроли наиболее известных зарубежных коллективов и артистов.

П. Аболимов
заместитель директора Большого театра

На снимках — артистическая фойе и гримерная
Фото А. Тартаковского

К
ным
его.
знаю
Т
всегда
ценн
в пы
терп
содде
Фига
зарал
Е
на о
тель
менн
ный
чате
«На
Но б
Рубц
лова,
Л.
«Бол
он с
дл
Фель
С
шко
шого
театр
Д
перез
моло
Со
Но у
сует
чен
чен
кобр
полн
разн
втор
ского
нать
он и
Д
на с
сейча
Он
в нос
отель
Со
и тв
Ле
идеи
нати
актер

Д. Г.

Живая душа

Когда этот сухощавый, высокий, стремительный человек с пристальным взглядом карих глаз идет по Таганрогу, почти каждый приветствует его. Заслуженного артиста РСФСР Леонида Александровича Гаврилова знают и любят в Таганроге.

Такой знакомый на улицах, предприятиях, лекторских кафедрах, он всегда остается неузнанным на сцене, ибо его способность к перевоплощению просто поразительна. Величественный и страшный Иван Грозный в пьесах А. К. Толстого и А. Н. Островского и добродушно-слабохарактерный, чуткий и обаятельный Лебедев в «Иванове» Чехова, волевой солдат Шадрин из «Человека с ружьем» и веселый садовник из «Свадьбы Фигаро», дед Ион из «Каса маре» — каждый раз новый человек, новый характер, новый облик.

Его герои настолько жизненны, настолько реалистичны, так похожи на окружающих нас людей, что за непринужденностью исполнения зритель уже совершенно забывает, что перед ним не дряхлый Фирс, не надменный Локкарт из «Незабываемого 1919-го», а артист Гаврилов, знакомый всему городу человек. Этому помогает еще и то, что Гаврилов замечательный мастер грима. Иногда, как в ролях Лебедева, Мудзимур («На той стороне»), Расплюева, лицо артиста исчезает совершенно. Но бывает и так, что он почти не гримируется, как, например, в роли Рубцова в пьесе «Девушка с веснушками», но зритель видит не Гаврилова, а старого, самолюбивого инженера.

Л. Гаврилов принадлежит к числу тех актеров, для которых нет «больших» и «малых» ролей. Одинаково тщательно и строго отработывает он самые маленькие роли, делая их вдруг заметными и значительными для зрителей, как, например, роль аптекаря в «Интервенции» или роль фельдшера в «Коллегах» В. Аксенова и Ю. Стабового.

С 1937 года работает Л. Гаврилов в Таганрогском театре. Много сменилось за четверть века артистов, а Леонид Александрович, актер большого дарования, чья тонкая игра достойна сцены любого столичного театра, раз полюбив театр Чехова, остался верен ему.

Леонид Александрович очень привязан к своему театру — он тяжело переживает его неудачи, но как гордится успехами, как радуется удачам молодых актеров!

Сорок лет отдал театру Л. Гаврилов, недавно ему исполнилось 60 лет. Но у него удивительно молодая, энергичная душа. Он живо всем интересуется, участвует в общественной жизни. Он строгий, требовательный член Художественного совета. В течение многих лет он самый активный член месткома — председатель, казначей. Трудящиеся Ленинского района избирали его своим депутатом. Он член Общества по распространению политических и научных знаний. Его лекции по литературе — это своеобразные лекции-концерты. Леонид Александрович — один из тех людей, которые любят, знают и строго берегут чистоту и красоту родного русского языка. Он собирает словари русского языка. Он не может слышать неправильной русской речи. Всегда очень мягкий и выдержанный, он в этих случаях становится даже резким.

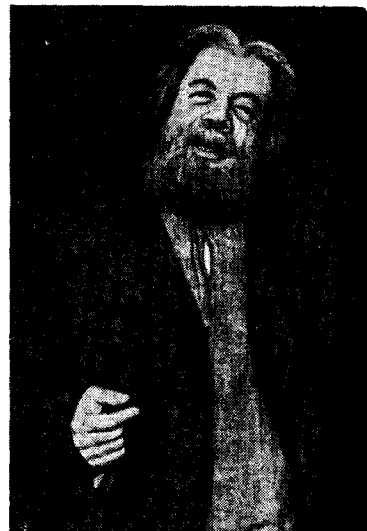
Любит Чехова, Шолохова. Чеховские герои дороги ему не только на сцене. Гаврилов создал целый цикл концертов, посвященных Чехову, сейчас часто выступает с лекциями-концертами о творчестве Шолохова.

Он страстный шахматист, заядлый футбольный болельщик. Болезнь в последние годы мешает рыболовству и охоте. «Живая душа» — эти слова очень к нему подходят.

Сейчас много пишут о творческом горении, о единстве морального и творческого облика актера, о его гражданственности и патриотизме.

Леонид Александрович Гаврилов — замечательный пример творческого вдохновения, самоотверженности, скромности и высокой требовательности. Его жизнь и деятельность — блестящий пример для молодых актеров.

М. Васильева



Л. Гаврилов в ролях: Садовника («Свадьба Фигаро»), Акима («Власть тьмы»), Шадрина («Человек с ружьем»).

НАЧИНАЛОСЬ ЭТО ТАК...

В январе этого года нашему театру, театру коми-пермяцкого народа, исполнилось 30 лет.

Тридцать лет... большой театральный путь. Мы ставили Островского и Горького, Шекспира и Гоголя, Арбузова и Мольера, Лавренева и Погодина.

Сейчас мы живем и работаем, как десятки и сотни театров больших и малых городов. Много ездим по деревням и селам, добираясь до самых отдаленных уголков нашей области. Там мы не только играем спектакли, но и помогаем художественной самодеятельности. Художественная самодеятельность, театр на селе — это так просто и привычно в наши дни.

Мы часто ездим, у нас много интересных встреч и случаев, но первые дни работы нашего театра для нас, проработавших в нем 30 лет, незабываемы...

...Из разных сел, деревень и лесных поселков пришли в лаптях и в домотканых рубашках 36 юношей и девушек. Театра они никогда не видели, но пришли, чтобы создать студию при русской труппе, работавшей в Кудымкаре.

С каким упорством и настойчивостью овладевали мы навыками сценического мастерства. Первое время мы выступали перед зрителем с небольшими концертами и одноактными спектаклями.

Мы обслуживали сельского зрителя, ездили в самые отдаленные уголки нашего округа, где еще были курные избы с бычьими пузырями вместо стекол.

Приехали однажды в одну деревню в 300 километрах от Кудымкара.

Приехали на лошадях, усталые и замерзшие — было 30 градусов мороза. Остановили кучку женщин и спросили, где найти председателя сельсовета. Сказали, что мы артисты, будем давать концерт.

Женщины отнеслись к нам, мягко говоря, настроенно. Одни внезапно бросились к своим домам, начали закрывать ставни и двери. Другие испуганно шушукались. Кое-кто даже крестился.

Концерт все-таки состоялся. Нам удалось завоевать молодежь села. Но любопытство привело в школу, где проходил концерт, и тех, кто постарше. Во время концерта часто слышались вздохи. Особенно во время танцев и акробатических номеров.

После концерта зрители не разошлись. Старушки даже трогали нас руками: живые ли мы, настоящие ли люди.

В тот же вечер мы учили молодежь танцевать, устраивать игры.

А на следующий день нам притащили угощение — целого барана, провозжали всей деревней, даже с колокольным звоном.

К кому бы мы ни приехали — к лесорубам, колхозникам или сплавщикам, — сегодня такого случиться не может. Нас повсюду встречают как старых знакомых, хоть, может быть, и приехали мы сюда впервые. И мы каждый раз не можем не изумиться — как изменилась жизнь, как изменился наш человек!

Н. Кивелева

актриса театра



От нас ушел Д. Л. Тальников, театральный критик, в трудах которого отражена целая эпоха русского и советского театра.

Круг интересов Д. Л. Тальникова был необычайно широк. Он был автором книг о Щепкине, Комиссаржевской, монографий о спектаклях МХАТ «Горячее сердце» и «Вишневый сад»...

На протяжении десятилетий Д. Л. Тальников гордо откликался на важнейшие явления современного искусства. Он был глубоким знатоком и почитателем актерского искусства, со многими выдающимися актерами его связывала большая дружба.

Фото А. Лес...

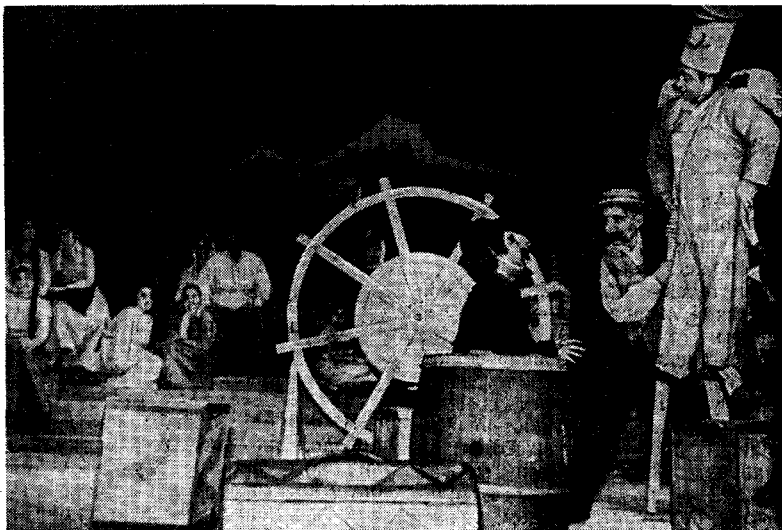
Мне снова — петь. И что бы ни
твердили,
Не оторвут от Ленина меня.
И лиру недруг мой сломить
не в силе —
И звук растет, еще светлей
звения...

Блестяще сыграна артистами
сцена беседы Ленина с крестьяни-
ном.

И после этого Б. Нерсисян чи-
тает поэму «Ленину», написан-
ную Чаренцем на смерть Ильича.
Во время чтения этой поэмы
Ленин спускается с возвышения,
проходит по авансцене и уходит
вглубь.

И у всех появляется ощущение,
будто «Ленин явился», «он здесь»,
«он среди нас».

Нельзя не признать важность
и значительность этой работы
театра имени Сундукяна, обратив-
шегося к произведениям национа-
льного поэта Советской Арме-
нии, которого Н. С. Хрущев на-



«К грядущему». Сцена из спектакля

звал среди других выдающихся
сыновей армянского народа в сво-
ей речи в Ереване по случаю

40-летия установления Советской
власти в Армении.

Варта Чебан

ЧЕЛОВЕК В ПОТЕРТОМ КОСТЮМЕ

Это лицо могло бы быть лицом
чеховского интеллигента, с мяг-
ким прищуром глаз, русой боро-



128

денкой. Но оно помято пьянством
и жизнью, борода свалаялась,
в глазах отсутствует живая
мысль. «Живу!» — произносит он,
и в интонациях — иронически-
вежливая покорность судьбе.

В программе спектакля «Север-
ная мадонна», поставленном
Одесским театром имени Октябрь-
ской революции, он обозначен
как «человек в потертом костю-
ме». У него даже имени нет.

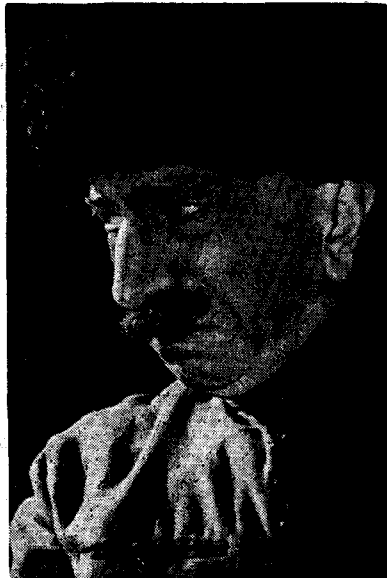
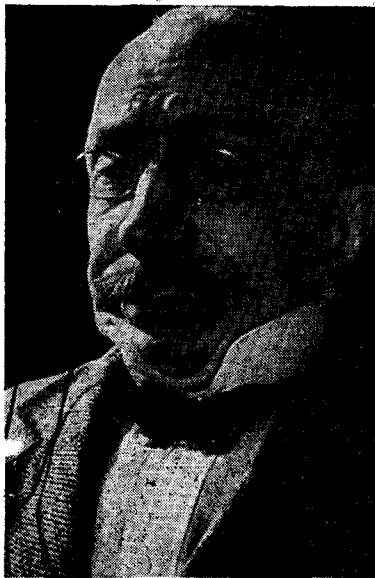
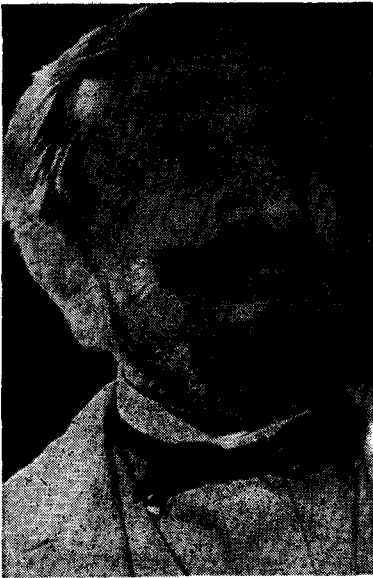
Но есть имя того, кто дал ему
сценическую жизнь — артист
Юлий Божек.

Привычным, изящным жестом
поправляет он то, что когда-то бы-
ло галстуком, цепко, в обе руки,
берет рюмку водки, покорно пле-
тется к двери, когда его выгоня-
ют. Когда-то он жил в России,
но долгие годы эмиграции вытра-
вили все в его душе — понятия о
чести, морали, родине... Осталось
одно — желание найти хоть ка-
кое-нибудь пристанище, чтобы не
мыкаться по чужим странам. Ра-
ди иностранного паспорта «чело-
век» пойдет на любую подлость.

И ему предлагают совершить ее:
надо подбросить фальшивые до-
кументы в чемодан одной русской
женщины, приехавшей в Норве-
гию. И вдруг раскрывается сущ-
ность этого человека, националь-
ная сущность. «Мне захотелось
остаться русским. Это сильнее
меня», — говорит он. И, не совер-
шив подлости, опять уходит в не-
известность несчастный человек,
в душе которого сохранились
крупницы гордости и гуманизма ве-
ликого народа.

Даже как-то трудно говорить
об исполнении этой роли артис-
том, ибо нет «исполнения», есть
правда жизни. Пожалуй, слово
«человеко-роль» лучше всего под-
ходит к нему. Ибо одно от дру-
гого неотделимо. Темперамент мыс-
ли артиста Божека позволил ему
раскрыть психологию «человека
в потертом костюме» как явления
общественно-социального. Тепло
сердца актера оживила образ.

Е. Дьяконов



Маленькая роль... Когда к ней прикасается мастер — она становится значительной. Мастером маленькой роли знают и любят Г. Тузузова зрители Театра сатиры, где недавно было отмечено 70-летие замечательного артиста. Пристальное внимание к жизни, в которой для него важна и интересна любая мелочь, наверно, и дало ему возможность сделать свои «маленькие» роли столь неисчерпаемыми по богатству и неповторимости деталей. На фото: Г. Тузузов в ролях — Кислярского («Двенадцать стульев»), Гостя на свадьбе («Клоп»), Гигиенишвили («Золотой теленок»)

Фото Ю. Зенковича

Караганда

Русский драматический театр показал спектакль «Левониха на орбите». Режиссер А. Подобед. Роли исполняют: А. Арефьева — Левониха, М. Вавилов, С. Волгин — Левон, Н. Пастревич — Глуздяков, С. Точилкин, М. Островский — Тесаков.

Выпущен спектакль «Я люблю тебя, жизнь» Ф. Вольного. Режиссер А. Подобед, художник И. Фаяюткин.

Т. Козлова

Шадринск

Драматический театр показал драму Л. Митрофанова «Счастливая». Режиссер М. Амаспюи, художник Г. Коростелев.

В репертуаре текущего сезона: «Камень на дороге», «Северная мадонна», «Проводы белых ночей», «Точка опоры», «День рождения Терезы», «Свадьба Кречинского», «Том — большое сердце», «Замок Вроуди», «Девушка с веснушками». Н. Маркевича

Каунас

Музыкально-драматический театр открыл новый сезон комедией А. Вожени «Искатели подвигов» (режиссер С. Мотеюнас, художник М. Лабуцкас, музыкальное оформление Ч. Шидлаускас).

Следующей премьерой была комедия А. Грина «Ширококоротая». Режиссер — дипломант ГИТИСа А. Валтрушайтис, художник И. Малинаускайте, композитор А. Бражинкас.

Роли исполняют: Л. Норейка, Г. Толкуте, А. Врубляускас, Е. Мацкевичюте, В. Ейдукайтис, Р. Варните и другие.

Р. Самуэлявичюс

Мукачево

Пятнадцатый сезон Русский драматический театр открыл пьесой А. Арбузова «Иркутская история». Режиссер Д. Ляховецкий. В этом спектакле дебютировали артисты В. Яковлева, А. Минеев, А. Ковитов, Ф. Леонгардт. Закончена работа над спектаклем Б. Ласкина «Время любить», в котором заняты заслуженный артист УССР А. Егоров и артисты А. Сахаров, Л. Луцкий, О. Малинский.

Я. Кагановский

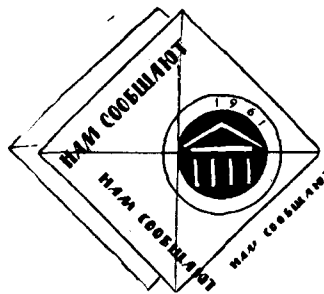
Пенза

Областной театр драмы им. А. В. Луначарского показал премьеру «Хозяин». Режиссер Ю. Хмелецкий, художник Г. Епишин. В главных ролях актеры Ф. Бакакин, П. Александров, Н. Шевкуненко, Н. Накашидзе, З. Белова, В. Берсенева и другие.

Завершается работа над пьесой В. Левантовской «От щедрости сердца». Режиссер Ю. Гранатов.

В репертуаре нынешнего года две пьесы местных авторов: «С приездом!» А. Лядова и Н. Почивалина и «Дорога сквозь мглу» В. Садовского.

При театре работает самодеятельная драматическая студия, организованная в прошлом году, в которой занимается более 20 человек



молодых артистов самодеятельных драматических коллективов города.

Е. Ларин

Львов

Поставленная 10 лет назад драматическим театром им. М. Заньковецкой пьеса Яна Райниса «Вей, ветерок!» родилась заново.

Актеры старшего поколения передали эстафету молодым. Народные артисты УССР В. Данченко и Н. Доценко — бессменные исполнители ролей Улдуса и Варбы — работали с новыми исполнителями этих ролей В. Михалевичем и З. Сидоренко. Артист П. Голота, игравший роль Гатыня, работал над этим образом с юным артистом В. Коваленко.

М. Каменицкая



В. Маркова и А. Волков

У В. Марковой и А. Волкова — молодых артистов театра имени К. С. Станиславского — в спектакле «Жизнь и преступление Антона Шелестова» не бог весть какие выигрышные и совсем не главные роли. И то, что они оба запоминаются среди главных и выигрышных, — это заслуга дебютантов.

Роль Марины Зотовой — традиционная роль благополучной девочки, которой все ясно и которая всегда поступает только правильно. Марковой удается это благополучие и объяснить и сделать убедительным.

Первый ее выход длится всего несколько секунд, но за эти секунды мы успеваем многое приметить в девочке.

Войдя в незнакомую квартиру, она смотрит вокруг и на всех таким все вбирающим в себя взглядом и вместе с тем так спо-

койно, что вы сами с невольным удивлением и волнением вглядываетесь в эти широко открытые глаза. Именно так, наверно, и должна смотреть на мир вступающая в жизнь юность. Нужно это активное спокойствие, чтобы все увидеть и все понять.

Марина — Маркова задает всего несколько простых вопросов: «Здесь ли живет Шелестов?», «Можно ли его видеть?» Но кажется, что она задала их своими глазами тысячи и на все получила ответ.

И потом, сколько бы раз вы с ней ни встречались — на собрании, на школьном вечере, на свидании с Шелестовым в парке или у него дома, — вам все понятнее и яснее становилось и ее спокойствие и ее рассудительность. И вы с удовольствием замечали, что как бы ни был спокоен и ясен ее взгляд — он никогда не бывает

безмятежен. Порой она отвечала на вопрос и откликнулась на происходящее не сразу. Приглядевшись к ней в минуты молчания, вы чувствовали, что она не просто молчит и ждет, — в ней происходит сложный процесс восприятия и освоения, она словно вбирает в себя слова и поступки, и ей нужно время, чтобы сделать это все своим, пропустив через каждую кровинку. И тогда рождается ответ — верный и искренний. И вот именно тогда так трудно выдержать укоряющий взгляд ее широко открытых глаз — как в сцене-поединке с директоршей школы, где раздражительность и несправедливость старших судится высшим судом юношеской непосредственной требовательности и чистоты.

Степа Орлов, роль которого исполняет А. Волков, учится с Мариной Зотовой в одном классе.

Как же они не похожи!
И как они едины в своей юной чистоте и честности по отношению к людям.

Степа Орлов тоже рассудителен, он понимает, что без знаний в наш век не многого достигнешь, и уж, во всяком случае, жизнь будет неинтересной. Поэтому учеба для него действительно и главное и самое интересное в жизни. Он только усмехается протестующей усмешкой на прозвище «член-корреспондент» — уж он-то понимает, как ничтожны его знания, чтобы хотеть и в шутку носить такой титул.

Он силен в науках, умеет разобраться и в психологии и в поступках своих товарищей... Но вот красота, изящество, легкость — никак они ему не даются. Он даже не решается пригласить на танец свою же одноклассницу на школьном вечере. В который, наверно, раз он репетирует вальс со стулом, косолапо и тяжело переставляя ноги.

Неловкий, угловатый, с бледным нелепым лицом, он сначала вызывает смех, но нельзя не подивиться его доброй заботливости, терпению и безответности на обиды, когда он, пренебрегая всеми ядовитыми словечками, искренне и по велению собственной души хочет помочь человеку не просто исправить двойку, но обрести понимание и любовь к жизни, способность быть с ней сотворцом.

Несмотря на гротескную форму образа Степы Орлова, А. Волков сумел всюду быть естественным, нигде не сбился на фальш и наигрыш.

Таковы В. Маркова и А. Волков в своих первых ролях. Конечно, работа над собой у молодых актеров еще только начинается, быть может, они изучили только азбуку, и таблица умножения у них еще впереди. Но в них есть самое главное — то, что и должна приносить с собой юность на сцену — непосредственность, искренность и вера в происходящее. Искренность, достоверность и правдивость в сочетании с умением глубоко заглянуть в существо человеческого характера и есть самая главная основа, на которой будут построены творческие судьбы молодых актеров театра имени Станиславского В. Марковой и А. Волкова.

Л. Булгак

Фото А. Гладштейна

Для чтения и для сцены

Сперва «комедия плача и шага» была в моде, потом обросла штампами, потом со штампами начали бороться, вслестчески их высмеивая, и теперь комедия плача и шага почти исчезла со сцены (штампы остались; они используются в более актуальных пьесах). Лопе де Вега ставится сейчас очень редко, а если где и сохранились «Собака на сене», «Валенсианская вдова», «Девушка с кувшином» или «Учитель танцев», то этого чуть ли не стесняются, как будто речь идет не о мировой классике, а о «кассовом» компромиссе.

И вдруг — такой листок.



Мы чуть было не подумали, что это программа спектакля, известие о новой постановке какой-нибудь комедии великого испанца. Оказалось — нет, не спектакль; но нечто не менее приятное — собрание тридцати пьес Лопе де Вега в шести томах: издательство «Искусство» обещает выпустить их в течение двух лет и приглашает подписываться (по полтора рубля за том).

В издание войдут «Фуэнте Овехуна» и «Звезда Севильи», «Валенсианская вдова» и «Университетский путь», «Ночь в Толедо» и «Набережная в Севилье», «Уловки Фенисы» и «Причуды Велисы», «Чудеса пренебрежения» и «Награда за красноречие», — пьесы, которые знают все, и пьесы, которых не знает никто. Кроме того, в первом томе печатаются «Новое руководство к сочинению комедий» (новое для своего времени, конечно, но с комедиями все обстоит так сложно и дискуссионно, что, может быть, старый друг окажется лучше новых двух) и большая статья А. Смирнова и З. Плавскина о жизни драматурга. Старые и новые переводы, собранные в шеститомнике и по большей части специально для него заказанные, даются под редакцией такого выдающегося переводчика, как Н. Любимов. А в комментарии рассказано о сценической судьбе тех пьес, у которых такая судьба была, и обо всем, что может понадобиться читателю и постановщику драматургии Лопе де Вега.

Если шеститомник будет оформлен так же, как рекламный проспект с извещением о подписке, — можно быть уверенным, что он будет оформлен хорошо.

Вы подписались на Лопе де Вега?

А. А.

НАСЛЕДСТВО РЕЖИССЕРА

Комиссия по творческому наследству В. Э. Мейерхольда, в работе которой активное участие принимают П. Марков, Б. Ростоцкий, А. Февральский, Н. Чушкин, Н. Волков, Ю. Калашников, И. Ильинский, И. Эренбург, Д. Шостакович, М. Коренев и внучка Мейерхольда М. Валентей, готовит к печати два сборника. Один из них, который будет выпущен издательством «Искусство», содержит в себе литературные материалы В. Э. Мейерхольда — его статьи и заметки, письма, дневниковые записи.

В беловых и черновых автографах литературных документов, в предварительных записях и планах, в выписках и других материалах раскрывается Мейерхольд — не только артист и режиссер, но и пылкий ученый и писатель, отличающийся своеобразным творческим обликом и собственным литературным стилем. Почти все литературные работы Мейерхольда связаны с его режиссерской деятельностью, в большинстве случаев являются, по существу, ее теоретическим комментарием. Публикация их дает читателю возможность получить некоторое представление о постановках Мейерхольда.

Наряду с обрисовкой творческой деятельности и творческих принципов Мейерхольда его высказывания отражают его общественную деятельность и (в период 1918—1921 гг.) его работу в советских государственных органах, а также его отношение к различным современным ему явлениям театральной жизни.

Сборник знакомит читателя с очень многими выступлениями, письмами, записями и другими материалами, до сих пор не опубликованными.

Стремление по мере возможности отразить в сборнике творческий путь Мейерхольда и последовательное развитие его взглядов потребовало построения книги по хронологическому принципу. Ее материал охватывает период в 48 лет (1891—1939).

Редактором-составителем и автором комментариев является А. Февральский. Автор вступительной статьи — П. Марков.

Второй сборник, подготавливаемый к изданию Всероссийским театральным обществом, составлен из воспоминаний современников о В. Э. Мейерхольде. В сборнике принимают участие свыше 40 авто-

ров — актеры, режиссеры, музыканты, писатели, творчески связанные с Мейерхольдом в различные периоды его деятельности. Своими воспоминаниями делится старейшая актриса В. Веригина, работавшая с Мейерхольдом с 1905 по 1917 год в Студии на Поварской, в Театре новой драмы, в театре В. Ф. Комиссаржевской, в Териокском театре, в Студии на Бородинской. Петербургскому периоду деятельности Мейерхольда, его педагогическим опытам в Студии на Бородинской и на курсах мастерства сценических постановок, режиссерской работе Мейерхольда в императорских театрах посвящены обширные воспоминания В. Бебутова, А. Смирновой, А. Грипича, А. Рыкова и других. О работе над «Маскарадом» рассказывают Н. Петров, Е. Тиме, В. Смирнова. Образ Мейерхольда в первые годы революции, в период «Театрального Октября» воссоздают С. Юткевич, Т. Каширина-Иванова, А. Февральский, М. Загорский и другие. Они рассказывают о педагогической деятельности Мейерхольда, о спектаклях Театра РСФСР I и театра им. Вс. Мейерхольда. С воспоминаниями о работе Мейерхольда над пьесами классического и советского репертуара, о творческих исканиях мастера выступают бывшие актеры и режиссеры его театра, писатели и художники — И. Ильинский, Э. Гарин, Л. Свердлов, Н. Боголюбов, М. Суханова, Л. Варпаховский, В. Громов, Л. Снежницкий, Н. Башилов, Назым Хикмет, И. Сельвинский, Ю. Герман, Кукрыниксы, С. Вишневецкая и другие. О своей актерской работе в театре Мейерхольда и о работе Всеволода Эмильевича в Третьей студии МХАТ над «Борисом Годуновым» написал Б. Захава. Работе Мейерхольда над оперным спектаклем посвящены статьи Э. Каплана, П. Румянцова, Ю. Бахрушина. В ряде воспоминаний значительное место занимает интересная тема взаимоотношений Мейерхольда и Станиславского. Все эти статьи написаны специально для сборника. Кроме того, будут помещены недавно опубликованные в периодической печати воспоминания И. Эренбурга и С. Эйзенштейна, а также печатавшиеся при жизни Мейерхольда статьи и воспоминания О. Книппер-Чеховой, В. Качалова, А. Остужева, Ю. Олеси и других.

Составитель сборника Л. Вендровская.



ПОЛВЕКА В СТРОЮ

Цветы, внуки, угощения ароматными наливками многолетней давности... Он мог бы полностью отдаться этим страстям, получив право на заслуженный отдых, но не только это занимает персонального пенсионера Платона Степановича Строганова.

И раньше и позже всех он в театре. Как споеет молодой дебютант? Как оденется артист хора к сцене бала? Почему не выключен свет в гримерной? ...Ничто не ускользнет от его внимания.

Всегда в строю, всегда в ногу с жизнью. Всегда беспокоен и юн. Осужден Глезос — «Надо протестовать всем миром». Запущен первый спутник — «Шлю оклад персональной пенсии на освоение космоса». И так во всем...

В 1961 году театральная общественность города Киева и театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко отметили 80-летие со дня рождения и 50-летие творческой деятельности солиста оперных театров СССР П. С. Строганова.

За полвека работы на сцене талантливый певец, обладатель прекрасного голоса, создал образы Германа, Каино, Кавардосси, Радамеса, Садко, Елиазара, Самсона, Рауля и многих других.

Д. Чернявский

Высшие режиссерские курсы

У нас много хороших и разных мастеров режиссуры и все же немало театров, в которых нет главных режиссеров, да и очередные подчас не обладают высокой квалификацией. Чтобы способствовать разрешению этой проблемы, в 1960 году при ГИТИСе были организованы Высшие режиссерские курсы.

В первый год на курсы были приняты 22 режиссера — из Якутии, Казахстана, Удмуртии и других союзных и автономных республик.

Слушатели были разбиты на 3 группы: 2 — режиссеров драматических и 1 — режиссеров музыкальных театров. Практические занятия проходили в творческих лабораториях, созданных при театрах имени Вл. Маяковского и имени Евг. Вахтангова под руководством Н. Охлопкова и Р. Симонова. Группой режиссеров музыкальных театров руководили Л. Баратов, И. Туманов.

На занятиях разрабатывали режиссерские экспозиции пьес и совместно с художниками создавали эскизы и макеты. В группе Н. Охлопкова практиковалась публичная защита слушателями своих экспозиций, в группе Р. Симонова работа над экспозициями проводилась индивидуально.

Встречи с мастерами советской режиссуры Н. Петровым, В. Плучеком, Б. Равенских, А. Гончаровым, а также с театральными художниками, композиторами и драматургами — один из самых интересных разделов учебной программы курсов. Для знакомства с деятельностью режиссеров других городов слушатели выезжали в Ленинград, где присутствовали на репетициях Г. Товстоногова и Н. Акимова.

За время пребывания на курсах многие выпускники поставили дипломные спектакли. Б. Райкин в Брянском драматическом театре поставил «Океан», в Коми республиканском театре И. Аврамов — «Остров Афродиты», в Ново-

сибирском театре музыкальной комедии А. Горелик — «Цирк зажигает огни». Н. Рыкунин в Московском театре эстрады — «Мужской разговор».

Но вот защищены дипломные спектакли, и выпускники получили направление на работу. Г. Константинов, который до курсов работал очередным режиссером в Вольском драматическом театре, возвратился в свой коллектив художественным руководителем. Возвратились в свои театры главными режиссерами Ф. Потапов, И. Аврамов, режиссер П. Майков назначен главным в Борисоглебский театр.

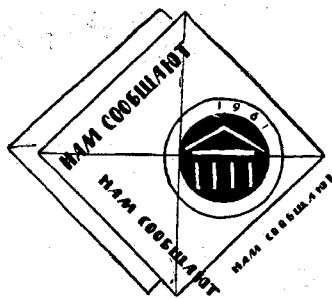
Но и разъехавшись, выпускники не теряют связь с курсами. В письмах они сообщают не только о своих успехах и сомнениях, но и вносят предложения по улучшению учебного плана. Очень дельную мысль одновременно выдвинули несколько режиссеров: ежегодно проводить десятидневные семинары бывших слушателей, на которых можно было бы обменяться опытом, встретиться со своими творческими руководителями.

Конечно, в первый год работы курсов не обошлось и без досадных упущений. Некоторые руководители московских театров упорно не допускали слушателей на репетиции и спектакли. Хочется думать, что в новом году эти театры будут более гостеприимными.

Сейчас проведен новый набор. Среди слушателей курсов режиссеры Д. Утикеев из Петрозаводска, А. Элькес из Норильска, М. Мамошкина из Целинограда.

С первых же дней начались занятия по режиссуре творческих групп под руководством Н. Охлопкова, Е. Симонова, И. Туманова и Л. Баратова. Слушатели встретились с Н. Петровым, М. Кнебель, А. Гончаровым, В. Плучеком и другими.

К. Рошин



Курск

Нынешний театральный сезон Курский театр открыл спектаклем «Потерянный сын» А. Арбузова. Режиссер А. Кармилов, художник В. Москаленко.

Следующими спектаклями были «Не ради славы» — пьеса местного драматурга В. Егорова, режиссер Н. Резников, «Слепое счастье» А. Кузнецова и Г. Штайна, режиссер В. Афонина, художник М. Коршунов, «Талант и неволя», по пьесе местного драматурга О. Викторова о М. С. Щепкине.

Роль Щепкина исполняют А. Буренко и А. Киселев. В других ролях заняты заслуженные артисты РСФСР М. Черкесова, Ф. Горская, В. Яковлев, М. Алещев, В. Шмитьков

Уфа

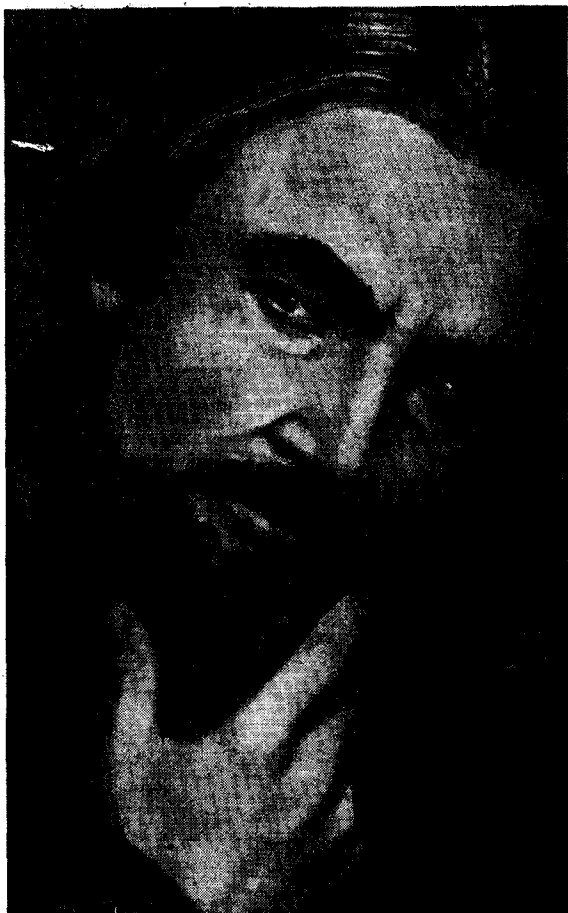
Общественность Башкирии отметила 70-летие со дня рождения и 50-летие сценической деятельности народного артиста Башкирской АССР и РСФСР Амина Фахреевича Зубаирова, одного из основателей Башкирского государственного академического театра драмы. Он сыграл более трехсот ролей, среди



них Бадри в «Галия Бану», Гимадий в «Черноликих», Ходжа Насретдин в одноименной пьесе, дед Шукарь в «Поднятой целине», Чир в «Любови Яровой», Шмага в «Без вины виноватые» и многие другие. Р. Хайруллин

Донецк

Оперный театр поставил два детских спектакля: балет В. Голяйки «Кот в сапогах» и оперу И. Гокиели «Красная Шапочка». Л. Каширский



Г. КУЛЬЧЕНКО

Мещане» в Саратовском тюзэ. Первый акт. Члены семьи Бессеменовых и жильцы собираются пить чай. К чаю выходит глава семьи, старшина малярного цеха Василий Бессеменов. Перемежая свои слова ударами руки по спинке стула, он отчитывает жену за то, что она купила не тот сорт сахара. Отчитывает монотонно, даже нудно. Но и страстно. Зритель слышит в его голосе встревоженную копеечную расчетливость, буйную скардность. Зритель смотрит в

программу — артист незнакомый. Роль Бессеменова исполняет выпускник театральной студии при Саратовском тюзэ Виктор Кульченко.

Его Бессеменов — хозяин. Он ко всему прислушивается, во все всматривается, во все беспардонно вмешивается и выносит свой приговор. «Живешь ты зря», — говорит он Тетереву, и это звучит не только грубо, но и безапелляционно. И становится страшно, потому что этот Бессеменов не имеет никакого права давать оценку жизни и людям, мера разумения его мала, мера любви его к людям еще меньше. Но порядок жизни позволяет ему хозяйничать, судить, властвовать.

В своем исполнении роли Бессеменова Кульченко современен, современен прежде всего в глубокой, осознанной ненависти.

Одно из наиболее удавшихся актеру мест спектакля — начало второго акта. Большой монолог — разговор с детьми — он проводит так, что каждая фраза становится для зрителя вехой в познании бессеменовского характера. Вот он, всем телом подавшись к Петру, говорит: «Хочу понять, что вы за люди... Желаю знать, какой ты человек?», — и в голосе большое внутреннее беспокойство. И тут же мы видим его неумение, нежелание понять другого человека, когда он в ответ на слова дочери о том, что существуют две правды, яростно, захлебываясь, кричит: «Врешь! Одна правда! Моя правда! Какая ваша правда? Где она?» Вот он жалуется на то, что сын и дочь отделились от него: «Я сам обижен вами, горько обижен!» страстно говорит о своей любви к ним и, не встретив у них понимания, издает полукрик, полустон: «Звери вы!»

Раскрывая перед зрителем душу своего героя, показывая его чувства, настроения, переживания, актер не забывает, что любовь, гнев, радость, страдание Бессеменова есть любовь, гнев, радость, страдание мещанина. Любовь Бессеменова к детям узка, эгоистична. С великой надеждой, как о пределе своих мечтаний, говорит он сыну: «Верю, что ты жизнь проживешь не хуже меня». Лучше — мещанину не надо, он доволен собой.

В начале спектакля Кульченко рисует Бессеменова привыкшим к ровному, им установленному течению жизни, к всеобщему послушанию, беспрекословию. И потому, когда Бессеменов кричит Нилу: «Хозяин? Кто? Ты?», — в голосе Кульченко не только бешеное негодование, но и огромное удивление от того, что кто-то осмелился посягнуть на его право собственника, самое дорогое для него право. Жизнь обрушивает на него один удар за другим, и от сцены к сцене артист сбрасывает со своего героя оболочку уверенности.

В последнем акте Кульченко — Бессеменов уходит со сцены растерянным, непонимающим, но несломленным в своей злобе, в своем неприятии нового. В его финальном «Будем терпеть... Будем ждать!» — лицемерие: терпеть он не хочет и твердо верит, что без него жить не смогут. В словах: «Воротятся... не смеют!.. Куда пойдут?» — много затаенной злобы.

На Кульченко — Бессеменова смотришь «с беспокойным неудовольствием», и это — большая удача молодого артиста. Так рассказать о мещанстве мог только человек, ненависть к мещанину у которого заложена не только в исполнительском замысле, но в его мировоззрении.

Ю. Болдырев

Еще о конкурсах

В Ростовском театре имени Ленинского комсомола проводили конкурс по-своему. «Причем тут коллективности! — наверное, так рассуждали руководители театра тт. Пучеглазов и Шахбазиди, — у нас есть свои причины, чтобы избавиться от нескольких актеров. И главное — сделать так, чтобы эти актеры были уволены. Ведь если все осуществится, как задумано, — значит, конкурс прошел успешно. Поэтому надо обезопасить себя от неожиданностей».

И обезопасили.

Не стали согласовывать кандидатуры выдвинутых на конкурс актеров с месткомом и на всякий случай не разрешили этим актерам самим принимать участие в конкурсе. По принципам, из которых, видимо, исходили руководители театра, вовсе не обязательно было считаться с интересами людей, с их элементарными правами, главное, чтобы самим было удобно. И потому среди выдвинутых на конкурс оказался пожилой актер, которому до пенсионного возраста осталось только 10 месяцев, и уж, конечно, тот творческий работник, который за год пребывания в театре успел несколько раз покриковать начальство.

Конец этой поучительной истории нетрудно предугадать. В дело вмешались Министерство культуры РСФСР и ЦК профсоюза работников культуры. После чего Ростовское областное управление культуры отменило конкурс и объявило выговор директору.

Так было в Ростове.

А в Харьковском русском театре имени Пушкина впадают в другую крайность. Несмотря на острую необходимость «омоложения» труппы, руководители театра упорно воздерживаются от проведения конкурса на занятые должности. И не только в Харькове. В 1960 году из 37 национальных театров Узбекистана, Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Туркмении и Литвы конкурсы были проведены только 2 театрами. А в 1961 году ни один из национальных театров этих республик конкурс не проводил.

А ведь для большинства театров, особенно русских, конкурсная система уже стала основным методом формирования и обновления творческих составов. Опыт последних двух лет наглядно показал, что конкурсы дают возможность укрепить и правильно укомплектовать театральные труппы.

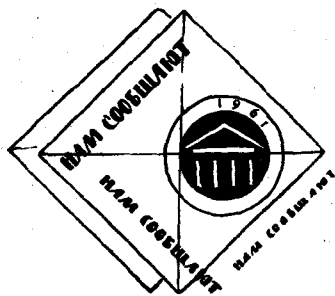
Что же удерживает руководителей Харьковского русского театра, театров республик Средней Азии? Боязнь нового? А может быть, республиканские министерства культуры мало и невнимательно занимаются театрами, не направляют их?.. Наверное, и то и другое.

Так или иначе, но ясно одно: назрела необходимость активизировать деятельность местных органов культуры, усилить контроль за подготовкой и проведением конкурсов в театрах. На это и направлен приказ Министерства культуры СССР «Об устранении недостатков в организации и проведении конкурсов в драматических театрах страны». Этим приказом министрам культуры союзных республик предложено «усилить практическое руководство работой театров по подготовке и проведению конкурсов и принимать более решительные меры по укреплению и обновлению театральных трупп, в соответствии с пунктом 2 Положения о конкурсах».

Приказ обязывает директоров и главных режиссеров театров строго соблюдать Положение о конкурсах, в частности:

- а) не допускать к участию в конкурсах лиц, подавших заявления без предоставления необходимых документов;
- б) не зачислять на работу лиц, прошедших по конкурсу, но не представивших трудовые книжки;
- в) не допускать приема на временную работу по договору на срок свыше трех месяцев.

Будем надеяться, что практическое применение этого приказа поможет устранить недостатки в проведении конкурсов.



Владимир

Свой 113-й сезон Владимирский областной театр драмы им. А. В. Луначарского открыл спектаклем «Хозяин».

Режиссер заслуженный деятель искусств МАССР И. Вабенко.

Состоялись премьеры спектаклей «Девушка с веснушками» А. Успенского и «Всеми забытый» Назыма Хикмета.

Коллектив театра работает над спектаклями «Красные дьяволята» и «Северная мадонна».

В труппу вступили заслуженный артист ТАССР В. Плещунов, артисты Л. Вубнов, А. Белокринкин, З. Губская, Н. Ерофеев, Н. Ермоленко, В. Казачек, М. Карнакова и другие.

Н. Сорокин

Кировабад

Около двадцати лет шефствует театр им. Дж. Джабарлы над самодеятельным коллективом клуба железнодорожников станции Кировабад.

А. Мусаев

Вильнюс

Государственный русский драматический театр спектаклем «Стряпуха» отметил 15-летие своего основания.

В последние годы театр ставил произведения русской и западной классики — Гоголя, Шекспира, Лопе де Вега, Ибсена и других. Основа репертуара — современная пьеса. Театр выступал в Москве, Ленинграде, Баку, Риге, Минске, Talline, Смоленске, Туле, населенных пунктах целины.

За 15 лет театр поставил 116 пьес, сыграл 5500 спектаклей, которые смотрели 2200 тысяч зрителей.

А. Клейнас

СНЕЖНАЯ



На утро была назначена последняя перед вечерним просмотром репетиция новой программы. В автобусе я встретился с актерами балета И. Голшаповой, В. Бабицким и А. Яковлевым. Они ехали на репетицию. По дороге к ним присоединились М. Ли Ли-энь, И. Ильина, и все гурьбой направились во Дворец спорта.

Там уже готовились. Художественный руководитель ансамбля Л. Лавровский звонил по телефону, чего-то добиваясь, рядом волновался заме-

ститель директора ансамбля Б. Белоусов. В артистических уборных оживление: готовясь к репетиции, девушки не забывают поделиться последними новостями.

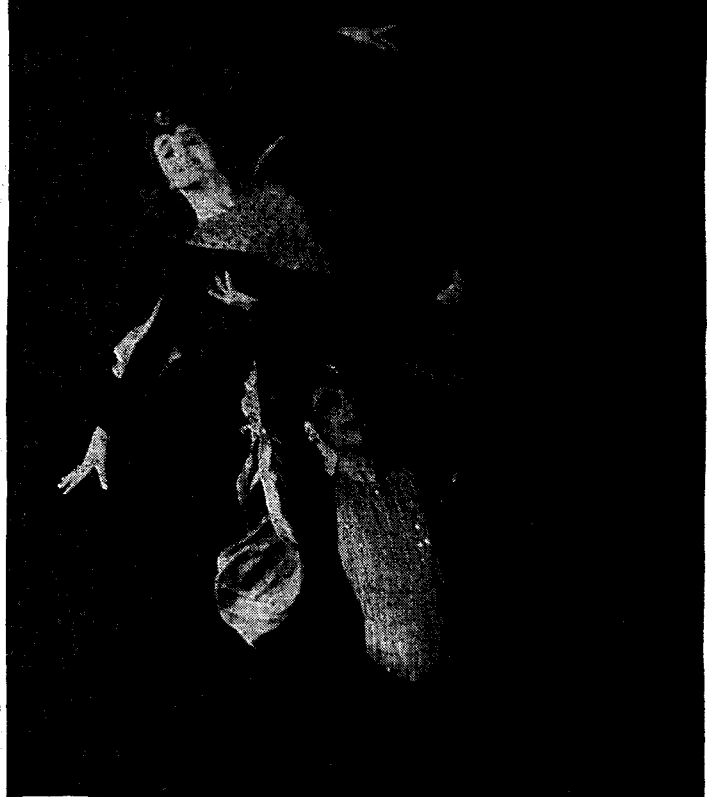
Выхожу в вестибюль, здесь бесконечное движение, пробегают электрики, костюмеры, администраторы и актеры.

В углу тренируется Земфира Мустакимова, у зеркала шурует ботинки Инга Агамирова-Сац, через 5 минут я ее вижу разговаривающей у телефона.

Начинается репетиция,



С И М Ф О Н И Я



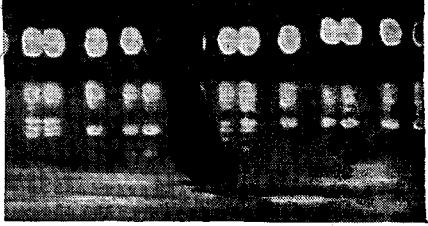
последний раз просматривает номера Л. Лавровский, делает последние замечания исполнителям. На льду разгрызаются сказки, буффонады, мчатся тройки, тачанка, девушки с зонтиками, испанки, снежинки — все номера программы.

Свободные от репетиции артисты с интересом смотрят на своих товарищей. Сейчас репетируют в тренировочных костюмах, и это придает всему деловой вид. А ве-

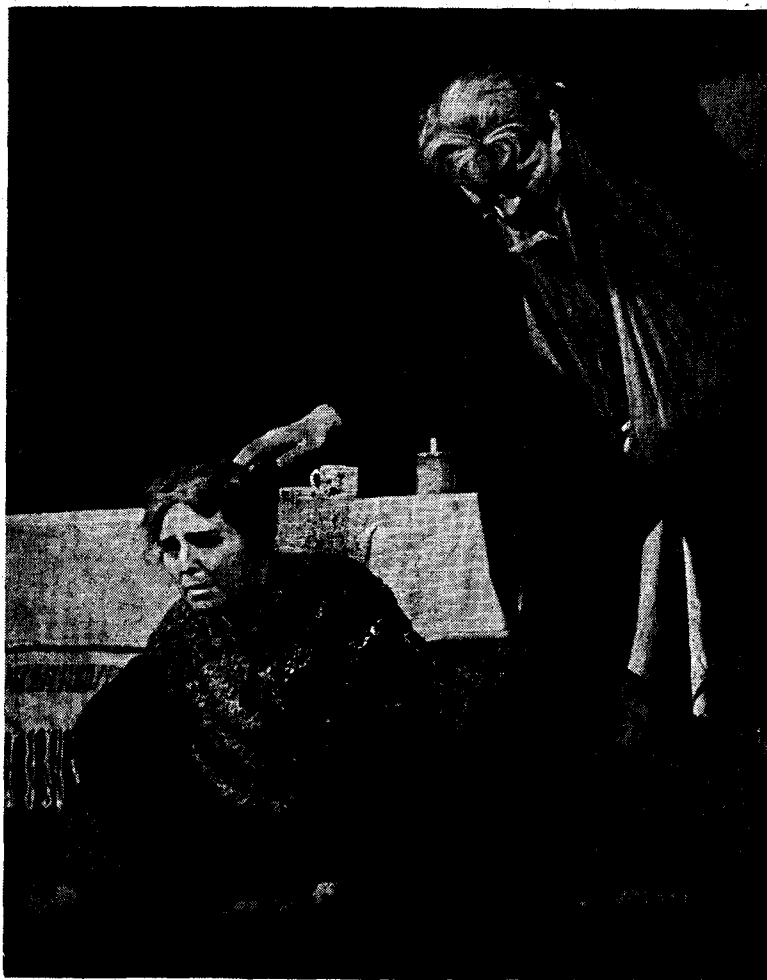
чером, когда зажгутся огни и закрутятся снежинки, проскачат ведьмы, промчатся лошадки с развевающимися хвостами, — мы попадем в заманчивый с детства мир сказки.

И вот наступает этот вечер. В фойе празднично настроенные зрители, а за кулисами взволнованные артисты: ведь сегодня рождение нового спектакля!

Фото и текст
Ю. Зенковича



КАК В ДРАМЕ



«Семья Тараса». Т. Янко — Ефросинья, В. Канделаки — Тарас
Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

Я написал заголовок и растерялся. А не окажется ли моя похвала спектаклю Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Семья Тараса» медвежьей услугой? Не усмотрят ли здесь намек... Ведь истинные театралы, говоря об оперных постановках, никогда не позволят себе сказать об актере «играл», а непременно «пел» или «исполнял партию». Но, что бы там ни подумали друзья и недруги этого музыкального театра, я позволю себе в качестве самой высокой оценки сказать участникам 100-го представления «Семьи Тараса», что в этот вечер я оказался, словно в

драме. На сильном, умном драматическом спектакле.

И потому, отдав должное музыкальности, не стертой ни годами, ни числом выступлений, свежести исполнения партий Тараса, Ефросиньи и Насти участниками премьеры В. Канделаки, Т. Янко и Т. Юдиной, я хотел бы остановиться на том, что на профессиональном языке называется атмосферой спектакля.

«Семья Тараса» создана Д. Кабалевским, как известно, на материале повести Бориса Горбатова «Непокоренные» — одного из самых первых и самых точных описаний тогда еще почти неизвестного нам существования наших

людей, оказавшихся по ту сторону фронта. Многие еще помнят, наверное, что в 1943 году, в самый разгар наступления на фашистов, в «Правде» и в «Комсомольской правде» печатались одна за другой главы из «Непокоренных» и как спустя недели, даже дни, в корреспонденциях из только что освобожденных городов и сел мы находили подтверждения, доказательства фактам и догадкам, легшим в основу повести.

Воплотить этот на редкость верно схваченный Горбатовым непривычный и гневный быт людей, опутанных колючей проволокой фашистской неволи, стало главной целью Д. Кабалевского, либ-

реттиста С. Ценина и постановщиков спектакля Л. Баратова и Н. Кемарской.

«...Двери были на запоре, ставни плотно закрыты. Дневной свет скупо струился сквозь щели и дрожал на полу. Ничего не было на земле — ни войны, ни немцев.

...Древние часы-ходики с портретом генерала Скобелева на коне медленно отстукивали время...

Тарас ...по-прежнему сиднем сидел дома, за закрытыми ставнями. Что там творилось в городе — того он не знал». Эти строки из «Непокоренных» приходили, помнится, в голову на премьере — в марте 1951 года, пришли они и сейчас, когда открывшийся занавес впустил нас в горницу дома Тараса. И вспомнились они не потому, что театр стремился в точности, по Горбатову, воспроизвести обстановку, быт «Тарасова гарнизона», а потому, что актеры сумели и тогда и сейчас передать нам горькую и грозную суть жизни его «бойцов». Их боль, их горечь, их растерянность, их гнев. Надо видеть, как сидит, склонившись в тяжком и беспросветном раздумье Тарас—Канделаки, как бесшумно и озобоченно движется по дому его жена Ефросинья—Янко, как пугливо-потерянно следит за их каждым движением сноха Антонина — Потаповская, надо услышать, с каким злым и

недетским вызовом врагу напева-ет Настя любимую песню их школы, чтобы понять: ненадолго это затишье в доме Тараса, недолго еще сидеть ему в обороне за печкой.

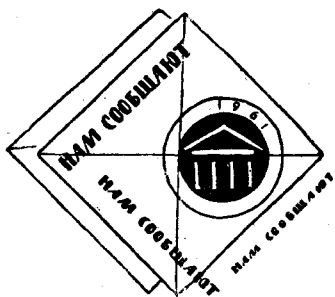
Вл. И. Немирович-Данченко — учитель Баратова, Кемарской, Канделаки, Янко — не раз говорил: «Театр принадлежит актеру, а не певцу, художнику, а не только голосу». Быть же актером-художником — это значит жить на сцене жизнью образа, раскрывать его во внутреннем движении. Разве таким, как и пришел, уходит из спектакля, словно сбросивший тяжкую ношу растерянности и страха, гневно, радостно распрямивший плечи Тарас — Канделаки? А Ефросинья — Янко? А Настя Юдиной?

И в то же время таким же статичным, аморфным, как и одиннадцать лет назад, остался вождяк комсомольцев Павлик (М. Матвеев). И в то же время Л. Петров — новый исполнитель, надо признаться, нелегкой и не очень удавшейся композитору роли секретаря обкома Степана — души партизанского движения — удивительно напоминает графа ди Луна из «Трубадура» Д. Верди, в партии которого его впервые узнали москвичи во время гастролей Новосибирского театра оперы и балета. Слушаешь пение Степана — Петрова, следишь с досадой

за тем, как он принимает одну за другой «эффектно-героические» оперные позы, и хочется прочитировать опубликованную недавно в одной из московских газет статью режиссера Большого театра Г. Ансимова, горько сетующего на весьма распространенную в опере болезнь: «Артисты только исполняют свою вокальную партию, но мало заботятся о создании образа. Это З. Анджапаридзе, обладатель прекрасного голоса, но так и не заставивший себя и нас отличить Германа от Радамеса, Герцога от Альфреда. Это Я. Кратов, любующийся своим хорошо звучащим голосом, но не задумывающийся серьезно над тем, что же за человек, костюм которого он надел. Хочется пожелать Т. Сорокиной сбросить мишуру штампов в Виолетте и Маргарите...»

И не только Сорокиной, и не только в десятилетиями не сходящих со сцены «Травяте» и «Фаусте». Ведь ядовитый древний оперный штамп проникает даже в постановку современной оперы, решенной по законам психологической драмы. Проникает, если у режиссера, у исполнителя не оказалось на этот раз противоядия, если они на миг забыли завет Вл. И. Немировича-Данченко, что настоящий музыкальный театр принадлежит актеру, а не певцу.

Бор. Медведев



Брянск

Брянский областной драматический театр впервые поставил «Огонек» С. Смулянской. Режиссер заслуженный артист РСФСР А. Белаяевский, художник Л. Захаров.

В спектакле заняты артисты Н. Лисовский, Е. Дашков, В. Мясников, Н. Жаринова, Е. Перепелова, А. Скарга, Л. Хромова, А. Акчурин и другие.

А. Кравцев

Таллин

Театр им. В. Кингиссепя работает над несколькими пьесами местных авторов. Пьесу драматурга А. Лийвеса «На этой стороне горизонта» ставит режиссер Г. Килгас, художник В. Хаас. Роли исполняют: заслуженный деятель искусств ЭССР И. Таммур, Р. Арен, А. Кюнгас, Х. Мандри, И. Эвер, М. Алев, Ф. Мальмстен, Ю. Ярвет, Л. Месияп, М. Ряскас, Ю. Ребане.

Комедию эстонского писателя М. Рауд «Летняя ночь наяву» поставит заслуженный артист ЭССР А. Сярев, художник заслуженный деятель искусств ЭССР Н. Мей.

Обещали театру свои новые пьесы Э. Раннет — «Гуси» и П. Килгас — «Крест и роза».

В. Орг

Ташкент

В театре оперы и балета им. Алишера Навои состоялась премьера оперы П. Чайковского «Мазепа». Режиссер В. Навролуцкий, художник В. Рыфтин. Партии

исполняют: Г. Колосов — Мазепа, Г. Исханов — Кочубей, Л. Винникова — Мария, К. Давыдова — Любовь, А. Войко — Андрей, А. Кензер — Орлик, Г. Подгорный — Искра, М. Мошеев — пьяный казак.

А. Курасов

Воркута

Воркутинский драматический театр поставил пьесу А. Арбузова «Потерянный сын». Режиссер Ю. Авдеев, художник К. Гусев. В спектакле заняты: заслуженный артист Арм. ССР М. Спешнев, заслуженные артисты Коми АССР В. Суслеников и А. Несмелов, артисты М. Коробицкая, Л. Жирецкая, А. Карпов, А. Скляренко и другие.

Театр закончил работу над «Хозяевами жизни» Ю. Чегурина. Режиссер заслуженный артист УССР и народный артист Коми АССР Н. Гайдаров. В спектакле заняты заслуженные артисты Коми АССР В. Суслеников, А. Несмелов, артисты А. Миков, В. Бурдейн, А. Бурдейн, М. Коробицкая и другие.

А. Кравченко

МИНИА- ТЮРЫ ГОЛЕЙЗОВ- СКОГО



Когда в концертном зале имени Чайковского в первый раз состоялся «Вечер хореографических композиций» Касьяна Голейзовского, когда было объявлено имя постановщика, аплодисменты взорвали зрительный зал, продолжались минуту, две, три. Потом воцарилась праздничная тишина. Ощущение праздника не проходило весь концерт, потому что это была встреча с большим искусством и, что еще дороже, с большой честностью в искусстве.

Мастер блестяще вылепленной композиции, знаток фольклора, художник повышенной эмоциональности в годы, когда камерный балет совсем исчезает с нашей сцены, Голейзовский продолжает работать совершенно один, лишь изредка напоминая о себе то танцем, поставленным на эстраде, то концертным номером в каком-нибудь из проходных вечеров балета.

К пятидесятилетию своей творческой деятельности он решил выступить с целым концертом. Молодежь, только что вышедшая из школы, постоянно занятая в театре, начала вместе с балетмейстером работать над концертом. С большим трудом удалось достать помещение. Молодой композитор, студент консерватории О. Чаргейшвили совершенно безвозмездно каждый день играл на репетициях. Так же рисовались эскизы костюмов, так готовился весь вечер.

Сейчас постановки одноактных спектаклей показали, что камерный балет нужен. И Голейзовский вновь смог заговорить в полный голос.

Уже самый подбор композиторов «Вечера» показал, что балетмейстер все эти годы оставался верен своим принципам. Скрябин, Рахманинов, Черепнин, Равель — художники тонких настроений — каждый по-своему раскрыл талант хореографа.

«Печальная птица» на музыку Равеля в исполнении Е. Рябинкиной слегка изысканна. Она скорее одинокая, эта птица. Одинокая по-

тому, что не такая, как все. И печальная от своего одиночества. Четкость ритма Равеля рождает подчеркнутую графичность танца. Острые углы согнутых рук и приподнятых плеч создают впечатление птичьего, колочего. Сомкнутые ладони, подвижные кисти, отдельные взмахи рук делают танец волетным и легким.

В «Испанском танце» Щедрина все — импровизация. Незавершенность в музыке. Незавершенность в рисунке. В танце тонкая театральность смешана с примитивом. Что-то выгравировано, кое-что вырублено топором. М. Плисецкая не ушла ни от времени, ни от себя. Она только скватила где-то этот шаг вперед бедром, чуть откинутый назад корпус. И гремит вслух. Голейзовский настолько угадал здесь характер таланта Плисецкой, что нельзя представить себе этот номер в другом исполнении.

«Нарцисс» на музыку Черепнина — самая литературная постановка концерта. Но она трактована Голейзовским необычно. Для него Нарцисс-фавн — получеловек, пьяный от лунного света, запаха травы, слитый с лесом, откуда он вышел. Взлетающее в каком-то диком восторге тело создает впечатление первобытной силы. Нарцисс В. Васильева живоотно влюблен в землю и очаровывается собой, как ее новым чудом.

Второй год идут на сцене зала имени Чайковского «Вечера хореографических композиций». Программы их на первый взгляд одни и те же. Только каждый раз один из каких-нибудь номеров заменяется другим, появляются имена иных исполнителей. Новая и новая молодежь принимает участие в концертах, находит пути для выявления своей индивидуальности. Очень интересно выступили в концерте М. Городская, Л. Флегматов и К. Слепихина. И концерты Голейзовского незаметно превращаются в своеобразную экспериментальную студию. Об этом и мечтает их постановщик.

К фото:

«Стрекоза» в исполнении Т. Попо, грациозная, легкая и трепетная. В «Забывтом вальсе» Листа танцовщицы кажутся сошедшими с античных барельефов. Пронсясь, словно отрывки воспоминаний, они как бы делают зримой музыку композитора.

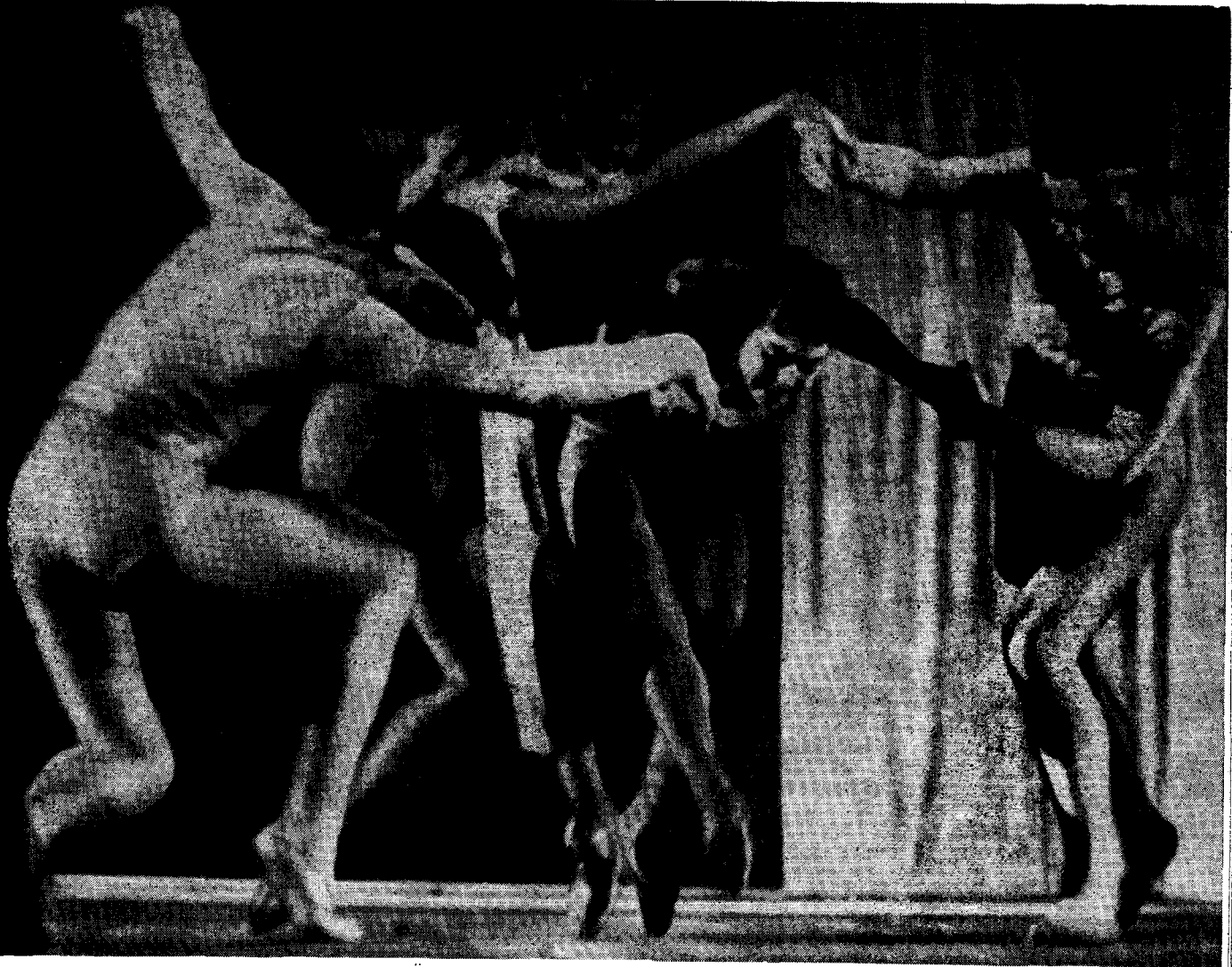
Линь Сю-ань в «Прелюдии» С. Рахманинова оказалась сродни повышенной эмоциональности балетмейстера, его чувству пластики.

«Романс». Вечная тема любви обманутого доверия и прощения. И. Зубковская и С. Кузнецов танцуют гимн любви. Каждый жест, любое движение, данное им балетмейстером, самый сложный рисунок танцовщицы делают естественными силой чувства.

В «Лирической поэме» Скрябина Голейзовский увлекся живописной стороной музыки. Переливы звуков превратились в причудливое сплетение «Гирлянд», где все течет, замедляет в паузах, ускользает, а мягкий зеленоватый свет создает впечатление приглушенности, интимности.

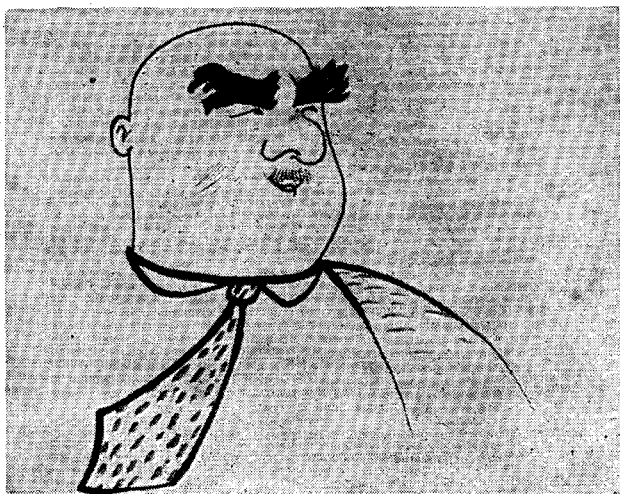
Н. ЧЕРНОВА

Фото Ю. Зенковича

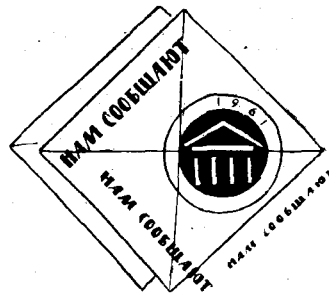




М. Эсамбаев. Дружеский шарж И. Шмидта



С. Блинников. Дружеский шарж Чумивы



Гомель

В новом сезоне Русский театр показал премьеры: «Левониха на орбите», «Заводские ребята», «Океан», «Время любить» и «Кредит у Нибелунгов».

Ф. Курас

Урюпинск

Волгоградский областной передвижной театр поставил «Честность» А. Софронова (режиссер Л. Яковлев, художник Г. Баранов). Спектакль был показан в Михайловском, Калининском, Березовском, Еланском, Вязовском и других районах Волгоградской области.

В репертуаре театра «Иркутская история» (режиссер Л. Яковлев, художник М. Александрин) и «Шесть тополей» М. Сторожевой (режиссер И. Леонардов, художник Г. Баранов). Состоялась премьера сказки Т. Ян «Анютини глазки» (режиссер И. Леонардов, художник Г. Баранов).

В театре организована профессиональная учеба молодых актеров. Руководит занятиями главный режиссер Л. Яковлев.

В. Дубова

Харьков

Премьеру «О чем рассказали волшебники» В. Коростылева показал Театр юного зрителя. Постановка дипломника Харьковского государственного театрального института А. Синявского. В спектакле занята молодежь: В. Чайкин, Г. Калуженко, А. Ревека, А. Веляцкий, В. Товкач, В. Антонов, О. Шабельник, С. Шипша, Ю. Мальшико, И. Петухова, Л. Овчинникова, О. Венатовский, П. Третьяк, Ю. Мальшико. Художник В. Константинов.

Л. Циммерман

Махачкала

Русский драматический театр им. М. Горького поставил пьесу А. Крона «Винтовка № 492/116». Режиссер заслуженный артист РСФСР и ДАССР К. Якушев, художник Н. Крайцов.

В спектакле заняты артисты Л. Филякина, Н. Гостева, В. Тимошенко, Л. Леташева.

Э. Назарова

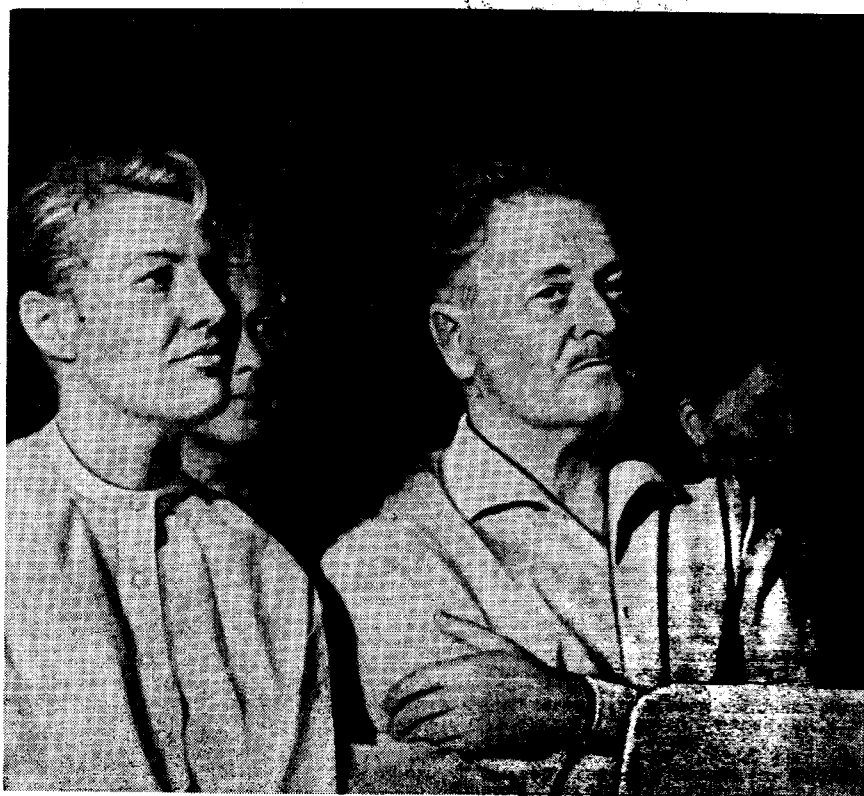
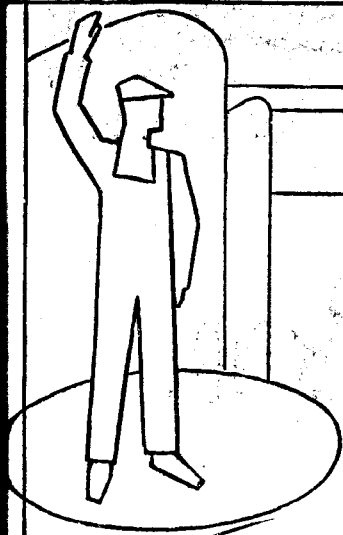
Ереван

В театре им. Г. Сундукяна молодой режиссер З. Татинцян поставил «Левонику на орбите». Художник С. Арутчан.

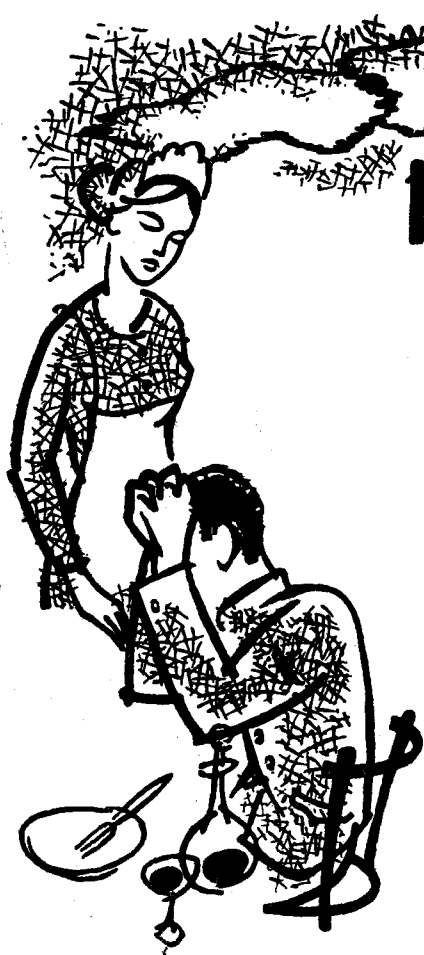
Русский драматический театр им. К. С. Станиславского показал «Барабанщицу». Режиссер Л. Луккер, художник А. Шакарян.

Ж. Саркисян

НАРОДНЫЙ ТЕАТР



Назым Хикмет на вечере выпускников театрального коллектива Омского сельскохозяйственного института. Рассказ драматурга о его знакомстве с оми-
чами см. на стр. 160.



пока они заботракают...

Василий Сухаревич

КОМЕДИЯ-НОВЕЛЛА
В ДВУХ ЧАСТЯХ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Иван Петрович Голованов, 35 лет.
Ася — официантка, 19 лет.
Мальвина Прохорова — буфетчица, 43 года.
Татьяна Васильевна — председатель горсовета, 38 лет.
Всеволод Мальцев — пилот, 30 лет.
Егор Андреевич — повар, 53 года.
Транзитный пассажир, 45 лет.

Время действия — наши дни.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Небольшой ресторан аэропорта в областном городе. Несколько накрытых скатертями столов, пианино. В глубине сцены — буфетная стойка, дверь в зал ожидания. У двери вешалка. Слева — чуть тронутые морозом окна, выходящие на площадь перед аэропортом. Справа — окна раздачи блюд и дверь на кухню. Оттуда иногда слышится звон посуды, дробь ножа, стук тяпки, отбивающей мясо. В зале полумрак. За окнами вьюжное ноябрьское утро. Где-то в глубине вокзала по радио передают печальную песню: «Куда бежишь, тропинка милая...»

На сцене Ася, официантка, тоненькая, хрупкая девушка в простом темном платье, в белом переднике, с крахмальной наколкой, похожей на корону. Ее, в сущности, здесь нет — потому что вся она там,

за окнами. Она глядит туда, протирает стекла рукой, дышит на них; внезапно смутившись, отскакивает от окна, как будто ее кто-то заметил снаружи... Подходит к другому окну и снова осторожно выглядывает из-за портьеры. И кажется, это бьется ночная бабочка на гибельном свету.

Входит из кухни Мальвина Прохорова, буфетчица, женщина зрелой осенней красоты. Минуту она безмолвно глядит на бьющуюся у окна Асю, затем шумно шагает за стойку, внимательно рассматривая принесенную из кухни накладную, будто ею всецело поглощена, потом защелкала на счетах, так и не взглянув в открытую на Асю. А та успела сесть за стол и начала делать из бумажных салфеток цветы, вставляя их в вазоны и воровато поглядывая за окном.

Репродуктор. Повторяю: сегодня все рейсы отменяются. Предупреждаю пилотов и механиков, отъезжающих в горы. — сейчас отходит последний автобус.

Мальвина. Всех отпустили...

Ася (со вздохом). Да. Такое веселое солнце было с утра. И вдруг замело...

Мальвина. Метель, говорят, до самой Волги. Московские самолеты не пробьются... Опять мы уторгуем ноги на холодец...

Ася. Когда есть работа, и время не так тянется. А если сидишь... (С отчаянием.) Ну, почему вы оставили меня, а не Риту? Я позавчера дежурила...

Мальвина. У Риты дети.

Ася. А у меня личная жизнь...

Мальвина. Слышала! Дочка тоже всегда говорила — у меня личная жизнь. Моя личная жизнь... А внука теперь я воспитываю.

Ася. Зачем это мне говорить?! Разве вы меня не знаете?

Мальвина. Знаю. Ты еще хуже. Такие под поезда бросаются... (Жест за окно.) Уехал?

Ася. Не заметила. Сегодня я его еще не видела.

Мальвина. Бедняжка! А ведь все глаза проглядела.

Ася. Не нужен он мне больше. Все кончено. Вчера в Доме офицеров весь вечер он танцевал с какой-то крашеной стилижкой. Руки ей целовал... Он слепой. Будто не видит, как она выламывается. Надежда зеленую юбку колоколом. Волосы выкрасила под медный чайник. Пять английских слов выучила: «Окэй, плиз, вери элз», — и пыжится, как лягушка.

Мальвина. Вот холера! Так и берут ихнего брата за ребро. Учись.

Ася. Чему? Кривляться и краситься?

Мальвина. Женщиной быть! Давно я хочу тебе сказать, посмотри вокруг — почти все наши мужики в темное или серое одеты. А женщины? Та в цветочках, эта в полосках, одна в клетку, другая в крапинку. И чего на себя только не навешают — и браслеты, и серьги, и бусы... Никуда от этого не денешься. Громадная промышленность на женскую красоту работает. И не хочешь, а какую-нибудь цацку или мазилку обязательно купишь.

Ася. Зачем мне эта красота... покупная?

Мальвина. Что твоя собственная заметней была. Ведь для всех нас наряжаться — значит снова родиться. Иная женщина только чуть ресницы краской тронет — и сразу вид другой: глаз как алмаз — живой, веселый...

Ася. С чего мне веселиться?!

Мальвина. Думаешь, лучше плакать? Мне один видный профессор, но алкоголик так и говорил: «Нет ничего страшней на свете унылых женщин. Как заведет — слезы, охи, вздохи, переживания. Сидишь из вежливости, а сам думаешь, куда и как сбежать от этой мокрицы? Мужчина летит на свидание, если оно — веселый праздник!» Вот тебе и весь их секрет. А ты, я уверена, опять сидела вчера одна в углу, кукулилась и переживала.

Ася. Меня многие приглашали, но я отказывалась...

Мальвина. И напрасно! Ты бы встала, да прошла лебедушкой с каким-нибудь лейтенантом, а то и капитаном. И так, чтоб Мальцев сразу осознал — чихала, мол, я на тебя. Тут бы он сразу заволновался...

Ася (всхлипнула). Не могу я так!

Мальвина (подошла к ней, обняла ласково). Утри слезы, дурочка! Господи! Если собрать все слезы женские, из-за мужиков пролитые, всех бы их можно было утопить. До одного.

Ася (промокнула глаза салфеткой, тоскливо). Уходит автобус! (Подбежала к окну, проводила его взглядом и, кажется, совсем угасла, прислонясь к окну. Выстонала.) Уехал!

Мальвина. Видела?

Ася. Нет. Чувствую — уехал. Мне кажется, я всегда знаю, где он, что с ним, какое у него настроение. Хочу забыть, а все думаю и думаю. Даже жутко — кроме Севы, у меня ничего нет.

Мальвина. Оно и видно! Хватит! Отойди от окна, помешанная! Он все это знает, прекрасно знает, а видишь — уехал и даже не зашел! Забудь ты его, изверга! Забудь, и все...

Ася. Если б могла! (Взгляд в окно.) Смотрите, что это за чудак приехал на такси? Вон с диспетчером говорит...

Мальвина (глянула в окно). Чемодан выгружает. Остается... И такси ушло. К нам зайдет — ты ему судак предложи вчерашний, а до испортится... Если просидит здесь несколько дней, мы ему все переходящие остатки скормим... (Про стол.) Накрой этот.

Ася ушла на кухню. Входит Иван Петрович Голованов. Он поставил у вешалки чемодан, протер очки. Раздевается, вешает куртку и шапку на вешалку. Подходит к буфету.

Иван Петрович. Здравствуйте. Меня диспетчер предупредил — сидеть у воздушного моря-океана и ждать погоды мне придется долго. И посоветовал сидеть в ресторане — здесь есть репродуктор, чтоб меня вызвать, и тепло, светло, уютно. Я спросил: «А люди там какие?» Он заявил: «Очень симпатичные!» Это верно?

Мальвина. Не знаю. (Обернулась, включила полный свет.) Для нас каждый посетитель — гость...

Иван Петрович. Но я, например, хожу в гости только в тот дом, где чувствую себя как дома. А это зависит не от мебели, не от еды, а от хозяйна. В данном случае от вас. Приютите бездомного?

Мальвина. Садитесь, пожалуйста! Я удивилась, когда вы приехали. Разве в агентстве вам не сказали, что погода нелетная?

Иван Петрович. Сказали. Но я звонил начальнику аэропорта. Молил его, просил, и он сознался, что, может быть, до Никеля пойдет санитарный самолет.

Мальвина. Только в самом крайнем случае.

Иван Петрович. И у меня крайний.

Мальвина. При смерти кто-нибудь?

Иван Петрович. Да. Любовь.

Мальвина. Зачем же бежать, если она уже полумертвая?

Иван Петрович. Не хочу ждать, пока совсем умрет или, что еще хуже, снова воскреснет. Замучился. Теперь вам все ясно... Простите, ваше имя-отчество?

Мальвина. Мальвина Прохоровна.

Иван Петрович. Мальвина и вдруг Прохоровна?

Мальвина. Да нет, по паспорту я Маланья. Мне Мальвину один актер посоветовал, когда еще в ресторане «Урал» работала. Неудобно, говорит, среди хрустала, шампанского, коньяков и вдруг Маланья.

Иван Петрович. Он прав, Мальвина здесь более уместна. И отчество заодно надо было сменить.

Мальвина. Хотела. Да вроде совестно от родного отца отречься. Он и про имя узнал — до смерти обиделся. «Я,— сказал,— Маланью на свет произвел. А Мальвина была лягавая сука у нашего землемера». Так мы с ним и не помирились. И у меня характер отцовский — все хорошо, что по-моему.

Иван Петрович. Выходит, имя сменить легко, характер трудно...

Мальвина. Именно.

Открылось и закрылось оконце раздачи.

Вот вам, пожалуйста, факт налицо. Как только мужской голос у буфета услышит, сейчас же зырк — в зал.

Иван Петрович. Кто это?

Мальвина. Шеф-повар наш. Мой ухажер. Может, и любить — не любит, а ревнует, как черт.

Иван Петрович. Да ну! Очень интересно! Знаете, для меня каждый влюбленный — чудо. Вероятно, поэтому ко мне всегда идут люди со всеми своими тайнами. Друзья смеются и зовут меня главным консультантом по сердечным делам. Но как не помочь несчастным влюбленным? Ведь иногда они, бедняги, так мучаются — смотреть больно. Зовите сюда вашего шефа, дайте мне на него взглянуть.

Мальвина. Неудобно.

Иван Петрович. Почему? Все будет сделано тонко и деликатно. Я вам скажу комплимент, и пусть ревнует... Тут мы сразу все выясним.

Мальвина. Что же, давайте попробуем. (Кричит.) Егор Андреевич!

Входит Егор Андреевич в куртке и колпаке, опрятный, гладко выбритый.

Егор Андреевич (хмуро глянул на пассажира). Чего вам?

Мальвина. Я вас попрошу, Егор Андреевич, загарнируйте три-четыре селедочки. У второй эскадрильи занятия. После них Калмыков и Яцук обязательно сельдя запросят. Погода ведь нелетная. Вишневиков шесть-семь. Одного судака заливного поставим на витрину, а кто еще захочет — из холодильника возьмем... Ну вот и все. (Кокетливо.) Чего вы не уехали сегодня? Оставили бы Стешу, она бы вполне управилась...

Егор Андреевич (мрачно). Разве я вам мешаю?

Мальвина (смеясь). Нет. Но вы могли бы отдохнуть, сходить в кино, время культурно провести.

Егор Андреевич. Вот скоро выйду на пенсию и займусь. Начну расти, как на дрожжах! А вы пока с другими, с культурными побеседуйте. (Ушел.)

Иван Петрович смотрит вслед ему задумчиво, с грустью.

Мальвина. Что же вы мне комплимент не скажали?

Иван Петрович. Знаете, он действительно по-настоящему вас любит!

Мальвина (разозлась). Тоже мне герой-любовник! Три года, как овдовел, старый хрыч, и все время меня перевоспитывает... Не смейся, не заигрывай с летчиками, не франти! Каждый месяц про загс речь заводит... Мне с ним пожениться? Да он же вздохнуть свободно не даст...

Иван Петрович. Свобода разная бывает... Вы, что же, думаете, всю жизнь летчики да актеры

будут вокруг Мальвины и ее коньяков увиваться? Лет через пять, десять...

Мальвина. А то и поменьше...

Иван Петрович. Допустим, даже через пятнадцать... Какой-нибудь директор ресторана поглядит и скажет: а не пора ли нам за буфет поставить кого-нибудь побойчее, помоложе.

Мальвина. Свою хорошую знакомую...

Иван Петрович. Возможен и такой вариант. И что вы будете делать?

Мальвина. На пенсию уйду.

Иван Петрович. Вы говорите — на пенсию, как на кладбище! Вам с пенсией еще жить и жить! А как? С кем на бульваре посидеть, с кем словом перекинуться? Дети у вас есть?

Мальвина. Дочь — инженер, на Магадан уехала, а внука мне оставила.

Иван Петрович. Внук подрастет, к ней улетит. И что останется?

Мальвина. Егор такие же речи ведет. «Жутко по ночам одинокому, тихо, темно, спать не спишь, сердце заходится». Я ему говорю: «Понимаю, я тебе нужна как неотложка на дому. Толкнул в бок — и давай валидол».

Иван Петрович. А ваше сердце — каменное? Да любой пожилой человек, как только вспомнит о нем, как только прислушается, оно сразу и начинает — тук, тук, тук... Прислушайтесь к своему.

Мальвина (схватившись за сердце). Ой, ну вас! Напомнили! Сразу заныло! Ой, ой!

Иван Петрович (испуганно). Сбегать в аптечку?

Мальвина. Не надо. Егора Андреевича позывите.

Иван Петрович (бросился к кухонной двери). Егор Андреевич!

Сразу сбегает повар, будто ждал за дверью.

Плохо что-то Мальвине Прохоровне.

Мальвина. Дай валидолу.

Егор Андреевич. Что с тобой? (Достаёт таблетки, испуганно.) Что с тобой? Бедная ты моя голубушка! Бедная ты моя! Вот, бежала сегодня до автобуса! Бежала! Что я тебе говорил — береги себя, береги! На, прими...

Мальвина. Не надо! Все прошло...

Егор Андреевич. Нет, клади под язык, с этим шутить нельзя!

Иван Петрович (посмотрев внимательно на Мальвину). Иногда можно! Иногда. Не больше одного раза...

Мальвина (растроганно). Спасибо, Егор Андреевич! Спасибо, друг. Иди, надо вот пассажира накормить... Что ему сделаешь?

Егор Андреевич (хмуро). Пусть по меню закажет. Тебе, может, воды со льдом принести?

Мальвина. Поесть чего-нибудь. Легонького!

Егор Андреевич. Сделаем! Уж кто-кто, а я диету сердечников знаю... Сам сердечник! (Ушел.)

Иван Петрович. Вам все ясно?

Мальвина. Да, видно, любит меня старик!

Иван Петрович. Вот мы и выяснили этот вопрос.

Входит Ася с посудой.

Перейдем к следующему. (Асе.) Можно у вас чего-нибудь съесть? Страшно проголодался! (Сел за стол спиной к Мальвине.)

Ася (расставляя посуду). Можно. Из готового есть только жареный судак... Вчерашний...

Мальвина (махнула рукой). Эх!

Ася. Ну не могу я, не могу...

Иван Петрович (оглянувшись, все понял). Ничего страшного, давайте вчерашний. Надеюсь, он хранился в холодильнике? Потом бутылку пива. Винегретик, если он уже готов.

Мальвина. Скажите, а как ваше имя-отчество?

Иван Петрович. Иван Петрович!

Мальвина. Вы подождите, Иван Петрович. Сделает наш шеф чего-нибудь легонького, а я с вами поделюсь...

Иван Петрович. Ни в коем случае! Неужели вы сами не понимаете, что этого делать нельзя! (Асе.) Давайте мне судак и винегрет.

Ася (уходя на кухню). Откройте пиво, Мальвина Прохоровна. (Ушла.)

Мальвина. Напрасно вы на меня обижаетесь. Я вам от души предложила пол своей порции. Может, вы тоже сердечник.

Иван Петрович. В известном смысле — да. Я не выношу, когда терзают человеческое сердце. Кстати, почему у этой девушки такое печальное лицо?

Мальвина. Вы, я вижу, на лица как в воду смотрите! Про то, что с ней случилось, прежде бы книжку написали... Роман в трех частях.

Иван Петрович. Почему же прежде? А теперь?

Мальвина. Другая нынче жизнь. Вот мы смотрели в кино картину «Идиот». Так многие женщины говорили — теперь такой любви нету...

Иван Петрович. И чудесно! Ведь тогда людей деньги в дугу гнули, предрассудки тянули вниз, господь бог за душу держал! А мы свободные люди на свободной земле. Когда, как не сейчас, и любить можно по-настоящему. И романы писать. Конечно, если у писателя есть талант. А то бывает частей у книги много, а романа нет как нет! Зато в жизни, я уж это знаю, их сколько угодно. И каких — самых поразительных, самых необыкновенных!.. Так что же случилось с этой девушкой?

Мальвина. Именно необыкновенное! Погибает она. Хоть отец у нее начальник торгова, делец, Ася выросла работящая, скромная, честная. Десятилетку хорошо окончила, в вечерний техникум поступила, на базе работала под крылом у папочки. Вдруг год назад встретила на вечере одного нашего летчика. И влюбилась. Как, говорит, глянула на него — сразу сердце остановилось. Девчонка все бросила: техникум, работу, родителей, поступила сюда в официантки, чтобы хоть изредка видеть его, идола ржавого... А он ее даже не замечает. Зайдет, улыбнется, сделает ручкой и был таков. Вчера на вечере ни разу с ней не танцевал. Так она, верите ли, всю ночь рыдала, и сейчас только-только слезы утерла.

Иван Петрович. Счастливая!..

Мальвина. Разве ж это счастье?

Иван Петрович. Да. Закройте на минутку глаза, Мальвина Прохоровна.

Она зажмурилась.

А теперь представьте себе — вы плачете от любви.

Мальвина (помолчала, содрогнулась, открыла глаза, сочно). Да! Сила!

Иван Петрович. То-то! Многие твердят: любовь — мученье! Но почему-то все ждуть и надеются — эх, и мне бы этой муки!

9*

Мальвина. Некоторые просто с ума сходят.

Иван Петрович. Говорят, от любви глупеет. Но лучше этим не злоупотреблять.

Мальвина. Да, иной раз и встречаешься с человеком, и говоришь, и время проводишь, а потом вспомнишь, что было? Да ничего — одно хрюканье!

Иван Петрович. Скажите, может, и Асин летчик — глуповатый малый? Тогда ей трудно что-нибудь посоветовать.

Мальвина. Попробуйте, раз вы такой специалист. Уж очень сохнет девчонка. Не такой уж он дурак — просто забулдыга.

Звонок по телефону.

(Взяла трубку.) Да. Есть один. (Ему.) Ваша фамилия Голованов?

Иван Петрович. Да.

Мальвина. Вас просят подойти к городскому телефону в отделе перевозок.

Иван Петрович. Кто просит?

Мальвина (в трубку). Кто просит? (Ивану Петровичу.) Женский голос. Очень настойчивый.

Иван Петрович (с напряжением, хрипло). Скажите — он не может подойти.

Мальвина (прикрыла трубку). Почему?

Иван Петрович. Долго объяснять. (Твердо.) Мне нечего ответить этому настойчивому голосу.

Мальвина (в трубку). Ксюша, скажи... Только остороженько скажи: он не может подойти, поэтому что...

Иван Петрович. ...все уже сказано...

Мальвина (в трубку). Ксюшка, ты что, с ума сошла? (Ивану Петровичу.) Представляете, лянула: «Подойти не может» — и повесила трубку! (В трубку.) На работе тоже надо человеком быть, бюрократка чертова! (Повесила трубку.)

Иван Петрович. Не волнуйтесь! Это даже лучше — все мосты сожжены!

Мальвина. Она что, глупая?

Иван Петрович. Напротив — поразительно умная!

Мальвина. Вот и угоди на вас! Неужели трудно было подойти?

Иван Петрович. Иногда не только подойти, шагу сделать нельзя! Чуть оступился, дал себе волю — и нет человека, одна тень осталась. Прав я или неправ?

Мальвина. Все может быть... Всякий по-своему с ума сходит.

Иван Петрович (нервно). И прошу вас — постараемся об этом забыть. Все кончено, все кончено, все кончено!.. Займемся лучше чувствами Аси. Попробуем что-нибудь для нее сделать. А вдруг ей больше повезет. Поможете?

Мальвина. Еще бы! У всех женщин от природы против мужиков союз. Любая в душе сваха.

Входит Ася. Теперь Мальвина открывает бутылку пива, несет ее на стол Ивану Петровичу, а сама не сводит глаз с Аси, как будто видит ее впервые. Ася принесла винегрет, судак, поставила перед Иваном Петровичем, а тарелку с едой, принесенную для себя, ставит на соседний стол.

Иван Петрович. Садитесь со мной, Ася. Тоскливо есть в одиночестве.

Мальвина. Давай садись! Иван Петрович — консультант по сердечным делам. Поговори — может, присоветует тебе чего-нибудь.

Ася (подошла, поставила тарелку напротив Ивана Петровича, села). Мне никто не поможет...

147

Иван Петрович. Почему? Я много видал, много выслушал влюбленных. И, знаете, к какому выводу пришел? Одному-единственному: для того, чтобы человек тебя полюбил, надо хоть один раз постараться его воображение.

Мальвина. А она только и знает — в слезы. Ася. Они сами на глаза набегают.

Иван Петрович. И вы слепнете. А вам надо быть зоркой, надо понимать того, кого вы любите.

Ася. Я все это знаю. Я тоже училась, много читала. Наверно, не глупей других. Но душой кривить не умею. Говорю все, что думаю, наверно, от этого только и слышу — дурочка! Сказала папе — твои доходы мне не нравятся, буду жить самостоятельно. Дурочка! Маме говорю: все твои советы, наставления, попреки — от живота идут. Дурочка! Недавно я на базе работала, и там парень мне одно говорил, а выступил на собрании и сказал все наоборот. Я встала, напомнила ему, что он мне говорил, — опять все смеются: вот дурочка! Скажите, неужели нельзя всегда только правду говорить?

Иван Петрович. Выше правды ничего нет, даже если над ней смеются... ловкачи всякие. Но, знаете, Ася, в любви и слукавить не грех. Здесь иногда правда может все убить...

Ася. Значит, играть надо?
Иван Петрович. Да. Талантливо играть. Чтобы было обоем интересно. Без игры ума, без фантазии, без сражений двух сердец — любви не бывает.

Мальвина. Вот она в чем премудрость вся... А ты думала — распустила нюни, и побежит за тобой Всеволод! Нет, милая моя, тут еще соображать надо...

Входит Егор Андреевич. Он несет судок. Поставил его перед Мальвиной.

Егор Андреевич. Я тебе, Малашенька, паровую куриную котлетку сделал... Чего уж может быть легче!

Мальвина (взяла на вилку, попробовала). Соли мало...

Егор Андреевич. Тебе вредно острое есть. Соль для организма — тот же яд!

Мальвина потянулась к солонке.

Не соли!

Мальвина. Не мешай, мы здесь про любовь говорим...

Егор Андреевич (взглянул со злобой на Ивана Петровича). Охота язык чесать... Не пересаливай, я тебе говорю.

Мальвина. Отстань!..

Егор Андреевич мрачно удалился.

Иван Петрович. Асенька, вы слышали, как Мальвина Прохоровна сказала «отстань»! Так вот запомните: женщина говорит «отстань» и таким тоном только тогда, когда уверена, что он все равно не отстанет. Наоборот, еще больше привяжется.

Ася (Мальвине). Вы это нарочно сказали? Специально, обдуманно?

Мальвина. Само собой получилось...

Иван Петрович. В этом и есть главная тайна женственности. Знать ничего не знает, а скажет именно так, как нужно в данный момент.

Ася. А если он даже не слушает?

Иван Петрович. Заставить себя слушать — это уже полпобеды! Но для этого надо иметь, что сказать.

Ася. А если он с этим не согласен?

Иван Петрович. Пусть спорит — показывает свой ум — и ему уже интересно. А соглашается — значит, сражен умом собеседницы. Жаль, что нет сегодня вашего летчика. Мне бы только на него взглянуть, и мы сразу бы разработали план действий. Есть тысячи способов, не теряя своего достоинства, поразить, ошеломить человека, заставить его думать о себе. А потом он будет за вами ходить, как бычок на веревочке...

Во время этого непринужденного разговора все едят и пьют. И вдруг наступает пауза. Открывается дверь, и входит Всеволод Мальцев. Он раздевается и, не прислушиваясь к разговору, вешает фуражку с крабом, куртку. Иван Петрович сидит к нему спиной. Но он смотрит на лицо Аси — оно озарилось таким сиянием, восторгом, растерянностью, что, даже не обернувшись, он тихо спрашивает Асю.

Он?

Ася (шепотом). Да. (Встала.)

Мальцев. Сидите, сидите! Я, кажется, нарушил вашу мирную беседу.

Мальвина. О. Севочка! Здравствуй.

Мальцев. Здравствуйте, Мальвиночка! Здравствуйте, дорогая кормилица и поилница. (Подождал, поцеловал ее в щеку.) Привет, Ася!

Ася. Ты в город не уехал? Почему?

Мальцев. Дежурным оставили при санитарном самолете.

Мальвина. Идешь в гору. В такую погоду дежурят только пилоты первого класса.

Мальцев. Классом не вышел, зато опытом дозрел.

Иван Петрович. Мне нравится ваша самоуверенность. Видимо, если пойдет санитарный, я с вами полечу до Никеля.

Мальцев. Возможно. Девочки, какую песню я привез из Москвы! Вы только послушайте, Мальвина, посвящается вам.

Загрохотало окно на кухне.

Мальвина. Опять мой волнуется. (Громко.) Егор Андреевич! Иди сюда, Мальцев петь будет.

Входит Егор с ножом в руке, вытирает его полотенцем. Останавливается в дверях.

Мальцев (сел к пианино. Поет).

Эта женщина! Увижу и немею,
Потому-то, понимаешь, не гляжу.
Ни кукушкам, ни ромашкам я не верю
И к гадалкам, понимаешь, не хожу.
Набормочут, не любви ее такую,
Напророчат: до рассвета заживет.
Наколдуют, нагадают, накукуют...
А она на нашей улице живет!

(Закрыв глаза, повторяет последний куплет, резко повернулся.) Ну, как?

Егор Андреевич. Пошлацкая песня! (Ушел.)

Ася. Мне понравилась. С чувством спел.

Мальвина. Теперь все стилижки в нашем городе — твои.

Иван Петрович. При чем здесь стилижки? Всем людям — чем сложнее их чувства, тем проще нужна песня. И эта такая.

Мальцев. Правильно, товарищ пассажир! А у нас, как только кто напишет про любовь, — сейчас же кричат: пошлость! И никто не хочет думать о том, что... (Поет.) «А она на нашей улице живет!» Егору, конечно, такие песни ни к чему, он уже свое отлюбил...

Мальвина (встала, взяла судок, не глядя на него). Много ты знаешь об Егоре! Да, может, вы все ему и в подметки не годитесь! Уж он-то к первой встречной на улице не пристанет... Он с одной три года глаз не сводит. Не то, что ты! (Взяла грязную посуду, сердитая ушла на кухню.)

Мальцев. Что с ней?

Иван Петрович. Благородный порыв. Вступилась за чувства старшего поколения.

Мальцев (сел на место Аси). Асенка, сообрази пожевать... Что-нибудь готовое.

Ася. Сейчас. (Ушла на кухню.)

Иван Петрович проводил ее взглядом.

Мальцев. Понравилась?

Иван Петрович. Очень. Дивная девушка!

Мальцев. Да ну! Чем же?

Иван Петрович. А вы заметили, как она ходит?

Мальцев. Как?

Иван Петрович. С высоко поднятой головой, легко, царственно. Сразу видно — благороднейший человек идет. И она действительно редкостная девушка.

Мальцев. Вы ее знаете?

Иван Петрович. Я успел услышать несколько слов о ней и от нее... И понял — это же чудо, настоящее чудо!

Мальцев. По-моему, незатейливая девчонка...

Иван Петрович. Затейливая, вероятно, в юбке колоколом, с копной на голове, накладными ресницами по три сантиметра и с жаргоном на устах?

Мальцев. Вы думаете, я пошляк?

Иван Петрович. Вы хуже. Вы душевно нечуткий человек. Я здесь за полчаса узнал больше, чем вы за годы.

Мальцев. И что же вы узнали?

Иван Петрович. Только между нами. Представьте себе, эта девушка выросла в семье начальника торга. Конечно, и эти начальники бывают разные. Но ее папа явно на руку нечист. Дочь ему прямо об этом сказала и ушла от него.

Мальцев. Не может быть!

Иван Петрович. Правильно удивляетесь. В ее возрасте — это подвиг. Вырасти в семье, где все пропахло махинациями, стяжательством, где все идет от живота, — и сохранить принципы, чистоту, гордость, человеческое достоинство — это чудо! Подумайте, она отреклась от еды, тряпок, легкой жизни, от всей мешанской премудрости родителей, даже от будущего — она ведь бросила техникум, и все это во имя любви. На такое способна не каждая.

Мальцев (самодовольно). Так она влюблена? В кого?

Иван Петрович. В какого-то летчика. А он, говорят, пустой малый, эгоист и забулдыга.

Мальцев. Не сгущайте краски!

Иван Петрович (живо). А вы его знаете?

Мальцев. Я просто знаю весь летный состав. У нас такого нет. У нас ребята как на подбор — серьезные, культурные, деловитые!..

Иван Петрович. А как у них с культурой чувств? Есть еще и такое понятие — эмоциональная грамотность...

Мальцев. А летчик, значит, того... Слаб по этой части?

Иван Петрович. Именно. Полный дуб. Может, он, как и вы, — песенки поет, с буфетчицей

целуется, в общем — душа общества, идеал краше-ных девиц. Ас-гуляка. Король воздуха. Но он не понимает, что один человек на его пути — случай, пусть даже приятный, а другой — событие!

Мальцев. Это Ася такая?

Иван Петрович. Да. Представьте себе Асю не растерянной и несчастной по милости этого типа, а счастливой, улыбающейся. Представьте ее в хорошем строгом платье, гладко причесанную. Это же будет не красотка, а красавица. Но даже не это главное. Она — сама правда. Рядом с ней человек никогда не оползнет, не покривит душой. Он всю жизнь любоваться будет и ею и собой.

Мальцев. Все это ваши фантазии...

Иван Петрович. Любви не бывает без фантазии. А этот, видимо, рассудочный, тупой малый витает где-то в облаках...

Мальцев. Не думайте, что это такое легкое дело — витать. Особенно сегодня.

Иван Петрович. Пусть летает по небу, но не отрывается от земли, не забывает, кто и как по ней ходит. Эдак мимо него и любовь пройдет. Причем самая большая, героическая, единственная на всю жизнь.

За спиной Ивана Петровича появилась Ася. Она несет еду Мальцеву. А Мальцев так внимательно во все глаза теперь на нее смотрит, что Иван Петрович тихо спрашивает.

Она?

Мальцев (кивнул головой). Ася, а почему бы тебе не сделать гладкую прическу?

Ася (ставит перед ним тарелки). Что это ты вдруг моей внешностью заинтересовался? И зачем гладкую? Тебе же больше нравится, когда кудри крашенные и стоят торчком, как копна соломы.

Иван Петрович. Не может быть!

Ася. То, что в душе человека, его никогда не интересует. Была бы снаружи краска, да побольше.

Мальцев. Ты намекаешь на вчерашнюю девицу?.. Так это Трубин просил меня с ней танцевать, пока он в рейсе. А то еще уведет кто-нибудь.

Ася. За один рейс! (Ивану Петровичу.) Вот какие девушки у наших пилотов.

Иван Петрович. Как на подбор.

Мальцев. А ходят слухи, что одному из них ты симпатизируешь. За что?

Ася. Сама не знаю. Бог наказал.

Входит транзитный пассажир. Пьяный. Шлюхнулся за соседний стол.

Пассажир. Девушка, будь такая добренькая, полтора грамма и пивка.

Ася. Сто грамм?! Вы и так уже хороши...

Пассажир. Раз я хороший, нельзя со мной плохо обращаться. Я, может, жертва воздуха. Если б я поехал поездом, я б уже давно у теши в станице Урюпинской пампушки ел. Так нет, я решил лететь. Жена с детишками все лето там гостила. Теперь кончается моя холостая жизнь — за ними лечу. И не через Москву, как все умные люди, а напрямик. И вот тебе — напрямик! Третьи сутки сижу, самолетов нет, и горячее кончилось.

Ася. Довольно вам!

Пассажир. Я извиняюсь. У вас я сегодня еще не пил... Была своя канистра... Так что мои законные сто грамм вынь да положи. У меня норма.

Ася. Сейчас буфетчица придет.

Пассажир. А где она? (Хлопнул кулаком по

столу.) Кто здесь для кого — мы для вас или вы для нас? Давай — и никаких гвоздей!

Иван Петрович (вскочил). Извольте говорить человеку «вы».

Мальцев (встал и повелительным жестом приказал Ивану Петровичу). Садитесь. (Подшел к Пассажиру, спокойно.) Вот что, друг, очисти помещение.

Пассажир. А ты кто такой, ее хахаль?

Мальцев. Давай выйдем, там разберемся.

Ася. Сева, не надо, прошу тебя!

Мальцев. Считай, что тебя спасла эта девушка. (Легко его поднял за плечи и повел к двери.) Сейчас я ему помогу спикировать на диван. И узнаю заодно, как там дела. (Увел пьяного.)

Иван Петрович. Негодяй!

Ася (подсела к нему). А когда он трезвый, он может быть, хороший человек. Правда? Представляете, какие мы, официантки, несчастные? Сядет за стол нормальный гражданин, я подаю ему графин. Он выпьет рюмку — и вот уже развалился на стуле. (Показывает.) Вторую — и руки у него как деревянные, плохо приколотенные. Третью — и он уже лежит на столе, загребает. После четвертой — лицо потное, глаза мутные, язык заплетается, он уже сам не слышит, что говорит... Бе-бе-бе! И сколько хороших людей я превращаю в животных...

Иван Петрович (смеется). Да вы актриса! И знаете, что вам надо сыграть сейчас, как только вернется Мальцев?

Ася. Что? Вы говорили с ним. О чем?

Иван Петрович. Сказал, что вы его разлюбили. Что он потерял вас навсегда...

Ася. Боже мой! Зачем? Ведь это неправда?

Иван Петрович. Так нужно! Если хотите, чтоб я вам помог, — делайте, как я говорю. Спокойствие, полнейшее безразличие. Никакого интереса. Да. Нет. Не знаю. И смотрите мимо, будто его здесь нет.

Ася. Он этого даже не заметит.

Иван Петрович. Заметит. Есть мужчины, для которых равнодушные женщины — самый дерзкий вызов. Как, меня не замечают?! И он начинает кудлять, как индюк.

Ася. Верно. Видно, у вас есть опыт.

Иван Петрович. Опыт — дело ума. А здесь — чувство. Ученые-кибернетики говорят, можно построить машину в десятиэтажный дом, в ней будет десять миллионов ламп, и она исполнит все функции мозга. А воспроизвести движения сердца невозможно. Чтоб воссоздать все его порывы, нужна, вероятно, машина величиной в земной шар. Что решит один ум, может угадать другой, а что выкинет ваше сердце через минуту — всегда загадка даже для вас самой. Но, мне кажется, сейчас вам надо убежать от Мальцева. Тогда что-нибудь произойдет... А что именно, этого никому и никогда не угадать, потому что там, где свирепствует любовь, — сам черт ногу сломит.

Ася. И пусть! Пусть что угодно, даже самое страшное... Только не было бы, как сейчас. Я уже не помню, когда было у меня легко на душе. Только тяжесть, только слезы... (Всхлинула.)

Иван Петрович (резко). Перестаньте! Немедленно! Вы все погубите!.. Для этого самовлюбленного парня слезы девичьи — вода. Запомните, он пойдет за той женщиной, которая его самого заставит плакать.

Ася. Значит, мучить надо?

Иван Петрович. Иногда и удар по рукам — доброе дело.

Ася. Я — его бить?!

Иван Петрович. Да! Не в челюсть, конечно. Но по его слабостям — обязательно. Тысячи пьес и романов написаны про укрощение строптивых, а рецепт, в сущности, — один.

Ася. Какой?

Иван Петрович. Заставить себя уважать.

Ася. Вот об этом я и сама думаю. Иногда даже во сне с ним разговариваю. И слова у меня все красивые, как стихи. И сама я совсем не смущаюсь, а наоборот, Сева мне говорит: я даже не знал, что ты такая... Лучезарная! Так и сказал однажды. Во сне! А наяву с ним я как деревянная. Тысячи слов в голове, а как их сказать? Одно чувство — слабость, будто я в гриппу. И никак не могу от нее избавиться.

Иван Петрович. И не надо! Асенка, даже Маркс сказал: больше всего в женщинах я ценю слабость. Давайте превратим и вашу слабость в силу. Уговоримся — вы его больше не желаете знать. Все переболело, вы его разлюбили. Я вам кивну вот так (утвердительно кивает головой), когда вы будете действовать правильно. И возьмусь за свое ухо, когда неправильно. Ясно?

Ася. Боюсь! Скажешь что-нибудь — и совсем все потеряешь.

Иван Петрович. А что вы до сих пор нашли? Что вам терять-то? А тут — или пан или пропал. На войне как на войне, надо рисковать.

Входят Мальвина и Егор. Он несет за ней поднос с закусками. Они подошли к буфетной стойке. Мальвина берет у него салатницы, селедочницы, бутерброды, расставляет их за стеклом буфетной стойки.

Мальвина. Егор Андреевич, ты мне еще шпрот открой коробочку и посыпь зеленым лучком.

Егор Андреевич. Боюсь, останутся.

Мальвина. Ничего, сами съедим.

Егор Андреевич. Вредно есть консервы сердечникам.

Мальвина. А дышать им можно?

Егор Андреевич. Ты не смейся. Мне один врач сказал: после сорока лет надо есть, пить и даже дышать не для своего удовольствия, а для поддержания жизни в дряхлеющем организме.

Мальвина. Не дай бог, когда человека нет — один организм остается...

Егор Андреевич. Спасибо на добром слове! (Ушел и так, что все умолкли и невольно глядят ему вслед.)

Иван Петрович (горячо). Ну, зачем вы это ему сказали? Зачем? Мучить больного человека, прекать его недугами, какая в этом доблесть?

Мальвина. Пошутила я.

Иван Петрович. Простите, но именно так шутят — организмы.

Мальвина. Крыть нечем, лишнее сболтнула.

Ася. Вот видите — как трудно угадать, что лишнее.

Иван Петрович. А вы сердца слушайте, сердца... Оно все знает лучше вас.

Входит Мальцев.

Мальцев. Товарищи, есть новости. Самолет в Никель, кажется, не пойдет.

Иван Петрович. Почему?

Мальцев. В Палашихе заболел овцевод. Оттуда позвонили и сказали, возем его в Никель. Но в

Никель его так и не привезли, а с Палашихой связи нет. Возможно, его там своими силами лечат.

Иван Петрович. Значит, мне возвращаться в город?

Мальцев. Сидите! Вы отсюда не выберетесь, пока не кончит занятия вторая эскадрилья. Тогда летчиков повезут домой и вас захватят. А потом, день все равно пропал, посидите с нами, побеседуем.

Иван Петрович. О чем?

Мальцев. Хотя бы о той дубине, о которой мы тут говорили.

Иван Петрович. Не такая уж это приятная тема.

Мальцев. Верно (Асе.) Ты подогрей немножко еду, остыла. Потом дай шпротиков и этого...

Мальвина. Обойдешься. Дежурным летчикам пить нельзя. И нам подавать строжайше запрещено. А то и самолет угробишь, и пассажиров... (Ушла на кухню.)

Ася. И себя...

Иван Петрович ухватился за ухо.

Мальцев. Меня жалеть некому. Один как перст.

Ася схватила его за палец и выворачивает. Иван Петрович тербит свое ухо.

Что ты делаешь? С ума сошла!

Ася. Вот видишь! Перст, он тоже жить хочет...

Иван Петрович (Асе). Впрочем, можно и так. Есть люди, которые без наглядности ничего не понимают...

Мальцев (смотрит на Асю с изумлением, потирает руку, потом властно). Иди, подогрей.

Ася ушла с его тарелкой.

(Сел к столу, рядом с Иваном Петровичем, так, как будто собирается долго с ним беседовать.)

Иван Петрович. Итак, вас заинтересовал роман дубины с поэтической березкой... Но я не могу долго разговаривать аллегориями. Ведь дубина это — вы!

Мальцев. А она — березка?

Иван Петрович. Тонкая, стройная, прекрасная и вся светится... Только дуб этого не почувствует.

Мальцев. Мне неловко вам говорить все, что я о ней думаю.

Иван Петрович. Говорите! Это же русская традиция. Ведь вы, наверно, замечали, как на вокзалах, в поездах, на пароходах человек может всю душу выложить, всю подноготную раскрыть любому случайному попутчику. Конечно, если он умеет слушать...

Мальцев. Я чувю — вы умеете. Вот и поймите меня правильно. Я и сам хорошо думаю об Асе. Но она какая-то странная — слишком уж серьезная. Откровенно, по-мужски говоря, свяжешься, а потом не рад будешь...

Иван Петрович. А вам бы — поиграть и перестать? С одной, потом с другой. А на голове уже плешь прорезается.

Мальцев невольно тронул волосы.

Потом появятся морщины, как ущелья, потом брюшко повиснет до колен, в боку заколет, сердце заболит, и только на лице останется нахальная улыбка бывшего волокиты. Тогда уже можно и жениться. Сразу прямо на сиделке.

Мальцев. Рано мне еще об этом думать.

Иван Петрович. Подождите, пока будет поздно. До того времени, о котором еще Пушкин сказал:

Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след,
Как бури осени холодной,

Мальцев (как зло). Печален страсти мертвой след: Как бури осени холодной. Жуть. Почему нынешние так не пишут?

Иван Петрович. Видимо, считают, что страсти вымерли вместе с классиками. Остались только нормальные товарищеские взаимоотношения. Но страсти живут, у них свои причуды. Что, к примеру, происходит здесь у меня на глазах? Любила вас Ася, как безумная. А сейчас вдруг задумалась — и зачем мне этот равнодушный человек? И у нее как будто повязка с глаз долой. Сердца-то у него нету.

Мальцев (зло). Ну и пусть. Может, этого я и хочу! А то мне всегда не по себе под ее взглядами...

Входит Ася с тарелкой Мальцева, и Мальвина с подносом, со шпротами на тарелках.

Мальвина. Севочка, ты шпроты просил? Возьми вот эту тарелочку, здесь масла больше.

Мальцев. А лишнюю шпротину не могла положить?

Мальвина. Если бы я за каждый поцелуй всем по лишней шпроте давала, меня б самую давно на дне моря шпроты скушали.

Мальцев. Какая закуска! Налей, Асенька!

Ася. Перестань, противно слушать. (Отошла.)

Иван Петрович одобрительно кивнул.

Мальцев (тихо). Иван Петрович, закажите полтора грамма.

Иван Петрович. Водки?

Мальцев. Водку пьют извозчики, летчики пьют коньяк. Закажите двести грамм — эти сквалыги все равно мне не дадут. Давайте выпьем по капельке... За знакомство.

Иван Петрович. Даже за это редкое счастье я пить не стану. Я от спиртного никакого удовольствия не получаю. У меня только страшно болит голова...

Мальцев. Счастливый! А у меня она даже так знать о себе не дает...

Иван Петрович. Асенька, дайте мне двести грамм коньяку и шпроты. Очень уж аппетитно они у вас выглядят.

Ася. С удовольствием. Только соседу — ни грамма...

Мальвина налила коньяк.

(Поставила графин на стол и убрала все рюмки, кроме одной.)

Мальцев (Асе). А мне хоть сидро дай!

Ася принесла бутылку и фужер. Стоит у стола. Затем наливает Мальцеву полный фужер сидро.

Иван Петрович (с отчаянием наливает коньяк). За знакомство, значит! Я, видно, надолго его запомню! (Чокнувшись, выпили.)

Ася отошла на мгновение, и Мальцев быстро отпил сидро, налил себе в фужер коньяку.

Мальцев. За неизбежность смены!

Иван Петрович. За дубину, чтоб она сгорела! Мальцев (сразу оживился). «Коль гореть, так уж гореть сгорая» — знаете, как у Есенина. «И не

даром в липовую цветъ вынул я кольцо у попугая, знак того, что вместе нам сгореть».

Иван Петрович. А вдруг она не захочет гореть вместе?

Мальцев. А такая мне не нужна. Молодость один раз дается! И хочется ее прожить лихо, с треском, со звоном...

Иван Петрович. В кабаках? В разгуле? Как Есенин: «Каждый день я у других колен!» Дорогой, поймите, Есенин писал все это не затем, чтобы ему подражали. Он не апостол алкоголиков, а обличитель их жуткой участи.

Мальцев (наливает себе и Ивану Петровичу коньяк, а потом наливает себе сидро).

Ася подошла, ничего не заметив, отошла.

Пусть жутко, Иван Петрович, зато как приятно... (Выпил. Тихо.) Сразу другим человеком себя чувствуешь...

Иван Петрович. Человеком? А вот Ася, на глазах у которой многие пьют, говорит, что все пьяные превращаются в скотов.

Мальцев. Значит, и я скот? Ася, подойди сюда! По-твоему, каждый выпивший — скот? А кто нам подает? Кто нас превращает в четвероногих? Ты! Как же тебя назвать? Скотоводом?

Ася (Ивану Петровичу). Вы ему двали коньяк?

Мальцев. Что ты, детка, господь с тобой! Ивану Петровичу шпроты понравились, вот он и хватил армянского. А я только облизнулся. За Асю! (Чокнулся, выпил.)

Иван Петрович. За вас, Ася! Хотя вряд ли это доставит удовольствие вам и особенно мне. (Выпил.)

Ася. Скажите честно, Иван Петрович, Мальцев пил?

Иван Петрович. Не могу. В этом вопросе существует мужская этика.

Ася. Знаю. Пьяниц мужчины всегда выгораживают. Но поймите, Иван Петрович! Ему, может, еще лететь придется, И вам с ним. Вы вместе разобьетесь...

Пауза.

Мальцев. Ты слышишь? Молчит человек. Ты его смертью пугаешь, а он молчит. Вот что такое мужская солидарность! А ты? Откуда у тебя эта закуска бабья? Выпил рюмку человек, — и он уже пьяница, скот... Я ведь был женат и не могу без ужаса вспомнить эту круглосуточную распиловку — зачем выпил, куда посмотрел, почему задержался. Верите, иногда думал — уж лучше угробиться.

Мальвина. И не угробился, пока женатый был. Зато сейчас — верный кандидат в покойники. Да для таких субчиков, как ты, жена — самая верная уздечка. Развелся — свободы ему захотелось! Да таким, как ты, дай волю, они все государство пропьют, все носы на бок поворачивают! Если бы не мы, женщины, вы бы под каждым забором штабелями лежали! Помню прежде, когда ты был женатый, ты в гору шел, членом месткома был. А сейчас никуда не выбрали. Почему? Да потому, что ни шаг — все в кабак. С девками такими ходишь, смотреть совестно. С такими только и можно жизнь прожигать...

Мальцев. Лучше прожигать, чем небо коптить... Ох, и песня есть у меня про злую любовь. (Сел к пианино, поет):

Горит пламя — не чадит.
Надолго ли хватит?
Она меня не щадит,
Тратит меня, тратит.
Век не буду молодым,
Скоро срок догонит.
Неразменным золотым
Покачусь с ладони.
Потемнят меня ветра,
Дождиком окатит...
Ох, она щедра, щедра,
Надолго ли хватит?

Ну, какова песня? Блеск!

Иван Петрович. И опять вы радуетесь тому, о чем автор грустит! Эта песня — предостережение самому себе...

Мальвина. Верно, не водись с гадюками! Мало ли таких, для которых мужик — конфета. Нутро съест, а обертку выбросит.

Ася. Ой, да вы хоть пожалейте его! Он ведь умный, честное слово, умный. Ему нравится... гореть. И стихи он подбирает и песни, чтоб себя оправдать! Это не такой пьяница, как тот, что сюда заходил. Сева идейный. Прочитает Есенина и — хлоп двести грамм. Спойт песенку — ломучая стилижка разрешит ручку поцеловать. И он считает, что красиво горит.

Иван Петрович согласно качает головой.

Мальвина. А надолго ли хватит — об этом пока не думает. А давно уже пора.

Входит Егор с сотейником.

Егор Андреевич. Займи, Малаша, сахарку на кисель. Я забыл выписать...

Мальвина. У тебя, видать, еще и склероз. Егор Андреевич. Может быть. Я своих болезней не скрываю.

Мальвина. Пил небось в молодости.

Егор Андреевич. Грешен.

Мальвина. Слышал, Севочка! (Отвешивает сахар.)

Мальцев. Слышу. Все равно я теперь пропащий. Налей сто грамм.

Ася. Ни за что!

Мальцев. Изверги!

Мальвина. Потерпи немного, может, здесь скоро будут добрые. Ася насмотрелась на вас — уходит. И я скоро уйду.

Мальцев (Асе). Правда? Куда?

Ася. Хочу снова в техникум поступить.

Мальвина. А я замуж выхожу за Егора Андреевича! Нельзя на одном предприятии мужу и жене работать.

Егор Андреевич. (Хрипло). Согласна, значит?

Мальвина. Решено, Егорушка, и подписано.

Егор Андреевич. Ой! (Схватился за сердце.) Ой, сердце! (Уронил сотейник, зашатался.)

Мальцев и Иван Петрович подбежали, усадили его на стул.

Мальвина (растегивая Егору куртку): Вот и началось мое семейное счастье! (Поднесла ему стакан с водой.) Выпей! А то еще помрешь накануне свадьбы...

Егор Андреевич (отстранил стакан). Не надо! Зачем же ты так... неожиданно?

Иван Петрович (восторженно). А счастье, оно всегда приходит неожиданно. Я очень рад за вас, поздравляю!

Мальцев. И я даю обязательство, Егор Андреевич, больше Мальвине Прохоровне ни одного комплимента!

Егор Андреевич. Твои комплименты для Мальвины — как собачий брех. Она женщина серьезная, а ты звонарь, хоть и летчик! *(Встал. Высыпал сахар в сотейник, ушел на кухню.)*

Ася. Ты бы прислушался, Севочка, к тому, что о тебе люди думают. Ведь мы не сговаривались...

Мальцев. Что мне ваша распиловка! Важно, что я о себе думаю.

Иван Петрович. А вы думали? Что именно? Мальцев *(пауза)*. В двух словах этого не скажешь...

Ася. Особенно если сказать нечего. Мальцев. Вы все хорошие, я плохой. И оставьте меня в покое.

Иван Петрович. Покой для покойников. А живой человек всегда слушает, что о нем люди говорят. Иногда и в самых злых словах есть доля правды.

Репродуктор. Пилот Мальцев, срочно зайдите к диспетчеру. Повторяю, пилот Мальцев, срочно зайдите к диспетчеру.

Мальцев. Я еще забегу, расплачусь... *(Быстро уходит.)*

Ася. Он наверное, полетит! Определенно полетит. В такую погоду. А мы его еще расстроили. И зачем! Ведь он же все равно неисправимый!

Иван Петрович. Неисправимых нет, Асенька! Уверю вас, многое до него дойдет.

Ася. А до вас доходит? Ведь с ним вы полетите. Вы! Он из Никеля больного повезет. А еще, кажется... *(Схватила со стола фужер, понюхала.)* Конечно. Он выпил! А вы молчите! И много?

Иван Петрович. Чуть-чуть... больше меня. Ася *(с фужером подбежала к телефону)*. Ксана, дай диспетчера. Сергей Сергеевич, доложите начальству — дежурный пилот Мальцев выпил сейчас коньяку... Полтора грамма. *(Повесила трубку.)*

Мальвина. Что ж ты наделала! Теперь его с полета снимут. Уволить даже могут.

Ася. Ну и пусть! Ну и пусть! *(Подняла фужер.)* За тебя, Асенька! За тебя!

Занавес

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Ася *(в той же позе с фужером)*. За тебя! *(Опустила руку.)* Все кончено!

Иван Петрович. Все еще только начинается! Мальвина. Погорячилась ты, Ася. Ну что такое для здорового мужика полтора грамма?

Ася. Я знаю, что значит. Я сразу заметила! Да неужели Сева — такой умный, такой талантливый — стал бы говорить всякую чепуху, которую он тут нес? Да ни за что! Это все коньяк! Трезвый — как бы он полетел — осторожно, красиво! А теперь! Ему же захочется свою удаль показать! Он же тут о смерти говорил! Боже мой, боже! *(Плачет.)* Мальвина Прохорова, а вдруг его не снимут с полета? Я сейчас пойду, я им напомню, что в инструкции сказано!

Мальвина. Садись! Не рыпайся. Они и без тебя знают инструкцию! Лучше подумай, что теперь тебе Севочка скажет?

Ася. Мне все равно. Лишь бы он в живых остался. Иван Петрович. Говорил же я ему, дубине, что эта любовь героическая.

Ася. Да? А что вы ему еще говорили? Все погибло. Он никогда мне этого не простит?

Иван Петрович. Этого угадать нельзя. Но я попытаюсь... Садитесь, Ася, не волнуйтесь. Не все еще потеряно.

Ася. Нет, все. Иван Петрович. Сейчас и он так думает... Особенно, если его снимают с полета. Он думает: дура, паникерша, предательница... и все в таком духе. Потом начинает остывать. И спросит себя, ну почему, ну зачем она это сделала?

Ася. Не спросит! Иван Петрович. Может быть. Ведь вы ему сказали такую правду, которую не прощают. Больше того, вы объявили ему войну. В ней он победит, если сдастся.

Ася. Он не из таких!

Репродуктор. Летчика Калмыкова из второй эскадрильи срочно просят зайти к диспетчеру.

Ася. Сняли, значит, сняли! Мальвина. С Калмыковым полетите. Это наш первый ас.

Репродуктор. Повторяю, летчика Калмыкова просят зайти к диспетчеру. *(И вдруг простым домашним голосом.)* Внимание, кто-нибудь из второй эскадрильи зайдите в красный уголок, где идут занятия. И скажите, чтоб Калмыков срочно шел к Сергею Сергеевичу. Придется лететь в Никель.

Ася *(плачет)*. Все погибло, все погибло. Мальвина. Вот и пойми женщину. Сама добивалась, чтоб его сняли, а сняли — плачет.

Иван Петрович. Я же говорил, у сердца свои причуды. Разумному анализу они не поддаются.

Ася. Что же мне делать? Иван Петрович. Все влюбленные задают этот вопрос своим друзьям, чутко выслушивают их советы и поступают наоборот. Сейчас я пытаюсь вами дирижировать, кивал головой, рвал свое ухо, а вы этого даже не заметили.

Ася. Я забыла про наш уговор. Иван Петрович. И все забывают. В этой игре участвуют два человека. И оба играют не по правилам. Асенька, дорогая моя, а вы бы хотели знать все наперед?

Ася. Да! Мальвина. Одурела девка! Да когда люди все наперед знают и ждать уже нечего, они мрут с тоски, сами себя презирают! Я однажды это испытала... Тьфу, мерзость!

Иван Петрович. Асенька, чем любовь начинается и чем кончится, знают только распутные или расчетливые. Счастье, что этого совсем в вашем чувстве нету.

Ася. И чувства нету!.. Он меня не любит! А теперь, наверно, возненавидит. Господи, и почему я такая несчастная, почему мне так не везет?!

Иван Петрович. Спокойно! Не хныкать! Я пойду на разведку. (Ушел в вокзал.)
Мальвина. Пойду и я гляну — жив ли мой старик. (Ушла на кухню.)

В одиночестве Асе совсем худо. И она побрела вслед за Мальвиной на кухню. В этот момент распахнулась дверь, и вбежал Мальцев. Он схватил Асю за руку и отбросил от кухонной двери в самый дальний угол ресторана.

Мальцев. Дрянь!

Ася. За что?

Мальцев. Зачем лезешь не в свое дело? Доносица!

Ася. Ты поднял на меня руку! Ты кричишь, ты оскорбляешь меня! Почему? Кто ты мне?

Мальцев. А ты? Почему подняла звон на весь аэропорт из-за того, что человек рюмку коньяку выпил?

Ася. Ты — человек, а я кто? Я тоже не желаю больше тихой овечкой быть! Довольно, хватит! Ты решил, что я бессловесное животное, девчонка — дурочка, которой можно помыкать, швыряться, как вещью. Ошибаешься! Я на сто голов выше тебя, потому что так, как я тебя любила, никто еще на этом свете не любил! Вот здесь, недавно я говорила, что, кроме тебя, у меня ничего нет! Я, действительно, тряслась перед тобой, как собачонка на задних лапках, каждый взгляд твой караулила, каждую улыбку. И ты это знал, ты этим наслаждался.

Мальцев. Как будто другие так на меня не смотрели...

Ася. А кто они? Только снаружи пестрые, а внутри серые! Девки, с которыми, как говорит Мальвина, надо втроем встречаться — ты, она и пол-литра, иначе совестно и противно! Ты сам после этих встреч не мог мне в глаза смотреть, избегал меня всячески.

Мальцев. Я к тебе и не прибегал. Что вообще между нами было?! Я тебя даже ни разу не поцеловал...

Ася. Ты прав. Ничего не было, кроме моей любви. Не такой уж ты чурбан с глазами, чтоб не понять, как я тебя полюбила! Ты танцевал и встречался с другими, а я ждала! Ты пьянствовал и веселился, а я от горя плакала. Ты, как говорили летчики, гусарил в небе, а я тряслась тут на земле, закрывала глаза и видела куски алюминия в крови. Я три раза в бортпроводницы просилась, чтобы в случае аварии погибнуть вместе с тобой! И сейчас, когда я от ужаса, что ты разобьешься, сообщила о твоей выпивке, ты назвал меня дрянью, доносицей и посмел швырнуть меня, как щенка... Кто же ты такой после этого?

Из двери выглянул и скрылся Иван Петрович, чтоб не мешать объяснению.

Мальцев. Спокойно! Я сам расскажу тебе, кто я такой! Я, милая, совсем не тот, которого ты здесь изобразила — прожигатель жизни, пьяница и бабник! Развели тут мещанский брех. Мальцев развелся. Мальцев загулял. По-вашему, если мужчина развелся, он один кругом виноват. А почему? Да ты знаешь, что от злых жен погибло людей больше, чем от чумы, рака и туберкулеза вместе взятых! Нет, моя драгоценная меня не ревновала. Чтоб ревновать, любить нужно, а она считала меня своей собственностью — и все! И всюду искала возможность свою власть надо мной показать. Пила она не меньше моего, но если я без нее с друзьями где-нибудь выпивал кружку пива, она из меня ведро крови выпускала.

Для брани ей не нужно было поводов: не ходи, не храни во сне, не отодвигай занавеску, не ложись на диван в белом чехле — как будто не я его покупаю, а он купил меня в рабство. Я одичал, превратился в животное, работал, добывал, платил, приносил — и не смел взглянуть в сторону. Чуть что — сейчас же летели заявления в партком, местком, начальству, как будто по первому указанию месткома можно снова полюбить суматошную, злую, почти ненормальную бабу.

Ася. Теперь ты решил, что и я такая?

Мальцев. погоди! Тебе я цену знаю. У нас последний разговор, и я скажу все. Когда я вырвался из этого ада кромешного, или, как некоторые говорят, разрушил здоровую семью, я как будто снова на свет родился. Ты даже не представляешь, какое это счастье — куда хочешь идешь, с кем хочешь встречаешься, можешь даже на диване лежать — хотя я еще долго подходил к нему с ужасом. Жена ушла, а страх еще долго держался. И я загулял. Да были, конечно, и компашки и друзья — не столько собеседники, сколько собутыльники, и девицы. Но вот что странно: проснешься утром — голова гудит, руки трясутся, тело будто не твое — загул был знатный, а радости нет. На душе тоска и пустота. В эти часы я всегда вспоминаю о тебе.

Ася. Спасибо! Другого времени не нашлось?

Мальцев. По утрам особенно! Лежал измученный, затасканный, абсолютно аморальный и думал, а меня любит Ася... Когда под Куйбышевым отказал мотор и я решил — все, конец, — опять в голове мелькнуло: кто обо мне заплачет? Ася. Дурочкой я тебя считал? Что за чушь! Много говорят и умничают как раз дуры — умным это ни к чему! Да в двух твоих словах больше ума, чем во всей трюпотне всех тех девиц, которых я знал в жизни.

Ася. Зато у них наряды, клипсы, губы крашенные.

Мальцев. Ты еще дитё, Ася. Рано или поздно наступает момент, когда все это снимать приходится. Обнажается все — и тело и душа. И после этого — завять иногда хочется: что за убожество рядом с тобой!

Ася. И так ты обо всех думал?

Мальцев. Почти. Кроме тебя. Если б ты знала, на какой я тебя пьедестал вознес, у тебя б голова закружилась! Я даже не смел о тебе мечтать. Не смел, неизвестно кем зацелованный, подойти и поцеловать твои честные, пухлые, еще детские губы. Разве я мог обмануть такую любовь, как твоя? Часто думал, как князь Нехлюдов у Толстого, — проснусь в понедельник, сделаю чистку души, выброшу из нее всю дрянь, пойду к Асе и скажу: я твой, бери всего, распоряжайся.

Ася. До первой выпивки, до новой встречи, до...

Мальцев. погоди, остановись! Вот в тебе и загуляло то, с чем я никогда — слышишь, никогда! — не помирюсь! Ну, как объяснить тебе и всем остальным: дорогие женщины! не терзайте вы нас вечными подозрениями — ведь доверием даже преступников перевоспитывают! (Воодушевляясь.) А разносы и доносы даже подонки общества считают бесчестьем и позором! Чем бы ни вызвано предательство — его никто и никогда не прощает. И особенно я, который столько от него натерпелся! Ты меня предала сегодня, а где же у меня гарантии, что ты не сделаешь этого завтра?

Ася. Сева!

Мальцев. Отныне я для вас — товарищ Мальцев! Хватит с меня! *(Достал кошелек, отсчитал деньги.)* За беф-строганов, шпроты, коньяк и сидро. Так? Теперь я с вами рассчитался за все и навсегда. Будьте счастливы! *(Ушел.)*

Как в столбике, неподвижно стоит Ася. Задыхнувшись. Невольно приложив руку к груди, о чем-то вспомнила. Будто в забытых расстегнула ворот платня, достает из-за лифа флакончик. Отвинтила крышечку. Торопливо высыпала на ладонь белые таблетки. Зажала их в кулак. В фужер, из которого пил Мальцев, налила остатки сидро. Подняла фужер. Разжала ладонь. Смотрит на таблетки. Страшно. Зажмурила глаза. Медленно подносит ладонь к губам. В это время открывает дверь Иван Петрович. В один прыжок подлетел к Асе, накрыл ее ладонь своей, вывернул руку и высыпал в свою руку таблетки. Ася уронила и разбила фужер.

Иван Петрович. Люминал?

Ася. Да.

Иван Петрович. Могу вам сказать, как химик, что от этой дозы даже кошка не сохнет. А мученье было бы нестерпимое. Травиться тоже надо уметь...

Ася. Вы издеваетесь надо мной?

Иван Петрович. Да. Горький был великий гуманист, но и он требовал — пора, наконец, осмеять страдание. Особенно такое, как ваше.

Ася. Знаете, как меня Мальцев назвал? Дрянь и предательница.

Иван Петрович. А теперь вы хотите, чтоб он сказал еще, что вы истеричка и психопатка. От них мужчины как от огня бегут. *(Встряхнул ее за плечи.)* Встряхнитесь немедленно. Вот так! Клянусь вам, об этом позоре я никому не расскажу. Пусть это останется между нами! Подберите битую посуду! Живо! И запомните — что разбилось, уже не склеишь!

Ася послушно подбирает в фартук осколки фужера. Вошла Мальвина — почуяла: что-то произошло, но молча прошла и встала за буфетную стойку. Входит Пассажир.

Пассажир. Ушел легчик? Вышибала! Медведь. У меня все плечи всмятку. Я только прошу вас меня правильно понять. Простите! Извиняюсь! Вы! Очень вас прошу понять меня! *(Кладет на прилавок деньги.)* Прошу сто грамм.

Мальвина. Гражданин, надо же меру знать!

Пассажир. А я знаю! Очень хорошо знаю. Сейчас я ходить и соображать уже не в состоянии, а заснуть еще не могу. Нужны — прошу вас — сто грамм. Я дойду до дивана тихонечко. Брык — и меня нет. До обеда! А в обед поговорим. На вы!

Мальвина. Ну что с вами делать? *(Наливает.)*

Пассажир *(выпил)*. Благодарю. Сейчас я брык на диванчик — и меня нет! Пойду. Пойду сам, чтоб не сказать чего-нибудь лишнего. Вот какие бывают пьяные, любо-дорого посмотреть! Любуйтесь, пока я жив!

Мальвина. Идите, идите — хватит, налюбовались!

Пассажир. Пока! До скорой встречи. *(Ушел.)*

Мальвина. Вот и превратили градусы человека в комика.

Иван Петрович. Еще хуже, когда они из него трагика делают...

Ася *(вдруг услышав только последние слова)*. А что же мне теперь делать?

Иван Петрович. Радоваться.

Ася. Верно. Я могу сейчас рассмеяться. Даже танцевать. Кажется, я с ума схожу.

Иван Петрович *(горячо)*. Не сходите! Ни в коем случае! Подумайте! Наступил кризис! Он вас

так дико, так несправедливо оскорблял. Если он человек, он обязательно раскается.

Ася. Он сказал — навсегда.

Иван Петрович. Асенка, поверьте мне — никто и никогда не говорит так часто это железное навсегда, как влюбленные. И никто так часто не забывает о нем. Возможно, и он забудет! Поймет, что вы это сделали от любви, и раскается. И пожалеет. А с того момента, когда мужчина пожалел женщину, он побежден. Тут-то слабость и становится силой.

Ася. Он не знает, что такое жалость.

Иван Петрович. Он многого не знает. Не все чувства приходят к человеку сразу...

Ася. Не утешайте меня, Иван Петрович. *(Вдруг трезво.)* Вот и кончилась моя первая любовь. И не думайте, что я сейчас какая-нибудь жалкая, несчастная. Нет, я сама его забуду. Вот работаю, буду учиться. Удивительная вещь со мной происходит! Удивительная. *(Просветленно.)* Сразу вдруг — как будто его и не было. Все прошло!

Мальвина *(несет из буфета бутылку воды, открывает, наливает фужер)*. Садись! Выпей и помолчи — это так быстро не проходит. Хотите, Иван Петрович? *(Наливает ему.)*

Все они усаживаются за стол.

Сейчас действительно за нее испугалась.

Ася. Дрянь! Это он назвал меня дрянью.

Иван Петрович. Это был не он. Это было его самолюбие, его фанаберия, его тщеславие, его обида!

Мальвина. У мужиков спеси хоть отбавляй. А нам слова лишнего сказать нельзя — сразу в дрянь попадешь. Справедливости от них не дождешься!

Иван Петрович. Неправда! Кто любит, всегда открывает в человеке самое лучшее и обязательно необикновенное. Вот вы сказали — три года ходит за вами Егор Андреевич. А вы спросили, почему? Вам кажется, что вы для него подходящая сиделка? Вздор! Убежден, что он про вас знает такое, чего не знает никто.

Мальвина. Да ну! А давайте мы сами у него спросим, раз у нас уже сегодня такое утро... вопросов и ответов. Ася, не сходи с ума, давай лучше моего Егора послушаем. *(Громко.)* Егор Андреевич!

Входит Егор, вытирая полотенцем руки.

Егор Андреевич. Что тебе, Малаша?

Мальвина. Слушай, Егор, тут у нас зашел разговор на волнующую тему. Кто любит, да как любит...

Егор Андреевич. Делать вам больше нечего...

Мальвина. Стой! Я хочу знать, что ты во мне нашел?

Егор Андреевич. Это я тебе одной скажу! *(Хочет уйти.)*

Иван Петрович. Егор Андреевич! Тут наша общая честь задета. Асю, вы посмотрите на нее, только что дико, несправедливо, смертельно обидел Мальцев. А Мальвина Прохоровна сказала, что от нас, мужиков, справедливости не дождешься. А что, если Ася ей поверит, и всю жизнь она будет о нас плохо думать... И потом Мальвине Прохоровне в глубине души кажется, что вы ее не любите, что вам сиделка нужна на старости лет... Вот как возник этот не совсем скромный вопрос: что вы в ней нашли?

Егор Андреевич. Неужто ты так думаешь, Малаша? *(Сел.)* Тогда я скажу. Все, что знаю, все что думаю.

Мальвина. А что же ты обо мне знаешь?

Егор Андреевич. Много. В сорок восьмом году к нам в ресторан на вокзале пришла красавица в беличей шубке и попросилась на работу. Муж с фронта не вернулся, осталась с дочкой-малолеткой. Делать она ничего не умела, и пошла она к нам пирожками торговать. Стоит бывало в ватнике с корзинкой возле вокзала на морозе и кричит: «Вот кому пирожки горячие с капустой, с повидлом!»... А у самой губы синие, руки красные, как клешни у вареного рака. Года два она эдак маялась...

Мальвина. Это тебе семь месяцев за годы показались.

Егор Андреевич. Я бы так и одного дня не простоял. Потом выдвинулась она — официанткой стала. Другие, когда поездов нет, без дела сидят, а у нее за столиками всегда полно. А почему? Да потому, что встречала людей приветливо, как настоящая хозяйка: веселая, добрая, которой приятно людей накормить. Не напрасно мы в старину каждого, кто в ресторан приходил, гостем звали. Забыли мы про это звание, и напрасно.

Мальвина. Не все забыли.

Егор Андреевич. Не об тебе я говорю. Ты наше дело не за выгоду любишь. Потом стала она в «Урале» буфетчицей. Женщина еще молодая, интересная. Целый вечер алкоголики у буфета, как шмели, жужжат. «Мальвиночка, вашу ручку, Мальвиночка, ваше здоровье!» А она, как принцесса, всем улыбается, со всеми поговорит, но чтобы с кем-нибудь шашни завести — никогда! Снимает, бывало, фартук, а с ним и свою знаменитую улыбку с лица. Как будто она ее в раздевалке оставит! А дома у нее одни заботы: семья, дочка. Ей она всю свою молодость отдала. И музыке учила, и языкам, и репетиторов нанимает, и одевала, как куколку, — инженером стала дочь. А подросла — влюбилась в одного артиста — так Малаша чуть с ума не сошла. Седая стала! Мелкий он оказался человек, а теща как героиня себя вела. Ни сплетен, ни скандалов, ни драк, как у других, — все знала про своего зятя и ждала, пока у самой дочери глаза откроются. Ведь в этом деле криком не поможешь. Потом внук родился. Как взяла его молодая бабка в родильном доме, так и не спустила с рук... А спросите Малашу, жила ли она когда-нибудь для себя? Спросите у всех, кто с ней работал, была ли на руку нечиста, связалась ли хоть с кем-нибудь, нагубила ли кому-нибудь хоть раз, обидела ли когда-нибудь человека? Нет, нет и еще раз нет! Верно, Ася?

Ася (обняла Мальвину). Верно, Егор Андреевич, хоть она и ворчит иногда, а нет на свете более доброго, душевного человека...

Мальвина (всхлинула). Ой, да будет вам — расписали!

Егор Андреевич (встал). Нет, ты не спорь, Малаша! Я тебе прямо скажу, необыкновенный ты человек!

Иван Петрович (ложким, голосом). Что я вам говорил? Любимый человек всегда необыкновенный. (Схватил руку Егора, жмет.) Спасибо вам, Егор Андреевич, вы сейчас за весь мужской пол вступились! А то они говорили, от нас справедливости не жди...

Егор Андреевич. Не обращайтесь внимания. У женщин слова за ум не держатся. Много лишнего говорят...

Ася. Верно! (Вдруг уткнулась головой в согнутый локоть.) Что я наделала, что я наделала!

Иван Петрович. Все обойдется, Асенька, все обойдется. (Гладит ее по голове.)

И в этот момент, когда Мальвина осторожно вытирает слезы, чтобы не смазать ресницы, Ася плачет, Егор переминается с ноги на ногу, появляется Татьяна Васильевна — полная женщина, которая вошла в зал, как хозяйка. Иван Петрович спокойно отвел руку. Все, кроме него, невольно встали.

Татьяна Васильевна. Здравствуйте, товарищи!

Мальвина. Здравствуйте, Татьяна Васильевна!

Татьяна Васильевна. Вы меня знаете?

Мальвина. На приеме у вас была. Насчет переселения.

Татьяна Васильевна. А, припоминаю. Из аварийного дома — по Овражной семь-пять? Ну как, получили комнату?

Мальвина. Дивную. Прямо даже не верится. Просыпаюсь иной раз и думаю, сейчас придет кто-нибудь и выкинет вместе с внуком...

Татьяна Васильевна. Спасибо, не выкинет. Мы жилотдельцев так за эту махинацию жучили, что от них только дым шел...

Мальвина. Спасибо вам большое. Пока женщина начальство, вдову никто не обидит... Кушать будете? Егор Андреевич, давай, сделай что-нибудь. Не каждый день у нас в гостях хозяйка города...

Татьяна Васильевна. Спасибо, есть не буду. У вас здесь консультация шла?.. По сердечным делам?

Мальвина. Да. А как вы узнали?

Татьяна Васильевна. Я вот этого пассажира знаю. (Пауза.)

Иван Петрович. Зачем приехала?

Татьяна Васильевна. Поговорить надо.

Мальвина. Ася, убери со стола! Тарелки принеси синие с золотом. Пойдем! Пойдем!

Собрав посуду, они ушли на кухню.

Иван Петрович. Я слушаю.

Татьяна Васильевна. Если ты настроился на такой тон — говорить нам не о чем.

Иван Петрович. И я так думаю.

Татьяна Васильевна. А мне казалось, что после трех с половиной лет хоть проститься нужно, какие-то итоги подвести...

Иван Петрович. Можно и без итогов! Мы не в гороскопе... Как ты узнала, что я здесь?

Татьяна Васильевна. Еще утром вашу кассиршу встретила. Она сказала: взял расчет. Потом Душечкин позвонил и сказал: «Видал твоего лирика возле аэрофлота с чемоданом».

Иван Петрович. Сообщил с презрением. При чем «лирик» в его устах прозвучало, как помешанный.

Татьяна Васильевна. Не надо так, Иван. Половина твоих терзаний от подозрительности.

Иван Петрович. А вторая половина?

Татьяна Васильевна. Для нее есть основания.

Иван Петрович. Люди твоего круга всегда считали наши отношения противоестественными: железная мать-начальница и хлипкий беспартийный интеллигентик. Мезальянс!

Татьяна Васильевна. Вот что делает с тобой дешевенькое самолюбие. Даже какой-то круг ты где-то обнаружил. А мой круг — это и весь трансформаторный, где и до сих пор меня считают лучшей

крановщицей, и все оправданы и дворники города, и вот эта буфетчица...

Иван Петрович. И руководящие лица.

Татьяна Васильевна. А кто они? Потряси любого, он тоже либо с трансформаторного, либо из деревни. На картохе вырос. И, к счастью, они даже не знают, что такое мезальянс.

Иван Петрович. Но каждый считает своим долгом нагло ухмыляться при любом моем слове, при любом жесте.

Татьяна Васильевна. А ты следи за своими словами. И за жестами тоже. Ведь вот Слабошевич, твой коллега, тоже интеллигент, но и он говорит: «Наш химический трест будет трестом эмоций, пока в нем работает Голованов. У нас все — от курьерши до заместительницы директора — консультируются с ним по интимным делам...»

Иван Петрович. Устал я от твоих попреков и наставлений.

Татьяна Васильевна. Это потому, что я говорю тебе то, что люди даже сами себе не говорят. На бабью болтовню ты бы и внимания не обратил. А когда я сказала — нельзя оставаться мальчишкой до седых волос — ты взбеленился. Потому что это правда!

Иван Петрович. Я тебе уже не раз пел романс на гениальные слова Софронова:

Если хочешь любить, так люби,
Но не надо меня перевоспитывать.

Татьяна Васильевна. Не могу. Должность такая. Привычка. И сейчас как не сказать — ты бежишь не от меня, а от себя.

Иван Петрович. И отлично! Я мальчишка, чудак, консультант треста эмоций — зачем же я тебе нужен, такой властной, энергичной, деловой женщины? Зачем?

Татьяна Васильевна. Может, только потому, что противоположности сходятся.

Иван Петрович. Они разошлись. Окончательно.

Татьяна Васильевна. Глупенький! Ты думаешь, я бросила все дела и приехала тебя уговаривать? Нет. Мне хватает ума, чтобы понять: самый никудышный способ удержать мужика — начать его удерживать. Ходи, консультируй всех и вся, оставаясь чудачком из принципа. У нас разные должности на земле. Ты любишь влезать в каждую личную жизнь, а я вынуждена заниматься благоустройством города — канализацией, вентиляцией, водопроводами, жилищным строительством. Кстати, внука этой буфетчицы чуть балкой не убило в старом доме, а наши депутаты хотели ее с ребенком в клуб переселить. Я за нее заступилась.

Иван Петрович. Ты добрая ко всем, кроме меня.

Татьяна Васильевна. Так я любила тебя больше всех. И мне хочется, чтоб ты был лучше всех, но я не могу кричать об этом на пленуме горсовета. Ты моя болезнь, моя слабость, и я ее скрываю, как могу...

Иван Петрович. Постыдная слабость, постыдная болезнь?

Татьяна Васильевна. С некоторых пор — да!

Иван Петрович. Интересно — с каких же?

Татьяна Васильевна. Консультируя одну из своих... не знаю, как даже их назвать... приятельниц или подопечных...

Иван Петрович. Говори уж лучше — любовниц...

Татьяна Васильевна. Не было у тебя, Голованов, любовниц за эти годы. Ты не такой человек, чтобы подленько обманывать.

Иван Петрович. И на этом спасибо. Дальше? Татьяна Васильевна. Ты меня морально предал. А это гораздо хуже. Ты сказал, скорей всего для красного словца: «Главное в духовной жизни — нюансы». Тогда какая-то фифа спросила: «А Татьяна Васильевна понимает нюансы?» — и ты ответил: «Спасибо хоть в общем и целом разбирается!»

Иван Петрович. Не может быть!

Татьяна Васильевна. Стенограммы не было. Но придумать этого нельзя. Это твой стиль! Твой парадокс. Скажи, чем я его заслужила?

Иван Петрович. Понимаю! Нельзя такие вольности говорить о председателе горсовета.

Татьяна Васильевна. Где же твоя чуткость, Голованов? Разве ты председателю обидел? Ты обидел женщину. Или, может, ты меня не считаешь таковой?

Иван Петрович. Таковой...

Татьяна Васильевна. Покоробило словечко? Я знаю, у меня их много, невыносимых для твоей утонченной души. А ты бы вспомнил, изъясняясь на своем, иногда бюрократическом языке, покрывала ли я когда-нибудь душой, сподличала, струсила — а ведь сколько было крутых поворотов в моей жизни? У всех на виду живу...

Иван Петрович. А я всегда сбоку-припеку. Милый друг председателя.

Татьяна Васильевна. Мог бы стать и мужем. Но ты мне никогда всерьез такого предложения не делал...

Иван Петрович. Во фраке, с букетом?..

Татьяна Васильевна. С любовью... Ведь когда-то ты говорил, что любишь меня. За природный ум, за энергию, за здравый смысл, и все в таком же духе. И никогда не сказал: за любовь, за нежность, за радость — просто за то, что я есть на свете. Это была твоя жестокость. И я тебе ее никогда не прощу. Ты сам себе придумал кличку — не инженер, а приженер, и стыдился ходить со мной на всякие торжества, потому что меня в городе все знают, а тебя только сослуживцы и собеседницы по интимным чувствам. Незавидная известность. Но кто тебе мешает добиться любой славы? Почему ты, талантливый инженер, возомнил себя неудачником? Почему ты сейчас бросаешь свой проект, свое, говорят, блестящее изобретение и едешь в Никель? Зачем?

Иван Петрович. Стремлюсь ближе к жизни. Сменным инженером буду.

Татьяна Васильевна. Эта должность для мальчишек. А тебе пора уже не набираться опыта, а отдавать его. Но ты не хочешь отдавать ничего! Ни своей свободы, ни своего времени, ни своего сердца. Твое любимое занятие — позабавиться за чужой счет.

Иван Петрович. Позабавиться?! Да если б ты знала, как я мучаюсь с каждым, кто со мной о своих чувствах говорит. Ты думаешь, это пустяковое дело? Ответь мне честно, пришла когда-нибудь к тебе девушка с вопросом — я его люблю, а он меня нет, что делать?

Татьяна Васильевна. Куда пришла — в горсовет?

Иван Петрович. Вот ты и ответила. С таким

вопросом к Советской власти не пойдешь. Прежде темные люди ходили к гадалкам и колдунам, к попам на исповедь. Для умных были тысячи образов — Онегин и Татьяна, Ромео и Джульетта, Левин и Китти. А где они сейчас, такие образы и образцы?

Татьяна Васильевна. Другой был век!

Иван Петрович. Не клевети на наше время! Чувства стали еще сложнее, богаче, а скажи, каких влюбленных запомнила ты в нашей литературе, кроме шолоховских Григория да Аксиньи? Нет их! Любкой юноша начинает жизнь сызнова — влюбляется, а что он может прочесть как пособие? Где показана любовь такая, как у Пушкина, Шекспира, Толстого, в которой весь век отразился, вся его философия, вся мораль? В наше время люди тоже хотят любить, по-своему. Но как? Кто ответит на этот вопрос?

Татьяна Васильевна. И ты отвечаешь?

Иван Петрович. Да. В меру сил. И это вовсе не смешно, а трагично, что меня, как почти всякого, кто дерзнет заговорить о любви, осмеивают, как блаженного! И даже хозяйка города негодует: в химическом тресте завелся инженер-консультант по эмоциям! И к нему идут люди. А почему? Да потому, что больше пойти некуда. Никто не занимается воспитанием чувств. Когда человека разлюбили, он на лекцию «О любви и дружбе» не пойдет! Идет ко мне, смешному чудаку, чтобы душу отвести! И тем, которые сейчас плачут ночами, которые нужных слов не могут найти, которые умереть готовы за один взгляд любимого, вовсе не смешно! Э, да что говорить. *(Оглянувшись на дверь, достал из кармана таблетки.)* Вот он! Люминал! Несколько минут в сантиметре от губ я его перехватил.

Татьяна Васильевна. Не может быть!

Иван Петрович. Не тебе одной, многим кажется — этого не может быть! И на этом играют наши тонкогубые бесполье ханжи, которые при словах «безумная любовь» или «гибельная страсть» сразу начинают брызгать слюной, желчью и чернилами. Не типично! А между тем в нашем разумном, научно организованном, материалистическом и, действительно, самом гуманном в мире обществе продолжает свирепствовать любовь! Ей, представь себе, всегда, даже при коммунизме, нужно будет сурово, беспощадно огнем и кровью кого-то испытывать и обязательно потрясать воображение, проверять свою силу и повелевать, переделывать, перевоспитывать и еще черт знает что творить с этими несчастными влюбленными. И уверяю тебя, они не перевелись и никогда не переведутся, как бы ни издевались над ними трезвые, практичные люди, для которых любовь либо забава, либо здоровая необходимость...

Татьяна Васильевна. Чем же, по-твоему, была наша любовь?

Иван Петрович. Для меня — порывом, ослеплением, для тебя — ошибкой. Умышленной. Ты думала — вся жизнь прошла в труде, в хлопотах, а любви я так и не узнала! Пусть этот лирик хоть на склоне лет мне что-нибудь о ней расскажет! А надо было взглянуть правде в глаза — мы люди разные.

Татьяна Васильевна. У тебя сердце, а у меня только холодный разум?

Иван Петрович. Да. Ты меня всегда считала пустым человеком.

Татьяна Васильевна *(встала)*. Не обижай меня! С пустым зачем бы мне прощаться. Я звонила сюда, ты даже не подошел к телефону, и, как видишь, я сама приехала. Мне этого мой холодный

разум не запретил. Прощай! *(Подходит, быстро целует его, идет к двери.)*

В это время из кухни выбегает Мальвина, за ней Ася с особенной посудой, за ней Егор Андреевич с блюдом.

Мальвина. Господи, еще б минутку — и ушла! Да что вы, Татьяна Васильевна! Приехали в самый завтрак и не покушаете. Да я сейчас лягу поперек двери и с места не сойду.

Татьяна Васильевна. Тороплюсь я. Извините.

Мальвина. И не просите — не пушу. Как же это можно — я пять лет с риском для жизни жила! И, может, если бы не вы, погибла б вместе с Виталиком. И чтоб я вас не угостила — да я в жизни себе этого не прощу. Садитесь!

Татьяна Васильевна. Ну, если быстро! У меня *(посмотрела на часы)* через полчаса строители соберутся.

Мальвина. Каждый день вас за квартиру благодарим.

Татьяна Васильевна. Зачем же меня? Советскую власть благодарите.

Мальвина. Я вот заметила, чем меньше начальник, тем больше у него гонору. Не добралась бы я до вас — и до сих пор бы в клубе жила... И не напрасно все в городе говорят, хочешь чего добиться — иди к самой.

Татьяна Васильевна. Так и говорят — к самой?

Мальвина. Да. Наши и сейчас к вам собираются. На полы, видать, сырые доски пустили, и они разошлись. Штукатурка вспучилась и поотстала кое-где. Пошли мы к строителям: исправьте дефекты, а они говорят — срок прошел.

Татьяна Васильевна. А сколько вы там живете?

Мальвина. Год два месяца.

Татьяна Васильевна. Опоздали вы. На усачный ремонт полагаются только год. Но я им скажу! Какой ваш адрес?

Мальвина. Загородный проспект, семь, корпус три.

Татьяна Васильевна *(достала блокнот, записывает)*. Это с башенкой?

Мальвина. Во-во! Неужели вы все дома помните?

Татьяна Васильевна. И забудешь — не помнят.

Мальвина. Простите меня, ради бога! Кушайте на здоровье. Может, вам водички, пива?

Татьяна Васильевна. Коньяку дайте нам по рюмке!

Мальвина принесла коньяк в рюмках. Поставила одну рюмку перед Татьяной Васильевной, другую перед Иваном Петровичем.

Репродуктор. Пассажира, вылетающего до поселка Никель, просят зайти в отдел перевозок оформить билет.

Татьяна Васильевна. Ну, счастливого пути! Иван Петрович. Прощай, Татьяна! Что же тебе пожелать на прощанье?

Татьяна Васильевна. Пожелай, чтоб мы больше никогда не встретились. И чтобы никто меня еще раз так горько не обижал, как ты! *(Встали.)* Расплатись тут за меня. До свидания, товарищи, спасибо. Очень все было вкусно. *(Быстро ушла.)*

Иван Петрович (открыл бумажник, ищет деньги так, как будто всецело этим занят). Ася, сколько с меня?

Ася. Улетаете? Жаль. А мы уже так к вам приехали. (Подала счет.) Вы очень хороший человек.

Иван Петрович. Нет, Асенька, я разный. И часто даже сам не знаю, какой я.

Ася. Вы мне столько удивительного сказали...

Иван Петрович. А вот себя я ничем удивить не могу. Все уже сказано. (Посмотрел на счет.) Здесь мало, получите за все.

Мальвина. За Татьяну Васильевну все равно вам не расплатиться! Это не женщина — бриллиант. Ей цены нету. (Взглянув в окно.) Боже мой, плачет! Смотри, Ася, смотри — какой человек плачет...

Ася (подбежала к окну). Где? Мальвина. Вот, у штaketника! За кустом. От своего шофера прячется. Ой, еще увидит нас. (Выключила свет.)

В полумраке хмурого дня, сгорбившись, сидит Иван Петрович. Женщины у окон.

Мальвина. Кулаками утирается... Репродуктор. Повторяю: пассажира, улетающего до поселка Никель, просят зайти в отдел перевозок оформить билет...

Мальвина. Идите же! Вас зовут. Иван Петрович (решительно встал). До свидания. (Быстро накинул куртку, напялил шапку, схватил чемодан и вышел.)

Ася. Я к ней пойду! Мальвина. Ты в своем уме, она сейчас скорее умрет, чем покажет свое горе бабуле!

Ася (почти крик). Он! Смотрите, он! Мальвина. Идет как! Будто против ветра!

Ася. Остановился. За руку взял. Мальвина. Смотри, такая женщина — и пуговицы на нем застегивает... Повела, повела...

Ася. Остановилась! Боже мой, улыбнулась. Мальвина. Гляди-гляди, он ей слезы утирает.

Ася. К машине идет... А может, он ее только провожает?

Мальвина. Не похоже.

Ася (ликуя). Сядься. Оба!

Мальвина. Увезла! На счастье только или на беду?

Ася. Он сам говорил — что выкинет сердце, этого никогда не угадать.

Мальвина. Одно угадать можно: будет и горе, и радость, и чудеса всякие! Любовь, ах, любовь — и подумать, что ты натворила за одним только завтраком.

Женщины приникли к окнам. Осторожно входит Мальцев. Он тихо подошел к Асе, взял ее за локоть. Она вся замерла от радости и волнения и вдруг гордо выпрямилась.

Ася (злой крик). Отстань!

Мальцев. Прости меня, Асенька. Прости!

Ася. Отстань, я говорю!

Мальвина. А ты это обдуманно говоришь?

Ася. Да.

Мальвина. Консультация подействовала! Быть бычку на веревочке!

Занавес

Шоссе Энтузиастов в Омске

Назым Хикмет

Я как драматург, снова пережил одно событие, которого не забуду до конца дней своих. Один театр сыграл три мои пьесы подряд. Вы скажете, что драматургов, по три пьесы которых подряд ставит один театр, не так уж мало, чтобы их можно было пересчитать по пальцам. Верно, но три мои пьесы подряд сыграл драматический коллектив Сельхозинститута в Омске. Два спектакля — «Дамоклов меч» и «Чудак» — я съездил посмотреть. Пальчики оближешь! Обязательно съезжу и посмотрю «Всеми забытого» — третий из них.

Город Омск летом очень похож на наши причерноморские города, притом такие, как Сочи, Гагра. По обеим сторонам центральных улиц — деревья, посередине — газоны, засаженные гвоздикой. Такое скопление гвоздик в одном месте я впервые видел в Омске. И в парках довольно жарко, довольно много пышной зелени. По берегам реки расположены пляжи, в совершенстве оборудованные, опрятные. Иголки некуда бросить на этих пляжах — настолько здесь многолюдно. Я посетил Музей Революции, где меня особенно заинтересовали памятники борьбы большевиков в годы гражданской войны — деревянные пушки, документы, фотографии, воскрешающие эти годы. Я полюбил Омск. Но, что греха таить, любовь эту породили не столько пляжи и гвоздики, сколько

дружба моя со студентами Сельхозинститута, особенно теми из них, которые участвуют в театральном коллективе.

Наша дружба началась перепиской. Они мне написали, я ответил. Я написал, они ответили. В наших письмах мы говорили о моих пьесах, которые они поставили или собираются поставить, а в связи с этим и вообще о театре и об искусстве. Дружба, опирающаяся на единомыслие, бывает крепкой. И наша дружба по этой причине стала крепкой и к тому же быстро развилась. Я увидел, что воззрения омских студентов, касающиеся театра и искусства, очень близки к моему собственному пониманию театра и искусства. Я обрадовался. Обрадовался тому, что я не отстал на этом поприще от советской молодежи, относящейся ко второму, а может и третьему поколению после моего. Мне думается, что наши люди старшего поколения, передавая свой опыт молодежи, в то же время не должны отставать от нее, должны использовать и ее опыт. Если мы не понимаем быстро развивающихся проблем, стоящих перед нашей молодежью, то виновата в этом не она, а мы, пожилые.

В Москве есть шоссе, названное «Шоссе Энтузиастов». Я не знаю почему, по какому поводу оно получило такое название. Может быть, в годы гражданской войны по этому шоссе проезжали крас-

С. Саидмурадов

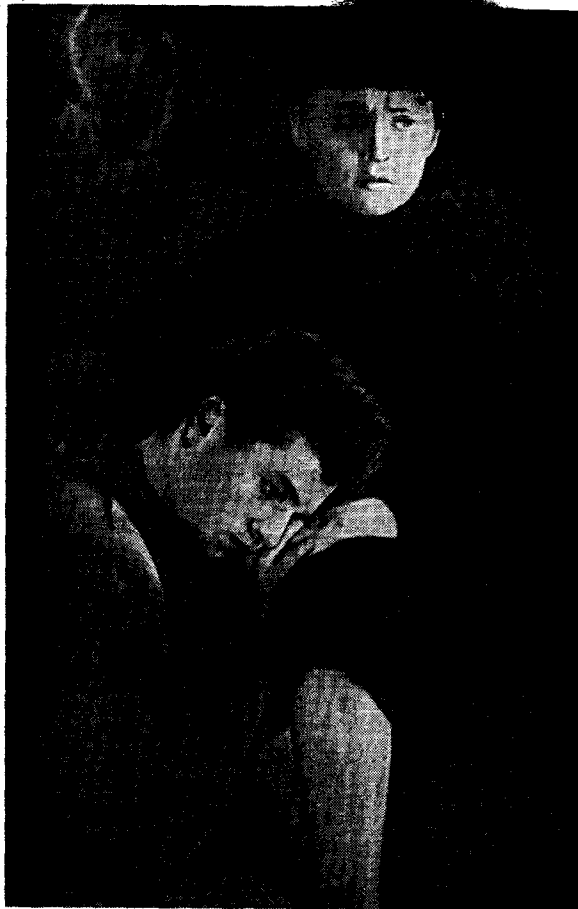
Большая радость

Народное творчество — поистине неиссякаемый родник талантов. Например, про Памир у нас, в Таджикистане, говорят: народная консерватория! Действительно, сколько там за последние годы родилось певцов. Таланты есть везде. Посмотрите, каких успехов за короткое время добились народные театры.

В самой гуще народа мы, профессиональные работники искусства, черпаем наше пополнение. Народное творчество является для нас настоящим источником творческой радости и обогащения. Народное творчество дало нашей республике таких замечательных мастеров, как ныне народные артисты СССР Туфа Фазылова и М. Касымов, заслуженные артисты республики А. Исхакова, О. Исамова, Ф. Сайдуллаев. Все они начали свой большой путь в кружках художественной самодеятельности.

ные энтузиасты, направляясь в бой с белогвардейцами. А может быть, в годы первых пятилеток комсомольцы проходили по этому шоссе, чтобы попасть на далекие стройки. Как я уже сказал, не знаю, почему так названо это шоссе. Может, это шоссе было и до революции и получило свое наименование по совершенно невообразимому поводу. Не знаю. А знаю я то, что Советский Союз сегодня со всех четырех сторон охвачен, оплетен множеством Шоссе Энтузиастов, которые, словно солнечные лучи, освещают его и согревают. По этим шоссе строители, энтузиасты-строители идут возводить плотины, металлургические комбинаты, электростанции, поднимать к жизни земли, безбрежные целинные земли, строить институты, дворцы культуры, театры. В Советском Союзе живет множество энтузиастов — в большинстве своем молодежь, — заполняющих эти шоссе. Мои омские друзья — из числа таких энтузиастов. Начиная от Юрия Шушковского, руководящего коллективом, кончая белокурой розовощекой девушкой, поступившей в институт только в этом году и сидящей в самом последнем ряду зрительного зала, — все они энтузиасты своего дела.

Я — член различных обществ деятелей искусства, во многих странах. Последнее такое общество, куда я был принят и членством в котором я горжусь, — театральный коллектив Омского сельхозинститута. В тот вечер, когда к моей груди приколоты значок этого коллектива, я помолодел на сорок лет. Омск также пересекает множество Шоссе Энтузиастов, и я был безмерно счастлив тем, что про-



Омск. «Дамоклов меч» в постановке драматического коллектива. Дочь судьбы — Л. Ермолаева, А. В. — Ю. Окшин.

шел по одному из Шоссе Энтузиастов города Омска.

Я всегда с большим удовольствием бываю в народных театрах и в драматических коллективах. Все здесь интересно мне, драматургу и режиссеру! Веселая песня, задорный танец, первые робкие шаги на сцене — какую радость доставляют они, как много рассказывают о важных и глубоких переменах в жизни народа, который еще вчера говорил о ликвидации неграмотности, а сегодня говорит об эстетике.

Вся моя уже довольно долгая творческая жизнь крепкими узами связана с народным творчеством. За последние годы эти связи еще больше упрочились. Особенно много поработал в 1961 году. В народных театрах г. Куляба, а также в Орджоникидзевском и в некоторых других районах я поставил свои пьесы «Ибрат», «Месть», «Долина счастья» и «Новая квартира».

В этих спектаклях принимали участие колхоз-

ники, шоферы, учащиеся, учителя, уборщицы, официантки, сторожа, работники милиции... Новые спектакли народных театров прошли очень успешно и мне лично, как автору пьес и постановщику, доставили большую творческую радость и огромное удовлетворение.

Я очень люблю писать для народных театров, хотя и испытываю при этом чувство большей ответственности, чем тогда, когда пишу для профессиональных театров.

К сожалению, наши авторы, особенно заслуженные, признанные мастера таджикской драматургии, очень мало пишут для народных театров.

Я призываю своих уважаемых коллег больше писать для народных театров, придерживаясь знаменитого принципа К. С. Станиславского: «Уча жизни, самим учиться у нее».

ИЗДЕРЖКИ СЛАВЫ

И НЕВНИМАНИЯ

Ошмяны — маленький городок. Поэтому, когда был объявлен 31-й спектакль «Павлинки», я боялся, что придется смотреть его в пустом зале. Однако первое, что бросилось мне в глаза, когда я подходил вечером к Дому культуры, было объявление: «Все билеты проданы».

Есть счастливые пьесы. К числу их с полным правом можно отнести пьесу Янки Купалы «Павлинка». Более пятнадцати лет держится она в репертуаре Белорусского академического театра имени автора этой комедии — и не только держится, а является украшением репертуара. Почти каждый любительский коллектив пробует свои силы, ставя «Павлинку». Мне сказал один опытный режиссер, что если в коллективе расходится «Павлинка», — значит труппа составлена правильно. Важное наблюдение! Ведь мы знаем, что в русском театре такой проверкой являлась способность труппы «поднять» «Горе от ума».

В Ошмянском народном театре «Павлинка» разошлась удивительно гармонично. Кажется, ни в одном

случае режиссеру театра П. Докуке не пришлось идти на компромисс со своей совестью при распределении главных ролей. Именно главных. Эту оговорку приходится делать, ибо массовка в спектакле то и дело валится, каждый раз ее приходится в пожарном порядке восстанавливать, а скрыть срочные меры, особенно на фоне отличной игры персонажей, не удается. Это вызывает первую тревогу: значит, воспитание в коллективе поставлено неверно, если находятся охотники играть только главные роли. Любопытную сцену пришлось мне наблюдать в кабинете директора Дома культуры. Какая-то девица из окрестного села явилась за обещанной ей пьеской, которую она мечтала поставить со своими любителями. Пьеску ей обещали, но...

— Только после спектакля.

Девушка рассмеялась:

— Думаете, сбегу и не выручу сегодня вашу массовку в «Павлинке»?

— Нет, просто страуемся...



Драматург А. Макаёнок на репетиции своей пьесы «Левониha на орбите» в Ошмянском народном театре
Фото Э. Лукша

Вот к каким способам приходится прибегать, спасая массовку...

Мне хочется начать сразу с этих несколько отрезвляющих замечаний, ибо Ошмянский театр несколько погряз в славе. Еще до приезда в Ошмяны я читал много статей об Ошмянском народном театре, в которых неумеренные похвалы составляли основную их пафос. В Минске мне удалось просмотреть даже целый фильм (правда, не полнометражный, но достаточно обстоятельный), посвященный все тому же народному театру. Фильм сделан с любовью, я бы даже сказал — с безграничной любовью. Все в этом театре кажется авторам фильма великолепным, все сплошь талантливы, а героине пишут такие письма, от которых голова идет кругом.

Может быть, именно этим можно объяснить все то нездоровое, что проявляется порой в коллективе... Недаром в газете «Літаратура і мастацтва» раздавались встревоженные голоса, просившие о помощи народным театрам и умолявшие «не захваливать» их. Эти призывы можно только поддержать.

Спектакль поставлен добротно и изобретательно. Такое сочетание встречается не часто. Обычно сталкиваясь с этими качествами порознь, а в одиночестве они несколько вянут. Добротность выглядит сероватой, а изобретательность — развязной бойкостью. Здесь же доброта и изобретательность выступали в своем лучшем качестве. Бытовая комедия приобрела необходимую ей обстоятельность, сочетавшуюся с озорной и доброй энергией. Может быть, энергия порой была даже через край, она мешала задуматься над судьбой Павлинки, пожалеть ее.

Тут надо рассказать о следующем происшествии. Как известно, комедия Янки Купалы кончается весьма грустно: возлюбленного Павлинки учителя Якима Сороку арестовывают, а она сама, узнав об этом, падает без чувств... Что ждет ее? Неужели придется ей покориться и выйти замуж за человека, вроде Адольфа Быковского? Нет, ошмянцы не могли даже и мысли допустить об этом! После финала Янки Купалы возникает новый финал, сочиненный в театре: учитель Яким Сорока все-таки похищает Павлинку, и все зрители неистово аплодируют счастливым влюбленным.

— Как же так? — робко спросил я. — Ведь это же классика!..

— А публика не принимала того финала. Просто ругали нас последними словами. Кто-то даже подумал, что Павлинка умерла от инфаркта...

Таким образом, сама трактовка пьесы неизбежно вела к новому финалу. В этой «чуткости» к аудитории, в послушности есть нечто беспокоящее. В самом деле, не означает ли она творческой слабости, боязни быть чуть впереди зрителя, желания обязательно успокоить его?

Все эти элементы заискивания

перед зрителем встречаются не только в самодеятельном театре. В профессиональном театре они проявляются не столь грубо и прямолинейно, но именно дурной пример этих театров часто подхватывают любители. Конечно, уступая зрителям, заискивая перед ними, упрощая зрительскую задачу, на какое-то время легко завоевать симпатии, но симпатии эти не прочны. Скорее всех теряют аудиторию разухабистые театры, где, как говорится, не щадят затрат, чтобы ублажить почтенную публику...

Мне было больно думать, что нечто подобное угрожает коллективу Ошмянского народного театра, такого интересного и безусловно способного ставить перед собой сложные и увлекательные задачи. У него есть думающий, с профессиональной хваткой режиссер П. Докука, он собрал и сплотил одаренных и любящих искусство людей, у театра такая огромная аудитория, что без собственного автобуса он уже не может жить!..

Моя зыскательность порождена одаренностью коллектива. Было бы горько, если бы по недосмотру он оступился.

А коллектив, действительно, подобрался на редкость одаренный. В таком коллективе трудно чувствовать себя премьером!

Всего семь персонажей вывел автор в комедии «Павлинка», остальные обозначены словами: гости, музыканты. Я не знаю, кому можно отдать пальму первенства в этом спектакле. Конечно, выигрышнее положение самой Павлинки — на ее стороне все симпатии, а обаятельная и талантливая Е. Архипова умеет эти симпатии всячески подогреть. Она задорно пляшет, удивительно заинтересованно слушает, искренне горюет и от души радуется. Несколько вредит ей небрежная дикция, именно небрежная, ибо голосовые данные у артистки хорошие. Ее родителей играют Г. Подляцкий и Л. Кузьменко. Г. Подляцкому сравнительно легко действовать: он почти все время в подпитии и поэтому может откалывать различные штучки, проявлять со всем доходчивым преувеличением свое самодурство. Делает это он



После спектакля в столице Белоруссии. Режиссер спектакля «Павлинка» П. Докука и исполнительница главной роли Е. Архипова

заразительно весело. Гораздо более трудная задача у его партнерши Л. Кузьменко. Ее Альжбета хочет счастья своей дочке, но не знает, сулит ли его Быковский. Учитель Сорока (его играет сам режиссер П. Докука)—куда более интересный человек, но ведь он не шляхтич и потом—на подозрении у полиции... Как быть? Вот это «как быть», на которое нет ответа, артистка играет с такой естественностью, которую можно объяснить только мастерством, пониманием психологии своей героини. Колоритна и другая пара—свойки Криницких: Пустаревич (А. Михеленко) и его супруга Агата (А. Папкина). Особенно восхитителен дуэт Альжбеты и Агаты. Жить им невесело: вечно пьяные, вздорные, гонористые их мужья противели им. Их интересы примитивны и жалки. И когда Сорока читает строки из «Песни о Соколе» М. Горького, то чувствуешь, что какие бы ни собирались грозные тучи—они спасение от этой болотной жизни, которая грозит засосать Павлинку и все молодое. И хотя женщины не говорят на эти высокие темы, весь их вид говорит о том, что жизни у них нет...

Неизменным успехом пользуется исполнитель роли Адольфа Быковского—Р. Каханович, шофер Дома культуры. Глупый, чванливый, наивный, он есть живое воплощение той претенциозной шляхты, которая больше всего сама пострадала от своего «шляхетства», мешавшего им жить нормальной трудовой жизнью.

Таков этот спектакль, заслуженно пользующийся большим успехом, но в то же время наводящий на тревожные размышления.



Касимовский народный театр выпустил уже четыре премьеры: «Русские люди» К. Симонова, «Вечер водевилей», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Островского и «В поисках радости» В. Розова.

Я видел два последних спектакля. Как и остальные, они поставлены заслуженным деятелем искусств РСФСР В. А. Орловым.

Театральная общественность знает этого одаренного и опытного режиссера. Сейчас он вышел на пенсию. В Касимов В. А. Орлов приехал, чтобы пожить на покое, но в результате лишил покоя очень многих касимовцев: он создал здесь театр!

Нет никакого сомнения в праве коллектива на почетное звание народного театра, хотя в данном случае было нарушено требование, по которому такое ответственное и обязывающее звание может присуждаться только старым, зарекомендовавшим себя драматическим коллективам.

Нельзя сказать, что в Касимове вовсе не было драматических коллективов. Были. Всякие. В том числе и такие, которые хвалились:

— Спектакль получился у нас удачный: играли без суфлера!

Люди, способные на такой «подвиг», не привлекали В. А. Орлова. Штампы любительщины пугали его еще больше, чем штампы профессиональной сцены.

— Посмотрели бы, как они рвут страсть в клочья—одни лохмотья от костюмов остаются,— смеется он.

Смех этот невеселый. Мы усвоили себе снисходительное отношение к любителям. Но ведь не всякое даяние—благо. Бывают и такие, которые приносят только вред. Об этом надо говорить со всей

прямотой. Ленинское «лучше меньше, да лучше» должно служить прочным барьером против всякой безвкусицы и пошлости. И главным барьером является то живое и прекрасное искусство, которое одно способно дискредитировать, уничтожить все претенциозное и бездарное.

И это главное я увидел на спектаклях Касимовского народного театра!

Прежде чем приступить к рассказу о спектаклях, мне хочется посвятить читателя в их предысторию.

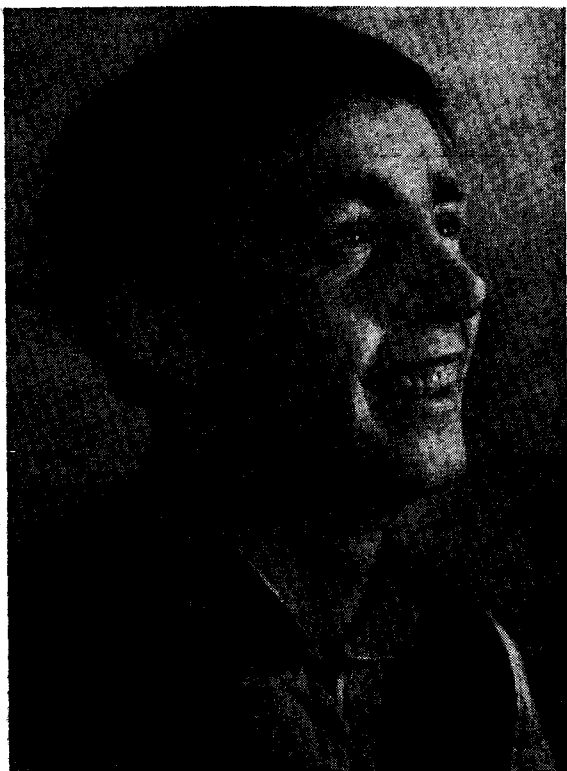
Передо мной стопка тетрадок. Это записи лекций и бесед В. А. Орлова с артистами театра. Листая эти тетрадки, начинаешь понимать, почему на них такой спрос в коллективе. Они будят мысль, но не обещают легких успехов.

Коллектив работает упорно и напряженно. Листаю дневник театра—ни одного пропущенного дня! Против каждого числа—своя запись: о репетициях, монтажах, занятиях, просмотрах, спектаклях, встречах и беседах с новичками, выездах на предприятия (в одном из них творческая встреча состоялась в... 7 часов утра, другого времени не удалось выкроить!) и т. д. и т. п.

Обо всем этом невольно вспоминаешь, когда открывается занавес спектакля «Не было ни гроша, да вдруг алтын». (Как эти слова подходят Касимову, еще недавно даже не помышлявшему о собственном театре!) Маленькая, даже крохотная сцена. Спасибо художнице Рязанского тюза З. И. Пуховой, сумевшей так умно распорядиться этим пространством. Хочется перефразировать некрасовские слова: здесь людям и вещам тесно, а мыслям и образам просторно! Надо поблагодарить и художника театра А. В. Лейбена, прекрасно осуществившего решение его рязанского коллеги. Забегая вперед, должен сказать, что он с тем же завидным лаконизмом оформил спектакль «В поисках радости».

Итак, «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Автор назвал свою пьесу комедией. Но режиссер предупреждает исполнителей, что это произведение особого склада, что оно разножанрово. Он призывает их не шарахаться от этого многообразия и напоминает им слова Н. Добролюбова о способности Островского проникать в глубь души человека, улавливать его чувства независимо от изображения его внешних, официальных отношений. Я цитирую тетрадь с длинным названием «К постановке пьесы А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и могу подтвердить, что приведенные выше слова не остались простой декларацией.

В особенности это относится к Мигачевой в исполнении Е. Макеевой, Елесе (В. Кочетков), Епишкину (А. Приклонский), его жене Фетинье (З. Трунякова) и их дочери Ларисе (Ю. Григорова), Петровичу (С. Маслов) и Разновесову (В. Днепров). Столько определенных и бесспорных удач в одном спектакле при общей ансамблевой его выдержанности и идейной направленности—явление не столь уж частое. Высокий уровень исполнения этих ролей ярче вскрыл сравнительную слабость остальных исполнителей, но надо иметь в виду, что им достались задачи весьма и весьма трудные. В самом деле, легко ли сразу одолеть такую сложную роль, как роль Крутицкого? П. Яковлев много сделал на пути к этой роли, но до конца еще далеко. Во время обсуждения спектакля он честно признался, что, как ни старался, не мог заставить почувствовать над собой демоническую власть денег, а отсюда все качества.



«Не было ни гроша, да вдруг алтын». Елесья — В. Кочетков

— Понимаете,— говорил он,— я не мог даже понять отчаяния собственной матери, когда она как-то потеряла довольно крупную сумму денег...

— Что ж, сыграй в данном случае свою маму! — подали ему реплику при дружном смехе участников обсуждения.

Этот совет — в стиле коллектива, где помнят завет М. С. Щелкина: учиться у действительности.

И он сыграет! Дарование П. Яковлева — бесспорно. Он вполне это доказал своим исполнением роли Федора в другом спектакле — «В поисках радости». Неудача Ю. Вылегжанина в роли Баклушина также была компенсирована им в нелегкой роли Николая в розовской пьесе. Вообще радостно отметить, как последовательно развенчивается тяготение к амплу. Одни и те же артисты играют прямо-таки диаметрально противоположные характеры. Я уже привел выше несколько примеров; добавлю еще. З. Трунякова играет в комедии Островского Фетинью Мироновну, а в пьесе Розова — Савину, Е. Макеева — Домну и Татьяну, В. Кочетков — Елесью и Олега, Ю. Григорова — Ларису и Леночку, В. Днепров — Разновесова и Лапшина, С. Маслов — Петровича и дядю Васю...

Талантливая Макеева удивительно точно сыграла Мигачеву, это воплощение подобострастия и наглости. Артистка убедила нас в том, что эти качества неразрывны. В сцене с Фетиньей Мигачева обнаруживает поистине гигантское подобострастие.

На скупой поцелуй охмелевшей купчихи она отвечает целой серией поцелуйчиков, в которых угадывается ко всему еще и кровосос. Зато нет пределов ее наглости в сцене чаепития, когда Мигачева с наслаждением издевается над Настей и ее теткой. И неизвестно, что для нее более важно: одобрение Епишкиных или собственное удовольствие...

Великолепен ее отпрыск Елесья в исполнении В. Кочеткова. Этот учащийся медицинской школы, только недавно впервые увидевший железную дорогу (ведь теперь многие раньше узнают самолет!) и вращающийся сценический круг в Рязанском театре, щедро одарен природой. Он еще не имеет достаточного опыта, часто не знает, куда девать руки, но он живет на сцене! Его Елесья — глупый, наивный, даже придурковатый, обладает тем, что в иной среде заменяет ум, — животной хитростью, цепкостью, нюхом. Да, у Епишкиных будет достойный зять!

Ю. Григорова избежала сексуальности, столь часто подчеркиваемой исполнительницами роли Ларисы. Зато она показала социальную сущность этой злобной, завистливой, ограниченной девицы, порождения темного царства, куда не заглядывал еще ни один луч света.

Еще большее впечатление своей цельностью и гармоничностью произвел спектакль «В поисках радости».

Атмосфера семьи Савиных передана с завидным и покоряющим обаянием.

Если Федора — П. Яковлева можно упрекнуть в том, что он недостаточно показывает всю тяжесть вериг своей любви к Леночке (ее тонко и сочно играет Ю. Григорова), то зато он блестяще воссоздал трагедию угасания творческого огня. Е. Макеева (Таня), удивительно умеющая слушать, молчать, незаметно действовать, вполне доказала свое право бросить в лицо Леночке свое грозное, уничтожающее, самое обидное в семье Савиных обвинение: «прорва!».

Признаться, я представлял себе Таню совсем другой, но, увидев Е. Макееву в этой роли, я понял и одобрил выбор Геннадия. И мне захотелось пожелать ему счастья, как желаешь его доброму знакомому, чувствуя, что значит для него любовь. Художник Ван-Гог писал: «Ничто так не обращает нас к действительности, как настоящая любовь». А Геннадий знает только настоящую любовь, и она обращает его к той действительности, которая вскрывает призрачную силу мира Лапшина-старшего. Когда Геннадий показывает свою силу отцу, то мы все же видим не просто физически окрепшего юношу, а духовно выросшего человека, ставшего смелым и сильным благодаря большой любви. И все это смог показать молодой и неопытный артист — сверстник своего героя И. Шлоев!

Отлично сыграли З. Трунякова (Савина), В. Днепров (Лапшин), И. Кузин (Леонид) и другие, но В. Кочетков просто блеснул в роли Олега. Я видел прекрасного Олега — Табакова в «Современнике», но это не уменьшило моего интереса к игре молодого любителя. Легкий, подвижной, экспансивный, резкий, порывистый, нежный, чуткий, прямой и смелый, он приковывает зрителя к себе и дарит ему много хороших мыслей, чувств, порывов. Олег еще очень молод, чтобы стать героем нашего времени, но, кажется, из такого теста герои и получаются. Его бунт против вещей и их рабов действительно нелеп, но кто, кроме Леночки, может осудить его за этот

взрыв? Ликование мальчика, когда возвращение Геннадием украденных у отца денег позволяет ему насладиться радостью обладания аквариумом, просто потрясает. Его «сложный» роман с Фирой и Верой (как мило сыграли эти роли Гольцова и Хитрова!), беседы с братьями, разговор с матерью — все это надолго оседает в памяти, как впечатление, которым дорожишь, которое доставляет радость...

Меня поразила естественность и непринужденность, с которой держались почти все участники спектакля. Может быть, некоторую роль здесь сыграло и то, что режиссер запретил выдавать на этот спектакль костюмы из театральной костюмерной.

— Играйте в своем! — сказал он. — Это ваша жизнь, нечего вам переодеваться и влезать в чужую шкуру. Наоборот, надо вам всем ощущать самих себя во всем!

И, верный этому призыву, В. Днепров, например, играющий Лапшину, вышел на сцену в джемпере, который привык носить в быту и который не очень то идет Лапшину. Это была явная натяжка, но он чувствовал себя, как дома, да и остальные исполнители привыкли его видеть таким. А это перешло в залу, и нас, зрителей, нисколько не коробила такая вольность. Исполнительницы роли Веры и Фиры уже вышли из школьного возраста, но им помогла вернуться в еще близкую стихию школьных лет ученическая форма, может быть, еще сохранившаяся у них. Конечно, по воскресеньям (в пьесе дело происходит в воскресенье) школьницы форму обычно не носят, но зато молодые артистки чувствовали себя действительно в форме!

Конечно, много еще претензий можно предъявить участникам коллектива по части дикции, пластики и даже логики поведения на сцене, но главного у них не отнять — они идут по правильному пути. Если сегодня они еще в чем-то не уверены, чего-то не усвоили, а о чем-то еще и вовсе не знают, то завтра все это придет к ним, ибо они всем своим существом устремлены в это завтра.

Коллектив пленяет каким-то демонстративным, подчеркнутым отрицанием дилетантизма и ремесленничества. В нем происходит воспитание подлинного артистизма, в котором сочетаются этическое и эстетическое начала, мысль и чувство, пластика и чистота порыва.

Каждый знает, во имя чего он выходит на сцену, знает, почему действует так, а не иначе.

Во время обсуждения спектакля кто-то упрекнул исполнителя роли Геннадия за то, что в сцене исчезновения Олега после битвы с вещами он на вопрос матери, где ее сын, грубо спросил:

— А зачем вам?

Критик сказал, что Геннадий не мог так грубо разговаривать с матерью Тани и Олега.

— Почему не мог? — возразил артист. — Мне казалось, что она хочет выдать Олега Леночке и Федору на расправу. Потом я понял, что это не так, и устыдился своей грубости...

Как прекрасно это объяснение, как много раскрывает оно замечательного в коллективе!

Но стоп!.. Кажется, я уж слишком увлекся, а это непедагогично, особенно в отношении к молодому коллективу. Но — ничего! Там есть такой трезвый и увлекающийся руководитель — В. А. Орлов, который сумеет сделать неопасными самые высокие и неумеренные даже похвалы. Этому коллективу они не страшны, как оказались опасны для коллектива Ошмянского народного театра, о котором я писал выше. Касимовцы не избалованы славой. Наоборот, их слишком замалчивают, и это тоже опасно. Об этом пишет в местной газете «Звезда» В. А. Орлов. Он жалуется, что комсомольцы равнодушны к театру, что подобным же равнодушием страдают школы и предприятия. Директора ряда учебных заведений считают, что народный театр — пустое развлечение, отвлекающее от учебы. А некоторые руководители предприятий и учреждений просто мешают своим сотрудникам работать в народном театре...

Трудно поверить, что это невнимание к работе театра заходит так далеко, что театр играет свои спектакли недопустимо редко не только в районе, но даже в городе. Они, указывает В. А. Орлов, «не оправдывают затраченного на их постановку труда коллектива». Может быть, это сказано в полемической запальчивости, но, конечно же, обидно, когда жизнь с такой любовью сделанных спектаклей обрывается на пятнадцатом представлении... Это ужасная расточительность.

Театр продолжает работу. Хорошо помогает ему директор Дома культуры И. Кузин, местная газета, общественность. Но нет пророков в своем отечестве! Областная печать мало уделяет внимания этому столь интересному коллективу. Когда руководителю театра В. А. Орлову исполнилось 60 лет, то он получил поздравление от А. А. Яблочковой, но областные организации забыли это сделать...

Но дело даже не в этом соблюдении простой вежливости, хотя мы вправе требовать ее от культурных учреждений, — дело в том, чтобы помочь касимовцам сделать свой город театральным.

Г. Литинский

НАМ СООБЩАЮТ

НОВОЧЕРКАССК. Народный театр оперы и балета при клубе Политехнического института поставил оперу ростовского композитора Т. Сотникова «Русский характер» (в основу либретто Э. Анохиной и Т. Сотникова положен рассказ А. Толстого). Эту же оперу готовит и народный оперный театр комбайнстроителей в г. Таганроге.

П. Назаревский

ВИЛЬНЮС. Алитусский народный театр первым в республике поставил новую пьесу известного литовского драматурга А. Грицюса «Сев и жатва». Недавно свою новую работу коллектив показал трудящимся литовской столицы.

А. Клейнас

НАРЬЯН-МАР (Архангельская область). Спектаклем «Левониха на орбите» А. Макаёнка открылся здесь народный театр при городском Доме культуры.

с. КАЛИНИНО (Армения). Для руководства местным народным театром приглашен из Риги опытный профессиональный режиссер А. Ф. Кораблев.

Н. Саакян

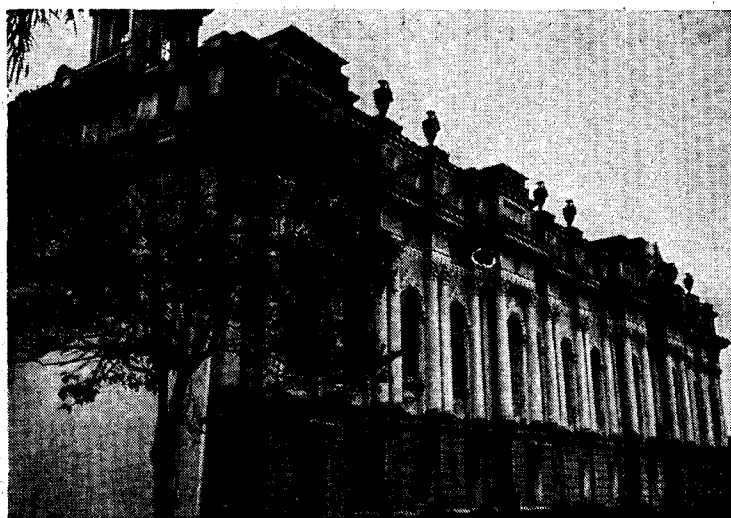
ЭНГЕЛЬС. При местном Доме культуры уже третий год с успехом работает драматический коллектив. Недавно он показал пьесу А. Островского «Поздняя любовь».

М. Шпилев



г. Энгельс. «Поздняя любовь». Людмила — Э. Алексеева, Маргаритов — Е. Ростиславский

Фото автора



Фасад здания народного драматического театра в г. Муха Цхакая

Фото М. Гарбузова

ЛЮДИ ОДНОГО ГОРОДА

Свой третий сезон начал в этом году народный драматический театр в городе Муха Цхакая Грузинской ССР. Это крепкий коллектив, выросший на базе драматического кружка при Доме культуры.

История народного театра лучше всего раскрывается в судьбах его зачинателей и участников. Вот некоторые штрихи этих примечательных судеб. Более сорока лет посвятил участию в театральной самодеятельности ныне пенсионер 68-летний Аркадий Шубладзе, но кто поверит, что этот живой, энергичный человек, неутомимый плясун, достиг столь преклонного возраста!

Много сил отдают любимому делу монтер Гочия Арчаия, экономист Антон Надарейшвили, рабочий (он же студент-заочник) Лери Чалагония, учителя Л. Чихладзе и П. Боджгуа... Но всех не перечислить.

Душой этого славного коллектива является инженер Карло Каландадзе, более тридцати лет отдавший служению искусству. Он обладает счастливым даром угадать в человеке талант и дать ему проявиться. Это именно он «подбил» заняться драматургией М. Хунцария, написавшего недавно пьесу «Ясным взором», которую театр принял к постановке. В юноше Дмитрием Баркаия режиссер подметил неза-

урядные способности художника и привлек его к делу. Теперь Д. Баркаия стал художником-декоратором народного театра. Его эскизы декораций к спектаклю «Ясным взором» получили горячее одобрение в коллективе. Надо отметить активное участие Д. Баркаия в создании замечательного Дома культуры и народного театра, над проектом которого он работал совместно с архитектором Х. Гоголадзе.

Замечательное пополнение народному театру готовит учитель пения и руководитель драмкружка местной средней школы Лонгиноз Миминошвили, являющийся хормейстером народного театра.

Труппа театра постоянно повышает свое мастерство. Работа над дикцией и пластикой, над гримом и мимикой — вот тот обязательный минимум, который должен пройти каждый из артистов. В этом младых закаенцам помогают театральные деятели Тбилиси.

Большую помощь коллективу дают вошедшие в традицию общественные обсуждения премьер.

Народный театр завоевал любовь и уважение не только трудящихся районного центра, но самых отдаленных от него сел. Свыше 130 выездов в села — таков итог работы театра за полтора года.

Т. НАЦВЛИШВИЛИ

«УЛИЦА ПЕРЕЖИТКОВ, 13»

Дом культуры, в котором дает свои представления самодеятельный эстрадный театр московских строителей, называется «Новатор». И невольно вспоминаешь об этом названии, когда при входе получаешь скромную программку спектакля не за пять копеек, а просто так. В программке читаем: «Вот люди!» Эстрадный спектакль в двух отделениях.

С поголка свешивается вывеска: «Улица пережитков, 13», — и сразу становится ясно, что это за люди... Впустую тратит время нерадивый начальник; равнодушный милиционер не одергивает хулигана; в ателье засели бюрократы; собирает деньги на подарок начальнику подхалим... Они еще встречаются, к сожалению, подобные типы, и театр показывает их через увеличительное стекло искусства.

Это эстрадный театр, это сатирическое обозрение, и актеры не только не пытаются заставить забыть зрителя, что он в театре, а, наоборот, все время под-

черкивают это. Мы попадаем в одну из квартир дома № 13, где с давних пор враждуют две соседки. Наверное, они уже и не помнят из-за чего произошла ссора. Но портить жизнь друг другу стало для них источником радости. И вот в эту квартиру приходит молодой человек. Как водится, весь заряд попадает в него: он выпивает чай с перцем, предназначенный одной из соседок... С какой энергией соседки приводят в чувство своего незадачливого гостя! Гротесковая эта сцена вызывает дружный смех.

Игра в театр будит фантазию зрителей, оттачивает мастерство исполнителей. Только что перед нами были безусые мальчишки. Но вот они вышли, наспех наклеив бороды, и мы верим: это старики. Спустя две минуты они расстаются со своими бородами и становятся слугами просцениума, раздвигая или закрывая перед нами занавес, или же превра-

НАМ СООБЩАЮТ

КАЗАНЬ. Народный театр «Современник» при Доме культуры медицинских работников вслед за пьесой Н. Погодина «Цветы живые» показал пьесу Г. Медынского и В. Токарева «Жизнь и преступление Антона Шелестова».

Г. Слепова

ВОЗНЕСЕНСК (Николаевская область). Три спектакля успел уже показать недавно открывшийся народный театр при местном Доме культуры. Сейчас коллектив репетирует пьесу Н. Зарудного «Ангей». В репертуар включена пьеса местного драматурга В. Слободянюка «Солнце правды».

Н. Сивачев,
П. Сурай

ДЕРБЕНТ. Исполнилось два года работы татского народного межколхозного театра. За эти годы театр показал несколько пьес местных авторов, а также произведения русских, азербайджанских и кумыкских писателей. Колхозы им. В. И. Ленина, «Дружба» и «Путь к коммунизму» приступили к строительству здания для своего театра.

А. Рафаилов

ВЛАДИМИР. Здесь состоялся областной смотр народных театров и драматических коллективов области. Первое место занял народный театр кольчугинского Дворца культуры им. В. И. Ленина, показавший пьесу В. Собко «За вторым фронтом».

Н. Сорокин



НЕБИТ-ДАГ. Свой двухлетний юбилей народный театр туркменских нефтяников отметил постановкой комедии В. Коростылева «Верю в тебя». Сейчас коллектив репетирует пьесу К. Симонова «Четвертый».

А. Ларченков

На снимке сцена из спектакля

«Верю в тебя».

Ирина — В. Шнейдер,

Владимир — Б. Шнейдер

щаются в реквизит, вставая «на часах» с циферблатом в руках и отбивая молоточком время, которое не берегут равнодушные...

Другая сценка. Многословный докладчик вытаскивает на сцену огромный вопрос и предлагает его согласовать и увязать. Вопрос, действительно, «увязывается» веревками, «поднимается на должную высоту», «заостряется» перочинным ножом...

Заразительное новаторство ощущаешь в этом море выдумок.

Студией хочется назвать коллектив строителей. Исполнители с жаром рассказывают о систематических репетициях, о занятиях сценической речью и актерским мастерством, мечтают о создании при своем театре литературной группы.

Год назад мне пришлось видеть чеховский вечер этого же театра. Тогда все держалось, пожалуй, только на энтузиазме участников. За год работы под руководством Ю. Полищинецкого к ним пришло многое.

«Вот люди!» — негодуют актеры, показывая обидчиков «дома пережитков».

«Вот люди завтрашнего театра!» — думаешь, уходя со спектакля.

Н. Ч.



Самодельный театр строителей. Сцена из обзора «Вот люди!»...

Фото В. Перельмана

НАМ СООБЩАЮТ

ОСТАШКОВ (Калининская область). О любителях драматического искусства в г. Осташкове век тому назад с глубоким сочувствием писал некрасовский журнал «Современник». Недавно здесь при районном Доме культуры спектаклем «Левоника на орбите» А. Макаёнка открылся народный любительский театр.

ВЯЗЬМА. Народный театр при железнодорожном клубе показал пьесу «Честь» (инсценировка А. Кручинина по роману Г. Медынского). 24 ноября на представлении этой пьесы присутствовал автор романа Г. Медынский.

Е. Капельян

ЕССЕНТУКИ. Свой 35-летний юбилей отметил драматический коллектив Дома культуры медицинских работников. Сейчас ему присвоено звание народного театра.

А. Халипина

ЕРЕВАН. Диплом 1-й степени на республиканском смотре народных театров присужден Аштаракскому народному театру, показавшему пьесу В. Вагаряна «В колее».

Л. Ванян

АЛАВЕРДИ (Армения). Тепло встречена трудящимися первая работа местного народного театра «Дядюшка Вагдасар» А. Пароняна. Следующая премьера — пьеса Г. Ягджяна «Незаконченный суд».

В. Терзибашян

БРЕСТ. Присвоено звание народного театра драматическому коллективу железнодорожников, существующему уже 15 лет. Руководит коллективом артист местного театра им. Ленинского комсомола Белоруссии А. Самаров.

Вл. Андреев

ПЕРМЬ. В торжественной обстановке состоялось открытие Пермского народного театра транспорта. К открытию была поставлена пьеса финского драматурга Э. Синерво «Мир еще молод».

В. Смирнов

ОДЕССА. В районе Большого Фонтана стоит здание кинотеатра. Оно построено в 1915 г. на месте снесенного за ветхостью помещения, в котором играли для народа многие прославленные артисты, в том числе Павел Орленев. Мне казалось, что это здание самой судьбой предназначено быть арендой для выступлений артистов народного театра, о чем я и написала в областное управление культуры. Я рада поделиться с читателями журнала «Театр» сообщением, что в управлении эта мысль признана заслуживающей внимания.

Сейчас здание театра требует ремонта. Хотелось бы, чтобы при этом были предусмотрены требования сцены.

Н. Инсарова

ХАНТЫ-МАНСИЙСК. Первую годовщину отметил городской народный театр. Украшением его репертуара являются «Стряпуха» А. Софронова и «Последние» М. Горького. Самодеятельные артисты выезжали на гастроли в районы своего национального округа, затем приняли участие в областном смотре любительских театров в Тюмени, где заняли второе место.

Недавно коллектив познакомил зрителей окружного центра с пьесой А. Парниса «Остров Афродиты». Постановщик — молодой режиссер-заочник Олег Свешников. Оформил спектакль начинающий художник, выпускник Палехского училища Борис Иванов. Музыка к спектаклю написал местный композитор, преподаватель детской музыкальной школы Рудольф Бурхард.

Б. Гусев

ГРОЗНЫЙ. Молодежный народный самодеятельный театр открылся на машиностроительном заводе «Красный молот». Была показана комедия А. Галича и К. Исая «Вас вызывает Таймыр». Артисты народного театра принимают участие в «Днях искусства и литературы», которые по пятницам проводятся в Доме культуры.

С. Сальман

ПЕНЗА. Художественный совет народного театра включил в репертуар «Вассу Железнову» М. Горького, «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова, «Беспкойная старость» Л. Рахманова.

Е. Ларин

П а р а д о к с

Представьте себе группу энтузиастов, людей, самозабвенно любящих театр. Станок, чертежная доска, кабинет врача, студенческая аудитория — рабочие места днем. А вечером — маленькая комната, мечты об организации своего театра, поиски пьесы. Наконец, вот она — «Походный марш» А. Галича. Начинаются ночные репетиции. Тяжелые репетиции, с которых молодежь расходится прямо на работу. Борьба за существование, как известно, чаще всего бывает тяжелой.

Первый же спектакль приносит успех, а положение о народных театрах — твердую почву для роста и развития. Был труд честный, самоотверженный и радостный, были творческие удачи, были поездки со спектаклями в Москву, была большая пресса.

И вот встреча в Иваново с этим коллективом народного театра фабрики имени Балашова. Она состоялась сразу после спектакля «Заводские ребята». Спектакль, что называется, крепкий. Хорошо сыгранные роли, вдумчивая режиссерская работа, легкое, пунктирное оформление. Все оставляло впечатление молодое и радостное.

За кулисами же артисты сидели хмурые, поникшие, скользя по сторонам нарочито отсутствующими взглядами. А когда, наконец, разгорелся огонек разговора, сначала робко, а потом обжигающе буйно, лейтмотив его был один: спасите, защитите наш театр!..

Спасать театр, который существует уже несколько лет и выпустил ряд спектаклей («Походный марш» А. Галича, «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова и другие), готовит «Баню» В. Маяковского — да не парадокс ли все это!?

Конечно, никто не собирается закрывать театр, но распасться он может в любое время...

В чем же дело?

На этот вопрос трудно ответить определенно. Причин много, и каждая в отдельности не кажется существенной, но взятые все вместе, они создали сложный клубок, размотать который довольно трудно.

Театр родился, по существу, на голом месте. Может быть, именно отсюда и начались некоторые трения? В клуб фабрики театр пришел с уже почти готовым спектаклем «Походный марш». Естественно, что ввести в него новых исполнителей, пока еще беспомощных на сцене, было трудно. А именно это дало первую маленькую трещину во взаимоотношениях. Дальше — больше, и разногласия стали расти с быстрой скоростью снежного кома...

Народные театры — дело молодое. К ним необходимо относиться особенно внимательно и заботливо. Даже родившиеся внутри предприятий, они несут с собой массу новых забот для их руководителей. Не каждый человек сразу понимает значение нового

дела, важности всяческой поддержки его. Недаром «Правда» в передовой статье 18 января 1962 г. напоминает профсоюзным и партийным организациям о необходимости «уделять повседневное внимание художественной самодеятельности». И совсем неправы те, кто начинает рассматривать народный театр, как ухудшенную форму самодеятельности. «Ухудшенную», с их точки зрения, потому, что театр выпускает два спектакля в год, а не готовит концертную программу к каждому более или менее значительному событию в жизни фабрики. А раз так, то отношение к театру осложняется, становится более холодным. Кстати сказать, о подобном случае рассказывает на страницах журнала «Театр» С. Бирман, приводя его как пример невнимания, которое во многом мешает работать.

В создавшейся обстановке трудно целиком оправдать и театр. Придя на фабрику несколько неожиданно, он прежде всего должен был стремиться вращаться в коллектив рабочих, стать театром нужным, необходимым и интересным прежде всего для своей фабрики.

Сразу это сделано не было. Сейчас театр, создав студию, в которую без всякого конкурса принимаются рабочие, как-то исправил положение. Немало способствуют этому и выступления артистов с отрывками из спектаклей в цехах во время обеденного перерыва. Но натянутость в отношениях продолжает существовать...

Я встречалась с рядом товарищей, имеющих самое непосредственное деловое отношение к театру.

— Очень хороший театр, мы гордимся им и всячески поддерживаем, — говорят все в один голос. — Но...

Маленькое это «но» имеет большой психологический подтекст. Дело в том, что молодой коллектив и его режиссер Гринберг, глубоко преданный своему делу, болеющий за него душой, близко и чрезвычайно болезненно принимающий к сердцу каждую мелочь, касающуюся театра, совершенно не понимает, как это для других театр не становится главным, даже единственным делом жизни.

Отсюда и необычайная настойчивость, а главное — непомерность требований, которая просто раздражает. Воспитание в коллективе еще не поставлено на должную высоту. Участникам его кажется, что на их пути к вершинам творчества кто-то должен бежать впереди и убирать все камни с дороги.

Простой пример. Во время нашей беседы ребята с возмущением и горечью рассказывали о том, что зрители не считают нужным раздеваться, приходя на спектакль, приносят с собой грудных детей. Что и говорить, хорошего здесь мало. Но когда ребятам было предложено лично проследить за зрителем и приучить их к культуре поведения в театре, молодые артисты сделали удивленные глаза: как, разве, кроме игры на сцене, им надо заботиться еще о чем-то? Как же иначе! Разве не говорил К. С. Станиславский, что театр начинается с вешалки?

Как видим, «парадокс» состоит в том, что большое и важное дело может стать жертвой досадных мелочей, обидного недоразумения. Нельзя допустить, чтобы такой хороший коллектив распался! Да, мы надеемся, этого и не случится, не должно случиться, не может случиться.

И. Василинина

Назревшие вопросы

В Казахстане насчитывается 27 тысяч коллективов художественной самодеятельности, объединяющих более полумиллиона человек! Многие из них существуют долгие годы и накопили большой опыт. К числу таких коллективов относится, например, театральный коллектив Дворца культуры металлургов в Усть-Каменогорске, возникший еще в 1948 году, а ныне получивший звание народного театра; в его составе две труппы — казахская и русская. Еще более давняя история у Пресновского народного театра Северо-Казахстанской области: этот коллектив существует с 1912 года!

Увлечение музыкой и пением привело к созданию ряда музыкальных и балетных народных театров и театров музыкальной комедии. Театр музыкальной комедии Дома культуры свинцового завода в Чимкенте, которым руководит режиссер-общественник заслуженный артист Удмуртской АССР Г. А. Минеев, приступил

к работе над оперой Т. Хренникова «Мать». До этого коллектив показал оперетту И. Дунаевского «Вольный ветер».

Балетный коллектив Дворца культуры горняков в Караганде в прошлом году поставил балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», а к открытию XXII съезда КПСС — балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро».

Ныне в республике работает 33 народных театра, в том числе десять — на казахском языке (6 народных театров имеют в своем составе помимо русской труппы также казахские, украинские и татарские).

Большую помощь народным театрам оказали дискуссии, проведенные журналом «Театр» по режиссуре и актерскому мастерству. Эти материалы внимательно изучаются в коллективах народных театров, ибо в них обобщен богатый опыт профессионального театра.

Нам кажется, что пора издать единое положение о народных самодеятельных театрах. Сейчас каждая республика решает возникающие вопросы по-своему и не всегда удачно.

Мы считаем, что не следует создавать народные театры, что называется, на голом месте —

такое звание можно присваивать лишь сложившимся коллективам.

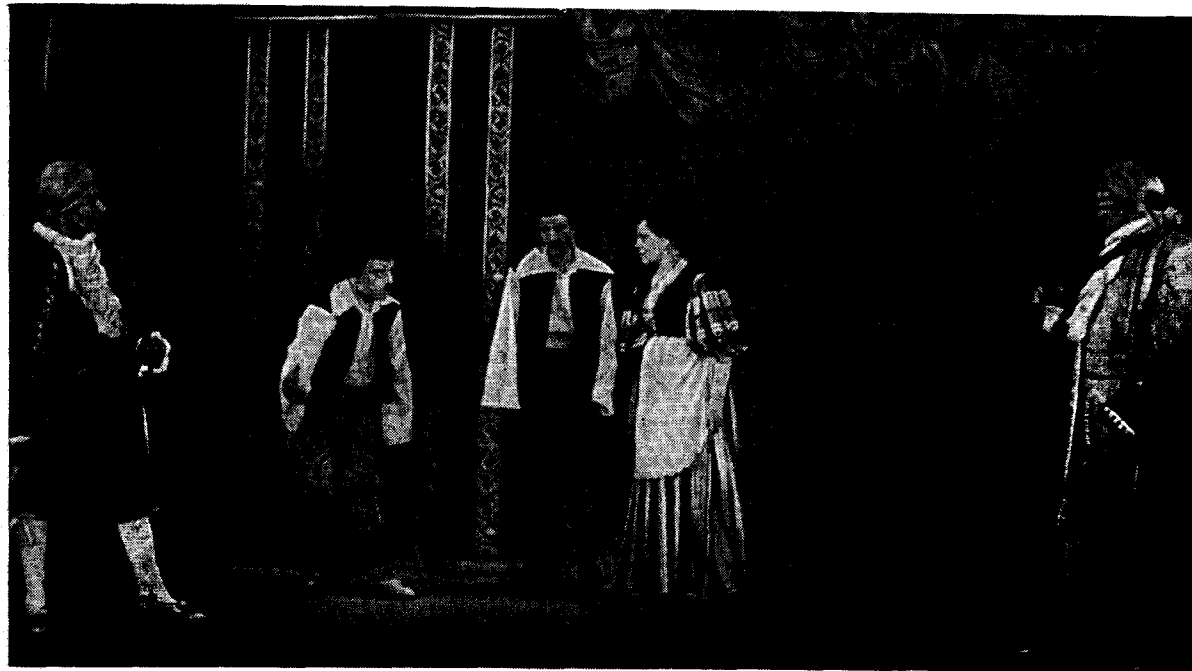
По-разному определяется размер отчисления от платных спектаклей в фонд поощрения их участников (в Казахстане отчисляется 15 процентов, в Азербайджане — 50 процентов, на Украине — 30 процентов и т. д.).

Положение Министерства культуры СССР об оплате штатных работников народных театров местные финансовые органы игнорируют, и часто приходится содержать режиссера и художника — заведующего постановочной частью на средства, вырученные от платных спектаклей. Это приводит к тому, что народные театры превращаются в коммерческие предприятия...

Как уже указывалось, в ряде коллективов существует по несколько национальных трупп. Естественно, что для этих коллективов одного режиссера недостаточно.

Настало время разработать и положение о творческом содружестве профессионального искусства и художественной самодеятельности с тем, чтобы каждый профессиональный театр имел постоянного спутника — тот или иной народный театр.

Г. Смирнов



«Трактирщица» К. Гольдони в постановке народного театра Дома культуры горняков в г. Джезказгане, Карагандинской области.

Фото Г. Смирнова

ДАЛЕКО ОТ ВОЛГОГРАДА

В зрительном зале станичного Дома культуры свободных мест уже не было, и мне пришлось притащить стул из кабинета директора — ему он в этот вечер все равно не нужен: директор участвует в спектакле.

Усевшись, я стал разглядывать зрителей. Вон сидит хозяин дома, в котором я остановился, — Иван Петрович, высокий седой старик. Налево от меня — Анна Андреевна, пожилая общительная женщина, гостеприимная, хлебосольная казачка. У меня уже успели появиться здесь знакомые. С кем разговаривал накануне в библиотеке, с кем — в райкоме, с другими перекинулся словом в станичном магазине. Киваю им головой. Мне в ответ слышится: «Вечер добрый!» или: «Решили наших артистов посмотреть!» Кто-то шутит: «Сейчас увидите наш, кумылженский МХАТ!» Шум говора и толчеи в проходах перекрывается стуком молотков и голосами за занавесом, который то и дело колыхнется — это исполнители ставят оформление.

Обещанный после доклада 15-минутный перерыв уже давно прошел, и кое-кто начинает бурчать, сердито поглядывая на сцену.

Неожиданно ко мне подбегает Зиночка Забазнова, массовик Дома культуры. В руках у нее кожаный офицерский ремень с портупеей.

— Для поручика Полевого нет ремня, — взволнованно шепчет она мне на ухо. — Мы достали вот этот у милиционеров. Можно в нем выступать? — Ремень обыкновенный: широкий, коричневый, с начищенной до блеска пряжкой.

— Конечно, можно — говорю я. — Только быстрее начинайте, а то зрители разойдутся!..

— Не разойдутся! — коротко бросает Зиночка и молниеносно исчезает.

А вчера в станице были «реквизированы» для спектакля все различные тельняшки. Невольно вспоминается рассказ автора «Педагогической поэмы» о том, как юные любители производили существительное «реквизит» от глагола «реквизировать»... В зале гаснет свет. Открывается занавес. Гул стихает.

Спектакль Кумылженского народного театра «Разлом» начался. На сцене — напряженная тишина. Кажется, что она слышна в зале. Но вот волнение пересилено, сделан первый жест, срывающимся голосом сказана первая фраза.

Сдержанно и строго ведет образ Татьяны доктор Е. А. Шаранина. Широко открытыми глазами смотрит она на новый, приходящий мир.

Несколько дней тому назад, беседуя с Екатериной Алексеевной, я задал ей довольно банальный вопрос: «Что вас влечет на сцену?»

— Не знаю. Никогда над этим не задумывалась, — ответила она просто.

— Но вы могли бы жить без сцены? — не унимался я.

— Что вы! — удивилась моя собеседница. — Конечно, нет! Не смогла бы. — И, подумав, добавила: — Кажется, с чувством радости, какое доставляет мне у себя в родильном доме первый крик новорожденного, может сравниться только радость, которую я испытываю, когда иду на сцену.

С любопытством ожидаю выхода на сцену капитана I ранга Берсенева. Его роль исполняет Н. Г. Косов, служащий. Дело в том, что в жизни Николая Григорьевича сутул, угловат, немногословен, застенчив.

Однако его Берсенов мне нравится. Отличная выправка, сдержанность в движениях, приятная манера общения и обращения с людьми, а главное — кристально чистый внутренний мир этого человека. Берсенов Косова — глубоко интеллигентный человек, твердый в выборе жизненного пути, верный своему долгу...

Из перешептывания двух зрителей, сидящих рядом со мной, я узнаю, что они смотрят «Разлом» уже по третьему разу. С некоторыми их суждениями нельзя не согласиться.

Всем, например, хорош Г. Гудов, директор Дома культуры, в роли вожака матросов «Зари» Годуна. Простота, обаяние, мягкий юмор и в то же время настойчивость и решительность руководителя чувствуются в этом коренастом балтийце. Однако есть у Годуна — Гудова и крупные недостатки.

— Глотает слова, — справедливо замечает мой сосед.

— Холодновата что-то сегодня Осина, — доносится до меня. — Прошлый раз была куда лучше.

Не знаю, как играла А. Осина в прошлый раз, но сегодня образ Берсеновой действительно бледен и необудителен.

Особенно удачны второй и четвертый акты, насыщенные массовыми сценами. Зал бурно откликается на развивающиеся события, принимая, по сути дела, своей реакцией участие в действии. Глядя на сцену, и я подчас забываю, что нахожусь в глубинной станице, в шестидесяти километрах от железной дороги, до которой отсюда в дождливую погоду или метель не добраться ни пешком, ни на автомашине, ни на самолете.

Передо мной был дружный творческий коллектив, понимающий свои задачи и коллективно их решающий. Смелые, уверенные движения, правдивость общего тона, естественная реакция на происходящее — все это заставляет ловить каждое слово, следить за каждым движением. Можно спорить о решении того или иного образа, той или иной ситуации, но это уже вопрос индивидуального восприятия и понимания, а главное в том, что весь коллектив во главе с молодым режиссером И. Н. Михеевым нашел правильное решение спектакля: герой «Разлома» — народ в лице матросов «Зари» и их руководителя Годуна. Это они, руководимые партией большевиков, ломают старый мир; это они несут новое понимание жизни.

Перед выездом из Москвы в Волгоградскую область я слышал рассказы о том, что в станице Кумылженской есть хороший драматический коллектив, есть богатые театральные традиции, сложившиеся в течение нескольких десятилетий. Дни, проведенные мной среди кумылжан, подтвердили достоверность этих рассказов.

Рождение коллектива относится к 1919—1920 годам. Станичной комсомольской ячейке для проведения одного из мероприятий нужны были деньги. А где их взять? И решили комсомольцы ставить

своими силами платные спектакли. Постепенно коллектив из добытчика денег превратился в боевого пропагандиста культуры, а их земляки — в «заядлых» театралов.

Нередко представления готовились за один день. Вызовет, бывало, к себе утром секретарь партийки участников и прикажет: «Чтобы сегодня вечером был спектакль!» Никакие возражения во внимание не принимались, и вечером шло представление под суфлера.

Боевая комсомолка 20-х годов направляла острие своего таланта против кулаков, самогонщиков, хулиганов, против религиозных предрассудков. (Интересно отметить, что в настоящее время в районе нет ни одной церкви, тогда как до революции в пределах нынешнего Кумылженского района было шесть церквей и три молитвенных дома.)

Выступать приходилось два, а то и три раза в неделю. Часто выезжали в близлежащие хутора и станицы. Передвигались пешком. Багаж везли на волах: театральное имущество, созданное самими участниками, было небогатое. Здесь были декорации, так сказать, в сукнах, нарисованные на мешковине, принесенной из дому, парики, бороды и усы, сделанные из пакли; гримом служила сажа, уголь, глина. Иной раз в день спектакля приходилось парики делать и так: с утра исполнитель роли Яичницы в «Женитьбе» Н. В. Гоголя садился перед зеркалом и, натянув на голову женский чулок, вязальным крючком продергивал волосы сквозь чулок по окружности головы, чтобы середину оставить «лысой»...

В репертуар коллектива входили пьесы А. Островского — «Лес», «Доходное место», «На бойком месте», «Бедность не порок», «Без вины виноватые», «Не все коту масленица», комедия Н. Гоголя «Женитьба», «Урок дочкам» И. Крылова, «Власть тьмы» Л. Толстого, водевили А. Чехова, «Любовь Яровая» К. Тренева, одноактные советские пьесы. Ставились также отдельные сцены из «Егора Булычова» М. Горького и «Горе от ума» А. Грибоедова.

В середине 30-х годов кружковцы обновили репертуар, поставив свою коллективную инсценировку по первой части романа М. Шолохова «Поднятая целина».

К концу 30-х годов активность кружка заметно спала: ушли зачинатели «театральной Кумылги» Вдовин, Шилин, Востряков, Иванова, Суркова, Яровая...

Перед самой Великой Отечественной войной, а особенно во время войны, кружок опять зажил бурной творческой жизнью. Старожилы вспоминают, как мужские роли (мужчин-то не было!) исполняли Батова и Чистякова (и, говорят, неплохо!); вспоминают, как выступали с концертами перед солдатами на передовой — станица Кумылженская была в это время прифронтовой...

В 1954 году коллектив пополнился молодыми любителями драматического искусства. Среди них — секретарь РК ВЛКСМ Е. Ананьев, культработник Г. Гудов, киномеханик В. Попов, литературный сотрудник районной газеты И. Данилов, демобилизованный офицер Н. Косов, врач Е. Шаранина и другие. На станичной сцене один за другим появляются спектакли на современную тему — «Шестеро люби-

мых» А. Арбузова, «Свадебное путешествие» Вл. Дыховичного и М. Слободского, «За вторым фронтом» В. Собко, «Хрустальный ключ» Е. Бондаревой, «В сиреневом саду» Ц. Солодаря. Постановка такого множества пьес, бесспорно, расширяла кругозор исполнителей, но одновременно с этим порождала спешку, лишала возможности работать глубоко, вдумчиво. Частые выпуски новых спектаклей диктовались коммерческими соображениями. Нужно было зарабатывать деньги на зарплату работникам ДК, на изготовление костюмов и декораций...

Этот «коммерческий уклон» явно не по душе артистам народного театра, особенно молодежи, которой не хочется «стряпать» спектакли, которая стремится к серьезным занятиям — занятиям на сцене, в библиотеке, дома. Глядя теперь из зала на механика Бориса Сенечкина, исполнителя роли эсера Успенского, я вспомнил, как встретил его накануне в читальном зале библиотеки. Был обеденный перерыв. Борис прибежал из мастерской в спецовке, успев вымыть только руки. Он читал, жадно, увлеченно. Я заглянул через его плечо — «Хождение по мукам» А. Толстого. Заметив меня, Сенечкин произнес:

— Кое-что допонять надо.

Думаю, что Сенечкин «допоял» многое, за что говорит правильное, бьющее в точку раскрытие им образа эсера...

Стремление участников коллектива к серьезным занятиям верно понял и по достоинству оценил молодой режиссер Иван Николаевич Михеев...

В этот вечер я столкнулся с ним и как с артистом (он исполнял роль Штубе), и как с режиссером-постановщиком, и как с художником, и, наконец, как с организатором. Что в нем выступало ярче всего? Трудно сказать. Одно было вполне ясно: в лице Михеева коллектив нашел настоящего руководителя.

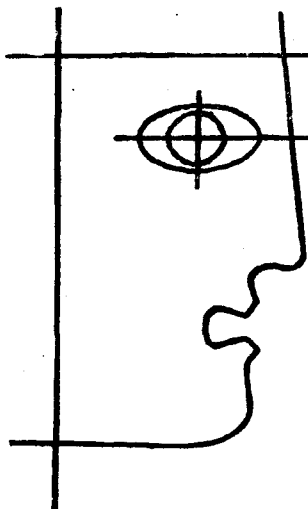
Еще в Волгограде, работая в народном театре при Доме культуры имени Ю. Гагарина под руководством заслуженного деятеля искусств РСФСР Б. Аглинцева, Михеев нет-нет да и задумывался о большой самостоятельной работе, мечтая о создании коллектива, увлеченного творческими поисками и неустанной учебой. Случайная встреча с кумылжанцами, небольшая репетиция, проведенная с ними, решили судьбу молодого коммуниста. Все привлекало его сюда: и люди, и предстоящие интересные творческие поиски, и богатая природа. Сборы были недолгими... Это было в июне 1960 года. Теперь Иван Николаевич, его супруга и двое их ребят — настоящие кумылжане.

«Конечно, были трудности, — рассказывает И. Н. Михеев, — особенно первое время. Были даже и материальные затруднения: иной раз казалось — не выдержу...»

Но теперь все это позади.

...В окнах Дома культуры горит свет. Антракт. Зрители, вышедшие покурить, попить воды, обсуждают спектакль в исполнении земляков — артистов народного театра. Сегодня у кумылжан театральная день.

А. Литвинов



ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

П. Марков

ВЕНА—БУДАПЕШТ

1. На IX конгрессе МТИ

IX конгресс Международного театрального института проходил на этот раз в Вене, в дни ежегодно организуемого в столице Австрии театрально-музыкального фестиваля. Он был примечателен и отразил многие из тенденций, характерных для современной мировой театральной жизни. В нем принимали участие представители более сорока стран — не только таких, как СССР, Польша, Чехословакия, Румыния, США, Англия, Франция, но и такие, как впервые участвующая Куба, запоздавшая делегация

которой была встречена дружными аплодисментами большинства собравшихся. В состав делегаций входили такие выдающиеся театральные деятели и писатели, как Вольфганг Лангхоф (ГДР), Розамунд Гильдер (США), Мишель Сен-Дени (Франция), Радду Белиган (Румыния), Диего Фабри (Италия), Ференц Хонт (Венгрия), Богдан Коженевский (Польша) и многие другие. СССР был представлен М. И. Царевым и автором этих заметок.

Прения на общих заседаниях и в комиссиях показали полную невозможность изоляции от общих политических вопросов, хотя некоторые устроители конгресса предполагали, что он пройдет под знаком аполитичности. Как бы ни расценивать те или иные события конгресса, нельзя не отметить жадный интерес, который проявляется к театральному движе-

нию Африки и Азии. Недаром один из ближайших коллоквиумов конгресса, намеченный на 1962 год, должен происходить в Токио и осветить вопрос о взаимном влиянии европейских и восточных театров.

На конгрессе обсуждалась проблема помощи африканскому театру. И хотя результаты разговоров пока были ограничены как будто чисто просветительскими целями, сама постановка этой проблемы, та направленность, которую она получила в выступлениях делегатов социалистических стран, ясно говорила, что эта организация — Международный театральный центр, предназначенная первоначально для решения чисто профессиональных вопросов, неизбежно должна перейти к постановке общих проблем, интересующих художников сцены.

И не удивительно, что IX конгресс должен был принять резолюцию, восставшую против насильственных цензурных запретов. Еще несколько лет тому назад появление подобной проблемы в Международном театральном центре было бы немислимым. Сейчас театральные деятели в поисках выхода из затруднительного материального положения неизбежно должны были прийти к выводу о вреде всякой религиозной цензуры и «цензуры нравов». И не ясно ли, где были подлинными симпатии участников конгресса, которые встретили смехом и шумом возражения чанкайшиста прогив состоявшегося еще на предыдущем конгрессе приглашения Китайской Народной Республики. И, напротив, бурными овациями сопровождалось заявление советской делегации о предстоящем в январе 1963 года 100-летием юбилеем со дня рождения Станиславского.

Общая дискуссия развернулась вокруг прав постановщика, затронув преимущественно вопросы взаимоотношения режиссера и драматурга, режиссера и актера. И вновь неизбежно при постановке этих вопросов обнаружилась та охватившая лучших деятелей буржуазного театра тоска по ансамблевому театру, который пока является лишь исключением в условиях капиталистического строя. (С одной стороны, жалобы на диктатуру режиссера, с другой — неуверенность в застрашенном дне встретились с сообщениями делегатов социалистических стран, в которых проблема ансамбля решена практически).

Французская актриса Анна Вернон встала на защиту «думающего актера» именно в ответ на тревогу Жана Дарканте, обеспокоенного опасностью обращения актера в марионетку, подчиненную исключительно желаниям режиссера. Ее взгляды нашли поддержку у делегата Америки — Жозефа Энтони, декларировавшего право актера на совместное с режиссером активное понимание пьесы. Вольфганг Лангхоф уточнил эти требования — он говорил о совместной ответственности актера и режиссера перед публикой и об их участии в общественной жизни.

Энрико Буэневентура защищал ансамблевый театр, пользующийся всеми современными сценическими средствами — каким является Берлинский ансамбль. Виченцо Торрака выступал за единство режиссера, драматурга и актера и общественную ответственность театра: выразителем таких требований является, по его мнению, Пикколо-театр в Милане. И представитель Канады — Хирш подвергнул сомнению возможность полной реализации этих желанных требований в театре, подчиненном интересам буржуазного обеспеченного зрителя.

Опыт социалистических стран привлек общее внимание и в комиссии по профессиональному образованию.

Доклад представителя Советского Союза был встречен с живейшим интересом, ибо речь шла не только о воспитании актера, но и о методах воспитания режиссеров, балетмейстеров, актеров музыкальной комедии, работников постановочной части, театроведов и т. д. И нужно сказать, что многие данные, сообщенные в этом докладе, были попросту неизвестны и совершенно неожиданны для участников комиссии, очень тепло встретивших этот доклад и поддержавших методы, применяемые в Советском Союзе для воспитания кадров театральных работников. Дело было не столько в декларациях, сколько в убедительности конкретных фактов. Точно так же разобщенности драматурга и режиссера, режиссеров и актеров советская делегация, как и представители ряда других стран, противопоставила единство целей театра, единство интересов актера, драматурга и режиссера, служащих общей цели, обусловленной идейным содержанием театрального представления.

Вопрос о взаимоотношении театра с автором вызвал оживленную дискуссию. Речь шла не только об организационных вопросах — они отошли на второй план перед вопросами проблемными. Невозможно перечислить все выступления — многие из них были блистательны по форме, интересны по существу, остроумны по содержанию. Часть ораторов выступила в защиту творческих прав автора. Известный австрийский писатель Чокор заявил, что: «Самый глупый автор больше думал над своей пьесой, чем самый умный режиссер», — и с юмором рассказал анекдот, как Меринг — автор «Берлинского купца» — раздраженно покинул репетицию, не узнав своей пьесы; его пытался удержать один из актеров, приглашая вернуться, так как сейчас будет произнесена написанная автором фраза. Но и помимо остроумного выступления Чокора проблема взаимоотношений автора и режиссера была подвергнута внимательному обсуждению. И как бы ни расценивать отдельные выступления — в них звучало стремление к достижению «единства режиссера и драматурга». Если Ж. Бернар формулировал проблему так: «Режиссер

2. В театрах Вены

должен увидеть ту пьесу, которую автор хотел написать», — то Диего Фабри выразился более определенно: «Если режиссер выбрал пьесу, то он несомненно разделяет позиции автора».

Именно в постановке, казалось бы, общепрофессиональных вопросов выяснилось единство интересов передовых художников. И хотя на конгрессе не было, так сказать, основополагающего доклада, а выступающие по общим вопросам имели в своем распоряжении не более десяти минут, — все равно неизменно возникали проблемы, вне которых необъясним выход из противоречий современной театральной жизни. И говорили ли о мастерстве актера, режиссера и драматурга, неизменно возникал вопрос о зрителе — об общественной роли театра.

И в то же время обнаружилось различие интересов по организационным вопросам, ибо ряд бытовых и экономических проблем, тревожащих западный театр, отсутствует в театрах социалистического лагеря, так как вопросы частной антрепризы, экономической зависимости актеров от сборов и от воли антрепренера, трудности создания независимых театральных коллективов полностью отсутствуют в театрах социалистического лагеря. И поневоле взоры деятелей западных театров все больше и больше обращаются к опыту этих стран, и в первую очередь к Советскому Союзу. Доклад советского представителя был переведен на английский и французский языки и был роздан делегатам.

Нельзя не подчеркнуть пользу конгресса в области установления личных знакомств и связей. Во всяком случае, можно констатировать, что конгресс происходил в исключительно дружественной обстановке.

Следующий конгресс должен состояться в 1963 году в Польше, и общей темой этого конгресса должны стать взаимоотношения автора и театра или театра и зрителя — проблема, которая ясно обнаружит общественную направленность конгресса.

По сравнению с VIII конгрессом, IX конгресс не выдвинул столь острых дискуссий, как состоявшийся на VIII конгрессе доклад Ионеско, посвященный защите его сюрреалистических театральных взглядов. Но характерно то, что эта проблема почти заглохла на текущем конгрессе. Та резкая критика, которая была дана теоретическим воззрениям Ионеско на прошлом конгрессе, оказалась убедительной и плодотворной. Философские основы сюрреализма были значительно подорваны, и когда в Вене был показан фильм, иллюстрировавший спектакль Ионеско и Беккета, то он вызвал скорее усмешку, чем живой интерес.

Присутствие делегаций социалистических стран на конгрессе в Вене несомненно имело свои положительные результаты. СССР был единогласно избран в Исполком МТИ.

Конгресс происходил во время обычного весеннего музыкально-театрального фестиваля. На этот раз темой фестиваля, объединяющей многие спектакли, должна была стать «свобода в драме». Произведения самых разнообразных авторов, начиная с Софокла и кончая Камю, должны были служить отражением этой темы. Сюда же входили и произведения Гауптмана и Грильпарцера. Хотя само выдвижение такой проблемы симптоматично, должен прямо сказать, что она показалась мне несколько насильственно прикрепленной к данным спектаклям, и отнюдь не каждый из них ее иллюстрировал. Понятая прежде всего в идеалистическом плане, она была оторвана от исторической обстановки и одинаково отвлеченно звучала и в постановке трагедии Софокла и в интерпретации Грильпарцера. И порой эстетические достоинства или недостатки этих спектаклей не вытекали из столь широко и абстрактно поставленной проблемы — она сводилась, по существу, к необходимости самоограничения личной свободы в интересах всего общества. Но, во всяком случае, знаменательно уже появление этой проблемы, протест против насилия, которым была пронизана хотя бы идеалистически поставленная проблема. Совсем уже отвлеченной показалась она в постановке «Любуши» Грильпарцера в Венском Народном театре. Несмотря на то, что центральные роли играли не совсем подходящие по возрасту, но, во всяком случае, чрезвычайно талантливые актеры-мастера, весь спектакль казался чрезвычайно архаическим, и режиссура не выходила из круга привычных театральных приемов.

Старый Бургтеатр показал «Антигону», как будто строго следуя подлиннику. Он не прибегнул к устаревшему модернизму Гофманстала или к новой транскрипции Ануяля. И все же спектакль не выходит из границ именно модернизма. Я думаю, что причина заключена прежде всего в той мрачной театральной окраске, которую получила «Антигона» в интерпретации Бургтеатра. Вскоре я смотрел репетицию «Скованного Прометея» в Будапеште — впечатление от античной трагедии было резко противоположно. Сцена на спектакле «Антигона» как будто тонет в сумраке. Свет вырывает из темного пространства туманные очертания древних циклопических построек. Порой выступает хор — его функции различны: то он выражает «голос народа», то внезапно становится действующим лицом. Он, по существу, абстрактен — порой он превращается в некую «многоголосую декламацию», а порой сливается в единых ритмообразных движениях. Не борьбой с роком, а подчиненностью ему веет от спектакля, хотел этого режиссер (Густав Рудольф Зельнер) или нет. Вернее всего

сказать, что на спектакле лежит ясная печать экспрессионизма — и, может быть, более всего в этом повинна исполнительница центральной роли И.-М. Корвин, играющая нервно, порой иступленно, весь ее облик отмечен смятенностью, а не твердой решимостью, взвинченностью, а не трагическим пафосом; она скорее дитя современного города, нежели сильная героиня античной трагедии. А рядом не менее сильный актер А. Скода играет совсем в иной манере — очень уверенно, очень четко — в рамках традиционного, несколько декламационного стиля. Но «Антигона», продолжающая линию античной трагедии (в Бургтеатре поставлен и «Эдип»), лишь одна из граней искусства театра: собираясь на гастроли в Москву, руководители Бургтеатра мечтают познакомиться Советский Союз с наиболее типичными для своего искусства спектаклями — «Натаном Мудрым» Лессинга, с Нестроем или Раймундом, с одной из пьес Шницлера.

Широкое развитие в жизни Австрии получают театры под открытым небом. Впрочем, это движение характерно не только для Австрии, но почти для всех европейских стран, которые в той или иной форме используют такой метод постановки.

Австрийцы различают несколько видов представления под открытым небом. Во-первых, спектакли, которые довольно насильственно и формально вписываются в тот или иной пейзаж театральной площадки. Это скорее географическое, чем художественное решение вопроса. Второе — использование лесной или водной площадки, то есть луга, острова, в качестве живой декорации, совершенно не затронутой какими-либо театральными приемами. В этих случаях лесная лужайка или озеро являются живой и активной декорацией. Так, например, «Сон в летнюю ночь» не требует никаких театральных перестановок, или, если они существуют, то они органически и просто соединяются с основной реальной декорацией, представляющей собой лес или кустарник.

Наконец, третье — использование площадей преимущественно старинных соборов с их папертиями в качестве основной декоративной линии. Тогда, в полном соответствии со стилем основного здания, строятся те или иные пристройки, необходимые по ходу развития действия. В этих случаях на весь спектакль существует одна-единственная установка, так называемая симультанная декорация, из которой выхватываются светом прожектора необходимые детали.

В данном направлении сделан спектакль «Бедный Генрих» Гауптмана одним из самых изысканных театров Вены — театром Иозефштадт. На этот раз местом действия служила узкая площадь, сдавленная с двух сторон домами, а с третьей — фасадом и папертью церкви Иезуитов. Площадь расположена в старой Вене, близ собора св. Стефана, и идти к

ней нужно узкими полутемными улочками, заранее настраивающими зрителей на несколько возвышенный лад. Ограниченные размеры площади, высокие дома и расположенные амфитеатром места для зрителей обеспечивают необходимую акустику. Шел «Бедный Генрих» — полузабытая пьеса-легенда Гергардта Гауптмана. Действие ее, как известно, развивается в средневековье. И нужно отдать должное режиссуре спектакля, очень удачно использовавшей площадь: объемные декорации из дерева, изображавшие хижину, умело сочетались с церковью; лучи прожектора выхватывали нужные по ходу действия места, и могила, которую рыл себе прокаженный Генрих, и пещера, в которой он скрывался, были очень убедительны. Смотри «Генриха», я вспоминал торжественное представление «Страстей господних» на паперти собора Парижской богородицы — помпезное и многолюдное возрождение старинных мистерий с передачей по радио руанских колоколов и с участием знаменитых актеров. Представление «Бедного Генриха» намного проще, строже, интимнее — в нем нет народных сцен и торжественных шествий. В этом смысле стиль «Генриха» хорошо схвачен режиссурой — в нем нет религиозного пафоса, и старинная легенда возникает в своей подлинной гуманистической сущности. У исполнителя центральной роли — В. Рейера — отличные внешние данные, несомненное обаяние, но он не поднимается до того внутреннего просветления, которое необходимо для гауптмановской пьесы, — об исцелении рыцаря через веру в него чистой девушки, обладание которой очистило «бедного Генриха» от всех грехов. Рейер оставался актером, отличным актером, в особенности сильным в центральной сцене, — когда отчаявшийся, отверженный и одичавший Генрих роет себе могилу, — но оказавшимся слишком декоративным и самоуверенно-сентиментальным в финале пьесы. Исполнительница же Оттогебе — Лизи Рейзенбергер — пронесла через всю пьесу нужную для образа углубленную простоту; она великолепно передала какую-то девическую угловатость и упорную веру, лишенную чувствительности, и от этого еще более убедительную.

Говоря о театральной жизни Вены, невозможно, конечно, обойти огромную роль, которую играет в Вене Государственная опера. Репертуар этой оперы многообразен, привлекает для исполнения оперы лучших певцов. Нужно сказать, что Государственная опера усвоила многие традиции Ла Скала, исполняющего произведения авторов различных национальностей на их родном языке.

Но не это является главным достоинством Венской оперы, имеющей в своем репертуаре, например, все

«Кольцо Нибелунгов», а наличие во главе этого театра очень мощного художника, каким является Герберт Кароян. Он не только руководитель театра и его главный дирижер, но и его главный режиссер. Я не очень верил в возможность соединения в одном лице дирижера и режиссера, за что смело взялся Кароян. Мне трудно судить о результатах всей его деятельности, но в «Зигфриде» Вагнера, который мне пришлось слышать, если он не поколебал моих принципиальных позиций, то заставил заподозрить возможность исключения. Вагнеровская опера под дирижерством Карояна звучит с огромной мощью, разнообразием и красотой. И этой музыке в полной мере соответствуют очень точные движения актеров, полностью совпадающие с музыкой. Я не могу судить о том, насколько Кароян силен в области воспитания актеров-певцов. Самый стиль оперы Вагнера, монументальный и отвлеченный, характер образов не позволяют широко развернуться актерским возможностям, хотя, должен признаться, что ряд исполнителей были в этом стиле чрезвычайно убедительны.

В Фольксопер идет балетный вечер. Он состоит из исполнения резко противоположных одноактных произведений. Сенсацией является «Путь» — балет без музыки, повторяю: без музыки, без какого-либо музыкального — оркестрового, фортепианного или хорового — сопровождения. Он не является в то же время пантомимой. Он построен на резких ритмах, на законченности движений и носит полусимволический, полумистический характер. Он, видимо, рассказывает о судьбе человека, о его таинственной борьбе, о муках любви и любовных встречах, о неразделенных мечтаниях. Нет и подробных декораций — в полусумраке, среди внезапно падающих лучей света движутся тоскующие, полуфантастические образы: нужно сказать, что движения отработаны точно и резко, каждое из них закончено и твердо выверено — и между тем весь этот опыт кажется бесплодным. И намного острее оказалась постановка сатирического балета, направленного против австрийских «стиляг»: в центре балета — школьница, увлекающаяся кинозвездами и танцами, вместо занятий убегающая на аэродром встречать кинематографическую знаменитость, устало и официально подписывающую автографы; конечно, этот балет — не более, чем шутка, но и балетмейстер (Диа Лука — автор упомянутого выше «Пути») и актеры нашли много любопытных и острых черточек — порой жанровых, порой сатирически-гротескных, которые превращают этот опыт в любопытное и веселое зрелище, полное иронической насмешки, которой подчинены и декорации — легкие, нарочито наивные в своей живописной манере, изображающие улицу или аэродром. Но наибольшее удовольствие все же доставил балет на темы Иоган-

на и Иосифа Штрауса: он бессюжетен, но полон оптимизма, и в вихревых венгерках и мазурках, в томной прелести вальсов великолепно раскрылись незаурядные дарования артистов, в небольших танцевальных сценах сумевших проявить подлинный артистизм и вкус.

Один из спектаклей был показан, так сказать, вне конкурса. Речь идет не об австрийском спектакле, а о любопытнейшем представлении «Трех мушкетеров», показанных французской труппой под руководством Рене Планшона. Он сперва озадачивал — этот темпераментный, иронический и изящный спектакль. Он шел в старинном, овеванном поэзией уютном зале в Иозефштадте, но разыгрывался на обнаженном помосте, путем небольших перестановок превращавшихся то в кулуары Лувра, то в лавку мадам Бонасье. Это была острая пародия на знаменитый роман Дюма, сыгранная с очаровательной серьезностью, — она следовала довольно точно его традиционным инсценировкам, но доводила положения до эксцентризма. Прелестен был сам Д'Артаньян (Пьер Мейран) — крепкий деревенский паренек-простачок; невозмутима Анна Австрийская (Изабелла Садоян), игравшая своими холеными ручками по всем правилам штампованной французской классической трагедии; веселый поленький Ришелье (Анри Гаарден); великолепно поставлена сцена казни леди Винтер (Жюли Данкур), когда на суд над ней собираются все ее бывшие мужья: безрукие, распадающиеся от старости, но горящие жаждой мщения; Планшон не боится перебросок в современность: представляясь, Д'Артаньян спрашивает: «Разве не читали?»; сцена ареста м-м Бонасье поставлена «по Брехту»: непосредственное действие заменено «отчуждением» — плакатом, рассказывающим о происшествии. С таким же озорством показана смерть лорда Букингэма в бочке, заменяющей ему ванну; нельзя перечислить всех деталей этого изобретательного представления, высмеивающего одновременно и штампы авантюрного романа, и штампы ремесленного театра. Нет ничего удивительного, что спектакль идет под непрерывный смех зрителя и заканчивается овацией по адресу его исполнителей.

Победоносное выступление Рене Планшона с его «Тремя мушкетерами» затронуло важные вопросы развития театра в капиталистических странах. Из того, что я сказал о нем, очевидно, насколько Рене Планшон талантлив как режиссер — он доказал это не только «Тремя мушкетерами», но и рядом других спектаклей. И тем не менее он покинул Париж, глубоко уверенный в том, что рождение нового театра и его существование возможны лишь в условиях тесной связи с рабочими, в данном случае — жителями предместья Лиона. Выбирая «Трех мушке-

теров», он точно учитывал знание этого романа зрителями, его популярность и в то же время он не хотел следовать формам мелким, которыми обычно показываются «Три мушкетера», а стремился пробудить у зрителей жадный интерес к жизни и отвести Александру Дюма место, ему по праву принадлежащее. Он не столько разоблачал Дюма, сколько утверждал современное мировоззрение, жадность к жизни, широту взглядов.

И в таких попытках Рене Планшон не одинок. Таким же путем шел, по существу, Грасси и Штрелер, начав знаменитый путь своего Пикколо-театра постановкой горьковской пьесы. Этим путем идет знаменитый итальянский актер Гассман, создавший высокой художественной ценности передвижной театр, посещающий самые отдаленные уголки Италии. К этому стремится национальный театр в Бельгии, основная деятельность которого помимо Брюсселя совершается в рабочих центрах Бельгии. Уоркшоп стал театром рабочих районов Лондона. У передовых деятелей европейских театров все сильнее становится убеждение в необходимости глубокой связи с народом. Эта тема прозвучала также на IX конгрессе. Нет сомнения, что она скоро станет господствующей во взглядах и поисках лучших театральных деятелей Западной Европы:

3. В театрах Будапешта

Венгрию я посетил в течение летнего сезона, впечатления о театрах отрывочны; но не могу не поделиться ощущением творческой энергии, пылкости, больших задач, которыми были полны немногие виденные мной спектакли — начиная от «Фауста» и кончая «Кавказским меловым кругом».

Мне удалось увидеть, например, лишь среднюю часть монументального спектакля, поставленного в «Веселом театре», наименование которого отнюдь не отвечает сущности бывшего Театра Армии: речь идет о гётевском «Фаусте», в котором сделана смелая попытка свести обе части «Фауста» в один, хотя бы длительный вечер. К сожалению, именно третьего акта спектакля, посвященного второй части, мне — по сложившимся обстоятельствам — увидеть не пришлось. Но венгерские друзья не обольщаются насчет результатов этого необычного опыта — третья часть сценически, по их словам, оказалась слабее первых двух. Но я был вполне компенсирован игрой Маргариты — Евы Руткаи и Мефистофеля, в образе которого появился Тамаш Майор. Я не берусь судить о режиссуре спектакля в целом — она мне показалась в этой части спектакля несколько аскетической, даже сухой. Единая конструкция установки, сооруженная из площадок различной высоты, становилась

путем введения необходимых предметов (кровать, скамейка, решетка) то скромной (чрезмерно скромной) комнатой Маргариты, то палисадником, то тюрьмой; и лишь в одной картине с полной силой торжествовали режиссер и художник, всецело сливаясь с трагической насыщенностью и суровым, но мощным лаконизмом Гёте — то была сцена в церкви: по ступеням установки — спиной к зрителям — расположился народ, все выше поднимаясь — лицом к толпе — пышное и нарядное духовенство, а впереди металась в тоскливом и мучительном сознании своей греховности Маргарита, беспомощная и несчастная; потом она оказывалась на возвышении, и злобные в своей беспощадности женщины срывали с нее одежды и набрасывали на нее — недоумевающую и кроткую — серые и грубые рубища. Ева Руткай с особой силой проводит эту сцену — хотя ей и вообще очень удалась роль. Есть в ее Маргарите особая застенчивая привлекательность, даже какая-то простоватость: ее движения грациозны и в то же время угловаты; она наивна, но без сентиментальности; она доверчива, но не глупа; и тем горше становится обида за ее несправедливую и трагическую судьбу. В сцене в тюрьме Руткай потрясает: она играет безумие, но без патологии; в своем безумии становится жалеюще трогательной, не теряя своей женственной привлекательности. Мне пришлось видеть Руткай не только в кино, по которому ее знает советский зритель: она остро, умно и изящно играла Линду в «Гостинице «Астория», где открывались другие черты ее по-настоящему крупного и обаятельного дарования.

Другое завоевание спектакля — Мефистофель Тамаша Майора. В средней части спектакля на его долю падает мало действия; более того — вся философская нагрузка роли падает на первые и третьи акты будапештского спектакля. Майор играет второй акт блестяще; он не похож ни на элегантного Мефистофеля Грюндгенса, ни на усталого и ироничного Лангхофа. Его Мефистофель циничен, грубоват: он ни во что не верит, и это умное и презрительное отношение и к Фаусту, и к миру Майор пронесит сквозь весь акт с неумолимой последовательностью, с железной и неотразимой логикой: холодом все познавшего существа веет от его несколько неряшливого, самоуверенного Мефистофеля.

К сожалению, молодой актер, играющий Фауста, не обладает данными, нужными для этого образа. Сам по себе обаятельный и симпатичный, вполне подходящий для ролей современных, он теряет несомненную свою артистичность в этой труднейшей и неблагоприятнейшей роли. Вторую часть он транспортирует, так сказать, в оперную область, что является, нечего говорить, серьезным просчетом.

В новом театре Мадача (в его старом помещении

сейчас играет Национальный театр, здание которого подвергается реконструкции) идет «Кавказский меловой круг» Брехта в постановке Отто Адама. Здание втиснуто между двумя домами на блестящем, шумном и красивом проспекте Ленина. Оно — вполне «модерн» и радуется глаз своим светлым фойе, зрительным залом, расположенным в качестве амфи-театра, спокойными тонами обивки и отделки, своей изысканной простотой; но, к сожалению, это новое здание еще не решило проблему сцены, и в этом отношении вызывает ряд сомнений. Предоставив все удобства зрителю, оно не предоставляет таких же удобств машинистам и техникам сцены. Впрочем, оно только что открылось, и лишь эксплуатационный период может окончательно решить вопрос о его достоинствах и недостатках, вокруг чего ведутся оживленные дискуссии. Так вот именно в этом здании совершена смелая попытка постановки столь сложной пьесы, как «Кавказский меловой круг», памятной нам по спектаклю Берлинского ансамбля. По внешней форме спектакль как будто не отличается от прославленного спектакля немцев — в нем сохранен и общий режиссерский рисунок и так же употреблены маски, и в то же время он тот, да не тот. Разгадка станет ясной, если я сразу укажу, что главной героиней венгерского спектакля является необыкновенно трогательная и нежная Груше, которую совершенно пленительно играет Ирен Пшота. Это отнюдь не умаляет превосходной игры Анжелики Гурвиц; но Пшота вся отдается роли, играет в совершенно иной плоскости.

Этот спектакль чрезвычайно примечателен для решения споров о путях интерпретации брехтовской драматургии. Московская «Кураж» вызывает яростные нападки «брехтианцев», которые полагают, что трактовка Глизер противоречит философской сущности жестокой брехтовской трагедии. «Меловой круг» в венгерском театре также становится более личной драмой, не теряя силы обобщения, — но драмой волнующей и трогательной до глубины души, не оставляющей порой в течение спектакля времени для размышлений — настолько захватывает судьба девушки и младенца. Спектакль приходит в некоторое и довольно очевидное столкновение с теорией «отчуждения» — по крайней мере по линии судьбы Груше; как будто «ум с сердцем не в ладу» в этом спектакле. «Кавказский меловой круг» в исполнении Берлинского ансамбля казался более рациональным, этой рациональности не ощущаешь в спектакле театра имени Мадача, хотя его основная направленность ясна и его идейная сущность очевидна. Думаю, что будущая сценическая история драм Брехта даст много материала для новых размышлений.

Молодой режиссер Карол Казимир полон вдохно-

вания, темперамента и энергии. Я нахожусь у него на репетиции в фойе театра. Он репетирует «Скованного Прометея». Скоро спектакль должен быть показан. Репетиция в фойе дает ясное представление о намерениях режиссера и силах актеров. При помощи принесенного эскиза вырисовывается с такой же ясностью и форма спектакля. Она резко противоположна венскому спектаклю «Антигоны».

Карол замыслил спектакль как трагическую ораторию, лишённую, однако, мрачноватой окраски венского спектакля. Любопытный сам по себе прием, к которому прибегает режиссер с целью максимально приблизить древнюю трагедию к сознанию современного зрителя. Собственно трагедии предшествует своеобразный пролог — неиссякаемая история Прометеева огня. Актеры, исполняющие впоследствии Прометея, Ио и Океана, по очереди читают отрывки из произведений великих поэтов, посвященных этой теме. После перерыва начинается подлинно «Скованный Прометей». Он поставлен в качестве оратории. Актеры и хор в современных костюмах. Мизансцены сведены до минимума: спектакль приближается к тому, что мы называем «в концертном исполнении». Я вспоминаю опыт Художественного театра в 1926 году, когда «Прометей» был доведен до полных генеральных, а затем снят; даже Качалов, игравший Прометея, не мог спасти спектакль — до такой степени бутафорскими казались загримированные гиганты с огромными фальшивыми мускулами и из-за этого с маленькими головами, и до такой степени ложной была огромная скала, на вершине которой был прикован к камню страдающий Прометей (нечего и говорить, что Качалов читал прекрасно: кое-что из «Прометея» он сохранил для своих концертных выступлений). Молодой актер Тибор Битскей полон обаяния; дело не только в его прекрасных внешних данных, но в той страстности, с которой он относится к своей нелегкой задаче, и в той внутренней наполненности, которой последовательно и умно добивается от него режиссер, изгоняющий всякий намек на натуралистическую игру; у исполнителей минимум жестов; текст доносится до зрителя в его чистоте и ясности. Не знаю, как прошел самый спектакль, но искренно пожелал бы режиссеру и его коллективу победы.

Интересы Карола Казимира действительно разнообразны. В том же театре идет чрезвычайно интересный пьеса Мештерхази «Одиннадцатая заповедь». Огромные скрижали как бы нависли над сценой. Помимо обычных закулисных выходов на первом плане — вглубь идет лестница под сцену; по ней входят и уходят действующие лица; сцена широко вдавняется в зал — у нее обширный просцениум, охотно используемый режиссурой; занавесы между картинами в большинстве случаев заменены затемнением, во

время которого быстро меняется мебель и задники; просцениум служит также местом обращения к зрителю: этим правом наделено лишь одно действующее лицо — писатель, которого превосходно играет А. Пагер, очень экономно и умно (одна из лучших сцен в его исполнении — сцена опьянения, которую он играет — это далеко не часто случается на сцене — с огромным чувством такта и меры). Речь идет в пьесе о необходимости глубоко и серьезно знать жизнь, не поддаваясь первым впечатлениям и поспешным, хотя бы и привычным, заключениям. Это на собственном опыте и познает герой пьесы Мештерхази. В ней много юмора, и зал охотно смеется, но в этом юморе скрывается подлинно серьезное отношение к жизни. Наряду с Пагером очень мягко и тонко, с большим женственным обаянием играет его жену одна из лучших венгерских актрис — Эмма Булла: и разочарование в муже и преданную к нему любовь она передает убедительно и точно; есть подлинная интеллигентность в этом образе. Но, по мысли автора, жена появляется еще в одном облике — простой крестьянки, и Булла, сохраняя, по существу, тот же грим, обнаруживает мастерство перевоплощения, и несколько рафинированная женщина превращается в крестьянку с простыми манерами и жестами, внутренне сильную и бескомпромиссную.

Пришлось мне быть и на одной из репетиций пьесы молодой венгерской писательницы Анны Барнаши «Затмение солнца». Я могу быть неточен в подробностях, но несомненно, что я уловил смысл основной ситуации и диалогов пьесы — актеры играли красноречиво и точно: некая молодая, достаточно эксцентричная девица в поисках приключений инсценирует подобие несчастного случая и чуть не гибнет в результате неудачной встречи с автомобилем; молодой не то ученый, не то художник приносит ее к себе в комнату, и она неожиданно встречает к себе серьезное отношение (ситуация, в чем-то сходная с «Безымянной звездой»); эту комедийную ситуацию актеры разыгрывают отлично. И я сохранил в памяти актера Г. Палоша больше в комедийно-лирической роли простодушного и серьезного ученого, нежели в Фаусте; в этой роли он и обаятелен и прекрасно учитывает необходимость серьезного истолкования роли, отчего только возрастает комедийность положения; так же обаятельно — без эксцентрически-водевильных, привычных штампов капризного стиля — жеста играет и исполнительница главной роли Ка-

ти Берен: те, кто видел ее в «Тане», отзываются о ней с большой похвалой.

И этот спектакль — плод работы молодого режиссера Гергея Петеша, работавшего ранее в Дебрецене: это его первый дебют в Будапеште; вызывает огромную радость внимание к молодежи, господствующее в венгерском театре.

И хотя наша делегация посетила Венгрию в момент угасания сезона и — по краткости времени — могла посмотреть лишь несколько спектаклей, впечатления от Венгрии оказались радостными и сильными, может быть, потому, что они неразрывно слились с впечатлениями от венгерской жизни в целом.

Планы венгерских театров широки и разнообразны. Разнообразна и окружающая театры театроведческая мысль. Нельзя не упомянуть о совершенно особом «Институте», руководимом Ференцом Хонтом. Этот институт соединяет в себе и прекрасный музей, воссоздающий историю венгерского театра, и богатейшую библиотеку, — и он же выполняет ряд заданий театров, помогая им в формировании репертуара.

Следовало бы тщательно изучить деятельность этого института, соединяющего реальную научную работу с практической помощью театрам; он не имеет никаких административных прав, но его консультации театрам необыкновенно полезны; он как бы соединяет некую успешную работу, проводимую у нас ВТО в части деятельности его кабинетов, с работой Института истории искусств; он выпускает сборники, в которых реферируются наиболее значительные пьесы, появляющиеся не только в Венгрии, но и в странах социалистического и капиталистического лагеря, — и рассылает их заинтересованным учреждениям, преимущественно театральным. Директор института — Ференц Хонт — и подлинный энтузиаст этого дела и великолепный знаток театра. Он был вправе гордиться, когда все участники венского театрального конгресса получили объемистую, напечатанную литографским способом тетрадь, в которой в живой и интересной форме рассказывалось о жизни всех театров Венгрии за 1960 год и приводился список всех премьер, поставленных в Венгрии, какого бы жанра они ни касались, где сообщались в виде хроники наиболее значительные факты; так участники конгресса узнали об энергичной жизни венгерского театра, о современной венгерской драматургии, о гастролерах, о театральной жизни, отвечающей размаху строительства социалистического общества в Венгрии.

Б. Зингерман

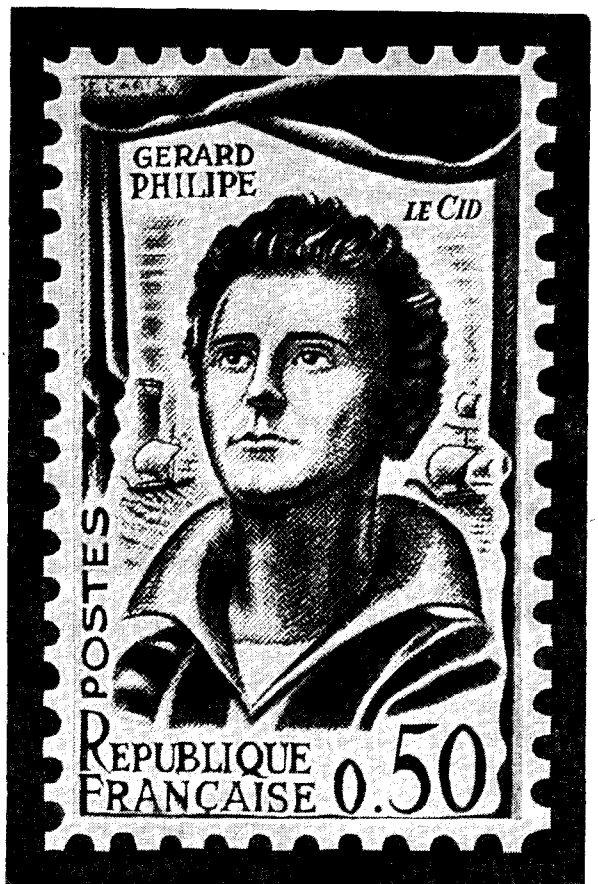
ТРОЕ ИЗ TNP

В первый приезд TNP дал у нас три спектакля: «Дон-Жуан» Мольера, «Мария Тюдор» Гюго и «Торжество любви» Мариво. Недавно мы видели «Тюркаре» Лесажа и бальзаковского «Дельца».

Все эти спектакли обнаружили общие признаки созданного Виларом театрального зрелища: оно обращено к массовой аудитории, опирается на классическую традицию и при этом остается в кругу новейших художественных мотивов.

Общественные веяния, отразившиеся в TNP, дают себя знать не столько в постановочном искусстве Вилара, сколько в творчестве ведущих актеров театра. На протяжении первого десятилетия TNP идейные мотивы его искусства определяли трое: Жан Вилар, Жерар Филип, Мария Казарес.

182



Французская почтовая марка, посвященная Жерару Филипу

□
Обычно первый актер — тем более если он еще и постановщик, руководитель труппы, то, что итальянцы называют *saro comico*, — выражает главную тему своего театра. Кто же, как не он?

Так было и в раннем Художественном театре, когда Станиславский играл Астрова, Вершинина, Штокмана, Сатина — все чудачки, идеалисты с детской душой и рыцарскими правилами, не уживающиеся с пошлой действительностью;

и в лондонском «Лицеуме», где Генри Ирвинг играл странных мелодраматических персонажей, подавлявших в себе добрые чувства во имя принятых на себя обязательств (в этих образах выразилась тайная ущербность деятельной и чопорной эпохи викторианства);

и в парижском «Ателье», где учитель Вилара Шарль Дюллен в своих комических персонажах высмеивал исторически запоздалые буржуазные страсти.

Положение Вилара в собственном театре необычно. Идейный пафос искусства ТНР в его актерском творчестве чаще был выражен негативно.

В одной из статей Вилар говорит о поколении молодых французов, для которых «последние огни гуманизма» погасли в 1940 году. Вилар не отделяет себя от них, он пишет: «Наше поколение». Он для того и создал свой театр, чтобы помочь людям вновь обрести утраченную веру. Но сам он играет людей, которые уже никогда и ни во что не уверуют.

Его герои однажды увидели мир фальшивым и растленным. Раз и навсегда они отставили себя от роевой жизни толпы. Вокруг них очерчен невидимый, но заклятый круг, через который ни к ним ни от них хода нет.

Они подвергают действительность бесцеремонному анализу, и действительность предстает перед ними разъятой, как люди и вещи на полотнах кубистов, — «хаотичным творением обезумевшего бога» (Вилар).

Они идут одинокой дорогой. Им действует на нервы и обывательская рассудительность и романтическая восторженность. Независимостью своих суждений все они — Дон-Жуан, Макбет, Эдип, Генрих IV — дорожат больше всего — она недешево им далась. И они ничего не боятся в своем познании — ни крайних выводов, ни горьких саморазоблачений. О саркастических героях Вилара можно сказать словами Пушкина о Грибоедове — им свойственна «холодная и блестящая храбрость». Это их единственная тайная доблесть, но и ее окружающие готовы взять под сомнение. Или скомпрометировать.

Своих рассудочных персонажей Вилар, кажется, готов поднять на пьедестал и окружить ореолом, он сам недавно прошел тот же путь — пока не двинулся дальше. Но он беспристрастно подводит итоги, к которым приходят эти рыцари свободного и скептического интеллекта — бедные рыцари. Когда-то Эдип глазами поплатился за свое трагическое прозрение — эти платят еще дороже. Познание жизни, такое бесстрашное и такое бесплодное, в конце концов разрушает личность, какой бы первоначальной энергией она ни обладала.

Присущий ТНР идеал поэтического Вилар защищает от обратного, показывая сугубую недостаточность скептического интеллектуализма.

И стиль ТНР в актерском творчестве Вилара представлен одной стороной. На сцене Вилар графичен. Естественно — графика рассудочнее живописи. Как настоящий график, он ценит не только линию, но и белую нетронутую плоскость. В его сценических образах прочерчены немногие черты, но зритель легко восстанавливает пропущенное. Часто текст звучит у Вилара нейтрально, трактовка дается едва-едва, так, чтобы и зритель имел свободу суждений. По свидетельству критиков, эта сторонняя, чуждая манера сейчас распространена у западных актеров. Что касается Вилара, то в самом этом жестком и лаконичном, со многими пропусками, рисунке ощутима его тема — сухого и свободного разума.

Силу и слабость мировоззрения, которому он сочувствует и которое призывает преодолеть, Вилар

с замечательной ясностью обнаруживает в своем Дон-Жуане.

Вот какой это Дон-Жуан: не севильский обольститель, не блестящий кавалер и пылкий любовник, — какое там! — но скептический философ, французский вольномыслящий интеллигент, своими мыслями вознесенный и умученный.

Нет идеалов, которые бы он не осмелился опровергнуть, святынь, которые бы не осмелел. Разбитые доводы противников слагаются у его ног, точно знамена взятых приступом крепостей. Но сам Дон-Жуан шествует от победы к победе без воодушевления. Ни слава, ни трофеи его не занимают, «какой-то холод тайный» царствует в его душе, да и в крови не видно, чтобы кипел огонь.

У Мольера Дон-Жуан вольнодумством помимо прочего защищает право жить в свое удовольствие. Но если что и чуждо Дон-Жуану Вилара — так это донжуанство: немолодой, усталый уже человек с изящными, расслабленными движениями, он оглядывает свои жертвы внимательно и равнодушно. Постепенно в его действиях начинает проглядывать мертвый автоматизм: так он дерзит, хватается за шпагу, богохульствует, совращает, так целует румяных млеющих простолудинок — с отсутствующим видом, доброжелательно и насмешливо улыбаясь, небрежно обнимая их за талии: поцелуй налево, поцелуй направо, налево-направо, по привычке, чтобы не сказать — по необходимости.

Ему грозят небесными карами, смертью, не умея понять, что этому, как все полагают, ненасытному обольстителю, если что и тяжело особенно, — это самая необходимость жить. Каждая новая победа, каждый поверженный кумир отнимает у него частицу жизни: мы смотрим на него — и кажется, шагреновая кожа сжимается у нас на глазах.

Дон-Жуан храбро добывает свободу своему разуму, чтобы в конце концов остаться с этим свободным разумом наедине, с глазу на глаз, у разбитого вдребезги мира — у разбитого корыта. Только встречена со статуей командора, вдруг пригрозившей ему, его напугавшей, встряхивает Дон-Жуана, заставляет еще раз все взвесить, «мобилизоваться». Он делает последний шаг по избранному пути — бросает вызов высшим сферам. Медленно, подняв в раздумье шпагу, Дон-Жуан прохаживается подле статуи, то отдаляясь от нее, то возвращаясь обратно, — пока не решается.

Это было патетическое мгновение. Тут мы вполне оценили этот гордый ум — его не купить, не застраховать.

Но и дорого же обошлась Дон-Жуану его последняя победа!

Он начинает видеть мир чересчур отчетливо, будто очертания предметов не смягчены воздушной дымкой — так нельзя, добром это не кончится; все разряженнее воздух вокруг него, все меньше кислорода в его крови — и вот он падает, задыхаясь в пустоте, хватая воздух скрюченными пальцами.

Он упал навзничь, откинув жадную, бессильную руку. И когда, увидев его мертвого, вдруг страшно закричал Сганарель и бросился прочь, — крик его долго стоял в наших ушах — мы вместе с ним ужаснулись этому зрелищу человека, себя испепелившего.

Здесь уместно поставить вопрос об отношении актерского творчества Вилара к французскому интеллектуализму.



Жан Вилар
в роли Меркаде

Интеллектуалисты перетряхнули и осмеяли многие положения буржуазной идеологии. Они показали, что нынешнее буржуазное общество недостойно человека и не выдерживает критики разума. От имени разума они вынесли этому обществу суровый и насмешливый приговор. Применительно к теперешнему обществу они проделали отчасти ту же работу, что французские просветители по отношению к обществу феодальному. Но в отличие от рационалистов XVIII века нынешние защитники свободного и суверенного разума не уповают на народные массы и не верят, что общество, которое приходит на смену существующему порядку вещей, будет царством всеобщего благоденствия. Не в пример старым просветителям они не питают никаких иллюзий — и надежд тоже. Они мечут критические стрелы и против левых и против правых, отвергая любые ограничения, которые общество накладывает на личность.

Естественно, что такое осознание противоречий действительности — при всей гуманности исходных предпосылок и меткости многих наблюдений — в конечном счете могло стать скептическим и безысходным. Все же интеллектуалисты — от Жироду до Сартра — считали себя высшей инстанцией, которой подсудно все и которая сама не подсудна никому.

Вилар — единственный на французской сцене — осмелился подвергнуть критике самих интеллектуалистов. Он попытался преодолеть их односторонность в эстетической программе поэтического Народного театра. И он предал их суду — сочувственному, но и объективному — в своих сценических образах.

В актерских созданиях Вилара держат экзамен недавние властители дум французской интеллигенции. Вилар показывает последний этап их общественной карьеры — трагический и бесплодный.

Роль Дон-Жуана оказалась в его творчестве моментом перелома. Героический мотив освобожденного разума здесь еще уравновешивал все иные мотивы.

Комическое истолкование той же темы, когда слишком возомнивший о себе академический ум получает щелчок — разумеется, по лбу, куда же еще? — мы увидели в «Торжестве любви» Мариво. Вилар изрядно подшутил — не без некоторого, впрочем, лиризма — над философам-анакоретом.

Мариво оттенил классическое равновесие главных мотивов Дон-Жуана. В ролях конца 50-х годов, которые Вилар сыграл впервые или возобновляя свой прежний репертуар, этой гармонии уже не было.

Уже в чеховском «Платонове» образ опустошенного обольстителя, «русского Дон-Жуана», был демонстративно снижен, а его крах — предрешен и оправдан. В последующих ролях мотив крушения индивидуалистического сознания усиливается, представляя то в лирическом, то в резко экспрессивном истолковании.

В пьесе Пиранделло «Генрих IV» Вилар показал ум утонченный и ранимый. Цинизм героя здесь — лишь маска, едва прикрывающая отчаяние. Он и убог, и блистателен, и одержим своей навязчивой идеей, и удивительно прозорлив — этот самый лирический из героев Вилара. В другой роли этих же лет, сыгранной Виларом безжалостно, — в Эдипе Андре Жида — критиков поразила легкость, с какой актер изменял характер своего героя: из циника, упоенного своими достоинствами, своим интеллектуальным превосходством над другими, Эдип вдруг

превращался в человека беспомощного, гонимого судьбой, а его сухие саркастические интонации мгновенно уступали место трагической жалобе. В двух этих ролях Вилар, в сущности, исчерпал свою тему.

В главной роли бальзаковского «Дельца» (мы видели этот спектакль в последний приезд ТНР) Вилар показал, что для человека недожизненного стремление принять законы меркантильного и суетного общества и действовать с ним в согласии оказывается столь же опустошительным, как и попытка противостать этому обществу с помощью одной только саркастической усмешки.

Импровизационная легкость, снисходительная непринужденность, с какой он сыграл своего скептически настроенного авантюриста, была — помимо прочего — лучшим свидетельством того, что идейные мотивы, еще недавно, в Дон-Жуане, осмысленные с таким напряжением, теперь для Вилара вполне исчерпаны и не много значат.

Постепенно в творчестве Вилара все более активно звучат новые мотивы: он играет Робеспьера в «Смерти Дантона» Бюхнера, корифея хора в «Антигоне» Софокла, крестьянина-алькальде в «Саламейском алькальде» Кальдерона, — выступая от лица тех динамических сил общества, которых французские интеллектуалисты сторонятся или не принимают в расчет. И, наконец, в 1960 году, в тревожное для Франции время, через десять лет после того, как он пришел в ТНР, Вилар сыграл главную роль в антифашистской сатире Брехта «Карьера Артуро Уи». В финале этого спектакля артист срывает парик и уже от своего собственного имени, как некогда Чаплин в «Диктаторе», обращается прямо к зрителям — с призывом перестать болтать и начать действовать.

□

В собственном театре Вилар мог существовать только как исключение. Его скептические герои гордились и мучились отсутствием веры — кто-то другой должен был показать человека цельного, озаренного идеалом и приемлющего жизнь. Романтической теме своего театра Жан Вилар дал отрезвляющий контраст, он окатил ее холодной водой, но ведь кто-то другой должен же был раскрыть эту тему — воодушевленно и без оков. Этому другому актеру предстояло стать героем ТНР, — разумеется, речь идет о Жераре Филипе.

Жан Вилар сформировался как художник в годы оккупации Франции. Жерар Филип — в дни освобождения. Он не успел стать маки или летчиком, но — повзрослевший Гаврош — помогал очищать от фашистов улицы Парижа. Во всяком случае, со сцены он говорил от имени тех, кто сражался. Все улыбалось его героям — земля и небо, военное счастье и прекрасные женщины. Патриотический и любовный долг они выполняли одинаково самоотверженно и победоносно. Будущее казалось им полным надежд и обещаний — можно было, не таясь, смотреть ему в лицо. Если понятие «весна освобождения» вообще имело какой-нибудь смысл, то Жерар Филип был ее воплощением.

У войн часто бывает два праздника. Первый — в начале, когда с песнями маршируют колонны патриотов, и победа кажется ближе, чем кровавые боевые будни. Второй — наступает вместе с победой, когда мир кажется сказочно прекрасным, готовым

к исполнению всех желаний. В творчестве Жерара Филипа оба праздника слились в один — призывный и ликующий: в театре он сыграл Сиду, в кино — Фанфана-Тюльпана.

Важные обстоятельства поддерживали романтический пыл Жерара Филипа. Если не принять их во внимание, многое в его творчестве может показаться неосновательным.

Казалось, и Сид и Фанфан были бы уместнее в первые месяцы войны — такое в них сверкало водошевление. Но вспомним: война была для Франции позором. Отчаявшись, многие решили, что гордость нации сломлена навсегда, и уже не вернется вера в собственные силы. После победы приходилось возвращать людям чувство человеческого и национального достоинства — обыкновенную бодрость духа. Напоминая о героическом прошлом, водошевлея надеждами на будущее, Жерар Филип помогал соотечественникам преодолеть стыд недавних лет.

Вот какой особый резон был заключен в его юношеском романтизме. Вот почему он звал к подвигу после того, как война кончилась, и, казалось, ни к чему было подогревать доблести соотечественников. Вот почему он ободрял к бою, когда все бои уже отгремели. Клич — к оружию, граждане! — он бросил, когда оружие было уже сложено в военные склады.

Жерар Филип был слишком интеллигентным актером, чтобы не почувствовать этой, пусть едва уловимой, двусмысленности своей миссии и своего положения. И он вышел из этого положения с честью. Он воспевал своих героев, но без особой патетики, с оттенком иронии, с некоторым легкомыслием во взоре. Сид, великодушный и самоотверженный, был его идеалом, но истинным его героем стал Фанфан-Тюльпан.

То, что он сделал в этой роли, — верх смелости и деликатности. Его Фанфан — легенда, отчасти героическая, отчасти шутовская, а главное — авантюрная. Авантюризм сюжета и образа героя иронически окрашивала в фильме Кристиан-Жака тема чуда, счастливой удачи, суровой, но в конце концов снисходительной судьбы, — тему, которая была так истово разработана французским искусством времен войны — жалкая, в сущности, тема, порождение ослабленного духа. Авантюризм придавала победам отважного Фанфана оттенок несерьезности — это была своего рода доброжелательная усмешка, извиняющая пыл и неуязвимость героя. В сказочной удачливости беззаботного юноши чувствовалась насмешка не только над ним, но и над хорошо налаженной, заносчивой абсолютистской государственностью, которую инициативный и свободный человек всегда победит — или хотя бы обведет вокруг пальца.

Обаяние образа, созданного Жераром Филипом, заключалось в этом согласии героики и улыбки, ее освещавшей.

Вполне мы сумели оценить эту гармонию, когда через несколько лет увидели другой французский фильм — «Бабетта идет на войну» с Брижит Бардо в роли Бабетты. Все мотивы «Фанфана-Тюльпана» здесь сохранены, но уже в ином соотношении. Возвышенные понятия, которые Жерар Филип хотел всего лишь уберечь от ходульности, здесь осмеяны. То, что в фильме Кристиан-Жака звучало легендой, здесь сделалось фарсом. По сравнению с «Фанфаном», сатирическая антимилитаристская тема здесь усилилась, но одновременно были поставлены под

сомнение все вообще доблести военного времени; высмеивая военизированный фашистский режим, надутый и тупой, фильм одновременно обесценивает и героический подвиг.

Фильм «Бабетта идет на войну» подтвердил исключительность образа Фанфана, который мог появиться лишь в тот короткий исторический миг, когда и упоение победой еще не прошло и мирные надежды еще не развеялись.

Очень скоро над тогдашними восторгами начали посмеиваться.

Но что бы потом ни говорили, а Жерар Филип выразил это время достойно и обаятельно. Он не хотел расставаться с этими годами, со своими воспоминаниями о них, не давал своим героям состариться, упасать духом, заботливо оберегал их от неблагоприятного для романтизма времени.

Людей скептических, умудренных трагическим опытом истории, обесиленных сомнениями, посылающих проклятья или колко улыбающихся, хватало и без него. А вот такого — веселого и пылкого, с ясной улыбкой и отважным взором, кроме него, не было. Ему прощали его юношеское легкомыслие, его блистательное французское легкомыслие, потому что знали: как только оно исчезнет, всему придет конец. Лучезарный оптимизм Жерара Филипа мог быть только легкомысленным — или не быть вовсе. Роли, требовавшие трагических озарений, ему не давались.

Он был трогателен в Жюльене Сореле, но честолюбивые стремления молодого человека XIX столетия оставались ему чуждыми, заслуживающими скорее снисхождения, чем сочувствия. Герои Жерара Филипа вообще не бывали объаты всепоглощающей идеей или великой страстью. Зато они обладали полнотой и свежестью ощущений.

Романтизм Жерара Филипа был лишен далеко идущих целей, в себе самом находил удовлетворение. Вот почему его все и любили — люди восторженные и холодные, преданные классовым интересам и аполитичные, те, кто устал от идей, и те, кто вообще ничего не хотел о них слышать. Он сделался кумиром людей утонченных и людей с бульварным вкусом. Жерара Филипа любили еще и потому, что мечтали о нем слишком долго — как о самой победе. До того как появился Жерар Филип, первым романтическим актером Франции был Жан-Луи Барро.

Жерар Филип романтизировал победоносную силу, Барро — беззащитную слабость. Сразу после войны он в театре сыграл Гамлета, а в кино — актера Дебюро. Его Гамлет — нежный, угловатый подросток, болезненно влюбленный в своего покойного отца, — образ столько же Шекспира, сколько и Достоевского; его Дебюро — меланхолический мим, безгласый, легкий, колеблемый каждым дуновением, но неистребимый, как поэзия, — образ, который потом виртуозно адаптировал и приспособил к массовому восприятию Марсель Марсо.

Поэзия всегда оказывается врагом и жертвой прозаически-буржуазной и грубой действительности — в творчестве Барро эта тема могла показаться чересчур экзотичной и кратковременной, связанной лишь с трагическими судьбами Франции военных лет. Время обнаружило ее более общие социальные основания. Барро оказался провидцем: от Гамлета и Дебюро он пришел к чеховскому Гаеву и героям Кафки.

Но после войны была пора, когда во Франции устали от этой слабости, пусть утонченной и обаятельной, от этих тоскующих нездешних глаз — и захотели стряхнуть с себя их гипнотическую власть.

Вспомним Барро: утопленное лицо, долгий печальный взгляд, движения, одновременно угловатые и женственные, гибкая фигура Пьеро, готового каждый миг надломиться или отскочить от удара...

«Вспомним теперь Жерара Филипа: юное лицо, густая шапка волос, стремительная походка, энергичная жестикуляция, живой, быстрый взгляд...» («Жерар Филип», журнал «Театр», 1960, № 3, стр. 188).

Вспомним призрачный, полуночный, «лунный» романтизм Барро и ясный, лучезарный романтизм Жерара Филипа и мы поймем, почему его победа была безоговорочной — он ответил потребности нации в обновлении, он сам стал национальным героем.

Легенда, которую он принял творить так радостно и уверенно, к сожалению, не имела продолжения. Очень скоро она должна была оборваться или Жерару Филипу предстояло стать пошлым актером — эта опасность ему грозила. Нельзя было оставаться вечным данником молодости — не те наступали времена. Эпоха надежд и упоений уходила в прошлое, пора было оглядеться и одуматься. Бравурный романтизм, который так шел молодости Жерара Филипа, постепенно становился неуместным и натянутым.

Жерар Филип все это чувствовал сам. Он чутко воспринял новые веяния: растерянность умов, тревогу и разочарования молодого поколения, но для себя выход нашел не скоро и не легко — он не был склонен к философским размышлениям, трагическому пафосу и от своей пылкой героики легко переходил к чувствительному мелодрамматизму.

За два года до смерти, в 1958 году, он вернулся в TNP, где когда-то сыграл Сиду, и здесь, наконец, нашел новый импульс своей романтической теме, уже было иссякшей. На фестивале в Авиньоне он сыграл сразу в трех пьесах Мюссе: в «Лорензацчо», «С любовью не шутят» и «Капризах Марианны».

После этого знаменитого фестиваля его слава засияла снова; он был обласкан и признан лучшим романтическим актером Франции. Мюссе неожиданно оказался тем автором, который дал выход его новым настроениям.

Героям Жерара Филипа предстояло пройти стадию гамлетовских разочарований, они и прошли ее — но в сфере романтической комедии. Вдруг обнаружилась близость исторических ситуаций, разделенных целым столетием: драма, которую когда-то пережил молодой человек XIX века, теперь вновь была уготована юному поколению.

Как и Жерар Филип в свои первые актерские годы, ранний Мюссе полон надежд, воспекает ясную молодость, чистые, решительные чувства. Мизерные результаты революции 1830 года, надругавшейся над ожиданиями романтиков, сломили весь строй творчества Мюссе; точно так же и всеобщее разочарование в надеждах, рожденных победой над фашизмом, обозначило новый этап в творчестве Жерара Филипа.

Мотивы сарказма и грусти, жестокой расплаты за недавнее воодушевление и легкомыслие, проходящие в пьесах Мюссе, стали теперь близки и Жерару Филипу. Мюссе дал ему возможность ввести в

свое творчество драматические мотивы, не становясь при этом ни плоским, ни риторичным. Он открыл ему формулу нового стиля. Он дал ему спасительный кристалл иронии.

В свою очередь Жерар Филип открыл в саркастическом и нежном Мюссе доброту и мужество. Он по-новому сыграл Лорензацчо — роль, которую французская сценическая традиция предназначила исполнять актрисам. Впервые Лорензацчо, этот французский Гамлет, был лишен анемичности, салонной изломанности, показан человеком мужественным и отважным, павшим жертвой не столько собственной слабости, сколько безысходных общественных обстоятельств.

Для выражения своих новых романтических настроений Жерар Филип нашел и средства те же, что Мюссе, — «шутливость и простоту» (слова Сент-Бёва).

Играя Мюссе, он показал молодость на сломе, молодость, которая уже отравлена апатией и цинизмом; она платится одинаково тяжело и за свою недавнюю восторженность, и за свою нынешнюю трезвость.

Свой короткий и сверкающий путь в искусстве Жерар Филип начал с того, что воспел молодость, готовую встать на защиту своей родины и своих идеалов. В последних ролях он выступил на защиту самой молодости — теперь она в этом нуждалась. Он ринулся ей на помощь, потому что теперь ее обвиняли во всех грехах — и она сама готова была обвинить себя в чем угодно. Он верил в доброе сердце молодости, жалел ее — и за легкомыслие, и за то, что приходится с этим легкомыслием расставаться, за ее обманутое простодушие, и за то, что приходит ему на смену. Он понимал эту гордую и несчастную молодость, которая с беспечной бравадой и тайной печалью торопится себя растоптать, пока ее не растоптали другие. Но он указал — в Оттавио и Лорензацчо — и на общественную опасность, таящуюся в новом молодом герое, который, «ни во что не веруя, умеет убеждать и в дружбе опасен еще больше, чем в любви; он вызывает катастрофы, которые не в силах предотвратить» («Леттр франсэз»).

Последние романтические роли Жерара Филипа были его предупреждением поколению Франсуази Саган и «рассерженных». Молодости, которую он так любил, он завещал свои надежды и свою тревогу. Он ее предостерегал, как старший брат, знавший другие, лучшие дни, ни в чем не укоряя, не менторствуя — с грустной улыбкой на устах. Все, что он мог сказать о молодости своего времени — о ее надеждах и разочарованиях, о том, какой она хотела быть и какой стала, чем начала и чем кончила, — он сказал. В Сиде Жерар Филип восславил самоотверженное чувство долга — и сам он свой долг исполнил доблестно.

□

Контраст между трезвым рационализмом Жана Вилара и романтизмом Жерара Филипа, между пронизательным, но уже охлажденным разумом и молодостью, идущей навстречу первым жизненным испытаниям, приобретал новые оттенки, когда рядом с этими актерами возникала фигура Марии Казарес.

Еще больше, чем Жерар Филип, она противостояла строгому рационализму Вилара. В спектаклях



Мария Казарес в роли Марии Тюдор



TNP Казарес и Вилар часто бывали партнерами — мы видели их вместе в «Торжестве любви» и могли оценить драматизм возникающих между ними отталкиваний и тяготений. То, что делала в TNP Мария Казарес, не совпадало и с искусством Жерара Филипа, ее романтизм другой — более стихийный и чувственный. В TNP она принесла бешеный темперамент бульварных актеров — прожигатель подмостков.

Таким образом, мечта учителя Вилара, Шарля Дюллена, о соединении благородной классической традиции с буйной плебейской стихией Бульваров на сцене TNP осуществилась в сочетании искусства Жана Вилара и Марии Казарес. Что касается Жерара Филипа, то одно время он находился на пути к тому, чтобы стать бульварным актером, но тут выяснилось, что для этого стиля он чересчур интеллигентен и недостаточно страстен. А Марии Казарес требования Бульваров пришлись как раз впору.

Вместе с тем ее талант был с самого начала облагорожен и ограничен классической школой Комеди Франсэз, уроками которой она, как иностранка, овладевала особенно упорно. Французская трагическая актриса такой выучки и такого темперамента оказалась испанкой, как прежде трагическими актрисами Франции были Рашель, Сара Бернар.

В актерском содружестве Жана Вилара и Марии Казарес был свой резон — отнюдь не формальный. Вспомним другую актерскую пару наших дней — Лоренса Оливье и Вивьен Ли: в Оливье воплощено суровое деятельное начало, а Вивьен Ли — его верная спутница, беззащитная, страдающая герою поэзия. У Вилара и Казарес — все по-другому: в нем проявляет себя скептический разум, в конце концов убивающий силы жизнедеятельности, в ней — неразмышляющая, вольная стихия чувств, еле сдерживаемая рамками условностей — житейских и театральных.

Разумные претензии, которые предъявляет обществу герой Жана Вилара, Мария Казарес поддерживает именем страсти. Но она предъявляет счет и самому герою. И оказывается, что несостоятельно не только общество, но и он, этому обществу про-

Мария Казарес в роли Леониды («Торжество любви»)

тивостоящий. Его притязания Мария Казарес, таким образом, и одобряет и компрометирует.

Французские критики особенно ценят неистовую Казарес в тонкой классической комедии. Мы, видевшие ее в «Торжестве любви» Мариво и в «Марии Тюдор» Гюго, можем понять причины столь неожиданного предпочтения. Мария Казарес тем очаровательнее, чем больше препон ставится ее темпераменту, чем он делается затаеннее.

В «Торжестве любви» Жан Вилар играл своего докучливого философа замедленно и суховато, хотя в нем и чувствовался затаенный лиризм, а Мария Казарес была, как порыв, еле сдерживаемый, грозящий вот-вот разорвать — и все же не рвущий! — утонченный рисунок Мариво. В этот спектакль, вероятно, чересчур ироничный и рассчитанный, она приносила дуновение открытого и прихотливого чувства; ее жесты все время оказывались слишком импульсивными и нетерпеливыми — тут же она их обрывала; в углах ее губ, по-испански своевольно изогнутых, блуждала улыбка — она с трудом гасила ее, чтобы через мгновение разрешить ей появиться снова; влажный мерцающий блеск ее глаз смягчал рационализм режиссуры Вилара, но в свою очередь его строгий рисунок придавал порывам Казарес очарование недосказанности.

В «Марии Тюдор» все было гораздо обнаженнее. Мария Казарес показала в этом спектакле, чего стоит испанка, да еще усвоившая дух парижского бульварного театра. Актриса играла Гюго в свою полную силу, ничего не утаивая, ничего не боясь. Она не умеряла площадных страстей своей королевы и не скрывала их чересчур чувственной природы. Отдавая палачу своего любовника, Мария Тюдор жестоко и жадно гладила его голову. То вспыхивала, то меркла ее улыбка — ослепительная и сладострастная. Образ королевы и женщины возник из этих контрастов — почти вульгарных, но эффектных, живых, несомненно правдивых.

В исполнении Казарес Гюго становился автором бульварным и современным, его романтизм терял в возвышенном красноречии, — зато входил в круг

всем знакомых страстей и понятий. Современность была в самой этой драматической игре чувств, в их резкой вибрации и в теме, которая из этих быстрых и сильных контрастов возникала.

Трагические героини Казарес отважны духом, способны во имя любви на самый отчаянный подвиг. Всякий раз их сильному и смелому чувству что-то противостоит: враги, обстоятельства, недостойный возлюбленный. Их страсть оказывается роковой — и для того, кого они избирают, и для них самих.

Героиня Казарес — современная Кармен, цивилизовавшаяся, ставшая заправской парижанкой, но не утратившая своей вольной природы; ей трудно найти себе под стать, за ее любовь надо платить полной мерой, — а кругом банкроты. Вот почему на огненном таланте Казарес такие мрачные блики, вот откуда эта иступленная, бьющаяся в оковах страсть.

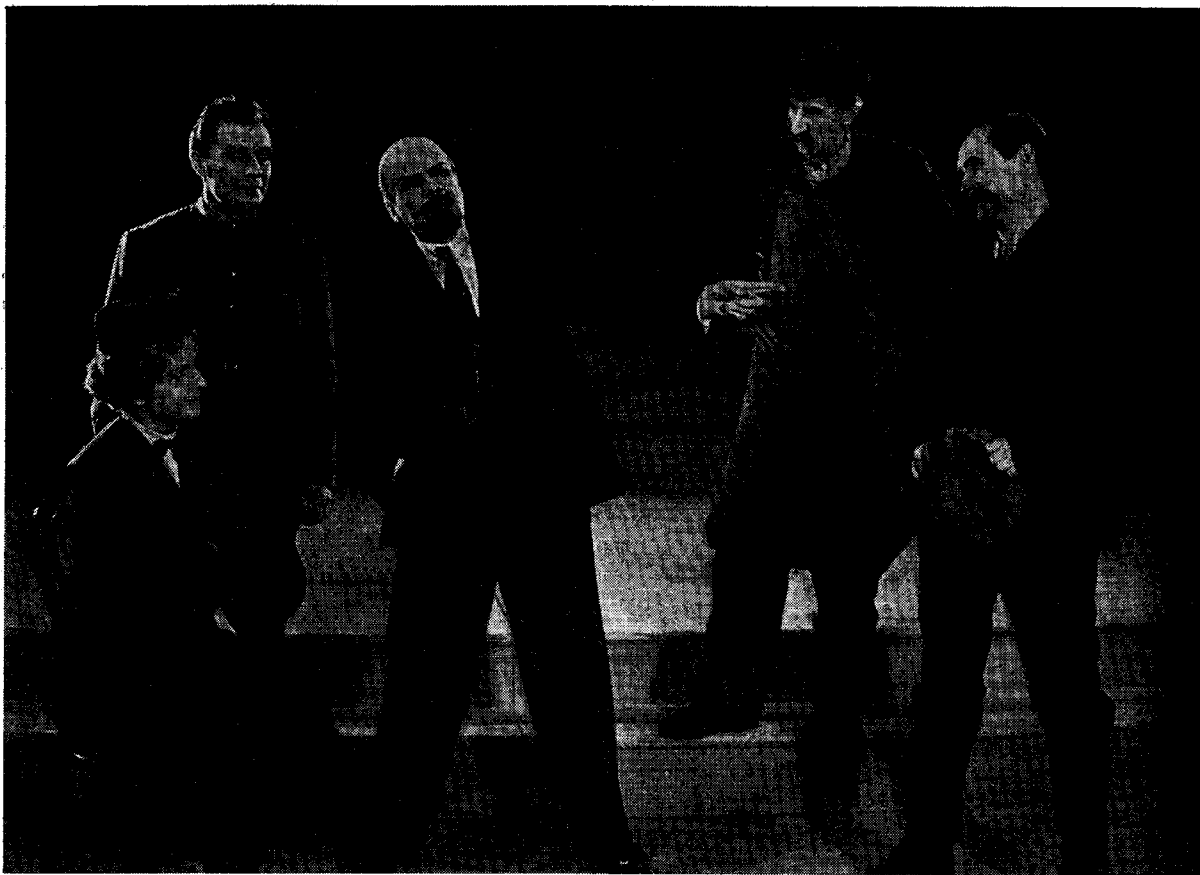
Что же касается искусства Марии Казарес и Жерара Филипа, то на сцене TNP они заново воссоздали романтическую тему Кармен и Хозе.

Зрелая, жестокая и вольная страсть Марии Казарес и пылкий юный восторг Жерара Филипа; ее буйные, иногда самоотверженные, иногда темные порывы и его искренние, возвышенные и все же тщетные стремления стать с нею вровень, ее постичь, сравняться с нею в силе чувства...

□

С тех пор как Вилар возглавил TNP, прошло больше десяти лет. Сколько воды утекло за это время! Как быстро все кругом переменялось! — как будто в спектакле поставили другую декорацию. И сам TNP уже не тот, что был.

Кончилось содружество трех актеров, с такой полнотой выразивших духовную жизнь послевоенной Франции. Умер Жерар Филип, ушла играть на Бульвары Мария Казарес, а сам Жан Вилар, недавно еще блиставший в Дон-Жуане, теперь потрясает публику в агитационной пьесе Брехта.



Лодзь. Театр им. Ст. Ярача. «Третья, патетическая». Сцена из спектакля

«ТРЕТЬЯ, ПАТЕТИЧЕСКАЯ» В ЛОДЗИ

Один из моих старых друзей однажды рассказывал мне, как в 1918 году, вскоре после свержения царизма, ему случилось выступить на митинге вместе с Лениным. Вместе — это значит, что он действительно говорил одновременно с Лениным, переводя по-польски для польских рабочих то, что Ленин по-русски говорил для всех. Моего друга, в то время молодого парня, поразило умение Ильича взволновать слушателей, не прибегая в то же время

к митинговой аргументации. В выступлениях Ленина, рассказывал мой товарищ, не было нарочитого снижения полета мысли. Ленин увлекал людей свежестью и проникновенностью своей мысли.

Этот рассказ сейчас уже умершего друга пришел мне на память в Лодзи на премьере «Третьей, патетической», впервые поставленной у нас в Польше в честь 44-й годовщины Октябрьской революции. Автор сказал об этом спектакле, что он очень польский.

Погодин до этого не видел своих пьес на поль-

ской сцене. «Патетическая» действительно идет у нас сейчас впервые. Но «Человек с ружьем» уже шел, и не один раз. Лет десять назад его поставил Якуб Ротбаум во Вроцлавском Театре Драматичны. Феликс Жуковский, исполняющий роль Ленина в лодзинской постановке «Третьей, патетической», играл и в этом спектакле, исполненном большой революционной романтики. Несколько позже «Человек с ружьем» был поставлен на сцене варшавского Театра Народовы, во главе которого в то время стоял Богдан Коженевский. Ленина в этом спектакле играл Ясек Вошерович, один из самых пытливых польских актеров среднего поколения. Ленин в его исполнении потрясал своим интеллектом. Он останавливался поговорить с Шадриным прежде всего для того, чтобы проверить собственную мысль жизнью. Ленин Вошеровича был своего рода генератором мысли, генератором, непрерывно пребывающим в работе. В исполнении Вошеровича Ленин — это была сама мысль, мысль непрерывная, без усталости устремленная вперед. Его Ленин привлекал прежде всего своим интел-

лектом, страстной устремленностью в будущее, творческим беспокойством.

Такое решение образа Ленина на польской сцене не случайно; для нас в Польше — и для тех, кто знал Ильича по партийным конференциям в Швейцарии, и для тех, кто помнил его по Кракову и Поронино, — Ленин был прежде всего человеком громадного интеллекта, человеком, всегда озабоченным непрерывно развивающейся мыслью. Его интересовало — таким мы представляем его себе — развитие новых отношений между людьми и новым общественным укладом, управление новыми общественными процессами.

Иным, чем в «Человеке с ружьем», предстает Ленин в «Третьей, патетической». Иным не только потому, что Погодин рисует его на другом этапе жизни; хотя Ленин здесь старше всего на несколько лет, но эти годы помножены во много раз на трудный опыт практики первых лет революционной власти. Ленин другой еще и потому, что мы сами встретились глаз на глаз с «Третьей, патетической» в иное



Лодзь. Театр им. Ст. Ярача. «Третья, патетическая». Сцена из спектакля

время, в 1961 году, после XXII съезда, решения которого широким эхом прокатились у нас в стране. Речь идет не только о политических и моральных последствиях этих событий.

Как известно, у нас в Польше многое изменилось. Изменения произошли и в хозяйственной, и в политической жизни. Кое-что в Польше может сравниться с периодом нэпа. Правда, наши Гвоздилины не так предусмотрительны, как их русские братья 20-х годов, но тем не менее они живут, существуют, действуют.

Однако не эти антинэповские мотивы пьесы Погодина интересуют нас в первую очередь. Есть в «Патетической» две темы, особенно волнующие нас, польских зрителей, и западающие нам в душу. Одна из них — ленинские раздумья о службе безопасности, другая — об искусстве. Естественно, интерес к обеим проблемам у нашей публики различен. Наиболее остро волнует нас проблема общественной безопасности в социалистическом государстве и то развитие, которое дает ей Погодин. На премьере публика с огромным вниманием слушала те места в пьесе, где звучит эта тема. Одновременно в реакции публики можно было заметить своего рода сопоставление ленинских раздумий о будущем с позднейшей практикой. Мне кажется, что в словах Жуковского — Ленина звучала не только горечь из-за частного случая с братом Сестрорецкой, но и беспокойство о будущем. Ибо было бы невозможно после XX и XXII съездов не почувствовать в словах Ленина, в его

непрерывной и неустанной заботе о будущем, того беспокойства, которое оправдано последующими историческими событиями и фактами. Ленина — Жуковского тревожила мысль о том, как уберечь молодых людей, призванных охранять молодую республику, уберечь от опасностей, которые может представлять злоупотребление властью. Как уберечь на будущее нравственную чистоту и идейную стойкость Дятлова.

Гуманистическая устремленность размышлений Ленина-революционера обнаруживает себя и в его репликах об искусстве, о его роли в жизни нового общества. Не подлежит сомнению, что уже в те времена Ленин задумывался над тем, как примирить функции искусства, «организатора фантазии народной», как сказал один наш драматург, с общественной доступностью и понятностью его. Ошибочно думать, будто Ленин отказывал художникам в праве идти вперед, в праве искать и находить новые дороги. Как сохранить художнику связь со зрителями, с обществом и одновременно не плестись у него в хвосте? Не знаю, был ли Ленин в этом вопросе так спокоен о будущем, как это утверждает Погодин. Если мы сейчас воспринимаем суждения Ленина в их обращении к будущему, то нам трудно принять решение, которое дает Погодин, как единственно возможное.

Вот какие мысли вызывает у нас «Третья, патетическая» в Лодзинском театре имени Ярача.

Анджей Вроблевский

Варшава

Главный редактор **Вл. ПИМЕНОВ**

Редакционная коллегия: **О. ДЗЮБИНСКАЯ, М. КНЕБЕЛЬ, Н. КРЫМОВА, П. МАРКОВ, Н. ПОГОДИН, Б. РОСТОЦКИЙ, Ю. РЫБАКОВ** (зам. главного редактора), **А. СОФРОНОВ, Г. ТОВСТОНОГОВ, Е. ХОЛОДОВ, А. ШТЕЙН**

Адрес редакции: Кузнецкий мост, 9/10. Телефоны: К 4-93-93, Б 1-11-63.

Художественный редактор **В. Федоров.**

Технический редактор **М. Коробова**

Рукописи не возвращаются.

Сдано в производство 30/1 1962 г.

A01255

Подписано к печати 21/III 1962 г.

Уч.-изд. л. 22 78

Объем 12 п. л.

Формат 84 × 108¹/₁₆

Тираж 22 725 экз.

Цена 1 руб.

Заказ 70

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза. Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.