

ДВАДЦАТЬ ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ

Театр

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

6

июнь



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«Искусство»

МОСКВА

В НОМЕРЕ:

Ю. Чепурин — Хозяева жизни. Драма в трех действиях, пяти картинах 3

ДИСКУССИЯ

НОВОЕ В ЖИЗНИ — НОВОЕ В ДРАМЕ

Николай Петров — «Пути, мною проложенные...» 38
Нина Велехова — Мой младший друг 43
А. Добротин — Мысли вслух 53
О. Грудцова — О плохих людях 56
Л. Новский — Открытое письмо драматургу Митрофанову 62

А ваше мнение!

Леонид Губанов. — Владимир Белокуров. — Ильямар Таммур. — Анатолий Колеватов. — Владимир Овчинников. — Георгий Лордкипандзе. — Валерия Хугаева. — Александр Подобед. — Константин Финн. — Александр Штейн 65

Е. Холодов — Событие 71
Эд. Вальдман — «Театр одного актера» ставит Маяковского 81

ПРЕМЬЕРЫ

Н. Смолицкая — «Ленинградский проспект» 86
Т. Чеботаревская — «Моя старшая сестра» 89
Э. Гугушвили — «Дети моря» 90
В. Вирен — «Ракетчики» 92
С. Дунина — «Сауле» 94
Ю. Волчек — «Орфей спускается в ад» 96
А. Хмеллевич — «Италмас» 98

В. Жарков — На среднем уровне 100

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ

О. Радищева — Марк Прудкин 105

КНИГИ О ТЕАТРЕ

Б. Асеев — Два исследования о Малом театре 110
Е. Калмановский — Путь к теме 113
Е. Кордыш — «Рабочий вопрос». (Письмо в редакцию) 115
ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ 117

НАРОДНЫЙ ТЕАТР

А. Давиденко, Д. Расинская — Самый важный урок 136
Е. Юпашевская — Свой путь 139
В. Лебедева — Не копия, а образ 143
Владимир Белов — Паладины искусства 147

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

Вл. Пименов — Новое в румынских театрах 153
В. Ем. Галан — Моя подружка Пикс. Комедия в трех действиях, четырех картинах 167
Максим Валлентин — «На дне» Горького и мы 189

На обложке: Центральный театр Советской армии. «Яков Богомолов».
Яков Богомолов — Андрей Попов.
Фото А. Гладштейна



Ю. ЧЕПУРИН

ХОЗЯЕВА ЖИЗНИ

ДРАМА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, ПЯТИ КАРТИНАХ

Художник В. МЕДВЕДЕВ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Скворцов Николай Степанович — председатель совнархоза.
 Людмила — санитарный врач, его жена.
 Медведев Терентий Аверьянович — председатель горисполкома.
 Мария Кузьминична — его жена.
 Минугасов Ашот Тигранович — директор нефтезавода.
 Елагина Вера Александровна — директор ихтиологического института, его жена.
 Стогов Григорий Петрович — представитель министерства.
 Василий Прохоров
 Филонова
 Андрей Шувалов
 Катя

} рабочие нефтезавода.

Ариадна Павловна — культработник на заводе.
 Харитон Матвеевич — бакенщик.
 Молчаливая женщина.
 Женя — секретарь Медведева.
 Клавдия Гавриловна — секретарь Скворцова.
 Сормачев — начальник отдела кадров совнархоза.
 Чабанов — зав. буфетом.
 Медсестра.

Рабочие и работницы нефтезавода.

Действие происходит в большом волжском городе
 в наши дни

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

КАРТИНА ПЕРВАЯ

У Медведевых.

Медведев (*грузный, седой, сидит на стуле*). Не поеду.

Мария Кузьминична. Не дури, Терентий. Мешок с едой собрала. Вот-вот Харитон Матвеевич за тобой зайдет.

Медведев (*упрямо*). Сказал — не поеду.

Мария Кузьминична. Поедешь.

Звонит телефон.

А к телефону не допущу.

Медведев. Тьфу! (*Взъярился*). Да какой мне прок от этой рыбалки? Рыба не клюет, днем — жарница, комары.

Мария Кузьминична. Днем комаров не бывает. А на ночь полог возьми. Рыба — дьявол с ней. Зато чистого воздуха вдоволь.

Медведев. Маша...

Мария Кузьминична (*рассердилась*). О себе, что ли, пекусь? До работы рвешься, выходные не соблюдаешь, а ночью стонешь: «астма, астма...» (*Опережая*). Знаю, председатель горсовета, доверие должен оправдывать. Слыхала.

Медведев. Позволь один только звонок. На нефтезавод. Нынче не позвоню — в понедельник поздно будет.

Мария Кузьминична (*яростно*). Оборву я этот чертов телефон. Слышишь,

оборву, если ты о своем здоровье не будешь думать.

Медведев (*отдергивает руку от телефона*). Хлебушек олифой пропитала? (*Привлекает к себе жену*). Харитон говорит — только на хлеб с олифой нынче рыба и клюет.

Входит Харитон Матвеевич, стучит палкой о ведро.

А-а... Легко...

Харитон Матвеевич. Гляжу, помещал. (*Будто извиняясь*). Стучал ведь...

Медведев. Нам прятаться не от кого.

Короткая пауза.

Приговор мне, старик, вынесен и зачитан: опять обречен к тебе на остров ехать. На рыбалку. Жена о здоровье беспокоится.

Харитон Матвеевич. А что ж! Ночку на звезды поглядишь — лишней раз Кузьминичну вспомнишь. (*Другим тоном*). Люблю, когда Терентий Аверьяныч на моих глазах с природой общается. (*Подражая Медведеву*). «Камышов! С удочкой сидишь, баклешку на крючок заманиваешь, а не видишь, что вокруг тебя берега размыло, столетние деревья без пользы в воде гниют. (*Резко*). Доложить о принятых мерах на заседании исполкома!» (*Тряхнул головой*). Комедия!

Медведев. Ты, старик, оказывается, злой.

Мария Кузьминична. Купила я, Харитон Матвеевич, ситец, какой Пелагея Егоровна просила. Принесу сейчас. (*Уходит.*)

Медведев (*быстро*). Не еду я с тобой, Харитон, не жди. Тут такое, брат, на нефтезаводе стряслось...

Харитон Матвеевич (*с интересом*). Что?

Входит Мария Кузьминична.

Медведев (*другим тоном*). Чего это у тебя, старик, в ведре стучит?

Харитон Матвеевич. Живую рыбу научному институту привез, да уж не застал никого. Забыл, что суббота.

Мария Кузьминична (*протягивает сверток*). Какому институту?..

Харитон Матвеевич. Есть такой. Погоди, как его... Мудрено называется. Ага, вспомнил. Ихтиоло-вый.

Медведев. Ихтиологический, может?

Харитон Матвеевич. Во-во. А по мне — одна ягода: что брусника, что опенок на тонкой ножке.

Медведев. И хитрый к тому же...

Харитон Матвеевич (*не принимая на свой счет*). Институт-та? И не говори.

Звонит телефон.

Медведев (*снимает трубку, опередив Марию Кузьминичну*). Я. (*Слушает*). Ну? (*Слушает*). А ты знаешь, Блинков, что по твоей вине Мурманск, Владивосток и Южно-Сахалинск недодали стране сотни тысяч центнеров рыбы? Если в течение трех суток не отгрузишь неводы... (*Взрывается*). А мне — хоть из паутины плети. Доложишь на ближайшем заседании исполкома! (*Бросает трубку, шагает по комнате*). Ну, не сукин сын? (*Передразнивает неведомого нам Блинкова*). «Обеспечил свой совнархоз, подкинул Астрахани, себе в запас оставил...». (*Гневно*). А там — ждут!..

Мария Кузьминична. Да почему он тебе по такому делу звонит?

Медведев (*резко поворачивается*). А потому звонит, что хозяина настоящего в совнархозе нету. Четыре месяца без председателя живут. А заместители... (*Махнул рукой*). Харитона вместо любого из них поставь — лучше справится.

Харитон Матвеевич (*встренулся*). В начальство? Пошел бы. Вот только суставы ломют...

Медведев. Поезжай-ка ты лучше на свой «остров сокровищ». Один. Понял? Меня не жди.

Харитон Матвеевич. И то... Я — живо два... (*Уходит*.)

Мария Кузьминична (*напряглась*). А ты?

Медведев. Не могу. Не проси.

Мария Кузьминична. Ну и дьявол с тобой. (*Заплакала*). Работай хоть двадцать четыре часа в сутки — не пикну, с заседаний не вылазь — слова не скажу.

Медведев (*обнял жену*). Маша...

Звонит телефон. Еще и еще.

(*Поглядывая на телефон*). Не сердись, не лютуй, друг милый, потому как жена есть тоже могучий фактор в нашей жизни. Не велит.

Катя (*почти вбегает*). Мария Кузьминична! Терентий Аверьянович! Ой, если бы вы видели, что там было! (*С восторгом*). Я бы на месте Людмилы Терентьевны не смогла, не осмелилась...

Мария Кузьминична. Катя, что случилось?

Катя. Сегодня Людмила Терентьевна решила в самый наш зловерный цех подачу воды прекратить. Спрашивает директора завода: «Где находится водомер?» Тот сквозь зубы: «В мужской душевой. Сейчас там мужчины моются. Пожалуйста, пройдите». Стоит, улыбается, мимику строит. Схватила Людмила Терентьевна пломбир, ка-ак дверь в душевую ногой толкнет и — туда! Мужики в душевой смех подняли, шуточки разные начали... (*Торжествующе*). Опечатала вентиль! Ничего не испугалась!

Медведев (*запальчиво, жене*). А ты хочешь, чтобы я в это время с удочкой сидел, на червяка поплеывал? (*Стукнул кулаком об стол*). Ну, и завью же я Людмиле кудри за этот нефтезавод. (*Кате*). Где она?

Катя. В обком партии пошла. Я ее на улице подожду. (*Ушла*.)

Мария Кузьминична. Господи, и нашла же себе профессию — одних врагов наживает.

Медведев. Искала по душе, совета не спрашивала.

Входит Минугасов.

Минугасов. Дорогой Терентий Аверьянович! У нас на Кавказе говорят: малень-

кую радость с лучшим другом подели. Большую радость целиком подари людям. *(Потрясает телеграммой.)* Переходящее знамя Совета Министров СССР! Шестнадцатый раз подряд. Мария Кузьминична, пусть вам приснится такой сон, какой вы пожелаете.

Мария Кузьминична *(сухо)*. Спасибо. *(Ушла.)*

Медведев *(с иронией)*. Тебе, Ашот Тигранович, нефть перерабатывать — как песню петь.

Минугасов *(не уловив иронии)*. Гениально сказано. *(Поет.)*

Ты, как горная вершина, делека,
Ты, как песня соловьиная, слышна...

Нефть! Бензин! Керосин! Лигроин! Кто любит кино, театр, а для меня лучшее наслаждение — смотреть на свой завод, особенно ночью, когда он весь в огнях. Тысячи тонн нефтепродуктов в сутки, днем — море! Оценили! Как могу на месте сидеть, когда кричать от радости хочется, когда дорогой мэр нашего города, без которого... которому... *(Будто собираясь произносить речь.)* Дорогой Терентий Аверьянович!..

Медведев *(хмурится)*. Ну-ну, это... ты брось.

Минугасов. Вот! Вот! За скромность вас и любим, за доброту любим...

Медведев. Ты мне тут цирк не устраивай. К знаменам мы привыкли, а вот что-бы на твоём заводе цеха останавливали...

Минугасов *(ахнул)*. Уже знаете?

Медведев *(строго)*. Я спрашиваю: что произошло на заводе?

Минугасов. А то, что ваша дочь перечеркнула вот это... *(Потряс телеграммой.)* Плюнула в лицо...

Медведев. Ты, Ашот Тигранович... такими словами не шути.

Минугасов *(вынимает из кармана бумагу)*. Вот! Официальное предупреждение: если в течение десяти дней я не приму мер к очистке воды, Людмила Терентьевна остановит весь завод.

Медведев *(выхватил из рук Минугасова бумагу)*. Она что — с ума сошла? Остановить крупнейший в стране нефтеперерабатывающий завод! Эх, комсомольцы-добровольцы. Молодо-зелено. Думает, бумажку подписала — и дело в шляпе! *(Вскипая.)* Она чем думала?

Минугасов *(ободренный этой репликой)*. Жду указаний.

Медведев. А я тебе что — высшая инстанция? Звони в Москву, в обком, в совнархоз беги.

Минугасов. Бегал. Успокаивают: не осмелится, мол. *(С тревогой.)* А если остановит?

Медведев. Что ты на меня, как на чудотворца-спасителя, смотришь? Не я, а ты за завод отвечаешь.

Входит Людмила.

Людмила. Здравствуй, папа. *(Идет в комнату налево.)*

Медведев. Это правда, что ты через десять дней останавливаешь завод?

Людмила. Да.

Медведев. Ты?!

Людмила *(спокойно)*. Сегодня мы взяли пробу воды из Волги у нефтезавода. Вредных примесей в ней в двадцать раз больше, чем допускают санитарные нормы. В Волге купаются дети, волжскую воду пьют...

Минугасов. Завод существует двадцать пять лет. И никто до вас не смел...

Людмила. За других не отвечаю. Я работаю областным санитарным врачом всего полгода. *(Медведеву.)* А почему это тебя волнует? Завод подчиняется совнархозу. Есть обком, горком партии.

Медведев *(с глухим раздражением)*. Ты, кажется, забыла, что городской Совет депутатов трудящихся занимается не только водопроводом и канализацией.

Минугасов. Знаете, как вас зовут рабочие? «Пломбир с перцем». На всех заводах и фабриках города.

Людмила. Вы не совсем точны. На тех заводах и фабриках, где я не даю отравлять воздух, воду, губить зелень. Но кое-где меня зовут по имени-отчеству.

Медведев. Ты не остановишь завод, пока я нахожусь на посту председателя горисполкома.

Людмила. Остановлю. *(Ушла.)*

Минугасов. Да-а!

Медведев *(прошелся по комнате)*. На заводе о награждении знаменем знают?

Минугасов. Боюсь правительственную телеграмму обнародовать. Скандал будет, Терентий Аверьянович.

Медведев *(соображает)*. Да, в два счета свадьбу в поминки превратить мож-

но. Уж если Людмила на такое решилась — с ней шутки плохи. Мой характер. Ладно. Воевать так воевать. В понедельник жду в исполкоме.

Минугасов. Вся надежда на вас, Терентий Аверьянович. До свидания. *(Ушел.)*

Медведев. Черт знает, кого из вас под защиту брать.

Входит Женя.

Женя. Терентий Аверьянович, что же вы трубку не берете? Я битый час вам звонила. Телеграмма. Международная. Вот.

Медведев. Спасибо.

Женя уходит.

(Читает телеграмму.) Людмила! Мать!

Быстро входят Людмила и Мария Кузьминична.

От Николая... слушайте. «Встречайте самолет рейс 1143 двадцатого девятнадцать московского времени. Николай».

Пауза.

Мария Кузьминична *(спохватилась)*. Чего же мы! Через сорок минут прилетает, а мы...

Медведев. Мать, звони в гараж, я рубашку другую надену.

Мария Кузьминична *(торопливо набирает номер)*. Вася! Дайте, дайте ему скорее трубку. *(В радостном волнении.)* Вася, зять наш прилетает. Сегодня. Сейчас. Сорок минут осталось. Пожалуйста. *(Кладет трубку.)* Людочка, а ты чего стоишь?

Людмила *(будто очнувшись, механически)*. Да-да.

Медведев *(входит)*. Девки, одну минуту даю на пудру, еще одну на брови и ресницы, а третью — не просите.

Мария Кузьминична. Сейчас, сейчас. *(Людмиле.)* Беги же!

Людмила нехотя уходит.

Медведев. Мать, запонки не найду.

Мария Кузьминична. Ищи. В ящике я их видала. Терентий, посмотри, не счень я страшна в этом платье?

Медведев *(роется в ящике)*. Престесь. Маша. Лучше не бывает. Где дочь? Жду всего минуту. Уеду один.

С улицы доносится нетерпеливый автомобильный сигнал.

(Кричит в окно.) Ну, чего ты от меня хочешь — женщины!

Входит Людмила.

Все! Пошли. *(Направляется к двери.)*

Людмила *(вдруг)*. Пойдите!

Медведев *(обернувшись)*. Что такое?

Людмила. Папа, ты... поезжай с мамой.

Пауза.

Я догоню вас... приеду потом.

Мария Кузьминична. Что ты такое говоришь? А если, не дай бог, опоздаешь?

Людмила *(после борьбы)*. Мне лучше... не ехать.

Медведев *(опешил)*. Ты это что?!

Людмила. Папа, я не могу... не могу встречать Колю... *(Тихо.)* Не имею права.

Медведев. Не слышу.

Людмила молчит.

Не слышу!!

Людмила молчит.

(Во весь голос.) Не слышу!!

Людмила. Я... Я люблю другого.

Мария Кузьминична. Доченька!!

Медведев *(понял)*. Та-ак... Это... Об этом ты Николаю сама скажешь. При всех родных и знакомых скажешь. Всех их сейчас в гости позову. *(Отяжелевшей походкой направляется к телефону, снимает трубку, роняет ее, опускается на стул.)*

Людмила *(испуганно)*. Папа!

Медведев *(жест рукой)*. Не подходи!

Мария Кузьминична. Терентий! Господи, да что же это! *(Обняла Людмилу.)* Доченька!

Медведев *(кричит)*. Не дочь — дрянь!

Мария Кузьминична. Ты же не такая у нас, не такая.

Людмила. Не поймете вы. Никто не поймет. А осуждать — все умеют.

Мария Кузьминична. Коля так любит тебя...

Людмила. А уехал!..

Медведев. Умная больно... Партия ему такое дело доверила!..

Людмила. Как ты любишь, отец, кстати и некстати произносить слово «партия».

Медведев *(гневно)*. Замолчи! Это слово... это слово Ленин произносил. Сколько лучших людей жизнь за него отдала! Что было бы с беспризорником Колькой Скворцовым, ширмачом, карманным вором, если бы не партия? Партия Николая в люди вывела. А вот ты...

У родителей, в родном гнезде... Хуже, чем...

Мария Кузьминична. Терентий! Медведев (*глухо*). Уходи. Чтоб духу твоего здесь не было.

Людмила направляется к двери.

Мария Кузьминична. Доченька! (*Медведеву*). Что ты делаешь, опомнись! Дочь не жалко — меня пожалей.

Людмила. Не надо, мама...

Медведев (*загородил спиной дверь*). Нет, погоди.

Пауза.

Слушай, дочь...

Пауза.

Вот что... Ничего этого... (*жест*) не было. Ничего мы с матерью не знаем, ничего не слышали. Ты опоздала на аэродром. Причина — уважительная. Придумывай, что хочешь. Ты врач, у тебя любые ситуации могут быть. Так и скажешь Николаю — опоздала встретить.

Людмила. Не могу я лгать.

Медведев. Не врать заставляю — молчать. Молчать, поняла? Мы с матерью — так и быть — возьмем грех на душу, тоже смолчим. (*Словно предвидя возращения жены*). Смолчим, мать. Обязаны.

Людмила. Пропусти меня.

Медведев (*поколебался, распахнул дверь*). Ступай.

Людмила уходит.

Мария Кузьминична. Выгнал! Дочь родную. Пусти и меня. С ней хочу.

Медведев (*удерживает за руку*). Не уходи! Недостойна она. (*Тяжело опускается в кресло*). Да как же она... Николая? Такого парня!.. Какое право имеют дети наши красоту жизни пачкать? Эх, Людмила!..

Мария Кузьминична. Добрый ты, Тереша. Только иной раз в твою доброту чужие, не твои слова попадают. Как гвозди ржавые. Не было у нее с тем ничего, сердцем чую. Будто ты ее не знаешь. Круто мы с ней, вот и озлилась. Гордая...

Возвращается Людмила.

Людмила (*после паузы*). Папа, ты прав: это убьет Николая. Я сделаю, как ты хочешь.

Медведев. Счастье твоей семьи на ниточке висит.

Людмила. И очень вас прошу — не вмешивайтесь. Мы уж с Колей сами разберемся.

Мария Кузьминична. Не будем, не будем...

Людмила. Ах, мама... (*Заплакала*).

Входит Скворцов с чемоданом в руках.

Скворцов. Здравствуйте.

Медведев (*вздрыгнул*). Здравствуй, сын.

Скворцов (*быстро подходит к Людмиле*). Людочка, что случилось?

Медведев (*нашелся*). Вишь, истерику закатила — тебя не встретила. (*С деланной строгостью*). А если бы люди, которые колбасой отравились, умерли — тогда как? (*Скворцову*). Семь человек... в больницу увезли. Вот она и бегала как угорелая по магазинам — колбасу из продажи изымала. А сейчас — ревет. Да чтоб я когда-нибудь еще с бабьем связался! Пусть мне лучше голову задом наперед поставят.

Скворцов (*порывисто обнимает Людмилу*). Люда!!

Людмила (*силится улыбнуться*). Коля!..

Скворцов (*целует Людмилу*). Я так и думал — стряслось что-нибудь. Ну, а сейчас как пострадавшие себя чувствуют? Лучше им?

Медведев (*быстро*). Лучше, лучше.

Скворцов (*осматривается*). Неужели я дома, в России?

Пауза.

Бывало, начнут в Египте ребята своих родных в памяти перебирать, а я и думаю: а какие у меня родители были? (*Медведеву и Марии Кузьминичне*). И вот так... оба вы в глазах.

Медведев (*с напускной суровостью*). Ну-ну, ты здесь дипломатию не разводи.

Скворцов (*рассмеялся*). Какой смешной случай сегодня в Париже произошел. Дали на осмотр города три часа. Иду по какой-то улице. Останавливает меня человек. На ломаном французском языке спрашивает меня: «Мсье, как пройти на улицу Ришелье, к памятнику Мольера?» Кое-как, через пень-колоду, по-французски объяснил ему. Он меня по-французски благодарит, отходит, и вдруг слышу: на чистейшем русском чертыхается — ни бельмеса, мол, я у этого иностранца не понял. (*Заразительно и весело смеется*).

Разобрались. Рабочий с московского завода «Компрессор» оказался. Приехал французам свой опыт передавать.

Медведев. А ты к нам надолго?

Скворцов. Назначен председателем здешнего совнархоза.

Медведев (*изумлен*). Врешь! (*Тихо, ласково*.) Не верю.

Скворцов. Не вру, но и сам не верю. Сам не верю, но не вру.

Медведев. Выходит, наша партия толкового работника и за тридевять земель разглядит. (*Повеселел*.) Ну, Микола, теперь ты наш совнархоз в обиду не дашь. Ух, и крепко же замахнулась на него твоя жена.

Скворцов. Людочка, ты?!

Медведев. Ладно, об этом после. Маша, аллюр, три креста, в рюмки плесни чего-нибудь: от радости в горле пересохло.

Мария Кузьминична (*украдкой бергает мужа за рукав*). Вместе пойдем, стол накроем. (*Людмиле и Скворцову*.) А вы... пока... одни... Одни поговорите.

Мария Кузьминична и Медведев уходят.

Скворцов. Ну... здравствуй.

Людмила. Здравствуй.

Скворцов. Скучала? Ждала?

Людмила (*тихо*). Ждала.

Скворцов. У тебя слезы? Теперь я никогда не поеду один. Только с тобой. С тобой — хоть на край света. (*С чувством*.) Знаешь, как я тосковал по тебе и по нашим старикам! Красивая страна — Египет, красивые люди, а все-таки чужое все.

Короткая пауза.

Живешь дома, примелькается все, начинаешь ворчать: не так живем, не так строим, не так молодежь воспитываем... А вот очутишься вдали от дома, посмотришь, как в других странах люди живут, — в тысячу раз сильнее все родное полюбишь. (*Засмеялся негромко*.) Вручают нам ордена за первую очередь плотины, а один наш монтажник и говорит: «Спасибо, господин президент, только, будь на то моя воля, я бы этими орденами не нас, а наших жен награждал — всю жизнь они нас, строителей, дожидаются...»

Людмила (*вдруг вскакивает*). Коля! Пойдем домой... (*Стремительно выбегает из комнаты*.)

Скворцов (*подбегает к распахнутой двери*). Люда! Люда-а!!

На крик прибегают Мария Кузьминична и Медведев.

Медведев (*задыхаясь от быстрого бега*). Что?

Ему никто не отвечает.

КАРТИНА ВТОРАЯ

Кабинет Медведева в горисполкоме. Скворцов и Медведев.

Женя (*вбегает*). Терентий Аверьянович, Минугасов у телефона.

Медведев (*берет трубку*). Ашот Тигранович, ты знаешь, что Англия десятки тонн нашей зернистой икры забрала? Не знаешь? Миллионы рублей золотом возвращать надо из-за твоих поганных заводских стоков. Икру куда? Тебе на закуску отдадут. Под керосин — пойдет. (*Вдруг яростно*.) Слушай, Минугасов, то, что ты можешь отблещать от любого, — это всем известно. Но не от меня. Понял? (*Слушает*.) Ну? Нефтеловушки устарели? Фильтры захлебываются? (*Взрывается*.) А какие ты меры предпринял, я спрашиваю? (*Грозно*.) Через пятнадцать минут быть в моем кабинете! (*Бросает на рычаг трубку*.) Скандал на всю Европу.

Скворцов. Я мог пригласить Минугасова к себе. А то получается странно: икру поставлял совнархоз, а разбираться будем в кабинете председателя горсовета.

Медведев. А ты как думал? (*Шутливо*.) Вся власть — Советам.

Входит Василий Прохоров.

Что у тебя, товарищ Прохоров?

Прохоров. Жалоба.

Медведев. Читай. Вслух. Сам читай.

Прохоров. А что ж — могу. (*Громко читает*.) «В редакцию газеты «Правда». Уважаемый товарищ редактор! Нас, пятьсот семейств, поселили в новый поселок. И вот уже полгода Приреченский горсовет не подводит к нам воду, электрический свет. Просим вмешаться, помочь нашему тяжелому положению».

Медведев (*с размаху ударяет по столу ладонью*). Молодцы! Правильно сделали! Отправляйте!

Прохоров *(не ожидал)*. Вы... товарищ Медведев, не насмехайтесь. Я по поручению граждан пришел.

Медведев. Не насмехаюсь, товарищ Прохоров. Правильно сделали, что написали. Это ж горисполкому — прямое облегчение. Напечатают ваше письмо в «Правде» и — дополнительные фонды появятся. И водопроводные трубы, и кабель для электричества, и столбы... Нету сейчас у нас этих материалов, нету. А почему! *(Патетически.)* А потому что в два раза больше строим, чем наметили. *(Широкий жест.)* Видишь? Все эскизы превращены в жизнь.

Прохоров. А вы... не боитесь?

Медведев. Чего? Статьи в «Правде»? *(Искренне.)* Боюсь. *(Озорно, по-мальчишески чешет затылок.)* Конечно, выговор мне будет. Но и строительные материалы будут. Так выговор-то мне одному, а материалы — городу, народу. Нет, молодцы! Выговором меня ушибить можно, а с ног не свалишь. Если все выговора, которые я получал, на грудь повесить, так у меня их будет больше, чем орденов у любого маршала.

Прохоров. Я... подожду отсылать это письмо, Терентий Аверьянович. Я объясню нашим — пусть еще немного потерпят.

Медведев. И за это спасибо.

Прохоров. До свидания. *(Уходит.)*

Скворцов. Ну, знаешь, Терентий Аверьянович, ты настоящий артист: просьбу не удовлетворил, а парня растрогал.

Медведев. Какой там артист! Жалеет меня народ — только и всего.

Прохоров *(возвращается)*. Забыл спросить. Мы тут письмо вам присылали...

Медведев *(быстро)*. Да-да, получил. Разберусь. Сообщу.

Прохоров. И потом — насчет икры этой.. Сильно спросится? Сейчас на нашем заводе самое развеселое настроение — приказ о премиях вывесили.

Медведев. Тебя не обошли?

Прохоров *(не скрывая радости)*. Нет. «Москвичом» я премированный.

Медведев. Ну! Поздравляю. *(Пожирает Прохорову руку.)* Если с получением прав будет туго — заходи, я в автоинспекцию позвоню. Только услуга за услугу: об этой несчастной икре на заводе ни гу-гу.

Скворцов. Зачем из этого тайну делать?

Медведев *(кивнул в сторону Скворцова, смеясь)*. Вот что значит — начинающий руководитель. Шум поднимется. А товарищ Прохоров здесь при чем? Подумаешь, англичане! Икра керосином отдает. Да они, черти, — что французы, что англичане, — устриц живьем глотают. А какая-то нация, я слышал, лягушек ест. Тьфу! На худой конец, сами икру съедим. *(Прохорову.)* Договорились?

Прохоров *(не сразу)*. Ладно.

Медведев. А в поселке вашем порядок наведем. Так и передай гражданам.

Прохоров уходит. Пауза.

Ты, Микола, с этим нефтезаводом еще зубы поломаешь. Но такой заводщице в обиду не давай. Уж лучше зубы теряй.

Скворцов. Потеряю ли зубы — не знаю. А вот Людмилу, кажется, теряю.

Медведев *(настораживаясь)*. Как это?

Скворцов. Не узнать ее. Чужая какая-то. *(Меняя тон.)* Не будем об этом, отец.

Медведев *(задумчиво)*. Мда... Не раз еще тебя жизнь одним местом то на горячее, то на холодное посадит, пока не натешится. Хреново, Микола, прости — литературнее выразиться не могу. Я с Людмилей поговорю.

Скворцов. Не надо. *(Идет к двери.)* Да, вспомнил, Понимаешь, не могу устроить номер в гостинице представителям Внешторга. Посодействуй, пожалуйста.

Медведев *(набирает номер, протягивает трубку)*. Говори. Сам, сам. А я послушаю.

Скворцов. Извините, пожалуйста, с вами опять говорят из совнархоза... Да-да, насчет гостиницы. Два места. Будьте любезны. Я вас очень прошу... Извините. Спасибо. *(Кладет трубку на рычаг, сокрушенно.)* Нет мест.

Медведев *(смеется)*. Гостиница ему — «нет», а он — «спасибо». Эх ты, красна девица. *(Хочет, потом вдруг яростно хватается трубку, набирает номер.)* Дронов? Забронируй два номера для совнархоза. С сегодняшнего дня. Все! *(Швыряет трубку на рычаг и снова хохочет.)* Они, черти, по голосу меня знают. Любят...

Скворцов невесело смотрит на Медведева, тот перехватывает его взгляд.

А?

Скворцов. Я — ничего, Терентий Аверьянович.

Входит Елагина.

Елагина. Мне можно?

Медведев (*оживился*). Конечно, можно. Вера Александровна! Рад, рад.

Елагина (*Скворцову*). Какая приятная неожиданность. Здравствуйте, Николай Степанович. Мне так и не посчастливилось увидеть вас после вашего приезда.

Медведев. А кто его видит? Который день мотается по заводам.

Елагина. Объехали свои владения?

Скворцов. Не скоро еще.

Медведев. Мы тут тоже, Микола, не зря хлеб ели.

Елагина. Я буквально на секунду. Сейчас шла мимо книготрга — увидела книгу. Очередной научный коллективный труд нашего института.

Медведев (*Скворцову*). Вера Александровна — директор здешнего ихтиологического института. Кандидат наук.

Елагина. Подробности не имеют значения.

Медведев. А когда, Вера Александровна, ваш институт перестанут ихтиоловым называть?

Елагина (*надписывает, протягивает книгу*). У науки, Терентий Аверьянович, много врагов. И главный из них — невежество.

Медведев (*берет книгу*). Спасибо. Ради науки полистаю, погляжу...

Елагина. Вчера провели закрытое партийное собрание. Обсуждали проект новой Программы партии. Очень оживленно прошло.

Скворцов. Вера Александровна, у нас крупная неприятность: Англия вернула обратно большое количество зернистой икры.

Елагина. Почему?

Скворцов. Запах керосина.

Елагина. Фи, это, действительно, противно.

Скворцов. Так вот, не может ли ваш институт найти способ предотвратить порчу рыбы в Волге?

Елагина (*мило улыбаясь*). Дорогой Николай Степанович, мы работаем совершенно в другой области. Вот уже много лет наш институт занимается выводением гибридных форм осетровых. Мы, прости-

те, скрещиваем стерлядь с белугой и осетром.

Скворцов. Интересно.

Входит Женя.

Женя. Терентий Аверьянович, приехала медсестра делать укол.

Медведев. Вот астма проклятая. (*Женя, уныло.*) Давай.

Женя приглашает медсестру, а сама уходит в приемную. Медведев и медсестра уходят в соседнюю комнату.

Скворцов. И что же — новый вид рыбы выведен?

Елагина. К сожалению, нет.

Скворцов. Почему?

Елагина. Как бы вам это объяснить?.. Видите ли, гибридная самка, простите, лишена способности метать икру, то есть не может давать потомства.

Скворцов. И как же теперь?

Елагина (*снисходительно*). Это уж — дебри науки, Николай Степанович.

Скворцов. А когда гибриды подрастают, куда вы их деваете? Пускаете в Волгу?

Елагина. Что вы! Это значит — выпустить их на верную гибель. Гибриды очень чувствительны к биохимическому составу воды. В деревне Таловке — это шестьдесят километров отсюда — есть рыбозавод, двенадцать специальных прудов. Мы выпускаем гибридов в эти пруды и ведем за ними пристальное наблюдение.

Скворцов. А чем вы их кормите?

Елагина. Мы специально выращиваем мелкощетинистых червей, так называемых олигохетов. Разводим комаров, их яйца тоже идут в пищу рыбам. (*Другим тоном.*) Николай Степанович, мой муж совершил что-то ужасное? Это он загрязнил Волгу? Ему грозит снятие с работы?

Скворцов. Мне кажется — вы сильно преувеличиваете.

Елагина (*театрально*). Зачем мне бог послал такого мужа! Я не вижу его неделями. Это смешно, нелепо, я понимаю, но, поверьте, дорогой Николай Степанович, я стала забывать черты его лица. И это — после пятнадцати лет совместной жизни!

Возвратились медсестра и Медведев.

Медсестра, молча попрощавшись, уходит.

Медведев. Ой, мякоть моя, мякоть. Эти мне медики! Душит в груди, а колют черт-те знает где.

Елагина. Терентий Аверьянович, за что вы собираетесь снимать мужа с работы?

Медведев. Как — снимать? Кто сказал? (Скворцову.) Ты?

Елагина. Нет. (Плаксиво.) Но я-то чувствую.

Медведев. Пока не в курсе дела. Вот, может, председатель совнархоза скажет.

Елагина. Терентий Аверьянович, дорогой, вы же знаете, как я вас люблю. Пощадите Ашота Тиграновича. Он все свои силы отдает этому проклятому заводу. (Улыбаясь). Пожалеете? Ну, пожалуйста. (Опережая Медведева.) Спасибо. До свидания. (У двери.) А вы знаете, что Николай Степанович перешел дорогу моему мужу?

Скворцов. Каким образом?

Елагина. Весь город был уверен, что председателем совнархоза назначат Минугасова.

Скворцов. Простите, я этого не знал.

Елагина. Прощаю, но не прощаюсь. (Подчеркнуто.) До свидания, Николай Степанович. (Медведеву.) А это — вам! (Посылает воздушный поцелуй, уходит.)

Пауза.

Медведев. Ну, что скажешь?

Скворцов. Или она — крупный ученый и за своими гибридами не видит жизни, или — авантюристка.

Медведев. Сразу уж и авантюристка, (Смеется.) Вот дипломат в юбке! Убей меня бог, это ее Минугасов в разведку послал. Что там ни говори — мировая баба.

Входит Женя.

Женя. Терентий Аверьянович, вы не забыли, что сегодня прием по жилищным делам? Граждане ждут.

Медведев. Да-да, Женя, зови.

Женя уходит.

Ты, Микола, не уходи. Тебе невредно узнать, в каких условиях у нас некоторые граждане живут.

Скворцов. Я с удовольствием останусь.

Медведев. Удовольствие ниже среднего. Через полчаса увидишь — и осипну, и охрипну, и рубашку хоть выжимай.

Входит молчаливая женщина.

(Поднимается со стула, идет ей навстречу, протягивает руку как старой знакомой.) Здравствуй, товарищ Панкратова. Садитесь.

Молчаливая женщина садится.

(Долго роется в каких-то списках, закрывает папку.)

Трудная пауза.

Ничего нет. Может быть, поближе к осени что-нибудь удастся для вас сделать.

Женщина молчит. Молчит и Медведев. Вдруг женщина подносит к глазам платок, из ее груди вырывается стон, который переходит в беззвучное рыдание. Она делает усилие, чтобы сдержать плач, встает, пошатываясь, идет к двери. Уходит.

(Глухо.) Трое детей, мать шестой год разбита параличом, комната — двенадцать метров. (С болью.) Ну, что я могу сделать? По настоящему-то строить начали в пятьдесят четвертом году.

Скворцов (потрясен). И у тебя выдерживают нервы смотреть вот на это? Слушать, смотреть — и ничего не предпринимать!

Медведев (раздраженно). Прикажешь биться головой об стенку?

Скворцов. Не знаю, не знаю... Только я бы не смог так. Нет, не смог бы... Не выдержал.

Пауза.

И много у вас таких?

Медведев (нехотя). Не спрашивай. (Звонит.)

Входит Женя.

Давай следующего.

Женя (не сразу). Нет никого, Терентий Аверьянович.

Медведев (опешил). То есть как нет? Вот у меня под рукой список — тридцать шесть человек записалось.

Женя. Ушли. Говорят, бесполезно сидеть. (Словно оправдываясь.) Я их задерживала, просила.

Медведев (не хочет верить). Ни одного человека нет?

Женя. Ни души.

Медведев (растерянно). Первый раз... Что за черт!.. (Ему страшно неловко перед Скворцовым.) Вот люди! К ним всей душой, а они... (Устало опускается в кресло, задумывается.)

Дверь открывается, входит Минугасов.

Минугасов (у порога, не замечая Скворцова). Богатый помещик дает в га-

зете объявление: «Требуется егерь, знающий иностранные языки». Через неделю является армянин. «Так и так, я пришел по объявлению в газете». — «Сколько языков вы знаете?» — «Один». — «Какой?» — «Армянский, и тот плохо». — «Зачем же вы пришли?» — «Сказать, чтобы вы на меня не рассчитывали». (*Стоит у порога, выжидает.*)

Медведев по-прежнему сидит неподвижно и вдруг начинает хохотать.

(*Подходит к столу, раскидывает руки в стороны, будто подставляет грудь под пулеметную очередь*). А теперь прошу казнить, если в чем виноват.

Медведев (*хохочет*). Один иностранный язык... Армянский... Пришел предупредить... О-ох, черт, откуда только ты их набираешь? (*Вытирает глаза платком.*) Спасибо, что развеселил. А то гнусное настроение у меня сегодня. (*Скворцову.*) Вот, Микола, кто у нас артист.

Минугасов (*увидел Скворцова, ему становится не по себе*). Здравствуйте, Николай Степанович.

Скворцов. Хорошо вы характер Терентия Аверьяновича изучили.

Медведев. Эге! По сколько штанов, Ашот Тигранович, мы с тобой на руководящих стульях протерли?

Минугасов. Штаны не считал, а директорствую тринадцать лет.

Медведев. Проклятое число. (*Строго.*) Нет, слава богу, я через этот чертов порог перепрыгнул — четырнадцать с половиной годков отрубил. Казнить, говоришь? Палача из меня не делай, а ответ тебе держать придется. Десятки тонн зернистой икры! Шутки шутишь? Сейчас соединю с Москвой, объясняйся с Советом Министров.

Минугасов (*упавшим голосом*). Скандал, Терентий Аверьянович.

Медведев. И комбанку штраф за загрязнение Волги не перечисляешь. Хочешь, чтобы и за это тебе голову оторвали?

Минугасов. Зачем такие нехорошие слова, Терентий Аверьянович. Правительство переходящим Красным знаменем награждает, а вы — штрафы...

Медведев. Премии любишь, а штраф не любишь?

Минугасов. Кто сказал — не люблю?

И штраф люблю. Как камень люблю, который на голову падает.

Медведев. Ты мне баки не забивай. (*Строго.*) Сколько задолжал банку?

Минугасов (*нехотя*). Два миллиона.

Медведев. Перечисли немедленно.

Скворцов. За что вы так много штрафов платите?

Медведев. За то, что в Волгу заводские помой спускает.

Минугасов (*резко*). Разве я один? А лакорасочный? А витаминный? А сажевый завод? С меня одного за десять лет шестьдесят миллионов как одну копейку содрали.

Скворцов. И давно вы... так?

Минугасов. С сотворения мира.

Скворцов. А не проще было бы на эти деньги построить очистительные сооружения?

Медведев. Ох, Микола, сразу видно, что ты, как говорил старик Гоголь, «еще мала дытына». Если бы просто было, как тебе кажется...

Скворцов. Не вижу и особой сложности. Народу нужны не штрафы, а чистая вода в Волге. (*Минугасову.*) Воздержись перечислять банку штраф.

Минугасов. Какие слова слышу!

Медведев (*хмуро, Скворцову*). Это — что? Соображение, предложение, распоряжение?

Скворцов (*просто*). Для директора завода — приказ. (*Минугасову.*) Прошу вас вместе с главным инженером прийти завтра в совнархоз к десяти утра. Если можно, пригласите с собой секретаря парткома. (*Ушел.*)

Минугасов. Откуда к нам такой хороший человек упал?

Медведев. Погоди, Ашот Тигранович, голос надрывать — он тебе на очередном банкете пригодится, когда ты тамадой будешь. Надеюсь, ты понимаешь, что председатель совнархоза еще не вошел в курс дела и потому прислушиваться к его словам...

Минугасов. Как так, Терентий Аверьянович, дорогой! Я вас любил, люблю и буду любить, как мэра нашего славного города, но свое начальство я должен немножко уважать, немножко бояться и немножко слушаться.

Медведев. Золотые слова. Вот ты и сделай так: миллион рублей оставь на

постройку очистительных сооружений, а миллион завтра же перечисли банку.

Минугасов. Почему нет? Терентий Аверьянович, дорогой, дайте только письменное указание.

Медведев. Кому?

Минугасов. Мне.

Медведев. Думаешь — побоюсь?

Минугасов. Сам смелый, зачем в других трусов буду видеть?

Медведев (*пишет распоряжение*). На.

Минугасов. Не пойдет. Четырех слов не хватает. Вот тут добавьте: «Вопреки указанию председателя совнархоза».

Медведев. Ты что, смеешься?

Минугасов. Зачем смеюсь? Мне плакать хочется, когда я миллионы рублей штрафов плачу. Ну, пожалуйста, впишите вы эти несчастные четыре слова.

Медведев выхватывает из рук Минугасова распоряжение, разрывает его в клочья и швыряет обрывки бумаги в корзину.

Зачем вы такой горячий?

Медведев. Я тебе сейчас другой документ покажу. Читай. (*Подносит к глазам Минугасова бумагу, прикрыв ладонью подпись*.)

Минугасов (*прочитал*). Ничего я не знаю! Это — ложь!

Медведев. Знамя Совету Министров придется вернуть, премии придется вернуть. И с партбилетом, может, придется расстаться.

Минугасов. Кто написал? Фамилия?

Медведев. Зачем? Чтобы завтра от людей мокрое место осталось? (*Звонит*.)

Входит Женя.

Сними копию. Оригинал отошли городскому прокурору.

Минугасов. Не надо! (*Берет себя в руки*.) Терентий Аверьянович, не надо! Я объясню.

Медведев (*Жене*). Я позову.

Женя уходит.

Ну?

Минугасов. Терентий Аверьянович... это уж лучше смерть... Завтра весь штраф банку перечислю... Два миллиона сразу.

Медведев. Сукин сын! Думаешь, все такие, как ты? (*Потрясает бумажкой*.) Простые рабочие, которые по твоему приказу потайную трубу для стоков в Волгу выводили, в десять раз честнее оказались. Написали вот, хоть и заплатил ты им щедро. Думаешь, тебя пожалел — сразу

документ прокурору не отдал? Страну пожалел, которая в твоём заводе нуждается.

Минугасов (*решил наступать*). Тогда зачем преступником меня изображаете? Воду не очищаю? А меня партия и правительство ставили — воду очищать или страну, нашу армию горючим обеспечивать? Да! Есть труба! А если бы потайной трубы не было — и тройной выработки не было бы. Захлебываются фильтры, понимаете, захлебываются. (*Нагнетая себя*.) Виноват! Виноват в том, что план в три раза перевыполнил, что завод знамя получил, что люди мои премиями награждены. Виноват! Пожалуйста! С меня одного спрашивайте. Под суд отдавайте. Но коллектив завода я в обиду не дам. Интересно получается: одни ученые в космос корабли посылают, а другие на их счет живут, придумать не могут, как воду очищать, чтобы размаху производства не мешать. (*Другим тоном*.) Об одном прошу: дайте этому документу ход после воскресенья. В воскресенье наш завод на острове «День трудовой славы» устраивает, гулянье. Уже объявлено. (*Драматически*.) Приговоренному к смерти ни в чем не отказывают, Терентий Аверьянович.

Медведев (*доволен*). То-то... Одно тебя спасает — преданность Родине. (*Раздумывает*.) Ладно, до понедельника погожу. (*Прячет в стол бумагу, тоном приказа*.) Трубу сегодня же засыпать. Штраф перечислить полностью.

Минугасов. Терентий Аверьянович, если вам потребуется моя жизнь — позовите Ашота Минугасова и он...

Медведев. Ступай. Надоел ты мне со своими кавказскими прибаутками.

Минугасов (*выразительный жест*). Ва! (*Идет к двери, останавливается*.) «Пришел предупредить, чтобы вы на меня не рассчитывали». (*Засмеявшись, выходит, пропуская в кабинет Женю*.)

Женя (*сияя*). Терентий Аверьянович, к вам товарищ Стогов.

Медведев. Какой Стогов?

Женя. Симпатичный-симпатичный. Вот здесь — ямочки. И совсем не старый, а говорит — ваш товарищ по фронту.

Медведев. Постой-постой. Этот Минугасов совсем мне мозги запудрил.

Входит Стогов.

Стогов. Здравствуйте, товарищ полковник.

Медведев. Ба, Гришутка Стогов! Начальник медсанбата и хранитель спирта. (Жене.) Нам не давал, а сам небось с дружками пил да еще и на завтра оставлял. (Смеется.)

Стогов (шутливо, Жене). О ком это он, девушка?

Женя (улыбаясь). О вас.

Стогов. Неужели, в самом деле, я был таким? Это же какая-то чудовищная карикатура, шарж. Ты посмотри, Терентий Аверьянович, у меня уже виски седые.

Медведев. Дьявол тебе не дает их красить. Вот, дывись у меня — комар носа не подточит.

Медведев и Стогов наконец дружески обнимаются. Женя выходит из кабинета.

Стогов (вдруг). Терентий Аверьянович, отпусти, препарат раздавишь.

Медведев. Какой препарат?

Стогов. Вспомнил, как тебя на фронте астма мучила. А наше министерство как раз партию новейшего чешского препарата получило. Выпросил у министра для тебя две коробки.

Медведев (растроган). Спасибо, что не забыл: ни меня, ни астму мою проклятую. Вот поволновался и — дышать нечем.

Стогов. Проглоти пилюлю — через три минуты воскреснешь.

Медведев. Какими судьбами? Откуда? Куда?

Стогов. Приехал к тебе на работу на-ниматься.

Медведев. Беру. Только признайся по чести: выговор по партийной линии есть?

Стогов. Нет.

Медведев. Из Москвы прогнали или по своей воле приехал?

Стогов. Не отпускали. Еле вырвался. Не беспокойся, документы у меня — хоть в Музей Революции.

Пауза.

Шучу насчет работы. Прибыл я в Приреченск всыпать тебе горячих по нашей старой фронтовой дружбе.

Медведев. Валяй. Кажись, и я после твоей пилюли сдачи могу дать.

Стогов. Если бы я только шутил, Терентий Аверьянович.

Медведев. Ты кто же, по какой линии? Прокурор? Следователь?

Стогов. Нет. Работаю в Министерстве здравоохранения. И приехал вступить за вашего областного санитарного врача Скворцову.

Медведев. За Людмилу?

Стогов. Для тебя, может, быть, и Людмила, а для нашего министерства — товарищ Скворцова. Получили мы очень тревожные материалы о вашем нефтезаводе.

Медведев. Это что же за материалы такие?

Стогов. Хитрить, Терентий Аверьянович, не надо. Копии всех докладных на имя ваших областных и городских организаций есть и у тебя.

Медведев. «Областных и городских». Мы-то областные и городские, да нефтезавод-то всесоюзный.

Стогов. Тем хуже.

Медведев (настораживаясь). И что — Москва?

Стогов. Мне поручили провести тщательное расследование и виновных привлечь к ответственности.

Медведев (хмурится). Добро. Значит, не только Скворцову слушаешь, но и нас, грешных?

Стогов. За этим и приехал. Министр ждет принятия срочных и суровых мер.

Медведев. А твой министр знает, что правительство наградило коллектив нефтезавода переходящим Красным знаменем?

Стогов. Что ж! Знамя можно дать, можно и обратно взять. Теперь это у нас разрешается — отбирать то, что получено незаконно.

Медведев. Сумеешь — пожалуйста. Но наносить удар экономическому и военному потенциалу страны — не позволим. Ни Скворцовой, ни твоему министру, ни самому черту-дьяволу.

Стогов (улыбаясь). Звучит. Не будем ссориться раньше времени. Сейчас во что бы то ни стало я должен увидеть Скворцову, а через час-полтора приглашаю в ресторан на ложку супа и на чарку водки.

Медведев. Погоди, погоди, не хозяйничай. Во-первых (смотрит на часы), Скворцова сейчас уже дома, наверное. А во-вторых, ты лично-то с ней знаком?

Стогов. Познакомились в Москве две недели назад при сложных обстоятельствах. Выступала она перед директорами заводов. Ну, и... с трибуны ее чуть не стащили. Рас-

поясались наши нефтепереработчики. И дал же я им за это жизни!

Медведев. Слышал о таком совещании. Словом, не дал Скворцову в обиду?

Стогов. И здесь никому не дам.

Медведев. Молодец. А посему, пока ты меня не заарештовал, сейчас поедом ко мне обедать. Нет-нет, не тряс башкой, ничего не выйдет — обедаешь у меня. После

твоих пилюль я, как волк, есть захотел. (Кричит.) Женья!

Входит Женья.

Меня сегодня в исполкоме не будет. (Стогову.) Пошли.

Стогов. Все мои планы ты, Терентий Аверьянович, на сегодня ломаешь.

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Живописный остров.

Еще до открытия занавеса слышны звуки духового оркестра, голоса играющих в волейбол, трель спортивного свистка, плеск воды, смех.

Занавес открывается. Круг сцены, медленно вращаясь, поочередно приближает к нам то одну, то другую группу отдыхающих — рабочих нефтезавода. Стайка молодежи перебрасывается мячом, другая группа азартно играет в домино, на поляне Андрей Шувалов с помощью рабочих устанавливает щит заводского «Крокодила».

Где-то слышна песня, ее перебивает бархатистый гудок парохода, а затем над всей округой снова властвует духовой оркестр.

На пригорке в великолепном светлом костюме стоит Минугасов, рядом с ним — Ариадна Павловна. Несколько в стороне — Медведев и Скворцов. Минугасов победоносно окидывает взором панораму гулянья.

Ариадна Павловна (в переносный микрофон). Внимание! Внимание! Слушайте все! Сейчас будет говорить директор нашего завода Ашот Тигранович Минугасов. (Минугасову.) Пожалуйста, Ашот Тигранович.

Минугасов. Дорогие друзья!

Музыка, голоса стихают.

Самый лучший тамада еще не есть самое лучшее украшение праздника. Лучшим украшением нашего сегодняшнего праздника являетесь вы, испытанные бойцы рабочего класса. (Весело.) Как говорят у нас на Кавказе, хорошее дело лучше хороших слов. А посему позвольте мне огласить очередной приказ по заводу. (Достает бумагу, откашливается.) Параграф первый — никаких тостов. Параграф второй — никаких речей. Параграф третий — веселье. Только веселье! (Официальным тоном.) Дата, пе-

чать, исходящий номер. Подпись директора... (С юмором.) Неразборчива.

Смех.

Да здравствует его величество — рабочий класс!

Голоса. Ашоту Тиграновичу — ура! Ура!

Оркестр играет туш. Общее оживление.

Ариадна Павловна. Танцы продолжают!

Оркестр играет вальс. Минугасов, Скворцов, Медведев приближаются к юношам и девушкам, играющим в волейбол.

Первый юноша. Ашот Тигранович, к нам!

Первая девушка. Ашот Тигранович, с нами!

Минугасов (польщен). Не могу, хлопцы.

Вторая девушка (подбегает с мячом). Одну подачу, ну, пожалуйста.

Минугасов ударяет по мячу, мяч отлетает куда-то в сторону. Шум, смех.

Спасибо, Ашот Тигранович.

Минугасов, Медведев, Скворцов идут дальше. У щита «Крокодила» дружно смеются рабочие. Из толпы, расталкивая людей могучими локтями, выбирается Филонова.

Филонова (наскикивает на Минугасова). Ашот Тигранович, вы рабочих на остров веселиться привезли или нервы портить?

Минугасов. Веселиться! Только веселиться, Филонова.

Филонова. А что же тогда наши комсомолы делают? Вчера в газете объяви-

ли, что меня дамским велосипедом премируют, а сегодня карикатуру рисуют.

Минугасов. Это же диалектика, Филонова: вчера было хорошо — сегодня может быть плохо, сегодня плохо — завтра может быть хорошо.

Первый рабочий. Ашот Тигранович, тут и на вас карикатура есть.

Минугасов. На меня? А ну! (*Подходит к щиту и читает вслух.*)

«Директор наш, товарищ Минугасов, однажды увидел зловещий сон:

В одном из утвержденных им приказов С завода увольнялся лично он».

(*Хочет.*) Гениально! Был такой случай — не глядя, подмахнул. Спасибо, Шувалов! Молодец! Перед критикой мы все, как перед господом богом, равны.

Минугасов, Медведев, Скворцов идут дальше. Круг сцены поворачивается, приближая к нам рыбаков-пенсионеров.

Первый пенсионер. А в прошлый раз за Микешкиной заводью я вот такую щуку (*показывает*) вытащил. Не дай бог! Кое-как ее, дуру, подсек. Подваживаю к берегу, а она ка-ак меня хвостом по уху хлобыснет, аж искры из глаз. Не дай бог... С крючка сорвалась — и в траву. Шарю... (*Показывает, как он ловил в траве щуку.*)

Второй пенсионер незаметно подсовывает в траву бутылку шампанского.

(*Поднимает бутылку.*) Что за дьявол?

Второй пенсионер. Эта щука-то?

Третий пенсионер (*смеется*). Она. Как хлобыснет... Только не в ухо, а в голову... Ка-ак ударит, хмель-то...

Первый пенсионер. Черти! Свяжись с вами... Не буду я больше пить, я природой наслаждаться приехал.

Подходят Минугасов, Медведев, Скворцов.

Минугасов. Здорово, пенсионеры! Какие жалобы на жизнь?

Третий пенсионер. Коротка, окаянная.

Первый пенсионер. Наперсточек с нами, Ашот Тигранович.

Минугасов. Не могу, старики. Мне еще полострова обходить.

Медведев (*с удовольствием опускается на траву*). Ухайдакал ты меня смотром своих боевых сил. Не пойду дальше, как хочешь. С мужиками вот останусь.

Минугасов. Как-как? «Смотром боевых сил?» (*Хочет.*) Гениально! А ну, ста-

рики, выпьем за здоровье Терентия Аверьяновича и нового председателя совнархоза Николая Степановича Скворцова.

Второй пенсионер. За процветание! Первый пенсионер. Будь здрав, Минугасыч!

Второй пенсионер. Знай, Минугасыч, худо на заводе будет — свистни, прибежим.

Третий пенсионер. Опять к своим рабочим местам встанем, ежели что...

Минугасов. Спасибо, люди.

Круг медленно вращается. В укромном местечке Андрей и Катя застыли в долгом поцелуе. Далекие звуки вальса. Мимо проходят Минугасов и Скворцов.

Минугасов (*смеясь, Скворцову*). Голуби мира! (*Уходят.*)

Входит Ариадна Павловна.

Ариадна Павловна (*увидев целующихся, в негодовании всплескивает руками*). Шувалов, разве за этим коллектив завода на остров привезли? Я тебя сорок минут искала. (*Кате.*) Леонова, неужели вам с Шуваловым вечеров для поцелуев не хватает?

Катя (*с вызовом*). Не хватает.

Ариадна Павловна. Хорошо, что я правильно эти поцелуи истолкую. Ну а если кто другой увидит?

Катя. Он обязательно истолкует неправильно. Ну и что?

Ариадна Павловна. Шувалов, я тебя спрашиваю: ты написал стихотворение? Учти, сегодня очень ответственный концерт.

Андрей. Не вышло у меня.

Ариадна Павловна (*солидно*). А ну, читай, я послушаю. Нам нужно сейчас наметить в стихотворении ударные, опорные пункты, которые будут держать аудиторию в напряжении.

Андрей (*с воодушевлением*):

Бомбили нас, и мы в глухом овраге
Укрылись, смерть стараясь обмануть.
— Воды хоть каплю дайте кто-нибудь, —
Стонала девушка. И мы открыли фляги...

Входят Минугасов и Скворцов.

Минугасов. Постой, постой! Какой овраг? Какая девушка? Нет, Шувалов, эти стихи не годятся. Во-первых, общо и неинтересно для широкого круга слушателей. Во-вторых, на фронте ты не был и не имеешь, следовательно, права писать о том, чего не знаешь.

Ариадна Павловна (*живо*). Согласна. Я согласна с вами, Ашот Тигранович. Нужно такое... (*Щелкнула пальцами*.) Сегодня солнце в стихах нужно, свет нужен...

Минугасов. Подождите, Ариадна Павловна, со своим солнцем. (*Андрею*.) Наш завод награжден переходящим Красным знаменем Совета Министров СССР. Вдумайся только! Вот ты и должен донести в стихах свою личную радость до сердца каждого советского человека.

Катя. А ему-то что радоваться? Пусть радуется тот, кому премии дали.

Минугасов. Ай-ай-яй, Леонова. (*Андрею*.) Садись и быстренько что-нибудь другое сочини.

Андрей. А ну вас!.. (*Убегает*.)

Ариадна Павловна (*кричит*). Шувалов! Какое невежество.

Катя. Это не невежество! Вы первые оскорбили его. Андрюша-а! (*Убегает*.)

Минугасов. Парень уже до женитьбы голову потерял.

Ариадна Павловна уходит. Вбегает Чабанов.

Чабанов. Ашот Тигранович, скандал! Обмишурился. Вагон товара привез, а уже пусто. Ни мороженого, ни кремсода, ни пива — как корова языком слизнула. А самый разгар сейчас. Требуют. Нехорошим грозят.

Минугасов (*строго*). За то, что ты сегодня, Чабанов, рабочему классу настроение испортил — я с тебя завтра в моем кабинете взыщу. А сейчас хватай мой катер и быстрее ветра — в Приреченск. Ой и пропущу я тебе, если через час в твоём буфете пиво-воды не появятся!

Чабанов. Появятся! Спасибо, Ашот Тигранович! (*Кричит*.) Хлопцы, кто со мной добровольно за пивом? Ашот Тигранович свой катер дал! (*Убегает*.)

Голоса. Ура-а Ашоту Тиграновичу!

Минугасов (*тряхнул головой, смеясь*). Люблю я свой народ, Николай Степанович.

Круг сцены медленно поворачивается, и мы видим молодежь, танцующую танго. Вяло качаются пары. Бесстрастные лица девушек. Бесстрастные лица парней. И над всей этой колыхающей массой людей томно парят в воздухе слова:

«Ночью за окном метель, метель,
Белый беспокойный снег,
Ты живешь за тридевять земель
И не вспоминаешь обо мне.
Знаю, даже писем не придет —

Горькая моя вина!..
Ночью за окном идет-бредет
Тишина...»

К танцующим подходят Минугасов и Скворцов.

Минугасов (*зычным голосом, перекрывая звуки радиолы*). Что за тишина? Откуда тишина? Почему — тишина? Вай-вай, стыдно слушать, смотреть стыдно, как вы на одном месте качаетесь. Земли боитесь? Воздуха боитесь? Здоровье потерять боитесь? И это называется — молодежь орденоносного завода! (*Баянисту*.) А ну, дорогой, давай мою любимую!

Баянист играет «лезгинку». Минугасов танцует настолько азартно, что заражает всех присутствующих — через несколько секунд уже нет человека, который бы не танцевал рядом с ним.

Другая часть острова.

Входят Елагина и Стогов.

Елагина. Вам действительно понравился наш праздник?

Стогов. Очень весело отдыхают люди.

Елагина. Но вы чем-то удручены, Григорий Петрович.

Стогов (*оторвавшись от своих мыслей*). Нет-нет, все в порядке.

Елагина. Все время высматриваете кого-то... (*С улыбкой*.) Назначили свидание? Кому?

Стогов. Мне очень нужна... Людмила Терентьевна.

Елагина (*в упор*). Она должна помочь вам окончательно решить вопрос, останавливать нефтезавод или нет?

Стогов (*удивлен*). Откуда вы знаете?

Елагина (*вздыхает*). Что делать. У всех преданных жен особое чутье на опасность, угрожающую их мужьям.

Пауза.

Я знаю и другое — вы безумно влюблены в Людмилу Терентьевну.

Стогов (*быстро*). И это знаете?

Елагина. У нас, у проклятых баб, собачий нюх на такие вещи. Не волнуйтесь, это останется между нами. (*Другим тоном*.) Я же прекрасно понимаю, что вы приехали на остров прежде всего за тем, чтобы своими глазами увидеть коллектив нефтезавода. Услышать его. Понять. Оценить.

Стогов (*механически*). Да.

Елагина. Может быть, вы уже приняли решение?

Стогов. Такие вопросы не решаются одним человеком.

Елагина. Двумя?

Саша молчит. Елагина пристально смотрит на него.

Послушайте, Григорий Петрович, мне ужасно надоело это культурное заводское мероприятие. Пойдемте к Людмиле Терентьевне. **На сцену** всегда останавливается у бака-

Стогов. Нет, нет, ни в коем случае!

Елагина. Бойтесь встречи с ее мужем?

Стогов. Не в этом дело...

Елагина. Смешно видеть большого, сильного и такого робкого мужчину. Что ж, одна пойду.

Стогов (после большого колебания). И я с вами.

Елагина (вдруг останавливается). Сюда идет мой муж: он очень ревнив. Ступайте по этой тропинке. Я догоню вас.

Стогов уходит. С противоположной стороны появляется Минугасов.

Ашот, я на некоторое время отлучусь.

Минугасов. Куда и зачем?

Елагина. Пройдусь к Медведевым.

Минугасов. Нечего тебе там делать.

Елагина. Нет, пойду. *(Отвечая на молчаливый вопрос мужа.)* Ты знаешь, зачем Стогов приехал в Приреченск? Останавливать твой завод.

Минугасов (ошеломлен). Ты!..

Елагина. И, кажется, уже все решено, **Ашот.** Я постараюсь узнать — насколько реальна опасность. *(Уходит.)*

Входит Андрей.

Андрей (с тревогой). Что, наш завод останавливают?

Минугасов (вздрыгнул). Кто сказал? Кто такую глупость сказал?

Андрей. Жена ваша. Слышал я сейчас. Правда это?

Минугасов. Ерунда, Шувалов. Не будь бабой, не распространяй. Пой, гуляй, веселись.

Андрей. С утра гуляю. Надоело. Ашот Тагранович, я вот тут еще один вариант придумал. Взамен нынешних нефтеловушек... Поглядите.

Минугасов (отводит руку Андрея с чертежами). Самодеятельность. Талантливая самодеятельность. Гениальная самодеятельность!

Андрей. Вы не посмотрели даже.

Минугасов. Ученые ничего сделать не могут, а ты, Шувалов, такую смелость на себя берешь.

Андрей. Если вы... с недоверием ко мне, то я в совнархоз обращусь. Там официально ответят, без насмешки.

Минугасов. Иди-иди в совнархоз. У них на это деньги есть, специалисты есть. А у меня, кроме жены, сына и плана выпуска продукции, ничего нет. *(Уходит.)*

Входит Василий Прохоров. Он пьян, но из всех сил старается не показывать этого.

Прохоров. Шувалов, Катерина... где?

Андрей. Я при ней адъютантом не состою.

Прохоров. Ты, мальчик, так со мной не разговаривай.

Андрей. А ты, Прохоров, прекрати называть меня мальчиком или по шее получишь.

Прохоров. Ой, ложки деревянные, тарелки оловянные! Уморил. Да я тебя... *(Замахивается, теряет равновесие, падает.)*

Андрей уходит. Входит Филонова.

Филонова. Василий?!

Прохоров. Тетя Даша, помоги мне... строго вертикальное положение принять.

Филонова (помогает подняться). Эх, Василий. Бить бы тебя, да некому.

Прохоров (с вызовом). А ежели — тяжело? *(Бьет себя в грудь.)* Вот тут...

Филонова. Это тебе-то? Весь завод тебя любит, уважает...

Прохоров. А ежели мне от этого еще тяжелее? *(Будто спорит сам с собой.)* Что я — дурак? Здрате! Я план перевыполняю? Перевыполняю. Систематически? Систематически. «Москвича» получил законно? Законно. *(С силой.)* Не отдам. Принципиально не отдам. Пусть хоть вся Европа наизнанку вывернется.

Филонова. Какая Европа? О чем ты? Никто у тебя твоего «москвича» не отнимет.

Прохоров (на секунточку протрезвев). А ежели — сам? Ежели сам у себя отниму? *(Вдруг.)* Трубу-то еще не закрыли.

Филонова. Какую еще трубу?

Прохоров. Тсс!.. Не выпытывай. *(Трясет головой.)* За какие только грехи мне клин в душу этой премией вбили? Распирает... Понимаешь, тетя Даша, раскалываюсь я на две равные части...

Пауза.

Проводи меня. Отведи куда-нибудь в одиночество. *(Остановился.)* Андрюшка Катерину целовал. Видали.

Филонова. Вон оно что! Эх, Василий, зеленый ты еще горошек. Из мозговых сортов...

Поворот круга. Другая часть острова — самый берег реки.

Людмила одна. Потом вбегает Катя.

Катя (*еле переводя дух*). Людмила Терентьевна, скажите, хорошие эти стихи? (*С большим чувством читает.*)

Бомбили нас. И мы в глухом овраге
Укрылись, смерть стараясь обмануть.
— Воды хоть каплю дайте кто-нибудь, —
Стонала девушка. И мы открыли флаги.
— Ни капли нет.
— Пуста.
— Песком мою забило...

И смолкли мы, не подымая глаз.
Изравленную девушку знобило,
И от бессилья в жар бросало нас.
А бомбы ныли где-то близко, рядом,
И над оврагом черный смрад навис.
И вдруг оторванный смертоубойным градом
К ногам той девушки упал кленовый лист —
Прозрачный, нежный, с солнечной прожилкой...
И девушка слабеющей рукой,
Окрашенной ее горячей кровью,
Взяла тот лист и на сухой язык
Его, как ледышку тоненькую, положила
И замолчала...
Горько ли ей было,
Сладко ли ей было, —
Не суждено и не дано
Узнать об этом
Никому на свете...

Пауза.

Людмила. Очень хорошие стихи.

Катя. Видите! А Минугасов забраковал. Вы знаете, как Андрюша расстроился? Убежал куда-то, и найти его не могу.

Пауза.

Я, Людмила Терентьевна, по своей глупости в тупик зашла. Сами подумайте: и Вася Прохоров мне нравится, и Андрюша Шувалов. А кого из них больше люблю — хоть убейте, не знаю. А они окончательный ответ требуют.

Людмила. Да, из такого тупика не вдруг выход найдешь.

Катя (*вдруг*). Людмила Терентьевна, можно с человеческой кожи разные надписи удалять?

Людмила. Какие надписи?

Катя. Понимаете, Вася Прохоров после войны в детдоме рос. Ну, кто-то из товарищей ему на груди и выколол тушью вот такими буквами: «Нет счастья в жизни». А букву «эс» пропустил. И получилось «Нет счастья в жизни». Вася теперь

из-за этого купаться в Волге стесняется. В майке в воду полезет — его за пьяного принимают. Уж сколько скандалов было. Можно эту надпись вывести?

Людмила. Очень трудно, Катенька.

Катя. Надо ж! Всем парень хороший: лучший мастер цеха, мотоцикл имеет. (*Интимно.*) Ездил я с ним. Он как разогнал — руль бросил, руки в карманы, а я сзади сижу чуть не мертвая от страха, держусь за него и не то что крикнуть — вздохнуть боюсь.

Пауза.

А Андрюша совсем другой. Веселый, ласковый. (*Смеется негромко.*) Стихи мне посвящает. На «вы» со мной в стихах обращается.

Я тоскую без вас, понимаете?
Не пойму, что творится со мной.
Нет ни сна, ни покоя, ни памяти —
Я больной от любви к вам, больной...

Людмила (*привлекает к себе Катю*). Тараторочка ты моя. Ну и как ты решила? Кому из них собираешься отдать предпочтение?

Катя. Ой, не знаю. Посоветуйте.

Людмила. В таких делах, Катя, советовать трудно. Сердце тебе само подскажет.

Катя. Оно уже... (*Смутилась.*) Однажды меня Вася украдкой поцеловал — никакого на меня морального воздействия. А вот Андрюша... Когда танцуем с ним — будто в волнах плывешь, музыку совсем не слышишь...

Людмила (*еще крепче прижала к себе Катю*). Не торопись, Катенька, с выбором. Иначе погубишь себя, как я.

Катя (*отпрянула, изумленно*). Вы?!

Людмила. Мне тоже казалось когда-то, что я люблю Колю. Одного его. Мы были друзьями, хорошими, настоящими друзьями еще до того, как поженились. Он был тихий, спокойный, даже робкий — как твой Андрюша. И мне казалось, что я полюбила его именно за это. Потом он уехал... Мне было жаль расставаться с ним, я думала, что не смогу без него... эти три года. (*Горячо.*) Слушай, слушай, Катенька, и — не повтори моей ошибки. (*После некоторого молчания.*) И вот недавно я встретила человека. Он... будто обжег меня. В страшную для меня минуту — это было на одном из совещаний в Москве... он,

этот человек, заслонил меня своей грудью. Он встал во весь рост, и я поняла, что впервые полюбила по-настоящему...

Катя. Это... Григорий Петрович?

Людмила вздрагивает.

Я угадала?

Людмила. Тише, Катя! Никогда, слышишь, никогда... об этом...

По Волге плывет пароход. Слышна песня.

Давай помолчим.

Песня все ближе и ближе.

Стучит волна в борта крутые,
И чайки бьются над кормой.
И дали, сердцу дорожке,
Встают все ближе предо мной.

А в вышине, в просторе синем
Плывут навстречу облака,
Плывут над милою Россией,
Несут привет издалека.

И не находит сердце слова,
Чтоб о моей сказать любви,
К тем берегам, к которым снова
Меня седины привели...

Входит Андрей.

Андрей. Людмила Терентьевна, вас Мария Кузьминична зовет. Там Елагина пришла, представитель из Москвы с ней.

Людмила (волнуясь). Да-да, спасибо... Я сейчас... (Уходит в противоположную сторону.)

Андрей. А пошла... в другую сторону.

Катя. А ты не вмешивайся, Андрюшенька, в чужую личную жизнь. Пошла — значит, пошла.

Андрей. Да нет... Если я помешал...

Пауза.

Я тебя искал.

Катя (тепло). Нашел...

Андрей (смотрит влюбленными глазами). Нашел...

Катя. Твое счастье.

Андрей. Счастье...

Молчание.

Катя (смеется). Наговорились. Аж до хрипоты... (Серьезно.) Ну, что уж ты меня так боишься? Ты посмелее можешь быть?

Андрей молчит. Входит Василий Прохоров. Останавливается в отдалении.

Прохоров (Андрею). Мальчик, поди сюда.

Катя (Андрею). Не ходи!

Прохоров. Катерина, подойди.

Катя. Ну подошла.

Прохоров. А ты, мальчик, отвернись и любуйся природой. (Кате.) Пойдем танцевать.

Катя. Не хочу.

Прохоров. А если я сейчас твоему Андрюшке морду набью — этого ты хочешь?

Катя. Что тебе нужно от меня, Василий?

Прохоров. Люблю я тебя.

Катя. Любишь... Может, в честь этого и пьяным напился?

Прохоров. Прикажи — что хочешь для тебя сделаю.

Катя. Стой и не шатайся.

Прохоров. Пож-жалуйста. (Пытается твердо стоять на ногах.) Другое что-нибудь...

Катя. Тогда... Волгу переплыви.

Прохоров некоторое время смотрит на Катю, поворачивается и тяжело идет в сторону Волги.

Катя возвращается к Андрею.

Андрей. Куда он?

Катя. Хвастает, что Волгу переплывет.

Слышен всплеск воды.

Поплыл! Сумасшедший! (Испуганно.) Он же утонет! Он же выпивши! Андрюшенька, помоги!

Андрей. Что ты ему сказала?

Катя. Я пошутила с ним... Просто пошутила. Спаси!

Андрей торопливо раздевается.

Андрей. Эти ваши женские шуточки, Леонова... (Швыряет на песок брюки.) По-карауль, комсомольский билет там... (Бежит к Волге.) Ох, и намылю я ему шею сейчас... (Скрывается.)

Катя. Андрюшенька, спаси Васю — он тоже хо-ро-ши-ий. (Всхлипывает.)

Поворот круга. Избушка. Харитон Матвеевич и Мария Кузьминична возятся у костра.

Харитон Матвеевич. А по мне, Мария Кузьминишна, при коммунизме всякая пища будет сладка, потому как каждому человеку будет дан свой кон-плект.

Мария Кузьминична (улыбаясь). Какой такой комплект?

Харитон Матвеевич. Полное удовлетворение, значит. Будет человек иметь полное такое право по всем ресторанам ходить, пищу себе по душе искать. А там, где ему не угодили, директоры и

повара будут черные флаги вывешивать. А как же! Ведь человека обидели.

Мария Кузьминична (от души смеется). Кто это вам, Харитон Матвеевич, сказал?

Харитон Матвеевич. А никто. Зажгу я бакены, потом сажу у телевизора да планы разные и строю.

Слышны голоса Медведева и Скворцова. Смех.

Мария Кузьминична (всматривается). Чего они там?

Харитон Матвеевич. Песком друг друга драют. Мазут смывают. Он, мазут-то, прилипчатый...

Входят Скворцов и Медведев.

Медведев. Старик, бензину у тебя нет? Ни черта песком не получается.

Харитон Матвеевич. Бензину нету. Скипидар, слышь, есть.

Медведев. Скипидар — это ты себе оставь.

Харитон Матвеевич. Да нет, я вообще... И — ладно! Сейчас бутылку с сургевом принесу да буду вас тройной ухой угощать. Ты, Колька, помню, ведь любил-ил!..

Скворцов. Любил, дед.

Мария Кузьминична. Харитон Матвеевич, уж вы ухой заведуйте. Остальное я все приготовлю. (Ушла в дом.)

Медведев. Что, Микола, про Минугасова скажешь?

Скворцов. Пока ничего не скажу.

Медведев. А я скажу. Учись, как народом руководить. Не директор завода — космическая ракета. В одном мужике десять миллионов лошадиных сил. Люблю его, собаку, хоть убей — люблю.

Скворцов (смотрит в сторону города). Как же Приреченск разросся!

Медведев. Одних заводов — сто сорок.

Скворцов. Справлюсь ли?

Харитон Матвеевич. Чай, тебя не заводами прислали руководить — людьми. А человеку много ли от вашего брата-руководителя надо? Будь ему как цветок для пчелы: не отпугивай пчелу, а привлекай. И пищу ей дай, взяток, чтоб она от тебя с ношей полетела — тяжелая да радостная.

Скворцов. Слышишь, Терентий Аверьянович?

Входит Людмила.

Харитон Матвеевич (зачарованно смотрит на Людмилу). Огромная у тебе красота, Людмила Терентьевна.

Скворцов. Дед, а чего это ты так официально? Меня — Колькой, а Людочку — по имени-отчеству. Несправедливо.

Харитон Матвеевич (уклончиво). Подсказывает так.

Скворцов. Кто?

Харитон Матвеевич (вздыхает). Необъяснимо.

Скворцов. Дипломат!

Людмила (прильнула к Харитону Матвеевичу). Правда, Харитон Матвеевич, зовите меня просто Людмилкой.

Харитон Матвеевич. Можно и так. Спасибо за доверие. А тебя, Людмила Терентьевна, гости ждали.

Людмила. Да, да, я знаю. Ушли?

Харитон Матвеевич. Сказали, придут. Из института из нашего, из рыбного. Директорша. И мужчина какой-то. Придут, словом.

Людмила. Спасибо.

Скворцов. Люд, иди сюда.

Людмила присаживается рядом.

Не озябла?

Людмила отрицательно качает головой.

Много ли человеку нужно? Согреть тело — лучик солнца или костер. Душу согреть — близкие люди.

Пауза.

У тебя ноги прохладные после купанья.

Пауза.

Вот так, бывало, в Египте... Лежим, смотрим в ночное небо, слушаем шорохи пустыни, и каждый о самом дорогом вспоминает. О женах, конечно, в первую очередь, о детях... И каждый подробно свою жену обрисовывает. И выходило всегда так, что у всех жены — красавицы из красавиц. (Улыбаясь.) А ты — первая. А однажды, знаешь, вдруг забыл, какого цвета у тебя глаза... (Смотрит в глаза Людмиле.) А во сне вспомнил...

Пауза.

Мои глаза... Хотя и сейчас их цвета не разгляжу.

Входят Елагина и Стогов. Людмила вскакивает с земли, растерянно поправляет волосы.

Елагина. Разрешите сдать вам Григория Петровича целым и невредимым.

Медведев. Расписку давать не будем: я ему физиономию должен набить. Ты что вчера от нас, как от прокаженных, убежал? Чем тебе в моем доме не угодили?

Стогов (смутился). Было срочное дело.

Медведев. По хорошему-то — гнать тебя сейчас надо в три шеи, да по закону гостеприимства не положено. Садись. (Елагиной.) И вы. (Кричит.) Харитон Матвеевич, где твоя уха?

В ответ раздается грохот. Все поворачивают головы в сторону костра. Харитон Матвеевич яростно отшвыривает ногой кастрюлю, в которой варилась рыба.

Скворцов. Дед, что там стряслось?

Харитон Матвеевич (исступленно). Нету моих сил больше, нету!! И паром рыбу ошпаривал, и живьем в укус пускал, и в водке вымачивал, а сейчас попробовал — будто не в воде, а в керосине она варилась.

Из дома выходит Мария Кузьминична.

Медведев. Обойдемся без уха.

Харитон Матвеевич. Ты-то, конечно. В ресторан зайдешь, государственную котлету закажешь, шампанским запьешь. А я! Я как же?

Медведев. Ну, развел трагедию!

Харитон Матвеевич. Трагедия и есть. Вчера на той стороне полдня от нефtezавода дохлая рыба плыла. Скотина до вечера редела — стадо к воде подошло, а пить отказать. Пятнадцать лет, Терентий Аверьянович, ты ко мне на рыбалку ездишь. Ждал — взорвешься когда-нибудь от этого безобразия. Нет, бесчувственный стал, кожа у тебя задубела. (Ко всем.) Или воздуха коснись — на траву какая-то гадость сверху, из сферов садится, корова траву есть отказывается. (Стогову.) Товарищ председатель, пресеки! Своей московской властью пресеки!

Стогов. Без этого не уеду. (Медведеву.) Эх, Терентий Аверьянович, хозяином города называешься...

Мария Кузьминична. Полгода Людмила воюет, ни разу ты ее не поддерживал.

Людмила. Мама, он же сказал мне: «Советскую власть привык поддерживать».

Как будто я против Советской власти воюю.

Скворцов. Одним из первых декретов, подписанных Владимиром Ильичем Лениным, был декрет об охране природы. Ты знаешь об этом, Терентий Аверьянович?

Медведев. Та-ак... Обложили медведя.

Пауза.

Не надо. Ни уха, ни водки, ни кружка политграмоты. Мать, жду тебя на переправе. (Ушел.)

Скворцов. Интересно, как чувствует себя Вера Александровна, специалист по рыбе, ихтиолог, ученый.

Елагина. Могла бы чувствовать лучше, если бы не бестактность вашего вопроса. (Ушла.)

Харитон Матвеевич. Все уходит... Никого не касается...

Скворцов. Успокойся, Харитон Матвеевич. Обещаю: самым тщательным образом разберемся во всем этом.

Людмила (резко). Когда?

Скворцов. Думаю, ждать придется недолго.

Людмила (с вызовом). День? Неделя? Месяц? Год?

Скворцов. Не понимаю твоего тона.

Людмила. Я хочу уточнить, сколько придется ждать Харитону Матвеевичу, мне, народу, прежде чем ты во всем разберешься? (С досадой.) Какой ты неопределенный: «может», «кажется», «подумаю».

Скворцов (сдержанно). Правда, последних слов я не произносил. И потом... Что же такого нелепого я сказал? И чего, собственно, ты хочешь? Остановить нефtezавод?

Людмила. Да.

Скворцов. Удивительно просто у тебя выходит. Одно слово: «да». А что же дальше?

Людмила. А об этом пусть думают те, кто превращает Волгу в сточную канаву России.

Скворцов. В чем же принципиальная разница между тобой и Минугасовым?

Людмила. Что-о? Меня сравнивать с Минугасовым?

Скворцов. Ведь он рассуждает точно так же, как и ты: «Мое дело перерабатывать нефть, а о чистоте Волги пусть заботятся другие». Ты — наоборот: «Мое дело следить за чистотой Волги, а об остальном пусть думают другие».

Людмила. Меня... меня сравнивать с Минугасовым! Ты... ты просто боишься борьбы с ним. Ты... трус!

Скворцов молча поворачивается и уходит.

Мария Кузьминична (*оставляет на земле посуду, которую она только что собрала*). Дети! Да что же это! Еще жить как следует не начали... Коля! Коленька!... (*Стогову*.) Успокойте ее. (*Уходит следом за Скворцовым*.)

Харитон Матвеевич (*швырнул ногой порожнюю кастрюлю*). Кино! (*Ушел*.)

Стогов (*быстро подходит к Людмиле*). Не волнуйтесь. Мы победим всех минугасовых, сколько бы их ни было в Приреченске. Я как чувствовал — торопился из Москвы. (*Хочет обнять Людмилу*.)

Людмила (*отстраняется*). Не нужно, Григорий Петрович...

Сгущаются сумерки. На небе задрожали первые звезды.

Стогов (*не сразу*). Иной рисовалась мне наша встреча...

Пауза.

Почему вы не написали, что приехал муж, что вы шутили со мной там, в Москве?

Людмила. Я не шутила. (*Тихо*.) Я... люблю вас, Григорий Петрович, это правда.

Стогов делает движение.

Но поймите, я не имею права... пока не расскажу мужу. А сейчас я ему сказать не могу. Нет-нет, это невозможно.

Стогов. Не так вы говорили со мной в Москве. Не так.

Людмила (*подходит к Стогову*). Вы обиделись? Ну, не надо... Все будет хорошо.

Стогов молча привлекает к себе Людмилу, целует. Входит Мария Кузьминична.

Мария Кузьминична. Не догнала... (*Увидела Людмилу и Стогова*.) Людмила!!

Где-то в стороне девушки в два голоса поют песенку.

Стогов. Подождите, Мария Кузьминична! Я люблю Людмилу Терентьевну. Она любит меня...

Мария Кузьминична (*гневно, Людмиле*). Любишь, так на весь мир кричи — ни людей, ни чертей не бойся. А ты... втихомолку... Тайком... Украдкой... (*Стого-*

ву.) А вы-то, Григорий Петрович, неужто совсем совесть потеряли? Мы вас вчера как родного в свой дом приняли... (*Заплакала*.)

Девушки поют песню.

Умереть спокойно не дадите... Николая губишь, меня, отца...

Людмила. Мама, ведь я хотела Николаю сразу сказать, ты знаешь — хотела...

Входит Медведев, остановился, слушает.

Стогов. Николай Степанович просто эгоист, если видит, что Людмила Терентьевна не любит его, и все-таки...

Медведев. Та-ак...

Мария Кузьминична (*смахивает слезы*). Иду, иду, Тереша.

Медведев (*удерживает ее*). Верю, мать, не по своей охоте ты в эту грязь влезла.

Стогов. Нет грязи, Терентий Аверьянович. Вчера не сказал тебе потому, что не знал, кем тебе доводится Людмила Терентьевна.

Медведев. Та-ак... Не знал. Угу. (*Исподлобья, снизу вверх смотрит на Стогова и Людмилу*.) Ну... что ж. Ты мне — человек посторонний. Уж я со своими. (*Упершись в землю ногами, не поднимая головы, негромко*.) Григорий Петрович... пошел вон!

Стогов. Я должен объяснить...

Медведев (*сдержанно, тихо*). Что? Что объяснять будешь? (*Повышая голос*.) Как чужих жен умыкать? (*Кричит*.) Как из Москвы для этого на казенный счет ездить?!

Стогов. Кричать не надо, Терентий Аверьянович. Сейчас, я понимаю, ты взвинчен. Завтра поговорим.

Медведев. Завтра ты будешь в Москве. И никогда, слышишь, никогда, пока я жив, ноги твоей не будет в Приреченске.

Стогов. Но я не могу так вдруг — взять и уехать. Слишком серьезное дело привело меня в Приреченск.

Медведев (*усмехнулся*). Вижу... (*Переводит недобрый взгляд с Людмилы на Стогова, со Стогова на Людмилу*.)

Стогов. Завтра у тебя в кабинете разговор. (*Пошел*.)

Медведев. В своем кабинете подлецов не принимаю!

Стогов остановился, хотел что-то сказать, раздумал — ушел.

Людмила. Папа, не смей оскорблять Григория Петровича! Я запрещаю тебе!

Медведев *(не сразу)*. А я-то... Я-то думал, что хоть уважение у родной доче-

ри заслужил... *(Медленно уходит в темноту.)*

Мария Кузьминична. Разрушила! Всю семью порушила!... *(Уходит.)*

Замирает вдали девичья песенка.

Людмила. Я виновата. Одна я...

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Кабинет Скворцова в совнархозе. На сцене Скворцов и Андрей. Скворцов рассматривает чертежи.

Скворцов. Кто чертил?

Андрей. Я. Плохо?

Скворцов. Плохо.

Пауза.

Учиться надо.

Андрей. Как женюсь — в вечернюю школу пойду. Уже заявление подал.

Скворцов. Это хорошо. *(Звонит.)*

Входит Клавдия Гавриловна.

Клавдия Гавриловна, возьмите в геодезическом-отделе топографию местности нефтезавода и принесите мне.

Клавдия Гавриловна. Хорошо. *(Ушла.)*

Скворцов. Мысль, товарищ Шувалов, вы подали интересную. Спасибо.

Андрей. Это вам спасибо, что вызвали. До свидания. *(Уходит.)*

Скворцов подходит к карте экономического района, что-то соображает. Входит Сормачев.

Сормачев. Можно, Николай Степанович?

Скворцов. Да-да, пожалуйста.

Сормачев *(кладет на стол огромную кипу папок в дерматиновых переплетах)*. Николай Степанович, вы хотели познакомиться с руководящими кадрами совнархоза.

Скворцов. Ах, да. Садитесь.

Сормачев. О ком бы вы хотели услышать персонально?

Скворцов *(секундочку подумал)*. Да

хотя бы о вас. Расскажите, пожалуйста, о себе.

Сормачев *(долго отыскивает в кипе папку со своим личным делом, вооружается очками, вперяет взгляд в свою анкету)*. Я, Петр Петрович Сормачев, родился 24 октября 1905 года... в семье маляра-иконописца. Национальность — русский. Пол — мужской.

Скворцов с интересом смотрит на Сормачева.

Вы что-то хотели сказать, Николай Степанович?

Скворцов. Нет-нет.

Сормачев. Можно продолжать?

Скворцов. Пожалуйста. А впрочем, Петр Петрович, не надо.

Пауза.

Вы давно на этой работе?

Сормачев *(заглядывая в анкету)*. С 1947 года. Четырнадцать лет. Ведал кадрами в облисполкоме, в облсовпрофе.

Скворцов. Очень хорошо.

Пауза.

Как живут наши работники?

Сормачев. То есть... я не улавливаю сути вопроса. Что значит — как живут?

Скворцов. Как живут, где живут, в каких условиях. Бывают ли в театрах, о чем мечтают.

Сормачев *(недоуменно пожимает плечами)*. Быт? Личная жизнь?

Пауза.

Я считаю...

Скворцов. Знаете или не знаете?

Сормачев. Николай Степанович, я начальник отдела кадров, а не агент по

социальному страхованию. *(Жестко.)* Не обязан знать.

Скворцов. Так. Понятно.

Пауза.

А есть у нас в Приреченске люди, способные решить проблему очистки промышленных стоков?

Сормачев *(задумался)*. Не могу сказать, Николай Степанович.

Скворцов. Вот... ихтиологический институт. Что он такое?

Сормачев. Он недавно в подчинении совнархоза.

Короткая пауза.

Не знаю. *(Вздыхнул.)* Не скажу.

Скворцов *(тоже задумался на секунду)*. Вы, кажется, в прошлом инженер-автомобилист?

Сормачев. Да.

Скворцов. А что, если мы передадим эти папки другому, а вас вернем в родную стихию?

Сормачев *(оскорбленный, медленно встает со стула)*. Это... Это политическое недоверие?

Скворцов. Совсем нет. *(Улыбаясь.)* Вы же боитесь этих папок. Даже своей.

Сормачев. Я... четырнадцать лет в номенклатурных работниках. Меня приглашали работать в министерство.

Скворцов. Охотно верю. А вот сейчас, товарищ Сормачев, вам придется поработать на строительстве автодороги Приреченск — Белые горы. Нам срочно нужно гигантское количество цемента для завода бетонных изделий, а к гипсовым карьерам на танке не подъедешь. Прошу завтра с утра поехать на строительство дороги.

Сормачев *(нервно собирает папки, идет к двери)*. Я расцениваю это как политическое недоверие... *(Уходит.)*

Клавдия Гавриловна *(входя)*. Товарищ Елагина в приемной.

Скворцов. Приглашайте.

Клавдия Гавриловна *(открыла дверь)*. Пожалуйста, товарищ Елагина. *(Уходит.)*

Елагина *(появляется на пороге кабинета)*. Можно мне?

Скворцов. Конечно.

Елагина. Доброе утро.

Скворцов. Здравствуйте. Присаживайтесь.

Елагина. Здесь?

Скворцов. Где угодно.

Елагина *(со своей неизменной очаровательной улыбкой)*. Вы поступили нечестно, Николай Степанович.

Скворцов. Не понимаю.

Елагина. Пришли в субботу в наш институт без предупреждения. Вот и наказаны — не застали меня.

Скворцов. Согласен с вами, неудачно получилось. Но встретили меня там хорошо. Я разговаривал с научными работниками, с секретарем партийного бюро.

Пауза.

Вера Александровна, в Приреченске более пятисот семей, крайне нуждающихся в жилье. Совнархоз принял решение: отдать под квартиры здание вашего института. Всеу вашему хозяйству придется перебраться в деревню Таловку.

Елагина *(с улыбкой)*. Вы, конечно, шутите, Николай Степанович.

Скворцов *(в тон)*. Нет, не шучу.

Елагина. Вы... закрываете институт?

Скворцов. Не закрываем, а переводим. Поближе к прудам, где плавают ваши гибриды, поближе к рыбозаводу.

Елагина *(хочет отшутиться)*. Я так активно не понравилась вам? Вы ссылаете меня на исправление? За что? В чем я провинилась перед вами?

Скворцов. Повторяю, я не шучу, Вера Александровна.

Елагина *(улыбка сходит с ее лица)*. Тем хуже. *(Сухо.)* Опытные экземпляры гибридов не выдержат транспортировки. Вы будете нести всю полноту ответственности.

Скворцов. В случае неприятности — да. Но я надеюсь — вы слишком опытный ихтиолог, чтобы допустить эти неприятности.

Елагина *(вскакивает)*. Я буду жаловаться в Академию наук.

Скворцов. Пошлете туда трактаты о ваших бесполох гибридах?

Короткая пауза.

За сорок четыре года Советской власти ваш институт обошелся государству в десятки миллионов рублей. Вам не кажется, товарищ Елагина, что каждый ваш гибрид можно назвать уже не золотой, а бриллиантовой рыбкой?

Елагина *(не находит, что ответить)*.

Вам... Вам не простит наука. Вам не простит потомство. Вам не простит народ.

Скворцов. Не простят — чего?

Елагина. Этого варварства, этого самоуправства. *(Срывается на крик.)* Губернаторства и невежества!

Скворцов *(спокойно)*. Вы негодуете сейчас. А где был ваш гнев, когда в течение стольких лет в Волге гибла рыба — тысячи, десятки, сотни тысяч тонн! *(Другим тоном.)* Прошу вас подготовиться к эвакуации института. Я уже отдал распоряжение о предоставлении вам специально оборудованного транспорта.

Елагина *(ее глаза мечут молнии)*. Спасибо. *(Силится казаться веселой.)* В Таловке, Николай Степанович, еще не отсвистали соловьи. Я с радостью буду ждать вас к себе в гости.

Скворцов. Благодарю.

Елагина *(подчеркнуто)*. И непременно вместе с Людмилой Терентьевной. Она очень любит щелканье соловьев. В Таловке, я надеюсь, вы скажете, в чем же я, черт возьми, провинилась перед вами? *(Идет к двери и сталкивается с входящей Людмилой.)* Людмила Терентьевна, приезжайте с Николаем Степановичем или с кем вам будет угодно в Таловку. Ах, какие там соловьи сейчас!.. *(Уходит.)*

Скворцов *(смотрит на часы, проходит за свой стол, официально)*. Ни Минугасова, ни товарища Стогова еще нет.

Людмила. Нам надо поговорить... Я должна тебе сказать... *(Смотрит на Скворцова и не находит в себе силы сказать ему правду.)* Мы вчера... как-то нелепо расстались.

Пауза.

Ты опять ночевал в кабинете?

Скворцов. Работал.

Пауза.

Людмила. Я... была неправа вчера, несправедлива... Прости.

Скворцов *(удивлен)*. Ты?! Ты... простишь прощения? В первый раз... *(Взволнован.)* Но я даже не помню, обиделся ли я на тебя вчера. По-своему ты, наверное, была права. *(Задумчиво.)* Если бы я знал там, в Москве, что окажусь между таких огней: ты и нефтезавод! Минугасов и ты! Но это даже хорошо, что вы с ним так сдружились. Или лопну от напряжения,

или найду выход. *(Устало улыбается, выходит из-за стола.)* Ну здравствуй.

Людмила. Трудно тебе?

Скворцов. И знаешь, Людочка, что самое трудное? Вызвать людей на открытый душевный разговор. Ничего, научусь. Уже есть сдвиги. А когда ты рядом, и такая хорошая, мне вообще кажется... Нет, как это замечательно, что ты пришла до совещания. *(Целует Людмилу.)*

Людмила. Коля, на работе!..

Скворцов. Ничего, мне простят. Все знают, что я три года не был дома. *(Озорно кричит.)* Люди добрые! Смотрите все, какая у Кольки Скворцова жена красивая! *(Обнимает жену.)*

Клавдия Гавриловна *(распахивает дверь кабинета)*. Ник... *(Осекается, осторожно закрывает за собой дверь.)*

Людмила *(мягко высвобождается из объятий Скворцова)*. Видишь!..

Скворцов. Вижу.

Людмила. Ты... не сердись. Просто... я немного отвыкла.

Скворцов. А я и не сержусь. Разве на тебя можно сердиться? *(Вдруг.)* Люда, слушай гениальный план. Проведу я совещание — и мы поедем с тобой вдвоем на машине... По степи... Хлеба колышутся... Жаворонки заливаются, Волга золотой чешуей глаза слепит... А воздух — то ли медом, то ли молодым дубовым листом пахнет. Ну, согласна?

Людмила. Не могу. Разве ты забыл? Сегодня я должна быть на нефтезаводе.

Скворцов. Да. Верно. Сегодня истекает срок, который ты дала Минугасову. Последний срок.

Людмила. Последний.

Скворцов. И ты никак... не можешь отодвинуть его? Ради меня?

Людмила. Не могу. Это слишком большой и принципиальный вопрос. И я прошу: давай никогда не вмешивать наше личное...

Скворцов. Понимаю.

Пауза.

Да, ты права.

Клавдия Гавриловна *(входя)*. Николай Степанович, пришли Минугасов и товарищ Стогов.

Скворцов. А Терентий Аверьянович?

Клавдия Гавриловна. Звонил. Сказал, что он на совещании не будет.

Скворцов. Соедините меня, пожалуйста, с ним. И приглашайте товарищей.

Клавдия Гавриловна уходит. В кабинет входят Минугасов и Стогов.

Минугасов. Здравствуйте.

Стогов (Скворцову). Здравствуйте. (Людмиле.) Доброе утро.

Скворцов (идет им навстречу, здоровается). Здравствуйте. Проходите.

Входит Клавдия Гавриловна.

Клавдия Гавриловна. Медведев у телефона.

Скворцов. Извините, товарищи. (Берет трубку.) Терентий Аверьянович? (Слушает и как-то неожиданно кладет трубку на рычаг. Стогову.) Рассердили вы, товарищ Стогов, нашего Терентия Аверьяновича с этим нефтезаводом. Даже видеть вас не хочет. (Другим тоном.) Ну ладно.

Пауза.

Товарищи, сообщение, которое я вам сделаю,—сугубо секретное. Я получил запрос: может ли наш нефтеперерабатывающий завод выполнить срочный оборонный заказ.

Минугасов делает невольное движение.

Я не мог до встречи с вами дать ответ в связи с ситуацией, возникшей на нефтезаводе: сегодня санитарная инспекция должна остановить завод. Прошу обсудить создавшееся положение.

Минугасов (вскакивает по-военному). Готов выполнить любое задание партии и правительства. (Садится.)

Скворцов. Что скажет Людмила Терентьевна?

Людмила (не сразу, волнуясь). Сегодня я останавливаю завод.

Скворцов (Стогову). Григорий Петрович?

Стогов (растерян, но старается не показывать этого). Новые обстоятельства, возникшие так неожиданно...

Пауза.

Казалось бы... (Перехватывает взгляд Людмилы.) Однако я целиком и полностью поддерживаю областного санитарного врача.

Скворцов. Ясно.

Напряженная пауза.

Стогов (решительно). Я могу взять на себя всю ответственность и не останавли-

вать завод. Но при одном условии: товарищ Минугасов должен дать гарантию, что с завтрашнего дня количество вредных примесей в сточных водах будет в пределах нормы.

Минугасов. Что вам Минугасов — козел отпущения? (Скворцову.) Резкое увеличение вредных примесей, товарищ Скворцов, объясняется резким увеличением выпуска продукции. (Распалаясь.) Или это плохо? Может, это противоречит установкам семилетнего плана? Новой Программе партии? Сегодняшнему международному положению?

Стогов. Увеличение выпуска нефтепродуктов и одновременное уничтожение природы — противоречит гуманности, идее строительства коммунизма.

Минугасов. Тогда давайте приказ сократить выпуск продукции. (Почти кричит.) Давайте приказ потушить огонь в сердце рабочего класса.

Людмила. Демагогия.

Минугасов (как ужаленный). Демагогия?! Шестнадцать раз подряд получить Знамя Совета Министров СССР — демагогия?

Скворцов. Вы не горячитесь, Ашот Тигранович. Насколько я понял, увеличение вредных примесей в волжской воде объясняется не столько увеличением выпуска продукции, сколько полным игнорированием вами проблемы очистки воды.

Минугасов (вскакивает). Игнорирую? Я — игнорирую? (Выхватывает из портфеля несколько папок.) Вот они — проекты, полюбуйтесь! Вот этот. Предлагает систему фильтров, которые должны заполняться огромным количеством лугового сена. Весь скот в округе с голоду подохнет, если я осуществляю этот проект. (Швыряет папку на стол, хватая другую.) Этот рекомендует бурить скважины и сгонять воду под землю. Бред! Бред сивой кобылы! (Хватает третью папку.) Этот предлагает очищать воду с помощью реактивов. (Потрясает папкой.) Где они, эти волшебные реактивы? Кто мне их даст? И вообще, существуют ли они в природе? (С силой швыряет папку на стол.) И после этого мне, директору передового предприятия, бросать в лицо...

Скворцов. А вы обращались к своим заводским рационализаторам, изобретателям?

Минугасов (зло). Нет, не обращался. Скворцов. Выходит, заколдованный круг. Рационализаторам вы не верите, от ученых не требуете — откупаетесь одними штрафами.

Минугасов (обводит присутствующих гневным взглядом). Я вижу — мне одному троих не осилить. Нет мне поддержки в этом кабинете. (Вызывающе.) Товарищ председатель совнархоза, вот так, как вы сейчас есть, все втроем приезжайте сегодня на наш завод. Нам будут вручать переходящее знамя...

Людмила (вскакивает). Вопреки всему?

Минугасов. Да. Приезжайте. И все, что вы здесь мне наговорили, скажите им, простым рабочим, рядовым труженикам. Тем, кто славу создает не только своему заводу — всей стране. (Резко поворачивается и направляется к двери.)

Скворцов. Товарищ Минугасов, я вас не отпускал.

Минугасов нехотя опускается на стул.

Когда состоится вручение знамени?

Минугасов. В обеденный перерыв.

Скворцов. Точнее?

Минугасов. В четырнадцать ноль-ноль.

Скворцов (записывает). Хорошо.

Стогов (воинственно). Я выступлю на вашем митинге. И я скажу... Завод будет остановлен. Вы понимаете, товарищ Минугасов?

Минугасов. Завод не будет остановлен. Вы это понимаете, товарищ Стогов?

Скворцов (Людмиле, Стогову). Что ж, очевидно, встретимся с вами там, на митинге. Я так и думал — здесь нам не договориться. Слишком полярны наши интересы в этом вопросе.

Людмила и Стогов уходят.

Минугасов. Я тоже... могу?

Скворцов. Нет. (Звонит.)

Входит Клавдия Гавриловна.

Пока ко мне — никого.

Клавдия Гавриловна уходит. Скворцов некоторое время ходит по кабинету.

Очевидно, Ашот Тигранович, ни в вашей, ни в моей жизни не было столь напряженного и ответственного момента, какой мы испытываем с вами сейчас. Впрочем, я мо-

гу говорить лишь о себе: вы значительно старше меня.

Минугасов. Не извиняйтесь за молодость, Николай Степанович. Вы достаточно преуспели в вашем возрасте.

Скворцов. Ашот Тигранович, я не хотел в присутствии врачей говорить, что я думаю по поводу митинга, который вы устраиваете именно сегодня.

Минугасов. Скажите сейчас.

Скворцов. Скажу. Для вас лично этот рискованный шаг равнозначен самоубийству.

Минугасов (нахмурился). Рано хороните, Николай Степанович.

Скворцов. И я так думаю. Хоронить вам себя — рановато. Вы много сделали для страны, для народа. Вы — кавалер многих орденов. Они заслужены вами по праву. Вы и тысячи, десятки тысяч ваших сверстников, как тот же Терентий Аверьянович Медведев, вынесли на своих плечах тяжесть первых пятилеток — я был еще сопливым мальчишкой тогда. Как же мне не уважать вас, не прислушиваться к каждому вашему слову, не учиться у вас?!

Минугасов (поражен). Николай Степанович!..

Скворцов (взволнованно). Ваше поколение вынесло главную тяжесть и в Отечественной войне. Однако все это не укротило в вас того могучего темперамента, которым я любовался вчера на острове. Минугасов (растроган, негромко). Спасибо.

Скворцов. И ничего, понимаете, Ашот Тигранович, ничего, кроме благодарности, вы не услышали бы от людей сегодня, если бы вы отказались от привычки мчаться вперед, не взирая на дорожные знаки... (Горячо.) Разве вы не понимаете сами: чем быстрее несется автомашина по проселочной дороге, тем больше пыли поднимает она за собой...

Короткая пауза.

Мы хотим, чтобы наши автомашины ходили быстро. Но мы не хотим сегодня глотать пыль из-под ваших колес, как глотали ее вчера. Другие времена нынче, Ашот Тигранович! Неужели вы не замечаете, не видите этого? Неужели вас не коснулось новизна, прелесть, грандиозность задач, поставленных перед нами партией?

Минугасов (не сразу). Вы хотите,

чтобы я ехал быстро и в то же время строил асфальтированную дорогу?

Скворцов. Я хотел бы другого — я хотел, чтобы Ашот Тигранович Минугасов, крупнейший специалист по переработке нефти, после получения хотя бы ну, шестого, ну, восьмого, ну, десятого знамени, чтобы он набрался мужества и закричал во весь голос: «Хватит! Пора отменить существующий порядок награждения лишь за увеличение выпуска продукции. Пора считать достойным переходящего Красного знамени лишь тот завод, который одновременно добился рекордов в увеличении выпуска продукции и в уменьшении вредных примесей в промышленных стоках».

Минугасов. Ого! Однако быстро вы вошли в курс дела и в незнакомой для вас области.

Скворцов. Ничего не попишешь. Листы стали тоже пошевеливаться приходится, когда на него с двух сторон пресс давит.

Минугасов. Следовательно, вы считаете, что все награды, полученные заводом...

Скворцов. Да, и вы так считаете. И давно. Просто вы не захотели, Ашот Тигранович, отказать себе в удовольствии ездить по устаревшим правилам.

Минугасов. Вот вы как!

Скворцов. Одно из двух: или вы останетесь и позаботитесь о дороге, или у вас просто-напросто отнимут права. *(Улыбнулся.)* Шоферские, разумеется...

Минугасов *(невесело усмехнулся)*. Живописно нарисованная перспектива...

Пауза.

Что я должен сделать, чтобы не уподобляться самоубийце и остаться в живых?

Скворцов. Прежде всего уяснить, что вы очень нужны совнархозу как крупный организатор, как опытный директор завода.

Минугасов. Еще?

Скворцов. Вы должны на сегодняшнем митинге сказать коллективу завода, что за нарушение санитарных правил прежде всего отвечает человек, которому Советская власть доверила не только руководство заводом, но и охрану природы.

Минугасов *(опешил)*. На митинге? Сегодня? Я? Сам на себя?

Скворцов. Это еще не все. Вы скажете, что готовы искупить свою вину де-

лом. Вы дадите слово, что лично возглавите борьбу за чистую воду. С помощью совнархоза. С помощью заводского коллектива. С помощью ученых города.

Минугасов *(как открытие)*. Вы боитесь закрытия завода больше, чем я! Вы хотели найти во мне козла отпущения. Не нашли. Не нашли! И не найдете, Николай Степанович.

Скворцов *(устало)*. Я хотел найти в вас принципиальность, честность, порядочность, в конце концов.

Минугасов *(сдержанно)*. Разрешите мне, Николай Степанович, попытаться со временем и в вас обнаружить эти качества. *(Другим тоном.)* С народом я привык разговаривать откровенно. Начистоту. Приезжайте на завод и говорите в мой адрес все, что угодно, — пожалуйста.

Скворцов *(грустно)*. Да, Ашот Тигранович, общаться с народом вы умеете. *(Решительно.)* Что ж, ладно. Продолжим наш разговор на митинге.

Минугасов. Продолжим. *(Уходит.)*

Входит Клавдия Гавриловна.

Клавдия Гавриловна. Опять Елагина, Николай Степанович.

Скворцов *(механически)*. Что ей нужно?

Клавдия Гавриловна. Говорит — срочное.

Скворцов *(думая о своем)*. Зовите.

Клавдия Гавриловна. Вы не забыли, что вам в двенадцать тридцать нужно быть в обкоме партии?

Скворцов *(погружен в свои мысли)*. Сколько сейчас?

Клавдия Гавриловна. В вашем распоряжении двенадцать минут. Машина у подъезда. *(Открывает дверь кабинета.)* Пожалуйста, товарищ Елагина.

Входит Елагина.

Елагина. Вы меня, Николай Степанович, ввели в заблуждение. Оказывается, официального распоряжения о переводе нашего института в Таловку нет. Этот вопрос даже не стоял на последнем заседании совнархоза. Не обсуждался...

Скворцов. Клавдия Гавриловна, познакомьте товарища Елагина со стенограммой.

Клавдия Гавриловна. Хорошо, Николай Степанович. *(Уходит.)*

Скворцов *(Елагиной)*. Извините, опаздываю в областной комитет партии.

Елагина. Я могу прочитать стенограмму в вашем кабинете?

Скворцов. Пожалуйста.

Елагина. Спасибо.

Скворцов направляется к двери, сталкивается с Людмилой.

Людмила *(не замечая Елагиной)*. Коля, выслушай...

Скворцов *(кивок в сторону Елагиной)*. Опаздываю в обком. *(Уходит.)*

Людмила *(увидев Елагину)*. Вы не знаете — он надолго?

Елагина. Волнуетесь, как и я... *(Вздыхает.)* Все мы, бабы, одинаковые. Правда, в отличие от вас, мне некуда торопиться.

Входит Клавдия Гавриловна, протягивает папку.

Клавдия Гавриловна. Пожалуйста.

Елагина. Спасибо, дорогая.

Клавдия Гавриловна уходит.

(Просматривает стенограмму.) Вот... Крышки этой папки прихлопнули меня, как муху.

Людмила. Не понимаю.

Елагина. Разве я виновата, что мои гибридные самки не хотят родить? А я этому всю жизнь отдала, понимаете, жизнь! Это же наука, где из тысячи коридоров один освещен, а в остальных — тьма.

Пауза.

Прибежала сейчас в институт, глотаю слезы, чтоб их никто не видел, и думаю: а что, если в этот самый момент, когда ваш муж считает меня авантюристкой в науке, что, если в этот самый момент я вдруг получила первое потомство от моих опытных рыб! Ах, как бы тогда я разговаривала с вашим мужем! *(Пауза)*. Мечты!..

Пауза.

Мне нужна ваша помощь, Людмила Терентьевна.

Людмила. Пожалуйста, Вера Александровна.

Елагина. Ваш муж переводит мой институт в деревню. Таловку. Видите ли, ему нужно здание под жилье. Типичный демагогический прием. Сбор голосов у населения перед вступлением на престол.

Людмила. Переводят ваш институт? Почему?

Елагина *(не слушая Людмилу)*. Вы, дорогая Людмила Терентьевна, требуете остановить завод, где директором мой муж. Ваш муж посягает на институт, где директором — я. *(Ласково, но с ноткой беспощадности.)* Не правда ли, такая жестокость по отношению к нашей семье не может не вызвать ответных мер?

Пауза.

Вот я и прошу вас, Людмила Терентьевна, как говорят дипломаты, оставить статус-кво. Существующее положение.

Людмила. Откровенно говоря, Вера Александровна...

Елагина *(перебивает)*. Вам, лишь одной вам, ничего не стоит избавить меня и Ашота Тиграновича от позора и несчастья. Вы, одна вы! Николай Степанович так беззастенчиво любит вас. Достаточно одного вашего слова — и все останется по-старому.

Людмила. Что вы такое говорите?

Елагина. Всякая птица думает о своем гнезде. Вы ведь не захотите, чтобы я разорила ваше гнездо, не правда ли? Тем более, что ваши интимные отношения с Григорием Петровичем...

Людмила *(вздрагивает)*. Что?!

Елагина. Видите, сколько общего в моей и вашей судьбе. Нам обоим грозит беда. Родная, кто же поможет нам, бабам, если не мы сами? Не волнуйтесь, ваша тайна уйдет со мной в могилу.

Людмила *(растерянно)*. Что я сделала вам плохого?

Елагина. Ничего. Но согласитесь, милая Людмила Терентьевна: если вы со всей принципиальной остротой ставите вопрос об очистке воды в Волге, то с не меньшей остротой можно поставить вопрос и об очистке вашей совести. Ведь если Николай Степанович узнает все подробности...

Людмила. Что бы я отдала сейчас за право ударить вас, плюнуть вам в лицо.

Елагина. Слишком сильный ветер задул в вашу сторону: плюнете в меня, а запачкаете себя.

Людмила. Да, у вас крепкая хватка.

Елагина. Жизнь так жестока! Милая, я хочу вам счастья...

Людмила. Убирайтесь прочь!

В приемной слышен голос Скворцова.

Елагина *(с угрозой)*. Если нефтезавод будет остановлен, а мой институт — пере-

веден в Таловку, я, дорогая моя, втопчу вас в такую грязь, что вам не выбраться из нее до нового явления Христа народу. *(Уходит.)*

Людмила несколько секунд стоит в оцепенении. Входит Скворцов.

Скворцов *(торопливо направляясь к столу)*. Этот чертов портфель... Никак не привыкну. Опять забыл нужные материалы.

Людмила *(вдруг)*. Коля, не трогай ихтиологический институт!

Скворцов *(удивлен)*. Почему?

Людмила. Я — скажу... *(Борется с собой.)* Не сейчас... *(В новом порыве.)* Я сделаю все, что ты захочешь. Я оставлю в покое нефтезавод, брошу работать в санитарной инспекции. Давай уедем из этого города. Только не трогай Елагину, я прошу — не трогай!

Скворцов. Ты так взволнована, что, кажется, случилось что-то чрезвычайное. Хорошо, я воздержусь с переводом института, но объясни...

Людмила. Нет! Не слушай меня, Коля! Не бойся! Никого не бойся! Не уступай! Они трусливы, как крысы! Они почувяли, что рядом с тобой им не жить так привольно, как жили они до сих пор. Не жить!.. *(Остановилась у двери.)* Обо мне не думай. Я... Я не боюсь ее! *(Убегает.)*

Скворцов. Что за чертовщина! Ничего не понимаю.

Входит Клавдия Гавриловна.

Клавдия Гавриловна. Елагина просила вручить вам лично. *(Отдает конверт, уходит.)*

Скворцов. Елагина? *(Вскрывает конверт, достает письмо, читает про себя, растерянно оглядывается по сторонам.)* Не верю... Ерунда какая. *(Продолжает читать.)*

По улице, под звуки барабана, идут пионеры. *(Бессильно опускается в кресло.)* Не верю...

Пауза.

Людка, что же ты наделала?!

Пауза.

Не верю!

Пионеры уже миновали здание совнархоза, но дробь барабана вдруг начинает звучать так громко, что кажется — рухнут стены. И все-таки крик Скворцова перекрывает этот невыносимый шум.

Не верю!!!

Клавдия Гавриловна *(вбегает испуганная в кабинет)*. Николай Степанович, что случилось?

Возникает звенящая тишина.

Скворцов *(очень тихо)*. Не верю я, Клавдия Гавриловна. Понимаете, не верю... *(Стиснул голову руками.)*

Клавдия Гавриловна. Вас в обкоме ждут, Николай Степанович. Потом вам на нефтезавод надо.

Скворцов *(в отчаянии)*. Никуда я не поеду... Не поеду... Оставьте меня.

Клавдия Гавриловна. Что случилось, Николай Степанович? Вам плохо?

Скворцов. Плохо мне, Клавдия Гавриловна. *(Тяжело вздыхает.)* Плохо...

Пауза.

Позвоните в обком, чтобы меня не ждали. Извинитесь.

Клавдия Гавриловна. А... на нефтезавод?

Скворцов. Я не знаю, что делать там, что говорить. Не поеду. Никуда я не поеду.

Клавдия Гавриловна *(после некоторого колебания, волнуясь)*. Николай Степанович... вы не можете не ехать на нефтезавод. Что бы с вами ни случилось... Не имеете права... *(Смущенно.)* Извините, конечно...

Скворцов *(смотрит на Клавдию Гавриловну)*. Вы правы. Да, не могу. Не имею права, Клавдия Гавриловна.

Пауза. Клавдия Гавриловна уходит и быстро возвращается.

Клавдия Гавриловна. Николай Степанович, Иван Тимофеевич просит вас взять трубку.

Скворцов вопросительно смотрит на Клавдию Гавриловну.

(Бережно, как больному.) Секретарь обкома просит вас подойти к телефону. *(Уходит.)*

Скворцов *(подходит к столу для телефонов, не сразу находит нужный аппарат, автоматически снимает трубку)*. Слушаю вас, Иван Тимофеевич. Нет-нет ничего не случилось. Спасибо, здоров.

Пауза.

Иван Тимофеевич, дайте мне еще одну сутки — решу обязательно. *(Слушает.)* Спасибо. Завтра доложу. На митинге!

Минугасова буду непременно. Спасибо. До свидания. (*Кладет трубку, несколько секунд сидит неподвижно. Взгляд его падает на геодезическую карту, принесенную Клавдией Гавриловной, и на чертежи, оставленные Андреем Шуваловым. Смотрит то на одно, то на другое, и видно, что его озаряет какая-то мысль.*) Клавдия Гавриловна!

Клавдия Гавриловна (*почти вбегает*). Слушаю, Николай Степанович.

Скворцов. Всех заместителей — ко мне. Начальника управления газ-нефть — ко мне. Главного инженера производственного отдела — ко мне. Свяжите меня по телефону с областным управлением пожарной охраны. Попросите срочно мне позвонить начальника управления речного пароходства.

Клавдия Гавриловна (*боевое настроение Скворцова передалось и ей*). Все будет сделано, Николай Степанович. (*Уходит.*)

Скворцов. Кажется, Ашот Тигранович, найдется и мне, что сказать на митинге...

КАРТИНА ПЯТАЯ

Еще до открытия занавеса слышен голос диктора.

Диктор. Товарищи! Митинг, посвященный вручению нашему заводу переходящего Красного знамени Совета Министров и ВЦСПС, состоится на строительной площадке нового крекинга в обеденный перерыв. Повторяю: митинг, посвященный...

Голос диктора прерывается и заглушается оркестром, который играет туш. Слышны аплодисменты. Занавес открывается. Декорация представляет собой эстакаду — ажурный мостик между резервуарами для хранения нефтепродуктов. Высокое голубое небо. Видна Волга.

На эстакаде — Медведев, Минугасов, Филонова, Прохоров и другие рабочие. Внизу — масса народа, хотя сейчас видна только часть рабочих.

Минугасов. Дорогие товарищи! Мы только что приняли из рук дорогого нашего друга, Терентия Аверьяновича Медведева, священное для нас переходящее Красное знамя. Но есть люди, которым успехи нашего завода — как бельмо на глазу. Пусть не обидится на меня Терентий

Аверьянович, но первой среди таких людей я назову его дочь.

Короткая пауза.

Десять дней назад товарищ Скворцова вручила нам категорическое предупреждение, что сегодня она остановит завод. (*Оборачивается к Медведеву.*) И я рад, дорогой Терентий Аверьянович, что ваша дочь сегодня поняла, наконец, что с таким заводом, как наш завод, — не шутят. Разрешите мне от вашего имени, товарищи, заверить нашу родную Коммунистическую партию...

Андрей (*вбегая*). Товарищи! Санитарная инспекция насосную станцию опечатала! Завод наш остановили!

Вздых многотысячной толпы, возгласы возмущения.

Минугасов. Спокойно, товарищи. Санитарный врач идет сюда. Товарищи, пропустите санитарного врача на эстакаду.

Входит Людмила. Люди нехотя расступаются перед ней, образуя живой коридор.

Андрей. Поприветствуем, товарищи! (*Аплодирует.*)

Аплодисменты нелепо звучат в напряженной тишине.

Катя. Не паясничай, Андрей!

Андрей. А ты не защищай!

Катя (*подбежала к Людмиле, тихо*). Я не прощу этого Андрею.

Людмила. Стогова не видела?

Катя. Нет.

Людмила. Где он? Обещал выступить на митинге от имени министерства...

Катя. Не знаю.

Людмила. Что им сказать? Как сказать?.. Осталась одна.

Катя. А я?

Людмила. Спасибо.

Минугасов (*с эстакады*). Людмила Терентьевна, попрошу подняться на эстакаду и посмотреть в глаза рабочему классу, на который вы осмелились поднять руку.

Катя. Не бойтесь. Люди поймут...

Людмила медленно направляется к эстакаде.

Филонова. В войну такого не видали. Фашисты бомбили, цеха горели, а завод работал...

Молодая. Тихо-то как, будто на кладбище.

Пожилая. Будто никакого нашего завода и в помине не было. (*Заголосила.*)

Пожилой рабочий. Цыц! Запримани!

Минугасов. Спокойно, товарищи!

Филонова (*резко*). Что ты, Ашот Тигранович, успокаиваешь? На заводе вредительство происходит, а ты...

Людмила поднялась на эстакаду, молчит.

Минугасов. Товарищ Скворцов, мы ждем.

Людмила (*тихо*). Я скажу.

Елагина (*входит*). Послушаем. Может быть, умнее станем. Правильно, товарищи? А потом и мы кое-что скажем.

Филонова. Не слушать, судить ее надо!

Людмила (*негромко, невнятно*). Товарищи, санитарная инспекция неоднократно просила, требовала...

Мужской голос снизу. Что-что? Чего вы там бормочете? Громче!

Людмила. Я говорю: санитарная инспекция много раз предупреждала руководителей вашего завода...

Пауза.

Кто-то из вас крикнул сейчас — судить меня надо. Что ж, судите...

Пауза.

А если бы... Если бы Владимир Ильич увидел, что стало с нашей Волгой, на которой он... которую так любил... За электростанции, каналы, новые моря он похвалил бы, конечно...

Пауза.

Если мы не будем беречь каждый ручеек, каждый листик на дереве, каждый солнечный луч, мы превратим нашу милую землю в пустыню... Что же мы оставим в наследство нашим детям тогда? Чем будем любоваться сами? Каким воздухом будем дышать? Партия делает все для того, чтобы дать нам долгую жизнь. Почему же мы не бережем каждый день, каждый час нашей жизни?

Минугасов. Людмила Терентьевна, вы выступаете перед рабочими нефтеперерабатывающего завода, а не перед обществом любителей природы.

Людмила. Я выступаю перед советскими людьми, перед хозяевами нашей жизни. (*Твердо, убежденно*.) Знамя не заслужено вами! Не хвалебные речи вам нужны, а горькая правда!

Взрыв возмущения.

Филонова. Ашот Тигранович, неужто этим санитарным врачам все позволено? Неужто на них управу нельзя найти?

Рабочий в берете. Ашот Тигранович, по какому праву на заводскую территорию посторонних лиц пускают?

Высокий рабочий. Дать ей поворот от ворот!

Шустрый. Гоните ее с эстакады!

Шум, крики, свист.

Минугасов. Товарищи! Я приказываю прекратить! Не хватало еще, чтобы на передовом заводе самосуд устраивали!

Елагина (*пытаясь перекрыть всех*). Товарищи! Разрешите мне сказать. Мне разрешите!.. (*Направляется к эстакаде*.)

Быстро входит Скворцов.

Скворцов (*пересекает Елагиной путь*). Убирайтесь прочь! (*Стремительно поднимается на эстакаду. Людмиле, тихо*.) Успокойся.

Минугасов. Товарищи, это новый председатель нашего совнархоза, муж санитарного врача.

Скворцов. Да, она моя жена. И я горжусь, что моя жена первой приняла на себя огонь в этом, к сожалению, запоздалом бою. (*Передохнул от волнения, от быстрой ходьбы*.) Далеко ваш митинг слышать. Хорошо динамики работают. Голоса многих я слышал, а вот твоего голоса, Терентий Аверьянович, не было.

Медведев. Услышишь. (*Громовым голосом*.) В какое время мы живем? Что значит сегодня для нашей страны горячее? Это кровь нашей промышленности, сельского хозяйства, нашей армии. (*Людмиле*.) И так безрассудно лишать нашу жизнь этой животворной крови... (*Ко всем, патетически*.) Вспомните войну... Какие леса мы с вами вот этими руками порубили на противотанковые завалы. Надо было — и губили лес. И с Волгой пока сегодня потерпим. Ну, не покупаемся лишней раз, подумаешь! А насчет рыбы... В морях да океанах ее до черта, там и ловить будем. Ничего — подождем! Обойдемся! (*Людмиле, тоном приказа*.) Немедленно сними пломбу с насосной станции и пусти завод.

Людмила. Нет! Пока Волга не станет чистой — нет!

Медведев. Тогда считай, что и отца у тебя нет.

Тишина.

Скворцов (*не сразу*). Что ж, может, по-своему Терентий Аверьянович Медведев и прав: за авторитет нужно платить щедро.

Пауза.

Совнархоз поддерживает действия санитарной инспекции и считает, что ваш завод остановлен правильно.

Минугасов (*хватает Красное знамя*). Завод вы остановили, но остановить наши сердца вы не в силах — они бьются! И пока они бьются, мы будем сражаться. Сегодня санитарная инспекция ранила нас, но, слава богу, ранила не смертельно. (*Потрясает знаменем*.) Не каждый день и не каждому заводу наше правительство выдает такие награды. Под такими знаменами мы до Берлина дошли. Из пепла и праха наши города подняли. Товарищи! Есть предложение послать нашему правительству такую телеграмму: «Просим пресечь незаконные действия областного врача Скворцовой. Завод остановлен. Годовой выпуск продукции под угрозой срыва». Товарищи! Кто за такой текст телеграммы — прошу поднять руки.

Двое-трое подняли руки и тут же опустили.

Товарищи! Кто за то, чтобы послать такую телеграмму?

Тягостное молчание.

Прохоров. Разрешите мне, Ашот Тигранович.

Минугасов (*обрадовался*). Слово имеет лучший мастер цеха термического крекинга Василий Прохоров.

Прохоров (*кашлянул*). Вот, значит, какое дело...

Пауза.

Ашот Тигранович, когда вы Совету Министров о перевыполнении плана рапортовали, вы о воде докладывали?

Минугасов молчит.

Понятно.

Пауза.

Врача мы тут оскорбляли — кто как хотел... Меня это вы должны оскорблять. Я ведь тоже был в числе тех работяг, в которых Ашот Тигранович нанимал, чтобы

мы потайную трубу для стоков в Волгу вывели...

Общий вздох.

Андрей. И ты — молчал?

Прохоров. Молчал.

Катя (*с горечью*). Почему ты молчал, Василий?

Прохоров. Премию боялся потерять. «Москвича»...

Андрей. Безобразие!

Прохоров. Потом не выдержал — письмо обо всем написал.

Катя (*светлея*). Молодец!

Прохоров. Ребята тоже подписали. Товарищу Медведеву письмо отправили. Ответа нет. А почему — не знаю. А теперь официально заявляю: не надо мне вашего «москвича». Не приму!

Катя (*в восторге*). Васенька, зато я тебя приму!

Смех.

Минугасов. Леонова, почему смех? Зачем серьезный разговор в комедию превращаешь?

Филонова. А я-то, Ашот Тигранович, думала, что премиями ты нас за хорошую работу благодаришь. А ты подкупаешь, выходит? И меня, значит, подкупил, чтобы я твою телеграмму подписала? (*Резко*.) Возьми ты себе мой дамский велосипед и катайся теперь от нечего делать по территории, раз по твоей вине завод остановили.

Рабочий в берете. Легко тебе, Филонова, велосипед отдавать. Все равно, ты на нем ездить не будешь — рама не выдержит. А вот я своего «запорожца» не отдам. Мне его под музыку вручили.

Филонова. Ну и держись за него, за сердешного. Крепче за баранку держись, а то ветром сдует. (*Серьезно*.) Смешного, люди, мало. (*Медведеву*.) Не об том ты, выходит, тут шумел, Терентий Аверьянович. (*Минугасову*.) А с тобой, Ашот Тигранович, даже не знаю, и говорить как — стыдно. (*Ко всем*.) Мой приговор всему делу такой: отошлем правительству знамя обратно и слово дадим, рабочее наше слово: «Не позволим нашему заводу долго стоять. Землю наизнанку вывернем, а не позволим».

Скворцов. Неправильно вы решаете вопрос, товарищи. Это знамя и премии вы получили заслуженно. Работаете вы

отлично, и не ваша вина, что завод оказался в таком положении. Товарищ Минугасов совершил преступление, и он понесет за него наказание, не взирая на свои былые заслуги и награды. Думаю, что и товарищу Медведеву не уйти от ответа перед своими избирателями. Но сейчас вопрос даже не в этом — нужно любой ценой как можно скорее пустить завод. И мы пустим его, товарищи!

Голоса. Как?

— Когда?

Скворцов. Это теперь целиком зависит от нас с вами.

Пауза.

Санитарной инспекции придется снять пломбу с насосной станции.

Людмила (*подалась вперед*). Нет!

Скворцов (*улыбаясь*). Подождите, Людмила Терентьевна, я же не закончил. Вашу пломбу мы... снимем, но не раньше, чем через двадцать четыре часа. К сожалению, по нашим расчетам, раньше — не успеем. Друзья! Рабочий вашего завода, комсомолец-рационализатор Андрюша Шувалов подал интересную мысль...

Катя. Андрюша, милый!..

Голоса. Тише!

— Дайте говорить!

Скворцов. Товарищ Шувалов предложил использовать под временные резервуары для вредных стоков две земляные ямы, в которых вы когда-то хранили мазут. Эти ямы дадут возможность заводу работать трое суток. Совнархоз, отталкиваясь от мысли товарища Шувалова, пошел дальше и предлагает в течение суток перекрыть плотиной прилегающий к вашему заводу Яблонево-овраг. Созданный естественный резервуар позволит нам не сбрасывать в Волгу ни одной капли загрязненной воды уже в течение месяца. Месяц! В нашей ситуации это равно вечности. За это время мы должны найти — и найдем! — надежный способ очистки воды. Не можем не найти! Мы используем опыт Ново-Горьковского, Саратовского, Ярославского нефтезаводов, мы поднимем на ноги всех ученых страны. Завтра к этому времени плотина должна быть готова, и мы пустим завод!

Голоса. За одни сутки перекрыть плотиной такой овражище?

— Надо из цирка КИО пригласить!

— Перебачили, товарищ Скворцов!

— Чудес на свете не бывает!

— Загнули малость!

Скворцов. Да, еще совсем недавно решение такой инженерной задачи в фантастически короткий срок казалось бы несбыточным чудом. Но сегодня, когда партией созданы совнархозы, располагающие резервами современной техники, это нам посильно, товарищи!

Слышна могучая поступь техники, подходящей к заводу.

Слышите?

Пауза.

Когда-то на фронте мы говорили: «За Волгой для нас земли нет». Скажем же и сейчас: «Без Волги-красавицы для нас жизни нет!»

Пожилой. Нет русскому человеку жизни без Волги!

Могучая поступь машин. Дрожит земля.

Скворцов. Товарищ Минугасов, обеспечьте пропуск техники через территорию завода к оврагу.

Минугасов (*вздрыгнул от неожиданности*). Я?!

Скворцов. Приказа об отстранении вас от должности директора еще нет.

Минугасов (*со слабой надеждой*). Да... (*Быстро уходит.*)

Шум моторов, кажется, вот-вот опрокинет землю.

Филонова (*с эстакады*). Глядите, что на дороге делается! Силища какая! (*Со слезами восторга.*) Господи. Да когда же мы все это понаделать успели! (*Людмиле.*) Прости нас за грубость, милая: добро-то ведь в человеке иной раз не сразу разглядишь.

Андрей. И меня извините, Людмила Терентьевна.

Катя. Спасибо, Андрюшенька. (*Прохорову.*) И тебе, Васенька.

Скворцов. Товарищи, все за работу! Прохоров (*поднял знамя*). Народ, к оврагу!

Все, кроме Людмилы, Кати, Медведева, уходят.

Людмила. Они действительно оба по-разному хорошие ребята, Катенька.

Катя. Ой, не говорите, Людмила Терентьевна. Безвыходное у меня положение. (*Убегает.*)

Входит Стогов. Темнеет. Вдали — свет автомобильных фар, вспышки электросварки.

Людмила (*быстро подходит к Стогову*). Что случилось, Григорий Петрович? Вы сказали, что поможет мне остановить завод, потом от имени министерства выступите на митинге. Вы дали честное слово — и не пришли. Что случилось? Что могло задержать вас?

Стогов. Я из-за вас опоздал... Ради вас...

Людмила. Не понимаю.

Стогов. Вызвал по телефону Москву и согласовывал вопрос. Могу вас обрадовать — министр санкционировал ваше решение о закрытии завода. Теперь вам нечего бояться.

Людмила (*горько усмехнулась*). Спасибо за вашу заботу, Григорий Петрович... (*Сдержанно, с плохо скрываемым презрением.*) Не за меня вы испугались — за себя. Уходите же! Я не хочу вас видеть.

Медведев медленно спускается с эстакады.

Стогов (*увидев Медведева*). Что здесь произошло, Терентий Аверьянович?

Медведев. Был для тебя Терентий Аверьянович...

Стогов, пожав плечами, уходит.

(*Остановился посредине лестницы.*) Вот и все... Потерял... Все дорогое за какие-нибудь полчаса потерял... Старею, что ли? (*Смотрит в зрительный зал.*)

Пауза.

Нет ничего труднее — народу в глаза смотреть. А когда-то легко было... (*Медленно спускается с эстакады.*)

Людмила (*подходит к Медведеву*). Папа, пойдем туда, к ним. Смотри, там кипит все.

Медведев. Нет. (*Уходит.*)

Входит Скворцов.

Скворцов. Я знаю все...

Людмила. Коля...

Скворцов. И ничего не хочу слышать... (*Обнял Людмилу.*) Спаяла нас жизнь, чистым оловом спаяла. Теперь — разорвать можно, разъединить — нельзя.

Далекie огни. С Волги доносится знакомая нам песня о родных берегах:

«И не находит сердце слова,
Чтоб о моей сказать любви,
К тем берегам, к которым снова
Меня седины привели...»

Занавес

НОВОЕ В ЖИЗНИ— НОВОЕ В ДРАМЕ

Николай Петров

народный артист СССР

«ПУТИ, МНОЮ ПРОЛОЖЕННЫЕ...»

Журнал «Театр» начинает дискуссию о современной советской драматургии — таковы первые слова обращения, разосланного редакцией журнала «Театр» огромному количеству театральных деятелей, писателей и читателей, активно заинтересованных в судьбах нашего театра.

Конечно, драма является основой теат-

рального искусства, конечно, без пьесы не может быть и спектакля, и мы, естественно, должны в первую очередь сосредоточить свое внимание на том литературном материале, который является фундаментом спектакля. И тем не менее одного этого недостаточно, и даже благополучное решение драматургической проблемы не гарантирует нам пышный расцвет театрального искусства.

Дело ведь не только в пьесах.

И, размышляя о путях и перепутьях нашего театра, мы должны очень хорошо помнить и никогда не забывать о сложности природы театрального искусства, о бесконечном количестве компонентов, входящих в понятие «спектакль», о коллективном начале искусства театра и о тех сложных взаимоотношениях и взаимовлияниях, которые возникают неминуемо, как только начинается работа и сложный механизм театра приходит в движение.

Объявленный репертуар в театре размежевывает творческих работников на занятых и не занятых, и это размежевание устанавливает своеобразие отношений, а распределение ролей в ближайших постановках иногда превращает видимую дружбу в подлинную вражду.

Мне скажут, что таковых пережитков не должно быть, и я заранее согласен с этим. Но если мне скажут, что таковых нет, я позволю себе не согласиться со столь оптимистическим суждением.

И разве только эти противоречия вскрываются в процессе работы?

А взаимоотношения драматурга и режиссера, драматурга и актера, актера и режиссера?

А взаимоотношения режиссера и художника, режиссера и композитора?

А сложнейшие взаимоотношения режиссера и административного руководства — разве эти взаимоотношения не пронизаны самыми взрывчатыми противоречиями?

И вот почему сложность и многообразие искусства сцены обязывает нас никогда не забывать о целом, говоря о той или иной частности, и, говоря о ней, находить в ней то, что связывает ее с жизнью, а также и другими элементами или компонентами театрального искусства.

Мне думается, что благополучие и расцвет театра наступят только тогда, когда между основными звеньями, входящими в понятие «театральное искусство», будет найдена и установлена подлинная гармония, а также когда каждое звено будет творческим и тенденции, заложенные в них, будут отвечать духу времени.

Мы все великолепно знаем, что искусство театра — самое сложное из всех видов искусств, поскольку понятие «спектакль» включает в себя и литературу, и живопись, и музыку, и инженерию, и еще многое,

включая даже человеческое самолюбие, — и тем не менее, когда начинается та или иная дискуссия, тот или иной разговор о театре и ближайших задачах, стоящих перед ним, мы как бы забываем об этой сложности природы театрального искусства и, минуя ее, эту самую сложность, сосредоточиваем свое внимание на какой-нибудь отдельной части пусть очень важной, но все-таки части целого.

А размышляя и разговаривая только о части, мы неминуемо отрываемся от целого и закономерно впадаем в ряд ошибок.

Я глубоко убежден, что в Александринском театре уж не такие все были идиоты, чтобы совершенно не понять чеховскую «Чайку» как литературное произведение. Но «Чайка» требовала пересмотра всего того, с чем театр сжился; во что он глубоко верил, да и не был способен в тот момент мыслить иначе.

«Чайка» была «написана могучей рукой» (определение М. Горького), она была революционным явлением в драматургии того времени, таким же, каким для своих лет были и «Горе от ума», и «Ревизор», и «Борис Годунов», и она требовала революционных преобразований всех звеньев театральной жизни, и успех ее в Московском Художественном театре, конечно, объясняется прежде всего тем, что Немирович-Данченко и Станиславский свершили именно такое революционное переустройство театра. Чеховская «Чайка» была им органически необходима, а не просто желательна, как современная репертуарная пьеса...

Всегда ли наш сегодняшний репертуар складывается по этому принципу, всегда ли он выражает художественную программу театра? Всегда ли мы беремся за пьесу, которая необходима данному коллективу?

А между тем все звенья сложнейшего понятия «спектакль» не могут существовать обособленно, они должны быть приведены между собой в гармонию; а закономерность этой гармонии устанавливается единой идейной и эстетической направленностью, объединяющей драматурга и театр.

Я понимаю, что затрагиваю очень сложную проблему, и решать ее значительно трудней, чем беседовать изолированно об

отдельных компонентах, входящих в понятие «спектакль».

И все же, мне думается, такие размышления будут единственно правильными, если мы хотим нащупать те рычаги в управлении и руководстве театрами, которые способны дать стремительный ход вперед нашему театральному искусству.

Станиславский прекрасно понимал суть и природу театрального искусства, его формула «Театр начинается с вешалки» не является просто удачным афоризмом, а содержит в себе огромное и, если хотите, философское содержание.

Проблема «вешалки» как таковая, разумеется, значительно меньшая проблема, чем, например, вопросы взаимоотношений режиссера и драматурга или актера и режиссера, но даже и эту небольшую проблему Станиславский не боялся выдвигать как первичный, начальный импульс искусства театра.

Выдвигает как первичный импульс и в то же время настоятельно требует полнейшей гармонии во взаимоотношениях всех элементов, раскрывающих сложное понятие спектакля, утверждает данную гармонию не только путем эстетических установок, но и затрагивает нравственные, морально-этические начала. «Чтобы урегулировать между собой работу многих творцов и сберечь свободу каждого из них в отдельности, необходимы нравственные начала, создающие уважение к чужому творчеству, поддерживающие товарищеский дух в общей работе, оберегающие свою и чужую свободу творчества и умеряющие эгоизм и дурные инстинкты каждого из коллективных работников в отдельности.

Эти нравственные начала создает артистическая этика, приспособленная к условиям нашего искусства».

Законы театрального искусства, открытые Станиславским и Немировичем-Данченко, а также и существовавшие до них, вероятно, еще надолго сохранятся в жизни нашего театра, потому что, во-первых, они далеко еще полностью не вошли в практику работы современного театра, во-вторых, вероятно, не родилась еще та титаническая, творческая личность, которая способна установить дальнейшие законы развития театрального искусства. Быть может, эстетические программы Щепкина

и Гоголя, Пушкина и Белинского, Островского и Чехова и не являются исчерпывающими законами театрального искусства, но они, во всяком случае, до сегодняшнего дня сохранили силу своего содержания и ни в коем случае не являются устаревшими и изжившими себя. В современных разговорах о театре мы постоянно слышим и о совершенном согласии всех частей, и о «кафедре», «трибуне», с которой автор обращается к публике, к самым широким кругам зрителей, и о «предлагаемых обстоятельствах», и об «истине страстей», и об «идейности», и о «подлинной народности» театра.

Уже в 1888 году, то есть ровно за десять лет до открытия Московского Художественного театра, Чехов писал Суворину: «Все, мною написанное, забудется через 5—10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — и в этом моя единственная заслуга».

Чехов очень резко разделял то, что он пишет, от того, как он пишет. Он был более чем скромен в оценке своих художественных произведений, но он твердо убежден, что пути, им «проложенные, будут целы и невредимы», — и именно в этом он видел свою «единственную заслугу».

Писателей, драматургов, критиков и театральных деятелей далекого прошлого волновали и беспокоили творческие и теоретические проблемы, и они очень хорошо понимали, что, только опираясь на законы строения, сокрытые в недрах художественного произведения, возможен поступательный ход вперед того или иного искусства.

Станиславский и Немирович-Данченко, освоив великолепнейший исторический багаж своих великих предшественников, создали свое учение о своем новаторском и революционном театре и, положив это учение в основу существования своего детища, создали первый в мире «нравственный театр».

Да ведь и наш молодой современный театр не чурался серьезных теоретических суждений о законах театрального искусства.

Мы хорошо помним страстные выступления по этим вопросам и Александра Афиногенова и Бориса Ромашова, помним и стройную эстетическую платформу,

выдвинутую Владимиром Маяковским. Мы помним не только их выступления, но и те страстные споры, которые постоянно возникали после этих выступлений, и особенно, конечно, это бывало на выступлениях Маяковского.

Куда исчезли эти программные выступления драматургов, выступления, обосновывающие дальнейшие пути развития театрального искусства? Почему драматург современности так мало заинтересован большими вопросами жизни нашего театра?

Почему и мы, режиссеры, предпочитаем говорить «по поводу», а не «по существу» того, что происходит в наших театрах, и не очень-то охотно предлагаем позитивную программу?

И почему, наконец, наше театроведение не очень уж помогает нам разобраться в сложнейших вопросах жизни нашего театра?

Вспомним, как К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко вдохновенно и упорно выковывали законы развития театра и как одновременно с этим Станиславский писал свою «Этику», полагая ее как прочнейший фундамент к своей системе.

Станиславский не разрывал вопросов морально-этического порядка и технологии процессов сценической работы, и даже, пожалуй, мы будем вправе сказать, что вопросы технологии он подчинял вопросам этики.

Технологии как таковой для Станиславского не существовало изолированно, и технологические проблемы были для него неотрывны от идеологических установок и морально-этических вопросов.

Теория рождала практику, практика давала материал для создания теории. Эти два процесса были неразрывны, и не в этом ли крылся успех и творческая жизнеустойчивость Художественного театра?

И, вероятно, нам — Сергею Юткевичу, Валентину Плучеку и мне — удалась постановка «Бани» Маяковского в Московском театре сатиры в 1953 году главным образом потому, что мы очень внимательно изучали идейно-эстетическую программу Маяковского и положили ее в основу

своей работы, и спектакль получился реалистическим, поскольку эстетическая платформа Маяковского была глубоко реалистична, глубоко реалистична и в то же время предельно ярко раскрывала творческую неповторимость личности Маяковского.

Мы постоянно говорим о современности, о чувстве современного, об образах современности. Журнал «Театр» даже провел широкую дискуссию на эту тему, и тем не менее мы как-то не очень точно устанавливаем содержание и исчерпывающую формулировку данного понятия. А ведь правильный ответ на поставленный вопрос — что же такое таит в себе понятие современности — очень бы помог нам в наших суждениях о дальнейших путях развития нашего театра.

Позволю себе попытаться ответить на данный вопрос и предложить искать исчерпывающий ответ на него в неразрывности двух понятий — современности и нравственности, поскольку живем мы в эпоху, когда главнейшая задача нас всех состоит в том, чтобы все силы наши направить на воспитание коммунистической морали. Современность в художественном произведении, мне думается, определяется прежде всего тем, насколько данное художественное произведение выражает и раскрывает сегодняшний этап нравственной жизни народа.

А ведь искусство неотрывно от жизни, и поскольку оно призвано раскрывать нам эту самую жизнь, а также и переделывать ее, то совершенно естественно, что художник и раскрывает ее не во внешне-фотографической похожести отдельных явлений, а в глубочайшей сути человеческой жизни.

Вопросы морально-этического порядка приобретают сейчас для нас, творческих работников, ведущее и главенствующее значение, если мы хотим быть подлинными художниками современности и если мы хотим создавать произведения искусства, пламенно пропагандирующие моральный кодекс коммунизма.

А поскольку произведение театрального искусства создается творческим коллективом, то совершенно естественно и закономерно, что в нашем искусстве человеческие отношения зачастую играют немалую роль.

Не следует также забывать и того, что, в отличие от других видов искусств, в искусстве театра главным является актер, то есть живой человек, а следовательно, его человеческие взаимоотношения со всеми остальными компонентами и будут иметь решающее значение в создании творческого спектакля.

Действительно, попробуйте только задуматься над взаимоотношениями актера и драматурга, актера и режиссера, актера и партнера, актера и художника, актера и композитора, актера и постановочной части, актера и администрации, актера и зрителя, и, наконец, актера и окружающей его действительности.

В конечном счете судьба драматурга — в руках актера. А если актер не уважает драматурга, если он не верит режиссеру,

если он завистлив к таланту партнера, а художник ему мешает, так как спорит с ним о том, что такое хороший вкус, и если, наконец, актер ощущает себя существом особого порядка, позволяющим ему, актеру, смотреть свысока на зрителя, — то, право же, подобные взаимоотношения не смогут способствовать созданию боевого, коммунистического произведения искусства, пусть даже и при наличии хорошей пьесы...

Эту тему, которая меня бесконечно волнует и которая, на мой взгляд, является центральной в наших суждениях о театральном искусстве, можно и должно разрабатывать и вглубь и вширь.

Я лишь коснулся ее в дни «дискуссии о драматургии».



Очень смущает прямолинейность названия. И все-таки соглашаюсь. Что, в сущности говоря, слышится в этом, несколько громоздком, названии? За кажущейся риторичностью вопроса — тревога о человеке, вступающем в жизнь. О человеке, который еще не перешагнул порога зрелости.

Почему именно об этом возрасте? Потому что тут вопрос приобретает особо высокий накал. Это — время посевов. Начало всех начал. Начало побед и начало ошибок. Они идут в завтра. Что им поможет и что помешает? Я знаю одну судьбу — настоящую, невыдуманную, трудную судьбу юноши, вступившего в тяжкий конфликт с жизнью, не нашедшего своей дороги в будущее. Юноши с кличкой «Отпетый». Это было не совсем так: человеческую жизнь не занесешь в рубрику (в пьесах она часто попадает именно в рубрику). И думая об этой судьбе, о десятках других, с особым любопытством вчитываешься в пьесы, где рассказано о молодых, о выборе пути в жизнь, о том, как формируется настоящий характер. Об «идеале» говорят много. И каждый раз за этими речами — тревожные раздумья самого писателя о действительном. О жизни.

Ирина Велехова

МОЙ МЛАДШИЙ ДРУГ

1.

Девочка: Мама, а Пете каждый год покупают новое пальто.

Мама: Вот увидишь, это будет испорченный ребенок.

(Из жизни)

Раз уже дискуссия — начнем с самого острого.

Если взять ранние советские пьесы, 30-е, даже 40-е годы, то можно легко разглядеть где-то в глубине авторского замысла главное: пафос нетерпимости. Человеку, не отвечающему представлению об идеале — беда, будь то пятнадцатилетний школьник или пятидесятилетний муж. Если он пошатнулся, устал, усомнился, отстал — ему приговор.

— Уйди.

— Я никогда не захочу тебя видеть.

— Ты не наш.

В

редакционном плане журнала появляется тема: «Что понимают под

словом «идеал» герои современных пьес?» Написать статью об этом предлагают мне.

— У меня нет сына (вариант — отца).

— Пусть тебя затопит вода!

Не отвечаешь «идеалу», не поддаешься мгновенной перековке — сброшен со счетов (А где Лимон? — Остался в канале. Где отец? — Сдан мною в Чека. Где твой любимый? — Вот все, что осталось: пуговица).

Идеал был прекрасен и суров. Идеал был трудно достижим и почти нематериален, ибо представлял собой абсолютизм. Абсолют служения долгу, абсолют верности труду, борьбе, абсолют забвения себя, своих чувств, семьи, увлечений: всего «личного». Этот абсолютизм в драматургии отражал то неумение сочетать воедино революционную непримиримость и человечность, которое было порождением культа личности.

Сейчас этот категорический абсолютизм потерял свое обаяние, свою власть над умами. Над ригоризмом смеются: «Человек должен быть как гвоздь», — говорится в одной из пьес В. Пановой. Фраза принадлежит не злой, но ограниченной девушке. И все понимают, что это — насмешка автора над недавней моральной программой жизни.

Но снимай — не снимай с повестки дня нетерпимость, все-таки остается вопрос: каким надо быть и как прожить свою жизнь, чтобы «не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы». Не надо делать вид, что говорить об идеале — это неудобно, старомодно, что гораздо элегантнее быть пессимистом, сомневаться в смысле бытия. Не заслоняйтесь скепсисом от вопросов о сущности жизни: не заслонитесь. Они все равно восстанут из-под любых прикрытий. Вопрос об «идеале» остается в силе, потому что в жизни, в действительности человек с ним неизбежно встретится. Рано или поздно.

С молодежью не всегда легко, возраст возмужания — трудный возраст. И часто родителям, листающим Макаренку, кажется, что там нет именно их случая. Случая «самого трудного». Ибо каждый — неповторим.

Все знают, что иногда трудно уследить, как и откуда возникает в юном сердце «плесень». И знают также, что приказом или проповедью плесень не снимешь и не уничтожишь.

Как происходит это разделение молодежи

на бездельничающих, каждый день стоящих на грани бытовых преступлений, — и на тех, кто добровольно встает вечерами в строгую каре вокруг памятника Маяковскому? Вид этих юных длинных фигур, изящество, легкость, добровольность этого своеобразного каре, — все это невольно привлечет ваше внимание.

Почему в тишине выставочных залов музея одни шелкают аппаратом, неутомимо фотографируя обнаженные женские торсы; другие, торопясь и споря, заносят в блокноты названия редких картин и издали признают «настоящего Караваджо»? Потому ли Караваджо интересен этим юношам, что им не свойственна радость бытия? Нет, именно в пламени высокого нравственного горения духа есть удивительная прелесть и вознаграждение. И источник этого горения не в самоограничении, как думают, к сожалению, некоторые драматурги, но в прекрасном чувстве власти человека над жизнью, над «царствами мира». От ощущения безграничности своих сил, интереса ко всему едут едва окончившие школу на целину. От своей духовной щедрости они пробуют себя в труде хлебороба, в строительстве электростанций, заводов, шахт, в любом другом труде.

Здесь начало всех начал. Что же говорят об этом пьесы, написанные за последнее время? Вот что: портит человека, развращает его нравственную основу, разлагает его душу не что иное, как легкая жизнь, с детства лишенная препятствий и трудностей: достаток, сытость, наряды, развлечения, слава и т. д. Помогают же сложиться настоящей личности — только трудности, только лишения, нужда и преодоление помех.

Вот он, бросающийся в глаза, сдвиг истины: свобода труда заменена трудностями. Вместо духовной независимости (мне ничего не нужно) — материальная зависимость (у тебя ничего нет), вместо душевной широты (у меня хватит сил) — стесненность жизненных рамок (а ну-ка, сколько ты выдержишь?). Так сказать, — оборотные стороны медали. Петр в «Потерянном сыне» обретает духовное совершенство только будучи сдавленным тисками жизненных условий. Антон, поняв свою нищету (духовную), отходит от развращающих благ в те же условия, которые сформировали Петра. Кира в «Проводах белых но-

чей» в жестком нравственном кольце обид, унижений, обмана вырастает в большую творческую личность. Ее путь повторит Нинка. Валерик, продолжая жить в удовольствиях, катится все ниже и ниже. В «Моей старшей сестре» тоже ощутима такая предпосылка: Надя мужает исключительно в трудностях, крепнет, как сталь в огне, а Лида, которую она «взяла на себя», как бы именно потому, что ее кто-то опекает, мельче, эгоистичнее, ниже сестры.

Анисим в пьесе В. Лаврентьева («Где-то совсем рядом») знает, что делает не свое дело, и знает, что плохо, если человек делает не свое дело, но именно это «плохо», по всему ходу размышлений автора, и держит его героя на нужной моральной высоте. Пожалуй, ради этой жесткой героизации последовательный автор заставляет своего Анисима под финал сгореть в случайном пожаре.

Алексей в пьесе В. Розова «В добрый час!» тоже воспитан этим «плохо», этим «неудобно», этим «голодно и холодно». А Константин Финн со всем чистосердечием пишет одноактную пьесу «Два часа», где выводит, так сказать, корни порока впрямую — из девичьей любви к нарядам. Ксению одевали с детства в нарядные платья, для нее не жалели затрат — она пала. К двадцати одному году стала исчадием ада. Оля, вырастая в умеренности и строгости, стала образцом добродетели.

Как хорошо все «сходится»... по сюжету. Но если бы драматурги знали, а вернее, вспомнили, как портит, как уродует на самом деле человеческую душу постоянное унижение бедности, удары несчастий, обиды и непризнание. Передо мной — живой пример человека, которого испортила, очерстила не по силам трудная жизнь. Вероятно, он не один такой. А попади он в пьесу — ему, как диккенсовскому бродяге, трудная жизнь пойдет только на пользу.

Тут надо сразу оговориться: речь идет не о силе драматического конфликта, не о той сфере борьбы и столкновений, через которые непременно проходит истинно драматический герой. Борьба и столкновения противоречивых начал — это основа всякой драмы, действующие лица ее существуют только в стихии борьбы. И чем острее столкновения, тем сильнее и ярче пьеса. Чем действеннее конфликты, в которые

вводит драматург своего героя, тем пластичнее лепка его характера. Но одно — условия, в которых раскрывается образ, а другое — вывод драматурга о том, что формирует характер человека — гуманное начало жизни или ее зло. И на этом хочется сосредоточить внимание.

Если пьесы говорят: не желай удовольствий и удобств, хороших платьев и больших квартир, не хоти есть и пить вкусно, не ищи веселья и развлечений, беги от славы, ибо все это несет в себе опасность морального опустошения, — это проповедь. Проповедь, против которой как бы трудно возразить. Может все это «баловство» растлить человека? Может. Но может и не растлить. Вопрос в том, на какую душу это падает. Вопрос «упирается» в человека. Проповедь ответа не дает.

Пьесы говорят еще: трудись, избегай радостей, награды, иди туда, где нет никаких послаблений, где тебе будет плохо, где тебе не будет нравиться, — только тогда ты будешь человеком.

Не будем утверждать, что так никогда не бывает. Бывает и так в жизни. Но можно ли только на этом строить отношение к жизни? Не будем же мы всерьез полагать, что человеку не свойственно желать красоты, награды за труд, веселья и, если заслужил, признания. Не будем же полагать, что так уж зазорно любить хорошие платья, музыку и смех. Молодому это свойственно вдвойне и втройне. Разве не ради света и радости строится в нашей стране новая жизнь? Разве трудности во имя трудностей? Нет. Во имя радости, красоты.

Вот тут мы подходим к главному, к рубикону. К идеалу. К вопросу — ради чего? Этот вопрос делит все на две стороны.

Зачем отказываться от того, что ты имеешь? Даже через атмосферу культа личности мы пронесли знание ответа на этот вопрос. Ради чего! Ради расцвета всех прекрасных сторон жизни. Ради совершенства человека. Ради приближения его к образу гармонической личности. Ради труда-наслаждения. Творчества. Созидания. Ради коммунистического завтра.

Теперь отвлечемся в реальное «по ту сторону». В Швеции высокий бытовой уровень. Каждый третий имеет машину и прочие преимущества. И Швеция — самая

неблагополучная страна по моральному состоянию молодежи. По росту преступности. По «развитию» проституции ради удовольствия. Однажды пришедший в порт бразильский корабль с негритянской командой был взят приступом армией несовершеннолетних девиц, требующих выдачи черномазых парней для развлечений. Примеров больше, чем можно перечислить. Причину ищите в ответе на вопрос: ради чего они пользуются благами жизни. Ради высоких идеалов, высших принципов? Нет. Их жизнь, лишенная высокого общественного смысла, заполняется другим: низменными животными удовольствиями.

Вот он, классический водораздел: он проходит там, где человек общественный (выражение еще аристотелевское) отделен от человека эгоцентрического.

Но общественный человек не значит стриженный, дистиллированный, нивелированный, за которого кто-то думает и кто-то радуется. Нет. Общественный человек не может быть противопоставлен индивидуальности, личности со всеми ее запросами, требованиями и устремлениями. Не противопоставляйте общественные устремления человеческим и человеческим, не подставляйте под понятие «общественный человек» — скитника, монаха, жертвенную овцу. Ибо никто не хочет быть жертвенной овцой, и смешно надеяться, что кто-нибудь поверит, будто это очень приятно. Уверять в этом, пользуясь силой искусства, — значит не уметь открыть молодому человеку, как подойти к красоте жизни. Значит не найти начала всех начал. Перспектив нашей сегодняшней жизни. Они ведь ясны, как никогда, после XXII съезда КПСС... Так не надо теней вчерашнего в вопросе об идеале человека, надо их развеять. Наступил день. И не только «для других», но и для «него» — того скромного, простого и не думающего о себе. Чуткий поэт пишет:

Что-то
Новое в мире.
Человечеству хочется песен...
Мир без песен
Неинтересен.

От молодого взбудораженного ума проповедь самоотречения и смирения отлетает, как горох от стены. Но дело не только в этом. Проповедь самоотречения, в сущности, не удается самим писателям, что

более всего убеждает в ее несостоятельности.

Увы, их положительные герои, прошедшие горнило жизни, сухи и постыны. И не потому, что драматург не наделяет этих героев необходимыми качествами, нет, он наделяет, но и, наделенные всеми качествами, они сухи и скучны. Драматург пытается прежде всего уйти от этого. Тщетно. Устами всех действующих лиц «Потерянного сына» А. Арбузов заверяет нас, что его Петр, его любимый герой — задира, вояка, резкий, обаятельный в своей неуступчивости, гордый, мужественный. Его прозвище «Петух», «Петушок». Он поддерживает народную медицину. Он самоотвержен. Его происхождение «романтично»: он — сын удивительной женщины, которую любил его приемный отец. В финале пьесы именно к нему, Петру, приходит женщина-красавица, умная, честная. Разве недостаточно качеств для замечательного человека? Более чем, — как говорят в одной из современных пьес. Но в драме, в действии эта характеристика почему-то вянет, сворачивается, как сухой лист. Но о причине этого — позднее.

Анисим («Где-то совсем рядом») тоже обрисован как будто бы крупным мазком, наделен яркими качествами. Впрочем, в этой пьесе целая плеяда положительных героев, и всех их автор рекомендует как интересных, острых людей. Они говорят тонко, как герои Чехова («Когда меня пригласили сюда, начинал сходить снег. А вот уж скоро зацветает сирень»), и бурно, как герои гётевского «Фауста» («...этой дрянной материальной оболочки, в которой, как в каменном склепе, как в тюрьме, заживо замурована душа»).

Авторы награждают носителей тяжелого как крест идеала всеми земными благами. Вокруг них плавают любовное марево. Положительные мужчины пленяют женщин, положительные женщины — мужчин, у них «избыток нерастратченных сил», они одарены каким-либо талантом. Их поведение приятно эксцентрично. Так авторы спасают их от беды — от безжизненности. И не могут спасти.

Все равно человечески гораздо милее Вавочка (глупая), подкупающе прелестна Жанна (отсталая), все равно любопытнее как характер Краснощеков — птицевод, убежавший от кур, которых он не-

навидит. Или Антон, обвиняющий Наташу (которой он только что восхищался) в том, что она якобы опрокинула на него стакан чаю. Они подкупают явно вопреки своим отрицательным свойствам: драматурги, когда писали эти фигуры, не тяготились никакими схемами.

2.

— Предки дома? Значит, будет тоска.
— А ведь хотели «детский крик» при лирическом свете...

(Из жизни)

В последнее время появилась другая схема. Она не менее искусственна, чем та, что возникла из деления героев на носителей трудной и легкой жизни. Вторая схема исходит из возрастного признака. Отцы и дети. Чтобы уяснить, наконец, проблеме воспитания здорового и прекрасного человека, находят того, кто мешает этому. Мешают, конечно, отцы. И, попадая в орбиту писателя, они выступают, так сказать, во всем своем ничтожестве.

«Я останавливаюсь в дверях и минуту спустя начинаю в общем шуме различать голоса.

Мать Гали (еще молодая, женица). И она еще в чем-то обвиняет меня...

Дед Алика (с пафосом 14-го года). Позорный документ! А мой внук заявил мне на прощанье...

Отец Юрки (старый боец). Мало мы их драли, товарищи! Мой олух совсем не попрощался. Сказал только вчера вечером: «Не дави мне, папаша, на психику». Ну, я его... кхм... Нет, мало мы их драли. Решительно мало.

Наш папа (мыслит широкими категориями). Удивительно, что на фоне всеобщего духовного роста...

Наша мама (это наша мама). Какие жестокие дети...

Это из нашумевшей повести «Звездный билет». Звездный билет может получить только молодость, чтобы оставить на брэнной земле жалкую помеху в жизненном полете. Тех, кто старше сорока.

Не беда, если полет направлен не дальше ресторана со всем его ресторанным великолепием и ресторанными восторгами. Флибустьеры насмешливо свищут. Радость бытия, как говорят, предстоит им «в полном обнажении».

Стоит человеку переступить порог молодости — и он кандидат в дураки, если уже не дурак. Есть, правда, шанс удер-

жаться в милости у победителя — подладиться к нему. Притвориться, что ты еще молод, еще полон сил и можешь, к примеру, бегать взапуски или строить машину из досок для путешествия по Крыму. Нетрудно — по пьесе «Друг мой, Колька!» — стать своим у двенадцатилетних. Только побегу рядом с ними. Сядь на корточки! Сделай вид, что тебе до смерти интересен шифр «тотр»! И прочее, от чего ты ушел — не мог не уйти — по дороге жизни. И все равно — доверься им: крошки знают, как им воспитывать себя, а заодно и тебя.

Пьеса А. Хмелика снискала популярность — еще бы, такая смелая, критикует пионервожатую Лидию Михайловну! Но кроме наивного представления автора о детской психологии — очень мешает присоединиться к поклонникам пьесы тот факт, что при небольшой перестановке сил «Колька» превращается в старенькую школьную агитку 20-х годов, когда Колька был не положительным, а отрицательным героем. Он делал, в общем, все то, что делает сегодня в пьесе, — срывал уроки, не ладил с учителями, курил и в виде протеста дружил с более опытными «нарушителями».

Но в те годы этим не восхищались, и Кольку стремились «перевоспитать». И в жизни и на сцене. Теперь им восхищаются. В этом и заключается все различие между старой и новой постановкой фигуры главного героя. Но и старая и новая «постановка» кажется мне неубедительной и мертвой: от схемы к схеме!

Трудно. Невероятно трудно одолеть то, что называют проблемой отношений отцов и детей. Сколько характеров, столько и проблем. Иногда это стоит здоровья, нескольких лет жизни. Счастья. И детям и родителям. Мои младшие друзья знают это. Сколько из них потеряли навсегда дружбу с отцом и матерью, взаимопонимание, счастье семьи. Из-за чего? По-разному было. Но главное: трудность одолеть чужую душу. Трудность взаимопонимания людей разных поколений. Она всегда существовала и, наверное, будет существовать. Опыт нравственных, моральных испытаний приобретается, а не передается от одного к другому. Молодой человек хочет самолично убеждаться, «что земля поката». Для него — мир неповторим. Жизнь всегда нова. Чужой опыт к нему не

имеет отношения. В этом корень и комических и глубоко драматических конфликтов. Здесь, а не в прямолинейном противопоставлении косным родителям передовых детей. Так не решить в искусстве ничего. Даже если за это берутся талантливые руки...

Почему-то, по совершенно непонятной причине, с аксеновским решением проблемы «отцов и детей» солидарен тончайший писатель Виктор Розов. И он видит в старом поколении косную силу. Хуже того — носителей культа. Силу, преграждающую дорогу в будущее. Молодые — все равно, чем они отмечены, стоят они что-нибудь или не стоят ничего, — знают, как дорогу расчистить. Они лучше знают, как жить, как работать, куда идти. Старики, каждый по-своему, в чем-нибудь виноваты. Они работали не так, как надо, любили не того, кого надо, и детей своих любят «неправильно». Над их идиотской жаждой ответной любви, уважения к себе, доверия к своему опыту улыбается Розов. Умный и наблюдательный Розов считает, что виновник тут может быть только один: старшие.

Прочитав впервые пьесу «Неравный бой», я пыталась найти ее конфликт в отсутствии взаимопонимания между «отцами» и «детьми». Я строила эту концепцию с нелепой надеждой защиты пьесы от самой себя. Когда же пошли спектакли, стало ясно, как легко над таким построением торжествует идея более прямолинейная — разоблачение отсталости отцов.

Озверевшая толпа носится по двору, вооружившись метлой, за хорошенькой девочкой, вернувшейся со свидания. Конечно, автор уверил нас — он художник, — что вся эта орава отвратительна. И нам жаль девочку, и мы сочувствуем ей в ее стойком сопротивлении. Но верно ли делать из всего этого только «семейный» вывод? А Розов пишет сценарий «А, Б, В, Г, Д...» и подчеркивает все недоговоренности: излюбленный конфликт «отцы и дети» решен здесь еще более явным приговором отцам.

Тогда «примерим» к жизни. Ну хорошо, допустим, отцов приговорили и развенчали. Допустим, «отцы» — косные, пережитки культа, дети несут светлое начало. А дальше что? Расчистится благодаря этому дорога в будущее и решатся все проклятые вопросы, в которых часто путается молодежь? Если она захочет прислушаться к

этому, — запутается еще больше. Как правило, пьесам, где заискивают перед юностью, верят те, кто нашкодил: не столько верят, сколько берут их в качестве щита. Или ширмы. Одностороннее решение этого конфликта, сложнейшего среди людских конфликтов, — не человечно. Отцы, которые ничего не понимают, и дети, которым все известно, — это игрушечная баталия. Она не дает ответа на вопрос.

Казалось бы, встретились две «платформы», два взгляда на формирование характера: один утверждает жизнь-трудность, другой — жизнь-свободу, наслаждение. Нет, это просто столкнулись две схемы, два предвзятых взгляда. И их столкновение ничего не осветило, даже не дало вспышки.

...Вопрос о пути в жизнь со всеми его трудностями и испытаниями чрезвычайно важен, его никто никогда не снимет. Он будет возникать в каждой настоящей пьесе о человеке, если, конечно, пьеса пишется о человеке, а не сводится к хрестоматийной заповеди, «как стать хорошим».

Драматург, старающийся эту заповедь провести сквозь всю пьесу, сразу попадает на удочку дидактического жанра: он вынужден подбирать героев, как докладчиков одной и другой позиции, и заводить между ними искусные словесные турниры, чтобы поддержать так называемое действенное доказательство облюбванной им истины.

Но это внешнее действие. Внешнее столкновение. И как оно ни сильно — это еще не признак драмы или трагедии, вообще драматической поэзии. Ибо если ты подбираешь «докладчиков», ты уже разделил живой ход мысли одного человека на двоих. Вместо того чтобы открыть нам внутренний спор развивающейся мысли. А именно внутренний спор, внутреннюю диалектику мысли в силах отразить драма: в этом ее прелесть. Ее особая сила.

Однажды по радио зазвучал явный спор о понимании идеала жизни. Яснее нельзя было ставить вопрос о том, как жить. Это был диалог из пьесы, ныне уже старой, — из «Чудака» Назыма Хикмета. Говорили хорошо, сильно. Но что-то было «не так»,стораживала явная подстановка в репликах спорящих. Это было, как при игре в шашки, если бы один из игроков нарочито решил проиграть, ради торжества партнера. Диалектика мысли снималась.

Нихаль. Слушай меня... Ты все твердишь: не в пустыне находимся! Нет, мы находимся в пустыне. Этот город — пустыня. Даже хуже пустыни. Этот город, все города, все деревни, весь мир — это девственный лес...

Ахмед. Я во многих книгах читал эту казенную, эту неоригинальную сказку: мир — это лес, и люди — хищные звери.

Нихаль. И если ты не съешь, тебя съедят.

Ахмед. Кого же в данный момент я должен съесть?

Нихаль. Ты умнее их... Ты не должен допустить, чтобы тебя съели.

Ахмед. Что же мне делать?

Нихаль. То, что делает дядя, что делают Неджми, Абдурахман, Кямиль...

Ахмед. Мне не нравится то, что они делают.

Нихаль. Но мы вынуждены делать много такого, что нам не нравится. Я всю жизнь это делала и... делаю.

Ахмед. Например?

Нихаль. Послушай, будь разумным, если ты меня любишь, сделай хоть для меня... Посмотри на мои руки... В доме дяди я была чужая, но не была судомойкой!

Ахмед (*целует руки Нихаль*). Прости, прости меня, милая... Прости. С утра до вечера тружусь как осел.

Нихаль. Не нужно трудиться как осел, нужно охотиться как волк. Так делают все. В шелках, в брильянтах я покажусь тебе еще красивее, еще привлекательнее!

По мысли, по замыслу «Чудак» — это подлинная трагедия. И если она не поднялась до трагедии, то только оттого, что единый поток страстной, борющейся мысли разведен в ней на два потока. Нихаль «поставляет» Ахмеду поводы для доказательства его правильного мышления. И это обнаруживается отчетливо. Но вместе с тем обнаруживается, что оба мыслят однолинейно. Не сложно, не глубоко.

Наблюдая в быту столкновение сторон, мы замечаем только определяющий стимул, движущий каждой из них: мы не всегда видим борьбу противоречий, рождающих поступок или слово. А они есть и у людей, действующих мелко или неумно. Но истинный драматург видит и отражает их. Оттого внутренний мир глупых и пошлых людей из горьковских драм выглядит порой более интересным, чем душа наиположительнейшего героя иной пьесы. Все в человеке — любом — перестает быть неинтересным, если его психический склад выразил в живом характере художник. А у нас порой ставят перед героем (с большой буквы) чучело для кавалерийской учебы или мальчика для битья и восхищаются, что герой вышел из борьбы с победой. Лидия

Михайловна, стоящая перед Колькой, — чучело, а не драматическое лицо. Если уже на то пошло, дядюшка Ухов, стоящий перед очаровательной девушкой Надей, — это типичный «мальчик для битья». Я говорю об этом только потому, что есть острая необходимость настоящего отражения тех бед, тех сложностей, которые происходят в жизни — и с пионервожатыми, и со старым поколением, прошедшим сложную полосу, и с младшим. Речь не об иллюстративности, нет: сила драматического и трагического — вот что способно отразить эти сложные жизненные процессы. Мы глушим эту силу, если приветствуем пьесы, которые кончаются тем же, с чего начались.

Это не призыв к раздвоению, потому что в раздвоении скорее можно обвинить схематиков в драматургии. Это и не призыв к сложности; придумать схематическую душу — сложность, а отразить живую — естественность.

3.

Люди хотят, чтобы я им в популярной форме все рассказывал и доказывал...

(Из пьесы В. Пановой «Как поживаешь, парень?»)

Тут возникает другая грань вопроса: о художественном натурализме. Натурализм есть причина дидактики и схематизма. Мелко думают — вот где беда! Быть очень точным, очень конкретным и «бытовым» для драматурга — вещь соблазнительная. Многие видят в этом потолок искусства и пробить его не собираются. Но можно быть точным и в то же время поднимать живое и конкретное до обобщения, необходимого искусству.

Бытовая правда — это всегда частная правда.

Если бы Лев Толстой не поднялся над бытовой стороной случая из уголовной хроники, вместо «Живого трупа» мы читали бы пьесу о вреде алкоголя...

Если бы Достоевский был в плену у бытовых наблюдений, вместо «Идиота» были бы случаи из уголовной хроники, а «Кроткая» читалась бы как рассказ о жертве жадного ростовщика. (Впрочем, повесть и пришла в такое состояние, будучи экранизированной на Ленфильме.)

Быт — это очень модно сейчас, это что-то «неореалистическое». Но быт — не предмет драматургии. Драматургия, как всякое искусство, стремится обобщать явления быта, извлекать их квинтэссенцию, суть, их духовную субстанцию.

У нас зачастую говорят о быте в применении к искусству совершенно неверно. И вносят ужасную путаницу в важный вопрос образного отражения действительности.

Не зная, как определить писателя, рисующего человеческий характер на том фоне, какой его окружает в жизни (в отличие от писателей, стремящихся вывести характеры на нейтральном обобщенном фоне), его впопыхах и явно по недоразумению начинают именовать «бытописателем». «В. Панова принадлежит к числу лучших наших бытописателей», — объявляет Н. Крымова, приступая к анализу пьесы «Проводы белых ночей».

Допустим, что это открытие: бытописатель в драматургии. Что же драматург делает в этой злополучной роли? «Быт — основа ее творчества, — поясняет нам далее Н. Крымова. — В отношении быта она точна, даже скрупулезна и редко допускает случайности». Даже скрупулезна! Право, трудно назвать настоящего писателя, который бы скрупулезно выписывал этот пресловутый быт.

Но у меня нет охоты ловить оппонента на оплошностях. Необходимо другое... Необходимо выяснить наконец принципиальную истину: в самом ли деле у «быта» такое великое право в литературе и такие огромные полномочия? И вот, читая статью Н. Крымовой дальше, я вижу, что даже сторонники бытового направления не в силах оправдать это несуществующее направление.

Поясняя, что такое быт, который якобы является основой творчества В. Пановой, критик относит к быту: судьбы простых, невидных героев, трудности их биографии — ленинградскую блокаду, одиночество матери Валерика, вдовы солдата, и... «наверное и то, что квартира у них тесная, разгороженная с помощью фанеры в недрах старого, доживающего свой век дома». «Важны, — пишет далее Крымова, — и еще многие такого же рода подробности, составляющие ткань пьесы, ее внутреннюю логику и оправдание». И тут подводится

не очень продуманный итог: «у пьесы В. Пановой, как и у ее повестей и романов, есть корни — и они уходят в быт» (подчеркнуто мною. — Н. В.)

Вот что получилось у Крымовой. Промаш не случаен, потому что быт — категорию жизни — она внесла в категорию искусства, а ей там места нет. Из всего перечисленного ею под категорию быта не подходит ничего, кроме фанерной перегородки. Остальное относится к драме и трагедии — законным видам драматической поэзии.

Нет нужды говорить, что это просто беда, если «корни» произведения не проросли глубже быта. Нет нужды вспоминать, что даже перед картиной голландского натюрмортиста мы останавливаемся не оттого, что он пророс в быт, а оттого, что он оторвался от него и создал в натюрморте образ человека, одухотворившего быт. И не быт владел его творческой мечтой, когда он брался за кисть.

И не быт владеет мыслью Веры Пановой, когда она пишет «Проводы белых ночей» — понять это не составляет труда. Но именно бытовой подход к истории Валерика и помешал писательнице сделать более глубокий вывод из этой истории. Ведь предположение, что Валерика погубила жизнь, полная удобств и материнских забот, — это предположение основано на бытовых, частных наблюдениях. И выше этого потолка не поднимается.

Мне кажется нужным остановиться здесь на другой пьесе Веры Пановой — она называется «Как поживаешь, парень?» Вот это уже явно не «бытовая» пьеса. Да, конечно, герои тут простые, невидные люди, и их биография не овеяна героикой. Но мысль об этих людях умудрена поэтическим прозрением художника. И жизнь самого обычного, никому не известного парня становится предметом драматической поэзии. Вы не скажете, что пьеса «Как поживаешь, парень?» написана ради того, чтобы заставить нас любить несчастья. Не скажете также, что она является самоучителем по взаимоотношениям отцов и детей. Хотя все эти стороны жизни человеческой отражены в пьесе Пановой. Ощущение чего-то большого, настоящего рождается оттого, что тут отношение к человеку, понимание его судьбы и, если хотите, его назначение в жизни человечески и гуманны по-настоящему. Да, в

этой пьесе Вера Панова рассказывает о тяжких, о невероятных трудностях жизненного пути героя. Но все дело в том, с каким прицелом ведет она этот рассказ. Не умиляясь этими трудностями, не упоывая на их исцеляющую силу, не призывая «пострадать», чтобы «излечиться». Нет. Сурово и сдержанно. И с внутренним протестом. Так умеют говорить Леонов, Погодин, Штейн, Салынский в своей «Барабанщице».

Вот он, герой, вступил в этот огненный, в этот девятый круг. И драматург как будто кричит ему беззвучно: «Не обгори, выдержи, постарайся устоять, ведь этот проклятый круг кончится когда-нибудь!» Ему этот «круг» по-человечески ненавистен.

Драматург этот знает: живая душа не сгорит, выдержит. Но кроме «выдержки» есть и другие стороны жизни человека. Они гибнут — и это плохо. Мой младший друг прошел этот круг, обгорел, понял. Но он потерял. Потерял очень многое: время! Жить заново времени уже не было. Заботкин, выдержавший свои тяжкие, пожалуй, невыносимые испытания, возвышается в наших глазах. Мы видим, что он стоек, что его воля необычна. Но его моральный потенциал — критерий его человеческой красоты, — разве он был хуже до всех испытаний? Нет. Нет! Тогда о чем же говорить? Тогда не уверяйте нас, что сделать человека честным можно, только если бросишь его в горнило, если сдерешь с него шкуру, три шкуры.

Не случайно, что именно «Парень» Пановой, в котором нет рецептов и наивных правоучительных схем, отличается художественной тонкостью и силой поэтического построения. Это закономерно. Большая мысль не обнаружила бы своего величия, будь она выражена грубо и нетонко, или, как мы говорим, нехудожественно. Только если художник задается мелкой целью что-то проиллюстрировать, кого-то назидательно проучить, его кисть теряет свою гибкость, свою мощь. Она уже не отражает жизни духа, души человеческой.

Можно, конечно, сказать просто: какая там душа, речь идет о парне, о Жене Заботкине. Но писательница не позволяет сделать эту стыдливую уступку «трезвому взгляду». Вот тут-то и скрыт тот самый ход от частного к общему, когда вы в какие-то моменты понимаете, что частная

судьба человека приковывает ваше внимание к чертам всеобщности. В чем эта всеобщность? Ведь то, что происходит с Заботкиным, могло произойти только с ним; но та сила сопереживания, горечи или радости, которые вызывает в вас его история, относятся уже к человеку вообще, к некоей живой человеческой душе, чье отражение художественно запечатлено в образе юноши Заботкина. Оно запечатлено именно «художественно», а не всеми «внешними приметами» (которые есть в этой пьесе, но которые сами по себе решающей роли не играют). И один из признаков художественности или драматургической силы, с которой это сделано, есть глубоко скрытая диалектика развития характера. Заботкину не нужно в качестве носителя авторской тенденции доказывать риторически свою правильную позицию. Ему не нужно провоцировать носителей отрицательной позиции на высказывания и вступать с ними в спор, не дающий движения действию. Ему не нужно быть фигуркой на заранее расчерченной доске, которую автор будет передвигать, чтобы доказать, как неправы «вообще все родители» или «все дети» в несложной и нежизненной игре, придуманной для них. Счастливый герой: он получил право от автора не объяснять своих действий и не разъяснять чужих поступков, у него простор для подлинно драматургической, самостоятельной жизни. Это есть и в малом: вот он молча ликует, когда выходит в свой первый путь.

Мысли Заботкина:

Меня подвезет кто хочешь!
Меня подвезут куда хочешь!
Меня подвезут с удовольствием!
Меня подвезут с восторгом!

И в большой, в кульминационной сцене, когда герой на грани жизни и смерти.

Я привожу ниже отрывок из пьесы Пановой не для того, чтобы вы прочитали в популярной форме изречения Жени Заботкина об идеале, но для того, чтобы вы проследили, как страстно, с какой силой обрзанности лепит писательница характер своего героя.

Заботкин. ...Я тебе страшно поверил! Что ты меня любишь, поверил... Это не ты меня продала. Твой страх меня продал, твой стыд перед ним. Он-то ведь тоже тебе верил... мы перед ним очень были виноваты! Надо было прийти по-честному, болван

я, что не настоял, тебя послушался... Прийти и сказать — мы виноваты...

Женщина (радостно). А помнишь, как мы с тобой встречались в балочке!

Заботкин. Да, да, да!

Он кладет на баранку руки, женщина, сидя рядом, прижимается к нему плечом, и ветер треплет их волосы.

Женщина. Быстрее, еще быстрее. Еще.

Заботкин. Больше нельзя.

Простор легит мимо них.

Женщина. Дай мне поправить.

Заботкин. Научись сначала.

Женщина. Я же умею!

Заботкин. Не дури!

Женщина. Немножко!

Заботкин. Угровишь и себя и меня.

Она обнимает его, они уже не в автомобиле.

Слышишь — пчелы гудят?

Женщина. Закрой глаза. Я их поцелую.

Заботкин. Там он нас и застал, в нашей балочке. Я говорил — надо было прийти и сказать! Я говорил!

Он встает с отчаянной решимостью, а у тумбочки сидит муж Женщины, и Женщина прокрадывается и становится за спиной своего мужа.

Муж. Жена мне рассказала, так что с вами разговор короткий... Вы шантажист, вор, насильник, вы запугивали мою жену письмами, которые она якобы вам писала, — письма в стихах, смешно, — эти письма вы украли у меня, они были когда-то адресованы мне! (Женщине.) Скажи при нем.

Женщина. Да, они были адресованы тебе.

Муж. И он их украл.

Женщина. Он их украл.

Муж. Из моего стола.

Женщина. Твоего стола.

Муж. И шантажировал тебя, принуждая к свиданиям.

Женщина. Принуждая.

Муж. К свиданиям.

Женщина. К свиданиям...

Муж. Дайте сюда письма. (Женщине.) Скажи ему.

Женщина. Отдайте.

Заботкин кладет на тумбочку письма.

Муж. Об остальном будете говорить со следователем. (Уходит.)

Заботкин. С тех пор, ты знаешь, я так и хожу с этим клеймом. И даже не могу закричать — я не шантажист, я не насильник! — потому что это значит — обвинить тебя...

Женщина. Но с тебя ведь сняли судимость.

Заботкин. Да, прокурор такой попался, прокурору обвинять полагается, а этот подал на пересмотр... А люди говорят — я ловкач, вылез сухим из воды. Люди хотят, чтобы я им в популярной форме все рассказывал и доказывал...

Женщина. Не вини его так уж... Он ведь крупный был начальник. Он свою честь спасал. Женечка. Ведь человеку честь дорога...

На черном окне возникает рисунок решетки.

Заботкин. Честь... Еще бы!

Женщина. Но он так потом мучился!

Заботкин. Мучился? Я бы на его месте пулю в лоб...

Женщина. Женечка. Да.

Заботкин. Что да?

Женщина. Он пустил себе пулю в лоб. Он убил себя. Женечка. Он не вынес.

Заботкин. Лжешь?

Женщина. Лгу.

Наплывы и воспоминания в практике драматургов встречаются теперь часто и порой только с утилитарной целью. Но тут иное. Жизнь Заботкина дошла до предельной точки напряжения. И к этой сцене мы вдруг как бы взлетаем с сильного трамплина, затаив дыхание. Наше сопереживание герою дошло до высшей точки. Это, конечно, блестящее использование большой силы искусства — условности и обобщения. Эта сцена и реальна и символична в одно и то же время.

Панова ведет в своем «Парне» разговор о прекрасном в человеке, свободно поднявшись над придуманным жанром «бытовой пьесы». На широкий простор обобщения она вышла приемом большой классической драмы. Вера Панова открывает такую остроту драматического начала в душе своего героя, что всякий, читая, невольно пропускает эти перипетии через себя. Не то чтоб он вставал на место героя, но его переживания становятся близки нам, они «наши», потому что они подлинные или же подлинно раскрыты. Мы «обречены» на сопереживание герою, а только этим путем совершается в искусстве открытие истины, нахождение ответов.

Художественный язык пьесы высок и сложен, но он понятен, оттого что это язык искусства, а истинное искусство не может не быть понятным. И в пьесе о Заботкине есть то, чего недостает многим пьесам о воспитании человека: искренняя заразительность, стремительный ход к сердцу читающего.

Вопрос об идеале, о том, как быть человеку прекрасным, не снят с повестки дня. А может быть, он только теперь и ставится? Надо спешить. Двадцатилетние не ждут. Они идут в другие десятилетия. Среди сил, воспитывающих человека, искусство — одно из важнейших. Оно не только отражает внешние стороны жизни. Оно умеет заставить человека заглянуть в свою собственную жизнь. В свою душу. И хорошо, когда оно обращает свой строгий лик к человеку и спрашивает его все-р-ьез:

— Как поживаешь, парень?

А. Добротин

главный режиссер Воронежского драматического театра

МЫСЛИ ВСЛУХ

*Пока
одни мечты...*

Как-то, лет десять, а может быть, и больше, тому назад, Мария Ивановна Бабанова горько сетовала на то, что давно, очень давно ей приходится

только мечтать об образе советской героини.

Сейчас мы уже не слышим, что талантливая актриса вот-вот осуществит свою мечту. Бабанова молчит!

Совсем недавно, года три тому назад, Вера Николаевна Пашенная сказала, что после хозяйки Нискавуори она хочет сыграть интересную роль современной советской женщины.

Сегодня, получив Ленинскую премию за «Вассу Железнову» и хозяйку «каменного гнезда», она вспоминает счастливые, но далекие времена Любви Яровой и говорит об ожидаемой роли своей современницы больше из вежливости.

Жизнь идет и идет, а этих ролей все нет и нет.

Грустно? Давайте скажем прямо — трагично.

Я всегда испытываю чувство неловкости и обиды, когда ко мне, как к главному режиссеру, приходят ведущие мастера нашего театра и делятся своими мечтами — сыграть Ларису, Дездемону, царя Федора, Хлестакова, видя в исполнении этих ролей единственную возможность полностью раскрыть свои творческие силы.

Правда, мне могут возразить, что не так давно артист Сергей Папов создал вдохновенный образ своего замечательного современника Ивана Буданцева. К Буданцеву Папова пришла всесоюзная слава.

Да, все это так и было. Но вот беда! У артиста в душе вместо радости — горький осадок.

Дело в том, что спектакль «Иван Буданцев», получивший единодушное одобрение многих критиков, многих известных театральных деятелей, прошел в Воронеже не больше 25 раз и был снят с репертуара. Зритель остался равнодушным к пьесе, хорошей пьесе талантливого драматурга В. Лаврентьева.

А вот «Иркутская история» приблизительно за тот же срок прошла у нас 100 раз. Не 25, а 100! Хотя этот спектакль, говорю, как режиссер, положил руку на сердце, был слабее, чем «Иван Буданцев».

Несколько слов о конфликте...

Творческая судьба драматурга В. Лаврентьева — нелегкая и незаслуженная. Но она имеет свои глубокие корни.

Существует мнение, что пьесы на колхозные темы, так называемая «деревенская тематика», не имеют успеха у зрителя. Да, в общем это соответствует действительному положению вещей.

И виноваты в этом прежде всего драматурги. Целый поток якобы «злободневных» пьес о деревне грешит иллюстративностью. Какой же зритель захочет «наслаждаться» надоедливым повторением «заезженного» жизненного материала! Под сомнение при подобной ситуации ставятся и хорошие драматические произведения.

Искусства нет, если нет нового, впервые увиденного, потрясшего художника. Именно тогда под пером драматурга рождается произведение с сильным, драматически захватывающим конфликтом.

Я не боюсь сказать, что, несмотря на отсутствие в нашем обществе антагонистических противоречий, конфликты в советских пьесах должны быть непримиримыми, «на смерть».

Кстати, сейчас довольно широко распространено мнение, что если действие пьесы развивается между «своими» или даже «родными», то о непримиримости конфликта не может быть и речи.

Я с этим категорически не согласен. Вспомним, например, такую мягкую, человечную пьесу, как «В добрый час!» В. Розова. В ней действуют даже не просто знакомые, а отцы и дети! Однако конфликт между ними — страшной, непримиримой силы.

И природу конфликта нужно анализировать глубоко и тщательно, а не походя просто констатировать тот или иной факт, объясняя все трудное и неприятное, как некие пережитки «старого» мира.

Что я имею в виду?

Два года тому назад в «Литературной газете» было напечатано, как молодой разбушевавшийся офицер кричал на свою жену: «Смирно!», — и жена, убоявшись мужа, вытягивалась перед ним «во фронт».

Что это? Новое или пережиток старого? Безусловно, это — гнусно старое. Но я хо-

чу, чтобы мне внятно объяснили, откуда это взялось у молодого офицера Советской Армии, которому отроду-то тридцать с небольшим?

Другой пример. Не так давно в одной из центральных газет рассказывался такой факт: прокурор, директриса школы и секретарь горкома травили передовых учителей за то, что они встали на защиту своего товарища, учительницы, покончившей жизнь самоубийством из-за мерзкого заседания школьного совета. А это что такое и откуда? Просто «недостаток»? Не слишком ли мягкое название для равнодушия, которое фактически убило человека в самом прямом смысле этого слова?

Наши газеты пишут обо всем этом с большой разоблачающей силой и болью, чего как раз нельзя сказать о пьесах.

Ну, а очковтирательство, которое совершенно не нашло отражения в нашей драматургии? Оно принесло очень много вреда и было безжалостно осуждено партией. А в пьесах все как-то получается мораль для детей: «Приписками заниматься нехорошо, нечестно».

Драматурги нередко очень легко расцениваются с недостатками нашей действительности. А их надо обобщать, для того чтобы разоблачить философию того или иного гнусного явления и раз и навсегда покончить с ним.

Существует еще и такое мнение, что у нас чуть ли не на каждом шагу рассыпаны так называемые «новые» конфликты. Прямо бери их пригоршнями и переноси в пьесы.

За событиями нашей жизни действительно трудно угнаться. Но вот вопрос: нужно ли искусству стремиться «бежать» за ними? Нужно ли спешить «злободневно» отражать и почин Гагановой, и подвиг Гагарина и Титова, и великое поднятие целины, и многие другие героические дела нашего времени? А может быть, все эти и многие другие события должны сиять отраженным светом от одной великой темы — эпопеи, которая началась с октября 1917 года? Тема эта, на мой взгляд, в освобождении людей от собственнического, эгоистического «я».

И разве в связи с этим нельзя создать величественную эпопею о русском крестьянине, который из собственника прев-

ращается в коммунистического строителя жизни?

Нет, не надо увиденные на ходу «конфликты» торопливо переносить в пьесу. Это обманчивая легкость. Не может здесь присутствовать подлинное искусство. Конфликт надо творчески воссоздать, может быть, многое в него привнести от себя, от своей творческой индивидуальности.

Жизнь в искусстве гораздо сложнее, чем упрощенное представление о конфликтах «на каждом шагу». Если же брать просто жизненный случай, то это, по образному выражению М. Горького, «глупо, как факт».

И еще: какая бы крупная государственная проблема ни ставилась в пьесе, если в ней не будет захватывающих человеческих судеб, зритель такие пьесы смотреть не будет и весь политический заряд пропадет даром.

Нужно помнить, что каждого сидящего в зрительном зале захватывает прежде всего судьба человека.

Вот тут-то я и подошел к так называемой проблеме положительного героя, которая пока является ахиллесовой пятой почти каждого драматургического произведения.

Когда наш зритель испытывает наивысшую радость от спектакля? Тогда, когда он, узнавая на сцене самого себя, вырастает духовно, начинает осознавать свои потенциальные силы. Ведь подлинное искусство всегда зовет к нравственному совершенствованию человека. При этом нельзя забывать, что положительный герой, а вернее герои,— это не монументальные памятники, а наши чудесные советские люди в их повседневной жизни — в любви, в радости, в горе, в борьбе.

Драматурги часто грешат тем, что придумывают «героя», демонстрируют количество его номенклатурных положительных качеств.

Я придерживаюсь такого мнения, что чем больше и больше будет «проанализирован» и «точно сформулирован» положительный персонаж, тем скорее он не получится. А когда в результате этих операций мы видим перед собой гладенького,

обтекаемого человека без сучка и задоринки, то его остается уже только возненавидеть.

Гамбургский счет...

Пока еще, к большому огорчению, почти никто не занялся глубоким исследованием того, почему же очень нужные по теме и даже обладающие как будто бы художественными достоинствами некоторые пьесы, поддержанные многими инстанциями и столичной прессой, — успеха у зрителей не имеют. Зритель почему-то смотрит эти пьесы, как некий принудительный ассортимент. Идут годы, годы невыясненных отношений — критика хвалит и пьесы и спектакли, а зрительный зал пустует. Неужели так будет продолжаться и дальше?

При этом происходит довольно странная вещь. Почти все знают, что такое хорошая пьеса и что такое плохая, как надо создавать художественные образы и т. д. И ничего не смыслят в этом только... драматурги; оказывается, именно они безнадежно «отстают» почти по всем статьям. Н. Ф. Погодин не выдержал и буквально прокричал в своей статье в «Известиях»: не надо учить, не надо делать из драматургов фонвизинских недорослей, ибо в искусстве не все так просто, не все укладывается в арифметическое дважды два...

Правильно. И все-таки, дорогие наши драматурги, многое хочется вам сказать, не поучать, а прямо и нелицеприятно сказать. Без чинов, без званий, «по гамбургскому счету», начистоту, о плохом и хорошем.

Требования к драматургам большие. Но и возможности после XXII съезда КПСС перед ними открылись огромные. И мы вправе ждать пьес большого философского содержания, согретых захватывающей личной темой. Нам нужны эпохальные пьесы, которые будут жить века и неизменно потрясать людей. Нам нужна современная советская классика!

Мы ждем, мы верим!



О. Грудцова

О ПЛОХИХ ЛЮДЯХ

Едва ли не самая сложная вещь на свете — отношения между людьми. Недаром говорит поговорка, что нужно пуд соли съесть с человеком, чтоб

узнать его. Да, сложны отношения людей, сложен внутренний мир человека. И как бы ясны, как бы гармоничны ни были социальные, общественные связи в нашей стране — нет и не может быть однообразия психологического облика, стандартизации нравственных устремлений, одинаковости душевного склада.

И поэтому, быть может, один из самых существенных недостатков большинства современных наших пьес состоит в том, что характеры героев ясны с самого начала. С первого же момента происходит лишенное каких бы то ни было внутренних трудностей самораскрытие характеров.

После Чехова и Горького, после МХАТ и Станиславского, в наши дни, когда психологическая организация человека, делаясь все более цельной, в то же время становится все сложнее, можно ли так прямолинейно рисовать образы героев, как это делали Сумароков и Херасков, не улавливая тончайших движений человеческой души.

А зачастую бывает так: выходит наш герой на сцену, и через десять минут вы уже знаете, что это за человек. И больше вам, в сущности, нечего делать в театре. Ведь не только же за тем вы пришли, чтобы смотреть, как развивается сюжет. Да и сюжет-то важен не сам по себе, а как средство раскрытия характеров. И если вы с первого же акта о герое все знаете, вы легко можете предугадать и самый ход событий.

Сложный, требующий собственных интеллектуальных усилий процесс познания человека — вот что главным образом духовно обогащает зрителя, доставляет ему эстетическое наслаждение. Искусство учит людей глубже, полнее узнавать друг друга и самих себя и таким образом помогает думать, жить, действовать; Горький говорил, что «Евгения Гранде» Бальзака помогла ему понять деда. «Книга обладает способностью доказывать мне о человеке то, чего я не вижу, не знаю в нем», — говорил Горький.

Но особенно нетерпима примитивная угадываемость характеров, когда дело касается так называемых «отрицательных» героев наших пьес. Не потому, что

хорошие люди менее сложны, чем дурные, отнюдь нет. Наоборот, благородный человек душевно богаче, глубже, тоньше, и только в долгом общении можно охватить все многообразие его внутреннего мира. Характер достойного человека тоже раскрывается не сразу, а постепенно, хотя ему и нечего скрывать. Просто потому, что его внутренний мир многогранен, в разных обстоятельствах, в отношениях с различными людьми раскрываются разные стороны его души.

Дурного человека распознать труднее, потому что у него больше развиты защитные рефлексы. Он маскируется, приспосабливается, зачастую даже непроизвольно, сам того не замечая.

Далеко не всегда ведь негодяй отдает себе ясный отчет в том, что он — негодяй. Большой частью наедине с самим собой он находит тысячи оправдывающих его поведение обстоятельств. Он пребывает постоянно в состоянии самообороны, совесть его поразительно гибка. Все защищается в нем, и не только от других людей, но и от самого себя. Услужливая память сохраняет лишь то, что выгодно помнить, и безжалостно отбрасывает все, что может пробудить угрызения совести; поступки и слова человека, которому он причинил зло, понимаются им так, как их выгодно понимать, он цепляется за самый пустячный промах своей жертвы и раздувает его в преступление, он обвиняет окружающих людей, условия — и все это, чтоб оправдать себя в собственных глазах. Для самоутверждения. На помощь ему приходит лицемерие, ложь, мимикрия... И часто это совершается подсознательно, помимо него самого.

Дурные свойства человека не сразу видны, именно потому, что маскировка его редко бывает заранее продуманной, сознательной, зачастую он искренне верит, что на самом деле ни в чем не виноват. Надо быть сильным и смелым, чтобы признаться себе самому в собственных низких мыслях и чувствах. Но одни, даже признавая это, продолжают творить зло, другие борются со своими пороками.

Правда, история литературы знает персонажей, которые с первой до последней минуты выступают как откровенные носители зла. Но в этих случаях образ обретает почти символическое звучание, вос-

принимается как намеренное, явное обнажение порока, когда в силу вступают заострение характеристик или сатирическая гипербола, психологическая сгушенность или гротесковая откровенность. А кроме того, он, этот открытый носитель зла, не скрывая от зрителей своих низких страстей, ведет с окружающими его на сцене хитрую и разнообразную игру. Иначе его коварство было бы с первого момента разгадано. Разве известно Отелло о черных замыслах Яго, разве не видит он в его поступках движение самой чистой дружбы, самой острой боли за обманутого друга, за обманутое человечество? Доверчивость погубила Отелло, но ведь для этого надо было сначала доверять. А разве редки у нас пьесы, где персонаж словно напоказ выставляет всем и каждому свои пороки, а все остальные, точно слепые, не замечают их. Тут уж не о доверчивости речь, а о легкомыслии, не о том, что духовно прекрасным людям чужда подозрительность, а о преступной глупости и слепоте.

Но дело не только в том странном прямодушии, с которым большинство отрицательных героев сами себя разоблачают. Важно вот что: ведь отрицательный герой, как и всякое явление, — историчен. Современный плохой человек по-другому плох, чем персонаж из XIX века. Для периода коллективизации характерен ожесточенный кулак Сторожев из «Одиночества» Вирты; некоторые просчеты в первый период Великой Отечественной войны наиболее полно воплотились в образ отставшего от жизни генерала Горлова из пьесы Корнейчука «Фронт». В подлинном произведении искусства отрицательный персонаж так же, как и положительный, олицетворяет собой то или иное общественное явление. Искусство вскрывает социальные законы жизни, а не просто копирует ее поверхностное движение. Изображая на сцене общественное зло, которое так же исторически обусловлено, как и прогресс, как и добрые дела человека, драматург объясняет жизнь и вдохновляет людей на борьбу с этим злом. А какой толк вывести плохого человека, если плохое — это всего лишь его личные качества, не связанные ни с какими явлениями действительности? Темные страсти, низкие мысли, дурные поступки — все это осталось нам от

прошлого, когда были искривлены, подавлены, изуродованы характеры людей, вынужденных противопоставлять свою личную злую волю злу общественного устройства или, обнаруживая светлые стороны своей души, гибнуть в неравной схватке с несправедливым миром. Но ведь мало только констатировать, что современные пороки — это пережитки буржуазной эпохи. Надо ведь разобраться еще и в том, почему заражают эти пороки одних и не касаются других, какие именно условия способствуют развитию этих пороков. Чем питается карьеризм, откуда двурушничество, что вскормило очковтирательство? Честно отвечая на эти вопросы, мы разберемся не только в истоках этих страшных явлений, порожденных прошлым, но и в их сегодняшнем облики.

Но какое ж социальное, современное явление раскрывает, например, Н. Винников, рисуя в пьесе «Квартет Алямбор» (напечатанной в альманахе «Современная драматургия») мелкого жулика и развратника, заведующего магазином Сербина? С ворами, растратчиками борется уголовный розыск, ну и что с того? При чем тут искусство? Ведь ни о чем другом, кроме того, что есть еще у нас жулики, образ Сербина нам не сказал.

А посмотрите, с какой быстротой срывает с себя личину доброго гения этот отрицательный герой. Якобы из сочувствия устроив на работу к себе в магазин не попавшую в театральную школу молодую и красивую девушку Инну Стрельцову, он на следующий же вечер предлагает ей пойти с ним в ресторан. А когда Инна пробует отказаться, прямо говорит: «Вы у меня, так сказать, в руках. Я — заведующий магазином, вы — продавщица. От меня многое зависит». А затем продолжает: «Мы зайдем с тобой к моему приятелю. У него большая, шикарная, совершенно изолированная квартира...» Получив от девушки пощечину по всем правилам хорошего тона, Сербин из мести тотчас же на глазах у зрителей строит козни и обвиняет ее в воровстве. А сам собирается бежать с государственными деньгами. Четверо отвергнутых, по-рыцарски преданных Инне юношей вызывают милицию... Так легко и быстро расправился автор со своим отрицательным героем. А значит, и с положительными, чей внут-

ренний мир непременно становится мельче, бледнее, если борются они с маленькими людишками, которые к тому же сами ежечасно и откровенно про себя говорят, что они маленькие, что их надо поскорее убрать с дороги, а не тратить силы на их распознавание.

Или вот перед нами пьеса К. Финна «Красавец огонь». В этом произведении сама тема связи науки с жизнью, с практикой строительства коммунизма решается упрощенно, умозрительно. Автор противопоставляет друг другу два типа ученых: профессор микробиологии, директор института Рязанцев принципиально «работает на будущее», а профессор Воронцов — на сегодняшний день. Кстати, странное представление о научной деятельности, словно можно заранее задаться целью — сделать открытие, которое понадобится людям только через сто лет...

Но нас в данном случае интересует не это. Посмотрите, как ведет себя отрицательный персонаж, сын профессора Воронцова, научный сотрудник этого же института, Захар. Он выступает против отца, поддерживает его противника, профессора Рязанцева. А оставшись наедине с отцом, в ответ на его обвинения в трусости, в пресмыкательстве перед директором, преспокойно признается: «Перед силой... ничего не поделаешь! Что такое я по сравнению с Рязанцевым? А донкихотство сейчас не в моде!» Полное отсутствие какой бы то ни было маскировки у Захара на протяжении всей пьесы вызывает одно лишь недоумение.

Могут сказать: в этом есть свой резон, бывают откровенные циники. Но ведь откровенный цинизм — это тоже своего рода защитный рефлекс, маска. Человек заявляет: «Я подлец», «Я негодяй», — полагая, что таким образом обезоруживает своих противников — благородных людей и одновременно утверждает себя в собственных глазах. Все это куда сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Точно так же ведет себя и другой отрицательный персонаж в пьесе Финна — доктор биологических наук Зуев. Этот прямо заявляет Рязанцеву, что высказывался за связь науки с жизнью, потому что такая мода. «Моде надо отдавать дань!»

Захар Воронцов, Зуев — персонажи второстепенные; однако расположенные на

заднем плане фигуры призваны оттенять, подчеркивать те или иные стороны души главных героев. А для чего автор вывел на сцену Захара и Зуева? Никого они не оттеняют, никакой мысли не несут. Нарисованы они так, что никакого общественного зла собой не воплощают, это фигуры случайные, не имеющие влияния на ход событий.

В драме А. Салынского «Барабанщица» действует «высоконравственный» дядюшка главного героя, Федора, — Чуфаров. Чуфаров — фигура отнюдь не случайная, в нем заложен глубокий смысл. Чуфаровское неверие людям, которое в представлении автора неотделимо от эгоизма, от формального отношения к человеку, противопоставлено в пьесе гуманизму Федора, его вере в душевную чистоту советского человека. Чуфаров — отрицательный герой «Барабанщицы» — современен, потому что современна позиция драматурга, который требует судить о людях не только по внешнему поведению, а проникать в их сердца, искать скрытые мотивы их действий.

Чуфаров ненавидит Нилу Снихко. Поначалу ненависть его кажется естественной. В глазах Чуфарова, так же как и остальных, Нила — предательница, она продалась немцам. «Овчарка» — прозвали ее ребята, соседи, все советские люди, свободно вздохнувшие после изгнания фашистов с нашей земли. Стало быть, ненависть Чуфарова к Ниле — священная ненависть. На стороне отрицательного героя Чуфарова, казалось бы, несокрушимая правда. А ведь это очень важно, чтоб зритель не просто следил за событиями в пьесе, а раздумывал при этом, испытал смену самых противоположных чувств, может быть, в какие-то минуты был даже уверен, что отрицательный герой — прав.

У отрицательного героя непременно должна быть своя правда, и когда зритель в процессе развития действия сам, без авторской укажки, поймет, что это не правда, а ложь, только тогда он почувствует, что прожил с героями их жизнь и она духовно обогатила его, прибавила зоркости его глазу, научила понимать людей. Горький, например, отлично знал, как сложна человеческая душа. У его отрицательных героев всегда есть своя, с их точки зрения истинная, правда. Стоит вспомнить Бессеменова из «Мещан».

Вот он говорит своим детям: «...Я не хочу никого обижать... Я сам обижен вами... горько обижен... В доме моем я хожу осторожно, ровно на полу везде битое стекло насыпано... Ко мне и гости — старые приятели — перестали ходить: у тебя, говорят, дети образованные, а мы — народ простой, еще насмеются они над нами... А вы никакого внимания на отца своего не обращаете... никогда не поговорите с ним ласково, никогда не скажете, какими думами заняты, что делать будете? Я вам, как чужой. А ведь я — люблю вас... Люблю. Понимаете вы, что значит — любовь!»

И потом: «Безжалостные! Стеснили нас... Чем гордитесь? Что сделали? А мы — жили! Работали... строили дома... для вас грешили... может быть, много грешили — для вас».

Право же, сердце сжимается от боли, когда слышишь эти слова. Сочувствуешь Бессеменову, как это ни чудовишно, его поначалу жаль. И только постепенно понимаешь, что правда у него есть, но его правда — маленькая, мещанская...

Вернемся, однако, к «Барабанщице». Оказывается, что Чуфаров — эгоист и трус. Любовь Федора к Ниле возмущает ум и сердце Чуфарова не потому, что Нила — предательница, а оттого, что эта любовь может повредить его, Чуфарова, благополучию. Он прямо говорит племяннику: «Учти, Федор, я и так чувствую себя... не совсем удобно: я держу на работе своего племянника. Меня не станут обвинять в семейственности, пока племянник ведет себя хорошо. Но как только ты споткнешся, а ты споткнешся на этой связи обязательно...»

И снова, и снова повторяет, что для него самое важное — снять с себя «ответственность» за «общественное лицо» Федора.

И в этой драме неточным кажется нам поведение отрицательного героя. Зачем понадобилось Чуфарову так настойчиво самого себя разоблачать? Ведь он занимает в высшей степени выгодную драматическую позицию; преследуя свои низкие цели, он прекрасно мог бы оперировать такими высокими понятиями, как верность Родине, презрение к тем, кто ее предал, жажда отмщения за свой народ... Само-разоблачительная откровенность героя психологически неоправданна.

«Иркутская история» Арбузова — это

тоже пьеса о вере в людей, о том, что надо искать в человеке хорошее и помогать ему развиваться, расти. В отличие от Нилы Снижко, героиня Арбузова, касирша из продмага Валька, — как будто действительно пустой и никчемный человек. Содержание ее жизни составляют танцульки и легкие отношения с поклонниками. Но каким суровым судом судят автор, герои пьесы, сама жизнь не Вальку, а Виктора Бойцова, отказавшегося назвать Вальку, с которой он находится в любовной связи, своей женой! И наказывает Арбузов своего героя не так, как обычно это происходит в наших пьесах, когда совершившего прегрешение персонажа или уведят в милицию, или исключают из института, или снимают с руководящего поста. За безнравственный поступок Виктор несет нравственную кару. Жестокое возмездие пришлось ему претерпеть. Ибо нет, кажется, ничего более горького, чем сознание, что в твоих страданиях виноват ты сам. Оттого, что по собственной вине теряет Виктор Вальку, мучения его в тысячу крат сильнее.

А обратил ли внимание зритель, как изменились в этой пьесе сами понятия хорошего и дурного? По старым, мешанским представлениям, поведение Виктора вполне закономерно, — казалось бы, за что его упрекать? Но дело, разумеется, не только в женитьбе, мысль автора глубже и шире. Когда Сергей говорит своему лучшему другу Виктору Бойцову: «Так не любят», — он не только о браке Виктора с Валькой говорит. Сергей обвиняет Виктора в том, что он в Вале ничего не понял и даже не стремился понять. Он говорит, что истинная любовь зорка, она видит то, что скрыто от равнодушного глаза, и она благотворна. Она делает любимого — человеком, как сделала человеком Вальку любовь Сергея. Но оттого, что у Виктора есть своя правда, пьеса, разумеется, только выигрывает, она обретает нравственный смысл, обобщенное звучание. Ибо важно ведь не то, что плох герой сам по себе, а то, что правда его плоха. Что она — не правда. Ведь стремление именно это сказать и заставляет истинного художника браться за кисть или перо.

Пьеса Арбузова еще и потому так жизненна, что молодые ее герои, как это нередко бывает и на самом деле, сами

пока что плохо знают свои силы и свою душу. Виктор не понимал, что любит Вальку, а Валька, радуясь своему легкомыслию, своей веселой терпимости, даже не подозревала, что она человек глубокий, что в тайниках ее души скрыты большие, сильные чувства...

Да и всегда ли правомерно так механически делить всех людей на положительных и отрицательных?

«А по-вашему, Кармен — отрицательная? Ага, молчите. Разве бы композитор такую хорошую музыку написал, если бы она была отрицательная?» — спрашивает героиня Арбузова Валя у Сергея.

В самом деле, в каждом человеке (если речь идет не о враге, не о преступлении, а о проступке) есть хорошее и дурное; от общественных условий и в огромной степени от окружающих людей зависит, что же возьмет в нем перевес. Не в этом ли состоит одна из существенных задач коммунистического воспитания, чтобы бережно и чутко выращивать все светлое в человеке?

Вот в пьесе Штейна «Океан» разве скажешь про Платонова и Часовникова, что один из них — положительный, а другой — отрицательный? Что может быть упрощеннее, чем такое схематичное деление героев? Симпатии зрителя движутся: то он сочувствует Часовникову, то он возмущен им и в душе восторгается Платоновым... Совсем не так легко и просто соглашаешься с драматургом, который утверждает право друга на насилие над волей товарища. Не соглашаешься даже, если это насилие совершается во имя блага этого самого товарища и во имя пользы дела. Порой нестерпимое чувство протеста охватывает, когда следишь за поведением командира миноносца Платонова, непростительным, беспощадным кажется его грубое вмешательство в судьбу друга, лейтенанта Часовникова, душа которого рвется на берег. Нередко считаешь, что слова Часовникова — справедливы, его стремления искренни, а поступки Платонова — и в самом деле грубая тирания, «удобная форма деспотизма». Читаешь пьесу — и споришь с автором, споришь с самим собой. И только к самому концу начинаешь убеждаться, что Платонов прав. И тогда проникаешься уважением к человеку, который так непреклонно, так смело взял

на себя страшную ответственность — ответственность за чужую судьбу, потому что видел ее глубже, перспективнее, чем тот, кто должен был решать сам за себя.

Впрочем, немало еще у нас и в полном смысле этого слова дурных, безнравственных людей, хищников, карьеристов, индивидуалистов. Явление это сложное, и борьба с ним неимоверно трудна. Чтобы писать образы законченных негодяев, нужен поистине гражданский гнев и в то же время тончайшее мастерство аналитика, глубокие знания психолога, широкая подготовка социолога. Дурному нет места в нашей действительности. Поэтому его нужно тщательно и всесторонне объяснять, чтобы устранить, развенчать, чтобы с ним покончить.

Кому неизвестно, что отрицательный герой в драматургии играет важную роль? Когда отрицательный герой историчен,

когда это крупная фигура и она нарисована во всей своей психологической сложности, тогда вырастает и образ его противника, передового, высоконравственного человека, и борьба между ними становится значительной, обретает глубокий общественный смысл. В то же время правдивость, острота, жизненность конфликта страдают, если противник хороших людей не несет собой ни малейшей опасности, если для разоблачения его не требуется никаких душевных усилий, не требуется решительной, последовательной и самоотверженной борьбы.

А раз снижается острота конфликта — значит, снижается и самый нравственный подвиг советских людей, ведущих огромную неустанную работу, не только изменяя лицо земли, но и изменяя, совершенствуя души, выкорчевывая зло, недостатки — все мешающее движению к коммунизму.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ДРАМАТУРГУ МИТРОФАНОВУ

Дорогой Лев Иванович!

Наш театр поставил две Ваши пьесы — «Сто часов» и «Сибирскую новеллу». Нас увлекла возможность рассказать о людях, живущих и работающих в необычных и очень сложных обстоятельствах на Памире и в Сибири, о людях с ясной душой и чистой совестью. Пьесы, несмотря на их несовершенство, увлекли своей свежестью и непосредственностью. Люди в них — легкие, с юмором. Они ищут друг друга и радуются, обретая один другого. Они добры и симпатичны. Мы работали над «Ста часами» и «Сибирской новеллой» с большим увлечением.

И все это время мы пытались раскрыть и понять: что такое... Митрофанов? В чем особенность его видения жизни, какова его сущность как художника, кого он любит и кого ненавидит? Словом, нам хотелось узнать о Вас как можно больше.

Прошло полгода со дня премьеры «Сибирской новеллы» и четыре месяца со дня премьеры «Ста часов». И теперь мне, как режиссеру этих спектаклей, кажется, стало ясным то, чего я не понимал раньше.

Мне хочется напомнить Вам, Лев Иванович, тот вечер, когда Вы впервые пришли в наш театр. Все мы долго находились под впечатлением этой встречи. Вы очень интересно рассказывали о Памире, о людях, с которыми там встречались. Вы говорили мягко, с улыбкой. И за всем этим мы чувствовали Ваше восхищение людьми, конкретными людьми, одним, другим, третьим...

Когда Вы ушли, мы вновь взялись за Вашу пьесу... И странно: она оказалась беднее и бледнее Вашего рассказа. Мы обнаружили, что свежесть Вашего письма уживается со штампами, с общими местами, с приблизительностью.

Чувствую необходимость привести хотя бы один пример.

В пьесе «Сто часов» встречаются инженер Хрусталеv и геолог Наташа. Они не виделись целый год. Наташа не знает, как отнесется к ее приезду на рудник Хрусталеv, любит ли он ее до сих пор — ведь она ответила отказом на предложение Хрусталева стать его женой. И она предельно активна в стремлении узнать все это. Хрусталеv же, увидя Наташу на руднике, столь же активно стремится понять, что побудило ее приехать сюда, сохранились ли прежние ее чувства к нему.

Вот часть этой сцены:

«Хрусталеv. Пойдите, Наташа!.. А наша та, последняя, встреча, в Москве, год тому назад?

Наташа. Вы тогда получили направление на этот рудник. Летели самолетом. И у вас в Москве было так мало времени — четыре часа... Все это я узнала потом, намного позже... Вы появились в институте неожиданно, с чемоданом, даже небритый... Вы помните, что вы говорили?

Хрусталеv. Я предложил вам... стать моей женой».

Бряд ли эти слова выражают активнейшее внутреннее действие Хрусталева и Наташи. Этот отрывок нужен был Вам для ознакомления зрителя с историей отношений героев.

В другой вашей пьесе, «Сибирской новелле», расстаются Северин и Марина. Что же они говорят друг другу в эту минуту?

Марина. Как это началось? Тогда, в тайге? Мы шли вторые сутки. Не было сил...

Северин. Но мы несли с тобой первую горстку золота.

Марина. Его нашел ты.

Северин. Была метель, сорокоградусный мороз...

Марина. Ты почти на руках донес меня до какой-то сторожки!..»

Итак, снова воспоминания, как при встрече, так и при расставании. И в «Ста часах» и в «Сибирской новелле». Правда, в дальнейшем для нас Вы переделали эту сцену, почувствовав в ней фальшь. Но ведь в старой редакции сцена Северина и Марины идет во многих театрах, в таком же виде она напечатана и в альманахе, и отдельной книжкой!

Прошлым летом Вы полтора месяца путешествовали по Алжиру. Потом, вспоминая об этом своем путешествии, Вы буквально заворачивали своими рассказами. До сих пор перед глазами такой эпизод: по улице идет алжирский мальчик с грудным ребенком на руках. Навстречу автомашины с захватчиками, с усмирителями. Мгновение... — и в одной руке

грудной ребенок, в другой — граната, которая летит в автомашину... Маленький герой знает, что он будет схвачен и расстрелян.

А Ваш рассказ о том, как повстанцы часами лежат в песке, сливаясь с пустыней, и неожиданно возникают, услышав или увидев что-либо подозрительное.

Или рассказ о фашисте, из бывших гитлеровцев, понимающем неизбежность гибели реваншизма, а вместе с тем продолжающем активно действовать как реваншист.

И вот на основе всего увиденного — пьеса «Одна тысяча вторая ночь»... Кабачки, левицы, проститутки, театральные эффекты и интриги в манере Эжена Скриба... Где же сегодняшний Алжир, который вы увидели? Где преображенный фантазией художника действительный мир? Где Митрофанов потрясенный, где разгневанный? Может быть, эта пьеса и будет иметь успех. Но за счет чего? За счет отказа от самого себя? За счет отказа от жизненной правды? Не слишком ли это дорого, Лев Иванович?

Вы были в Алжире всего полтора месяца, а первый вариант пьесы написали в еще более короткий срок. Думается, что в этом все и дело. Вы еще не успели увидеть пьесу, пережить изображаемые события, а уже спешите написать ее. Не потому ли позднее Вы согласны переделывать собственные пьесы и так и этак? Не потому ли создаются Вами несколько вариантов одной и той же драмы? И даже меняются имена действующих лиц?

В Ваших драматургических произведениях есть интересные люди. Но их характеры, по существу, только заявлены, а потом брошены. Вы спешите дальше.

К примеру, интересна фигура Жолудева в «Ста часах». Но он раскрыт не до конца. И Хрусталеv — серьезная заявка на образ героя наших дней. Если бы вы знали, с каким увлечением мы работали над ним! Этот одержимый человек — борец — полностью отдан людям, он внимателен к ним, все время рядом с ними, не уходит в себя, не обособляется. И все-таки он не так волнует зрителя, как нам хотелось бы. Мы понимаем ход его мыслей, когда дело касается проекта спасения рудника от надвигающейся лавины. Но ведь этого мало. Где его мысли о жизни? Именно такой человек интенсивно и самостоятельно мыслит обо всем и о всех, глубоко чувствует. А внутренний мир Хрусталева в значительной степени оказался зашифрованным, закрытым. Почему? Да все потому же: спешите.

И еще одно соображение. Часто в Ваших пьесах, расталкивая локтями истинных героев, нахально вылезают вперед парикмахер или банщик, гладильщица или редактор, он же цензор. Вы где-то преувеличиваете роль и значение этой публики. А иногда Вы

подталкиваете своих героев, дергаете их, не даете им успеть зажечь собственной жизнью.

Наш театр, как вы знаете, поставил горьковского «Якова Богомолова». Мы обратили внимание на то, что, где бы мы ни играли эту пьесу, в зрительном зале воцарялась напряженная, иногда даже пугающая нас тишина. Мы бывали свидетелями стихийно возникающих дискуссий. Не о том, как играют актеры и хорош или плох спектакль. А о том, что из себя представляет Никон Букеев, отчего Ольга Борисовна — жена Богомолова — изменила мужу с Ладыгиным, почему Богомолов, которому Ольга Борисовна рассказала о своей измене, ведет себя именно так, а не иначе?

Горький заставил зрителя не только сопереживать с образами спектакля, но и думать. И не только это. В статье Ю. Юзовского о нашем спектакле есть также строки: «...они (зрители) стали увлекаться ходом пьесы, неожиданными поворотами ее мысли» (Подчеркнуто мной — Л. Н.).

Именно неожиданные повороты мысли пьесы увлекают зрителя. Неожиданность — не в сюжетопостроении, а в ходе мысли. А происходит так потому, что люди, действующие в пьесе, не дергаются автором, он их никуда не ведет и не толкает. Они живут сами по себе. И потому, что они интересны, сложны, самобытны, они ведут себя неожиданно даже для самих себя, а вместе с тем — логически закономерно.

Думается, что обо всем этом нельзя забывать подлинному художнику.

Помнится, Вы говорили, что работа с нашим коллективом помогла Вам как драматургу, способствовала Вашему росту. Желание и сейчас в чем-то помочь Вам руководило мною, когда я решил написать это письмо.

Уважающий Вас **Л. Новский**
главный режиссер народного
театра Метростроя



А ВАШЕ МНЕНИЕ?

1. Какую драму за последние годы Вы назвали бы новаторской по форме и содержанию и почему?

2. Какой образ в драматургии последних лет, по Вашему мнению, наиболее полно отражает черты нашего современника?

3. Назовите имя самого интересного, с Вашей точки зрения, молодого драматурга.

4. Какую роль из пьесы советского драматурга Вы считаете наиболее удавшейся в спектаклях последних сезонов?

5. Как бы Вы сформировали репертуар своего драматического театра? Идеальная афиша в Вашем представлении.

С этими вопросами редакция обращается к драматургам, режиссерам, актерам, критикам, зрителям.

Ниже помещаем ответы, полученные редакцией.

Леонид ГУБАНОВ

артист МХАТ



1. Я как-то вообще не очень ясно понимаю, что такое новаторство в драматургии.

В современной драматургии хочу видеть тонкое раскрытие человеческих взаимоотношений, богатство духовного содержания человека.

Для меня драмой, отвечающей этим требованиям, является «Золотая карета» Л. Леонова

в ее первой редакции (когда Марька уезжает с Юлием на Памир). Я считаю эту пьесу настоящей современной трагедией.

2. Тимоша Непряхин в «Золотой карете».

3. Я затрудняюсь назвать имя самого интересного молодого драматурга.

4. Какую роль из пьесы советского драматурга я считаю наиболее удавшейся в спектаклях последних сезонов?

Не знаю.

5. Из хороших пьес!

а) Где есть железная драматургическая логика, а не набор сцен, нередко даже разных по жанру.

б) Где есть подлинно народный русский язык, а не жалкое подражание ему, которое, по существу, является пошлым жаргоном.

в) Где воспитательная идея выражена так, что зритель не понимает этого, а воспринимает самые глубокие мысли через собственные волнения и переживания.

г) Из таких пьес, ставя которые, театр тянулся бы за ними, а не поднимал бы их до собственного уровня.

Пора театру перестать играть роль драматурга.

Владимир БЕЛОКУРОВ

народный артист РСФСР, МХАТ



1. Прежде чем ответить на этот вопрос, пришлось долго думать, много вспоминать. И вот ответ: не знаю.

2. Наиболее полно отражает черты нашего современника образ Ленина в пьесах Погодина.

3. Думаю, что здесь не имеется в виду молодость, зависящая от прожитых лет. Если так,

то для меня самый молодой драматург — Шекспир.

4. Этот вопрос разрешите отнести к себе, как к актеру. Лично мне доставила большое творческое наслаждение и удовлетворение работа над образом Топилина в пьесе А. Софронова «Сердце не прощает», Гвоздилина в пьесе Н. Погодина «Третья, патетическая» и Гаврилы Нечая — «Над Днепром» А. Корнейчука.

5. Один из самых трудных вопросов. Позволю себе ответить общими словами. Идеальная афиша, на мой взгляд, должна быть скромна по форме и богата по содержанию.

Ильмар ТАММУР.

заслуженный деятель искусств ЭССР,
главный режиссер театра им. Кингисеппа. Таллин



1. Из пьес последних лет я считаю новаторской драму Назыма Хикмета «Дамоклов меч». В ней острое политическое содержание органично связано с необычностью и яркостью внешней формы.

2. Образ Густаса Локка в пьесе Э. Раннета «Совість».

3. С моей точки зрения, самый интересный молодой драматург Арди Лийвес.

4. Образ Вальки в исполнении Ю. Борисовой

в спектакле Вахтанговского театра «Иркутская история».

5. Э. Раннет «Гуси», Б. Брехт «Матушка Кураж и ее дети», Б. Шоу «Святая Жанна», Сухово-Кобылин «Смерть Тарелкина», А. Китсберг «В вихре ветров», Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

Анатолий КОЛЕВАТОВ

директор Московского театра им. Ленинского комсомола



1. Драма К. Симонова «Четвертый».

2. Мне кажется, что наш современник все еще ждет своего воплощения в советской драматургии.

3. Интересную пьесу под условным названием «Возраст космонавтов» сдал театру имени Ленинского комсомола молодой драматург Э. Радзинский. Мне он

кажется автором очень перспективным.

4. Рубен Симонов в роли Шварца в спектакле «Потерянный сын» А. Арбузова в театре имени Евг. Вахтангова и артист Ленинградского Большого драматического театра П. Луспекаев в роли Бонара в спектакле «Четвертый» К. Симонова.

5. Идеальная афиша нашего театра, призванного быть театром — воспитателем молодежи, — это прежде всего новые пьесы советских драматургов. Мы мечтаем о пьесе — биографии поколения, биографии комсомола («Парень из нашего города» был для своего времени таким произведением), нам нужны пьесы о комсомольцах 20-х годов, об отцах нашей молодежи, о силе положительного примера, о том, как, вопреки всему, в трудные годы культа личности сохранили коммунисты идейную убежденность, о нашей сельской молодежи, о проблемах становления нового человека на целине, на селе, о подвиге комсомола в годы Великой Отечественной войны.

Обязательно широко должна быть представлена русская и западная классика: «Герой нашего времени» Лермонтова, «Горе от ума» Грибоедова, «Бесприданница» и «Доходное место» Островского, «Наташа Ростова» по «Войне и миру» Л. Толстого,

«Сид» Корнеля, «Разбойники» Шиллера, «Ромео и Джульетта» и «Гамлет» Шекспира.

Мы будем стараться находить и ставить интересные и нужные нашему зрителю произведения драматургов стран народной демократии и прогрессивных авторов Запада и Востока. Кроме того, у нас есть давняя задумка попытаться создать серию спектаклей под общим названием «Жизнь замечательных людей».

Владимир ОВЧИННИКОВ

и. о. главного режиссера Ленинградского областного театра драмы и комедии



1. За последние шесть-восемь лет появилось немало талантливых пьес. Погодин, Арбузов, Розов, Штейн, Володин, Леонид Зорин и другие раскрыли новое содержание жизни и рост «человеческого духа» советских людей после XX съезда.

По-моему, сейчас советская драматургия переживает сложный период

накапливания «количественных» изменений, которые неизбежно приведут к качественному скачку, если процесс развития будет естественным.

Ответа на вопрос о самой «новаторской» драме дать, к сожалению, не могу: пусть пройдет немного времени, так как «лицом к лицу — лица не увидеть...».

2. Понятие «наш современник» настолько туманное и, если верить критикам, настолько обширное, что ни один образ живого человека не может его исчерпать. Наши современники — это и герои «Иркутской истории», и «друг мой, Колька», и «моя старшая сестра» Надя, и, к сожалению, почтенные «добряки», и те «друзья», которые «опаснее врага»... Все они — советские люди, и все — наши современники. Диалектика жизни не позволяет раскрыть в искусстве правду, показав только плюсы. Рядом с плюсами неизбежны и минусы. Только их совместное существование и борьба друг с другом рожают токи жизни.

Если же понятие «наш современник» читать как

«герой нашего времени», то, мне кажется, наиболее полно отражает черты нашего современника образ Петра в слабой пьесе Арбузова «Потерянный сын».

Герой нашего времени — это человек дела, а не фразы. Он отстаивает правду, не претендуя на ореол великомученика; он отрицает догму и рутину, не становясь в позу «рассерженного молодого человека»; он презирает эгоизм, трусость и духовное рабство, не требуя снисхождения к себе; он умеет работать для людей и жить для себя, не прикрываясь лицемерной маской жертвенности и отрешенности «во имя...» и т. д.

3. А. Володин.

4. Миничев («Океан») в исполнении Е. Лебедева в Ленинградском Большом драматическом театре, Валька («Иркутская история») Ю. Борисовой в театре имени Евг. Вахтангова.

5. Репертуар нашего театра должен быть прежде всего реальным. Сочетать реальный репертуар и идеальную афишу невозможно! Убедился в этом, приступив к исполнению обязанностей главного режиссера.

Георгий ЛОРДЖИПАНИДЗЕ

заслуженный деятель искусств Груз. ССР, режиссер театра им. Марджанишвили. Тбилиси



1. «Четвертый» К. Симона. Автор, по-моему, если не достиг, то приблизился к идеалу интеллектуальной драмы нового времени.

2. Мог бы назвать несколько удачных образов из пьес последних лет, но ни один из них, думаю, не отвечает полностью тем требованиям, которые предъявлены в вашем вопросе.

3. Александр Володин. Хотя, по-моему, его пора причислить к зрелым драматургам. Из более молодых назвать никого не могу.

4. Сознаю, что это нескромно, но ничего не могу с собой поделаться: каждый раз умираю от восторга, когда смотрю игру С. Такайшвили в роли Бабушки в спектакле, мною поставленном, — «Я, Бабушка, Илико и Илларион» (театр имени Марджанишвили).

Замечательно играет старого моряка Боцо артист театра имени Руставели Эроси Манджгаладзе в спектакле «Дети моря» (пьеса Г. Хухашвили, постановка М. Туманишвили).

5. В. Шекспир «Гамлет», А. Чехов «Чайка», А. Миллер «Смерть коммивояжера», Э. Хемингуэй «Пятая колонна», П. Какабадзе «Кваркваре Тутабери», К. Тренев «Любовь Яровая», Л. Леонов «Нашествие», К. Симонов «Четвертый», А. Володин «Моя старшая сестра».

Валерия ХУГАЕВА

заслуженная артистка Северо-Осетинской АССР, театр русской драмы. Орджоникидзе



1. Мои любимые пьесы последних лет: «Иркутская история» А. Арбузова, привлекающая современностью характеров и человечностью; «Четвертый» К. Симонова — актеры истосковались по настоящей публицистике на сцене! Правда, я назвала эти пьесы любимыми — и воздерживаюсь от термина «новаторские».

И не знаю, так ли уж обязательно во что бы то ни стало стремиться к новаторству — оно ведь рождается непроизвольно, естественно, а придуманная новизна формы мало что дает сердцу.

2. Герои Арбузова.

3. Боюсь ответить на этот вопрос. Может быть, актерам-москвичам знакомы начинающие драматурги, те, что приносят в театр свои первые пьесы, отпечатанные на машинке. Мы же знаем только те пьесы, которые получаем из отдела распространения ВУОАП или читаем в толстых журналах. К сожалению, «распространяются» по театрам пьесы весьма средние, а печатаются чаще всего произведения авторов маститых и знаменитых. Были две пьесы, заинтересовавшие меня, но у нас почему-то не принято, хотя бы коротко, сообщать биографические сведения об авторе. И оказывается, что новое для меня имя в драматургии — это имя опытного сценариста или прозаика.

4. Много жизненных ассоциаций вызывает

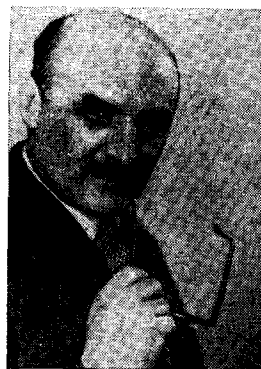
В. Тхапсаев в спектакле Осетинского театра «Тростник на ветру», он играет Амбако — влюбленного в жизнь старика.

Из своих работ последнего времени лучшей считаю Люсю Евсееву в пьесе И. Соболева «После расстрела» — не потому, что уж так великолепна драматургия — пьеса мне кажется во многом даже слабой, но роль, написанная по-живому (уверена, что автор знал таких девушек, а не выдумал и не заимствовал из книг), всегда дает простор актрисе. Люся Евсеева будит во мне патристические чувства — этим она мне дорога.

5. Такой мне представляется идеальная афиша: Шекспир, Еврипид, Софокл — это не «старинный театр», а современные по духу произведения, поднимающие большие гуманистические проблемы, «Четвертый» К. Симонова, «Иркутская история» А. Арбузова, «Фатима» Коста Хетагурова: роль Фатимы — подарок для актрисы любого театра, в ней и психологические кружева, и драматизм, и песня с танцем как средство выражения чувств. Кроме этого, нужна советская комедия. Не «салонный пустячок» с ерундовым конфликтом, а комедия больших и значительных характеров, масштабная, яркая, эмоциональная.

Александр ПОДОБЕД

главный режиссер Карагандинского русского драматического театра



Какая драма новаторская?.. А что такое новаторство? Наиболее яркое отражение типических конфликтов и характеров? А может быть, это открытие чего-то совсем нового? Ведь вот в науке, в технике, в производстве новаторство — это нечто принципиально новое, часто отрицающее старое.

В этих областях человеческой деятельности старое стареет и умирает. А в искусстве? Если оно подлинное — оно не стареет, не умирает. Греки, Шекспир, Чехов... Явное новаторство. В чем оно? В природе конфликта? Всюду естественное стремление людей противостоять выдуманному ими же или объективно суще-

ствующим законам жизни... Мечта и действительность... Значит, конфликт в его широком значении вечен. А характер? На мой взгляд, характер есть конкретное выражение конфликта. Проявление конфликта в данное историческое время. Характер есть подробность, открытая поэтом. Поэтому нам так дороги в искусстве подробности. Не конфликты, а характеры несут знамя современности. Значит, новаторство есть осовременивание при помощи подробностей (характеров) извечных конфликтов. Театр может осовременить и очень старую драму. Она может стать очень нужной, очень новаторской. (Конечно, не путем модернизации, подновления!) Шекспир откровенно пользовался старыми сюжетами, конфликтами. На их основе он создавал современные ему характеры. Они были новаторскими. Многие наши драматурги боятся называть вещи своими именами. И вертятся все вокруг да около... А подлинно новаторской драмы нет — ни по содержанию, ни по форме. Форма ведь — это тоже подробность, деталь, характерная для данного времени.

Лучшей драмой (не совершенной, а лучшей!) я могу назвать пьесу Иона Друцэ «Каса маре». Старая полюбила молодого. История, много раз появлявшаяся на театре. Естественное желание уводящей женщины помолодеть. Но старый конфликт звучит очень ново. Василица — человек новой морали, нового мышления. Не собственница, не эгоистка в своем чувстве, а созидатель. Созидание спасает людей от трагедии умирания! Радость созидания способна заменить боль утраты. Драма Василицы — драма подлинно нового человека. Нечто подобное есть в фильме «Девять дней одного года». Василица — женщина, советский человек, молдаванка. Всеобщее в частном. Василица — художественный образ современного человека.

Есть в современной драматургии пьесы, которые легко поставить и сделать интересными для зрителей и нужными, но потрясающими — нет. В репертуаре Карагандинского театра (без учета исполнителей и материально-технических условий) хочу видеть (хочу ставить) «Царя Эдипа», Ибсена (несколько вещей), «Вишневый сад», «Враги», Маяковского (все!), инсценировку «Синей тетради» Казакевича, «Каса маре»... Больше классики, одним словом! И делать ее современной. Пока драматурги не осмелеют и не начнут писать потрясающих произведений.

Нам не надо новых Ромео, Яго, Астровых. Мы должны создать совсем новые характеры, борющиеся во имя любви, свободы... И еще. Подлинное, новаторское искусство не отображает жизнь, а идет впереди нее. Отсюда: «Поэзия вся — езда в неизвестное», «Характер — всегда гипотеза».

Константин ФИНН

драматург



1. Я считаю одной из интересных пьес, написанных за последнее время, — «Якорную площадь» И. Штока.

2. Думаю, что образ, наиболее полно отражающий черты нашего современника, еще не создан драматургами.

3. Одним из интересных молодых драматургов я считаю Олега Стукалова.

4. За последний сезон было много отлично сыгранных ролей. Мне особенно хочется отметить А. Борисова в роли Большакова и В. Меркурьева в роли Прокофьева — спектакль «Сын века» И. Куприянова, Ленинградский академический театр имени А. С. Пушкина.

5. За составление репертуара театра я не берусь, просто не умею этого делать.

Александр ШТЕЙН

драматург



1. Безмерно завидую тем, кто способен ответить на этот вопрос. Для меня он слишком неясен и слишком запутан.

В высшей степени забавно, когда отличительными признаками новаторства считают спектакль без занавеса или действие без антракта. В такой же степени забавно, когда эти признаки зачисляются в

зловредное подражание Западу.

Что же касается споров, теоретических дискуссий и научных исследований о том, что предпочти-

тельней — ведущие или их отсутствие, хор или его отсутствие, дорога цветов или ее отсутствие, конструкция или ее отсутствие, потолок или его отсутствие, — то все они представляются мне бесполезными как для отечества, так равно и для человечества...

Легче определить, что такое пьеса старомодная, отсталая, вчерашняя, нежели — нынешняя и новаторская.

К счастью, такого вопроса в анкете редакции нет — и, очевидно, никто ни с кем не испортит отношений.

2. Втайне, вероятно, каждый из драматургов предполагает, что «отразил» он, и он же, разумеется, «наиболее полно». Вероятно, я не составляю исключения, поскольку и мне ничто человеческое не чуждо.

Если же говорить всерьез, то не только драматурги, но и их современники не могут судить об этом объективно, как не могли судить объективно современники Чехова о «Чайке» во времена «Чайки» и современники Горького о «Варварах» во времена «Варваров». Кстати, история советской драматургии тоже кое-чему должна нас научить и поучить — припомним «Оптимистическую», «Баню». В последнем томе Станиславского, например, можно прочитать о том, как в свое время труппа театра приняла в штывы «Любовь Яровую»...

3. Назову не одного — пятерых сразу. Александр Володин, Ион Друцэ, Александр Хмелик, Михаил Шатров, Олег Стукалов, Игорь Соболев.

Не правда ли, ничтожно мало?

Очень беспокоит положение с притоком свежих сил в театральную драматургию.

Проза, поэзия, даже кино ушли в этом отношении на несравненно далекие дистанции. Пополнение, пришедшее в поэзию, возглавляют Евтушенко и Рождественский, Винокуров и Вознесенский, прозаиков — Бондарев и Бакланов, Владимов и Рекемчук, Аксенов и Обухова, Семенов и Гладили. Уж на что тяжело писателю в кинематографе, но и там выросла плеяда даровитая, смелая, обнадеживающая — и Ольшанский («Дом, в котором я живу», «А если это любовь?»), и Метальников («Отчий дом», «Алешкина любовь»), и Фигуровский («Когда деревья были большими»), и Ежов («Баллада о солдате»), и Храбровицкий («Чистое небо», «Девять дней одного года»).

А что происходит в театре? Ничего не происходит. Или почти ничего.

Чувство сцены и чувство сценической речи свойственно необыкновенно малому числу литераторов. И разве, памятуя об этом, не следовало бы и министерствам культуры, и театрам, и критикам,

и театральным журналам, и нам, увы, старшему поколению, погостеприимней встречать каждого юнца, стучащегося в театральные врата, — конечно, если в нем искра божья?

Без унылого педантизма, без стариковского брюзжания и — без подозрительности, оставшейся нам по наследству от известных времен...

Чтобы видеть в каждом новом молодом драматурге не то, чем он слаб, а то, чем он силен. Чтобы не навязывать ему то, чего он не умеет, а чтобы развивать в нем то, в чем он может, пользуясь предыдущим вопросом анкеты, «наиболее полно» выразить и свой талант, и свое чувство современности, и свое к ней отношение...

4. Василица в исполнении Добржанской в спектакле «Каса маре» Иона Друцэ.

5. Идеальной афиши не было ни у Художественного театра, ни у Мейерхольда, ни у бывшей Александринки, даже в периоды их наибольшего расцвета. Чехов уживался с Рышковым, Дюма — с Грибоедовым, а Достоевский — с Боборыкиным.

И когда на сцене Художественного театра репетировалась еще никому не известная пьеса «На дне», артисты театра жаловались Чехову на полное отсутствие репертуара и на «мертвый сезон»...

Вообще же, из чеховских пьес я выбрал бы «Чайку»; в прошлом году в Эдинбурге, на театральном фестивале, она потрясла меня вновь своей новизной и, не боюсь сказать, новаторством в исполнении лондонского театра «Олд Вик». Из горьковских пьес я «открыл» бы наново «Егора Булычова». Непременно поставил бы «Дни нашей жизни» Андреева — какая это великолепнейшая пьеса, и не пойму, отчего театры боязливо обходят ее вот уже не одно десятилетие... А «Потоп» Бергера? Его бы я тоже включил в «идеальную» афишу.

К стыду моему, только на днях прочитал «Кавказский меловой круг» Брехта — поразительно умная и очень неожиданно для Брехта эмоциональная пьеса, обращенная и к разуму и к чувству.

Из пьес времен Отечественной войны я включил бы «Фронт», «Офицер флота», «Нашествие». «Фронт», на мой взгляд, — лучшая пьеса Корнейчука, в ней дан бой подхалимству и угодничеству, бой рискованнейший. Дуэль Горлова и Огнева — дуэль двух, а за дуэлью всегда угадывается многое и многие — так было не только в XIX веке.

Из современных пьес: в число других, которые мне в одном случае симпатичны, в другом — дороги, я бы не преминул включить и пьесу Иона Друцэ «Каса маре» — это открытие. Конечно, если бы на главную роль в труппе нашлась актриса, равная Добржанской...

Не забыл бы, наверно, и свои пьесы — например «Гостиницу «Астория».



Малый театр. «Гроза». Сцена из спектакля

Е. Холодов

СОБЫТИЕ

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

1

Малый театр поставил «Грозу». Стал ли новый спектакль событием в театральной жизни? Еще бы! Если старейший русский театр чуть ли не сорок лет кряду не показывает на своей сцене лучшую драму русского классического

репертуара, как же может не стать событием первая — после такого перерыва — постановка «Грозы»?

Сорок лет в жизни театра — громадный срок, во всяком случае, вполне достаточный для того, чтобы оборвалась живая сцениче-

ская традиция. В самом деле, Вера Николаевна Пашенная, игравшая Катерину в последней «Грозе» Малого театра, могла видеть в этой роли Марию Николаевну Ермолову, Ермолова видела в Катерине Гликерию Николаевну Федотову и даже играла с ней в очередь, Федотова видела первую создательницу этого образа — Любовь Павловну Никулину-Косицкую. Роль передавалась как эстафета, из рук в руки. А кого могла видеть Руфина Нифонтова, нынешняя исполнительница Катерины, если она родилась на свет уже после того, как «Гроза» напроочь сошла с подмостков Малого театра?

Итак, Малый театр последние сорок лет обходился без «Грозы». Напомним для сравнения, что за первые сорок лет сценической жизни «Грозы» в Малом театре было только шесть сезонов, когда эту драму не показывали зрителям; правда, были такие сезоны, когда ее играли всего только по одному разу (в 1862, 1884, 1885 и 1886 годах). Но играли. Подсчитано даже, что за первые сорок лет «Гроза» дала театру сбор в 71 776 рублей 50 копеек.

Сборы можно собирать, конечно, и без «Грозы». «Стакан воды» и «Ночной переполох» свое дело сделают. Но действительно ли Малый театр может обойтись без «Грозы» и сохранить при этом право называться «Домом Островского»? Сомнительно.

Но дело даже не в этом. В конце концов, можно ведь и отказаться от этого почетного наименования, было бы только ради чего. Можно оставить автора «Грозы» там, в обжитом его героями XIX веке, вместе с достославными сценическими преданиями и полагать, что памятник, воздвигнутый перед фронтоном театра, являет собой вполне достаточную дань признательности человеку, который гордился тем, что «написал целый русский театр». А если этого мало, можно время от времени, раз в несколько сезонов, ставить одну из его пьес — благо, есть из чего выбрать, и показывать иногда на утренниках «Сердце не камень» или «Свои люди — сочтемся». Отчего же не оказать классику уважения? «Ничего, можно», как говаривал один из героев Островского.

Классики, однако, не нуждаются в наших одолжениях. Островский останется Островским, даже если Малый театр не будет его ставить. А вот останется ли Малый театр

Малым театром, если он будет ставить «Грозу» один раз в сорок лет, — это еще вопрос.

Но довольно ворчать, порадуемся тому, что «Гроза» вернулась наконец на сцену Малого театра и пользуется несомненным, хотя и не сенсационным, успехом у зрителей. Если вы любите эту дивную пьесу, если вас в свое время не отвратила от «Грозы» унылая «проработка» ее в соответствии со школьной программой, вы получите большое удовольствие на этом спектакле. Но если вы любитель так называемого «нового прочтения» классики, если вы рассчитываете, что театр вас поразит небывалым сценическим решением, то вас ждет, увы, разочарование. Чего нет, того нет: как написано, так и прочитано.

Остается утешиться тем, что написано хорошо.

Да и так ли уж важно зрителям, заполнившим этот белый с золотом зал, насколько новое решение, предложенное театром. Ново... по сравнению с чем? С последней постановкой Малого театра, состоявшейся в 1923 году? Но кто ее видел и кто ее помнит? По сравнению с «Грозой» Охлопкова 1953 года? Но, согласитесь, быть новей Охлопкова трудновато и как-то даже страшновато. По сравнению с истолкованием пьесы, предложенным сто лет назад Добролюбовым? Но как быть, если автор «Светлого луча в темном царстве» сумел разглядеть в «Грозе» как раз то, что делает эту великую пьесу великой и ради чего только и стоит ее смотреть сегодня, сто лет спустя.

Да, луч света в темном царстве. Старо? Что ж, можно и поновей: через шестьдесят лет после Добролюбова в сборнике «А. Н. Островский в марксистском освещении» появилась статья, которая называлась «Темные тучи в светлом царстве». А еще через десять лет один ленинградский режиссер поставил «Грозу», увидев в ней «столкновение системы торгового капитала с прогрессом, который несет с собой развитие промышленного капитала». Хочется вам видеть на сцене Малого театра так истолкованную «Грозу»? Мне — нет.

Все это говорится вовсе не к тому, чтобы отрицать или умалить важность и даже необходимость современного звучания классической пьесы. Но, право же, современное звучание возникает вовсе не отто-



Художник Б. И. Волков. Эскиз декорации к спектаклю Малого театра «Гроза» (первое действие).



Художник Б. И. Волков. Эскиз декорации к спектаклю Малого театра «Гроза» (пятое действие).

го, что театр задается целью во что бы то ни стало поставить классическую пьесу совсем не так, как до сих пор ее ставили, и истолковать ее так, как до сих пор и в голову никому не могло прийти. Современное звучание возникает (или не возникает) в зависимости от того, насколько театру удалось раскрыть и донести до нас то, что в самой пьесе сегодня может занимать и волновать нас.

Если театру это не удастся, то не надо спешить с выводом, что Островский устарел. Если театру это удастся, то не надо думать, что Островский здесь ни при чем.

Театр, взявшийся за постановку «Грозы», верит, разумеется, в то, что Островский не устарел. Но театру предстоит каждый вечер доказывать это каждому из 1101 зрителя, которые купили билеты на «Грозу». А это не так-то просто.

Правда, существуют правила игры. Эти правила подразумевают, что зритель знает, на что идет, и не ожидает, что «Гроза» — это музыкальная комедия из быта молодых целлинников. «Грозу» все читали, во всяком случае, почти все «проходили», а некоторые даже и видели на сцене. Театр поэтому вправе предположить некоторый — больший или меньший — интерес к драме Островского у тех, кто заполнил сегодня зал. Но этот интерес, которым зритель как бы авансирует театр, надо поддержать самим спектаклем.

Как это сделать?

История о том, как купеческая жена Катерина Кабанова изменила мужу и с отчаяния бросилась в Волгу, не принадлежит к числу тех, которые больше всего на свете волнуют людей, живущих в 1962 году. К тому же не приходится рассчитывать, что зрители будут напряженно следить за перипетиями сюжета и, затаив дыхание, ждать, чем же кончится драма, разыгравшаяся в городе Калинове: все — или почти все — зрители с детства знают, чем она кончится. Лицеизменение давным-давно исчезнувшего бытового уклада само по себе любопытно, но, право, этнографическая любознательность не настолько в нас сильна, чтобы ее хватило на целый вечер. Конечно, многих привлекала в театр возможность полюбоваться игрой прославленных артистов — Пашенной, Шатровой, Гоголевой, Хорьковой, Нифонтовой, Жарова, Доронина, но ведь высшее назначение реалистического

искусства в том и состоит, чтобы мы забыли, что перед нами Пашенная и Нифонтова, и видели перед собой только Кабаниху и Катерину.

Как это сделать?

Зрители усаживаются на своих местах, шелестят программками, переговариваются. Гаснет свет. Раздвигается занавес... О, если бы сцену отделял от зрительного зала только занавес, как легко и просто решались бы все театральные проблемы! Стоило бы только раздвинуть занавес — и зрители в зале тотчас зажили бы той жизнью, которой живут актеры на сцене. А вот попробуй пробейся к зрительским душам, когда между сценой и зрительным залом расстояние в сто лет, когда люди еще не остыли от своих забот, тревог, горестей и радостей, попробуй вырви их из XX века и перенеси в XIX!

На сцене толкуют о том, что где-то «огненного змия стали запрягать: все, видишь, для-ради скорости». Калиновцам паровоз в диковину, а мы с вами приехали в театр на метро, которое за десять минут домчало нас из Сокольников или из Измайлова; а кто-то из нас, возможно, сегодня утром завтракал в Хабаровске и за день на крыльях ТУ-104 преодолел расстояние в десять тысяч километров. На сцене идет речь о «громовых отводах» как о последнем слове науки, а вы уже пять лет работаете на кибернетической вычислительной машине и только сегодня доказывали своим коллегам, что эта модель безнадежно устарела. На сцене пугаются грозы и страшатся «геенны огненной», а вы уже знаете, что такое Хиросима и что такое водородная бомба в сто мегатонн.

Может, и впрямь Островский устарел, и «Гроза» представляет собой ныне лишь хрестоматийный интерес? Утверждают же некоторые теоретики, что бесконечно убыстрившиеся темпы современной жизни требуют некоего суперсовременного стиля в искусстве, который соответствовал бы этим убыстрившимся темпам. Впрочем, если верить страннице Феклуше, такого рода теории выдвигались уже в прошлом веке, уже тогда «время-то стало в умаление приходить»: «А вот умные люди замечают, что у нас и время-то короче становится... Дни-то и часы все те же как будто остались; а время-то, за наши грехи, все короче и короче делается. Вот что умные-то люди го-



В. Пашенная в роли Кабановой

ворят». Право, умничание иных наших теоретиков удивительно смахивает на рассуждение «умных людей» в изложении Феклуши. (Зрительный зал, кстати, очень оживленно реагирует на сегования Феклуши, недовольной тем, что «в Москве-то теперь гульбища да игрища, а по улицам-то индо грохот идет, стон стоит». «Вот хоть бы в Москве,— жалуется странница,— бегают народ взад да вперед неизвестно зачем. Вот она суета-то и есть. Суетный народ, матушка Марфа Игнатьевна, вот он и бегают. Ему представляется-то, что он за делом бежит;

торопится, бедный, людей не узнает, ему мерещится, что его манит некто; а придет на место-то — ан пусто, нет ничего, мечта одна».)

Для того чтобы «Гроза» смотрелась сегодня с интересом и даже с увлечением, ее вовсе не надо осовременивать. Для этого надо только (только!) пробудить в нас, зрителях, сочувствие к драме Катерины. Не любопытство — это не то, не жалость — этого мало, а именно сочувствие. Способность людей сочувствовать людям, то есть чувствовать с ними заодно («со-чувствовать»), — это основа основ того чуда, которое происходит (если происходит) в театре. Чтобы это чудо совершилось, необходимо раскрыть в драме Катерины не только то, что в этой драме обусловлено временем (минувшим) и обстоятельствами (переменившимися), но и то, что представляет в этой драме непреходящий общечеловеческий интерес. Конечно, вторую задачу не решишь, если не решена первая, если не воспроизведены ярко и правдиво время и обстоятельства действия, но вся суть как раз в том, чтобы прорваться за пределы конкретного времени и определенных обстоятельств.

Первую задачу решают все исполнители общими усилиями. Вторая задача ложится главным образом на плечи исполнительницы роли Катерины.

Катерина на всем протяжении пьесы вступает в диалог только с Борисом и тремя Кабановыми — Марфой Игнатьевной, Тихоном и Варварой. Со всеми остальными она не обмолвливается ни единым словом, а с некоторыми даже ни разу не встречается. Но давно доказано, что в «Грозе» нет лишних персонажей и что даже те из них, которые не участвуют непо-

средственно в сюжете, совершенно необходимы для понимания драмы Катерины. В новом спектакле это еще раз подтвердилось.

Всего два крошечных эпизода дал автор полусумасшедшей барыне, но Е. Гоголева сумела виртуозно приоткрыть нам трагикомедию человека, который пережил самого себя; ее барыня пугает Катерину не столько угрозой омута и напоминанием о геенне огненной, сколько поистине страшным зрелищем распада человеческой личности.

По ходу пьесы Катерина ни разу не видит и не слышит Феклуши, но сколько таких странниц перевидала и переслушала она на недолгом своем веку! Е. Шатрова играет как бы сразу всех их — ханжества, наглости, невежества, хитрости и жадности у нее хватило бы на десяток Феклуш. В таких случаях рецензенты пишут, что актриса сыграла «ярко» и «сочно». Скажем так: она сыграла по-шатровски.

Можно было бы написать, что М. Жаров играет Дикого «по-жаровски», то есть тоже «сочно», тоже «ярко» и т. д. И все это было бы правдой — Жаров не может сыграть не сочно и не ярко, такой уж он актер божьей милостью. Но он может сыграть не точно, что и случилось с ним на этот раз. Кому может быть страшен этот вечный пьяный безобразник? Он только смешон, и мы охотно над ним смеемся, но ведь Борису от него не до смеху, ведь от него житья людям в городе нет, ведь он — сила в Калинове. А в это как-то трудно поверить, когда смотришь на Дикого в новой «Грозе».

Кудряша, единственного подневольного человека во всем Калинове, который не боится Дикого, играет Г. Сергеев. Толкование образа традиционно и возражений не вызывает, внешний облик — тоже, повадки — тоже. Поет Кудряш хорошо, с чувством; все правильно. Но нет размаха, нет удали. В такой роли артиста всегда подстерегает опасность «переиграть»; пытаюсь, видимо, избежать этой опасности, молодой и способный актер явно «недоиграл».

Кулигин... С. Маркушев стремится к тому, чтобы его калиновский самоучка не вышел бы резонером, он играет человека доброго, душевного, участливого, но не слишком ли благостного и умиленного?

Его Кулигин как-то очень уж сладок, ему недостает горечи, язвительности, перцу.

Приходилось ли вам когда-нибудь видеть на сцене удачного исполнителя роли Бориса, чтобы можно было поверить в то, что Катерина может вот так безоглядно полюбить такого? Мне — не приходилось. Не пришлось и на этот раз. Н. Афанасьев играет Бориса Григорьевича, как говорится, «корректно», но не более того.

У Варвары в «Грозе» две драматические функции. С одной стороны, она — совершеннейший антипод героине драмы; автор как бы писал этот характер по принципу контраста; Варвара — это, так сказать, Катерина навыворот. Но вместе с тем сестра Тихона — единственный человек, которому



Р. Нифонтова в роли Катерины. (Первое действие)

Катерина поверяет свои заветные думы и чувства, с которым она пытается душевно сблизиться. В исполнении талантливой О. Хорьковой прекрасно оттенено все то, чем Варвара не похожа на Катерину, но недостаточно выявлено то, чем она привлекает к себе героиню драмы.

Тихона играет В. Доронин. Артист истолковывает характер злосчастного мужа Катерины в той традиции, которая идет еще от Мартынова и Васильева и которая с такой покоряющей трагедийной силой была уже в наши дни продолжена Добронравовым. Тихон Доронина не только смешон, но и жалок; он вызывает не только осуждение, но и сочувствие; он не только порождение кабановщины, но и жертва ее. Возможно, в сцене прощания с женой Тихону нового спектакля следовало бы быть участливее к Катерине, а не просто отмахиваться от нее, но зато знаменитую финальную сцену («Хорошо тебе, Катя») артист провел с подлинным трагизмом.

И, наконец, сама Марфа Игнатьевна Кабанова. Одни артисты могут играть сильнее, другие — послабее, одни сцены могут удалась больше, другие — поменьше, в спектакле может быть талантливая Катерина, но именно от исполнительницы роли Кабанихи в первую очередь зависит, состоится ли драма Катерины. «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» — кричит ей в исступлении Тихон, рыдая над трупом жены. И снова: «Вы ее погубили! Вы! Вы!» Да, именно она, Кабаниха, наиболее полно и последовательно воплотившая в себе косную силу темного царства, погубила Катерину. И, быть может, то обстоятельство, что Вера Николаевна Пашенная, постановщик (вместе с М. Глодковым) нового спектакля и нынешняя исполнительница роли Кабанихи, когда-то играла героиню «Грозы», помогло ей как режиссеру и актрисе создать совершенно замечательный образ погубительницы Катерины. И драма состоялась.

Такой Кабанихи мы еще не видели. Многим памятен потрясающий образ, созданный Массалитиновой сперва на сцене, а потом на экране: то было олицетворение мрачной и непоколебимой силы, перед которой склонялось все. Пашенная играет вовсе не силу, а слабость Кабанихи, не могущество Кабанихи, а, напротив, ее беспомощность старательно ею скрываемую.

Ее Марфа Игнатьевна уже в первом акте говорит о непочтительности и непокорстве младших со слезами на глазах, ей жалко себя, она устала, она не только расстроена, но и растерянна. Мы бы назвали такое истолкование новым, если бы еще в 1860 году не было написано: «В своем непререкаемом, безответственном темном владычестве, давая полную свободу своим прихотям, ставя ни во что всякие законы и логику, самодуры русской жизни начинают, однако же, ощущать какое-то недовольство и страх, сами не зная, перед чем и почему. Все, кажется, по-прежнему, все хорошо... Кабанова держит по-прежнему в страхе своих детей, заставляет невестку соблюдать все этикетки старины, ест ее, как ржа железо, считает себя вполне непогрешимой и ублажается разными Феклушами. А все как-то неспокойно, нехорошо им. Помимо их, не спрося их, выросла другая жизнь, с другими началами, и хотя далеко она, еще и не видна хорошенько, но уже дает себя предчувствовать и посылает нехорошие видения темному произволу самодуров... Закон времени, закон природы и истории берет свое, и тяжело дышат старые Кабановы, чувствуя, что есть сила выше их, которой они одолеть не могут, к которой даже и подступить не знают как...» Читатель вспомнил, разумеется, что эти строки принадлежат Добролюбову и взяты из статьи «Луч света в темном царстве». Но вот, поди ж ты, целое столетие должно было пройти, прежде чем глубокое и тонкое истолкование критика нашло такое же глубокое и тонкое воплощение на сцене. При всей неожиданности сценического решения, мы можем утверждать, что Пашенная играет Кабаниху по Добролюбову или, если хотите, по Островскому; это одно и то же.

2

У каждой из прославленных исполнительниц Катерины, судя по воспоминаниям театралов, была в роли коронная фраза, которая служила если не ключом к толкованию образа, то, во всяком случае, своего рода камертоном, определившим звучание всей роли. У Стрепетовой: «Отчего люди не летают!» У Федотовой: «Не могу я больше терпеть!» У Ермоловой: «А горька неволя, ох, как горька!» У Никулиной-Косицкой: «В могиле лучше... Под деревцом могилушка... как хорошо!»

Есть ли такая ключевая фраза в исполнении Нифонтовой? Возможно и есть, но назвать ее не так-то просто. Быть может, вот эта: «Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю...» А может быть, эта: «Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!» Или вот эта: «Нет, мне не жить!» Или эта: «Батюшки, скучно мне, скучно!» Перебираешь в уме фразы, которые произвели особое впечатление и особенно запомнились, — и начинаешь понимать, что своеобразие и прелесть Катерины нового спектакля состоит в том, что это характер еще не устоявшийся, мятущийся, сам себя не познавший, хотя и удивительно цельный.

О первой Катерине Малого театра Л. П. Никулиной-Косицкой рецензент «Русских ведомостей» писал после премьеры: «Можно ли в продолжение пяти актов все говорить почти напевом, тянуть слова и все плаксивить». Вероятно, рецензент был не вполне справедлив к одаренной актрисе, хотя она и сама любила говорить о себе: «Плакать-то мы умели». Но сколько постановок «Грозы» было безнадежно загублено актрисами, которые с первой же сцены начинали оплакивать свою героиню и все пять актов драмы проводили все на одной и той же плаксивой ноте!

Плачет ли Катерина спектакля? Не могу вспомнить. Я помню плачущего Бориса, рыдающего Тихона и даже всплакнувшую от жалости к себе Кабаниху, но Катерина — Нифонтова ни разу не возникает в моей памяти плачущей.

Какая же она, Катерина Кабанова, с которой нас наново познакомил Малый театр? Грустная или веселая? Уступчивая или строптивая? Мечтательная или решительная? Подавленная или гордая? Новый спектакль отвечает: грустная и веселая, уступчивая и строптивая, мечтательная и решительная, подавленная и гордая. Секрет исполнения Нифонтовой, однако, вовсе не в контрастных противопоставлениях различных эмоциональных состояний и даже не в гибких переходах от одного состояния к другому, а именно в цельности созданного ею характера, в совершеннейшей органичности каждого душевного движения этой одновременно сдержанной и порывистой натуры, сила которой в том и состоит, что она навсегда остается сама собой.

Вот Катерина впервые появилась на сце-

не в окружении всей семьи Кабановых. Она молчит: ведь Марфа Игнатьевна обращает свои упреки не к ней, а к сыну, хотя каждое ее слово предназначено именно для того, чтобы больнее уколоть невестку. Она слушает молча, она даже старается не слушать, не слышать, но вы читаете на ее лице и жалость к мужу, и обиду за несправедливость попреков, и привычку к этим попрекам, и усилие сдерживать себя, чтобы не вмешаться и не подлить этим масла в огонь. Катерина еще не произнесла ни слова, но вы уже прониклись симпатией к этому совсем еще юному существу. (Катерина Нифонтовой очень молода, и это крайне важно для понимания образа; эту замужнюю женщину почему-то хочется называть не Катериной, а Катей, как зовут девочек; в ней еще так много от девочки. Вспоминается, кстати, что Ермолова впервые сыграла Катерину в двадцать лет, а Федотова — в семнадцать).

И только тогда, когда Кабанова напрямую задевает ее («Аль жена тебя, что ли, отводит от меня, уж не знаю»), Катерина не выдерживает:

— Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты...

Искренне ли она говорит это? В том-то и дело, что нет. Кате жаль Тихона, ей хочется сохранить мир в семье, и ради этого она готова покривить душой... Актриса так произносит эту первую реплику своей героини, что мы явственно ощущаем, как тяжело ей дается неискренность; ее Катя как бы старается сама себя уверить, что любит Марфу Игнатьевну или хотя бы в том, что готова ее полюбить. Но предельно правдивая ее натура не позволяет ей самую себя обманывать, и уже следующую реплику она произносит с большим достоинством, хотя и без всякой заносчивости: «Ты про меня, маменька, напрасно это говоришь. Что при людях, что без людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю». Это еще не протест, протест впереди.

Актриса, как видим, не спешит с самого начала представить нам свою героиню такой, какой она откроется нам к концу. Ее Катерина как бы все время прислушивается к тому, что с ней происходит и что ее саму удивляет: «Что-то во мне такое необыкновенное». Что же именно? «Точно я снова жить начинаю». Вот эту-то жизнь своей героини — жизнь сызнова — и прожи-

ла актриса на наших глазах шаг за шагом, шаг за шагом, до самого последнего шага — до омута.

Ушла Кабаниха, ушел Тихон. Катерина осталась наедине с Варварой. «Так ты, Варя, жалеешь меня?» Эти слова произносятся с радостным удивлением. И еще радостней: «Так ты, стало быть, любишь меня?» Это открытие громадной важности. Нет, вы подумайте только, есть, оказывается, человек на свете, который жалеет ее, любит ее! И вот ей уже и весело, вот ей и хорошо. Вы почувствуете, как одинока эта молодая женщина, как не хватает ей человеческого участия, сочувствия, любви. И раскрывается ее душа, и она готова поделиться с новой подругой всем самым сокровенным и заветным.

«Отчего люди не летают!» Нифонтова произносит эту фразу безо всякой экзальтации и без той сугубо театральной мечтательности, которую так легко имитировать. Нет, это не сейчас ей «в голову пришло», она давно об этом задумывается. «Попробовать нешто теперь», — она произносит очень быстро и тихо, про себя, для себя. Порывистое движение — в это мгновение она верит, что вот сейчас оторвется от земли и побежит, стоит только разбежаться и руки поднять...

Реплику «Какая я была резвая» Островский предваряет ремаркой: «вздыхая». Нифонтова же не столько сокрушается о том, что она была резвая, сколько дает нам почувствовать, увидеть воочию, какая ее Катерина была резвая: глаза светятся по-озорному, движения скоры, легки. И сразу же как-то погасли глаза, опустились руки: «Я у вас завяла совсем». Завяла... Литературная метафора как бы становится на наших глазах метафорой сценической.

Весь рассказ о детстве, о жизни дома актриса ведет без экстаза, как это делают одни исполнительницы, но и без нарочитой элегичности, как это делают другие. Ключ этого рассказа в ее исполнении — в словах: «Что хочу, бывало, то и делаю». И отсюда — прямой ход к очень важной реплике: «Да здесь все как будто из-под неволи».

Удивительно произносит Нифонтова: «Я умру скоро». Не с тоскливой безнадежностью и не с покорной обреченностью, а как предчувствие, к которому она сама в себе прислушивается и которому сама

удивляется. Кажется даже, что эти слова она говорит с какой-то едва уловимой улыбкой.

В сцене с полусумасшедшей барыней Катерина — Нифонтова пугается, но не ужасается. Актриса помнит, что ее героине предстоит еще одна встреча с этой безумной пророчицей, которая произведет на Катерину куда более сильное впечатление. И о грозе она говорит не «с ужасом», как предусмотрено авторской ремаркой. «Что у меня на уме-то» — вот что ей страшно, вот чего она боится куда больше, чем грозы.

Диалог Катерины с Варварой во втором акте звучит как прямое продолжение их объяснения в первом акте. (Кстати, в первой редакции «Грозы» это и была одна сцена, окончание которой драматург впоследствии перенес из первого действия во второе.) Когда Варвара говорит, что Катя любит не мужа, а другого человека, Катерина очень настойчиво и нетерпеливо требует: «Нет, назови! По имени назови!». И дело тут не в том, что она хочет убедиться, на того ли Варя думает, нет, ей хочется, ей важно, ей необходимо, чтобы это имя было названо вслух и чтобы она могла о нем говорить со своей новой подругой. И потому, как только имя произнесено — «Бориса Григорьича», — Катерина тут же, без всякой паузы, с радостью, с вызовом, если хотите, подтверждает: «Ну да, его, Варенька, его!»

«Уж я лучше буду терпеть, пока терпится» — эти слова Катерины служат ключом к следующей сцене. Тихон повторяет вслед за матерью наказ жене, как ей вести себя без него, а она молчит. Она терпит, пока терпится. И только вздрогнула, когда Кабаниха велит сыну наказать жене, «чтоб на молодых парней не заглядывалась». И совсем не потому, что свекровь разгадала ее тайные помыслы, а потому, что она еще пока сама верит, что сумеет «соблюсти» себя, и ей обидно, что другие могут ей не верить. «Обидела она меня!» — говорит она мужу с болью.

Сцена прощания с Тихоном еще не вполне удастся молодой актрисе. Пока в ее исполнении в этой сцене слышится главным образом боязнь остаться наедине с искушением, предчувствие того непоправимого, что случится без мужа. Но ведь здесь еще должна слышаться и отчаянная, но искрен-



Р. Нифонтова в роли Катерины. (Пятое действие)

няя попытка обрести душевную близость с мужем: «Как бы я тебя любила...» Вот этого пока не чувствуется, а это очень важно...

Зато знаменитый монолог с ключом Катерина нового спектакля проводит очень верно и сильно.

Сцена эта очень трудна. Добролюбов отмечал, что первая петербургская Катерина, Ф. А. Снеткова, «делает маленькую ошибку, придавая монологу... слишком много жара и трагичности. Она, очевидно, хочет выразить борьбу, совершающуюся в душе Катерины, и с этой точки зрения она передает трудный монолог превосходно. Но нам кажется, что сообразнее с характером и положением Катерины в этом случае — придавать ее словам больше спокойствия и легкости. Борьба, собственно, уже кончена...» Нифонтова не повторяет этой ошибки. Вначале она пробует как бы «заговорить» себя, но Катерина не может и не хочет себя обманывать: «Перед кем я притворяюсь-то!» В этом суть: притворяться ее героиня ни перед кем не станет, и меньше всего перед собой.

Сцена в овраге. Актрисе удалось выразительно передать и смятенность своей героини в первой части этой сцены («Загубил, загубил!») и безоглядное счастье разделенной любви («Давно люблю») во второй части. Но переход от одного состояния к другому, который происходит, очевидно, в то мгновение, когда Катерина, по авторской ремарке, «поднимает глаза и смотрит на Бориса», а затем «кидается к нему на шею», пока еще не обозначен исполнительницей с достаточной четкостью и убедительностью. «Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь!» — в этой реплике, как ее произносит Нифонтова, слышится больше муки, чем страсти.

В сцене покаяния, а затем в монологах последнего акта Нифонтова поднимается до подлинно трагической силы.

Нет, не гроза, не пророчество сумасшедшей старухи, не страх перед геенной огненной побудил эту Катерину к признанию. Для ее честной и цельной натуры невыносимо то ложное положение, в котором она оказалась. Как человечно, с какой глубокой жалостью произносит Катерина, глядя в глаза Тихону: «Голубчик мой!» В эту минуту, кажется, забыла она не только Бориса, но и себя. И именно в этом состоянии

самозабвения выкрикивает она слова признания, не задумываясь о последствиях. И когда Кабаниха выпытывает: «С кем?.. Ну, с кем же?» — она твердо и гордо, без вызова, но с достоинством отвечает: «С Борисом Григорьевичем».

Первый монолог Катерины в пятом действии Островский сопроводил, как известно, «примечанием автора»: «Весь монолог и все следующие сцены говорит, растягивая и повторяя слова, задумчиво и как будто в забытии». Актриса предлагает несколько другое решение. Задумчиво? Да, пожалуй... Но не в забытии, нет. Она произносит монолог очень тихо, очень сосредоточенно, без тени сентиментальности. Трудно забыть, с каким беспредельным отчаянием звучат у нее слова: «Ночи, ночи мне тяжелы!», с какой силой и искренностью, с какой неизбывной тоской восклицает она: «Батюшки, скучно мне, скучно!» Впрочем, нет, «восклицает» — не то слово, разве можно стон души назвать восклицанием!

Сцену прощания с Борисом актриса проводит просветленно и даже как-то умиротворенно. «Только ведь мне и нужно было, увидеть тебя». И ей веришь. «Вот теперь мне гораздо легче сделалось». И в это веришь. Она как будто успокоилась, но какое это страшное спокойствие. Это последняя степень отчаяния, когда уже и слез нет, все выплаканы.

Борис уехал. Все кончено. «Куда теперь?» Некуда. С тихим ужасом: «Опять жить?» И убежденно: «Нет, нет, не надо... нехорошо!»

Не смерть желанна, а жизнь невыносима. Жить лишь бы жить — нехорошо, это недостойно человека. Катерина отвергает компромисс, отвергает жизнь вполжизни. Жить — это значит для нее быть самой собой. Не быть самой собой — это значит для нее не жить. А для вас?

А для нас?

Если «Гроза» подвела нас с вами к этому вопросу — значит, было ради чего ставить сегодня эту старую пьесу. «Гроза» 1962 года отрицает подлую философию житейского компромисса и утверждает право и обязанность человека быть самим собой.

Спектакль Малого театра утверждает цельность характера — не как эстетическую категорию только, а как этическую норму. Вот почему этот спектакль, при всех его несовершенствах, — событие.

«ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА» СТАВИТ МАЯКОВСКОГО



Сергей Балашов

В первый раз я видел и слышал Сергея Балашова в феврале 1933 года в Москве, в Октябрьском зале Дома Союзов, на конкурсе мастеров художественного слова. Отражаясь в черной лакированной громадине концертного рояля, молодой артист с резкими и властными интонациями, с завидной артикуляцией и темпераментом «рубил» и «скандировал» популярную тогда «Песню о ветре» Владимира Луговского.

Успех был полный, настоящий, «столичный». Талантливый «периферийный» актер узнали, полюбили, отметили.

Прошли годы... И вот снова февраль, Москва, гаснет свет, звучит музыка, раздвигается занавес: литературно-музыкальный спектакль «Сердце с правдой вдвоем» начался. На сцене с красной книжкой и

карандашом в руках — народный артист РСФСР С. М. Балашов.

... Это время гудит

телеграфной струной,

это

сердце

с правдой вдвоем.

Это было с бойцами

или страной

Или

в сердце

было

в моем.

Это из первой главы «октябрьской поэмы» «Хорошо!» Итак, еще одна встреча с Маяковским — всегда новым, всегда современным. Образы Маяковского интересуют Балашова на протяжении всей его

творческой биографии. Вспомним хотя бы его послевоенные работы «Я волком бы выгрыз бюрократизм», «Владимир Маяковский о времени и о себе» или еще более далекое — роль «главначпуса» Победоносикова в «Бане», поставленной в 1930 году в Ленинградском Большом драматическом театре, — это гротескное и живое олицетворение деспотического бюрократизма и чиновничьего догматизма. Поэзия Маяковского для артиста — не один из «номеров» репертуара; ее пропаганда для него — жизненная и эстетическая потребность художника и гражданина.

... Итак, на сцене Московского государственного театра эстрады идет литературный спектакль. Его драматургия — поэмы и стихи Маяковского. Его драматург — сам артист, автор литмонтажа. Его «декоративное оформление» — два кожаных кресла, стол и столик, две карты, телефон и т. д. Его исполнитель — он выступает не только «от автора», но и «играет» «за» его персонажей — единственный чтец и актер этого своеобразного представления — опять-таки сам артист. Кроме того, мелодии, шумы и голоса из репродуктора также врываются своими «механическими» интонациями в совершающееся театральное действие. Декорации — для одного. Свет — на одного. Мизансцены — с самим собой. Диалоги — с магнитофоном или собственным голосом. Вот это и есть «театр одного актера» — специфически современная и советская, новая и новаторская, театральная и литературная форма, созданная Владимиром Николаевичем Яхонтовым еще в 20-е годы. Сегодня принципы такого театра на литературной эстраде отстаивает Сергей Балашов.

... Но прислушаемся повнимательней к голосу актера и чтеца. Куски и сцены из поэмы «Владимир Ильич Ленин». Опять и опять поэма «Хорошо!». Яркие, фантастические краски из поэмы «150 000 000». Стихи «ленинского» цикла, в частности замечательный «Разговор с товарищем Лениным». Героическая и миролюбивая «Последняя страничка гражданской войны». Заграничная лирика поэта. Сатирическое и наступательное «Американцы удивляются» и т. п. Но строфы и монологи отрезаны и смонтированы не для того, чтобы высечь из этого какой-либо недорогой эстрадный или театральный эффект. Отнюдь нет. Но чтобы «вчерашними» и «далекими» словами рассказать о нашем сегодняшнем, близком, кровном, волнующем (так, например, резко-убедительно и свежо-современно прозвучало знаменитое «Блек энд уайт» — оно было воспринято аудиторией как голос кубинской революции).

... Одна из тем монтажа — Ленин. Ленин и Россия. Ленин и революция. Ленин и протест миллионов масс против войны. Ленин и борьба советского народа за мир. Ленин и партия. Ленин и завтраш-

ний день — коммунизм. Мы видим Ленина в Циммервальде, в Швейцарии; Ленина — в Питере, а в апреле — в Разливе, в Финляндии; в грозе и буре Великого Октября, в историческом Смольном. Вместе с Маяковским и исполнителем мы переживаем трагическую тяжесть злодейского покушения на любимого вождя — его кровь и наши слезы. Или «докладываем товарищу Ленину» о наших успехах и трудностях. Или — под бой Кремлевских курантов и полночный благовест «Интернационала», перед похожим на «нагроможденные книги» Мавзолеем и могилами павших бойцов раздумываем о грядущих судьбах нашей борьбы, о преемственности революционных поколений и традиций.

Мы видим и слышим Ленина-человека — ощущаем его человечность, скромность и простоту. Особенно мы должны поблагодарить артиста за искреннее и честное противопоставление личности Ленина попыткам представлять себе образ вождя в формах или понятиях какого бы то ни было культа «царственной» или «божественной» личности, с его «конфетной красотой», «казенными почестями» и т. п.; культа, враждебного самой сути и плоти нашего мышления, искусства, совести, вкуса.

... Вторую группу образов и понятий, которые развертывает перед нами артист, можно было бы назвать: «Война и мир». Империалистическая и гражданская... Февраль и Октябрь... Взятие Зимнего (6-я глава «Хорошо!»), Советская Россия в огненном кольце фронтов, конец белогвардейщины, интервенции, войны, начало мирного социалистического строительства. Мы видим и слышим в лицах и голосах расистский колониализм («Блек энд уайт») и фашиствующий милитаризм («На Западе все спокойно»).

Творческая щедрость и бунтующая современность поэзии Маяковского поистине неисчерпаемы. Лирические мотивы — темы монтажа — развиваются, крепнут, нарастают. Они переходят друг в друга, сливаются и перекрещиваются, возвращаются, усиливаются, уточняются, обогащаются. Это действительно композиция, построение скорее по музыкальным законам, чем по канонам драматургии. И все время — музыка и шумы, голоса и марши войны; «Варшавянка» и «Интернационал», Седьмая «Ленинградская» симфония Д. Д. Шостаковича — все это вмешивается в интонации и мизансцены, в борьбу светлых и темных сил. Нарастающее напряжение сталкивающихся образов и понятий все больше походит на философское и социологическое исследование. Ведь борьба идет за самое дорогое на земле — за мир и счастье людей и народов, против угрозы ядерной войны, священная борьба за счастье человечества... Все это властно захватывает, заинтересовывает, заставляет думать. В зале нара-

стает напряжение тишины и внимания. Время от времени напряжение разряжается и подтверждается аплодисментами.

Если всякий более или менее удачный спектакль «обычного» театра можно рассматривать как некое нравственное и художественное чудо, то тем более таким чудом, эстетическим и психологическим, является спектакль одного актера — этот почти беспрерывный, двухчасовой, эмоциональный и интеллектуальный контакт одного-единственного актёра-чтеца с многолюдным и всегда чуть таинственным зрительным залом. Огромное, духовное и душевное, идейное богатство исполняет и представляет для нас с залитой огнями эстрады один, одетый в темный вечерний костюм, человек — его голос, его интонации; его жесты и позы, мимика и пантомимика, движения, мизансцены — то в глубине сцены, с предметами и среди обстановки, а то на авансцене — здесь артист опять преобразается в оратора. Драматические и трагические осознания происходящего неожиданно перемежаются остро театрализованными сценками — карикатурными и сатирическими портретами наших врагов и противников. Вильсон и Врангель, английский полковник и американский адмирал, сахарный король и профсоюзный босс — роговые очки, шарф на шее, развязная поза, вкрадчивый голос.... Хорошо!

Вообще Сергей Балашов мастерски владеет перевоплощением и достаточно щедро пользуется им в своем «спектакле». Вот истеричный Керенский, марионетка, что-то пытающаяся приказывать и кем-то командовать по телефону. Вот «упившийся, как сова», с ресторанной салфеткой за воротником френча штабс-капитан Попов. А вот голоса из окопов и подвалов: добродушный народный юмор крестьянина-солдата («Кончайте войну! Довольно! Будет!») и романтическая революционная патетика рабочего-красногвардейца («Я, товарищи — из военной бюры»). Энергичный жест, чуть грассирующий голос и на несколько секунд, как световая вспышка, — Владимир Ильич в Цюрихе, сцена с газетами, въезд в Питер на башне ставшего историческим броневика.

Но не будем обольщаться ни мебелью, ни реквизитом, ни мизансценами, позами, жестами, ни музыкально-шумовым сопровождением. Главным в искусстве чтеца была, есть и пребудет интонация — живой голос артиста-исполнителя. Громкий и тихий, медленный и быстрый, нежный, вкрадчивый, громовой, иступленный. То «скандирующий» красоту стиха, а то «просто» рассказывающий горькую правду факта. То полный доверия задушевной беседы, а то воинственно-властный голос оратора, аги-

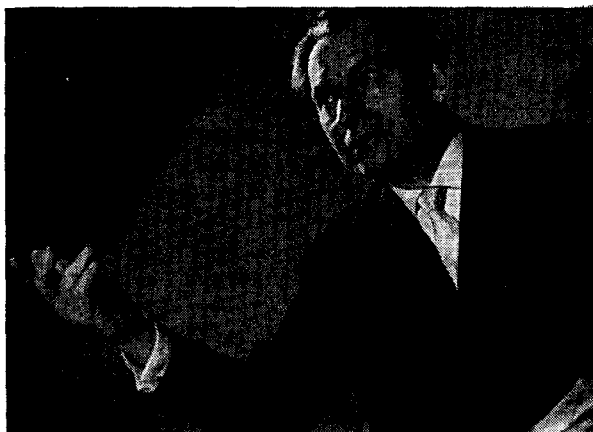


Фото Ю. Зенковича

татора, публициста, обвинителя. Искусство чтеца — это искусство окрашенной и украшенной интонации, и Сергей Балашов владеет им искусно, с хладнокровием мастера и темпераментом художника.

Не будем также слишком прельщаться созданными артистом чисто театральными ролями, как талантливо и броско они ни были бы сыграны. Ведь мы-то знаем: эстрада — не драма, не эпос и не перевоплощение, но прежде всего — поэзия, лирика. Нас не должны смущать в таком чисто эстетическом противопоставлении факты существования богато разнообразных «переходных», «смешанных» и т. п. театральных и эстрадных форм. В частности, и «театр одного актера» является не только лирической, но частично и эпической зрелищной формой. Но калейдоскоп эпических зарисовок-масок — для литературного театра только дополнительная, если хотите, «лишняя» краска. Его главный и единственный герой — интеллектуальный лиризм поэта. Мы пришли сюда не для того, чтобы послушать стихи Маяковского, — слава богу, мы их знаем наизусть! — мы пришли посмотреть и послушать Сергея Балашова. Или, что то же, — мы пришли увидеть и услышать лирического героя Маяковского на эстраде.

(Между прочим, возможность «театра одного актера», театра «интеллектуального лиризма» имеется и в драме. Гамлет, Сид, маркиз Поза, Чацкий, Борис Годунов, Сальери — они тоже остаются один на один с залом.

«Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет и выше...»

Здесь на какое-то время, на несколько минут, спектакль, театральное действие и актерское лицедейство фактически прекращаются: другая, не менее властная, чем театр, лирическая закономерность действует на сердца и умы зрителей и слушателей. Абстрактный — всем и никому, самому себе и всему человечеству, — трагический монолог-размышление и противопоставление, великий нравственный акт выбора своего места в жизни, своего поведения, решения. И уже на сцене не русский дворянин Чацкий и не итальянский композитор Сальери, но Человек и Современник — он обращается прямо в зрительный зал, нет, не к действующим лицам пьесы и своим сценическим партнерам, но к своим современникам и единомышленникам, не к зрителям, — но к Людям...)

...Слушая С. Балашова, лишний раз убеждаешься во вздорности уныло-обывательской легенды о некоей особой, таинственной «трудности» чтения стихов Маяковского. Трудности, как и во всяком творческом деле, по-видимому, есть, но не больше, чем при чтении других наших поэтов такого же или измеримого масштаба. Разве «легко» прочесть, на-

пример, пушкинского «Пророка» во всей его вешей и трагической убедительности и искренности? Разве «легко» прочесть ну хотя бы лермонтовское «Выхожу один я на дорогу» — песенная мелодия будет тебе все время мешать, — дать этот каменистый, жизненный и космический путь, одиночество под мертвой луной, среди темно-серебряных красот ночного пейзажа? А некрасовского «Пророка» — Н. Г. Чернышевского в ссылке? А есенинское «Мы теперь уходим понемногу» — страшное в своей святой и последней правде сознание общности человека и природы и смертного прощания человеческой души с земной жизнью, любовью, счастьем? А что вообще, кроме пустяков, легко в искусстве, в жизни?

Поэтому, если уж всерьез говорить о трудностях в чтении стихов Маяковского, точнее, в воспроизведении на эстраде лирического героя Маяковского, то я скажу: трудность не в артикуляции и словаре, не в ритме и рифме, не в знаменитой «лесенке», виртуозных аллитерациях и тому подобных, в конечном счете чисто технических, а значит, и чисто техническими путями преодолеваемых вещах. Трудность в другом: создать этот гордый и независимый, дерзкий и вдохновенный, сильный и щедрый, вольный и волевой голос и образ поэта, поэта-трибуна и поэта-борца, беспощадного сатирика и нежнейшего лирика.

Лирика — это поэзия человеческого достоинства. Лирика Маяковского — это поэзия и красота личности и достоинства советского человека... Даже физический облик поэта — его осанка и «поза», сама эта манера держаться — свободная, благородная, простая; широкий и решительный жест, модуляции прославленного баса — все эти «внешние данные» Маяковского-поэта, Маяковского-чтеца, Маяковского-актера (потому что их было много — этих Маяковских!), — разве все это также не принадлежит нам, не учит всех нас, так же как его стихи, — великому чувству и осознанию своего человеческого достоинства, например?

Сумел ли преодолеть эту трудность Сергей Балашов? Даже Владимир Яхонтов, сам великий Яхонтов, не всегда столь же блистательно, как с Пушкиным или Гоголем, справлялся с исполнением Маяковского. Кажется, только одному-единственному чтецу удавалось это выполнить в полной силе и славе: самому Маяковскому, ни с кем не сравнимому, уже легендарному... Ответ может быть только однозначным: Сергей Балашов — лучший из работающих на сегодняшней советской эстраде чтецов — исполнителей Маяковского.

Литературный спектакль окончен. Пропаганда Маяковского — это хорошо. Чтение и исполнение его стихов Балашовым чтецом и актером — также хорошо. Недостатки спектакля — а они есть, и су-

шественные, — это неудача в первую очередь Балашова-драматурга и Балашова-оформителя.

Главный недостаток всего спектакля — его драматургия, литературный монтаж. Ведь «составить», «сочинить» литературный монтаж — это значит создать нечто принципиально новое, не бывшее в исходном авторском материале. Стихи поэта, вырванные из контекста и попавшие в совершенно иной, «чужой» и необжитый порядок и ряд, приобретают совершенно новые и не всегда ожидаемые качества и свойства. Легкость и экономность такого сборного и скоростного литературного строительства только кажущаяся.

В данном случае в драматургии спектакля С. Балашова нарушена наиболее существенная закономерность: нет тематической монолитности, композиция не собрана вокруг какой-либо центральной идеи, эмоции, которая держала бы весь монтаж, как позвоночник.

Но и в тех нескольких темах, на которых построен монтаж, можно было ждать большей остроты и современности. Например, тему войны и мира дать с еще большим гневом и ненавистью к реакции, к расизму, к военщине и большей любовью к жизни и к людям. Материал Маяковского вполне позволяет это.

Почему, например, не зачерпнуть хотя бы из «Войны и мира» — этой бесконечно человеческой поэмы, которой столь истово восторгался еще М. Горький? Зачем понадобилось выбрасывать самые яркие по своей рыдающей человечности и яростному протесту против грозящих новой бойней строфы стихотворения «На Западе все спокойно»? Не слишком ли наивно — односторонне (с помощью небрежно перелистываемого журнала «Америка») характеризует некая атлантическая держава?

Утопическая фантастика «150 000 000» — это хорошо. Но где пламенные осознания уже сегодня исполняющегося грядущего — новое общество, новые человеческие отношения?

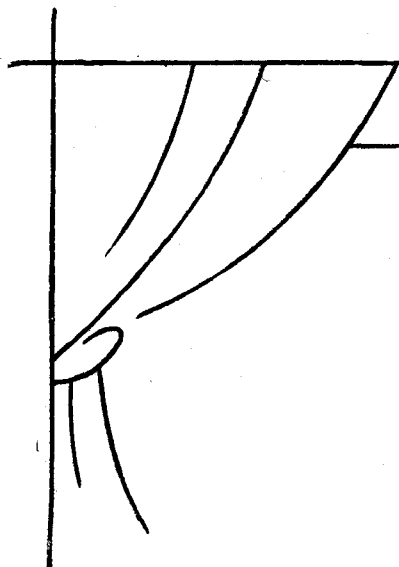
Не все благополучно и в самой «постановке». Зрительное, вещественное оформление — уязвимое ее место. Тут хотелось бы большей лаконичности, локальности и одновременно многозначности в выборе и обыгрывании мебели и предметов. И обязательно — обязательно! — театральной цветности эстрадного пятна. В игре предметами остроумны и убедительны сцены с деревянной коробкой из под

сигар («Если Гавану окинуть мигом») и немотивированно-сентиментальные сцены с географической картой («Я землю эту люблю»). Часто хочется сказать актеру: еще острее, еще условней, еще больше гротеска, буффонады, трюка!.. Не случайно ведь свою последнюю пьесу Маяковский написал для цирка!

Ну конечно же, современности — вот что мы хотим больше всего и прежде всего и в поэзии и на эстраде. Но современности, понимаемой не только как хронологическая сумма неких исполнившихся в последние годы событий и деяний, но прежде всего как новый человек и новая человечность — причина и следствие этих самых всемирно-исторических событий и деяний. Между тем на всей образности литературно-музыкального спектакля лежит холодная тень какой-то старомодной прямолинейности и газетно-лозунговой элементарности... Гораздо сильнее могло прозвучать в этом спектакле то принципиально новое, более сложное, высокое и прекрасное понимание человечности, демократии и гуманизма, которое пришло к нам всем в эти последние годы...

... Любый чтец — это, по существу, такой же читатель и любитель поэзии, как и мы с вами, собравшиеся в этом зале, любящие Маяковского. Но он понял его лучше и глубже, пережил сильнее, ощутил тоньше, — и вот он поднялся на ярко освещенную эстраду, чтобы поделиться с нами своим восхищением и пониманием прочитанного.

Но сколько бы мы ни теоретизировали по поводу искусства художественного чтения, как бы ни расщепляли и ни огделяли, как слюду на тонкие и прозрачные листочки, стихи поэта от литмонтажа составителя, литературный текст от эстрадного произнесения, Балашова-актера от Балашова-чтеца и т. д., — ясно одно. Между тем, что было сказано когда-то Маяковским-поэтом, и тем, что сегодня исполняется и играется Сергеем Балашовым — автором и исполнителем, должны лечь все «эти годы, стройки, войны» — вся эта светлая и темная, кровавая и созидательная, отбушевавшая над миром и страной треть XX века. Мы хотим увидеть и услышать Маяковского таким, каким он был, скажем в 1930 году, но с исторических высот и позиций, достигнутых и завоеванных нами в нынешнем, 1962 году. Закон? Да, закон — непрерывного творчества, исторического и художественного.



ПРЕМЬЕРЫ

«ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПРОСПЕКТ» И. Штока в театре имени Моссовета. * «МОЯ СТАРШАЯ СЕСТРА» А. Володина в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького. * «ДЕТИ МОРЯ» Г. Хухашвили в театре имени Руставели. * «РАКЕТЧИКИ» К. Рапопорта в Львовском драматическом театре Советской Армии. * «САУЛЕ» Т. Ахтанова в Казахском драматическом театре имени М. Ауэзова. * «ОРФЕЙ СПУСКАЕТСЯ В АД» Т. Уильямса в Горьковском театре драмы имени М. Горького. * «ИТАЛМАС» Г. Корепанова-Камского в Удмуртском музыкально-драматическом театре.

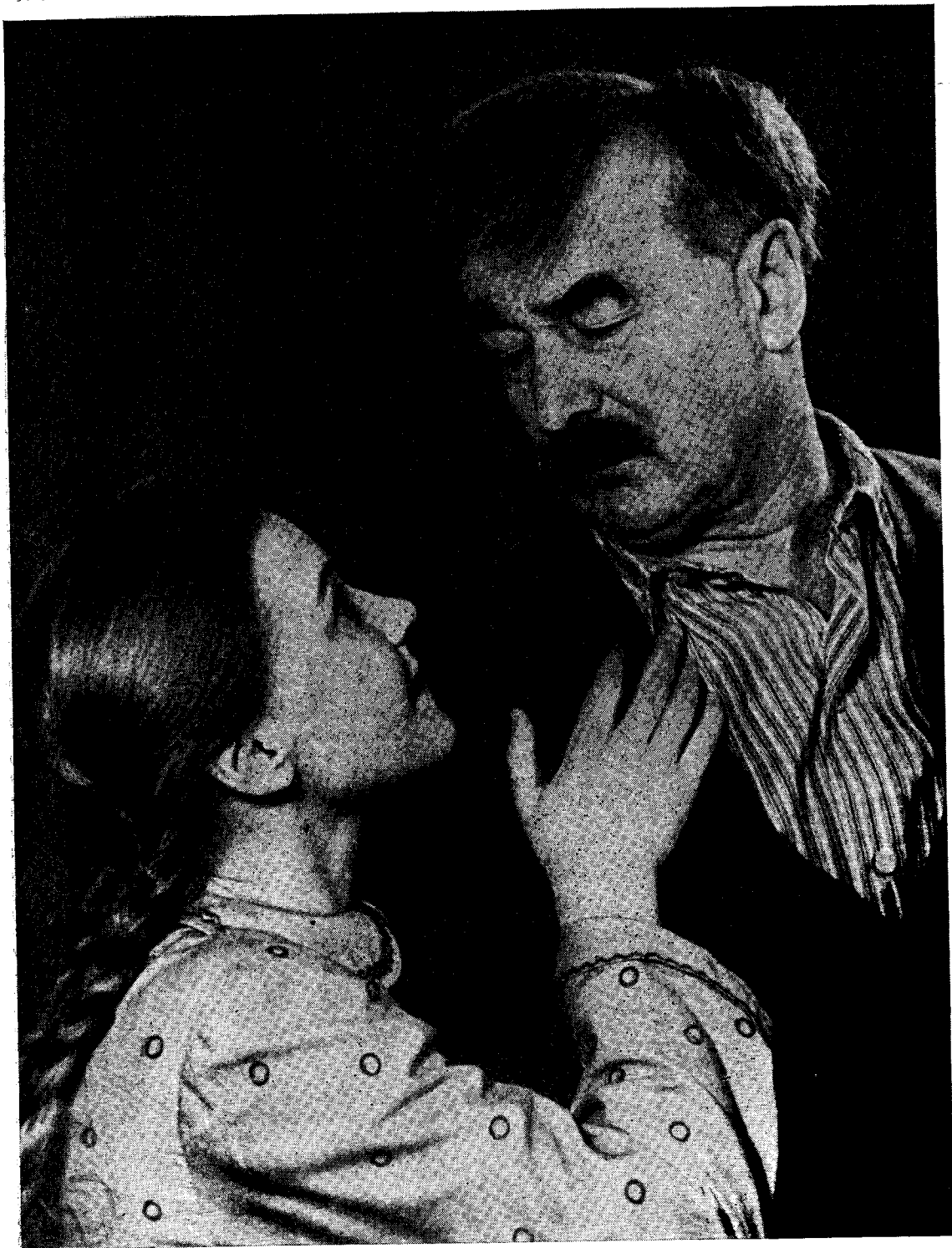
«Ленинградский проспект»

Живет на Ленинградском проспекте в новом доме семья. Глава семьи Василий Павлович Забродин — рабочий. Его жена Клавдия Петровна — домашняя хозяйка, мать. Старший их сын Федор — инженер. Сейчас он командирован в Индию, строит там завод. Вся семья с нетерпением ждет его возвращения. Младший сын Борис — футболист, ушел в футбол из седьмого класса школы. Футболист он превосходный, только вот голова у парня чуть закружилась от успехов, и свернул он с проспекта в тупик. Жена Федора — Нина, адвокат, тоже оступилась, тоже чуть было не свернула с дороги. Есть еще в пьесе старик Скворец, давний друг семьи Забродиных, и его дочь Маша. Она любит Бориса. Есть еще

друг дома Семен Семенович. Если назвать еще внука Забродиных, пятиклассника Ваську, то это и будет все население пьесы.

Пьеса «Ленинградский проспект» написана человеком, любящим людей, умеющим радоваться чужими радостями и болеть чужими бедами. И жить вместе с ними одним дыханием. Семью Забродиных драматург Шток знает так досконально, что кажется, сам он много-много лет провел с ними под одной крышей. Он понимает все движения души и умеет тонко, ненавязчиво вызвать у читателя именно то отношение к герою, которого хотел. Драматурга интересуют дороги, которыми идут в жизни близкие ему люди, тревожат их ошибки и отступления. Честность и прямота в решении даже самых малых проблем — вот, по мысли пьесы, основа основ жизни.

На протяжении всей пьесы И. Шток нигде не нарушил необходимой меры в изображении человеческих отношений. И даже любимый сердцу автора футбол (говорят, И. Шток один из самых рьяных московских болельщиков) ни разу не вторгается в действие больше, чем это необходимо для объяснения характера Бориса и его родных.



Театр им. Моссовета. «Ленинградский проспект». Маша — И. Саввина, Забродин — Н. Мордвинов
Фото В. Петрусовой

В спектакле театра имени Моссовета Василия Павловича Забродина играет Николай Дмитриевич Мордвинов. Роль для актера необычная, в ней нет ничего от тех романтических героев, которых играл на протяжении своей большой творческой жизни Мордвинов. И после этого спектакля становится очень обидно за актера, что только сейчас к нему впервые пришла такая роль. Простая, лишенная всяких эффектов, глубоко психологическая. Потому что оказалось, что актер может играть и таких — самых обычных, самых простых людей. И увидеть за этой внешней простотой и обыденностью могучий характер — высокая простота в общении с людьми, простота рабочего человека и жизненная мудрость рабочего человека — это то главное, что нашел в своей новой роли Мордвинов.

Идет очень напряженный разговор. Забродин понял наконец, что из себя представляет Семен Семенович, друг дома и наставник Бориса. Разговор прямой, открытый и очень трудный для Забродина и его жены (Клэвдию Петровну играет В. Сошальская). Они столкнулись с самым для себя страшным в жизни — с липкой, ползучей неправдой, ищущей личных выгод и ничем не брезгующей в этом своем стремлении. Забродин одержим в этом разговоре, одержим так, что даже забывает о своей больной жене. Маша (Ия Саввина), не произнесшая в этой сцене ни одного слова, ведет как бы второй план темы Забродина, как бы другую, спрятанную сейчас часть его души. Она — как сжавшаяся пружина, у нее неподвижное, совсем без мимики лицо и глаза, вдруг ставшие большими-большими, и в них мечется тревога. Даже не за любимого Бориса, представшего в весьма неприглядном виде. За его мать, за Клэвдию Петровну, потому что в этот момент ей, матери, труднее всех.

И вот сцена последнего действия. Клэвдия Петровна умерла. Старик никак не может справиться с этой непостижимой бедой. Входит Маша — уже жена Бориса. И говорит: «Дядя Вася... у нас деньги кончились». Когда подслушала она эту фразу Клэвдии Петровны, эту любовную, снисходительную интонацию ее и почему сохранила это в душе? Забродин вдруг ворчливо, точно с той же интонацией, как в первом действии жене, отвечает: «Не напасешься на вас. Что ж мне, воровать идти...» — лезет в карман и точно тем же — таким привычным за всю жизнь — движением отсчитывает сначала три бумажки, потом, подумав, добавляет четвертую. Маша берет деньги и кладет их в карман так же, как это делала тетя Клава. И улыбается отвернувшись. Только не снисходительно, как тетя Клава, а лукаво-победно. И вы вдруг понимаете глубокое значение этой сцены. Умница Маша поняла это еще раньше, сознательно рискнув на такой, на первый взгляд жестокий повтор жизненной ситуации. И победила. Потому что Забродин не заметил нарочности Машинной просьбы, тем самым признал ее душевное главенство и подчинился ее ненавязчивому, но требовательному приказу — вернуться к жизни. Потом, чуть позднее, он все понял и поблагодарил ее — нет, не прямо, конечно. Просто он сказал Борису: «Никогда в жизни ее не обижай... Я тебе за нее шею сверну, если обидишь... Она теперь душа этому дому...»

И, пожалуй, даже больше через Машу, через ее мягкую и мудрую требовательность и бескомпромиссность, унаследованную от Клэвдии Петровны,

понимаешь и роль самой Клэвдии Петровны в доме Забродиных.

Эта сцена — лучшая в спектакле. Потому что в ней сталкиваются, сливаясь воедино, большое искусство актера Мордвинова с жизненной безыскусственностью Ии Саввиной.

Как-то так получается, что все образы этого спектакля начинаешь примерять именно к этой сцене. И далеко не все части спектакля соразмерны с ней по искренности и точности.

Пожалуй, больше всех «играет» в спектакле А. Баранцев. Играет он Скворца — колючего и неуживчивого человека — и проигрывает. Потому что очень уж актер нажимает на эту внешнюю колючесть, неудобность Скворца. И теряет главное, что написано И. Штоком в пьесе об этом человеке.

Артист Баранцев играет порой просто вздорного, а подчас даже и склочного старика. Иногда начинает казаться, что он с удовольствием, даже со сладострастием копается в мерзости человеческой, и нет в нем ни боли, ни ощущения обязательности доказать правду. А в пьесе, на какой-нибудь пятой или шестой фразе вы понимали, что этот старик сохранил неумную душу комсомольца 20-х годов. До сих пор называет он стариков Забродиных «Клашка» и «Васька». Так бывает — он просто не заметил пролетевших лет. Не заметил и своей подошедшей старости, хоть и прожил жизнь не очень счастливую, хоть и вырастил один взрослую дочь. И умрет он, наверно, на бегу, улаживая чье-то очередное дело, распутывая мошеннические хитросплетения очередного семен семенича.

Всего этого не заметил артист и потому — проиграл. И если в пьесе Маша с ее требовательностью и честностью была сродни характеру своего отца, то в спектакле она в гораздо большей степени, пожалуй, даже единственно духовная дочь семьи Забродиных, опекавшей ее с малых лет.

Не всегда и не во всем эта мера соблюдена в спектакле режиссером И. Анисимовой-Вульф. О просчете в образе Скворца уже говорилось. За величественной небрежностью и «стильностью» «короля футбола» совсем исчезает смятенная и любящая душа Бориса (В. Бероев). А лошадная эластичность жулика Семена Семеновича (А. Зубов) вдруг оборачивается обыкновенным амплуа злодея.

Художник А. Пархоменко построил на сцене легкую зигзагообразную конструкцию, изображающую сразу всю квартиру Забродиных — две комнаты, кухню и прихожую. Когда действие происходит, скажем, на кухне, свет в остальных комнатах притушивается, но не совсем. Такая simultaneity действия могла бы, может быть, и оказаться оправданной, но не оказалась. Потому что персонажи, что ушли из одной комнаты в другую, действуют и говорят по ходу дела, а те, что остались, перестают жить. Они неподвижно сидят или лежат, начисто выключаясь из действия и явно дожидаясь своей очереди говорить и действовать. Такой прием разрывает ткань спектакля, разрушает правду непрерывности жизни.

И все-таки «Ленинградский проспект» в театре имени Моссовета — радостное событие. Ведь в нем актер Мордвинов нашел свою новую тему. В нем выходит на большую актерскую дорогу совсем еще молодая Ия Саввина.

Н. Смолицкая



Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького. «Моя старшая сестра».
Надя — Т. Доронина, Лида — Е. Немченко

Фото В. Габая

«Моя старшая сестра»

Странно — когда пытаешься пересказать содержание пьесы А. Володина, она приобретает оттенок чуть сентиментальный и даже мещанский. А ведь этого нет ни в пьесе, ни тем более в спектакле Большого драматического театра имени Горького, хотя, действительно, в «Моей старшей сестре» самоотверженность вознаграждается, почет и уважение венчают девушку, о славе и не мечтавшую, а эгоизм приводит в унылую долину душевного бесплодия. Что ж, дело, может быть, не в Володине и не в Товстоногове? Может быть, дело в нас? В том, например, что

мы разучились просто говорить о простом, радоваться скромным радостям, сочувствовать наивному горю, верить в справедливую судьбу? И потому в самой идее — перенести на сценические подмостки историю двух сестер, не очень счастливых и не очень несчастных, историю обычную и трогательную, — для нас содержится некое «неудобство»?

Эта боязнь откровенности в искусстве, боязнь ситуаций и слов, волнующих своей похожестью на ежедневную жизнь, долгие годы заставляла нас искать особую, корректную манеру взаимоотношений героев (даже если они — любовники), и привела на сцену шеренгу уныло-добропорядочных «дейтелей», иной раз, правда, несколько «утепленных» личными связями.

Однако зрители, да и все мы, устали наконец от полуправды, захотелось заглянуть под мундир, в душу героя. Появились спектакли о человеке — один, другой, двадцатый, сотый.

Володин, всегда стремившийся к правде, в своей новой пьесе обнаружил ее в двух чистых челове-

ческих сердцах, в душах двух хороших людей. Он сделал это с наивностью, радостью и незащищенностью. Но в руках у сильного и умного режиссера пьеса окрепла и, может быть, несколько утратив в своей незащищенности и откровенности, приобрела значительность и отчетливость. Хотя постановочный прием, предложенный Товстоноговым, как нельзя более подчеркивает и утверждает манеру пьесы. Режиссер показал нам мир, заключенный в светлую рамку. Актер и мир вокруг него — на фоне белого полотна, ограниченные тонкой черной окантовкой (киноэкран?). За рамкой — условные изображения блеклой светотенью, а внутри, в ее границах, — жизнь, реальная до мельчайших подробностей, до дырки на чулке, который штопает одна из героинь, приладив перегоревшую электрическую лампочку.

Действие предельно приближено к зрителю — крупный план. Герои — рядом с тобой. Интонации приглушенные, несколько тусклые. Пауза, предшествующая началу сценического действия, перебиваемая лишь легким «пересвистыванием» сестер, не случайна — должно пройти время, чтобы зрители поняли «правила игры» и приняли их. Затем — титры, как в кинематографе. Титры медленно уезжают вверх, заявив имена героев и фамилии актеров. Между картин — тоже при помощи проекционного фонаря — короткие названия: «Как это произошло...» или «Вернулись домой...»

Предложив это решение, режиссер ограничил, обеднил, обокрал актера и — сделал его в миллион раз богаче.

Он отнял у Т. Дорониной все, что казалось для нее привычным. Убрал лихость и развязность, щедрость в мелочах и чрезмерную смелость в их «подаче». Убрал ту беззаботную самоуверенность, с какой вела себя когда-то ее Женя Шульженко (это было еще в театре имени Ленинского комсомола). Убрал многозначительность, лишавшую обаяния простоты ее Вальку, жительницу города Иркутска. И выяснилось, что Доронина умеет быть и истинно достоверной и скромной, умеет думать, смотреть, решать. Хорошенькое лицо ее приобрело вдруг значительность выражения, рожденную внутренней сосредоточенностью, актриса забыла о себе, успокоились руки, губы, ясными стали глаза.

Эта Надя — создание актрисы, создание режиссера. Но придумал или увидел ее в жизни (что, по существу, одно и то же) писатель Володин, тот Володин, чье имя стало уже нарицательным. И — совсем новый. Может быть, самый настоящий, истинный Володин, потому что «Моя старшая сестра» — добрая, светлая пьеса. Пьеса, где тема маленького человека, столь дорогая Володину, преломилась по-новому. Пьеса о счастливом человеке, в котором незаметно, подспудно зреют прекрасные силы души, редкостные качества мужественного характера. Не все в этой пьесе равноценно, две ее части написаны в манере различной, многим вторая половина кажется искусственной, второпях или даже несколько нарочито подводящей итоги разговору задумчивому и искреннему. Вероятно, все это справедливо: недаром несколько спадает к концу второго акта эмоциональный накал спектакля, а иные судьбы кажутся прослеженными недостаточно внимательно.

Мы знаем Надю — Доронину, верим ей, дорожим встречами с ней. Прежде всего потому, что

раскрылась перед нами логика ее судьбы. Девочка со спичками, чиркающая о коробок ломкие серые палочки, чтобы приобщиться к мечте о прекрасной елке, горящей огнями, получает в дар целый лес в звездах фейерверка. В дар не от судьбы, а от районного Совета — театр как-то особенно сумел привязать историю «вневременную» и ко времени и к государству.

Меньше узнаем мы о Лиде — объекте забот старшей сестры. И дело не в том, что юная исполнительница этой роли Е. Немченко еще не постигла сложного искусства лепки характера, а приятного тембра голосок ее так хрупок, что иной раз не «перелетает» через рампу. Лида беднее душевно (ее обокрала сестра, отдавая ей себя, заполнившая своей индивидуальностью пустоты ее души), беднее в поступках, и здесь обошли ее, предложив «развязку» истории для нее, может быть, не очень-то и логичную. Хорошо намечены характеры Кирилла (В. Максимов), очень смешного и трогательного Володи (И. Краско), интересно играет О. Басилашвили режиссера Медынского, в театр к которому приходит работать Надя. Но все это разговор беглый, служебный, помогающий понять главное — Надежду. Пожалуй, лишь дядя девушек Ухов в исполнении Е. Лебедева обладает той же зримой достоверностью, что и старшая его племянница.

Почему же так и не развернулись все характеры, не выстроились постепенно и широко все судьбы?

«Моя старшая сестра» — пьеса камерная. И в хорошем и в трудном значении этого слова. Именно камерность помогла создать атмосферу особой правды, в которой существуют герои Володина. Но она же и помешала (а как нужно это было самим героям Володина!) до конца понять ту большую правду о каждом, которая была смыслом пьесы.

А что, если вывести сестер на простор, послать их навстречу ветру? И всех, кто с ними, тоже. Может, это открыло бы нам их характеры, судьбы, мечты шире и свободней? Но, вероятно, это была бы другая пьеса. Может быть, та, что у Володина впереди. Та, которую он напишет.

Т. Чеботаревская

«Дети моря»

Режиссера М. Туманишвили меньше всего можно было бы заподозрить в стремлении к жанровости и бытовизму. И вместе с тем, когда на сцене беспорядочной длинной очередью растянулись старые заржавевые керосиновые бидоны, а прикорнувшая возле них женщина застыла в безмолвном ожидании, в памя-

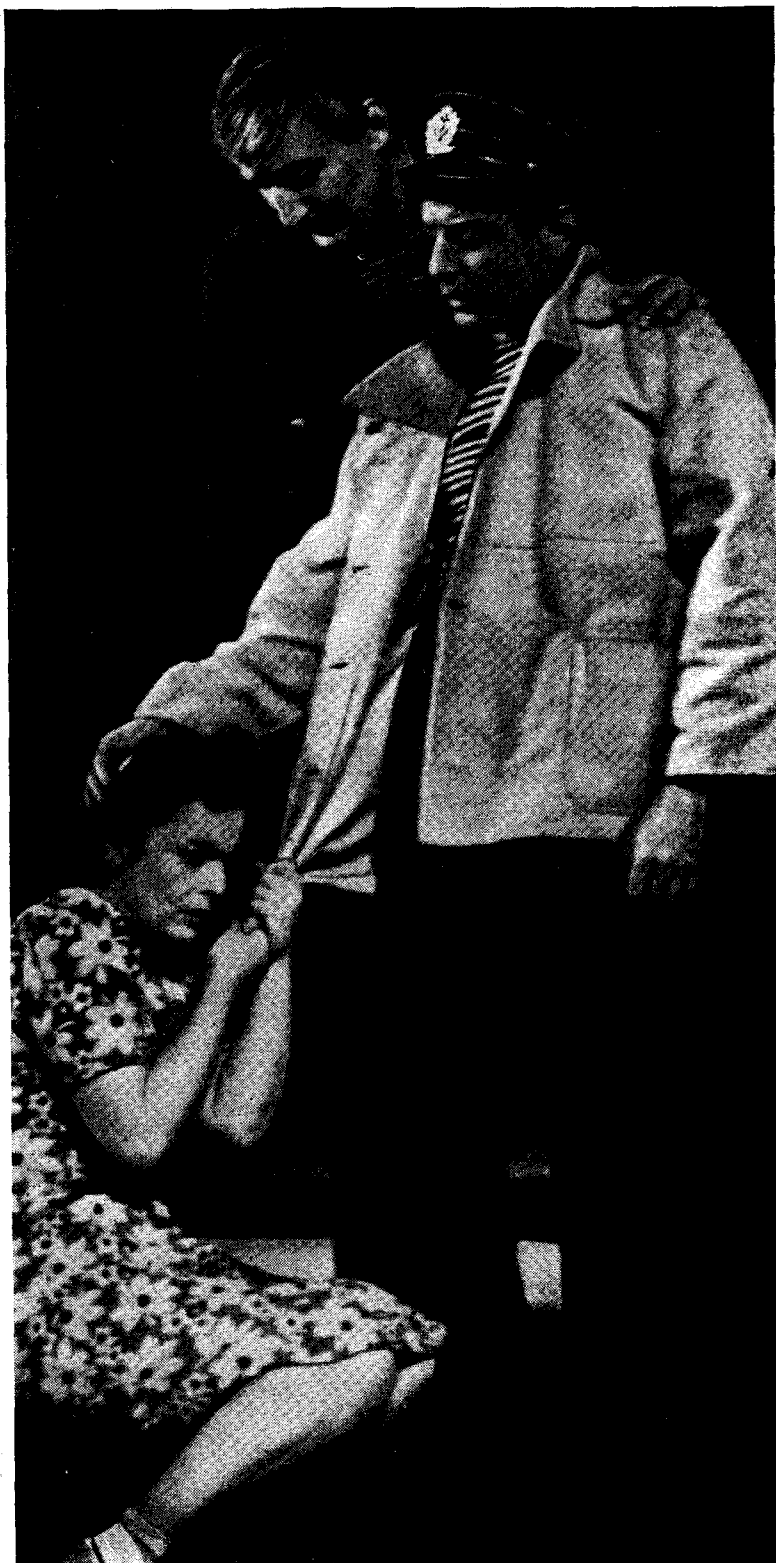
ти зрителя неумолимо всплывал облик холодных бессонных ночей и неустроенного быта военных лет.

Сцена с бидонами не имеет прямого отношения к развитию сюжета пьесы Г. Хухашвили «Дети моря». И все же об этой режиссерской находке хочется вспоминать. Так уж бывает в искусстве — запоминается то, что максимально выражает суть (пожалуй, в данном случае правильнее сказать — атмосферу) действия, а потому обретает характер художественной значительности.

Да, это быт. Суровый быт военных будней. Жанровая достоверность этой сцены не является для режиссера чем-то частным, случайно подмеченным. М. Туманишвили хочет возвысить этот быт до степени высокого, даже патетического звучания. В этом, если угодно, позиция режиссера спектакля «Дети моря». Самое обыденное овеяно в спектакле то романтической страстностью, то поэтической задумчивостью, то дымкой грусти. И эта на первый взгляд непричастная к сюжету сцена вовсе не случайно становится для режиссера своеобразным подступом к кульминации действия. Когда в ее унылую, печальную тональность врывается неожиданное известие о гибели в морском бою героя пьесы и его друзей — советских моряков, в этом — не только прием сценического контраста, но прежде всего логическое развитие сюжета о суровых военных буднях. Так было в те дни. И длинные, бесконечные очереди на улицах. И героизм на фронте. И смерть. И утверждение жизни.

Сраженный известием о гибели сына, как подкошенный падает наземь моряк Боцо — Э. Манджгаладзе. Человек, которого мы только что видели полным энергии, жажды жизни и любви к ней, словно постарел на десять лет.

Но Боцо суждено жить. Потому что жизнь этого требует. Как символ продолжения неумирающего, светлого начала, звучит известие о том, что у Гурама родился сын. Старый Боцо стал дедушкой. Немыслимое горе и проблемски еще не осознанной радости — это смятение чувств захва-



Тбилиси. Театр им. Руставели. «Дети моря». Лейла — М. Чахава, Гурам — К. Махарадзе, Боцо — Э. Манджгаладзе.

Фото М. Саамова

тывает глубиной переживания и подлинным драматизмом.

— Символика? — спросит искушенный читатель. — Именно она. В пьесе Г. Хухашвили скрестились судьбы трех поколений. Старый Боцо, боровшийся за власть Советов; сын его Гурам, отдавший жизнь за Родину в 41-м, внук его, тоже Гурам, названный так в честь погибшего отца, — парень из нашего сегодня.

Есть что-то безусловно привлекательное в этой перекличке поколений. Жизнь идет вперед. То, что не успели сделать отцы, дано претворить детям. Благородная, хорошая мысль.

Подкупает отношение драматурга к событиям и фактам, его защита чистоты человеческих отношений, вера в возможность исправления дурного. И режиссер это великолепно чувствует. Как много поэтической эмоциональности и трепета в том, как раскрыты отношения Лейлы (М. Чахава) — простой буфетчицы из портового ресторана — и моряка Гурама (К. Махарадзе) — парня, не познавшего в жизни даже материнской ласки. Это романтика, настоящая, одухотворенная, целомудренная романтика любви. Ничего назойливого, ничего шаблонно-приторного. Все — на полутонах, словно боясь расплескать сокровенное, затаенное. В этом — тоже позиция режиссера. Ведь даже стилиги — это откровенно отрицательное явление нашей действительности — показаны в спектакле некриливо. Напротив, с какой-то печальной усмешкой.

Отношение режиссера и актеров (Г. Сагарадзе, Д. Гаганидзе, К. Саканделидзе и М. Жгенти) к этим героям тоньше и сложнее, чем издевка. Понурые, слоняющиеся без дела под унылые, ноющие звуки гитары, они скорее производят впечатление жалких, нежели смешных и вредных людей.

Нельзя, однако, не пожалеть о том, что заранее придуманная схема (перекличка трех поколений) в известном смысле сковывает драматурга, определяет некоторую фрагментарность пьесы. И если в первой части повествования сталкиваются во всей своей жизненной глубине серьезные конфликты и судьбы героев, а человеческие отношения раскрываются через столкновение характеров, то во второй части, построенной на странной повторяемости и удивительной схожести событий, ослабляется напряженность действия и многое звучит натянуто.

Касаясь недостатков пьесы, проще всего сделать вывод: все это не могло не сказаться на спектакле. Однако мы воздержимся от подобной категоричности, ибо, несмотря на снижение действенности, режиссер удерживает завоеванные позиции и сохраняет поэтическую настроенность спектакля. Ему на помощь приходят художник Д. Тавадзе, композитор С. Насидзе (музыка почти все время сопровождает действие и является чрезвычайно важным компонентом спектакля) и, конечно, актеры, создавшие целый ряд сценических образов.

Желание преодолеть композиционную рыхлость пьесы продиктовало постановочное решение спектакля. Действие как бы вписано в раму, обрамляющую зеркало сцены. Дорога, пересекающая сцену по диагонали, уводит нас к морю. Впечатляет принцип (хоть он и не нов) кинокадров, воссоздающий иллюзию морской стихии. Особенно захватывает эпизод морского боя. Слева на столбе висит небольшой экран, на котором попеременно меняется изображение. Вот он засветился прозрачным голу-

бым цветом — цветом неба, чистоты. Вот заиграл он причудливым узором деревьев — сцена происходит в саду. Встреча Гурама и Лейлы. Первое робкое объяснение в любви, первый поцелуй. Вот зарделся экран тревожным алым цветом — цветом пожара и крови. А на сцене — прощание Гурама с отцом и Лейлой, только что объявившей ему, что она готовится стать матерью.

И так все время. Экран словно символизирует смену настроений и ритмов спектакля, подчеркивает его тональность в каждый данный момент. И это не звучит назойливо, не наводит на мысль об иллюстративности, потому что течение событий определяет в спектакле актер, и именно актерские удаи обуславливают успех постановки у зрителя. Здесь хочется говорить в первую очередь об Э. Манджгаладзе, М. Чахава и К. Махарадзе. О Г. Гегечкори, который глубоко раскрыл противоречивый образ Вахтанга Нижарадзе. О З. Кверенчхладзе и С. Лагидзе, которые, несмотря на сюжетную повторяемость событий, сумели по-своему свежо и непосредственно осмыслить отношения Мэи и Гурама-младшего. О Г. Чичинадзе, с мягким юмором сыгравшим небольшую роль друга Боцо — Ивлиана, и о Л. Ломидзе — трогательном почтальоне.

Много актерских удач в спектакле театра имени Руставели. И это не случайно. Работа с актером — вдумчивая, кропотливая — всегда определяет творческую позицию М. Туманишвили. Вот почему особенно обидно, когда в финальных сценах режиссер подменяет собой актера. Старый Боцо вспоминает своего погибшего сына, мысленно беседует с ним. И тут, словно не доверяя актеру, режиссер решает «помочь» ему. Как изваяние из темноты возникает фигура Гурама. Идет диалог, который не только мешает восприятию игры Э. Манджгаладзе, редкостной по силе переживания, но попросту противоречит всему спектаклю. Или финал, в котором на фоне морского пейзажа возвышаются на пьедестале погибшие герои. Патетика, выраженная средствами плаката, явно не в стиле спектакля. Режиссер «под занавес» чуть-чуть изменил себе. Но это не меняет отношения зрителя к спектаклю в целом. Возмущенный пережитым, он уносит с собой хорошие, светлые чувства к героям спектакля, испытывая симпатии к их делам, преклоняясь перед их мужеством. А это ли не главное в театре?

Э. Гугушвили

«Ракетчики»

Сколько раз мы наблюдали на улицах Москвы, на экранах кинохроники или в телевизорах величественное шествие ракетных установок. Видели и восхищались: даже внешний вид этих гигантских сооружений внушает мысль о невиданной мощи современной боевой

техники. Пытливо вглядывались мы и в суровые, сосредоточенные лица солдат и офицеров — тех, кто управляет этими орудиями. Невольно думалось: что это за люди? Как они живут, учатся?

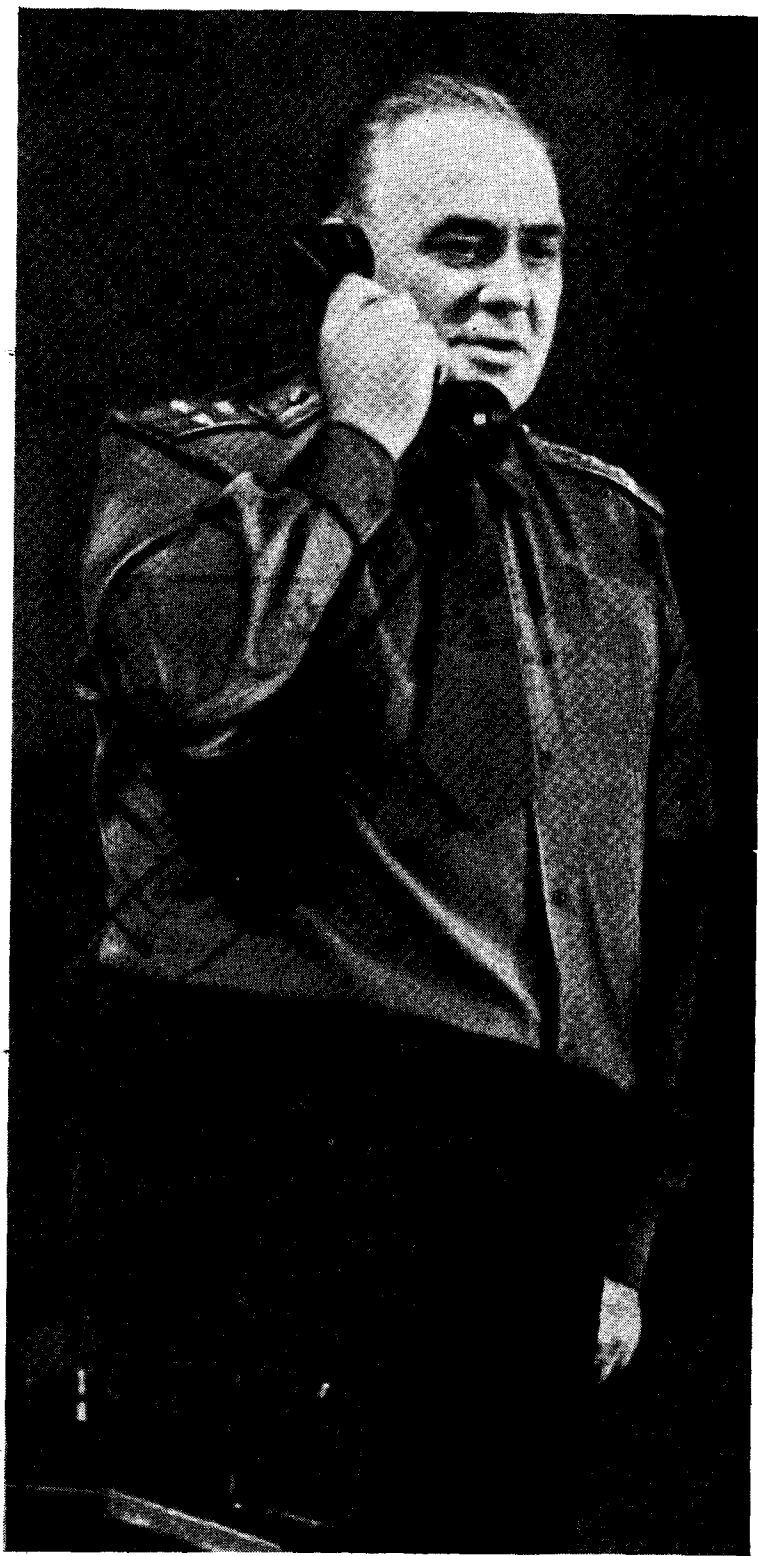
Вполне понятен по этой причине интерес, который вызвала пьеса молодого драматурга К. Рапопорта «Ракетчики». Наконец-то мы увидим ракетчиков в их тревожной жизни, познаем специфику трудной службы.

Но вот раскрылся занавес. И что же? Замените в двух-трех картинах экран радиолокатора, вымарайте несколько специальных команд и реплик и смело вводите новые эпизоды, взятые из каких угодно областей армейской жизни. Пьесу тогда без ущерба можно назвать «Зенитчики», «Танкисты», «Моряки». Собственно, ракетчики тут лишь прецедент. Не будем поэтому питать никаких иллюзий, посмотрим просто очередную пьесу на военную тему. Может быть, нельзя было писать много о ракетной специфике (хотя припомним — в фильме «Девять дней одного года» сюжет об ученых-атомниках органически связан с темой, несмотря на ее сложность). О чем же идет речь в пьесе?

В часть, где командиром полковник Оленев, прибывает его родной сын — лейтенант Игорь Оленев. Отец не видел сына двадцать лет. Полковник «заочно» любит своего сына, тайком любуется его фотографией, но в старом службисте борются два чувства: отца и командира. Побеждает последнее. Оленев-старший при встрече с сыном был сух, казенен, и Игорь разочаровался: «Я мечтал о встрече с отцом, когда ехал сюда. Но встречи не было. Я не встретил человека, о котором мечтал всю жизнь».

И вот сын, обиженный и оскорбленный в своих лучших чувствах, при последующих встречах с отцом держится подчеркнуто официально, с холодной невозмутимостью. Полковник предпринимает попытки найти путь к сердцу этого гордого человека, но безуспешно. Только в конце третьего действия отец и сын примиряются.

Вот, собственно, и все. И если бы эту пьесу сыграли второсте-



Львовский русский драматический театр Советской Армии. «Ракетчики». Оленев — А. Аркадьев
Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

пенные актеры, вряд ли вышел бы интересный спектакль. Но смотришь превосходную игру народного артиста УССР А. Аркадьева (он же режиссер спектакля) в роли полковника Оленева и думаешь: «Великое это дело — актер-мастер!»

Первая картина. Кабинет командира части. Он входит неторопливо, близоруко сощурившись. И этот испытывающий взгляд, и рассеянное «А что?», и ироническое «Я — самый старый человек в ракетных войсках» создает образ располагающий, убедительный. Ему веришь, за ним безропотно идешь по всему спектаклю. Вспомните сцену перед родильным домом, разговор Оленева-старшего с внуком. Сколько тут теплоты, человечности! Чего стоит один только воздушный поцелуй и испуганная оглядка: как бы кто из подчиненных не увидел своего командира в необычной роли доброго деда. Перед нами великолепная и продуманная до мельчайших деталей пантомима.

Под стать отцу и Игорь Оленев — В. Бурхарт, человек резкий, принципиальный, офицер по призванию и убеждениям. Может быть, Бурхарт местами излишне грубоват, но это не лишает его обаяния, привлекательности.

Можно было бы сказать много теплых, хороших слов об артистке К. Байбаковой, играющей роль Нины — невесты, а потом жены Игоря Оленева. Напомним только очень тонко, тактично проведенный диалог ее в Доме офицеров сначала с сыном, а потом отцом Оленевым. Здесь все точно, нет ни грана фальши, и зрители с напряженным вниманием слушают исповеди мало приметной, но такой жизненной женщины.

Обаятелен и комбат Гармаш (В. Александров) — строгий, требовательный командир и такой застенчивый, беспомощный в личной жизни человек, годами выясняющий «свои отношения» с Ириной (Р. Воробьева), веселой, энергичной девушкой.

Запоминается и мешковатый офицер Кростыньш (В. Татаренко), и безалаберный лейтенант Панковский (Ю. Сатаров), поэт и ветрогон, и медицинская сестра (Т. Чежегова), правда, вначале играющая с сильным налетом буффонады.

Менее впечатлительны замполит Крылов (Н. Остроушенко) и начштаба Ланцов (В. Соколов). В уста этих «голубых» героев вложен скучный, сугубо нравоучительный текст.

Но вернемся к действию. Когда все конфликты благополучно разрешаются — Оленев женится на любимой женщине, а между отцом и сыном достигнуто полное взаимопонимание, — полковник Оленев умирает (этого надо было ждать — вспомни валидол в первой картине).

Здесь бы и закончить представление, но драматургу хочется поставить все точки над «и». Занавес открывается вновь. Тот же кабинет. Замполит. Лейтенант Оленев, ставший комбатом. Нина. Воспоминания о покойном. Много лишних, натянутых фраз. Вывод один: «Все мы его сыновья, будем такими, каким был командир». Зритель давным-давно пришел к этому выводу, и дальнейшее умиление разжевывание утомительно, ненужно.

Наконец, занавес. В последний раз мелькнула опушка соснового леса и силуэты ракет (кстати, декорации художника Г. Орлова удивительно лаконичны и выразительны). Зрители расходятся. Итак, драматург показал еще раз наших славных офицеров, людей умных, энергичных, с высоким интеллектом.

Несколько слов насчет интеллекта. В газете «Советская культура» в рецензии на этот спектакль говорится буквально следующее: «Приятно, что армейский офицер мало-помалу дополняет собой галерею интеллектуальных сценических героев». Что ж, выходит, раньше в театре наши армейцы не принадлежали к числу передовых, мыслящих людей? Это же неправильно! Вспомните «Бойцы», «Офицер флота», «Русские люди», «Фронт», «Последние рубежи», «Люди, которых я видел». Армия всегда являлась школой культуры, а ее командиры были передовыми во всех отношениях людьми. Это нашло свое отражение и в драматургии. И в пьесе «Ракетчики» офицеры также выведены людьми высокого интеллекта. Они не только отлично знают доверенную им технику, но и рассуждают о проблемах развития искусства и литературы, цитируют Гоголя, восхищаются пейзажами Левитана, знают Аполлона Григорьева, пишут стихи, участвуют в художественной самодеятельности. Это объективная реальность, от нее никуда не уйдешь. И, несмотря на тривиальное построение сюжета, автор в какой-то мере отразил в своих персонажах то типичное, характерное, что присуще армейцам: советский патриотизм, высокую культуру, сознательную дисциплину, товарищеские отношения между воинами.

И эти сложившиеся годами черты советского командира углубили, сделали убедительными актеры Львовского русского драматического театра Советской Армии.

В. Вирен

«Сауле»

Пьеса Тахави Ахтанова «Сауле» в течение сезона имела две премьеры в Казахском академическом драматическом театре имени М. Ауэзова.

Первая состоялась в октябре, но театр решил, что пьеса и спектакль нуждаются в переработке. Ставил первый вариант пьесы К. Жандарбеков. В постановку второго варианта включился новый главный режиссер театра А. Мадиевский. В сложной обстановке споров, сомнений части коллектива в пьесе, смены художественного руководства театра после замены нескольких исполнителей в декабре состоялась премьера окончательной редакции пьесы и спектакля. И оказалось, что это не просто хороший спектакль, а принципиально новое явление в казахской драматургии и в казахском театре. «Сауле» — в сущности, первое произведение казахской драматургии с характерами, не сразу разгадываемыми (как и бывает в жизни), со сложным психологическим конфликтом, без благополучной для «положительных» героев сюжетной концовки.

Действие происходит в 1957 году. Конфликт раз-

вивается между первым и вторым секретарем обкома. У каждого своя принципиальная позиция. Зрителю не сразу ясно, кто прав. Решать это приходится, вглядываясь во внутренний мир каждого. Первый секретарь, Сырдак,—честный, умный, энергичный человек, искренне верящий в то, что репутация лучших колхозов важнее их подлинного процветания и что окрик и угроза наилучшим образом доказывают мощь государства и силу партии. В коллективе театра есть решительные противники показа на сцене ошибающегося секретаря. Один из ведущих артистов театра отказался от роли Сырдака, искренне полагая, что критика неверных методов партийной работы может подорвать авторитет партийного руководства.

Второй секретарь, Сауле,—деятель новой формации. Сауле не согласна с Сырдаком—ни с его методами руководства, ни с недооценкой строительства жилищ в колхозах и т. п. Конфликт углубляется и обостряется с каждым актом пьесы. И этот конфликт тоже непривычен для значительной части актеров, привыкших прежде всего исходить из схемы: играть либо «положительного», либо «отрицательного» современного героя. Каков же тогда Сырдак? Не всем актерам ясна диалектика характера, выполнявшего «положительную» функцию на одном историческом этапе и ставшего носителем «отрицательных» явлений на другом этапе.

У Сауле есть муж и дочь. Муж много старше ее, тихий учитель, любит преферанс. Сауле полюбила другого, близка к тому, чтобы оставить мужа и уйти к любимому, одаренному ученому, работающему над проблемами, тесно связанными с ее деятельностью в сельском хозяйстве. Порывает она с ним не оттого, что считает безнравственным бросать семью, а оттого, что он оказался трусом и карьеристом. У нее тяжкое личное горе—ведь можно сразу порвать, но нельзя сразу разлюбить. И эта линия пьесы тоже вызвала протесты части коллектива—нельзя, чтобы казахская женщина, тем более секретарь обкома, была накануне разрыва с семьей. Пусть не любит мужа, пусть чужая ему, но пусть живет с ним—это, мол, нравственнее.

Борьба за «Сауле» была борьбой за право театра показывать сложность внутреннего мира советского человека, а значит, борьбой за приближение театра к жизни.

А. Мадиевский с увлечением взялся завершить, а кое в чем и капитально перестроить спектакль.



Казахский театр драмы им. М. Ауэзова. «Сауле». Сауле — Х. Букеева
Фото Г. Стамбольского

Вероятно, эта нелегкая работа стала началом новых для казахского театра методов решения темы.

Хадиша Букеева в роли Сауле—очень значительное явление не только в масштабах казахского театра. Яркая индивидуальность актрисы органично слилась с неповторимой индивидуальностью Сауле, современной советской героини. Очень обаятельная и как-то не замечающая своего обаяния, она скромна, безыскусственна, искренна. В этом и ее сила и уязвимость. Глубокую убежденность Сауле в правоте партии Букеева развивает четко, последовательно и темпераментно. Чистый человек чаще всего не подготовлен к удару из-за угла, не вооружен против предательства близких, не предвидит обмана. Эти удары, которые пришлось испытать

и Сауле, усложняют, затрудняют, обостряют борьбу, усиливают драматизм конфликта. Х. Букеева владеет прекрасным искусством молчания и тем умением думать на сцене, когда не знаешь, произнесено или как-то иначе услышалось, что происходит сейчас в мыслях и чувствах этой женщины. Вот Сауле говорит с первым секретарем Сырдаком. Она поначалу чуть робеет перед ним, опытным, уважаемым старшим товарищем, который, конечно же, поддержит ее начинание и поможет построить солидное жилье недавним кочевникам. Ни о каких разногласиях с Сырдаком она и не помышляет. Но разногласия возникают немедленно.

Спокойный, уверенный, умный Сырдак в исполнении К. Кармысова действительно убежден в неизбежности привычных норм общественной жизни и своей деятельности. Вначале он не считает Сауле серьезным противником и лишь постепенно начинает проявлять силу, искренне не сомневаясь в своей правоте и победе. Конфликт приобретает глубину и масштабность — оба борются по принципиальным побуждениям, оба — незаурядные личности.

На наших глазах Сауле осознает серьезность и принципиальность их разногласий. Мы видим, как она решается на борьбу, терпит поражение, горюет, продолжает бороться, не сразу понимает, как используется в этой борьбе сложность ее личной судьбы, — решает целый комплекс, казалось бы, противоречивых задач. Вот она с дочерью — у них всегда была своя шутилая, интимная манера общаться, как у двух подружек. Но дочь резко отдалается от матери — в глазах Букеевой и горечь, и понимание какой-то правоты девочки, и, вопреки этой правоте, твердое сознание своего нравственного права на любовь.

Сцена разрыва с любимым — одна из наиболее сильных у Букеевой. Гордый и чистый человек, она не сразу понимает, как мог ее Жарас пойти на компромисс, как мог он предположить, что она откажется от дела своей жизни и партийной совести и уедет с ним. Не сразу понимает, но сразу чувствует, что выбора у нее нет, что это конец их любви, что сейчас она откажется от счастья, но сохранит право и возможность продолжать начатую борьбу. Она говорит очень тихо, очень просто, почти буднично. Не смотрит на Жараса. Но видит, слышит, чувствует, как он ждет — не передумает ли она, как он задерживается у калитки, как уходит. И еще некоторое время, не двигаясь, слушает тишину и пустоту после его ухода. Очень дорого платит Сауле — Букеева за то, что является делом ее жизни и совести, что важнее любви, радости, покоя. Превосходная актриса Хадиша Букеева!

По-видимому, роль обаятельного ученого Жараса не в средствах М. Суртыбаева. Его актерские данные и репутация характерного комедийного актера мешают ему в этом спектакле. Очевидно, поэтому роль не увлекла его, и дело ограничилось, как говорится, корректным исполнением. Новым для современной казахской пьесы, и в особенности для ее сценического решения, является и то, что бытовые, комедийные образы в этом спектакле четко подчинены основной идее пьесы, жизненно правдивы, а не только расцвечивают комическим элементом драму. Это большая заслуга А. Мадиевского, сумевшего создать на сцене многожанровость жизни, не нарушив жанра пьесы.

Б. Римова играет жену председателя Облсельстроя Бопежан. Увешанная безделушками, нарядно

и безвкусно одетая, она уморительно смешно похожа на таких же, виденных где-то в жизни. Она очень энергична, по-своему не глупа, абсолютно убеждена в том, что владеет настоящей жизненной мудростью, новейшей формации мещанка. Это не шарж, а обобщенный и вполне конкретный образ. На взрыв протеста доселе покорного мужа Римова — Бопежан реагирует неожиданно и очень точно — она сначала цепенеет от удивления, затем смертельно пугается. И сразу ясно — кончилось ее господство в доме, кончилась власть над мужем, лопнул мыльный пузырь. Но звучит это не как вставная комедийная линия, а как еще одно высвобождение от инерции искусственных норм жизни, как умное ироническое разоблачение непрочности и мещанских хитросплетений Бопежан.

Психологическая пьеса, в отличие от первого варианта спектакля, звучит теперь именно как психологическая пьеса, а не как гастроль великолепной актрисы Букеевой. В этом большая заслуга драматурга Ахтанова, режиссера Мадиевского и коллектива, не прекративших работу над не сразу удавшимся спектаклем, не сложивших оружия в борьбе за новое, современное, правдивое искусство.

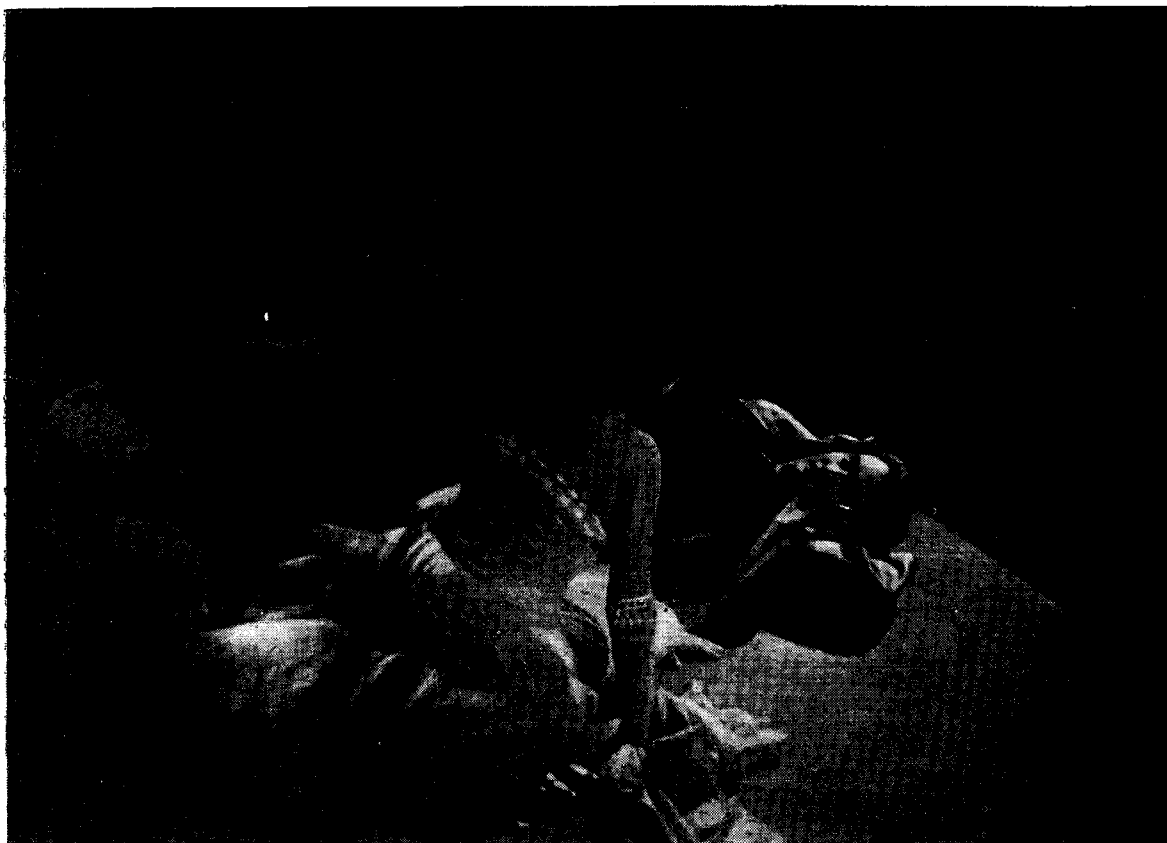
С. Дунина

«Орфей спускается в ад»

После всего, что можно прочесть в пьесе Теннесси Уильямса или об этой пьесе, спектакль Горьковского театра драмы поражает неожиданностью своей темой. Драматическая повесть о птицах без лапок, которые гибнут, прикасаясь к земле? Нет! Тогда, может быть, антиамериканский спектакль? Нет! Зрители, гордящиеся своей эрудицией, сразу же заявляют, что им не хватает здесь двух непереносимых условий: погони за бизнесом и комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Темные, бесчинствующие, фашиствующие силы действуют в масштабе провинциального городка, и это мешает показать их общегосударственное значение. Что же в таком случае происходит на этой провинциальной почве? И таит ли оно в себе некий общий интерес, дающий право показывать пьесу в другой стране, при ином солнце?

Орфей, уже не чаявший когда-нибудь найти свою Эвридику, неожиданно обретает ее. Ах, скажете вы, опять банальная история раздавленной любви. Не слишком ли мал этот тысячелетний сюжет для большой социальной драмы нашего времени? Но, во-первых, в спектакле нет никакой банальной истории, во-вторых, нет раздавленной любви, в-третьих, не любовь, а иное, более широкое чувство движет развитие действия.

Не два любовника, а два человека. истосковав-



Горьковский театр драмы им. М. Горького. «Орфей спускается в ад». Леди — Н. Самойлова, Вэл — В. Самойлов.

Фото В. Дворжецкого

шиеся в камере-одиночке, какой стала для них жизнь, основанная на всеобщем разъединении людей, встретили и узнали друг друга. Еще не отдав себе в этом отчета, они доверчиво потянулись к общению.

Вэл — В. Самойлов стоит у стены, забытый всеми, и оттуда с любопытством смотрит на Леди; его не заинтересовал хор лицемеров, расшумевшихся вокруг больного Джейба, не привлек внимания сам Джейб (хотя он — будущий хозяин Вэла), но вот эта женщина с ненарочной тоской чем-то сразу удивила и притянула к себе. И когда Р. Вашурина — Леди, застигнутая окликом незнакомого человека, поворачивается к нему, она тоже почти сразу же испытывает интерес к этому странному, не похожему на других бродяге.

Можно было бы сыграть отличную сцену найма на работу, показать хозяйку и служащего. Это проверенный социальный мотив, имеющий для зрителей и актеров значение условного рефлекса. Поводов для такого эпизода в тексте пьесы вполне достаточно. Но ничего похожего нет на сцене: есть только два человека, умеющих слушать друг друга с нарастающей заинтересованностью. Спектакль не настаивает на том, что Леди — собственница, занятая более всего сохранностью кассы. Она не чувствует себя «хозяйкой» и только в минуты край-

него раздражения ссылается на эти права. А магазин, посреди которого она соорудила зеленую лужайку с серебряным виноградником, — это беспомощная, почти детская попытка защититься от враждебной жизни.

Привычные к постоянному одиночеству, воспитанные им, Вэл и Леди осторожно идут навстречу рождающемуся товариществу, боясь спугнуть его. Сейчас у них стало главным совсем простое желание, не часто встречающееся у взрослых людей: говорить друг с другом. Наговориться впервые в жизни, открыть свою душу. Им есть, что сказать, послушать, проверить на собеседнике и снова проверить в себе самом. Дважды усаживаются они в самом дальнем уголке сцены и разговаривают так, будто весь мир заснул и нигде нет ни одного звука, кроме звучания их произнесенных мыслей. И о чем бы в это время ни говорил Вэл — о птицах без лапок, об отсутствии смысла жизни или о невозможности быть понятым другим человеком, — он тайно спрашивает лишь об одном: «Понимаешь ли ты меня? Думаешь ли ты так же, как я? Не попробуешь ли ты, вопреки всему, доказать мне, что один человек может стать другом другого?» И Леди отвечает ему сомнениями, за которыми слышны надежда, желание и вера.

Уже во время этих первых разговоров Леди —

Вашурина вскидывает порой на Вэла понимающие женские глаза, в которых все откровенно рассказано: «Я знаю, что ты красивый, вольный, что я могла бы быть с тобой, но я не хочу этого, потому что боюсь потерять что-то новое, необыкновенное, пришедшее в нашу жизнь».

Другая исполнительница этой же роли — Н. Самойлова иначе видит начало истории. Ее Леди, — иззябшая от вечного холода, закутанная в раздражающий ее халат — не желающая быть красивой, потому что незачем и не для кого, — смотрит вначале мимо Вэла или с озлоблением на него.

Ей нет дела до этого незнакомца, как нет дела и до всех других, раз жизнь так бессмысленна и ужасна. Потом она, пожалуй, начинает жалеть непрактичного бродяжку. Потом, когда слушает его разговоры, с удивлением и тревогой вскидывает глаза на мгновение: неужели еще кого-нибудь мучает то же самое, что и ее? Она долго сопротивляется, не хочет впустить в свою жизнь еще кого-то. Вэл как бы насильно врывается в ее мысли, но, ворвавшись, быстрее и безоговорочнее завоевывает любовь.

И все-таки главная линия взаимоотношений проходит через доверие. Вэл тоже временами смотрит на Леди с ответной мыслью: «Ты красива, ты — женщина для меня, но я не хочу этого». Тут есть боязнь соскользнуть на проторенную дорожку, испытать привычное, что не раз было связано с жизненной грязью, вместо небывалого, нового, расширяющего грудь чувства дружбы. Самойлов играет Вэла, не заботясь о том, чтобы напоминать зрителям его смутное прошлое или подчеркивать усталость, скептицизм, отчаяние. На сцене он только защищает и оберегает свою надежду на новую жизнь, а о прошлом, об усталости, о неверии можно догадаться по тому, как мужественно и осторожно, решительно и боязливо он это делает.

Может быть, пропадают какие-то эффектные грани роли, но зато вырастает сложный, притягивающий к себе образ, продолжающий существовать в воображении зрителей, вызывающий к их раздумьям.

Вообще спектакль носит какой-то тихий характер, без всплесков бурного драматизма. В нем отчетливо слышна постоянная мелодия беседы двух человеческих сердец. Правда, есть и великолепный угрожающий Джейб — В. Дворжецкий, есть и злобная медицинская сестра — А. Горянская, несомненно участвующая в преступных делах города. Есть и другие. Но бледны, невыразительны шериф, Пиви и Дог, Бьюла и Долли.

Как раз перед сценой линчевания Леди и Вэл узнают о своем будущем ребенке. И этот эпизод, неожиданно и смело поставленный режиссером Е. Табачниковым, не может не запомниться. Впервые на лице Вэла такая широкая, еще неуверенная, но добрая улыбка. И у Леди никогда еще не было такой доброты. Счастье посетило их в самый разгар несчастья. Доброта, идущая со сцены в зрительный зал, непередаваема. Наверное, это ощущение возникает потому, что герои, которым все время было трудно дышать, теперь почувствовали, как много воздуха в их груди. Вэл, позабыв обо всех опасностях, идет на зеленую лужайку под виноградник и ложится в вольной, спокойной позе, широко раскинув ноги. Леди подходит к нему, сидит, беседуя, потом тоже ложится рядом. Они не шепчут ласковых слов, не ищут рук, глаз, губ

друг друга, но в полной доверчивости их поведения раскрыта вся полнота близости двух людей, ставших и единомышленниками, и любовниками, и друзьями.

Расправа мало запоминается: она дана одним коротким штрихом, без стремления вызвать патологический нервный эффект в зрительном зале, а эта сцена счастья и единения остается как солнце висеть над спектаклем. Неодолимость людских стремлений к единству, доверию и дружбе — вот что стало темой спектакля. И надо ли говорить, что эта тема сейчас всемирно современна? И надо ли говорить, что она закономерно прозвучала именно в советском прочтении пьесы Уильямса, потому что мы — глашатаи дружбы на земле?

Репертуарный выбор Горьковского театра вызвал много споров в городе. Одни говорили: правильно ли поступаем, ставя талантливого, но буржуазно ограниченного драматурга, у которого отчаяние и неверие в человека сильнее социально-обличительных тенденций? Другие отвечали: не сектанство ли, не обеднение ли наших возможностей — отступать от такой талантливой, прогрессивной, хотя по своему и ограниченной драматургии?

Спектакль состоялся, и он подтвердил еще раз право театра открывать драматурга заново, вместе с тем открывая и нечто существенное в самой жизни. Сделано ли это вопреки пьесе? Нет, из тоски Уильямса по человечности, из его сочувствия людям театр выскел искры надежды и уверенности.

Ю. Волчек

«Италмас»

И недавно Удмуртский музыкально-драматический театр показал своему зрителю национальный балет — «Италмас», созданный по мотивам одноименной поэмы удмуртского поэта Михаила Петрова.

«Италмас» — первенец во всех отношениях. Это первый балетный спектакль театра и первый балет в творческой биографии композитора Г. Корепанова-Камского, первое либретто и первая постановка балетмейстера В. Никитина.

В основе сюжета балета-сказки «Италмас» лежит извечный конфликт — борьба сил Добра и Зла. Их олицетворением в балете являются девушка-цветок Италмас и злой волшебник, то стремящийся в злобном облике совы уничтожить цветок-Италмас, то, принимая облик сельского богача Байдугана, преследующего Италмас-девушку. Не в состоянии подчинить Италмас, сильную своей дружбой с людьми и любовью юноши-охотника Камаша, Байдуган в неистовой злобе поджигает волшебным огнем лес вокруг села, намереваясь погубить все живое. Но Италмас бросается в бушующее пламя и разрушает злые чары: пожертвовав собой, она спасает народ

и своего возлюбленного. Народ расправляется с колдуном, лишившимся волшебной силы, а Италмас навсегда превращается в нежный цветок, который будет вечно напоминать людям о могуществе Любви и Добра.

Поэтичность сюжета сказки так и требовала яркого хореографического воплощения, а сочетание фантастических и реально-бытовых элементов давало композитору широкие возможности для создания интересной, впечатляющей музыки.

Музыку Г. Корепанова-Камского к балету «Италмас» можно с полным основанием назвать значительным явлением в национальном искусстве Удмуртии. Яркая, мелодичная и выразительно-характерная, она имеет и то существенное достоинство, что она с начала до конца танцевальна.

Написанная в традиционной форме, партитура балета отличается оригинальным музыкальным языком; богато представленные в ней элементы народной музыки развиты и разработаны композитором с большим вкусом и мастерством. Прекрасное впечатление производит изящная и колоритная оркестровка.

В «Италмас» — три основных сценических образа, и каждый из них получил яркое музыкальное воплощение. Наиболее полно и любовно созданы и разработаны композитором музыкальные характеристики Италмас. Лейттема героини, проведенная через весь балет, видоизменяясь и обогащаясь все новыми красками, раскрывает всю гамму чувств и переживаний Италмас. Острыми гармоническими созвучиями композитор передает мрачный и зловеющий облик колдуна Байдугана. Для Камаша так же найдена удачная музыкальная характеристика, но в целом этот образ выглядит беднее, чем Италмас и Байдуган.

Чрезвычайно удачна вся музыка народных сцен. Ее мелодическое и ритмическое разнообразие, разительная веселость и мягкий юмор создают правдивую картину народного веселья. Очень большое впечатление оставляет полный драматизм финал балета.

Хореографическое решение постановки говорит о богатой и самобытной фантазии балетмейстера В. Никитина. Спектакль насыщен разнообразными танцами классического и народного характера. Особенно удались адажио в сцене «Грез», танцевальные сцены Италмас и Байдугана, танец женихов, старинный танец. А решение балетмейстером народных танцев с применением приемов классического танца также очень обогатило постановку.

Однако иногда, особенно в классических танцах, встречается излишнее нагромождение танцевальных движений, стремление «отанцевать» чуть ли не каждый такт новым движением или поддержкой. Это создает торопливость, суету и отражается на выразительности сценических образов. Артисты едва успевают технически выполнить предложенный им рисунок танца, а для выражения мыслей и чувств героев им подчас не хватает времени.

Сценическое решение спектакля получилось у постановщика в сравнении с хореографическим менее удачным. Некоторые события и действия, происходящие на сцене, становятся понятными лишь при знакомстве с либретто. А отдельные сцены идут вразрез с содержанием либретто. Например, совершенно выпадает из действия сцена «ликования природы», которая, по замыслу либреттиста, должна была выражать мечты Италмас и Камаша о счастье; на деле же получился вставной дивертисмент классического танца.

Во всем этом сказался и небольшой постановочный опыт В. Никитина, и отсутствие должной помощи со стороны художника, который, очевидно, не почувствовал специфичности оформляемого спектакля и решил его вне жанра балетного искусства. Оформление очень громоздко, а примененный живописный прием не отвечает стилю сказочного материала спектакля. Примитивны превращения Италмас и Байдугана. Совершенно не использованы возможности световых эффектов, которые могли бы значительно обогатить фантастические сцены.

Большой и заслуженный успех имели у зрителя исполнители главных партий. В танцевальном рисунке Г. Шулуновой (Италмас) глубокая лиричность органично сочетается с яркой темпераментностью, и актриса одинаково убедительно передает и поэтическую одухотворенность сказочной феи и жизнерадостность и страстность земной девушки.

С большой силой и экспрессией проводит трудную и ответственную партию Байдугана С. Шмагин. Много интересного в хореографическом воплощении образа Камаша у В. Судоргина.

К сожалению, нельзя назвать удовлетворительным музыкальное сопровождение спектакля. Оркестровое звучание само по себе эмоционально-выразительно, интонационно чисто, тщательно соблюдаются авторские оттенки фразировки и звучности, но самого главного для сопровождения балета — необходимого контакта между исполнителями и оркестром — сейчас у дирижера Г. Бехтерева нет. Музыка часто звучит сама по себе, не сливаясь с хореографией.

Досадные недостатки и погрешности, впрочем, неизбежные при первом опыте освоения нового для театра жанра, не снижают важного значения самого факта создания первого национального балета. Спектакль со всей очевидностью убеждает, что коллектив Удмуртского музыкально-драматического театра может и должен осуществлять на своей сцене балетные постановки. А удачное в целом либретто «Италмас» и его предельно соответствующее хореографическому жанру музыкальное решение позволяют с уверенностью сказать, что этот балет вполне заслуживает широкого распространения и имеет все основания войти в репертуар других театров Советского Союза.

А. Хмеллевич

В. Жарков

НА СРЕДНЕМ УРОВНЕ

Неизвестно, вспоминалось ли руководителям города Советска гамлетовское «быть или не быть», когда весной 1950 года они твердо решили, что надо открывать свой театр. Очевидно,

нет, поскольку никаких философских проблем в данном случае не возникало.

Правда, как и при всяком новом деле, нашлись свои скептики (из областного управления финансов), которые пожимали плечами и советовали энтузиастам: не стоит брать на себя такую обузу, не выдержите, прогорите с театром.

Однако советчане подумали-подумали и решили поступить иначе.

Война искалечила здание театра. Осколки бомб и снарядов изрешетили фасад театра, образовав в стенах такие пробоины, что через них можно было легко, не пользуясь дверью, проникнуть в помещение и оказаться среди гор щебня, битого стекла и спекшегося металла.

И вот, не дожидаясь официального разрешения на открытие театра, горком партии и горисполком обратились с призывом к населению помочь восстановить театральное здание. Одновременно с этим строительные организации города посылают сюда лучших своих каменщиков, штукатуров, электромонтеров. Пока здесь будет открыта площадка для приезжих артистов.

Происходило это в 1950 году, а театр в городе появился лишь в 1956 году. В течение пяти лет местные руководители буквально бомбардируют письмами область, центр. Они посылают в Москву фотоснимки готового к открытию помещения театра, вырезки из газет с письмами любителей драматического искусства, просят, убеждают, настаивают.

Проявлять настойчивость у советчан были все основания. Советский драматический театр замыслился как передвижной. Один Калининградский театр явно не справлялся с обслуживанием целой области. Теперь в Калининградской области нет ни одного города или поселка, где бы не побывал Советский театр.

Однако были и другие обстоятельства, обусловившие появление театра в Советске. О них узнаешь, когда начинаешь ближе знакомиться с этим городом, с его людьми.

Советск — город быстро растущей культуры. Это замечаешь, как только сходишь с поезда, приехав в Советск. Его неширокие улицы густо обсажены деревьями, чисто подметены. После войны в городе оставалось много развалин. Сейчас на их месте разбиты красивые скверы с причудливыми декоративными кустарниками, горками самых разнообразных цветов. Цветы здесь встречаешь повсюду: в скверах, на балконах, в маленьких садах перед окнами домов, они тянутся длинными полосками вдоль центральной улицы. Цветов и зелени так много, что

иногда кажется, будто находишься в парке. Но не только обилием цветов славен этот молодой город.

Первый секретарь горкома партии Борис Гаврилович Михайлов часто говорит: не нравится мне, когда уезжают от нас, хочется, чтобы каждый, кто приехал в Советск, навсегда полюбил бы наш город и уже никогда не расстался с ним. Эти слова выражают стремления городской партийной организации создать жителям города все необходимое для удовлетворения их бытовых и духовных потребностей. Лучше всего об этом свидетельствуют факты. По государственному плану, к примеру, телевизионная башня и газораспределительная станция должны быть построены в Советске только к 1963 году, но уже сейчас жители смотрят телепередачи и пользуются газом. Опираясь на народную инициативу, опережать планы и изыскивать всевозможные внутренние резервы стало золотым правилом всех советчан. И нет ничего удивительного, что уже в этом году в Советске досрочно будут решены такие сложные проблемы, как перевод школьников на односменные занятия, ликвидация очередей в детские сады и ясли.

Остается добавить, что Советск занял второе место в соревновании городов РСФСР на лучшее благоустройство, а в прошедшем пятилетии добился у себя самой низкой в стране детской смертности.

Советск один из первых в стране включился в борьбу за звание города коммунистического труда, быта и культуры. И нужно сказать, что уже много сделано для приближения к заветной цели. В этом сравнительно небольшом городе создано тридцать шесть библиотек, два университета культуры, четыре кинотеатра, три клуба, десятки красных уголков. К этому перечню нужно добавить городскую самодеятельную студию изобразительного искусства, которую возглавляет художник и педагог В. Н. Горбунов. Появление театра диктовалось железной логикой жизни, общим подъемом, духовной культуры. Здесь же скрывается ответ, почему партийная организация Советска всегда уделяла большое внимание театру. В горкоме мне рассказывали, что когда театр еще делал свои первые шаги, существовало даже правило: каждый коммунист морально обязан посещать все его спектакли. Может быть, такая «персональная ответственность» невыгодна для самого искусства, но тогда это было своеобразной мерой приобщения жителей города к театру.

И тут неизбежно возникает вопрос: а смог ли театр Советска оправдать надежды, которые на него возлагали, какое же место занял он в жизни города?

□

Полоса первых и неизбежных при организационной стадии трудностей для Советского театра уже про-

шла. Укрепилась материальная база театра, стабилизировалась основная часть труппы, и теперь уже никого не беспокоит, что кто-нибудь из ведущих актеров, соблазненный более выгодным предложением, покинет коллектив в самый разгар сезона. Во всяком случае, было достаточно времени, чтобы преодолеть неизбежные трудности первых лет работы, учесть ошибки, выработать творческую программу театра. А возможна ли своя серьезная художественная платформа у такого театра, как Советский, который работает, прямо скажем, в нелегких условиях? О них знают все. Это небольшая, в 26—28 человек, труппа, вынужденная делиться на «параллели», а иногда и «триллели», это и сравнительная малочисленность возможных зрителей; наконец, это и систематические разъезды, отнимающие у актеров много времени, которое они могли бы использовать для творческой работы.

Однако опыт многих городских театров, в том числе и самого Советского театра, убеждает, что и в этих условиях возможно вдохновенное творчество.

Конечно, различного рода «огрехи» часто еще встречаются на сцене небольших театров, но с ними, пожалуй, можно примириться, если в спектакле есть интересная мысль, поиск, искренняя актерская увлеченность пьесой.

Такой спектакль я увидел в Советском театре. Это были «Мещане» М. Горького. Не все в режиссерском замысле Б. Кодоловича «принимается», например, иллюстративный финал спектакля, когда Нил на затемненной сцене в луче прожектора читает горьковского «Буревестника».

Однако дорого то, что Б. Кодолович по-настоящему захвачен пьесой, и, споря с ним, нельзя не увидеть горячего желания молодого режиссера по-своему прочесть классическое произведение, найти в нем мысли и чувства, особенно близкие нашим современникам.

Б. Кодоловича не увлекает подробное воспроизведение мещанского уклада, его размеренно-тяжеловесных ритмов, приметных деталей. В спектакле лишен воинственности мещанин Бессеменов в исполнении В. Корчевского. Только в сценах с Перчихиным до нас доносятся глухие раскаты бывшего бессеменовского величия. Но ушел Перчихин, и раскаты смолкли, и опять перед нами смятый, встревоженный, недовольный жизнью Бессеменов. Он похож на человека, который уронил дорогую вещь: ищет, злится, а найти не может. Бессеменов понимает, что в его дом вместе с Нилом вошло что-то необычное, враждебное ему, но, что именно — не знает, хочет разобраться — не получается. Оттого он и злится, оттого и носит в глазах своих постоянный, будто застывший вопрос.

Б. Кодолович не хотел идти проторенным путем.

Он отчетливо и резко выделяет в пьесе позитивное, жизнеутверждающее начало. Неизбежность вот сейчас, сию минуту, на глазах у зрителя совершающейся победы нового мира над старым — эту мысль режиссер последовательно проводит через весь спектакль. Поэтому так бодр, стремителен и весел Нил (Д. Белов). Он вечно занят, деловит, куда-то спешит, много смеется и шутит. Всего этого в Ниле так много, что он даже не замечает рядом с собой Бессеменова, отмахиваясь от хозяина, как от ненужной ветоши. И знаменитые свои слова: «Права не дают, права берут!», «Хозяин тот, кто трудится», — Нил произносит как нечто само собой разумеющееся, и то лишь потому, что его вынудили их сказать, а не из-за желания что-то серьезно доказывать Бессеменову.

Не соглашаясь полностью с Б. Кодоловичем, который все же недостаточно вскрыл остроту конфликта между Нилом и Бессеменовым, подчеркивая в последнем главным образом растерянность и страх, тем не менее хочется поддержать режиссера в его стремлении к творческой самостоятельности.

В «Мещанах» привлекает ясная, образно выраженная мысль о вырождении бессеменовых, которые уже не могут противостоять надвигающимся событиям.

Эта же мысль раскрывается через образы героев, которых режиссер контрастно противопоставляет «бессеменовцам». Они не похожи друг на друга: мягкая и мечтательная учительница Цветаева (Е. Гигровская), ершистый, неугомонный студент Шишкин (В. Хорошилов), красивая, добрая, с лукавинкой Елена (Х. Варшавская). Но они и похожи, так как всех их объединяет светлое предчувствие будущего. В первом акте они не входят, а буквально влетают шумливой стайкой в дом Бессеменова. Праздничные, веселые, они вызывают в Бессеменове приступ злости, в Петре — угрюмую зависть, в Татьяне — острую, щемящую боль.

Но наиболее удался в спектакле образ Тетерева. Огромный, с очень простым русским лицом. У него взъерошены волосы, небрежно повязан съехавший набок галстук. Ожесточенно, вцепившись руками в перила лестницы и весь подавшись вперед, бросает он обитателям дома Бессеменова свой начиненный едким сарказмом монолог: «за зло — всегда платите сторицею зло».

Тетерев бунтует. Бунтует против сытого мещанского благополучия, против всей незадавшейся жизни, бунтует даже против самого себя. Душевный надрыв и острая издевка слились в этом бурном протесте.

Поначалу кажется, что П. Самсонов традиционно играет Тетерева, только его герой, может быть, более драматичен и сложен, чем у других исполнителей, которых мне довелось видеть. Однако идет сцена за сценой, и режиссер с актером разрушают наше

обычное представление о Тетереве, как о человеке, способном только на анархическое, бесцельное бунтарство.

Тетерев Самсонова интеллектуален, его протест имеет точный адрес. Нужно видеть, как жадно тянется Тетерев к Нилу и к Елене, как преображается он, когда, полувзакрыв глаза, с доброй ребячьей улыбкой слушает рассказ Елены о ее прошлом, исполненном любви к людям, опустившимся на дно жизни. В игре актера звучит голос нашего современника, гневно осуждающего скопидомство, сутяжничество, обывательщину — все то, что объединяется понятием мещанство.

Но вот другая работа П. Самсонова — в пьесе Д. Медведенко «Камень на дороге». Артист играет Федора, в котором дух торгашества убил человека. Где же, как не здесь, казалось бы, гражданская страсть художника должна была вылиться в образ, изобличающий современного паразита. К сожалению, этого не произошло. П. Самсонов-актер и Федор-тунядец никак не находили друг друга. П. Самсонов ждал, когда Федор постучится в его сердце, а тот молчал. Актер изобразил свирепую мину, а Федор тихонько нашептывает: не ври, вовсе я не такой. Так они и жили на сцене: каждый сам по себе. П. Самсонов предельно гиперболизирует отталкивающие черты своего персонажа: короткая, толстая шея, настороженный взгляд исподлобья, гяжелая, медвежья поступь и руки — прямые, негнущиеся, как будто заостеневшие в мертвой хватке. Но все это внешнее, хотя и продуманное. Жизнь же оказалась где-то по ту сторону образа, на поверхность выступила одна маска. И не случайно.

В этом спектакле осуществлены режиссерские принципы, противоположные тем, которые мы наблюдали в «Мещанах». Здесь нет занавеса, нет рамп, нет декорации, нет кулис. Актеры попадают на сцену через зрительный зал, на ходу проговаривая свои первые реплики. Из вступительного слова ведущего (в пьесе он отсутствует) можно узнать, что театр хочет завязать со зрителями большой разговор. И все же задуманный спектакль-диспут не состоялся: слабая пьеса не давала для этого повода. А в результате увлечения режиссера А. Бродецкого чисто внешними постановочными приемами герои превратились в условные маски, лишенные собственной биографии, сложной внутренней жизни.

Когда в спектакле советчан «Дядя Ваня» Войницкий стреляет в Серебрякова, зрители не просто смеются, а заливаются веселым хохотом. Чем же вызван этот смех? Были в спектакле советчан (режиссер А. Бродецкий) и хорошие места, особенно четвертый акт, где мы по-настоящему ощутили трагизм положения героев, щемящую чеховскую ин-

тонацию. Однако режиссер, желая «облегчить» задачу актерам, во многом упрощает чеховских героев, их действия становятся прямолинейными, чувства теряют тонкость, исчезает подтекст.

Именно поэтому сцену покушения зрители не могут принять как взрыв долго накапливающихся чувств Войницкого, для них это только забавная шутка. Забавная еще и потому, что весь этот эпизод идет в стиле буффонной комедии: за причитаниями женщин, суетливой беготней Серебрякова, неоднократными падениями в кресло пропадает крик страдавшей души дяди Вани.

Невнимание к глубинному содержанию пьесы, к ее вторым планам неизбежно приводило и к другим крупным художественным просчетам. Так невольное соперничество Астрова (Д. Белов) и Войницкого (П. Самсонов) театр превращает в банальный адюльтер.

В одной из последних постановок театра — «День рождения Терезы» — события толкуются поверхностно, не прослеживаются индивидуальные судьбы героев. Заботясь больше о поддержании в спектакле чисто внешнего динамизма, создающего видимость напряженности действия, постановщик А. Бродяцкий оставляет, например, не раскрытым важный процесс, подготовивший переход танцовщицы из кабаре Аманды и аптекаря на сторону революции. Малоубедителен и образ Терезы. Е. Белоковильская передает лишь внешние приметы роли, не раскрывая героического характера своей героини. В результате из пьесы Г. Мдивани ушли ее пламенная страстность, героико-романтическая приподнятость. Ни кубинские танцы, ни экзотические костюмы, ни другие внешние элементы, конечно, не смогли восполнить в спектакле советчан отсутствие глубоких характеров, через которые только и можно было раскрыть героический пафос пьесы.

Все эти серьезные промахи весьма симптоматичны для Советского театра. Когда смотришь спектакли А. Бродяцкого, то поначалу кажется, что здесь все на своем месте. В них четко заявлен конфликт, ясно обозначены противоборствующие лагеря, актеры добросовестно выполняют свои задачи. Но чем дальше развиваются события спектакля, тем отчетливее проступает вся искусственность режиссерских построений, и ты уже видишь на сцене не знакомую пьесу, которая при чтении загля твое воображение, а лишь ее упрощенный вариант. Герои на сцене становятся однозначными, вся характеристика их вполне исчерпывается двумя-тремя чертами. Их поступки прямолинейны, их страсти мелкие и ходульные. Во многих спектаклях А. Бродяцкого наблюдаешь стремление избежать сложных решений, сопряженных с настойчивыми, а иногда и мучительными поисками, выбрать то, что полегче,

что лежит на поверхности сюжета и не требует больших раздумий. Поэтому внешний ритм, эффектная сцена часто приобретают в его постановках самодовлеющее значение.

Писать о творческих срывах в городских театрах всегда трудно. Ибо их работа более всего подвержена влиянию самых различных причин, из которых не сразу можно выбрать главную, определяющую сущность этих срывов. А. Бродяцкий чаще всего объясняет свои неудачи компромиссами, на которые он вынужден идти при распределении ролей. Труппа маленькая, и, стало быть, создается такое положение, когда отдаешь роль актеру, заранее зная, что он с ней не справится. Вот и приходится препарировать роль, переводить ее на язык элементарных актерских задач (речь идет не о том, чтобы от простого идти к более сложному, а, наоборот, о том, чтобы «ужать» образ, «подогнать» его до актера).

В конце прошлого сезона городской театр осуществил постановку трех параллельных спектаклей: «Девушка с веснушками», «Светит, да не греет», «Левониha на орбите». Результат чистой «трилли» не замедлил сказаться: два спектакля из трех получились слабыми. Разве могло быть иначе, если, например, в «Левонихе на орбите» оказались заняты в ответственных ролях вчерашние участники самодеятельности и... технический работник театра.

Впрочем, может быть и иначе, если уделить неопытным актерам больше внимания...

Когда А. Бродяцкий поручал начинающей актрисе М. Бурмако главную роль в пьесе «Девушка с веснушками», он шел на определенный риск. У актрисы еще мало мастерства, умения правильно распределить свои силы. Однако есть в Глаше — Бурмако обаяние молодости, искренний порыв, горячая, иногда переклестывающая через край непримиримость ко всему, что мешает человеческому счастью. Характерна в этом отношении сцена Глаши и старого инженера Рубцова. Вся напряженившись, сжав кулачки и даже привстав на носки от напряжения, Глаша с отчаянной решимостью кричит Рубцову: «Совесть у вас есть, Иван Степанович!»

Заметим, что по тексту Глаша произносит эту реплику, смущаясь убежденного сединой инженера. Но такой Глаше, какой ее играет Бурмако, больше подходит именно эта напористость, комсомольская боевитость, которая отлично уживается у нее в спектакле с мягким лиризмом.

Не во всем соглашаясь с автором, режиссер и актриса становятся ближе к нашей действительности, убирая налет этакого деревенского наива.

Доверив главную роль М. Бурмако, режиссер одержал убедительную победу, потому что искал

живые ассоциации с образом в окружающей действительности, опираясь на жизненный опыт актрисы.

Далеко не всегда успех или неуспех актера зависит от самого актера. Одно время Д. Белова энергично «специализировали» на исполнении ролей одного плана, и актер начал повторяться.

А в этом сезоне актер сыграл сложную роль Лестера в инсценировке по роману Драйзера «Джени Герхардт». Д. Белову удалось создать убедительный, психологически глубокий, во многом противоречивый образ миллионера, отрывающегося от своего класса.

Успех Д. Белова в этой роли вовсе не случаен, во многом его предопределил постановщик спектакля К. Расторгуев, прочитавший роман Драйзера как острое социальное произведение.

□

Почему же драматический театр города Советска работает неровно? Почему большинство его спектаклей слабо?

А. Бродецкий видит причину в недостаточной профессиональной подготовленности артистов. Отчасти с ним можно согласиться. Действительно, в театре есть актеры, у которых в арсенале выразительных средств главное место занимают штампы,

актерский наигрыш. Мне не раз доводилось разговаривать с артистами этого театра, слушать их выступления, и оказывалось, что некоторые из них имеют чрезвычайно слабую эстетическую подготовку. Они плохо представляют, что такое образ, типизация, какая разница между подлинным творчеством и ремеслом. Речь идет не о заучивании каких-то формулировок, а о том необходимом круге профессиональных знаний, без которых актер работает вслепую. Не потому ли героям, которых играют такие артисты, зачастую не хватает широты мышления, больших обобщений. Однако это относится лишь к небольшой части актеров.

Главная же причина заключается в том, что в коллективе театра Советска не выработаны единые творческие принципы. Актеры предоставлены на волю стихии. Искусство переживания и откровенное представительство соседствуют здесь бок о бок, причем нередко проявляются в работах одного и того же актера, как это было у Самсонова в спектаклях «Мещане» и «Камень на дороге».

Театр, родившийся в городе Советске, — неутомимый труженик. Его спектакли видят не только советчане, но и жители ближних поселков и городов. И очень хочется, чтобы талантливый коллектив этого театра не довольствовался тем средним уровнем, который часто характеризует его спектакли.



О. Радищева

МАРК ПРУДКИН

После тридцати сыгранных ролей в тридцать первой творческой судьба Марка Прудкина очень индивидуальна. Не многим актерам доводится создать такой необычный для себя и для зрителя образ, о котором говорили бы столько, сколько

о Федоре Павловиче Карамазове в исполнении Прудкина. Но это — не случайная удача. Она закономерна и могла бы прийти к актеру значительно раньше в целом ряде образов, которые считались «не прудкинскими». Оглядываясь на прошлое, можно сказать, что Прудкин долго искал своих ролей.



М. Прудкин — Шервинский («Дни Турбиных»)

Случилось это потому, что с первых шагов на сцене его артистический темперамент был воспринят в одной, очень определенной тональности. Его внешние данные и сценическая возбудимость открыли ему дорогу к героям лирическим, романтическим, драматическим. Он играл Карла Моора в «Разбойниках» и Дона Люиса в «Даме-невидимке» — спектаклях Второй студии МХТ, Чацкого, Вронского, Дульчина, Фигаро — на сцене Художественного театра.

Все эти роли сценически истолковывались им «по Художественному театру», то есть по принципу психологизма и переживания. И все же он не находил к ним того тайного и единственного ключа, который дает актеру полную свободу жизни в образе. Актер казался излишне рассудочным, мешало перенасыщение речи смысловыми акцентами — черта, приносявшая оттенок сухости, не свойственный ни необузданной стихии Фигаро, ни страсти Вронского, ни легкомыслию Дульчина.

Но на протяжении своего творческого пути Прудкин играл много, и многое из игранного — удачно. До конца удавались ему различные по объему и жанру характерные роли: Незеласов в «Бронепоезде 14-69», Бакин в «Талантах и поклонниках», Михаил Скроботов во «Врагах». Эти персонажи оживали в характерных деталях. В них на равных правах присутствовали яркая театральная форма и психологическое перевоплощение.

Подлинными шедеврами были Шервинский в «Днях Турбиных», прокурор Бреше в «Воскресении» и Мехти в «Глубокой разведке». Созданные в разные годы, они давали выход тем потенциальным возможностям актера, которые часто оставались неиспользованными.

В Шервинском жила очаровательная характерность человека непосредственного, много фантазирующего, но не умеющего думать. В нем сосуществовали жизнь и фантазия по поводу жизни. И хотя в действительности все оказывалось не так красиво, не так благородно, как рисовала фантазия, — это не приводило к драматическому противоречию и переживалось легко, с безобидным юмором. Главным была не добросовестно исполняемая служба у гетмана, не спасение России, а любовь к пению и рыжей Елене. Но и эти две страсти никогда не приносили мучений, а только радость. Потому так блистательна, так вдохновенно бездумна была вся фигура Шервинского — Прудкина с его улыбкой, пением, букетами цветов, удивительно не вяжущимися со всем тем, что происходило на улицах города, за кремовыми занавесками окон турбинской квартиры.

Прокурор у Прудкина — с круглыми бессмысленными глазами, соперничающими в оптимизме с такими же круглыми начищенными пуговицами мундира. Крошечная по объему роль в сцене суда над Катюшей Масловой смело обобщалась актером, становясь символом ученой тупости, на которую уверенно опиралась вся система государственного суда старой России.

Инженер Мехти в исполнении Прудкина — это тоже обобщение. Распространенная житейская философия обрела плоть и кровь в жизнерадостном человеке, всегда вкусно накормленном, всегда модно одетом, всегда в отличном настроении. Палящее солнце, раскаленные пески и неудачи на буровой скважине нисколько не омрачают душевного равновесия Мехти, и среди отчаявшихся в поисках, утомленных людей он продолжает по-восточному шумно пить вино, жарить шашлыки и ухаживать за женщинами.

«Я охотно уступаю другим опасные лавры», — с улыбкой на устах объявляет он о своей позиции. Он стремится брать от жизни доступные удовольствия — и в этом стремлении кажется довольно безобидным эгоистом. Но когда выясняется, что он, Мехти, безграмотный инженер, допустил кривизну бурения и должен ответить за это, — отличное настроение впервые изменяет ему. Обворожительные интонации его певучего голоса неожиданно теряют свою привлекательность, становятся истерическими — он кричит о травле азербайджанского специалиста. Оказывалось, что Мехти не так уж безобиден и далек от жизни и распространенных в ней приемов борьбы и самозащиты.

На основании многих работ как-то само собой (само собой потому, что никто не занимался его творческой биографией) сложилось мнение, что Прудкин — хороший характерный актер, блестящий мастер психологического эпизода.

Но в последние годы Прудкин неожиданно поразил глубиной психологической проницательности, глубиной, превосходящей масштабы эпизода и сложившееся мнение о его таланте.

На протяжении долгих лет он играл Вронского — и это не явилось событием. Но однажды он стал на сцене Карениным — и это стало счастливым находжением своей роли.

Прудкин сыграл эту роль на двадцать первом году сценической жизни спектакля «Анна Каренина», имея таких предшественников, как Хмелев и Кедров. В своем Каренине он попытался

соединить основные стороны их исполнения: социальную остроту Хмелева и психологическую подробность Кедрова. Существом его Каренина стала внутренняя драма человека, который чувствует, что рушатся устои семьи, репутации, положения, и который всеми силами пытается противостоять этому разрушению, — хотя бы даже ценой потери своей личности. Для этого актеру пришлось войти во все тонкости психического склада своего героя. Чтобы рассказать о Каренине, Прудкину понадобилось все разнообразие его самочувствий, состояний, настроений, понадобилась даже улыбка, самодовольная и чуть ироничная.

Улыбка является на лице Каренина всякий раз, как он ощущает несокрушимость своих моральных принципов. Вот он вернулся от Бетси Тверской, ждет Анну и, не теряя времени, деловито обдумывает речь к ней: «Я должен указать опасность, которую я вижу, предостеречь и даже употребить власть». Речь готова, Каренин — Прудкин встает, энергично захлопывает книгу, по уважительной причине не прочитанную в этот вечер. Еще одно дело из круга его семейных обязанностей окончено. Он доволен собой, своим умом, самообладанием и, спокойно улыбаясь, встречает Анну.

Репутация серьезного, незапятнанного, необычного человека для прудкинского Каренина самое дорогое. Она для него дороже искренности семейных отношений. Потеря репутации — внутренняя драма Каренина. Потому нравственно неизмеримо труднее, чем объяснения с Анной, для него — посещение адвоката, визиты Стивы и разговор с Дарьей Александровной. Каренин

чувствует себя беззащитным перед необходимостью выслушивать призывы к великодушию — это задает его самолюбие и репутацию. Прудкин показывает, какая огромная воля понадобилась Каренину, чтобы быть непроницаемым. Эти сцены у Прудкина наиболее интересны, так как полнее всего раскрывают характер Каренина, в котором актер видит определенные слабости, тщательно скрываемые самим героем. Не ограничивая себя «механизацией» Каренина (ставшей после Хмелева своего рода традицией), Прудкин стремится приоткрыть его внутренний мир и показать эволюцию его характера — от спокойного самообладания к скрытой драме и, в борьбе с этой драмой, — к омертвлению души.

Постепенное «замораживание» Каренина, прослеженное Прудкиным с психологической точностью, предвещает неминуемую гибель не только Анне, но



М. Прудкин — Мехти («Глубокая разведка»)

и самому Каренину как личности — с этой точки зрения актер тоже изобличает лживость, узаконенную обществом. Каренин Прудкина одновременно и орудие и жертва. Этот взгляд на Каренина, как, впрочем, и разнообразие его переживаний и настроений — например, удивляющая в нем осторожность и даже приниженность, с какой он подходит к выздоравливающей Анне и, почтительно целуя руку, говорит с ней, составляет многоплановость решения характера и возможную после классического хмелевского образа новизну исполнения.

Вторая победа Прудкина в последние годы — Федор Павлович Карамазов. Каренин с его точно разработанной психологической эволюцией был прекрасным предшественником Карамазову в творческой лаборатории артиста. У Прудкина бывали роли, в которых он останавливался где-то на полпути в познании и воплощении характера. Тогда в исполнении неожиданно проглядывала жизненная манера самого актера. Так было с Кареевым в «Золотой карете». Или в ином случае — с Круглаковским в «Хозяине», где виртуозный аферист, каким-то чудом сохранивший «шикарность» манер Остапа Бендера или Кости-Капитана, вдруг мгновенно перерождается, превращаясь в фанатика честности и производственных достижений. Для Прудкина — настоящего мхатовца, которому нужна внутренняя логика роли, — это «перерождение» не могло стать органичным. Во второй половине роли он просто утрачивает характерность афериста и остается самим собой.

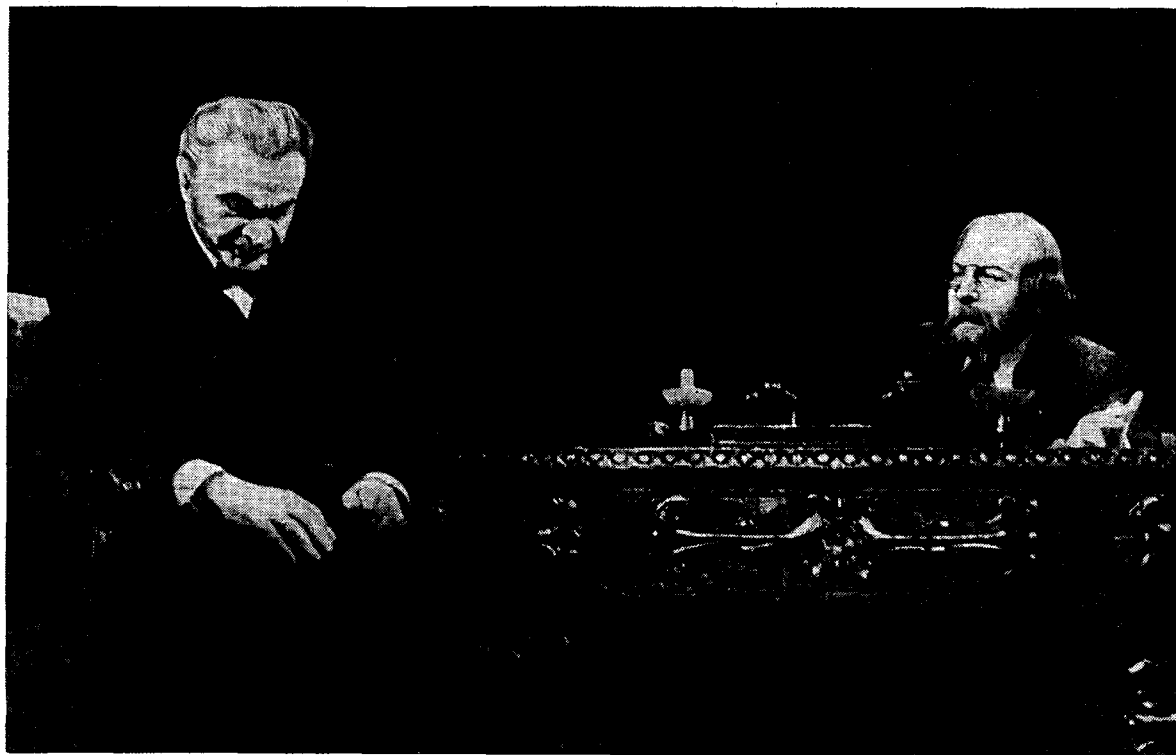
В «Карамазовых» Прудкин поражает абсолютным внутренним перевоплощением.

Вот где нашло свое место пристрастие Прудкина к разнообразным смысловым акцентам речи! Именно через слово, через его на этот раз двусмысленную казуистику можно было приоткрыть щель в мирок трусости, бахвальства и сладострастия, представляющий душу Федора Павловича. Здесь важно каждое словечко, и у Прудкина каждое — непременно с новой интонацией.

«Это мой сын, Иван Федорович, образованнейший, философ, плоть от плоти моей, любимейшая плоть моя!» — начинает Федор Павлович речь к старцу, останавливаясь особо на каждом слове, так что все эти определения попеременно выглядят то серьезными, то издевательскими. «Это мой почтительнейший, так сказать, Карл Моор, а вот этот, сейчас вошедший сын, Дмитрий Федорович, и против которого у вас управы ищу, — это уж непочтительнейший Франц Моор, — оба из разбойников» — здесь у Прудкина следует пауза, и, удовлетворившись произведенным впечатлением, его Федор Павлович смиренно добавляет: «Шиллера».

Федор Павлович Прудкина отличается прямо-таки сладострастной любовью к словам. Они его оружие, тонкое, хоть и не убивающее, но язвящее врагов его. Сколько ни кричит он истерически и ни топает ногами на Дмитрия, сколько ни грозит раздавить Митьку тупфлей, как таракана, — в эти припадки бешеной злобы, лишившись своего единственного оружия — окорбительной двусмысленности, он более всего бессилен.

Поэтому такое неосценимое наслаждение доставляют Федору Павловичу умозаключения Смердякова относительно того, что не грешно отказаться



М. Прудкин — Каренин, А. Комиссаров — адвокат. («Анна Каренина»)

от веры ради спасения своей шкуры. И главное — не будет наказания. А мысль о наказании, вследствие внушения с детства, еще в иные минуты беспокоит сознание Федора Павловича.

...На белой скатерти возвышается тяжелый дворянский канделябр, рядом бутылка с коньяком. Распахивается шелковый с розовыми узорами халат, съезжает заправленная за ворот салфетка. Поворот головы налево — там атеист Иван, поворот головы направо — там Алеша в монашеской рясе. Они олицетворяют животрепещущее столкновение идей времени.

— Иван, говори: есть бог или нет? Наверно говори, серьезно говори! Мне теперь нужно серьезно. Чего ты смеешься?

— Нет, нету бога.

— Алешка, есть бог?

— Есть бог.

Федор Павлович Прудкина беспокойно ерзает на стуле, прикладывая пальцы к слюнявым губам. Где же правда? С тем, что нет бога, выгодно согласиться, но тогда нет надежды и на бессмертие.

— Иван, а что, бессмертие есть? Ну там какое-нибудь, ну, хоть маленькое, малюсенькое?

— Нет, нет и бессмертия.

— Никакого?

— Никакого.

— То есть, совершеннейший нуль?

— Совершенный нуль.

— Алешка, есть бессмертие?

— Есть.

Иван отвечает с холодным спокойствием, Алеша — с верой. Четкий ритм их ответов подстегивает. Эту коротенькую сценку Прудкин трактует не как богохульство Карамазова, а как мгновение животной трусости. Федор Павлович слюняво выпрашивает себе бессмертие «ну, хоть маленькое, малюсенькое». А богохульство и озорство начинаются потом.

Знаменитый монолог старика Карамазова о «босоножках» у Прудкина — целая поэма. Все существо Федора Павловича поет, лицо его расплывается в широченной улыбке. Фантазия работает бешено, рисуя детали, вызывая воспоминания. Он не в силах усидеть на месте. В распахивающемся халате, как жадная птица, он перелетает по комнате, прищелкивая пальцами в минуту высшего вдохновения. Какой контраст с другим признанием, сделанным угрюмо и жестоко: «Вообще говоря, русского мужика надо пороть. Я это всегда утверждал. Мужик наш мошенник, и хорошо, что дерут его. Русская земля крепка березой. А Россия — свинство, ненавижу Россию».

На этом контрасте внутренних состояний восторга и ненависти, страха и кощунства (рассказ о том, как плевал на икону), на изобличении самых низменных побуждений вырастает типичнейшая фигура опустившегося русского дворянина, помещика без крепостных, а вместе с этой фигурой — страшная сила произвола, распутства и тьмы.

Такого совершенного постижения социального и психологического смысла личности Федора Павловича, такого великолепного художественного воплощения ее никогда не знала русская сцена во всех своих постановках романа Достоевского.

Надо учесть и то обстоятельство, что он сумел



М. Прудкин — Федор Павлович («Братья Карамазовы»)

это сделать на материале всего лишь двух сцен, перенесенных на страницы инсценировки. Это тот случай, когда актер вобрал в создаваемый им образ весь роман целиком, со всей атмосферой изображенной в нем жизни, со всеми его социальными и историческими корнями.

Для критика всегда заманчиво отыскать и определить творческую «тему» актера (о которой сам актер, может быть, и не подозревает). Но, вероятно, по отношению к Прудкину определение «темы» будет натыжкой.

У Прудкина есть «свои» роли — своя галерея характеров, обусловленных социальной средой и временем. Он создавал свои образы в незаконномерной причудливой последовательности: после восторженного Шервинского родился озлобленный Незеласов, после сдержанного волевого Каренина — распутный Карамазов. Творческая неповторимость его сценических созданий достигается мастерством внутреннего перевоплощения — в этом его своеобразие, в этом же и его сознательная приверженность школе Художественного театра, учению Станиславского.

КНИГИ О ТЕАТРЕ

ДВА ИССЛЕДОВАНИЯ О МАЛОМ ТЕАТРЕ

История русского театра, если говорить о его прогрессивных тенденциях, — это прежде всего история Малого театра, это традиции реализма Щепкина, обогащенные его великим последователем Станиславским, это традиции героического искусства Мочалова и Ермоловой. А между тем история Малого театра еще не написана. Еще ждут своего исследователя многие актеры этого театра, чьи имена являются гордостью русской культуры. Вот почему с живым интересом встретили мы появление двух книг, посвященных истории этого театра.

1.

Книга Ю. Дмитриева «Мочалов актер-романтик» является первым опытом создания научной биографии великого актера. В книге собран обширный

Ю. Дмитриев, Мочалов актер-романтик. Институт истории искусств Академии наук СССР. М., «Искусство», 1961, 224 стр.

Н. Г. Зограф, Малый театр второй половины XIX века. Институт истории искусств Академии наук СССР. М., Изд. АН СССР, 1960, 648 стр.

фактический материал, в том числе и впервые публикуемые архивные данные. Во введении автор правильно определяет основную проблему романтизма в актерском искусстве. И все же, прочитав книгу Ю. Дмитриева, испытываешь чувство неудовлетворенности. Почему? Дрежде всего потому, что автор не раскрыл тему, заданную самим названием работы. Что такое романтизм как литературное и театральное направление, каковы его философские основы и эстетические принципы, как романтики решали вопросы народности и историзма, в чем своеобразие русского романтизма, какие в нем были течения, — все эти вопросы остались вне поля зрения автора.

Читатель, ознакомившись с романтизмом по книге Ю. Дмитриева, может повторить слова П. А. Вяземского из его письма В. А. Жуковскому (1824): «Романтизм, как домовый; многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметы, как обозначить его, как наткнуть на него палец?»

Конечно, и в наши дни проблема романтизма еще не изучена до конца. Но все же советскими литературоведами и искусствоведами заложены основы научного понимания романтизма. Едва ли нужно и можно в пределах журнальной рецензии излагать современную концепцию романтизма. Однако напомним, что одной из наиболее выясненных проблем является вопрос о двух течениях романтизма — прогрессивном и реакционном, поставленный еще Белинским, разработанный в статьях и высказываниях А. М. Горького и в исследованиях многих советских историков литературы и театра.

В работе об актере-романтике нужно было решить вопрос о двух течениях романтизма в актерском искусстве или, если автор имеет другую концепцию, то сформулировать и обосновать ее. Раскрыть сущность прогрессивного и реакционного романтизма в сценическом искусстве можно на сравнительном анализе творчества двух романтических актеров — Мочалова и Каратыгина, «актера-плебея» и «актера-аристократа», как назвал их Белинский. Но Ю. Дмитриев, очевидно, не принимает существующей концепции романтизма, не противопоставляя ей, однако, какой-либо своей точки зрения.

О существовании реакционного течения романтизма в книге просто ничего не говорится. Поэтому, сравнивая игру Мочалова и Каратыгина, Ю. Дмитриев различие видит в том, что Мочалов — романтик. К какому же направлению принадлежал Каратыгин? На этот вопрос книга Ю. Дмитриева не отвечает.

Сложную идейно-философскую проблематику романтизма Ю. Дмитриев сводит к одной теме — к изображению «героя, борющегося за общественную справедливость и свободную жизнь».

Но открыто революционная или бунтарская тематика далеко не исчерпывала собой идейное содержание прогрессивного романтизма. Не говоря о философской проблеме добра и зла, диалектически решавшейся прогрессивными романтиками, нельзя понять многих образов Мочалова и даже самой сути его романтизма, как и романтизма Лермонтова.

Герцен, определяя тип нового героя, вошедшего в русскую поэзию после 14 декабря 1825 года, вдохновенно и точно говорил о смысле «злых» чувств и мыслей — злобы, гнева, презрения и мрачной гордости, которые были своеобразными сред-

ствами борьбы против действительного зла, торжествовавшего свою победу: надо было «давать вырвется в безмолвном гневе всему, что ложилось на сердце... ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову». Эти слова Герцена раскрывают тот глубокий смысл, который имели полные недоброй силы, злое, гордые и мстительные герои великого актера-романтика. Многие из них могли бы сказать о себе, подобно лермонтовскому Арбенину: «...я не бог, и не прощаю!»

Вопрос о ролях такого плана окончательно запутывается, когда автор говорит, что Мочалов мог хорошо играть лишь героев, близких ему «по своим мыслям и чувствам», а в другом месте сообщает, что Мочалов в роли Ричарда III давал образ человека, «готового на любую подлость». Народность творчества Мочалова автор видит в том, что мочаловские герои хотя и были одиноки, но «объективно... действовали в интересах народа». К сожалению, автор не доказывает свою мысль, и читателю остается неясным, как же «объективно действовали в интересах народа» бахчисарайский хан Керим-Гирей, трагический игрок Жорж Жермани, Ричард III, Антони из одноименной драмы Дюма и множество других. Если, определяя идейный пафос и общественное звучание произведений романтиков, применить эту «формулу», то, очевидно, и Каин Байрона, и Демон Лермонтова окажутся героями, которые, по выражению Ю. Дмитриева, «конфликтуют с окружающей их средой», «объективно действовали в интересах народа»!

Нельзя согласиться и с другим теоретическим положением книги — с отождествлением романтизма Мочалова и романтизма писателей-декабристов. По определению Ю. Дмитриева, «Мочалов был одним из ярчайших художников дворянского периода развития революционного движения. В своем творчестве он во многом выразил идеи дворян-революционеров и был близок к их эстетике». Говоря о творчестве Мочалова в 40-х годах, автор еще более резко выражает свою мысль: «Мочалов... остался на позиции эстетики декабристов». Так ли? Романтизм декабристов, с его открыто революционной, обнаженно политической проблематикой, существенно отличается от прогрессивного романтизма 30—40-х годов, развивавшегося в условиях политической реакции, хотя и тесно с ним связан. Конечно, бунтарский романтизм Мочалова был близок декабристам, но едва ли можно определять его как декабристского актера, как художника, давшего сценическое воплощение принципов эстетики дворян-революционеров.

Искусство Мочалова было более демократично. Недаром разночинец и демократ Белинский назвал Мочалова «актером-плебеем».

Слабость концепции книги объясняется тем, что эта концепция не только не опирается на факты, но зачастую им противоречит.

Вот один из примеров. Ю. Дмитриев хочет сравнить Мочалова и Каратыгина как исполнителей заглавной роли в шекспировском «Ричарде III». Автор цитирует отрывок из «Днезника» А. Никитенко, описывающий холодный прием, оказанный петербургской публикой «Ричарду III» на премьере этого спектакля. Комментируя этот отрывок, он пишет: «Хотя упреки Никитенко адресованы публике, все же в том, что зрители не приняли спектакль,

был виновен в большой степени Каратыгин, не сумевший увлечь зал историей герцога Глостера». Но напрасно автор обвиняет Каратыгина — он не играл эту роль. «По окончании пьесы едва нашлось с дюжину голосов, чтобы вызвать переводчика... Это сам актер, игравший Ричарда [Я. Г.] Брянский», — пишет Никитенко в своем дневнике. Но Дмитриев не цитирует эти строки.

Еще пример. В нашей театроведческой литературе высказывалась мысль, что Мочалов в роли Гамлета создал некий свой «мочаловский» образ, существенно отличавшийся от шекспировского. Это мнение было основано на недостаточно внимательном изучении известной статьи Белинского, в которой критик, анализируя игру Мочалова на первом представлении трагедии, писал: «Мы видели Гамлета... не столько шекспировского, сколько мочаловского». Но актер рос от спектакля к спектаклю, постепенно овладевая ролью во всей ее шекспировской глубине. Высказав упрек Мочалову после первого представления «Гамлета», Белинский, описывая следующие спектакли, признавал, что увидел «шекспировского Гамлета, воссозданного великим актером» (описание шестого спектакля), что «невозможно вернее ни постигнуть идеи Гамлета, ни выполнить ее» (о девятом спектакле). Казалось бы, исследователь творчества Мочалова должен был заново, «свежими очами» прочитать статью Белинского и воссоздать образ Гамлета — Мочалова по описанию всех спектаклей, данному в статье Белинского. Но Ю. Дмитриев этого не делает. Он кончает свою характеристику Мочалова — Гамлета высказываниями Белинского о первом представлении и даже сообщает, что эти слова критика находятся «в конце статьи», хотя после этого Белинский дает описание и анализ еще семи спектаклей.

Помимо таких случаев, когда факты приносятся в жертву «концепции», в работе встречаешь и просто фактические ошибки.

Так Дмитриев утверждает, что сцены из комедии «Горе от ума» были сыграны в Петербургском театре «еще при жизни писателя, 2 декабря 1829 года». Конечно, «ум и дела» Грибоедова «бессмертны в памяти русской», как написано на его надгробном памятнике, но убит был Грибоедов 30 января 1829 года.

О драме Кукольника «Торквато Тассо» в книге сказано, что «Кукольник писал своего «Тассо», будучи еще молодым литератором, когда он дружил с М. И. Глинкой, когда его поэзия сохраняла еще чувство и огонь души». О вкусах не спорят, поэтому не будем спорить и с автором по поводу «чувства и огня души» в поэзии Кукольника, о которой Герцен писал, что «подобные цветы могли расцвести лишь у подножья императорского трона да под сенью Петропавловской крепости». Но сама «концепция» творчества Кукольника находится явно не в ладах с фактами: дело в том, что Кукольник познакомился с Глинкой в 1834 году, в период создания своей наиболее реакционной драмы — «Рука Всевышнего отечество спасла», а «Торквато Тассо» был написан в 1830—1831 годах.

Ошибочно и утверждение автора, что «М. С. Щепкин, назначенный на роль Фамусова, пытался было от нее отказаться». Известно, что Щепкин, взыскательный и строгий к себе художник, критиковал свое исполнение этой роли, но именно он добивался постановки на московской сцене комедии Грибоедова, в которой роль Фамусова по всем данным

должна была принадлежать ему. Известно также, что впервые актер сыграл Фамусова в бенефисном спектакле, где право выбора пьесы и роли принадлежало бенефицианту.

Неверно утверждение, что «все критики» отмечали неудачу Мочалова в роли Ромео. Ап. Григорьев, анализируя слова Гюго о Ромео, как о влюбленном Гамлете, оправдывал это понимание Ромео тем, что оно было направлено против оперного «полубабьего образа» и возвращало шекспировскому герою мужественную силу и зловещий романтический колорит. В таком плане, по словам Ап. Григорьева, и играл Ромео Мочалов. «Да еще как!», — вспоминал критик.

Нельзя называть Ап. Григорьева «убежденным сторонником идеалистической философии Гегеля», не говоря о том, что сам он считал себя последователем Шеллинга, философия которого и являлась основой всей эстетической концепции критика.

Немало неточностей допускает Ю. Дмитриев, говоря и о пьесах. Неверно передано содержание драм «Ненависть к людям и раскаяние», «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Сын любви» и др. Под видом отрывка из драмы Кукольника «Князь Скопин-Шуйский» автор цитирует стихи из пьесы Бахтурина «Козьма Рощин, рязанский разбойник», к стати сказать, резко отличающиеся от стихов Кукольника. Автором драмы Шаховского «Смоляне» почему-то назван Загоскин. Упоминая о трагедии «Гамлет» в переделке Висковатова, автор утверждает, что «в одной из сцен, следуя ремарке переводчика, Гамлет, «трепеща телом и ногами», боком выбегал из-за кулисы, прижимая к груди черную урну с сердцем его убитого отца». Конечно, такой ремарки нет. В самом деле эта сцена и соответствующая ремарка таковы: «Гамлет (один, с урной в руках)».

Особенно сильно изменилось в изложении автора содержание драмы «Торквато Тассо». Ю. Дмитриев пишет, что действие двух последних актов «происходит в больнице святой Анны, в залах Ватикана и в больнице св. Онуфрия». В пьесе Кукольника герой действительно попадает в дом умалишенных — в больницу святой Анны. Но больницы святого Онуфрия вообще в пьесе нет, как нет и «зал Ватикана». Возможно, автор имеет в виду Капитолий, где в финале драмы Тассо венчают лавровым венком.

Искажены имена многих действующих лиц и названия пьес. Драма «Луиза де Линьероль» превратилась в «Луизу де Миньероль», фон Боротин из драмы Грильпарцера «Прародительница» превращен в Баролини, д'Эперноз из драмы «Жизнь за жизнь» — в д'Енернозе, Калабрита из «Уголино» — в Калибрету, Ратуда из сумароковского «Гамлета» — в Радуту и т. д.

Неполон и список ролей. Среди других пропущена роль Антони в знаменитой романтической драме Дюма, входившей в репертуар почти всех актеров-романтиков 30—40-х годов. Об исполнении ее Мочаловым восторженно писал Ап. Григорьев.

В книге даны некоторые не известные ранее портреты Мочалова, но, к сожалению, автор не сообщает о них никаких данных, что значительно снижает научную ценность этой публикации. Ошибки встречаются и здесь. Так, под портретом Мочалова в роли Фингала автором пьесы назван Озеров. В самом деле это изображение актера в роли Фингала в драматической поэме Шаховского «Фингал

и Розкрана» (в списке ролей эта пьеса названа «Фингал и Роксана»).

Подобная «свобода» в обращении с историческими фактами особенно досадна в книге, вышедшей в свет под маркой Академии наук.

2.

Книга Н. Г. Зографа представляет собой фундаментальное исследование, посвященное истории Малого театра второй половины XIX века. Это, по существу, первая работа, в которой творческий путь Малого театра на протяжении большого исторического периода проанализирован и осмыслен с позиций научной марксистско-ленинской методологии.

Работе присущи качества, свойственные и другим трудам этого исследователя: подлинная эрудиция и, стало быть, высокая достоверность фактического материала, вдумчивость и скрупулезность анализа, ясность и точность изложения. Автор поднимает глубокие пласты неисследованного материала и вводит в научный обиход множество новых фактов из архивных источников, периодической печати и мемуарной литературы.

Н. Зограф стремится воссоздать картину жизни, процесс развития театра как единого в своей сложности художественного организма. Автор не делит книгу на части, в которых отдельно бы давался анализ репертуара, актерского искусства, режиссуры, декорационного искусства и т. д. Он стремится показать историю театра через историю его важнейших спектаклей, в которых он дает анализ всех компонентов театрального искусства. Читатель находит в книге театроведческое описание осуществленных театром постановок пьес Островского, Сухово-Кобылина, Толстого и других русских классиков. Говоря об этих спектаклях и пьесах, автор заставляет нас помнить, что для той эпохи они не были классикой и волновали зрителя прежде всего своей живой современностью. Вдумчиво и интересно даны описания постановок зарубежной классики. Подробно исследован и текущий репертуар, в большой степени состоявший из пьес невысокой художественной ценности, без анализа которых, однако, нельзя дать верный конкретно-исторический образ театра того времени. Очень хорошо, что автор дает сжатые и содержательные характеристики таких драматургов, как Виктор Крылов, Шпагинский и Невежин, и других «властителей сцены» конца XIX века.

Большой и ценный материал дает книга и в области актерского искусства. Наряду с образами, созданными великими художниками Малого театра, автор подробно и интересно описывает игру талантливейших, но мало известных современному читателю актеров (Рыкалова, Медведева, Шумский, Музиль и другие), творчество которых заслуживает и самостоятельных монографических исследований.

Работа Н. Зографа не принадлежит к числу научно-популярных книг. Об этом свидетельствуют характер изложения и вся конструкция книги — обилие примечаний, приложения и прочий научный аппарат исследования. Но вместе с тем книга понятна и интересна каждому, кто любит театр и интересуется его прошлым. Доступность книги обусловлена логичностью и ясностью мысли и ка-

кой-то свойственной автору спокойной вдумчивостью и простотой самого тона рассказа.

Наряду с этим книга вызывает и некоторые критические замечания, большая часть которых порождена сложностью задачи, поставленной самим автором.

Так, например, стремясь дать прежде всего процесс развития театра в целом, автор был вынужден поступиться полнотой и завершенностью актерских портретов. Они часто лишены обобщений и носят эмпирический характер, связанный с тем, что об одном и том же актере говорится в разных главах, в связи с тем или иным спектаклем. Отдельные роли актера описываются подробно и ярко, но хочется, чтобы притом было бы сказано о месте и значении данного актера в театре, в развитии русского сценического искусства. Так, автор описывает в ряде спектаклей игру Шумского, но не говорит, что Станиславский называл этого актера гением и, сравнивая его по артистичности с Кокленом, отдавал предпочтение русскому актеру, указывая на всегдашнюю искренность его игры. К слову замечу, что мы часто обедняем историю нашего театра. Для нас Коклен — это классик актерского искусства, творчество и взгляды которого на театр изучаются во всех театральных школах, а Шумский — второстепенный русский актер. Конечно, нельзя уменьшать значение великого французского актера, но и Шумскому надо отвести в истории театра то место, которое он заслуживает.

В известной мере завершенности актерских портретов мешает и дробность периодизации истории Малого театра, которой придерживается автор. Начиная изложение с середины 50-х годов и доводя его до 1892 года, Зограф разделяет это время на четыре периода. Очень сложно и не всегда обосновано распределение материала внутри глав. Например, первая глава имеет разделы: «Пьесы Островского в сезоны 1861—1863 гг.» и «Современная пьеса в 1861—1863 гг.». Разве драматургия Островского этих лет не входит в понятие «современной пьесы»? Наряду с этим есть раздел «Современная дидактическая драма». Не очень понятно, что такое «дидактическая драма», и если она современная, то почему она не входит в раздел «Современная пьеса»?

Изложение истории Малого театра не всегда связано с общим процессом развития русского театра второй половины XIX века. Особенно это ощутимо в последних главах.

Картина театральной жизни России была бы значительно полнее и богаче, если бы автор дал анализ основных течений в литературной и театральной критике. Сейчас театральная критика как проблема исследования в книге отсутствует, хотя автор привлекает обширный материал из статей Баженова, Ап. Григорьева, Васильева (Флерова), Урусова, Кичеева и других.

Недостаточно полно раскрыта в книге роль и революционно-демократической критики Чернышевского и Добролюбова в развитии передового русского искусства.

Можно спорить с автором и по ряду его принципиальных положений. Так едва ли верно утверждение Н. Зографа о двух линиях в развитии Малого театра данного периода, получивших воплощение в критическом реализме, с одной стороны, и в «романтических устремлениях» — с другой. Не точнее ли определять эти «линии» как выражение много-

образия течений и тенденций критического реализма Малого театра?

Спорной представляется и мысль автора, который объясняет кризис Малого театра в конце XIX века тем, что «метод, найденный в постановках пьес Островского, не удовлетворяет в романтических спектаклях 80-х годов». Это определение слишком узко. И разве черты кризиса театра не проявлялись в это время и в постановках пьес Островского и других не «романтических» спектаклях?

Сомнения, замечания и желание поспорить с автором, которые испытываешь, читая эту книгу, говорят о том, как много еще в истории нашего театра нерешенных вопросов.

Книга Н. Зографа — большой и ценный вклад в нашу театроведческую науку. Хочется пожелать, чтобы автор завершил так интересно начатый им труд по созданию истории Малого театра. Нужна работа по истории этого театра начиная с его истоков и до середины XIX века. И в особенности нужна книга, посвященная советскому Малому театру, в котором определялось эстетическое кредо и творческое своеобразие Малого театра, слагающееся из сочетания его живых традиций и рожденных современностью принципов социалистического реализма.

Б. Асеев

ПУТЬ К ТЕМЕ

Казалось бы, что за открытие написать книгу о «живом режиссере»? Между тем такие книги стали в последние годы величайшей редкостью. Небольшую монографию Р. Беняш о Г. Товстоногове воспринимаешь как отрядный почин.

Книга обращена к так называемому «массовому читателю», то есть не специалисту, написана с любовью.

Р. Беняш отмечает важные стороны творческой работы Товстоногова: активное стремление его к современному, гражданскому звучанию спектаклей: поиски истинного, не выдуманного героя времени; борьбу с бескрылым правдоподобием на театральной сцене; преодоление «теории бесконфликтности».

Часто горячо и убедительно говорится в книге о содержании той или иной актерской работы, того или другого спектакля.

Сценические создания Товстоногова сейчас в центре внимания всех, кто любит театр, от него много ждут, за многое ему благодарны, о многом спорят зрители Ленинграда и Москвы, Челябинска и Тби-

Р. Беняш, Георгий Товстоногов. Л.—М., «Искусство», 1961.

лиси, Киева и Новосибирска. В книге Р. Беньяш впервые передана вся творческая биография Товстоногова. Есть все основания верить, что читатели прочтут ее с интересом и пользой для себя.

Здесь же, рассматривая работу о Товстоногове как важный почин, хотелось бы дать место раздумьям о самом пути, которым автор идет, осваивая избранную тему.

В ряде монографий, появившихся за последние годы и посвященных в основном актерам, иногда театральным художникам, наметился известный диссонанс между лирикой и анализом. Есть такой диссонанс и в книге Р. Беньяш.

Основой книги в большей степени является движение чувств автора от спектакля к спектаклю, чем логика творческого движения, развития и борьбы самого Товстоногова. Монография представляет собой как бы цепь лирических монологов о спектаклях. Одна глава книги называется «О времени», следующая за ней — «И о себе...». Но главы можно объединить вместе, можно поменять местами названия, причем нельзя убедить читателя (Р. Беньяш справедливо и не пытается этого делать), что «Первая весна» — это именно «и о себе», а, скажем, «Дорогой бессмертия» — «о времени».

Про «Дорогой бессмертия» Р. Беньяш говорит: «Спектакль о Фучике спорил с заменой человечности монументом, с холодом мраморных изваяний, возникавших на месте живого человека из плоти и крови. Он утверждал, что между понятиями герой и человек нет существенного различия». Мысль интересная. Но как, в чем проявляются отмеченные общие принципы в спектакле, чем отличается он не от пошлых творений ремесленников, а, допустим, от «Молодой гвардии» Н. Охлопкова или мхатовских «Победителей»? Ответа на этот естественно возникающий вопрос в книге нет.

И так постоянно: рассказав об общем смысле пьесы или спектакля, автор предпочитает не переходить к сценическим конкретностям, к анализу, сопоставлениям, уточнениям. Так появляются в книге произвольность и приблизительность. Очень характерно, например, как сказано здесь о неудачных работах Товстоногова.

Одной из неудач Р. Беньяш считает постановку «Грозы» Островского. В чем же здесь было дело? «...Вернее всего, что сам замысел был слишком общим, что в этом случае Товстоногов не погрузился в материал пьесы, не разделил угол зрения автора и не прочел знаменитую драму Островского взволнованным взглядом современника», — таким ответом автор книги ограничивается. Но ведь это только весьма общий тезис, за которым непременно должна была бы последовать конкретизация его. Товстоногов — режиссер не того масштаба, чтобы не суметь «погрузиться в материал пьесы». Быть может, пьеса оказалась ему не близкой — чем? Или же он пошел в чем-то против пьесы — зачем, чего ради?

Малоудачным называет Р. Беньяш спектакль «Безымянная звезда». Но аргументы ее снова зыбки. Она пишет: «Стремясь укрупнить ненавистную ему силу мещанства, режиссер поручил роль мадемуазель Куку актеру-мужчине». Однако почему же назначить на женскую роль мужчину значит что-то «укрупнить» в спектакле? Другое дело, что «тема

заглубевшей, безнадежно растоптанной провинциальной жизнью женской натуры», естественно, ослабла в ленинградской постановке, но, очевидно, ради другой, более дорогой Товстоногову темы. Неужели же, назначая Е. Лебедева на роль Куку, кстати сказать, отлично им сыгранную, Товстоногов не понимал, что элегии о печальной женской судьбе не получатся?

Надо ли говорить, что наши недостатки есть продолжение наших достоинств и обнаружить творческое своеобразие художника через его ошибки и заблуждения куда важнее, чем просто передать, так сказать, отрицательную эмоцию критика.

Да и вообще цель такого рода монографий, надо думать, еще и в том, чтобы помочь читателю научиться лучше понимать современное театральное искусство, отличать передовое от архаики, подлинное от мнимого, актуальное от конъюнктурного не только вообще, так сказать, в принципе, а и в конкретных, определенных ходах, решениях и сценических приемах.

Стремление быть во что бы то ни стало эмоциональной в каждой фразе легко ощущается при чтении монографии Р. Беньяш, и здесь уже ее достоинства продолжают в виде явных недостатков. Можно привести тому немало примеров:

«Нержавеющий металл правды покорял своим чистым звуком любую аудиторию».

«С первого своего появления Настя приковывает внимание особым, неброским, но от этого еще более убедительным излучением жизни».

«Долго, непривычно долго для театрального времени продолжалось это напоенное недавней близостью, а теперь тягостное молчание» и т. д. и т. п.

Те же грехи — в подписях к фотоиллюстрациям: например, «поэзия возвращается в дом» — к встрече Тамары с Ильиным из «Пяти вечеров», и т. д. Конечно, это уже совсем мелочи, и не стоило бы о них писать, если бы не одно обстоятельство. На суперобложке книги Р. Беньяш Ленинградское отделение издательства «Искусство» напечатало аннотации о подготовленных им популярных монографиях о мастерах театра, часть из которых уже успела выйти в свет. Здесь и книга про В. Максимова, написанная «в полумемуарной, беллетризованной форме», и «живой и занимательный» очерк о Н. Рашевской, и книга, рассказывающая о Ю. Толубееве в «яркой и увлекательной форме». Что говорить, всегда лучше писать ярко и живо, чем наоборот. Но почему ни про одну из обещанных книг не сказано: она научит вас лучше понимать театр, расскажет о своеобразных путях сценического творчества, поможет разобраться в нынешних театральных спорах? Не забываем ли мы порой, что настоящее читательское волнение может родиться от меткости мысли, от остроты полемики, от продуманных контрастов и сближений не в меньшей степени, чем от непосредственной эмоциональной взволнованности автора — не так ли в иных спектаклях Товстоногова, где сдержанность внешнего выражения не заставляет зрителя скучать, а нагнетает его неподдельное волнение, обеспечивает «последней» спектакля?

Сама профессия критика требует более активных поисков гармонии чувства и мысли в его работе.

Е. Калмаковский

«РАБОЧИЙ ВОПРОС»

Письмо в редакцию

В редакцию «Советской культуры» пришло письмо двух работников театра имени Гоголя — машиниста сцены Р. Кепаласа и заведующего монтажной частью В. Дякова. Они писали о своей тревоге, вызванной частой сменой рабочих сцены в наших театрах.

Газета попросила высказаться по этому поводу... артиста. Артиста этот вопрос не оставил равнодушным, и в результате в 61-м номере «Советской культуры» за 1961 год появилась статья народного артиста РСФСР Б. Петкера «Требуются рабочие сцены...»

Мы с полным доверием принимаем за чтение статьи. Однако по мере углубления в нее возникает чувство недоумения. Автор затемняет ясное дело лирическими отступлениями и экскурсом в далекое прошлое. Скажем прямо: в данном случае нас не интересуют воспоминания о добрых старых временах. Что-то не очень верится в историческую связь современного театрального рабочего с выходцами из деревень прошлого века. Вместо делового разговора по существу проблемы Б. Петкер рассказывает о том, как сопровождаемые журавлиными стадами вдоль скошенных полей и еще нескошенных тучных нив двигаются пасторальные мужички из деревень Петряево, Тевляково, Акувлово. Мужички продвигаются все ближе к театральной Москве и, притоптывая и приплясывая, приговаривают: «Пилить, строгать можем. Тес хорохорить можем. А потолок белить не можем; боимся окантаться...» В Москве они устремляются в театры, где антрепренеры первым делом прививают им любовь к искусству.

И вот, оказывается, такую сильную любовь прививали в старину лапотным мужичкам, что они забывали оставленные в деревнях «полные» закрома и, пропуская одну весну за другой, отказывались пахать свои нивы, навеки оставались в театре, готовя следующее поколение уже совсем кадровых рабочих сцены.

Подведя этот основательный исторический базис, автор статьи подбирается поближе к нашей эпохе. Он рассказывает, как Станиславский заставлял рабочего перетаскивать «комодишко», отыскивая ему настоящее место. И как рабочий, перетаскивая с места на место «комодишко», чувствовал себя соучастником творчества Станиславского. А когда Станиславский сажал его в кресло и примерял свет, рабочий бывал на седьмом небе и навеки соглашался работать в содружестве с великим режиссером.

Нет оснований брать под сомнение личные воспоминания Б. Петкера. Вероятно, со Станиславским спорилась работа по всем статьям. Но Станиславского нет, а «комодишко» и теперь таскать надо. И декорации примерять надо. И свет прикидывать надо. Все это надо делать с рабочими, а они без Станиславского не хотят работать в театре. Как же быть?

Вот тут-то автор статьи и открывает свой «козырь»: надо привить рабочему любовь к искусству.

Тут же популярно излагается и то, как это делать. Прежде всего Б. Петкер возмущается тем, что рабочего заставляют выполнять... работу рабочего. Невероятно, но он так и пишет: «Рабочий сцены превращается частично в грузчика, частично в носильщика. Вчера, сегодня, завтра он ставит декорации и весь реквизит, сделанные не им, ставит на уже раз и навсегда выделенные места и выполняет эту однообразную работу с той лишь разницей, что меняется название спектаклей».

Читаешь и глазам не веришь! Борис Яковлевич, а что вы советуете? Ставить декорации каждый раз на новое место? Но ведь в том и смысл, чтобы рабочий сто, двести, триста раз в полюбившемся зрителью спектакле сумел поставить оформление точно на места, установленные на премьере. В этом и будет заложена та часть творческой работы, которую может внести рабочий в сценическую культуру спектакля.

Мысль, что обязанности рабочего скучны и однообразны, всячески развивается и в редакционной статье «Советской культуры» (№ 113 за 1961 г.). А в обзоре писем газета приводит мнение анонимного читателя москвича А. Тов. А. не имеет таланта, чтобы стать актером, а к таинству искусства он все же хотел приобщиться. Осуществляя заветную мечту, он поступил в театр рабочим сцены. Первый же день, по его словам, принес разочарование. Тов. А. с возмущением рассказывает, что в первый день ему не удалось «включиться» в великое таинство. Его, видите ли, попросили подать веревку и какую-то палку. И он демонстративно ушел из театра! Просто грузчиком он быть не хотел, а большего ему театр дать не мог. Но кто же, черт возьми, должен подать эту веревку? Ведь без этой веревки нельзя играть спектакли!

Б. Петкер ратует за то, чтобы рабочий сцены утром делал «комодишко», стул, веер, шил фрак, а вечером подавал бы сделанные своими руками вещи на сцену. Это, по мнению автора, принесет такое творческое удовлетворение рабочему, что его калачом из театра не выманишь.

К чему же сводится поднятый газетой вопрос и каковы выводы редакции «Советской культуры»? Любовь к искусству — вот движущая сила, которую должны привить руководители театров. До чего же они беспомощны, эти руководители! Оказывается, в театрах, где много лет не хватает рабочих сцены и других специалистов, руководители просто не могли додуматься до элементарных вещей.

Что ж, давайте поговорим о любви к искусству. Прежде всего хочется спросить: почему именно рабочие театра должны быть наделены счастьем так горячо любить свою работу? Разве не относится это, скажем, к химикам, зоотехникам, мыловарам или наконец, к портным из ателье мод и столярам с мебельной фабрики, которые так нужны театру?

В редакционной статье сообщается, что по обсуждаемому вопросу поступили письма и от таких специалистов, как гг. В. Турфинкель, И. Белан, Э. Розит, В. Гантман и других читателей (вероятно, тоже

специалистов). С содержанием этих писем нас не знакомят. Очень жаль! Думается, что именно эти люди больше чем кто-либо заинтересованы в урегулировании поднятого вопроса.

Очень жаль, что безымянный сотрудник редакции взял на себя право с пренебрежением отнестись к мнению специалистов, заявить, что они, специалисты, вместо деловых предложений «...приводят сложные математические выкладки». Эти «математические выкладки», видите ли, являются «...той спасительной ширмой, за которую руководители многих театров прячут свою инертность, неумение и нежелание воспитывать людей, прививать им сознание важности их труда». Зато газета с полным одобрением отнеслась к точке зрения читателя Н. Волконского, который пишет: «Важнейшее значение имеет не только и не столько оплата труда в денежном выражении, сколько степень творческого удовлетворения».

Как видите, хоть и «не только и не столько», но заговорили все-таки о «денежном выражении». Правильно! Оплата труда пока имеет денежное выражение. Вероятно, именно это и имели в виду авторы «математических выкладок», от которых так легко отмахнулась газета. Именно эти выкладки могут внести ясность в обсуждаемую проблему.

Итак, мы тоже приводим математические выкладки. Пусть даже это будут простые задачи для приготовления.

Театру нужен опытный закройщик. Он должен уметь наилучшим образом скроить костюмы и платья всех времен и народов. Фраки и военные мундиры. Ультрамодные костюмы — мужские и женские. И т. д. и т. п. Словом, театру нужен первоклассный закройщик! Такой закройщик в любом ателье получает в три-четыре раза больше, чем в театре...

Театру требуется мебельщик-краснодеревщик, который умеет делать мебель всех существовавших и существующих стилей. Он должен, если потребуются, сделать старинный английский гарнитур мебели «чепендейль» и мебель для квартиры современного американского миллиардера. Словом, мебельщик тоже должен быть первоклассным. Такой мастер на любой мебельной фабрике при сдельной оплате труда получает не менее двухсот рублей. В театре — пятьдесят рублей...

Вот только две «выкладки». Их можно было бы привести множество. Да, любовь к искусству выше материальной заинтересованности. Мы согласны с этим, но разве любовь мастера к своему делу возможна только в театре? Сколько благодарностей слышит портной от заказчика за хорошо сработанный костюм? Сколько радости приносит мебельщику очередь покупателей за его изделием?

Положение с рабочими сцены тоже весьма странно. Прав Б. Петкер, когда говорит, что современная молодежь — не мужички из деревень прошлого века. Смешно было бы предположить, что ныне молодежь из деревни приходит в город на сезонные подработки. Она приходит для другого и на других правах...

Юноша приходит на завод, и с первых же дней перед ним открывается его будущее. Завод для него становится школой жизни и мастерства. Вместе с мастерством повышается уважение к нему и оплата его труда. Ему здесь принадлежит ведущее место. Что ждет рабочего сцены в театре?

В театре рабочий играет далеко не первую скрипку. И чего там кокетничать? Не может рабочий, отлично подвесивший написанный художником занавес, получать творческое наслаждение, которое получает артист, хорошо сыгравший роль. С этим надо согласиться и не надо обманывать рабочего. Что касается зарплаты, то первоначально получаемая сумма (имеющая «денежное обозначение» в 50 рублей) остается стабильной для рабочего до конца его жизни. Эта зарплата не изменится, даже если рабочий станет первейшим мастером своего дела. Вот в чем самая большая несправедливость!

Несколько лет назад в наш академический театр пришла группа гитисовцев. Почти все они стали известными артистами, и зарплата их за это время почти удвоилась. Вместе с ними пришел в театр молодой художник-гример Валентин Баим. Он стал замечательным мастером своего дела. Из года в год росло мастерство, а зарплата у него остается все той же. Почему? Почему ставки, установленные где-то на заре создания советского театра, остались жестоко стабильными только для технических работников?

Для того, чтобы создать рабочим нормальные условия, не всегда нужно, а может быть, и вовсе не нужно просить у государства дополнительные ассигнования. Приведу убедительный пример этому. В подолочном цехе нашего театра, кроме должности заведующего, есть три штатные единицы по 50 руб. каждая. Большей частью эти «единицы» пустуют или их временно занимают инвалиды, которым осталось доработать до пенсии несколько месяцев. Мы обратились в Министерство культуры Туркмении с просьбой разрешить зарплату трех человек поделить на двух. Но оказалось, что министерство, признавая целесообразность такой перестановки, не может этого разрешить. Это подлежит рассмотрению только в высших финансовых органах.

Читатель может сказать: и все-таки спектакли оформляются, и мебель делается, и костюмы делаются, и спектакли играют.

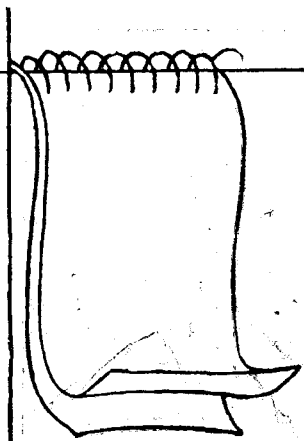
Тут хочется внести некоторую ясность. Да, спектакли оформляются, но ведь руководители театров часто прибегают к так называемому «безлюдному фонду» — к помощи ателье мод и мебельной фабрики. В конечном итоге это обходится дороже. Я уж не говорю о бесчисленных замечаниях, выговорах, начетах, которые получает «бестолковая» дирекция после каждой ревизии.

«Советская культура» подняла важный вопрос. Только надо его довести до конца и добиться определенного решения. А то, говоря языком мужичков из статьи Б. Петкера, получается так: погугорили, погугорили, руководителей театров представили недотепами, а объявления «Требуются рабочие сцены» висят и в 1962 году.

Этим вопросом должны заняться в отделе театров Министерства культуры СССР и решить его в пользу рабочих сцены. Хочется сказать, что дело действительно не только и не столько в денежном обозначении. Необходимо создать рабочему техническим цехов атмосферу равенства, прогресса и материальной заинтересованности в росте собственного мастерства.

Е. Кордыш

главный художник Туркменского драматического театра, заслуженный деятель искусств ТССР



ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Л Е Т Н И Е Г А С Т Р О Л И

Лето — пора гастролей. Театры отправляются в путь. У одних он дальний, у других короткий, у одних привычный, у других нет.

Первыми из Москвы в этом году уезжают театр им. Вл. Маяковского и Центральный театр Советской Армии. Путь первого недалек и приятен: май—июнь — Ленинград, июнь—июль — Рига — и не очень холодно, и не очень жарко. Маршрут второго значительно длиннее и теплее: май — Караганда, июнь — Ташкент, июль — Алма-Ата. Вслед за ЦТСА в том же направлении выезжает театр Драмы и комедии, который показывает свои спектакли в июне—июле карагандинским зрителям. Сразу два столичных театра в одно лето — повезло Караганде.

Еще больше повезло в этом году украинской столице, хотя в отличие от Караганды, ей к этому не привыкать. Киевляне смотрят спектакли театра им. Моссовета, театра им. Ермоловой и Театра сатиры. Ермоловцы продолжат свои гастроли в Кисловодске, Ессентуках и Пятигорске, Театр сатиры — в Сочи.

Театр им. Ленинского комсомола выезжает в Минск, а затем во Львов и Донецк. театр-студия «Современник» едет в Баку, Московский драматический — в Сочи. Маршруты московских театров повторяются из года в год. И комментарии по этому поводу остаются прежними: не слишком ли ограничена их «география»?

Москвичи этим летом смотрят спектакли Ленинградского театра комедии, Свердловского театра оперы и балета, Саратовского театра драмы им. К. Маркса, Куйбышевского драматического театра им. Горького. Украина присылает в Москву Киевскую музыкальную комедию и Харьковский украинский драматический театр им. Шевченко, Грузия — театр им. Марджанишвили, Узбекистан — русский драматический театр им. Горького.

В Ленинграде, кроме театра им. Вл. Маяковского гастрوليруют театр оперы и балета им. Палиашвили, Одесская музыкальная комедия, Львовский драматический театр им. М. Заньковецкой, Симферопольский драматический театр им. М. Горького, Казанский Большой драматический театр им. В. И. Качалова.

Гастроли театров союзных республик в этом году организованы по принципу обмена культурными ценностями между республиками. Азербайджанские театры летом этого года гастрوليруют в городах и районах Грузии. Армянские театры — в Тбилиси и Баку. Грузинские театры — в Азербайджане.

Обмениваются театрами и республики Средней Азии. В Казахстан едут Фрунзенский киргизский театр драмы и Ташкентский Тюз, Узбекский театр драмы им. Хамзы играет в городах Таджикской ССР.

В гостях у белорусов театры Украины: Черновицкий украинский музыкально-драматический театр, Станиславский украинский музыкально-драматический театр, театр им. И. Франко, Волынский и Закарпатский музыкально-драматические театры.

А на Украину едут театральные коллективы Белоруссии: Гомельский драматический театр, Могилевский белорусский драматический театр, Гродненский русский драматический театр и др.

В Молдавии гастрوليруют театры прибалтийских республик — вильнюсский и таллинский театры русской драмы. Кишиневский молдавский музыкально-драматический театр выезжает в Вильнюс. Ряд театров Российской Федерации гастрوليрует в городах своей республики, а также и в других союзных республиках.

Обмениваются театрами Томск и Красноярск, Иркутск и Омск и многие другие города.

Разговор не окончен



В гребца в редакции с гостями из Львова. Слева направо: С. Харченко, А. Максимов, В. Лизогуб, А. Аркадьев, А. Агасьянц

Сегодня у нас в гостях именинники. Это главный режиссер Львовского русского драматического театра Советской Армии В. Лизогуб, директор А. Агасьянц, ведущие артисты и режиссеры народные артисты УССР А. Максимов и А. Аркадьев, заслуженный артист республики С. Харченко. Их театру исполнилось тридцать лет, и свои именины коллектив справлял в Москве, куда привез четыре спектакля — «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого, «Потерянный сын» А. Арбузова, «День рождения Терезы» Г. Мдивани и «Ракетчики» К. Рапопорта.

Хозяева радостно приветствуют гостей и поздравляют В. Лизогуба с присвоением ему звания заслуженного деятеля искусств УССР. Это событие произошло совсем недавно, во время гастролей.

Начинается разговор на извечную тему о том, что такое хорошо и что такое плохо. Этот разговор в одинаковой степени касается и работы театра и журнала «Театр». Много радостного и хорошего в том, что привезли с собой гости из Львова, но есть за что и пожуричь их — без этого гостеприимство может показаться слишком пресным... Так, речь зашла о промахах драматургов, об ошибках режиссеров и актеров, которые порой трудно объяснить. Впрочем, «объяснить» можно все! Лессинг рассказывает, что на одном спектакле сидевший рядом господин спросил его, отчего в конце концов умер герой пьесы.

— Вероятно, от пятого акта, — ответил автор «Гамбургской драматургии».

Разве не оказываются порой в таком же положении наши зрители и критики?

Однако в этом не столь уж часто можно упрекнуть коллектив Львовского театра. О том, насколько серьезны и значительны его работы, дает представление репертуар, успех у зрителей, положительная оценка работы театра общественностью. В этом же номере «Театра» читатель найдет рассказ о спектакле гостей «Ракетчики».

Каковы планы театра? На этот вопрос отвечает В. Лизогуб: сейчас в работе находятся два спектакля — «Василий Теркин» по поэме А. Твардовского и «Ленинградский проспект» И. Штока. В перспективе «Игра без правил» Л. Шейнина, «Хочу верить» И. Голосовского, «Современные ребята» М. Шатрова, музыкальная комедия Л. Лядовой «Душа солдата»...

— Ну, а классика? — И о ней, конечно, думаем. Мечтаем о «Ромео и Джульетте», об «Овечьем источнике», о шедеврах русской драматургии. Можно спокойно выбирать, никто не перехватит...

Но вот роли меняются. За критическое оружие берутся гости. Они говорят о работе журнала «Театр». Как водится, были комплименты, но лучше поговорим о претензиях. Какие же претензии?

А. Максимов: — Не очень-то я удовлетворен дискуссией об актерском искусстве. Просмотрена очень серьезная опасность режиссерской опеки, которая лишает актера его самостоятельности. Что может быть страшней? В. Лизогуб:

— Мы хотим, чтобы «Театр» был нашим журналом, а он все еще слишком московский. А ведь нам

без квалифицированной, острой критики — буквально зарез. Учтите это!

«Реплика с места»:

— Учтем!

А. Агасьянц:

— Критика должна более чутко подходить к начинающим драматургам. Мы горды тем, что поддерживали молодого драматурга К. Рапопорта, который обе свои пьесы сделал совместно с нашим коллективом. Мы верим в него и ждем от него новых хороших пьес.

А. Аркадьев:

— Критика не очень-то поняла пьесу А. Арбузова «Потерянный сын». Отбросьте «лозунги» автора, которые не очень органичны в этой пьесе, и вы увидите, что она о маленьких людях, таких, как библиотекарьша. Как бы ни были ущербны и одиноки эти маленькие люди, но пьеса говорит нам о их душевной чистоте и вызывает оптимистическое чувство.

Разговор затягивается. Уже вошел со своими доспехами фотокорреспондент, чтобы, как повелось, запечатлеть встречу, а разговор продолжается. С. Харченко еще и еще напоминает о том, как ждут квалифицированной критики театры периферии. Работники редакции просят гостей включиться в дискуссию о драматургии и вручают им анкету «Театра»...

Конечно, было сказано далеко не все. Много, вероятно, уже вспомнилось после прощания. Но это не беда. Разговор можно продолжить на страницах нашего журнала, дорогие наши товарищи из Львова и отовсюду!

ОТ КОМИССИИ ПО ЛИТЕРАТУРНОМУ НАСЛЕДИЮ А. Д. ПОПОВА

Комиссия по литературному наследию народного артиста Союза ССР, профессора А. Д. Попова просит все учреждения искусств, театры, всех режиссеров, актеров, писателей, художников, у которых имеются письма или какие-либо рукописные материалы А. Д. Попова, предоставить их в распоряжение комис-

сии (в подлиннике или копии) для опубликования в сборниках его трудов, готовящихся к печати. Материалы адресовать: Москва, К-9, ул. Горького, 16/2, Всесоюзное театральное общество, комиссии по наследию А. Д. Попова.

ЧТО ТАМ?

Александр Родченко был графиком, живописцем, фотографом. Он был еще и декоратором, любил придумывать мебель и костюмы. Он писал о себе: «Искать и искать фантастическую реальность или в реальном фантазисе. И показывать мир, который еще не научились видеть в новых ракурсах, точках и формах».

Родченко стал художником в новую эру.

Новая эра родилась в революции. Она родилась на севере, небо было в тучах. Но люди думали: тучи смахнем, как пыль тряпкой, и тогда в ясном холодном небе откроются другие миры, куда мы полетим на днях. Человеческая мысль помчалась, закусив удила.

Мир казался громадной сценой, на которой готовились сыграть невиданную феерию, прожить ни на что не похожий кусок Великой Истории.

Родченко вырос в театре — его отец был бутафором. Он приходил на пустую темную сцену: «Один среди фантастических декораций, блестящих цветом и светом, он делает невероятные вещи, он создает комбинации цвета и света, то исчезая, то появляясь, летая по воздуху, на удивительно странным звукам и существам». Это он потом вспоминал детство. Самая большая фантазия была для него деловой, как будни.

Людей тянуло во Вселенную. Небоскреб был не жил-площадью, а путем к звездам. Родченко сфотографировал для обложки журнала многоэтажный дом. Этажей пять-семь, не больше. Но были они скошены таким крутым сумасшедшим ракурсом, будто сто, двести, тысяча этажей вонзались в небо.

Все вещи приобрели особый, значительный смысл. Люди говорили:

— Вы прожили века, обросли вещами, думали, что знаете все об этих вещах. И вы ничего не знаете. Потому что каждый гвоздь, каждая щелка, каждая нитка отражает нечто великое, означает что-то удивительное. Мы родились заново, у нас новые глаза, какими до нас никто не смотрел.

Родченко брал папиросный коробок. В нем есть нечто непонятное: мы видим его крышку, но не можем одновременно увидеть и дно, и это странно, потому что Человек, хозяин Вселенной, который все может, не может увидеть одновременно две стороны какого-то коробка.

«Нами оставляются от старого мира только папиросы «ИГА», написал на плакате друг Родченко Маяковский. Родченко поместил в центре плаката этикетку папирос. Сбоку — боковые стенки коробки. Весь коробок сразу. Заполнил плакат длинными буквами. За крепким плетением букв открывалось мировое пространство, увиденное в эпоху прозрения.

Родченко оформил три пьесы: «Шестую мира» А. Жарова, «Ингу» А. Глебова и «Клопа» В. Маяковского. В «Инте» он придумывал новые костюмы. Это костюмы-чертежи. На смену безвольному массиву тряпок должны прийти линии смелые и четкие, нечто спортивно-конструктивное, но по цвету нежное и застенчивое. Там же он принес на сцену новую мебель. Это были вещи изящные, легкие, с неожиданными и непривычными плоскостями. Они как будто говорили: «Мы — новые. Мы не тащим человека в свою нору. Мы не обратим тебя в мещанина. Мы не поработим тебя».

— Поэму В. Маяковского «Про это» Родченко оформил по-театральному. Здесь они оба с Маяковским работали как режиссеры. Их трагедия поставлена в огромном как мир театре.

Они изобразили Мясницкую улицу. Водопьяный переулок, телефонный кабель, проложенный под мостовой. Париж, Германию, крошечные квартирные клетки, в которых окопались мещане — лютые враги Поэта-Человека. И сквозь все это повсюду у Родченко — грозные и беспомощные зрачки Маяковского.

Время Родченко было временем великих открытий. Он и его современники открывали не земной шар, а человека на земном шаре. Удивительного человека, который ничего не боялся. Он мог нарисовать самую удивительную картину. Написать самую необыкновенную книгу. И, проломившись сквозь самое большое горе, чувствовать себя счастливым.

Есть у Родченко один киноплакат: он залил лист ровной красной краской. В нижнем углу поместил фотографию. Красивый плакат. Но Родченко надорвал верхний угол и заглянул за плакат:

— Что там?

И в этом весь он.

И. Уварова



«Шестая мира». Эскизы костюмов. Вверху — «Реклама пружин», внизу — «Украина»



Добрый свет

С самого раннего детства, сколько помнит себя Мария Рышкова, в доме у них увлекались песней, театром, музыкой.

Ее отец дня не мог прожить без любительских спектаклей, без пляса, без хоровых песен с друзьями и неизменно прихватывал с собой дочку Машу.

Желание стать артисткой возникло у Маши рано. Но мама... мама была против. Она досыта хлебнула мужниной изрядной беспечности, ей хотелось дать дочери «солидную профессию». Ну, например, врача. Спокойно, прочно, никаких куплетов и гитар.

Сначала все шло по-маминому: Маша работала наборщицей в типографии, училась на рабфаке. Но тайно участвовала в постановке драмкружка «Лелька-атаманша».

Когда из Ростова пришла путевка в театральную студию, Маша рванулась было за ней, но материнские протесты притушили и этот порыв. И Маша поступила на лечфак Воронежского медицинского института. Но мысль, что это «не то», не оставляла ее ни днем, ни ночью.

Когда она переступила порог Воронежского театрального училища («вовсе не для того, чтобы бросить институт, а так, испытать себя, услышать, что не годна, и успокоиться»), то страх, ожидание про-

вала затмили все остальные чувства. За экзаменационным столом сидели любимые артисты местного драматического театра С. Папов, В. Рощина и директор училища С. Неделин.

Она исполняла этюды, читала стихи Надсона и пела модную песенку «Скажите, девушки, подружке вашей».

Все это как в тумане...

И только когда объявили, что она со стипендией и общежитием принята в училище, Маша с ужасом подумала: «Что же я наделала? А мама?» Решила институт не бросать, а только перевелась на вечерний факультет. Мать обрушила на дочку упрёки. Но та стояла твердо на своем. Тогда мать пошла к директору училища. Он говорил малопонятное, но все же почему-то приятное ей: о сценической обаятельности Маши, эластичности ее движений, умении носить костюм (подумаешь — наука!), вскрывать какой-то подтекст, о мелодичности голоса, щедрости изобразительных средств...

И мама, крепя сердце, сдалась.

Училище Маша Рышкова закончила отлично.

И вот — колхозно-совхозный театр, кочующий по области, и первая «настоящая роль»... пожилой женщины в пьесе «Ольга Иванова».

...Потом великое народное бедствие — фашистское нашествие. Выступления-концерты на машинах перед бойцами... Возвращение в Новочеркасск... Восстановление театра своими руками, работа в нем... И первые большие удачи — Татьяна в «Разломе», Марфинька в «Обрыве», Варя в «Парне из нашего города»... Последние десять лет — Ростовский театр им. Ленинского комсомола.

Восемьдесят ролей за двадцать лет. Беатриче в «Слуге двух господ», Татьяна во «Врагах», Луиза в «Коварстве и любви», Ольга в «Свадьбе с приданым», Вера Филипповна в «Сердце не камень»... И самая любимая — Аня в пьесе «Любовь Ани Березко».

Иную артистку «первых ролей» с возрастом все более страшит опасность «утратить себя». Такой опасности для М. Рышковой не существует. Это было ясно и тогда, когда 19-летней она играла пожилую женщину, и стало еще яснее, когда мы увидели созданные ею сатирический, до гротеска доведенный образ Мадлен-Матрены в пьесе «Сиреневый сад», жены художника Жермен Лескалье в «Шестом этаже»; двуликой, полной притворства мадам Вассар в «Наследниках Рабурдэна».

...Как-то совсем недавно друзья застали ее дома очень расстроенной газетной рецензией. Что такое? Неужто честолюбие?

Оказывается, лихой критик похвалил ее за работу явно неудачную, пустяковую, обидно-легкомысленно потрел по плечу. А вот серьезный, мучительно давший труд, в который вложила много души, — не заметил.

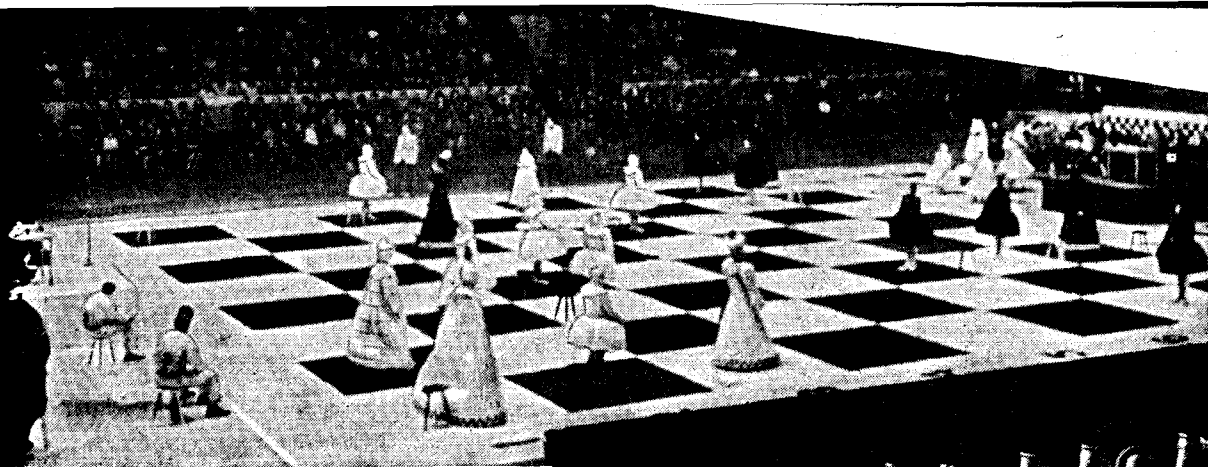
Артистка глубоко переживала это не из тщеславия, ее обидела несправедливость, неуважительность похвалы...

Мой друг, старый партийный работник, любит приговаривать: «Главное в оценке человека — народная молва». Молва о Марии Григорьевне Рышковой самая хорошая. К ней приходят, как к депутату райсовета, за помощью, вокруг нее вечно ходит молодежь, а главное — зритель занес ее в невидимые глаза, но драгоценные списки своих любимцев, а что может быть превыше этого для артистки?

Б. Изюмский

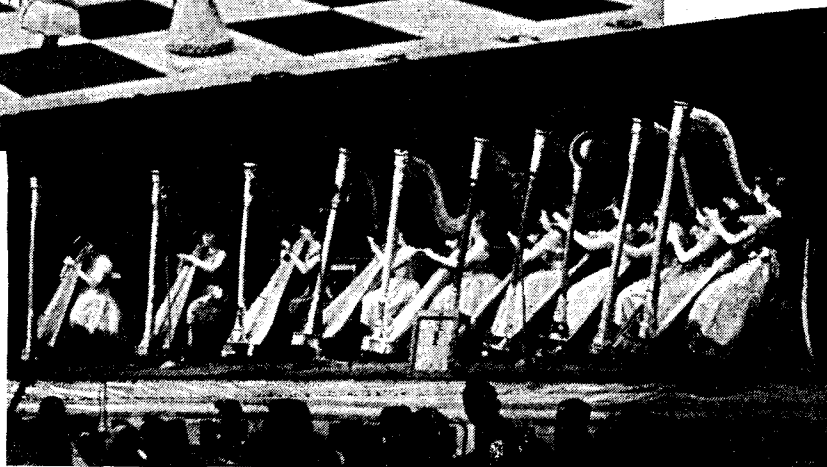


«Сердце не камень». М. Рышкова — Вера Филипповна



«Старейший рассказ о «живых шахматах» насчитывает почти пять столетий. Некий монах ордена доминиканцев Франсуа Колонна написал в 1467 году произведение мистического характера, которое рассказывает о сновидениях Полифилии. Эта странная странная галлюцинацией, особа видела якобы во сне, как на большой шахматной доске разыгрывается партия между живыми фигурами»

Ежи Гижицкий «С шахматами через века и страны».



КНИ ПОЛИФИЛИИ

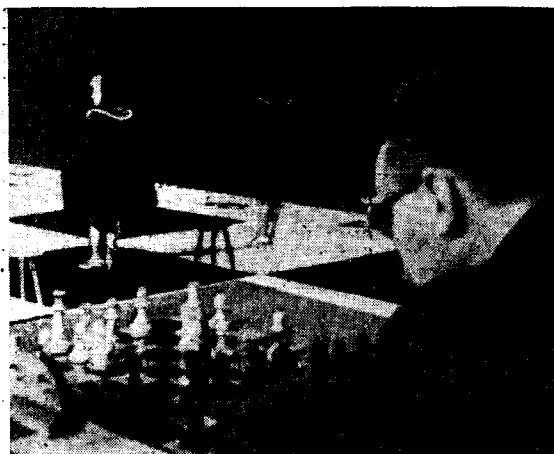
Эта цитата из книги, изданной в Варшаве на польском, русском и многих других языках в 1958 году с предисловием советского гроссмейстера Д. Бронштейна, приведена здесь недаром. Поверьте пока что на слово. А пока я представляю вам отчет о необычной шахматной партии, состоявшейся между чемпионом мира М. Ботвинником и экс-чемпионом В. Смысловым 26 февраля во Дворце спорта в Лужниках. Вот как она протекала.

ский, и все их приветствовали. Затем вышли эстрадные комментаторы Б. Брунов и М. Гаркави и приветствовали сами себя. Это, конечно, не от нескромности, а потому, что конференсье так полагается. Затем вышел арбитр — гроссмейстер Ю. Авербах и наконец на двух открытых машинах «ЗИЛ» в сопровождении герольдов и пышной свиты прибыли на поле боя Ботвинник и Смыслов.

ДЕБЮТ

На четырех конях появились фанфаристы. Они протрубили сигнал. Потом вышел военный оркестр и под собственный марш промаршировал к эстраде. Первой фигурой, появившейся на доске, оказался режиссер В. Комиссаржевский. Он произнес очень большую речь. Наверно, он думал, что пришел на митинг. (Вообще, как выяснилось из дальнейшего хода партии, — в ней попадали в цейтпот все, кроме шахматистов.) Потом появились спортивные комментаторы Н. Озеров и В. Синяв-

В. Смыслов увлечен живыми, М. Ботвинник предпочитает деревянные фигуры





Леонид Утесов — ход конем: «Песня последнего извозчика»

Итак, должно было состояться несколько состязаний сразу. 1. Между Ботвинником и Смысловым. 2. Между Бруновым и Гаркави. 3. Между Бруновым и Гаркави, с одной стороны, и Озеровым и Синавским — с другой. 4. Между спортсменами и артистами, выступающими на эстраде.

Но какое состязание главное? Посмотрим.

Жребию брошен. «Фигуры» заняли свои места. Это юные гимнасты, одетые в эффектные костюмы художника Е. Каждана. Секундант Смыслова взмахивает флажком и громко объявляет в микрофон: первый ход белых е2-е4. Белая пешка совершает изящный пируэт и занимает поле е4. Через минуту секундант Ботвинника взмахивает флажком и громко объявляет: первый ход черных с7-с5. И черная пешка делает изящный пируэт и занимает поле с5.

Сицилианская защита.

Десять арф играют «Ната-вальс» Чайковского. На третьем ходу черная пешка с5 делает глубокий реверанс белой пешке d4 и жестом руки приглашает ее покинуть доску. Белая пешка сбита.

— За пешку d4, — в тот же миг возглашает Брунов, — отвечает солист Большого театра Геннадий Панков. Панков поет «Мефистофеля», но в этот момент, заглушая ругань дьявола, секундант Смыслова объявляет четвертый ход белых: конь бьет пешку d4. Публика с большим интересом стала следить за игрой, но не тут-то было, начались...

БОЛЬШИЕ ОСЛОЖНЕНИЯ

Они начались, во-первых, на доске, во-вторых, на эстраде, в-третьих, в эфире Дворца спорта. Причина их в том, что противники

играли остро, артистов было много, но порядка среди них не было, а в эфир включили по крайней мере пять микрофонов сразу, и все могли кричать одновременно.

Сказалось отсутствие одной важной фигуры — режиссера-импровизатора, который следил бы за тем, чтобы зрелище не теряло непрерывности и ни одна из сторон не наступала другой на ноги. Тем более что вскоре же после начала выяснилось, что по вопросу о том, какое же состязание главное, каждая из сторон имеет свое понятие. «Ответственность» носила случайный характер. Не было объявлено, какой артист отвечает за какую фигуру. Не было решено также, чтобы за ход фигуры (или за побитие ее) исполнялся только один номер. Пошли недоразумения. Панков добросовестно поет свой второй номер, а на доске уже сбита другая фигура, и по условиям «ответственности» следовало бы уже выступить другому артисту. Расхождение шахматной доски с эстрадой приняло угрожающий характер. Попытки спортивных комментаторов перехватить инициативу были решительно отражены конференсье. Примерно к пятому ходу черных...

ЭСТРАДА ПЕРЕШЛА В НАСТУПЛЕНИЕ

Лавров это ей, однако, не принесло. Обнаружилось, что кроме заурядного «сборного концерта» она никаких «дебютов» не знает. А публика к эстрадным выступлениям, по крайней мере к большинству из них, отнеслась довольно равнодушно, зато бурно приветствовала выступления спортсменов. Когда возле доски загарцевал на своем знаменитом Абсенте победитель семнадцатых олимпийских

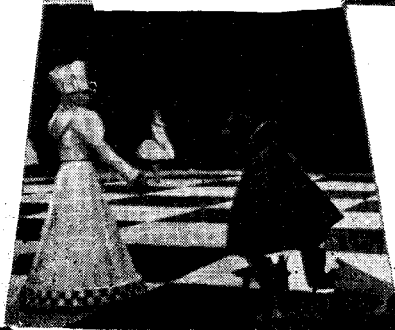
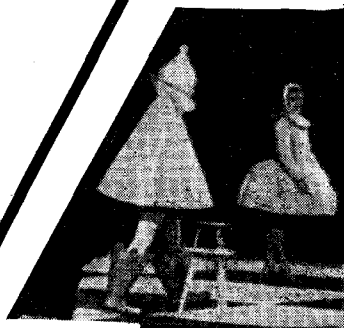
мгг Сергей Филатов, ее восторгу не было границ. В Абсента нельзя не влюбиться — он красавец из красавцев. Кроме того, он получает от танца большое удовольствие и не скрывает его. Вообще в настоящем спорте заложено много истинно театрального — нужно только уметь извлечь. А потом на арену выехала «Антилопа-гну» и под звуки «Матчиша» покатила вдоль доски. Все было хорошо до тех пор, пока новоявленный Бендер не открыл рта. Хотелось бы посмотреть на того умника, который решил, что можно имитировать бессмертный текст Ильфа и Петрова! Именно это и случилось. Оказалось, что выехал «Бендер» лишь затем, чтобы объявить, что «время Бендеров прошло!» Ах, как остроумно! Не хватало еще, чтобы вышел гоголевский городничий и объявил, что «время городничих прошло». За оскандалившейся «Антилопой» показались на коне и ослике Дон-Кихот и Санчо Панса. Очень обаятельные. Панса молчал, только погонял ослика, а его хозяин, слава богу, не произносил речей о том, что «время Дон-Кихотов прошло», а спел весьма милые куплеты. В качестве последнего извозчика Москвы в настоящей пролетке выехал Леонид Утесов, и зрители, помнившие 30-е годы, умиленно вздыхали.

Между прочим, все, что делалось вокруг доски, на арене, имело, так сказать, объем, смотрелось куда лучше того, что представлялось на эстраде. А на ней совершались странные ходы. Окончательно отеснив спортивных комментаторов, конференсье завладела положением, но это была Пиррова победа.

ЭСТРАДА ОКАЗАЛАСЬ В ЦЕЙТНОТЕ

Паузы затягивались (шахматисты думали), а непринужденно общаться с публикой без заранее подготовленного текста конференсье решительно не могли. Они пропадали на глазах. Но жалко их почему-то не было. Между тем рядом сидели Озеров и Синавский, которые, как известно, могут комментировать что угодно — разбуди их ночью, — но им не давали раскрыть рта. На шахматном языке это называется «цуг-цванг» («надо бы ходить — да некуда!»). И тогда конференсье стали играть не по правилам. Михаил Гаркави спел, например, такие куплеты: «Говорила бабка деду — покупай ты мне «Победу»! А не купишь мне «Победу», я уйду к другому деду». Надо было видеть, как вздохнул чемпион мира, доктор технических наук Ботвинник и как не знали куда деваться от стыда все двенадцать тысяч зрителей. Брунов не остался в долгу и рассказал о том, как еще в двухлетнем возрасте он проявил большие способности к шахматам и даже съел пешку. Однако опасения врачей оказались напрасными — пешка была проходной! Не повезло и Марку Бернесу. Он, очевидно, спутал «живые шахматы» с детской елкой и предложил залу подпевать ему. Но зал отчего-то подпевать не стал, хотя Михаил Гаркави в полном отчаянии совершал руками дирижерские пассы.

«СКОЛЬКО ДРАМ И ТРА-
ГЕДИЙ, КОМЕДИЙ И ВО-
ДЕВИЛЕЙ МОГУТ РАЗЫ-
ГРАТЬ 32 ФИГУРЫ НА
64 СЦЕНАХ ШАХМАТ-
НОЙ ДОСКИ!..





«Антилопа» — как настоящая,
а экипаж — увы...



Дон-Кихот и Сайчо Панса
поправились

ЭНДШПИЛЬ В ПОЛЬЗУ ШАХМАТИСТОВ

Партия, о которой было забыли, тем не менее подходила к концу. По недостатку времени темп концерта усилился, и вдруг обнаружилась та самая связь между шахматами и искусством, которая, казалось, была навсегда утеряна. Салютовали шпагами слоны, пешки приседали в реверансах, ферзи поведовали, гордо вскинув короны. Короли, подняв мантии, уходили из-под шаха.

Выяснилось, что главная составляющая — все-таки шахматы, и что

организаторы многое потеряли, не поверив в это. Увы, они не читали книги, цитатой из которой начинается наш отчет. Иначе они знали бы, сколько существует поэзии и прозы, сколько юмористических рассказов, сколько пьес, кинофильмов, балетов, приключенческих сюжетов, использующих шахматы, и какая это благодатная почва для театрализации. Только надо было все, что делалось во Дворце спорта, связать с партией. Надо было бы повесить большую демонстрационную доску и вести остроумный, драматический комментарий, а выступления артистов и спорт-

сменов вводить непринужденно, словно они необходимы в шахматной комбинации. Тогда бы и болельщики шахмат (а их собралось много) были довольны. Конечно, такие мастера, как Ильинский или Любезнов, и здесь прозвучали как надо, но наибольший успех, пожалуй, выпал на долю Рудакова, пришедшего лихие «чашушки-шахматушки» («Как-то рано поутру провозжал король турку. Шахматной с ним привязался и король рокировался»). Пародист и имитатор Дудник так же выступил в шахматном ключе. Но лучше всего был фанат. На эстраду поднялись Смыслов и Ботвинник, закончившие свою партию ничью и вручившие большие торты своим «королевям».

Иван Семенович Козловский сказал Смыслову: «Я вас вызываю!», но я вас вызываю!», — сказал вызов, и знаменитый шахматист и шахматному столу задумался. Потом он пропел из «Евгения Онегина»: «Что ж, начинать?» — «Начнем, пожалуй», — пропел в ответ Козловский и сделал ход. Дуэт и партия начались.

Это было неожиданно, потому что далеко не все зрители знали, что гроссмейстер обладает прекрасным баритоном и профессионально поет. Это было легко, артистично и непринужденно напомнило всем, что шахматы — игра, очень серьезная, но все-таки игра, что шахматы — искусство, очень своеобразное, но все-таки искусство и что еще в средние века рыцари, обломив на турнире друг о друга копья, брались за люти.

Как говорят шахматисты, в партии были опробованы новые теоретические варианты. Некоторые из них не оправдали себя. Их надо отбросить. Другие показали свою силу. Их надо применять. «Живые шахматы» должны представлять — это очень интересно, это театрально.

Итак, у шахматистов — ничья. У эстрады? Будем считать ее партию отложенной.

А. СВОБОДИН

Фото А. Капустинского



Торты «королевам», а затем дуэт
Смыслов — Козловский





Бабочкин читает Гоголя

Б. Бабочкин исполнил по радио повесть Н. В. Гоголя «Вий». «Исполнил повесть» — сочетание несколько неожиданное, но выражение «сыграл повесть» звучит еще парадоксальнее, а именно оно наиболее точно характеризует манеру исполнения Бабочкина.

Бабочкин как бы инсценирует повесть, вложив все авторские описательные характеристики персонажей в уста самих персонажей.

Актерская манера исполнения утверждается окончательно, когда Бабочкин знакомит слушателей с героем повести Хомой Брутом и его товарищами.

Мы слышим мрачный бас богослова Халывы; звучит веселый, беспечный голос философа Хомы; мы невольно улыбаемся, чувствуя, какой открытый, легкий характер у этого человека.

Сцена в овечьем хлеву и описание ночного путешествия Хомы исполнены артистом с совершенным мастерством.

Представьте себе довольного после плотного ужина Хому, благодушное удивление его при по-

явлении старухи, его поразительную мужскую сметливость, наконец, его страх, переходящий в неопишуемый ужас перед непонятным поведением старухи.

При описании действий старухи («Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова») все ушло из голоса Бабочкина — краски, эмоции, интонации, даже тембр его голоса определить было трудно; осталась какая-то страшная мертвая пустота.

Дальше события развиваются, нарастая (не успел Хома опомниться, как старуха оседлала его, «и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих»). При этом описании голос Бабочкина крепнет, в нем исчезает какой-либо намек на характерность, следа не осталось от беспечности, вольготной неровности повествования, стал строже ритм. В речи Бабочкина появилась какая-то зловеще ликующая торжественность, напоминающая мерные удары колокола. Торжественность эта все нарастает и нарастает, вызывая то томительное чувство, которое

испытывал Хома при виде раз-вернувшейся перед ним картины.

Изумительное по красоте и поэтичности описание волшебной ночи. Были в нем и очарованная поэтичность украинской природы, и стремление человека к красоте, и восторг до слез при виде ее, и лиризм, и «музыка сфер», доступная человеку только в минуты величайшего подъема духа да, может быть, еще во сне.

Потом очарование ночи постепенно исчезает, сходит на нет патетика речи, интонации все больше приобретают бытовую окраску, очертания ночного пейзажа становятся все реальнее, обычный образ Хомы все явственнее, наконец речь индивидуализируется полностью, и «красавица» томным голосом шепчет: «Ох, не могу больше!»

Чрезвычайно легкий характер у Хомы. Он очень скоро забыл о приключениях таинственной ночи. Голос Бабочкина звучит безмятежно, опять вернулся к нему юмор.

Нельзя не сказать о деталях, которые рассыпаны по всему рассказу Бабочкина. То это част-

ность, оживляющая картину быта, иногда очень яркий штрих, равный обобщению.

Убитый горем сотник, голос которого полон мрачной благодати, уверен, что Хома известен святой жизнью, иначе панночка не просила бы читать по ней именно его.

— Кто? Я? — захлебнулся от изумления Хома — Бабочкин. — Я — святой жизни? — и вы как будто видите, как вылезают из орбит его глаза, как он словно шарахнулся в сторону. Нравы всей семинарии в этом беспредельном изумлении.

Рассказ о трех ночах, проведенных Хомой в церкви, — последний акт разыгранного перед слушателями спектакля. Внешняя обстановка, которая может воздействовать на психику Хома, — мрачная ветхость церкви, древние иконы с суровыми лицами святых, мрак, сгустившийся в куполе, — описывается артистом серьезно и значительно просто.

И как ни развлекает, ни успокаивает себя Хома, все тревожнее и тревожнее становится у него на душе: «Что, если подымется, если встанет она?» — с возрастающим смятением думает он. «Ну, если подымется!..» — предельное напряжение, ужас слышатся в его голосе. «Она подняла голову...», — предельно просто констатирует Бабочкин, — это, как падение с огромной высоты: дух замер, сердце не бьется.

С этого момента козни ведьмы сами по себе мало интересуют актера, главное для него — реакция на них Хома.

Третья ночь была последней для Хома.

Почему погиб он? Испугался, как утверждал потом Тиберий Горобец? Или погиб из-за вечного стремления человека — знать, видеть. У Бабочкина скорее второе.

В эпилоге голос артиста звучит спокойно, с чуть затаенным юмором, так же как в начале повести. Ничто в тоне актера не напоминает о бурях, которые клопочут в душах людей.

Слушая Б. Бабочкина, думаешь о том, что повседневность обиденна только на первый взгляд. Появится художник — и засверкает все кругом невиданными красками.

Н. Шашкова

ЮБИЛЕЙ АННЫ ЛАЦИС

Исполнилось семьдесят лет режиссеру Анне Лацис. Занимательнице рабочего революционного театра в Латвии, ей были близки по духу творческие поиски Пискатора, Брехта, немецких и французских революционных агитколлективов. Долгое время она была главным режиссером театра имени Л. Паэгле в городе Валмиере. Ее юбилей был тепло отмечен общественностью республики. Она получила многочисленные поздравления от театров, режиссеров, актеров, драматургов, писателей.

Мы публикуем письмо, полученное ею от Андрея Упита.

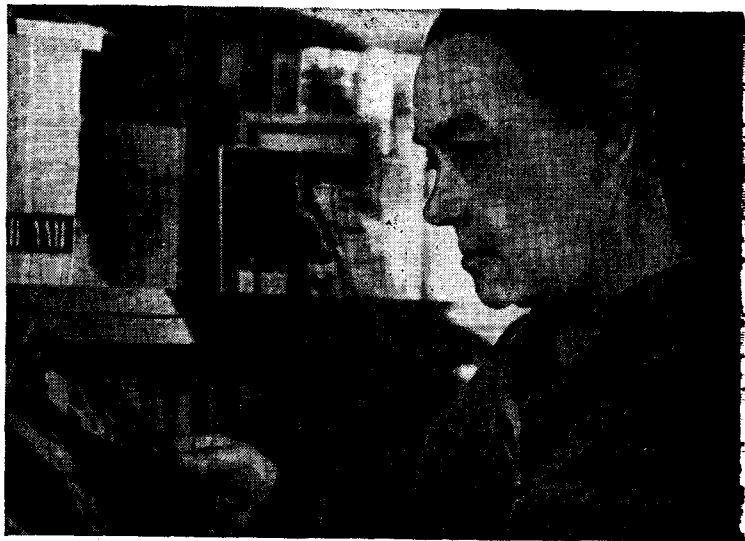
Анне Лацис в день семидесятилетия

Весьма редко случалось мне с такой радостью и наилучшими пожеланиями думать о каком-либо товарище по работе, как это делаю я сегодня, стучась к Вам в дверь в день Вашего семидесятилетия. Так приятно вспоминать наши частые беседы по вопросам драматургии, когда Вы еще в годы буржуазной Латвии неустанно следили за поисками мирового революционного и социалистического театра, постоянно давая его литературную характеристику на страницах руководимого мной ежемесячного журнала. В течение многих лет мы стремились с его помощью возбудить интерес к будущему новому театральному искусству, которое должно было прийти на смену национальной серости. Знаменательно, что Ваша последняя напечатанная мной статья называлась «Драматургия Советской России» (1928). С большой радостью встречал я Вас в годы Советской власти на руководящей работе в Валмиерском театре, где Вы ставили и мои пьесы, особенно хорошо и ярко осуществили «Рассказы о пасторах».

Хочу также отметить, что латвийская театральная общественность с большим интересом все еще ждет глубоких и содержательных статей Анны Лацис о драматургии.

Желаю Вам долгих лет жизни и неугасимой радости в работе!

Андрей Упит
(и от имени жены Ольги)





В Кремлевском театре состоялись гастроли периферийных театров. Коммунистический музыкально-драматический театр показал балет «Яг-Морт». На снимке сцена из балета. Туган — И. Есаулов, Райда — О. Коханчук. Ивановский драматический театр приезжал со спектаклем «Живет на свете женщина». На снимке внизу: Демидова — В. Краснолободская, Ломов — А. Заборских.

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова



Владивосток

Решением Министерства культуры РСФСР здесь открывается с 1 сентября 1962 года Дальневосточный педагогический институт искусств. На первый курс будет принято 85 человек: на музыкальный факультет — 40, на театральный — 25 и на художественный — 20.

Институт искусств — первое в РСФСР высшее учебное заведение такого типа. Оно будет готовить педагогов для музыкальных, театральных, художественных училищ и общеобразовательных школ Сибири и Дальнего Востока.

Ташкент

Общественность Узбекистана отметила 40-летие театра драмы им. Хамзы. Театр показал более 200 премьер.

На сцене этого театра впервые были поставлены пьесы Хамзы. Театр ставил Гоголя и Чехова, Шекспира и Тагора, Айбека и Уйгуна. На его сцене впервые были поставлены многие произведения драматургов Востока.

Театр им. Хамзы воспитал много замечательных артистов — А. Хидоятова, Ш. Бурханова, С. Ишантураеву, А. Ходжаева, А. Джалилова, З. Садриеву, Ш. Каюмова и многих других. К юбилейным дням подготовлен спектакль «Хозяин», возобновлены «Ревизор», «Отелло». В 600-й раз показан «Вай и батрак» Хамзы.

К. Акмеров

Магнитогорск

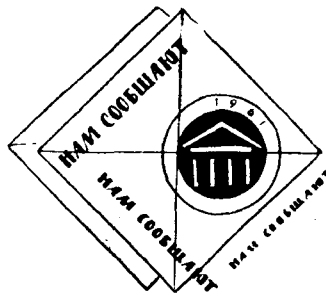
Театр им. А. С. Пушкина поставил пьесу В. Соловьева «Гибель поэта». Режиссер — заслуженный артист Каз. ССР А. Резинин. Роли исполняют: А. С. Пушкина — С. Асватуров, Натали — И. Васильева, Александрин — Т. Красотина, Катрин — О. Романова, Зизи — М. Мушкетова и З. Розанова, Жуковского — заслуженный артист РСФСР И. Данилин, Дантеса — Ю. Зеленевский, Николай — заслуженный артист РСФСР Д. Козловский, Бенкендорфа — Е. Трифонов, Данзаса — Г. Любченко, Вяземского — С. Коломедик, Тургенева — А. Шепелев.

В. Лютикова

Ленинакан

Общественность республики тепло отметила 90-летие со дня рождения народного артиста Арм. ССР Армена Арменяна.

В. Терзизбашян





50 ЛЕТ НА СЦЕНЕ

Летом 1910 года в казанском саду «Эрмитаж» шли спектакли татарской труппы «Сайяр». В один из вечеров тайком, боясь, как бы не увидели родные или знакомые, сюда пришла Гульсум Болгарская со своей подругой. Та провела ее за кулисы, познакомила с актерами, с Г. Кариевым.

Этот вечер определил судьбу будущей актрисы. Кариев попросил выручить их из беды. Нет артистки на роль белошвейки в комедии «Женское дело». Произнести нужно всего одну фразу. Гульсум пыталась отговориться, но ее уже начали одевать, гримировать, повторяя слова, которые она должна была произнести. И вот уже Кариев приглашает: «Пора на сцену».

— Вы же настоящая актриса! — сказал он, поздравляя ее после спектакля.

В том же 1910 году Болгарская уже в составе труппы «Сайяр» отправляется в первую в своей жизни гастрольную поездку на Нижегородскую ярмарку.

С первых же дней работы в театре ей приходилось играть самые разнообразные роли.

Болгарская создала целый ряд

самых различных по характеру образов в национальной татарской драматургии и в пьесах русской и западной классики: Катерина и Кабаниха в «Грозе», Кручинина в «Без вины виноватые», Анна Андреевна в «Ревизоре», Татьяна в «Мещанах» Горького, Луиза в «Коварстве и любви» и другие. С 1920 года Болгарская работает в Государственном татарском театре.

За выдающиеся заслуги в области развития татарского театра ей, одной из первых среди татарских артистов, было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР.

Пятьдесят лет своей жизни отдала Г. Болгарская татарской сцене. За эти полвека сыграла свыше 400 ролей. Достоянная ученица Г. Кариева и продолжательница реалистических традиций его школы, Г. Болгарская внесла большой вклад в историю развития татарского театра.

Общественность республики торжественно отметила 70-летие со дня рождения и 50-летие сценической деятельности замечательной татарской актрисы.

Х. Губайдуллин

ФОТОГРАФИИ ПУБЛИКУЮТСЯ ВПЕРВЫЕ

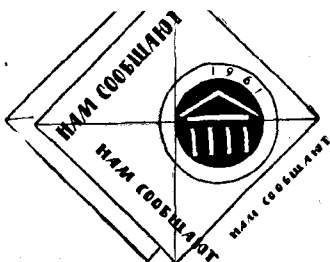
Драма Леонида Андреева «Дни нашей жизни» — одно из его лучших драматургических произведений. В условиях царской России драма звучала протестом.

Сейчас мало кто помнит, что лучшим исполнителем роли Онуфрия был артист киевского («Соловцовского») театра Василий Николаевич Болховской. Вот что писал рецензент о его игре: «...Из старых исполнителей по-прежнему великолепен сохранивший весь пыл первого увлечения ролью г. Болховской. Это настоящий, живой, подлинный Онуфрий, гораздо более подлинный и живой, чем у Л. Андреева. Г-н Болховской играет своего Онуфрия необыкновенно убежденно и убедительно» («Театр и искусство», 1910, № 37). Сам Л. Андреев так же высоко оценил образ, созданный Василием Николаевичем, подарив ему свой портрет с теплой надписью «Моему милому «Онушке» — В. Н. Болховскому. Леонид Андреев. 1910». И впоследствии Леонид Андреев поддерживал дружеские отношения с артистом. Из их переписки сохранилось два письма по поводу неудавшейся постановки пьесы «Профессор Сторицын».

Фотографии переданы мне женой покойного Василия Николаевича и публикуются впервые.

А. Загорный





Пенза

Театр драмы им. А. В. Луначарского поставил «От щедрости сердца» Б. Левантовской. Режиссер Ю. Гранатов, художник Н. Савоськин.

В спектакле заняты молодые актеры: Г. Карякин, В. Лобанов, Н. Лобанова, Л. Мальшева и другие.

Комедию О. Уайльда «Идеальный муж» поставил режиссер И. Верминский, художник И. Вавилин. В спектакле заняты: народный артист РСФСР П. Кирсанов, заслуженный артист РСФСР Н. Накашидзе, заслуженный артист ТАССР В. Стебаков, заслуженная артистка РСФСР Л. Лозицкая, артисты Д. Доля, Г. Вавилов, В. Садчиков, Е. Пешина, И. Короид и другие. Готовятся к постановке «Кредит у Нибелунгов» и «Красные дьяволята».

Е. Ларин,
Н. Шевкуненко

Паневежис

В драматическом театре заслуженный артист Лит. ССР И. Алектна поставил «Северную Мадонну» бр. Тур; художник А. Степанка. В ролях артисты: К. Виткус, Д. Ванионис, Р. Микалаускайте и другие. Пьесу А. Гудайтиса-Гузьявичуса «Поединок» поставил заслуженный артист Лит. ССР Ю. Мильтинис. Заслуженный артист Лит. ССР В. Вледис поставил «Каса маре».

Четвертая премьера сезона — пьеса Л. Кручковского «Первый день свободы». Режиссер Ю. Мильтинис, художник А. Степанка. В ролях: Б. Бабкаускас, С. Петронайтис, Л. Лесите и другие.

Ю. Кулкаускас

Иркутск

Драматический театр поставил «Кредит у Нибелунгов». Режиссер заслуженный артист РСФСР А. Терентьев. Основные роли исполняют В. Венгер, С. Скворцова, Т. Горбунцова, заслуженный артист РСФСР В. Попов, А. Руккер, П. Шелохонов, М. Агаджанова, А. Терентьев и другие.

Молодой режиссер А. Дашкевич приступил к работе над спектаклем «Обрыв» И. А. Гончарова.

Р. Курбатова

Ереван

В театре им. Г. Сундукяна поставлена новая пьеса Г. Боряна «На мосту». Роли исполняют: Д. Малян, А. Аразян, Б. Нерсисян, Х. Абрамян, В. Маргуни и другие. Постановка народного артиста СССР В. Аджемьяна, оформление С. Степаняна, музыку написал Дж. Киракосян.



Э. Бейбутов, главный режиссер Ростовского драматического театра



А. Шубин, главный режиссер Вологодского драматического театра



В. Герасименко, главный художник Горьковского театра драмы им. М. Горького

ШАРЖИ
Э. МОРДМИЛЛОВИЧА

НОВЫЕ ПЬЕСЫ НА СЦЕНЕ

„Странуха замужем“

Пьеса А. Софронова поставлена в Тюменском драматическом театре, в Тамбовском театре им. А. В. Луначарского, в Коми-Пермяцком театре им. М. Горького, в Ставропольском драматическом театре, в Пермском драматическом театре, в Тувинском музыкально-драматическом театре, в Грозненском театре им. М. Ю. Лермонтова, в Крымском театре им. М. Горького и в других.

„Четвертый“

Пьеса К. Симонова поставлена в Ярославском театре им. Ф. Г. Волкова, в Пермском драматическом театре, в Свердловском драматическом театре, в Тульском театре им. М. Горького, в Киевском театре им. Леся Украинки, в Рижском театре русской драмы, в Батумском драматическом театре, в театре «Ванемуйне» и в других.

„Игра без правил“

Пьеса Л. Шейнина поставлена в Киевском театре им. И. Франко, в Харьковском русском драматическом театре им. А. С. Пушкина, в Воронежском театре им. А. Кольцова, в Ярославском театре им. Ф. Г. Волкова, в Днепропетровском русском театре им. М. Горького, в Одесском театре им. А. Иванова, в Тбилисском театре им. А. Грибоедова, в Мичуринском драматическом театре и в других.

„Антей“

Пьеса Н. Зарудного поставлена в Киевском театре им. И. Франко, в Бобруйском драматическом театре, в Симферопольском украинском драматическом театре, во Львовском театре им. М. Заньковецкой, в Винницком музыкально-драматическом театре и в других.



Итак, отныне на Пушкинской, 6 обосновалась оперетта. Вместе с ней перекочевала и очередь в кассу — она хорошо видна через цельностеклянные двери. Очереди! Хотя ежедневно продается на 700 билетов больше, чем раньше.

Все задуманные новшества, о которых мы рассказывали в прошлогоднем десятом номере нашего журнала, осуществлены. Старое здание прифрантилось согласно моде и уже три месяца принимает гостей.

Каждый хозяин устраивает свой дом по-своему. Когда-то этот «дом» убирал Мамонтов, потом Зимин, а совсем недавно, лет сорок назад, — Большой театр. Войдите в бывший филиал Большого театра — и вы не узнаете его: и мебель не та, и светильники другие, и иная отделка, уют новый, сегодняшний. Да и само здание подросло — на целый этаж.

Мы хотим показать несколько уголков этого обновленного театра.

Посмотрите (на фото сверху), какие удобные и красивые кресла пришли в этот дом, встали рядом с необычным, но тоже удобным столом, и получился уголок, в котором так и хочется уединиться, чтобы поговорить о спектакле или просто обменяться новостями дня — ведь в театре часто назначают свидание друзья, которые не успевают увидеться «просто так».

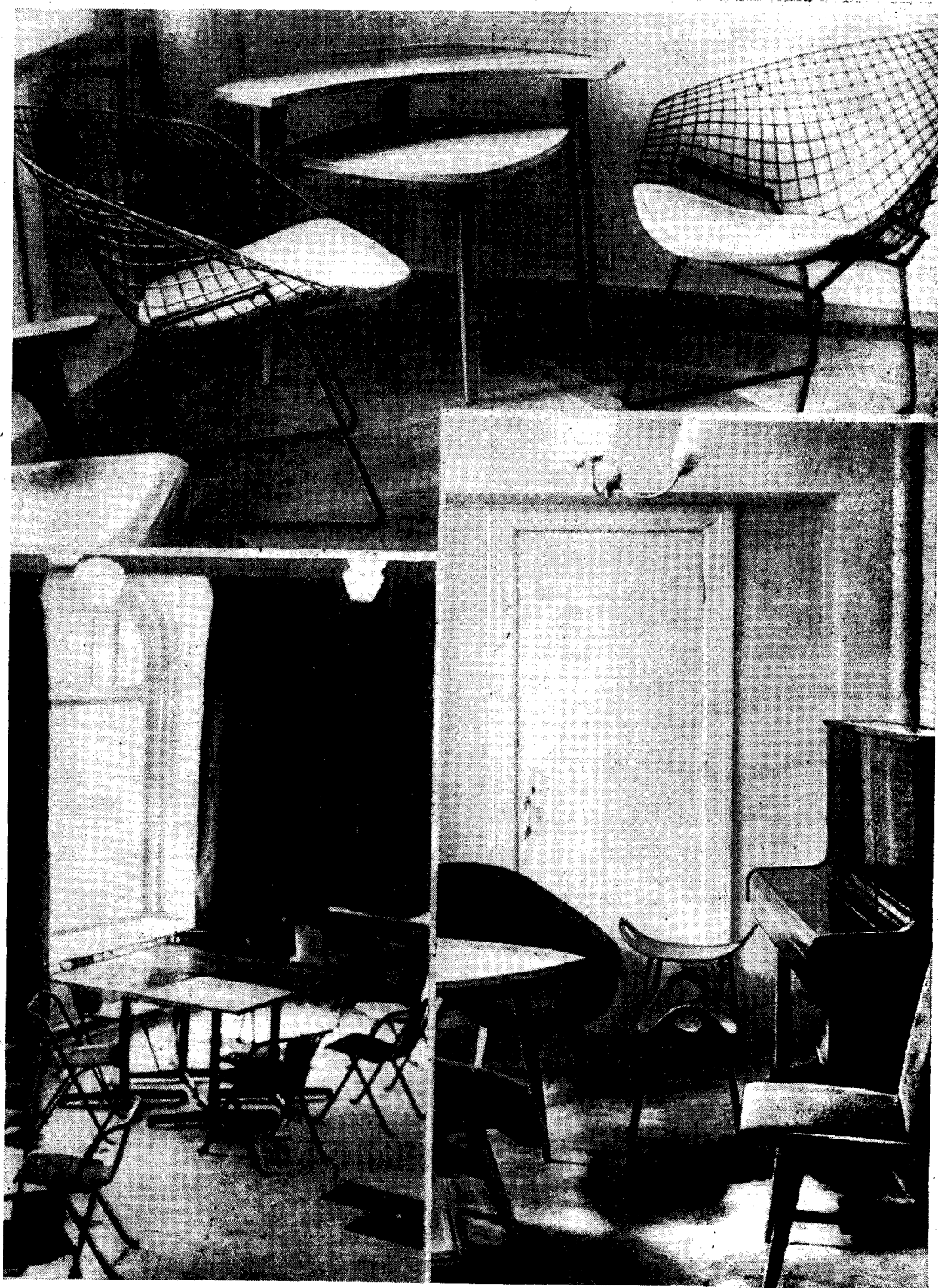
Буфет в театре — вовсе не главное, засиживаться в нем не имеет смысла. Поэтому и мебель в нем должна быть легкой, почти походной — вот такой, как на снимке слева, присел, запил пирожное двойным золотым — и пошел поглядеть на интересную выставку в фойе.

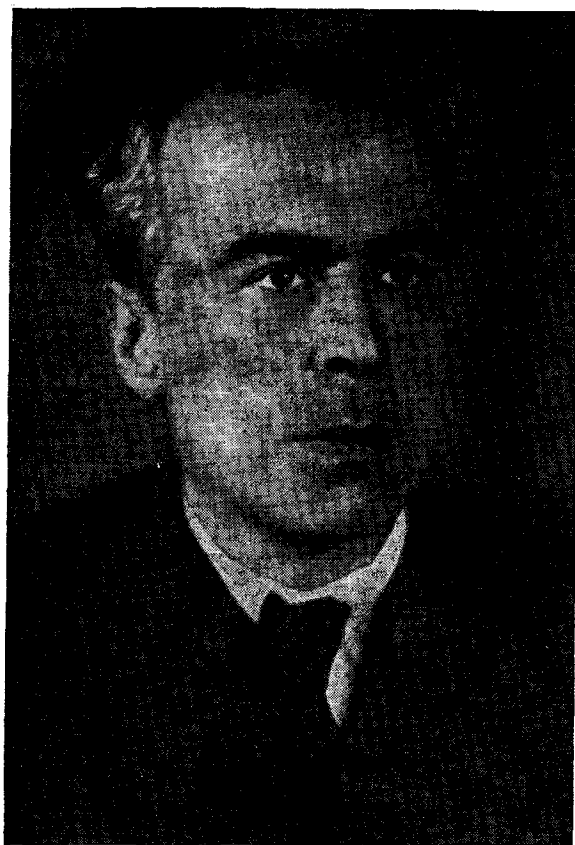
Конечно, архитекторы заботились не только о зрителе.

Вот, справа, уголок концертмейстера — место напряженного труда, поисков, проб, размышлений. К собранности и вниманию располагает сама планировка комнаты — в ней есть продуманный деловой уют.

Артисты, режиссеры, художники получили по-современному удобные и по-современному красивые помещения.

Пусть же в них создается побольше по-современному веселых и умных спектаклей.





БЛЕСТЯЩИЙ УЧЕНЫЙ

К 10-летию СО ДНЯ СМЕРТИ
М. М. МОРОЗОВА

Прошлой осенью мне довелось побывать на Десятой Международной конференции шекспироведов в Стратфорде. Не раз ее участники вспоминали о М. М. Морозове — блестящем советском ученом, имя которого хорошо известно за рубежом.

Как не хватало его самого в эти жаркие августовские дни и в старом двухэтажном домике, где шли заседания конференции, и в зале Шекспировского Мемориального театра, где шел фестиваль шекспировских пьес! Я представлял себе его высокую, чуть сутулую фигуру и за кафедрой, и среди английских актеров, с которыми наверное он подружился бы столь же быстро, как это бывало с актерами тех советских театров, куда приходил М. Морозов — консультант, лектор, советчик, но прежде всего — друг, в равной мере доброжелательный и взыскательный, очаровывавший своих собеседников и теплым светом своих темных глаз, и порывистой жестикуляцией, и улыбкой — лукавой и чуть застенчивой одновременно, и прежде всего тем, что он говорил — увлекательно, метко, быстро,

поражая блеском ассоциаций и неким особым даром открывать в Шекспире то, чего до него в Шекспире не видели, но что вдруг становилось бесспорным, всем понятным. А как он смог бы написать о шекспировском фестивале Мемориального театра — об игре молодого Питера Пламмера, нового Ричарда III, об очаровательной Розалинде — Ванессе Редгрейв, дочери знаменитого исполнителя роли Гамлета — талантливой юной актрисе, которую в дни, когда пишется эта статья, судят в Лондоне за участие в знаменитой сентябрьской демонстрации сторонников мира!

О М. М. Морозове тепло вспомнил старейший исследователь Шекспира — маститый профессор Довер-Вилсон, с предисловием которого в 1947 году в Лондоне вышла книга М. Морозова «Шекспир на советской сцене», давно ставшая библиографической редкостью и бережно хранимая в коллекциях зарубежных шекспироведов. Рекомендую эту книгу вниманию британских читателей, Довер-Вилсон верно отметил важную особенность советского шекспироведения, ярко показанную Морозовым, — тесную связь с жизнью советского общества, постоянную готовность советских шекспироведов помочь театру. Довер-Вилсон понял и то, что Морозов сам был неутомимым интерпретатором Шекспира; искусно и заботливо обучал он своих театральных собратей, как надо понимать Шекспира, вводил их в великолепный и грозный мир шекспировских образов.

«Работы Морозова импонируют мне тем, что в них прежде всего чувствуется подлинное понимание творческой лаборатории Шекспира», — сказал мне один из участников конференции, читавший труды советского шекспироведа по-русски. Да, мы можем гордиться шекспироведческим наследием М. Морозова. Оно служит науке и в наши дни — а ведь как быстро устаревает многое из необозримой шекспироведческой литературы, которая появляется ежегодно и чуть ли не на всех языках мира!

Устойчивая ценность лучших работ М. Морозова объясняется, конечно, не только его компетентностью в проблемах шекспироведения, но прежде всего той общей линией изучения Шекспира, которая постепенно сложилась в его трудах.

Он интересовался советским театром широко и живо; за ним значатся удачные переводы ряда пьес, шедших на нашей сцене; мимо его статей о пьесах английских драматургов XX века на сцене советского театра, мимо некоторых его рецензий на постановки пьес советских авторов не пройдет историк нашего театра, а историк переводческого искусства в СССР не забудет о его статьях, посвященных проблеме перевода. Но о чем бы ни писал этот одаренный и добрый человек, жадно любивший жизнь и труд, год за годом накапливалась библиография его шекспироведческих работ — малых и больших.

Среди них есть отлично написанная книга о Шекспире, изданная в серии «Жизнь замечательных людей» и до сих пор остающаяся одним из лучших образцов этой серии. Есть и большая глава о Шекспире в «Истории английской литературы», изданной Академией наук СССР. Есть этюды, посвященные отдельным важным проблемам изучения Шекспира, и есть отзывы об отдельных шекспировских постановках — целое созвездие рецензий, по которым легко проследить путь становления шекспировского репертуара в нашем театре за два десятилетия, начиная с 30-х годов. Есть книга «Шекспир на советской сцене», о которой я уже упомянул; она

была и остается отличным примером того, как надо популяризировать за рубежом замечательные достижения советского театра в работе над зарубежной классикой. Если бы кто-нибудь догадался написать такие книги о Шиллере, о Мольере на советской сцене, о советской традиции постановок испанской классической драматургии XVI—XVII веков! Но нет, для этих тем так и не нашлось своего Морозова...

Под редакцией М. Морозова вышел в свое время четырехтомник Шекспира на английском языке, который давно уже невозможно достать и который до сих пор, к сожалению, не переиздан, хотя количество читателей Шекспира в СССР, жаждущих иметь произведения английского поэта в подлиннике, с тех пор возросло во много раз.

М. Морозов и сам переводил пьесы Шекспира, в помощь театрам он написал книгу «Комментарии к пьесам Шекспира». Наконец, в течение ряда лет М. Морозов возглавлял работу созданного им кабинета по изучению Шекспира при ВТО. Под руководством М. Морозова регулярно проходили в течение ряда лет общесоюзные шекспироведческие конференции, объединявшие литературоведов, театральных критиков, художников, актеров, режиссеров. М. Морозову удалось сплотить подлинное братство любителей Шекспира. Хорошо, что эти конференции возобновились в последние годы.

Не жалея своих сил и своего времени, М. Морозов знакомился с постановками пьес Шекспира в республиках нашей страны, собирал и обобщал огромный материал впечатлений и наблюдений.

Вот так и вырабатывалась эта общая, морозовская линия изучения Шекспира, которая выявилась в его лучших шекспироведческих исследованиях 40-х годов и принесла свои плоды. Линия, которая определялась стремлением понять и истолковать творчество Шекспира в свете великих задач советской культуры.

Шекспироведческие труды М. Морозова, за редким исключением, носят очень конкретный характер — временами даже просто практический: почти каждый из них может быть использован не только в научной или преподавательской работе, но и в работе театра, в планах режиссера, обдумывающего новую постановку, в исканиях актера, готовящегося к шекспировской роли.

Опираясь на конкретно-историческое понимание всего творчества Шекспира, М. Морозов стремился точнейшим образом понять текст Шекспира — понять не буквально, а широко, полно, во всеоружии филологического истолкования шекспировского словаря, обогащенного всем тем, что вносит в изучение Шекспира современное театроведение, современная наука об истории Англии и ее культуре. Сводя эти аспекты изучения Шекспира воедино и опираясь на достижения советской научной мысли, М. Морозов научился глубоко проникать в сущность искусства Шекспира и учил этому других, щедро делясь богатством своего многообразного опыта.

На основании разностороннего изучения и осмысления текста Шекспира складывается общая концепция реализма Шекспира у Морозова: нередко он идет от цепи частных наблюдений к важному общему выводу. Укажем, например, на глубокое истолкование сущности творческого метода Шекспира в связи с особенностями использования у Шекспира

слова «nature» — «природа». Такие наблюдения над языком писателя нередко дают для понимания его эстетической системы больше, чем отвлеченные суждения о реализме Шекспира, обращающиеся к авторитету Гегеля или приписывающие художнику XVI века такие взгляды на искусство, какие могли сложиться только значительно позже.

М. Морозов сумел раскрыть и реалистическую сущность искусства Шекспира в его неповторимой прелести, в ее исторически обусловленной конкретности и в ее живой диалектике.

М. Морозов был, пожалуй, единственным советским шекспироведом, живо интересовавшимся проблемой стиля Шекспира. Полнее всего эта очень важная сторона интересов М. Морозова сказалась в его статье «Язык и стиль Шекспира».

Для М. Морозова проблема языка и стиля Шекспира — не просто один из филологических аспектов изучения Шекспира, как это бывает в большинстве зарубежных трудов, посвященных этой проблеме. Понимание стиля Шекспира для М. Морозова было ключом к пониманию творчества Шекспира в целом. От верного решения этого вопроса для него зависело бесконечно много для истолкования и отдельных произведений Шекспира, и характеров — вплоть до поведения актера, играющего ту или иную роль. Это ясно сказалось в тех переводах трагедий «Отелло» и «Гамлет», которые М. Морозов скромно назвал «подстрочным переводом и комментарием».

Перевод «Отелло» и «Гамлета», выполненный М. Морозовым, поучителен не только для тех, кому трудно читать Шекспира в подлиннике — на английском языке эпохи Возрождения. В обоих случаях перед нами новая интерпретация текста Шекспира, вдохновенная работа переводчика-ученого, стремившегося к предельно точной передаче текста и тем самым предлагающего свое истолкование обеих трагедий, а не только их «подстрочный перевод». Эти работы — своеобразный практический семинар по изучению текста трагедий Шекспира. Он дает бесконечно много вдумчивому читателю — будет ли он актером, режиссером или филологом, — который хочет составить себе представление о том сложнейшем, неисчерпаемо богатом и все еще подлинно живом мире образов, который мы называем — вслед за самим Шекспиром — «стилем» Шекспира.

Сам Шекспир противопоставлял его стилю ученому, изощренному, «золотым перьям» педантов и придворных и называл его просто «правдивым». Для понимания того, что именно подразумевал великий англичанин под понятием «правдивый стиль», в котором для него объединялось представление о самой сущности его поэтического искусства, М. Морозов сделал очень много. Безвременная смерть, вырвавшая Михаила Михайловича из жизни десять лет назад, не позволила ему осуществить обширные планы дальнейшего освоения Шекспира.

Наследие М. Морозова живет. Оно нужно и нашему театру, и нашим филологам, и нашим переводчикам. И особенно отрадно, что в силу постоянной заботы М. Морозова о советском читателе, с которым он умел говорить искренне и увлекательно, оно нужно у нас всем, кто любит Шекспира — любит просто так, без профессионального интереса, по-человечески, любит за то, о чем думал сам Шекспир, когда выражал свою уверенность в долговечной жизни своих творений.

Р. Самарин



Л. Горелик



И. Муштакова и Б. Поваляев



Н. Куралесина

БЛАГОДАРИМ!

Коллективы работников редакции журнала «Театр» и типографии № 4 Московского совнархоза сердечно благодарят товарищей, принявших участие в праздничном первомайском концерте: заслуженных артистов РСФСР Н. В. Куралесину, С. С. Годзи и Г. А. Слабиняка, артистов театра им. А. С. Пушкина — Г. Н. Турицину и Г. Л. Шевцова, артистов театра оперетты И. В. Муштакову, Б. М. Поваляева, Г. Н. Болибока и концертмейстера театра Е. В. Горскую, артиста театра им. Ленинского комсомола Б. Ф. Ульянова, артистов эстрады Н. Зайцева и И. Громского, дипломанта всесоюзного конкурса эстрады Л. Г. Горелика.

Фото Ю. Зенковича



Г. Слабиняк и С. Годзи



Б. Ульянов



Е. Горская



Г. Болибок

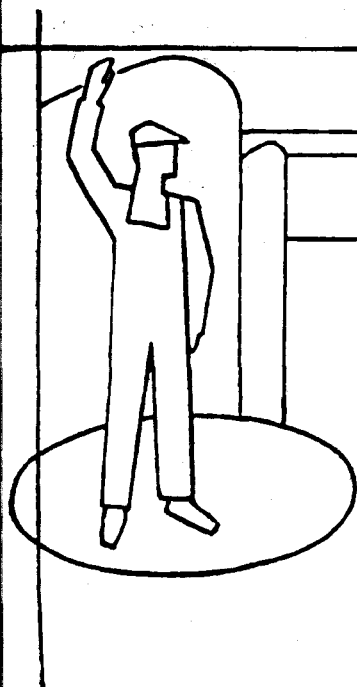


Г. Турицина и Г. Шевцов



Н. Зайцев и И. Громский

НАРОДНЫЙ ТЕАТР



«Иркутская история».
Балька — Алина Иванова.
(см. стр. 139)

Самый важный урок

В ДНИ СМОТРА НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ. * ТЯЖЕЛЫЙ И ОТВЕТСТВЕННЫЙ ТРУД. * «НАШ ДРУГ — МАГНИТОФОН». * ОТВЕРГНУТАЯ ПОМОЩЬ. * РАЗНЫЕ СПЕКТАКЛИ. * ТВОРЕНИЕ КОЛЛЕКТИВА: * ПРАВИЛЬНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ХОД.

Эти заметки — результат наблюдений, сделанных во время просмотра народных театров. Мы побывали в 16 театрах 10 областей РСФСР и просмотрели 32 спектакля.

Народные театры, как высшая форма самодеятельности, доказали свое право на существование. Не все коллективы находятся на одинаково высоком творческом уровне. Не везде есть опытные режиссеры-педагоги, не всегда театры имеют удобные для работы помещения, репертуар иногда выбирается неумело, но везде в коллективах живет огромная самоотверженная любовь к искусству, желание совершенствоваться и служить своему народу.

1.

Село Октябрьское лежит на тракте Уфа — Оренбург. До сих пор здесь сохранились старинные дома с огромными амбарами из тесаного камня, куда засыпали тяжелую оренбургскую пшеницу, известную всему миру. Сейчас здесь гордятся не только замечательным хлебом и великолепными оренбургскими платками, но и своим народным театром.

Вот одна из его афиш: «Н. Погодин «Кремлевские куранты». В роли В. И. Ленина — заслуженный артист РСФСР Л. С. Куклин».

Режиссер театра Е. А. Прусакова давно лелеяла мысль поставить эту пьесу.

— Пьеса превосходная, материал для актеров — великолепный! — поддержал эту мысль Леонид Семенович Куклин, недавно сыгравший роль В. И. Ленина в спектакле Оренбургского театра драмы.

— А как быть с ролью Владимира Ильича? Ведь актеру самодеятельности эта роль не под силу.

Тогда Л. С. Куклин предложил свое участие. Нечего говорить, как обрадовались этому в коллективе.

На первой репетиции он рассказал о том, как работали над этой пьесой в Оренбургском театре драмы. После подробного разбора, сделанного режиссером, каждому участнику спектакля предложили рассказать о том, что он делает, чего добивается. Оказалось, что это не так-то просто. Некоторые сразу сбивались на пересказ чувств («Он подумал, и ему стало страшно» и т. д.). Л. С. Куклин предложил:

— Давайте сразу же договоримся. Вот вы — исполнитель роли Рыбакова. Говорите о себе не в третьем лице, а в первом.

— Я добиваюсь от Маши ответа ясного и откровенного — это главное для меня, поэтому я запер дверь, чтобы она не ушла, — сказал актер.

— Отлично! Вот и разберем, что же происходит в сцене Маши и Рыбакова.

Это была трудная репетиция. Многие остались еще неясным, но мысли были взбудоражены, воображение разбужено, хотелось долго говорить и придумывать все новые и новые подробности жизни действующих лиц.

Так в творческих муках и поисках шла работа. Частым гостем в Октябрьском стал Л. Куклин. И наконец наступил день премьеры. Одиннадцать раз с тех пор выступал Л. Куклин в этом спектакле любителей. Упорная работа артиста учила исполнителей железной дисциплине, глубокому творческому анализу, высокой требовательности к себе. Нельзя было прийти на репетицию с опозданием или не в творческом состоянии, нельзя было сослаться на

занятость и не подготовиться к занятиям. Приходилось много читать, думать, фантазировать.

Да, тяжел и ответствен труд актера,— вот какой самый важный урок дал своим товарищам по искусству профессиональный артист.

2.

Народный театр села Кинель-Черкассы Куйбышевской области показал два спектакля — «Женитьба Белугина» и «Ради своих ближних».

Строгая и придирчивая комиссия безоговорочно приняла решение рекомендовать оба эти спектакли на 2-й тур Всероссийского смотра.

Коллектив покорила своим умением создавать теплую творческую атмосферу не только в спектаклях, но даже в фойе и зрительном зале. Режиссер К. Гумеров, опытный актер профессионального театра, привил любителям вкус к серьезной, кропотливой работе. В его спектаклях актеры органично действуют, мыслят.

Вспоминается Даша в спектакле «Ради своих ближних». Подтянутая и суровая, неподвижно сидит она у стола и без единого жеста, как-то глухо и даже монотонно раскрывая перед Зинаидой Николаевной свою беду.

В. Панкова обладает счастливым умением думать на сцене и доносить свои мысли до зрителей. У нее умное, простое лицо и глаза, в которых отражаются малейшие движения души. А рядом — сильный, напористый Ушаков — А. Краснов, круглый, какой-то обтекаемый Отмахов — В. Карпович, или — Райка, сыгранная Н. Шиповой с таким отчаянным озорством и лукавством, что диву даешься, откуда такое понимание образа, такая мудрая наивность и вера в предлагаемые обстоятельства!

Запомнился и тракторист С. Миронов в роли Андрея Белугина. Мы были на 51-м представлении «Женитьбы Белугина». В спектакле не все было ровно и гладко, но нелепый и долговязый Андрюша Белугин завладел зрительным залом.

— Как удалось добиться от исполнителей такого органичного существования на сцене?

Мы сидели в тесной комнатке за сценой, служившей кабинетом режиссера. К. А. Гумеров подошел к стоявшему в углу магнитофону. — Минутку внимания, — сказал он.

Что-то заскрипело, закрутилось, и тусклые, невыразительные голоса начали какой-то разговор. Мы непонимающе переглянулись.

— Это наши первые опыты работы над словом. Послушайте, как бездейственно и вяло звучат слова.

Гумеров рассказал, как приходилось добиваться от исполнителей активного, оправданного и целесообраз-

разного действия на сцене, бережного отношения к слову.

— Во многом помог нам наш друг — магнитофон. Он был строгим контролером. Прослушав его, участники коллектива иногда смеялись, иногда плакали, но всегда отчетливо чувствовали свои недостатки и активно стремились от них избавиться.

Регулярно проводятся в коллективе занятия и по мастерству актера и по сценическому движению.

— У нас еще очень много недостатков, и мы это прекрасно знаем, — говорит режиссер. — Но вкус к упорной творческой работе у коллектива есть, и это залог его роста.

3.

Нечего греха таить, нередко встречаются еще коллективы, работающие неинтересно, по старинке, приучающие своих земляков к плохому вкусу. И когда у такого коллектива находятся настоящие друзья, болеющие за дело, желающие изгнать все дурное из театра, режиссер восстанавливает коллектив против таких людей. Так было в селе Приволжье Куйбышевской области, когда против театра выступил со справедливой критикой литературный работник районной газеты «Красное Приволжье» В. Бондаренко.

Об этом надо говорить, ибо захваливание и непомерные восторги стали кое-где привычной нормой творческой жизни. А потеря требовательности приводит к печальным последствиям. В селе Никольском Воронежской области дело дошло до того, что местный коллектив пришлось лишить звания народного театра...

Нечто подобное тревожит и в Бутурлиновском народном театре. В этом коллективе живут старыми заслугами, мало и неохотно учатся, не стремятся овладеть основами мастерства. Здесь был такой случай. Ведущие актеры Воронежского театра драмы С. Папов и В. Рощина предложили народному театру принять участие в его спектакле «В поисках радости». Вместо того чтобы схватиться за счастливую возможность поучиться у больших мастеров, коллектив отверг это предложение. И объяснили они свой отказ так:

— Мы будем хуже выглядеть после настоящих артистов...

4.

И в фойе и в зрительном зале неопратно, неуютно, неприглядно. Зрители сидят в тяжелых шубах и шапках, хотя в зрительном зале жарко, а в фойе работает вешалка.

Неужели так на каждом спектакле народного театра? Плохое начало...

Но вот зажглись выносные софиты, пошел занавес. Спектакль народного театра г. Нижнего Ломова Пензенской области начался. Идет пьеса А. Островского «На бойком месте».

Уже после первых реплик все становится понятным: и бегающие по залу дети, и неуважение зрителей к театру, проявляющееся даже в том, что они не хотят чувствовать себя здесь, как в театре, и многое другое. Режиссер подошел к пьесе подилетантски: артисты вышли на сцену, не зная, что нужно делать, чего добиваться, ради чего пригласили сюда зрителей. Вместо раскрытия глубоких идей, заложенных в пьесе, артисты всячески комикуют (один из исполнителей, например, «обыгрывает» клоунские заплатки на штанах), а все эпизоды с распитием спиртного смакуются до неприличия. Остановки из-за незнания текста и навязчивый шепот суфлера дополняют общую неприглядную картину...

На следующий день в спектакле «Цветы живые» (режиссер П. Я. Степанов) мы познакомились с интересными актерскими работами учительницы А. Баталиной (Серафима), мастера цеха фанерного завода В. Млявого (Николай), учительницы Т. Суздальцевой (Аллочка) и др. Эта постановка ничем не напоминала вчерашнее зрелище, хотя и здесь были серьезные недостатки.

Почему же так неровен в своей работе коллектив? Ведь здесь собрались работоспособные, творчески интересные люди. В их возможностях вызвать уважение и любовь зрителей.

5.

Пьеса А. Арбузова «Иркутская история» полюбилась самодеятельности, так же как и профессиональным театрам. Поставил эту пьесу и Елецкий народный театр Липецкой области. Режиссер Н. Аракчеев создал незаурядный спектакль, хотя бы потому, что здесь хор действительно стал главным действующим лицом.

Хор — это такие же Вальки, Лариски, Сергей, Виктор. Хор неотделим от исполнителей. Поэтому есть непрерывность действия, дыхание современности, подлинная страстность и комсомольская романтика.

Сильное качество этого коллектива — массовость. Здесь более 60 человек, и все они — активные уча-

стники спектакля, который играется в двух составах. Трудно сказать, какому составу следует отдать предпочтение, ибо исполнители не копировали друг друга, а искали свое.

Режиссер, пришедший в самодеятельность из профессионального театра, сумел воспитать в коллективе любовь к маленькой, даже бессловесной роли. Исполнители ищут, фантазируют, приносят на репетиции много свежих жизненных наблюдений, придумывают биографии своих героев, по черточкам собирают характер. Поэтому массовые сцены — не собрание случайных людей, а дружная семья идейных единомышленников.

Этот спектакль — творение коллектива!

6.

Считалось, что участие режиссера — руководителя коллектива в своем спектакле мешает его работе с исполнителями. Но вот мы приехали в г. Ливны Орловской области и познакомились с заслуженным артистом РСФСР Н. Смирновым. Он пришел в народный театр несколько месяцев назад и взял в работу пьесу Д. Зорина «Весенний гром».

Коллектив находился на распутье. Долго не было режиссера, ушли старые, опытные участники. Трудно было наладить настоящую творческую работу и дисциплину. Многие из вновь пришедших были робки и неопытны. И вот Николай Ефимович решает работать не только как режиссер, но и как исполнитель, заставляя своим глубоким профессиональным отношением к роли и страстными поисками идти за собой.

Мы присутствовали на первом спектакле «Весенний гром», поэтому, может быть, кое-что в нем было недоделано, но наличие ансамбля и живые темпераментные сцены свидетельствовали о рождении талантливого коллектива. Работой театра заинтересовался драматург Д. Зорин — мы встретились с ним на премьере. Он рассказал нам, что спектакль взволновал его до слез.

Правильный выбор пьесы, профессиональное отношение к делу обеспечили победу коллектива в этом сложном спектакле. И нам не показалось, что Н. Смирнов поступил неправильно, став участником спектакля. В данном случае этот педагогический ход помог ему объединить и сплотить коллектив.

А. Давиденко,

Д. Расинская



Определить свое «лицо», найти свой художественный путь — процесс для каждого театра весьма сложный и нередко мучительный. Многие профессиональные коллективы не совсем еще до конца вывели собственное творчество и продолжают поиски своих дорог. Тем более трудно это для самодеятельных народных театров, по существу только начинающих жизнь в искусстве. Но опыт, накопленный некоторыми из них, показывает, что на наших глазах складываются творчески своеобразные самодеятельные коллективы, которые уже сейчас добиваются неплохих результатов. Тем самым они приобщаются к строительству театра будущего, активно участвуют в воспитании новых, коммунистических качеств в наших людях.

О двух таких коллективах мне хочется рассказать.

1.

Самодеятельной театральной студии города Выборга первой в Ленинградской области присвоили звание народного театра. Сейчас он — гордость рабочего Выборга. А начиналось все с малого...

Вскоре после войны в городке собралось несколько молодых любителей сцены. Их объединяла хорошая комсомольская дружба, и первая пьеса, взятая в работу, — «Старые друзья» Л. Малюгина — очень подходила к ним. Нашли свое место в кружке и люди постарше. Конечно, желание работать и энтузиазм значительно превосходили опыт и умение. Кружковцы читали текст «в лицах», замирая от страха перед зрительным залом. «Рампа казалась нам, — вспоминает один из участников, — «смертным» рубежом. Действие разыгрывалось как можно дальше от нее и поближе к выходам...»

Дела изменились с приездом режиссера И. Устинова. В прошлом актер Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина, он принес сюда культуру актерского мастерства и талант воспитателя. Уже через год — в 1949 году —

СВОЯ ЖИЗНЬ



Ленинград. Народный театр Выборгской стороны. «Собака на сене». Диана — А. Волянская, Теодоро — З. Осинковский

на областном смотре художественной самодеятельности любительского города Выборга заняли первое место.

В народном театре от студийных лет сохранилась интересная традиция: актеры поочередно записывают в коллективный дневник события минувшего дня. Актриса В. Волкова как-то после долгого отсутствия в театре записала: «Я страшно рада, что снова могу писать в этом журнале, делиться своими впечатлениями. Я так боялась, что лишусь такой возможности, но снова я в коллективе. Как его не хватало! Кто испытал подобное, тот поймет». В этой летописи выборжцев я прочитала запись актера Арк. Иванова: «Наш театр начинался с закаливания...» Очень верное замечание!

После спектакля «Пути-дороги» студийцы поставили несколько молодежных пьес — «Весна в Москве» В. Гусева, «Чудесный слыв» В. Киршона, «Как закалялась сталь» (инсценировка Ф. Бондаренко) и др. В народном театре это время называют поисками собственного «сплава», поисками коллективной спайки.

В молодежных спектаклях широко использовались агитационно-публицистические приемы, восходящие к клубной самодеятельности 30-х годов, к практике трамвов. Об этом напоминали особенности коллективной работы над пьесой, над вставками, интермедиями, введение в спектакль социальных масок (например, в «Когда цветет акация» вводились маски спекулянтки, лодыря, пьяницы и др.), тяготение к условному оформлению — минимуму деталей, легким конструкциям — «лестницам», наплывам, световым переключениям. Спектакли были обычно синтетическими: режиссер вводил песни, стихи, танцы, физкультурные движения. Большую роль играла музыка, разнообразны были массовые сцены, в которых нередко участвовал весь коллектив. Особую роль приобрела фигура ведущего, без которого не обходилась почти ни одна постановка.

В приемах острой «зрелищности» студийцы готовили, например, «Как закалялась сталь». Создавали сценарий спектакля, отступая иногда от текста инсценировки, пытались вносить «свое».

Действие открывалось своеобразной переключкой поколений. На просцениум выходил большевик Жухрай и, подобно ведущим в пьесах Вс. Вишневского, обра-

щался к зрителям (текст этого обращения был написан участниками спектакля). Жухрай как бы передавал эстафету борьбы, раздумий о будущем. «Знаешь ли ты, что такое счастье? — говорил он. — А ты? Ты? К чему ты стремишься, о чем мечтаешь, мой друг, мой брат? Мой сын? Как бы я хотел пробиться через завесу времени к тебе, побыть мгновением... Заглянуть в твои глаза, комсомолец будущего, узнать твои мысли, твои надежды! Тревожат ли тебя, как волновали нас, далекие дороги революции, ее нехоженые тропы?.. А что, если ты заскучал и стал не по годам солиден и важен? Научился жить в мире с неправдой и несправедливостью?.. Оглянись назад, на дела и мысли первого поколения комсомольцев, и ты увидишь одну из ярчайших страниц книги-жизни». Под развернутое знамя становились бойцы — весь коллектив театра-студии. Сила единого дыхания в постановке была такова, что не могла не увлечь участников возвышенной патетикой.

Где-то на грани между студией и народным театром пришел «Егор Булычов», и вторая встреча с Горьким (ранее коллектив поставил «Последние») неизмеримо подвинула актерское мастерство студийцев. Продолжение было любопытное — «Дядя Ваня» А. П. Чехова, «Женитьба Балзаринова» А. Н. Островского. Репертуар рос, спектакли не исчезали, но ни в одном из них актеры еще не развернулись во всю силу. Что-то очень важное, эмоционально сильное, подымающее творческий дух каждого студийца, как было в молодежных спектаклях, все еще ускользало, покамест наконец не появилась «Иркутская история» А. Арбузова.

Найти долгожданную пьесу — это ли было не счастье! «Иркутская история», — рассказывает И. Н. Устинов, — взяла нас буквально в плен. Нам непременно хотелось создать спектакль-гимн; в нем должны были слиться воедино героика нашей современности и поэзия человеческих судеб. Именно поэтому театр считал органичным здесь хор, создающий атмосферу раздумий о настоящем и будущем, и по примеру своих спектаклей прежних лет решил широко ввести музыку и песни. «На каких-то патетических вершинах действия, нам казалось, — продолжал режиссер, — необходима высокая вокальная

нота, и мы вплетаем «голос». Например, «голос» у нас предваряет известие о гибели Сергея и звучит, как в хорале. Вместе с тем в самом действии участники хора должны быть предельно просты и естественны».

Так в общем и выглядят участники хора — друзья героев спектакля, наши современники, строители гидростанции на Ангаре. Они естественно, непринужденно появляются на боковых низких станках — «каменных уступах», расположенных за рампой, почти выдвинутых в зрительный зал; сидя, стоя, прислонясь к стене, они просто беседуют со зрителем — о жизни, о смерти, о счастье людей, затем так же свободно уходят, чтобы выступить в массовых сценах. Из общения хора со зрителем возникает лирико-романтическая интонация спектакля, которая очень характерна для этого театра. Ее как-то сразу почувствовали все исполнители. И прежде всего Алина Иванова в роли Вальки. Образ героини Арбузова пришелся ей по душе драматизмом «выпрямления» человека, романтической его перспектив. «Валья привлекает уже тем, что ее не сразу раскусить, — говорит Алина Иванова. — У нас было много споров на тему: от чего и к чему растет Валька?»

У Вальки — А. Ивановой многое по-своему и в то же время — по Арбузову: есть и «дешевка», и где-то «маска», и огромная душевная отдача. Но главное — здесь Валька, порывистая, обаятельная сомнениями, как будто прислушивается к самой себе, отвечает своим мыслям и спорит с целым миром.

«Иркутскую историю» выборжцев полюбили в родном городе, много раз она игралась в селах района и области. А летом 1961 года народный театр вывез ее на целину. В гостях у целинников она прошла 46 раз, и каждый спектакль, как вспоминают актеры, вызывал атмосферу теплых встреч. Поездка вселила в коллектив еще большую убежденность, что он должен быть верен своей романтической теме, что в ней лежат его будущие открытия.

2.

Если народному театру города Выборга, опирающемуся во многом на агитационно-публицистические традиции, близко в пер-

вую очередь героико-романтическое искусство, то ленинградские участники студии Выборгской стороны получили иную «школу», и по-иному складывается здесь облик народного театра.

Основатели народного театра — Ц. Чашник и Т. Сукова, директор и главный режиссер, — оба в прошлом ученицы народного артиста РСФСР Н. В. Петрова. В 20-е годы они работали в его студии при Ленинградском академическом театре драмы, а затем перенесли свой творческий опыт в самостоятельность. В 1937 году, когда еще в ходу была «любительщина» и люди приходили в кружки с одним желанием «поиграть». Т. Сукова и Ц. Чашник организовали при Смольнинском доме культуры самостоятельную театральную студию. Туда пошел и кое-кто из будущих студийцев Выборгской стороны. Там они наблюдали первые успехи метода профессиональной учебы, который Т. Сукова противопоставила «любительщине». Все это им пригодилось и после войны, когда они в 1946 году встретились в Выборгском доме культуры и влились в новый коллектив. Здесь тоже возникла студия, и опять ее возглавила актриса Театра комедии — ныне заслуженный деятель искусств РСФСР Т. Сукова.

В студии подобрался хороший, способный народ; некоторые и сейчас работают в народном театре (В. Багреев, Н. Кудрявцев, З. Осинский, А. Волянская, Е. Самохвалов, Г. Дрансейко и др.). С первых дней занимались учебой — от индивидуальных этюдов до диалогов, воспитательной работой, привыкали к организационной структуре студии. Первый учебный спектакль — «Дорога на океан» В. Гольдфельда — состоялся в августе 1947 года. Современная тема, образы молодых строителей таежной трассы, героика событий были созвучны молодежному коллективу, и в общем пьесе сыграли хорошо. Т. Сукова, естественно, не ставила пока еще сложных задач перевоплощения, актеры «реально существовали» в предлагаемых обстоятельствах, приобретали навыки поведения на сцене. Но уже в этой ранней работе сказывалось и нечто более важное, то, что впоследствии сыграет самую существенную роль, — возникала ансамблевость и одновременно заявляла о себе творческая индивидуальность многих участников.

Этапный спектакль «Егор Булычов и другие», подобно «Дороге на океан», родился из учебных занятий. В народном театре до сих пор говорят, что горьковский спектакль «вырос на диалогах». И это, в общем, верно.

Многие сцены и диалоги из «Булычова» студийцы готовили в порядке учебной работы, по плану студии. Они кропотливо и тщательно изучали драматургический материал, стремились проникнуть в ткань пьесы, понять особенности горьковского произведения. Ранее всех нашла «ключик» к своей героине А. Волянская в роли Шурки. Ее Шурка — озорная, колючая, любящая своего отца, надеющаяся «развернуться» в революционные дни, как-то сразу всем понравилась. Было в Шурке — Волянской главное, что внутренне роднило ее с Булычовым: «острый и все время находящийся в напряжении ум, пылливое раздумье, терзающее желание — понять!» Как отмечала критика, в коллективной работе на репетициях нашлось немало деталей, которые помогли Н. Кудрявцеву воссоздать образ главного героя. Он погружался в психологические глубины характера с каким-то самозабвением, трагедия Булычова поистине его захватила, и в конечном счете многое ему удалось.

Рядом с Булычовым и Шуркой зритель выделял Глафиру в исполнении А. Гуровой — сильную в любви и ненависти, но спокойную, сдержанную русскую натуру. Хорош был трубач Е. Самохвалов рисовал его наивным и добрым человеком. Даже в тех образах, где характеристики явились наиболее прямыми, зритель ощущал увлеченность студийцев пьесой Горького, глубиной его мысли. Именно это помогло коллективу создать лучший спектакль самостоятельности из показанных на Всесоюзном смотре в 1948 году, а десять лет спустя показать его в Кремлевском театре. Первые успехи закреплялись и расширялись в постановках «На той стороне» А. Барянова (1949), «На бойком месте» А. Островского (1950), «Степь широкая» Н. Винникова (1951). Причем в каждой из них наиболее удавались актерам драматические ситуации, сцены, насыщенные переживаниями героев. В поисках психологических «ходов» в пьесе студийцы порой

приходили к интересному, самостоятельному решению. Т. Сукова предложила играть Диану в «Собаке на сене» совсем молодой женщиной, которую рано выдали замуж за старика, и она, не узнав еще любви, овдовела. А. Волянская так ее и показывает.

Иные черты раскрывает в характере героя З. Осинский. Его Теодоро мечтает выбиться в люди. Вначале он, по-прежнему любя Марселу, только заискивает перед графиней, но потом вместе с ней вступает в «игру» и тоже влюбляется. Теодоро, постоянно помнящий, что ему сулит графский титул, и Теодоро, искренне влюбленный в Диану, — вот тот диапазон душевных состояний, который тонко передает актер.

«Собака на сене» играется в народном театре до сих пор, спектакль отработан чисто, он поражает легкостью, изяществом, хорошим ощущением стиха, ритма, стремительного действия, свойственного драматургии «плаща и шпаги». Среди исполнителей: Н. Кудрявцев — Тристан, А. Гурова — Марсела, Р. Радунский — Фабьо, В. Багреев — маркиз Рикардо и др. Каждый из них органичен в своей роли.

Есть глубокая закономерность в том, что студия, начавшая творческий путь «Егором Булычовым», завершила свое десятилетие пьесой А. Афиногенова «Далекое».

Ко времени работы над «Далеким» студийцы уже довольно далеко отошли от типичного для самостоятельности принципа — играть самих себя. Они приобрели опыт и навыки в искусстве перевоплощения. И вот Н. Кудрявцев — Малько.

Когда-то темпераментный Кудрявцев в роли Егора Булычова не сдержал себя и очень эффектно «умирал» в финале. Рецензент поставил это в вину актеру и, по-видимому, был прав. В «Далекое» Кудрявцев сумел подчинить свой темперамент роли: его Малько — волевой, спокойный, выдержанный командир, натура страстная, но все свои чувства хранящая глубоко внутри. Женщину с печальными, но спокойными глазами, жену Малько — Веру Николаевну сыграла Н. Поджарова, огневую и суровую таежницу Любу показала М. Носкова. Студийцы впервые попытались в этом спек-

такле донести «закрытые» чувства, и зритель их понял, они многого добились. За постановку «Далекое» студия получила диплом и звание «Лучшего театрального коллектива профсоюзов СССР».

Осенью 1959 года студии присвоили звание народного театра. Но она не спешила отказываться от методики студийности, а, наоборот, положила за правило все так же тщательно, без спешки готовить свои спектакли и «черновую» работу — репетиции — считать не менее важным делом, чем премьеру.

В течение первого года народный театр выпустил спектакль «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова. Новую работу готовил с участниками народного театра молодой талантливый режиссер Л. Менакер.

По примеру профессиональных театров коллектив сразу же отказался от того, чтобы играть только тему борьбы бригадильцев с хулиганами. Главное место в спектакле заняла тема борьбы с равнодушием, которая решается здесь в основном через образ Федьки Лукашева.

Персонаж второго плана был выдвинут, таким образом, в центр, поставлен наравне с Шурником Горяевым. Конечно, это было не случайно. Выявить драматизм характера всегда казалось студийцам Выборгской стороны самым важным в работе

над пьесой. А характер Федьки, проходящего сложный, мучительный путь, подлинно драматичен.

Играет Федьку Анатолий Азо. Его работа заслуживает всеобщего одобрения. Федька — Азо — высокий, сильный парень, с гордым, открытым лицом, но в больших глазах его — застывшая тоска. Когда он, протягивая огромные ручки, говорит, что у него «золотые руки», зритель верит, что так оно и есть. А как он хорош, когда, собравшись уехать и увидев отчаяние Тамары (эту роль с большим тактом исполняет С. Сергеева), вдруг изменяет свое решение, поднимает Тамару на руки и начинает укачивать, как малое дитя! Гордую, страстную, израненную натуру играет Анатолий Азо.

Как же такой Федька, каким играет его А. Азо, попал в компанию хулиганов? В пьесе это объяснено довольно прямолинейно: из-за истории с ключом. Театр взглянул на отношения персонажей несколько глубже.

Федьку губит не только ошибка с ключом, а и большее — увлечение кабацкой романтикой. Именно поэтому театр сделал «необыкновенно привлекательным» его дружка — Глухаря.

Чубарова, или Глухаря, играет Константин Григорьев. В отличие от многих исполнителей этой роли, К. Григорьев показывает не вообще хулигана, а со-

временного «стиляжного» подонка, с челочкой, гребеночкой, лихо играющего на гитаре и так же лихо отбивающего четкетку. Здесь не побоялись, что Глухарь всех «затмит». Поэтому его не заставляют неловко падать, чтобы вызвать смех, или сбиваться в пляске с такта. С Глухарем борются всерьез, как с опасным противником. Его мимикрия вскрывается изнутри: Федька Лукашев глубоко разочаровывается в нем, с его глаз как бы спадает пелена. С отчаянной решимостью набрасывается он и страшно бьет Глухаря. Этот точный (мастерский!) удар и есть кульминация спектакля. Глухарь дискредитирован. Федька же вырастает в героическую фигуру. Оттого и трагедийный финал звучит оптимистически.

Театр Выборгской стороны продолжает поиски все в той же сфере, не изменяет своему интересу к драматизму жизненной борьбы, к острым психологическим коллизиям. В последнее время он выпустил две хорошие работы — «Щедрый вечер» В. Блажека (в постановке Л. Менакера) и «Встречи на дорогах» Э. Брагинского (режиссура Е. Злобина), в которых наряду со многими актерскими удачами привлекает возросшая постановочная культура.

Е. Юпашевская

Ленинград

НАМ СООБЩАЮТ

СЛАНЦЫ (Ленинградская область). В дни XXI съезда КПСС драматическому коллективу Дома культуры комбината «Сланцы» было присвоено звание Рабочего театра драмы. За прошедший год театр поставил пьесы «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Варышняя» В. Губарева, «Дальняя дорога» А. Арбузова, чеховские миниатюры, «Вчера в Касаткине» А. Зака и И. Кузнецова и «Доходное место» А. Островского. Всего коллектив дал более 100 представлений, обслужив не только жителей своего города, но и Гдова, Кингисеппа, Нарвы и других, а также население сельских районов. Все спектакли играют бесплатно.

Сейчас коллектив приступил

к работе над пьесой местного драматурга — горного техника шахты № 2 Г. Аксенова «Они зажигают звезды» — о бригадах коммунистического труда.

М. Сомов

СТ. РЕДКИНО (Калининская область). Местный театральный коллектив поставил пьесу А. Арбузова «Потерянный сын». В одном из спектаклей в роли Антона выступил артист театра им. Евг. Вахтангова Г. Абрикосов.

А. Лавренчук

БАРНАУЛ. Алтайский краевой театр оказывает систематическую помощь своему «спутнику» — народному театру при клубе Западного поселка. Артистка Н. Шелехова преподаёт технику речи, А. Коковкин ведёт занятия по гриму; о работе над ролью любителям рассказал режиссер Ф. Лещенко. Разборы спектаклей народного театра систематически делает

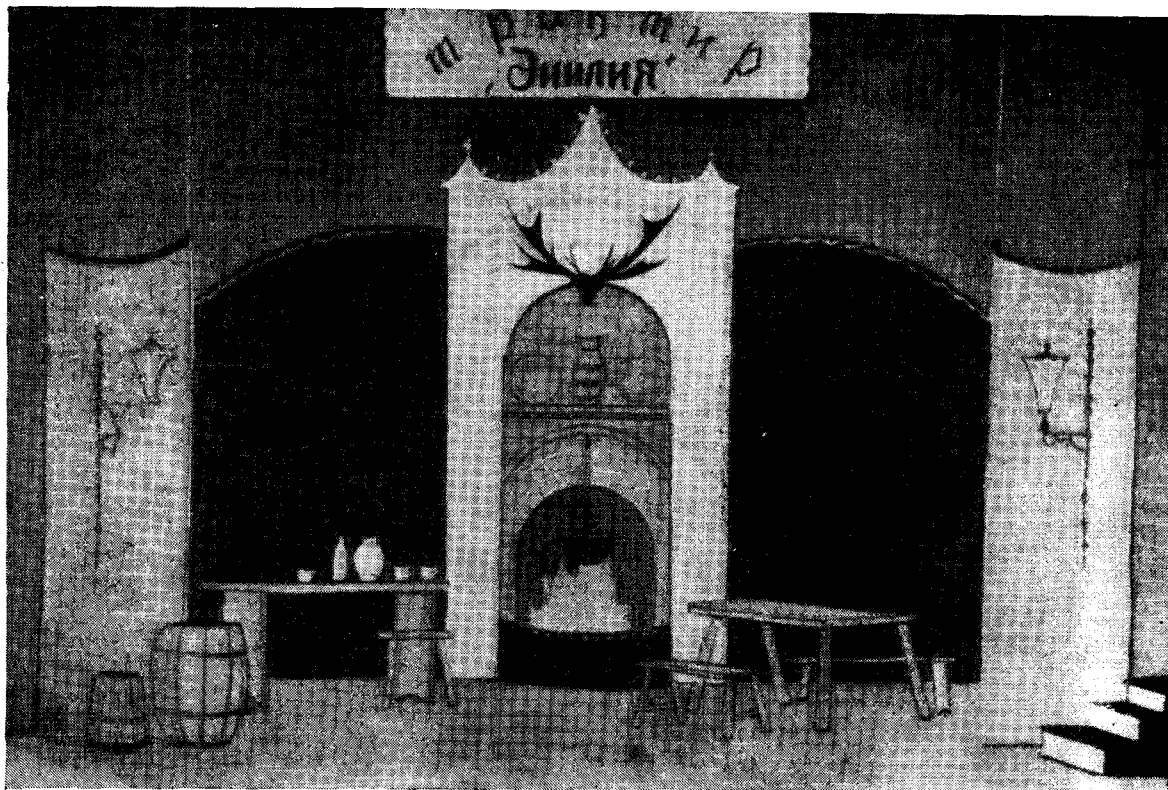
главный режиссер краевого театра Э. Вайнштейн.

И. Рувинский

ЛЕНИНГРАД. 15-летие народного драматического театра при Дворце культуры им. Первой пятилетки отметила общественность города. В репертуаре юбилейной декады театра «Крошка Доррит» по роману Ч. Диккенса, «Год рождения 41-й» А. Азерран и А. Ларионова, «Путь вашей жизни» У. Сарояна, «Живет на свете женщина» З. Аграненко и «Много ли человеку надо?» А. Галича.

ПОС. ДЗЕРЖИНСКИЙ (Красноярский край). Четыре тысячи зрителей просмотрели новый спектакль своих любителей — волевыми А. и С. Мовсесовых «Любовь и ревность». Коллектив готовит к постановке антирелигиозную пьесу Л. Каменского «Человек остался один» («Паутина»).

П. Косенчук,
А. Селезнев



М. Чегодаева. Эскиз декорации к спектаклю «Обыкновенное чудо» Е. Шварца

НЕ КОПИЯ, А ОБРАЗ

Искать свой стиль — значит искать и свой стиль оформления спектакля.

Театру нужна не натуралистическая копия жизни, а ее художественный образ — одухотворенный, индивидуальный образ спектакля. Здесь все должно быть строго продумано и отобрано, все детали точны, общий колорит выдержан.

Любой «не тот» стул, любая «не та» диванная подушка, плоское дерево с мертвыми листьями «лесной холм», покрытый вытертым ковриком, — вопиет против правды жизни и против правды искусства, мертвит, мешает смотреть, сводит на нет любые усилия актеров заразить вас настроением героев пьесы, ввести в атмосферу спектакля.

Более того: неумело сделанная, собранная «с миру по нитке» декорация невольно толкает и актеров на натуралистический путь, путь робкого, нетворческого копирования жизни. Она убивает фантазию, вдохновение, лишает актера смелости. Как колченогие стулья «притворяются», что они «стильная мебель», так и актер начинает не «играть», а скорее «притворяться». Можно сказать без преувеличения: натуралистическая беспомощно сделанная декорация заранее предопределяет судьбу спектакля.

Главную ставку нужно делать не на дорогостоящие сложные декорации (да для этого чаще всего, к счастью, у любителей и нет средств), добротны и основательно воспроизводящие действи-

тельность, а на декорации легкие, изящные, в которых острота и точность скупой отобранных деталей сочетаются с хорошей простотой и лаконизмом целого. Не следует забывать, что правда и правдоподобие — не одно и то же и что остроумный намек, интересный замысел больше радуют зрителя и более эстетически убедительны, чем полный комплект скучных «вещественных доказательств».

Характерно, что когда наши профессиональные театры обращались к спектаклю, родственному народному, — они щедро применяли и даже подчеркивали условность в оформлении, радовали зрителя множеством живых, остроумных выдумок. Вспомним одну из блистательных постановок Вахтангова — «Принцессу Турандот». Ее оформление и сценическое решение шли в какой-то мере от итальянской комедии масок. Но в еще большей степени этот спектакль был решен приемами, близкими



тогдашним спектаклям комсомольской самодеятельности — синематикам. Перед началом спектакля актеры появлялись перед зрителем в бальных туалетах и прямо на сцене облачались в свои сценические наряды, создавая их из самых неожиданных, подвернувшихся под руку вещей. Такой же легкостью, непринужденностью

На снимках: сверху — эскиз М. Чегодаевой костюма Короля к спектаклю студии Дома культуры местной промышленности Московской области «Обыкновенное чудо»; внизу — сцена из спектакля: Король — А. Бузников, Первый министр — Г. Африкантов.



отличались и декорации И. Навинского, состоявшие из красочных занавесей, подчеркивавших живой и радостный колорит пьесы, и нескольких необходимых по ходу пьесы предметов.

В 1925 году А. Дикий совместно с художником Б. Кустодиевым поставил спектакль «Блоха», который также вошел в сокровищницу нашего театрального опыта. Постановщики опирались в своей работе на традиции старого русского народного театрального представления. Хотя внешний облик этого спектакля ничем не похож на «Турандот», но в нем есть та же легкость, выдумка, подчеркнутая зрелищность, способность к мгновенной трансформации, та же свобода перевоплощения актера из одной роли в другую прямо на глазах у зрителя.

Эти старые спектакли вспоминаются не затем, чтобы пользоваться теми же приемами на современной сцене. Просто не следует забывать, что не нужно бояться условности на сцене.

Художник, чуткий к творческим запросам и возможностям своего театра, может не только многому научить театральных любителей, но и многое у них позаимствовать.

Об одном таком поучительном опыте работы профессионального художника в народном театре мне бы хотелось рассказать.

Театральная студия при Доме культуры местной промышленности Московской области. Ее режиссер — Илья Семенович Барон. Художник — Мария Дмитриевна Чегодаева. Основной состав студии — молодые рабочие и служащие. Главная установка руководителей студии — широкое и разностороннее образование студентов, разнообразное применение их способностей. Здесь должны вырасти люди интеллигентные, увлеченные своим творчеством, чуждые зазнайства, готовые делать любое дело в своем коллективе.

Им читаются лекции по истории театра, музыки, изобразительных искусств. Они совершают совместные экскурсии в музеи, театры. Они занимаются музыкой, ритмикой, танцем. Они читают, обсуждают и репетируют пьесы. Они сами делают декорации и костюмы.

Они — актеры, бутафоры и реквизиторы, поделочники и костюмеры, электрики и рабочие сцены. Здесь нет «больших» и «малых» дел. Нет «премьеров» и «подсобных рабочих». Юношу, которого вы видели вчера в главной роли спектакля, — сегодня встретите в гардеробе, а юная героиня проводит вас на ваше место в зрительном зале...

...Идет спектакль «Обыкновенное чудо». Пьеса Евг. Шварца сочетает в себе увлечение и наивность сказки с остроумной сатирой. В ней есть романтика без ходульности и лиризм без сентиментальности. Вслед за автором пьесы режиссер и художник создают такой образ спектакля, в котором забавная фантастика великолепно уживается с вполне современной сатирой.

Декорации — очень простые и легкие — представляют собой фон для сценического действия. Их колорит определяет настроение каждого акта. Это система плоских рисованных полотнищ, красиво скомпонованных в цвете. Они непринужденно вводят вас в обстановку каждого эпизода спектакля. Вот, например, второй акт — «Трактир «Эмилия». На боковых кулисах тонко прочерчены приветливые фонари, встречающие гостей, над очагом — оленьи рога да полки с горшками. Характер места действия сразу ясен зрителю и радует его изяществом замысла и исполнения. Красно-коричневый колорит, языки пламени в

очаге создают ощущение уюта, теплоты. Такое лаконичное, современное решение требует точности в отборе деталей, продуманного, красивого цвета. Здесь нет ничего приблизительного, небрежного.

Не менее удачны и костюмы, каждый из которых таит в себе неисчерпаемые запасы веселья и юмора. Тот же прием, которым пользуется автор пьесы, — сочетание сказочной фантазии и бытовых современных деталей, — помог художнику создать смешной и выразительный облик персонажей пьесы. Великолепен король в мантии, в короне, прикрепленной к лысине голубыми ленточками, и в ботиках «прошай, молодость»; великолепен и министр-администратор в коротких испанских штанах, в белых чулках на тоненьких ножках и с прозаическим школьным портфелем; статс-дамы в нарядах до невозможности сказочных — со шлейфами, кружевами, пышными юбками, орденами лентами на груди и с кошелками и авоськами в руках... В каждом костюме, в каждой детали реквизита чувствуется выдумка, задор и та хорошая простота, которая отличает весь спектакль.

Работа художницы М. А. Чегодаевой проходит в тесном контакте с коллективом студии. Первые же наброски эскизов, декораций и костюмов приносятся на занятия студии и обсуждаются всем коллективом. Студийцы спорят, думают, вносят свои предложения, и постепенно рождается и облекается в конкретные формы образ каждого персонажа пьесы и образ всего спектакля.

Особые условия работы студии ставят перед художником и особые задачи.

Декорация должна быть проста, лаконична, доходчива. Она придаст спектаклю красочный, приподнятый тон, соответствующий романтике режиссерского замысла. И, наконец, она должна быть легко выполнима простыми средствами. Эти сложные требования дают неожиданный эффект. В декорациях Чегодаевой не чувствуется «пыльного запаха кулис». Они возникают как бы на ваших глазах. Это не скучная копия действительности, а остроумный рассказ о том, что есть в жизни, да и о том, чего нет, тоже...

Мы на занятиях студии. Внизу идет репетиция, а наверху незанятые на сцене актеры с увлечением изготавливают бутафорию для своего спектакля. Под руководством художника ребята делают из

папье-маше и раскрашивают блюда, чайники, чашки. Готовится к постановке пьесы Островского, и веселая крикливость купеческих «сервизов» оживает под быстрыми руками молодежи.

Вероятно, никакие лекции, чтения и экскурсии в картинные галереи не введут исполнителей в мир купеческих вкусов и быта так, как эти вещи, которые ребята сами сделали и во многом сами и придумали. Характеры героев пьесы раскрываются исполнителями не только через умозрительные размышления, но и через убедительный в своей конкретности мир вещей...

Точно так же шьются и костюмы. Ребята кроят, красят, строчат на машинке, меряют... Нужно учитывать и «характер» вещи, и ее «сценичность», и ее утилитарную пригодность. И ребята придумывают, пробуют, ищут и находят. Они расписывают крашеную марлю рельефной пастой и получают великолепную «парчу». Они мастерят шляпы, ботинки, драгоценности и утварь. Они остроумно используют выразительные возможности самых неожиданных вещей. Все студийцы принимают участие во всех видах театрально-оформительской деятельности. Но в каждом «цехе» есть свой ответственный, и успех костюмов для «зав. костюмерной» — вопрос не менее животрепещущий, чем собственная актерская удача как исполнителя.

В том, что бутафория, реквизит и декорации не заказываются в специальных мастерских, не берутся на прокат, а делаются своими руками, есть большая педагогическая программа, последовательно осуществляемая руководителями студии.

Молодым, неопытным актерам легко играть в красочных, выразительных декорациях, свободных по композиции, не ограничивающих возможности мизансцен. Легко играть и в костюмах и гримах, которые сами по себе — уже готовый образ, определенный характер.

Все это определяет успех спектакля, и с него уходишь с ощущением радости — радости встречи с настоящим искусством.

Как показывает жизнь, «лучшее» и «богатое» — это не всегда синонимы. Хороший вкус, энтузиазм, изобретательность, коллективность дают результаты, при которых сложности работы студии превращаются в ее достоинства.

В. Лебедева

НАМ СООБЩАЮТ НАМ СООБЩАЮТ НАМ СООБЩАЮТ

УССУРИЙСК. Два года назад при средней школе № 16 возник свой театр «Юность». Недавно он показал новый спектакль «В шестнадцать мальчишеских лет» И. Голосовского. Этот спектакль смотрели учащиеся 16-й школы и ребята ряда окрестных сел. Очередная работа коллектива «Юность» — инсценировка повести Г. Медынского «Честь».

Г. Черный

ГАТЧИНА. Состоялся вечер, посвященный 25-летию юбилею местного драматического театра любителей сценического искусства.

КАЗАНЬ. На афишах народного театра «Современник» появились новые имена. Речь идет о режиссерах-общественниках, воспитанных в коллективе. Один из них — инженер В. Рахимов — поставил недавно пьесу В. Лаврентьева «Ради своих ближних».

Г. Слепова

СЕЛО ПРИВОЛЖЬЕ (Куйбышевская область). Большую помощь местному народному театру оказывает его шеф — коллектив Сызранского драматического театра. Главный режиссер этого театра А. Лозовский и очередной А. Ривман помогают режиссеру народного театра Н. Фомину проводить репетиции и занятия с любителями, а директор театра М. Михайлов передал театру для спектакля «Бесприданница» костюмы, парики, бутафорию. Театр собирается поставить пьесу К. Тренева «Любовь Яровая».

Г. Арнольд

СИМФЕРОПОЛЬ. 25-летие работы народного театра при Областном доме учителя отметила общественность города. Одинадцать лет коллективом руководит режиссер В. Хребтов.

В. Лют.

РУБЕЖНОЕ (Донецкая область). Общественность города и области отметила 50-летие творческой деятельности режиссера местного народного самодеятельного театра музыкальной комедии Л. С. Леонидова.

В. Чекарев

НАРЬЯН-МАР. Народный театр показал свою новую работу — пьесу А. Островского «Поздняя любовь». Постановка главного режиссера театра М. Немчина, художник А. Юшко.

ЛЕНИНГРАД. Народный театр Дворца культуры работников просвещения показал спектакль «Спасите наши души!». Любопытна

и показательна история создания этого спектакля. Коллектив театра очень заинтересовала повесть московского писателя С. Львова «Спасите наши души!». Писатель охотно отозвался на призыв театра и безвозмездно взялся за инсценировку ее для любителей. Он несколько раз приезжал в Ленинград, чтобы учесть замечания коллектива и завершить работу над инсценировкой. Такое творческое сотрудничество оказалось очень полезным — театр создал хороший спектакль.

В. Ремизов

ПСКОВ. На улицах и в учреждениях города появились красочные плакаты, изданные областным советом профсоюзов. «Много интересных дел у ребят» — так называется этот плакат. Он рассказывает об опыте общественных организаций домоуправления № 3, сумевших увлечь ребят множеством интересных дел, в том числе театром. За два с лишним года юные любители уже поставили 12 пьес и дали более 80 спектаклей. Над тюзом при домоуправлении шефствует областной театр.

Е. Вершинина,

Ю. Полонский



«Золушка» в исполнении ребят домоуправления № 3 г. Пскова

ТКВАРЧЕЛИ. Здесь открылся абхазский народный театр, в труппе которого горняки, строители, врачи и учителя. Коллектив этот был организован молодым горняком А. Циба в 1956 году.

А. Аргун

КРАМАТОРСК (Донецкая область). Коллектив народного театра Ново-Краматорского машиностроительного завода поставил пьесу киевского драматурга Ю. Мокреева «Родная моя мать». На премьеру приехал из Киева автор, с которым у коллектива завязалась крепкая дружба. Он обещал театру свою новую пьесу. Это уже второй спектакль, поставленный новокраматорцами в содружестве со столичными драматургами: первым явился спектакль «Кровью сердца» В. Пасеки и А. Свердлова, поставленный два года назад.

В. Волошанович

ПОС. ДЗЕРЖИНСКИЙ (Красноярский край). Хорошо работает наш народный драматический театр. Он поставил много пьес и воспитал ряд способных любителей. Но не все идет у нас гладко... Очень мешает нам, что никак не удается добиться, чтобы участники коллектива работали в одной смене, без чего невозможно наладить полноценные репетиции. Недостаточно ведется воспитательная работа в коллективе, о чем свидетельствуют отказы от «невыйгрышных ролей». И, наконец, последнее: следует открыть в Сибири хоть один магазин, который снабжал бы любителей костюмами, париками, гримом и т. д.

А. Борковский

БАКУ. Пьесу С. Ахундова «Соколиное гнездо» в постановке М. Кязимова показал коллектив народного театра Дворца культуры им. С. Шаумяна. В спектакле участвовали Г. Азимов, Ш. Нуруллаева, Р. Гусейнов, А. Касимова, О. Касимов, Ш. Аббасова, Э. Микаилова, Г. Гасанов, С. Мамедов, Ф. Сулейманов, А. Мамедов и И. Дадашев. В репертуар театра включены пьесы «Счастливы» С. Рахмана и «Дядя и я» Г. Расулова.

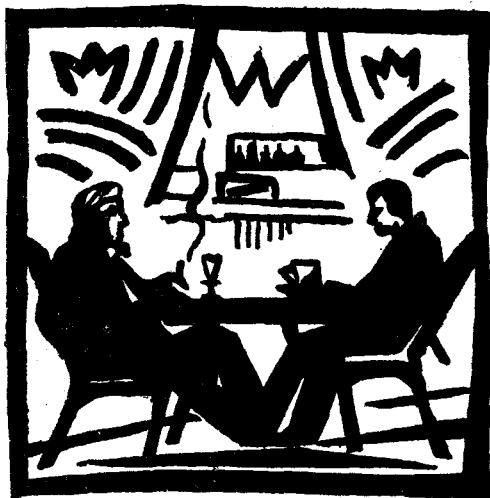
Ф. Байрамов

СЕЛО ЗАХАРОВО (Рязанская область). Недавно общественность района отметила 50-летие сценической и общественной деятельности артиста местного самодеятельного театра М. П. Козлова. В программе вечера были доклад заслуженного учителя РСФСР И. А. Морозова о творческом пути любителя, а также сцены и отрывки из спектаклей с участием юбиляра. Этим коллективом в общественном порядке руководит артист Рязанского областного театра драмы В. П. Федяшев.

ПАЛАДИНЫ

ИСКУССТВА

Разговор в кафе



Москва совершенно не догадывалась, что с этого дня окончательно покорена и принадлежит вчерашнему школьнику Анатолию Ларченкову. Он шагал, напевая:

В рюкзаке учебники да книжки,
Пироги спекла в дорогу мать.
Едет из провинции парнишка
В институт московский поступать...

Бывает же у человека иногда в жизни все, как в хорошей песне, — ясно и ладно. Школу кончил с медалью. Стихи прошли по конкурсу. И поступил в тот самый институт, о котором мечтал уже не один год, в институт кинематографии, на отделение сценаристов.

Возле «Артистического» Анатолий остановился задумчиво и решил, что имеет теперь полное право входить в кафе с таким названием.

Анатолий сел за свободный столик и начал старательно изучать меню, учитывая свои вкусы и финансовые возможности.

— У вас свободно? — услышал Анатолий и, подняв глаза, увидел знакомое лицо. Уже в следующую минуту вспомнил, что встречал этого человека в приемной комиссии. Анатолий смутился и в душе обругал себя — зачем пришел сюда!

Человек из приемной комиссии тоже узнал Анатолия.

— Ну как, поступили? — спросил он, приветливо улыбаясь.

— Принят, — гордо ответил Анатолий. — На сценарный факультет.

— Значит, на сценарный, — задумчиво повторил собеседник. — А знаете, что бы я сделал, если бы мне было сейчас восемнадцать?

— Что?

— Я бы, пока не поздно, подал в какой-нибудь такой вуз, после которого надо будет много ездить, много видеть. Если вам действительно суждено стать сценаристом, то для этого совершенно не важно, будете вы кончать ВГИК или не будете. Да, если вы действительно собираетесь писать, то идите жить.

Анатолий слушал молча, и ему больше не хотелось ни пирожных, ни лимонада.

В приемной комиссии девушка, сочувственно глядя на него, спрашивала:

— У вас что, дома несчастье? Может быть, лучше взять академический отпуск, ведь вас уже зачислили.

Анатолий, ничего не ответив, взял аттестат и, боясь, что может передумать, быстро выбежал из института. Нет, не мог он сейчас никому рассказывать, как долго сидел он вчера с человеком, о котором раньше читал лишь в книгах, как потом они вдвоем бродили по Москве и тот говорил о жизни и искусстве.

Начало командировки

От Баку в Туркмению самолет идет сначала над побережьем Каспийского моря. Бледно-коричневый с желтизной берег неровной линией очерчивает воду. Пустынные и берег и море. Молчаливые, в торжественном однообразии, они проплывают под крылом самолета. Но вот, словно пробуя воду, отступила от берега нефтяная вышка. Видна вторая, третья. Все дальше в море уходят прямые линии эстакад. Они остаются позади. Самолет поворачивает на восток.

Лоции рассказывают, что Каспийское море не намного менее бурно, чем Бискайский залив. Но сейчас с самолета оно кажется серебристым катком, по которому чернильными пятнами пробегают тени от облаков. И снова, уже в открытом море, видны линии эстакад. Они вычертили сложный узор. Ажурные нефтяные вышки, легкие, как балерины, застыли, вскинув головы над морем. Это «Нефтяные камни».

Здесь высокая техника и героический труд людей переплелись, как прутья арматуры. Для меня «Нефтяные камни» прочно связаны с двумя именами: академика Губкина и Романа Кармена. Первый рассказал людям о нефти, второй — людям о людях. Героический труд, штормы, пожар на вышках в море видел я глазами Кармена.

А сейчас сверху море видится спокойным, глад-

ким и мирным. Вообще издавна сложное всегда кажется более простым.

Самолет идет на восток. Последняя полоска воды, и неподвижные волны барханов протянулись от горизонта до горизонта. Белой полосой блеснуло древнее русло Узоя. Уже давно ушла отсюда вода, оставив соленый след.

Паренек из-под Краснодара, взяв чемодан, деловито сказал:

— Ну, до нефти доехали...

Театр и геология, или десять лет спустя

Продолговатая комната, окно, затянутое плотной коричневой бумагой, но и сквозь нее прорывается яркое осеннее солнце. На стене огромная карта тектонического строения СССР: карта геологов, на которой земная кора изображена так, словно с нее сняли рубашку. В комнате двое — начальник геологической лаборатории Лев Яковлевич Шварц и старший научный сотрудник Анатолий Яковлевич Ларченков.

Шварц — тонкий и длинный, это чувствуется даже тогда, когда он сидит; от скул вниз идут вертикальные морщины, подчеркивающие его рост и продолговатую форму лица. Ларченков намного ниже и плотнее. Шварц кажется замкнутым и неприступным, Ларченков проще, он улыбается щедрее, говорит громче.

Два человека в одной комнате — начальник и подчиненный. Лев Яковлевич недавно защитил кандидатскую диссертацию. Теперь к его фамилии прибавляют длинный титул: кандидат геолого-минералогических наук. У Ларченкова еще нет кандидатской степени, хотя уже им немало статей опубликовано.

Шварц доказал в своей диссертации, что в строении земных пластов в Баку и в Небит-Даге есть много общего. Ларченков сумел найти на территории западного Копет-Дага онкофоровые слои и тарханский горизонт. Это важное открытие, которое поможет находить и разрабатывать месторождения нефти.

Итак, Ларченков стал старшим научным сотрудником Туркменского филиала ВНИИ. Здесь же работает его жена, в детском саду подрастает сын. А искусство? Может быть, мечты о нем были лишь юношеским увлечением, о котором вспоминаешь с легкой иронией: мол, был чудачком — поступал во ВГИК...

— Главный режиссер Небит-Дагского народного театра, крупный знаток искусств, — широким жестом указывая на Ларченкова, шутливо рекомендует Шварц.

— Исполнитель роли Круглика, лауреат персональной премии, присужденной на конкурсе республики, — парирует Ларченков.

Да, в Небит-Даге есть народный театр, и у него такой репертуар, которому мог бы позавидовать не один профессиональный театр. Достаточно назвать: «Доктор философии» Б. Нушича, «Васса Железнова» М. Горького, «Будка 27» И. Франко. Впрочем, все эти вещи были сыграны еще коллективом самодеятельности при клубе строителей. Спектаклем, открывшим театр, была «Барабанщица» А. Салынского.

Ничего не проходит даром. Занятия в самодеятельности, книги, высшее техническое образование

помогли Анатолию стать режиссером сначала кружка самодеятельности, а потом уже вместе со всем коллективом превратить его в театр.

Времена Леонардо да Винчи и Ломоносова ушли в прошлое — современное общество требует от людей узкой специализации. Но человека интересует многое, особенно незаурядного человека. Не потому ли так сложно бывает ему порой определить свое призвание: все влечет, а что главное?

Может быть, неправомерна самая постановка такого вопроса? Может быть, это главное складывается из самых разных, даже противоречивых явлений? И вдруг оказывается: все, что делал человек, все, что он испытал — и обыденная работа, и неудачи, и победы, и радости, и печали, — нужны были именно для того, чтобы выявить то основное, к чему он неосознанно стремился, ради чего ему надо жить.

Но вернемся к Небит-Дагскому народному театру. Его открытие состоялось в апреле 59-го года.

Трудно сказать, как формируется труппа народного театра. Основная работа актеров, товарищеские отношения, которые складываются за пределами театра, — все это влияет на ее состав. Студент Лева Шварц еще в Баку увлекался театром. В Небит-Даге Лев Яковлевич решил, что самодеятельность — дело молодых, а он научный работник, начальник лаборатории. Но пришел Анатолий Ларченков. Инженеры подружились. А в театре неожиданно заболел актер.

— Выручи, Лев!

Шварц выручил, и на республиканском смотре получил персональную премию за исполнение роли. Так он остался в коллективе.

Жизнь движется. Валя Аксенова уехала в Москву и поступила в институт имени Губкина, тот самый, который пять лет назад закончил Анатолий Ларченков. Одного из ведущих актеров, оператора Володю Радугина, перевели работать на новый промысел в Катур-Тепе в восьмидесяти километрах от Небит-Дага. Теперь ему трудно ездить на репетиции. Лев Яковлевич Шварц защищал диссертацию, к тому же он одновременно секретарь парткома и начальник лаборатории. Добавьте частые командировки других актеров, и вы поймете ту обстановку, в которой работает театр. И все-таки он работает, потому что здесь собрались бескорыстные рыцари театра, падины искусства. К годовщине революции он подготовил скетч, Ларченков репетирует пьесу Нины Ивантер «Бывшие мальчики». Шварц мечтает поставить «Бесприданницу». В театре хотя бы объявить открытый конкурс на исполнение роли Ларисы. Может быть, появятся новые актрисы.

Жизнь идет вперед: Анатолий Ларченков кончает в Москве курсы режиссеров народных театров, в Небит-Даге ставит свою пьесу «Слушается дело». Республиканская печать оценивает ее высоко, положительный отзыв приходит и из Москвы, а автор придирчиво рассматривает каждый акт. В чем ее слабости? Это так важно понять!

Сейчас Анатолий работает над новой пьесой. О чем она будет? Говорить об этом еще рано. Но мне кажется, что мы обязательно встретим в ней людей молодых, талантливых и упорных.

Вся семья!

Валя и Борис учились вместе в Уфимском нефтяном институте. Но в коллективе театральной самодеятельности долго знали лишь одного Бориса.

А Борис успевал все: сдавать зачеты и экзамены, участвовать в спектаклях и кружиться вокруг Вали. Когда Борис и Валя приехали работать в Небит-Даг, во ВНИИ появились два новых молодых инженера, в народном театре — два актера.

У Бориса как у актера есть, правда, один огромный недостаток — он слишком часто бывает в командировках.

Если бы у Каракумов был пуп, он, наверно, находился бы в Дарвазе — это в центре пустыни. Туда и вылетает инженер Борис Шнейдер, чтобы проводить исследование газовых скважин. Торжественная молчаливость Каракумов, одинокие вышки в песках. Тишина. Здесь по ночам Борис вспоминает о другой, напряженно дышащей тишине зрительного зала... Вернувшись в Небит-Даг, он снова с радостью включается в работу актерского коллектива. Эта работа помогает и в те дни, когда начинает дуть «афганец». Ветер гуляет по Небит-Дагу, он проходит город насквозь и тащит по улице завесу песка. Ветер дует упорно, гудит за стеклами, работа валится из рук. Раем начинают казаться заснеженные улицы Уфы. В это время репетиции — как вежи в пустыне, как вспыхи, освещающие тьму. А когда кажется что и они уже больше не помогают, «афганец» наконец стихает, и снова продолжается жизнь...

Борис рассказывает о своем увлечении театром, и я думаю о людях, которые приходят в народные театры. Кто-то, может быть, станет профессиональным актером. Другие будут выступать в самодеятельности. А третий забросит это дело, но какой-нибудь ночью, после тяжелого перехода, расскажет товарищам, сгрудившимся вокруг спиртовки, о маленьком принце, которого встретил в пустыне замечательный летчик. И не таким трудным покажется предстоящий переход, не таким страшным одиночество в пустыне.

Можно по-разному относиться к театру, можно не соглашаться с репертуаром, спорить о трактовке образа, об оформлении спектакля, о роли драматурга и режиссера, но одно останется бесспорным: с каждым днем искусство становится понятнее и нужнее все большему числу людей, тем, кого мы так торжественно называем большим словом — народ.

Какой дорогой?

О Лизе Гусельщиковой я впервые услышал, когда мне рассказывали про клуб старшеклассников, в котором читались интересные лекции: «О новом в географии», «О строительстве Нукрекской ГЭС». Лиза была одним из организаторов этого клуба.

Позже я узнал, что она — секретарь комитета комсомола в первой школе, учится в одиннадцатом классе, проходит практику в одной из лабораторий ВНИИ.

Я попытался представить себе, как выглядит эта любимица школы. Она почему-то казалась мне высокой, с длинной косой, общительной. Я ошибся. Невысокая, застенчивая тоненькая девочка, которую я увидел на репетиции в народном театре, никак не соответствовала придуманному мной образу. «И волосы коротко подстрижены, и нос уточкой, и сидит,

руки сложив на коленях», — с легким разочарованием подумал я.

Репетицию вел Ларченков. Сразу бросалось в глаза, что вел он ее совершенно профессионально, точно представляя себе, чего хочет. Хотя я знал уже весь путь Анатолия к театру, меня это поразило. Очевидно, встречи в лаборатории и значок с нефтяной вышкой на борту его пиджака мешали мне видеть в нем режиссера.

Репетировали «Бывших мальчиков», сцену объяснения с Лидой на вокзале. Жесты Володи Радугина точны и выразительны.

— И я думал, что та белая палочка, что все то — для тебя ничего, — глухо говорит он. Широкое некрасивое лицо Володи выдает такое внутреннее напряжение, такую муку, что становится прекрасным.

А у молодой актрисы, играющей Лиду, роль не клеится. Трудно смотреть на человека, когда у него что-нибудь не получается. Я отворачиваюсь, и взгляд мой падает на Лизу Гусельщикову. Вот — настоящая Лиза! Без слов, одной мимикой и движениями рук она ведет эту трудную сцену. И кажется, у нее есть коса и нос ее совсем не уточкой.

Я сначала пожалел, что она играет не Лиду, а Юльку. Но и Юльку Лиза репетировала так вдохновенно, что хотелось обругать этого недогадливого Володю, который никак не может понять, какая чудесная девушка любит его.

Анатолий Ларченков был строг и мягок, внимателен и увлечен и умело ладил легкую ладью спектакля, готовя ее к встрече со зрительским морем.

А вечером я слушал песни, написанные Анатолием. Мы спорили о чеховском «Иванове», говорили об актерах театра.

Когда я возвращался в гостиницу, над Небит-Дагом уже горели удивительно яркие звезды. Проспекты казались пустынными.

Я был рад, что познакомился с Ларченковым. Мне нравилось, как он составлял репертуар, как упорно добивался постановки «Иванова», нравилась его работа с актерами. Одно лишь огорчало меня: веря в талантливость Лизы Гусельщиковой, он отговаривал ее поступать в театральный вуз. Он повторяет знакомые доводы:

— Потом, если есть у тебя настоящая тяга и талант, ты придешь на сцену.

Да, такой путь в жизни возможен и часто оправдан. Таким путем пришел в театр тот же Анатолий Ларченков. Но порой я думаю, почему бывает так, что человеку легко сказать: «Не иди!»

Да, жизнь надо знать, но нельзя забывать, что искусство невозможно без мастерства, а мастерство не приходит само собой. Овладение им требует большого труда и времени.

Народный театр должен быть не только местом, где люди дружат с искусством, но и местом, где находят таланты, где они проходят азы мастерства. Честно признаюсь, мне хотелось бы встретить Лизу Гусельщикову на приемных экзаменах в ГИТИС.

Я прохожу мимо школы, в которой комсоргом Лиза. Весело гудя и звеня, выбегает во двор духовой оркестр. Расшалились громкие инструменты. Но взмахнул рукой дирижер, и на улицу хлынули упругие звуки марша.

Владимир Белов

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ КОЛЛЕКТИВ?

Не секрет, что многие самодеятельные коллективы живут под страхом распада, известна огромная текучесть в них. И вот этим вопросам коллектива в коллективе художественной самодеятельности была посвящена статья Р. Одинцова «Раздумья о коллективе», опубликованная в № 12 журнала «Театр» за прошлый год.

Р. Одинцов сетует на то, что многие самодеятельные театры стали набирать участников по принципу «отбора», а не «набора» — отсюда, дескать, отсутствие массовости. Он категорически возражает против общегородских «наборов». «В народном театре Метростроя должны играть метростроевцы, в клубе строителей — строители, во Дворце культуры моряков — моряки», — пишет Р. Одинцов и тут же немного смягчает: «А чтобы это общее положение не было чересчур категоричным, добавим: в основном...»

За «массовостью» в самодеятельности гоняются еще многие и многие руководители на предприятиях. «Иванов! Сегодня вечером придешь на занятия хорового кружка. Что, скучно? Вот где твоя несознательность проявляется! Если все будут отказываться, что станет с нашим заводским хором?» Иванов придет на занятия раз, два, а потом сбежит. Ведь «приход» в искусство не стал для него душевной потребностью. А в это время в коридоре другого предприятия член месткома держит за пуговицу Петрова и умоляет «забежать в драмкружок».

— Да я не против самодеятельности, — отбивается Петров, — но мне бы вот в изокружок.

— На изо у нас средств нет, — сердито обрывает месткомовец.

Агитировать — значит заразить, увлечь, а не волочить...

Могут сказать:

— Не всякий же организатор самодеятельности сумеет заразить, увлечь...

Не сумеет?! Значит, и на пушечный выстрел нельзя подпускать такого человека к искусству. Разве незнакома вам такая картина: сидят срочно мобилизованные участники и перед ними стоит скучающий руководитель. Ему давно уже все надоело, и радуется он только в день зарплаты. О каком искусстве тут речь?

Да, мобилизация в самодеятельность бесполезна, более того — вредна. Но и принцип «отбора» при приеме в коллектив — тоже далеко не лучшее решение. Где же выход?

Здесь мне хочется рассказать об одном театральном самодеятельном коллективе, который назывался по-разному: Учебный театр при Доме народного творчества, театр при заводе «Каучук», театр «Спутник» — названий было много, да и не в них дело. Пришел я в студию, когда ей было пять лет отроду и репертуар состоял из трех спектаклей, готовился четвертый. Полтора года я прожил в этом коллективе, не сыграв ни одной роли. И все же считаю это время чудесным в своей жизни. Творческая жизнь студии отвечает на многие вопросы, поставленные Р. Одинцовым.

Несколько лет назад к кандидату искусствоведческих наук П. М. Ершову пришли молодые ребята, которые хотели всерьез заняться театром. Эта маленькая группка занималась где могла, в самых различных помещениях, даже на квартире у одного из студийцев. Прошло два с небольшим года, и вот студия ставит свой первый спектакль. Это была «Антигона» Софокла.

Вновь пришедшего сначала принимают в «друзья» студии. Месяц, два — сколько потребуется — он ходит на занятия, присматривается к студийной жизни, привыкает к ритму ее. Ему поручают подсобные работы — участие в монтажах, в перестановках во время спектакля. «Друг» студии становится участником всех ее дел, но пока еще он не имеет права голосовать на студийных собраниях. Члены студии присматриваются к своему новому другу: способен ли этот человек на самоотверженный труд, понимает ли он задачи, которые перед ним стоят, умеет ли отодвигать свое «я» во имя торжества студийности? Если друг оказывается «правильным», то он либо приступает к занятиям в актерском составе, либо переходит в ведение технических цехов.

А теперь — о коллективе. «Часто под словом «коллектив» понимают просто список людей, ничем другим не объединенных», — совершенно правильно пишет Р. Одинцов. Я уверен, что корень зла здесь не в общегородских наборах. Настоящий, полно-

кровный самостоятельный коллектив можно создать из людей, не имеющих единой профессии. И можно представить себе другой коллектив, который внутренне разобщен, хотя и состоит только из одних шоферов, конструкторов или ученых.

Как же избежать разобщенности? Что может объединить коллектив? Мне кажется, только огромная увлеченность делом, какая-то одержимость искусством. Тогда член коллектива счастлив даже тем, что раздвигает занавес, а не играет.

Коллектив, о котором идет речь, не объединяет людей одного предприятия, одной профессии. Среди них есть механики и студенты, слесари и педагоги, чертежники и редакторы, электротехники и научные работники. Но это коллектив действительно людей одержимых — в самом лучшем понимании этого слова. Студийцы занимаются почти каждый вечер, за всю историю студии не было случая, чтобы кто-нибудь поставил свои желания наперекор интересам коллектива, как почти не было случаев, чтобы кто-нибудь сбежал, убоявшись трудностей. В студии нет звезд: сегодня ты на сцене герой, героиня, а завтра выйдешь в роли без слов. Перед спектаклем каждый знает свои обязанности: грим, реквизит, звук, свет. Во время спектакля все участвуют в перестановках, таскают декорации, а после спектакля грузят их на машину.

Самодетельность при заводском клубе, учреждении, колхозе имеет хозяина, базу, средства. Ну, а в каком положении находятся студии, похожие на ту, о которой идет речь? Труден их путь. Они — ничьи... А почему, собственно? Почему район, на территории которого зародился такой коллектив, должен считать его чужим? Надо помогать такому коллективу развивать свое искусство.

Вопросов, волнующих участников самодеятельности, много. Не пора ли собираться не только для подведения итогов конкурсов, но и для делового, всестороннего разговора с участниками и режиссерами о будничной, повседневной жизни коллективов? Пора перестать умиляться, а по-деловому решать назревшие вопросы, без чего не будет решен вопрос вопросов — качество работы самодеятельности. Нельзя больше терпеть, чтобы слово «самодеятельность» оставалось синонимом чего-то ненастоящего, недоработанного, неполноценного.

Самодетельное искусство должно стать настоящим, большим искусством!

А. Герман

СТРАНИЧКИ ИСТОРИИ

ТЕАТР

ПОЛИТИЧЕСКИХ ССЫЛЬНЫХ

В 1896 году чиновники Архангельского губернского правления зарегистрировали входящую бумагу — донесение онежского уездного исправника. Сейчас эта бумага хранится в Государственном архиве Архангельской области (ф. Губернского правления, 1895 г., д. 38/95), и трудно описать мою радость, когда я обнаружил ее. Надо думать, совершенно обратные чувства вызвала она тогда у царских чиновников. Уездный исправник доносил, что находящиеся в Онеге политические ссыльные создали там театр, который «очень усердно посещается мешанами и черно-рабочими».

Да, все именно так и обстояло... Как известно, русский Север при царизме был местом политической ссылки. С 1895 по 1898 год в ссы-

лке в Онеге находился видный деятель нашей партии, делегат V съезда РСДРП, близкий товарищ В. И. Ленина по марксистскому кружку в Самаре Алексей Павлович Скляр-енко (Попов). Его пребывание на Севере оставило заметный след и в культурной жизни Онеги.

По инициативе А. П. Скляр-енко в городе были созданы библиотека для политических ссыльных и самодеятельный народный театр. Организация народного театра явилась ярким событием в жизни захолустного тогда городка.

По приглашению Алексея Павловича из Архангельска приехал опытный актер, политический ссыльный Степанов (см. д. 38/95, л. 38 об.). Он помогал ставить пьесы, учил актерскому мастерству, а иногда и сам участвовал в спектаклях. А. П. Скляр-енко определял репертуар театра, был помощником режиссера и суфлировал.

В состав труппы входили политические ссыльные, представители местной интеллигенции и некоторые уголовные ссыльные. Все главные женские роли с большим успехом исполняла жена А. П. Скляр-енко — Софья Матвеевна Моршанская. Софья Матвеевна была участницей революционного движения в Самаре и находилась под негласным надзором полиции в Онеге. Еще в Самаре она успешно выступала на революционных вечерах и в любительских спектаклях.

А. П. Скляр-енко провел большую работу над тем, чтобы основу репертуара составили лучшие пьесы

русской классики, особенно обличительного содержания. Онежские зрители увидели второй акт «Ревизора» и «Женитьбу» Н. В. Гоголя. Был поставлен и отрывок из «Леса» А. Н. Островского, где в гневных монологах актера Несчастливцева обличался мир стяжателей и себялюбцев. Всего театр поставил около сорока пьес и отрывков (там же, ф. канцелярии губернатора, 1896 г., д. 190).

Успех театра был огромен. На его спектакли не могли попасть все желающие даже небольшой в то время Онеги. Особенно важно отметить, что постоянными посетителями и восторженными зрителями были рабочие местных лесозаводов.

Но именно эта популярность театра и его обличительный репертуар напугали онежских жандармов. На каждый спектакль стали приходить «специальные наблюдатели» — переодетые жандармы. Между ссыльными и зрителями, с одной стороны, и царскими сатрапами, с другой, нередко возникали стычки. В Архангельск полагали доносы и грубые фальшивки. Чтобы скомпрометировать театр, жандармы обвинили его участников в аморальных поступках, в пьянстве. Эта клевета была столь наглой, что ее опроверг даже уездный исправник в донесении архангельскому губернатору. Тем не менее театр закрыли.

Сейчас в Онеге плодотворно работает народный театр.

В. Малиновский

ДЕБЮТ

Несколько лет тому назад при заводе «Серп и молот» была создана детская студия — сейчас это уже заводской юношеский театр. Впервые в своей жизни новый народный театр выступил с творческим отчетом на ответственной сцене ЦДРИ. Была показана комедия В. Киршона «Чудесный сплав». Юношеский театр не случайно выбрал эту комедию: в ней заложен тот драматургический материал, который дает возможность начинающей молодежи серьезно проверить свои силы. Художественный руководитель театра В. Обухова и постановщик Н. Левченко ввели в пьесу пролог, тем самым как бы соединили нитью наши дни с уже далекими 30-ми годами. Перед закрытым занавесом старый профессор Филиппов слушает сообщение о запуске в СССР первого в мире искусственного спутника Земли и с гордостью вспоминает, как он — тогда еще Гошка Филиппов — со своей бригадой молодых ученых искал самый твердый «чудесный сплав» для нашей авиации. И вот через тридцать лет — искусственный спутник! Чудесный сплав был найден!

Пролог окончен. Начинается спектакль. Играется он с большим увлечением и вполне объяснимыми издержками. Но, безусловно, по мере дальнейшего овладения мастерством молодые любители создадут более выразительные образы.

И В эти же дни театральная и самодеятельная общественность отмечала 25-летие народного театра при заводе имени Лихачева. Он вырос также из детской студии. С. Штейн — бессменный руководитель этого театра. В репертуаре его — и классика и пьесы советских авторов. У театра установилась крепкая творческая дружба с писателями С. Антоновым, В. Катаевым, Л. Кассилем, К. Паустовским, С. Щипачевым, А. Кузнецовым, М. Алигер, Л. Гераскиной. Из коллектива театра вышли талантливые актеры, играющие сейчас на столичной профессиональной сцене, — В. Лановой, В. Земляникин, Г. Панков и другие. О спектаклях театра «ЗИЛ» можно и нужно вести разговор по большому счету, почти не делая скидок на то, что он самодеятельный. Их есть за что хвалить, есть за что критиковать, но это тема уже другой специальной статьи.

Два события. Говоря театральным языком — дебют и бенефис. Они примечательны, эти события, и именно тем, что не являются ни в какой мере исключительными. Идет великое сражение за формирование человека коммунистического общества. Самодеятельность становится своеобразным университетом культуры и для актеров и для зрителей. Традицией стала творческая помощь мастеров сцены коллективам художественной самодеятельности.

Уже много лет профессиональные актеры помогают коллективу народного театра «ЗИЛ». Театры берут шефство над самодеятельными студиями и кружками. В частности над юношеским театром «Серпа и молота», о котором шла речь, шефствует прославленный Малый театр. Над театральным коллективом завода имени Серго Орджоникидзе (спектакль которого «Кремлевские куранты» Н. Погодина был показан на сцене ЦДРИ вслед за показом спектакля юношеского театра) шефствует московский театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

БЕНЕФИС

152

НАМ СООБЩАЮТ

КАМЕНСК-УРАЛЬСКИЙ (Свердловская область). 20-летие драматического коллектива Дворца культуры Уральского алюминиевого завода отметила общественность города. За прошедшие годы коллектив поставил 94 пьесы и дал более 600 спектаклей и концертов. Сейчас в репертуаре коллектива — «Сибирская новелла» Л. Митрофанова и «Испанцы» М. Лермонтова.

МАРГЕЛАН (Узбекская ССР). Местный народный театр активно борется за право попасть на московский смотр народных театров, который должен состояться в августе. В коллективе 68 артистов — рабочие, колхозники, служащие и учащиеся. Среди них есть свои композиторы и драматурги. К пьесе участника народного театра А. Гайратий «Неожиданная невеста» написал музыку самодеятельный композитор М. Мадалиев.

А. Нишанов

СТАРАЯ РУССА (Новгородская область). Вечер, посвященный 30-летию участия в художественной самодеятельности артистки местного народного театра Л. П. Георгиевской, состоялся в городском Доме культуры. Юбилярша выступила в роли Марии Игнатьевны в спектакле «Варабанщица» А. Салынского.

ИВАНОВО. Здесь в торжественной обстановке открылся народный театр для детей и юношества. Была показана премьера пьесы Н. Ивантер «Бывшие мальчики» в постановке Н. Буренева.

Н. Иванов

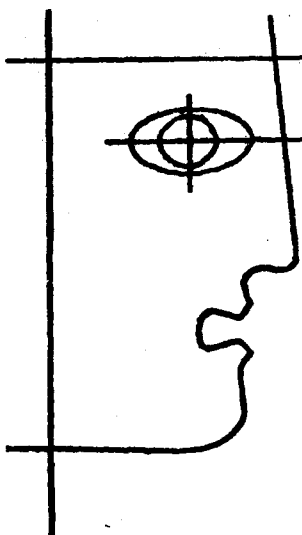
ОКТАБРЬСКИЙ (Башкирская АССР). За прошлый год Октябрьский народный театр выпустил 8 премьер — это норма профессионального театра! Любители города нефтяников дали за это же время 219 представлений. С наименьшей активностью коллектив работает и в этом году. Они установили тесную связь с драматургами; особенно тесная дружба у них с московским драматургом И. Соболевым, пьесу которого «Хозяин» с успехом сыграли здесь.

А. Пелевин

СПАССК (Рязанская область). Премьерой пьесы Ф. Волохова «Соловьи, соловьи...» открылся здесь народный театр, организованный на базе драматического коллектива. Главным режиссером театра утвержден руководитель бывшего драматического кружка М. Бадиков.

ПЕНЗА. Народный театр при областном доме работников просвещения показал новый спектакль — «Вассу Железнову» М. Горького. Режиссер — А. Свиридов. Художник — учащийся местной художественной школы А. Смирнов.

Е. Ларин



ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

Вл. Пименов

НОВОЕ В РУМЫНСКИХ ТЕАТРАХ

Вновь Бухарест. Через три года. На первый взгляд как будто ничего не изменилось. Как и тогда, оживленные улицы; правда, неожиданно для Румынии в феврале выпал снег, и настолько обильный, что затормозил движение транспорта. Старожилы за много лет такого не видали. Так же с наступлением вечера город покрывают разноцветные огни реклам, и театральные и концертные залы заполняются зрителями. И здесь румыны последовательны: и три года назад и сейчас — аншлаги.

Итак, все по-прежнему. Даже в эстрадном театре имени Танасе, где программа обновляется часто,— все тот же фельето-

нист Н. Строе и та же известная певица Мария Танасе. Все так же встречает нас бессменный директор музея национального театра имени Караджале Дж. Франга, идет премьера за премьерой, спорят зрители и критики. Итак, ничего не изменилось. Но вот мы начинаем вглядываться пристальнее. И что же — оказывается, нет маленьких сроков, нет коротких промежутков времени, ничто не стоит на месте. Мы чуть отошли от площади Победы — и уже попали в совершенно новый район, возникший за два последних года. Прекрасные дома, что-то не видно маленького музея на проспекте Балческу, на его месте — огромный многоэтажный дом, а вплотную к старинному дворцу вырос, как бы споря с его

древней архитектурой, современный, весь из стекла, концертный зал на 2500 мест. Большая площадь за дворцом застроилась ансамблем многоэтажных жилых домов. Почти в центре города — новое здание цирка, веселое, все из стекла, и крыша зеленая, волнистая, кажется, как будто бы она парит в воздухе. Вокруг цирка разбит молодой парк.

Нет, не все так, как было. Молодеет Бухарест. Молодеют и театры Бухареста. Мне приходит на память беседа с Захарией Станку, директором Национального театра. Тогда, три года назад, его больше всего беспокоила проблема новых творческих поколений. Национальный театр и театры Бухареста славятся замечательными артистами старшего поколения, такими, как Ал. Джугару, К. Антониу, Гр. Василиу-Бирлик, Ж. Казабан и многие другие. Все они — гордость румынского театрального искусства. А талантливой молодежи было мало. Пожалуй, запомнились одна только О. Тудораке в роли Антигоны да молодой Г. Попович-Поенару, получивший премию за создание образа Ленина.

Станку рассказывал тогда о своих планах, о новой форме конкурсов на замещение штатной должности молодого артиста. Прошло три года. И вот зашумела новая молодая смена. Ольга Тудораке теперь уже не одинока. С удовольствием произносишь имена Василийки Тастаман, Джорджа Уанча, Татьяны Иеккель. И это не простое перечисление. За каждым именем — живые художественные образы, смелые, индивидуальные дарования.

Со старейшими режиссерами — Сикэ Александреску и Монни Гелертером — плечом к плечу работает уже не только режиссер, но и руководитель театра — Раду Белиган, свежо прозвучал в кинематографии талант Хория Попеску, хорошо прошли молодые постановщики Д. Неяну, М. Берекет, Р. Пенчелеску и другие.

Новые голоса зазвучали и в драматургии. К известным румынским драматургам-литераторам — Л. Деметриус, Х. Ловинеску и А. Баранга, и сейчас работающим плодотворно, присоединились молодые писатели — А. Миродан и П. Эверак. Основа почти всех новых пьес — живая наша современность. Новая Румыния, новый человек — строитель социализма в народной республике — вот герои современной румынской

пьесы. Правда, еще не всегда драматурги умеют глубоко раскрывать внутренний мир человека, но главное уже достигнуто — писатели идут в ногу с жизнью, хотят быть на переднем крае борьбы.

Пьесы румынских писателей было читать интересно, и они давали представление о том, что происходит в жизни современного румынского общества. Большое место в пьесах отводится роли партии в строительстве новой Румынии. В пьесах рассказывается о подпольной работе партии до 23 августа 1944 года, о том, как она вела народ на завоевание свободы и как под руководством партии за четырнадцать лет осуществилось преобразование помещичьей Румынии в Румынию социалистическую.

Румынское театральное искусство испытывало довольно сильное влияние старого французского театра. Это сказывалось и в несколько особой манере актерской игры, и в стремлении к живым, бойким ритмам, не обязательно совпадающим с содержанием произведения, и в повышенной любви к внешне красивым мизансценам, что тоже не всегда вытекало из идейного замысла пьесы. И в этом отношении кое-что изменилось, активнее тянутся деятели театров к школе переживания, к системе Станиславского, к овладению сложной, формирующейся психологией современного человека. Театральные художники долгое время находились в состоянии, как говорят теперь, поисков. Ясно было, что оставаться на позициях старомодного художественного решения образа спектакля, возводить на сцене строенные, громоздкие декорации, находиться во власти достоверных подробностей и бытовой всамделишности было нельзя, но и ломать все без всякого смысла тоже было не полезно. И время исканий проходило не безболезненно. Поиски приводили порой к пустой и формальной выдумке, к отрицанию вообще декораций, к эпигонству, к сумбуру в оформлении. Мне говорили тогда: «Наши художники стали слишком левыми, они не считаются с автором и актерами, они ломают старое и отменяют реализм». На самом деле ничего особо левого не было, но, действительно, вместо одного нагромождения возникало другое, но менее понятное. Приятно отметить, что в спектаклях, виденных мною сейчас, во многих случаях художник,

режиссер и автор составляют творческий ансамбль, и художественный образ спектакля стал современным и по своему соответствию новым эстетическим принципам, и по более лаконичному и точному нахождению характерных для современной жизни деталей, и по умению схватить главное, и по передаче современной атмосферы, и по тому, как художественное оформление помогает глубже раскрыть идейное содержание произведения, и просто потому, что актерам стало удобно играть в оформлении, которое не является самоцелью, а служит составным элементом всего спектакля.

Прошлый раз мне приходилось говорить о том, что на румынской сцене иногда относятся к театральному костюму, как к самоцели, лишь бы он был красив независимо от характера действующего лица. Неважно, кого играет актер: богатого или бедного, старого или молодого, веселого человека или скучного — костюм на нем должен быть хороший, сшитый по последней моде, расцветок самых разнообразных. Костюм существовал зачастую отдельно от образа, создаваемого актером в современной пьесе. Сейчас несколько преодолевается эта фетишизация костюма, все чаще внешний облик героя совпадает с его внутренней сущностью. Изживается и старая манера актеров гримироваться, опять-таки независимо от характера героя, только бы сохранить привлекательность, не потерять красоту. Сейчас все чаще грим употребляется искусно, очень минимально, так, чтобы подчеркнуть главное для данного типа человека, для этого конкретного характера.

...И театров в Бухаресте стало больше, теперь их тридцать девять вместо тридцати шести. Создан еще один, совсем новый театр — Театр комедии, во главе которого стал талантливый артист Национального театра Раду Белиган. Об этом театре стоит рассказать подробнее. Итак...

Театр комедии

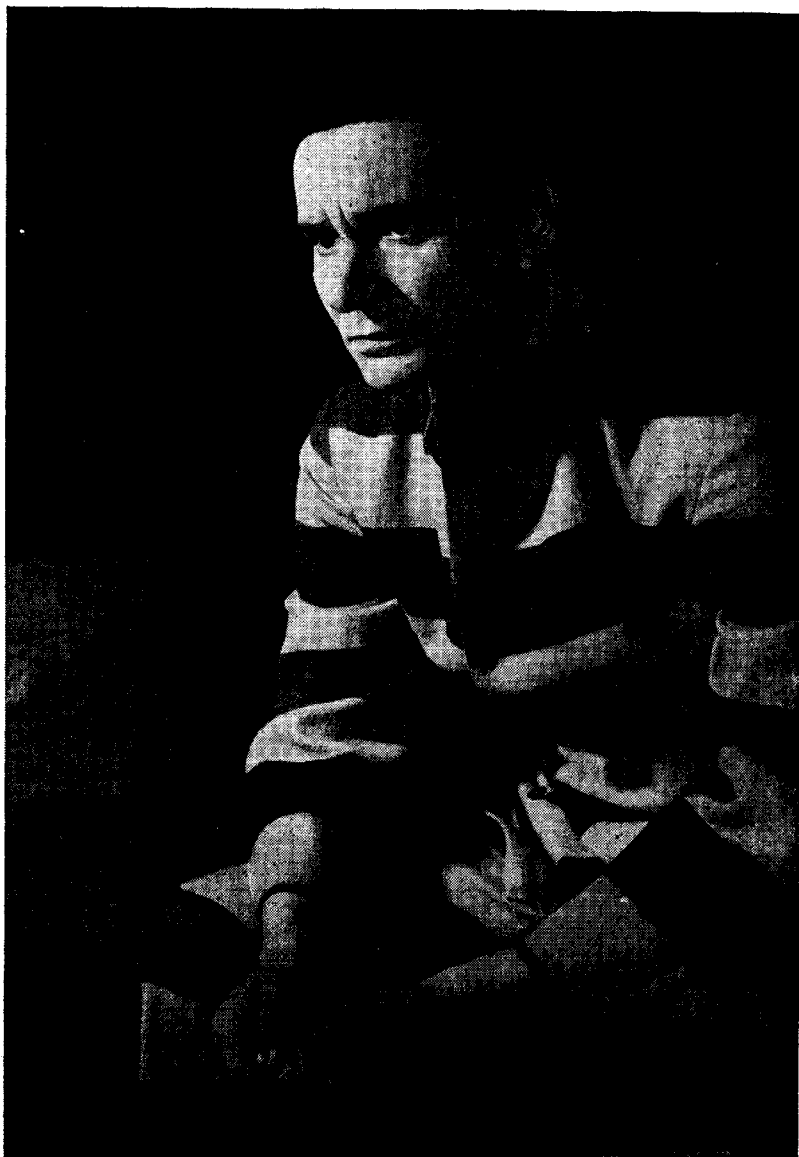
Итак, во главе нового театра стал один из самых популярных артистов Румынии — Раду Белиган.

Что же за театр сформировал Белиган? Во-первых, это действительно современный

театр, он существует всего около двух лет, но это самый популярный театр в стране. О нем говорят, пишут, а главное, его охотно посещают. В текущем репертуаре театра сейчас три спектакля: В. Галан «Моя подружка Пикс», А. Миродан «Знаменитый 702-й» и Б. Брехт «Швейк во второй мировой войне»; готовится к постановке комедия Е. Шварца «Тень». Белиган внимательно следит за работами Ленинградского театра комедии, постоянно общается с Н. Акимовым, связан он и с Московским театром сатиры, его руководителем В. Плучеком. Но творческая дружба не означает подражательства. Театр Белигана — это театр собственного художественного почерка, не похожий ни на то, что делает Акимов, ни на то, что делает Плучек. Театр Белигана остро чувствует правду жизни, ясно видит сатирическую цель, использует условность как обогащение реализма, а не как фетиш и хотя очень уважает, но не возводит в культ вкусы своего режиссера, и, в обличениях дурного оставаясь человечным, верит в светлые стороны человеческой души и обязательное их нравственное торжество. Через комедию — к сердцу человека, без сентиментальности, без скучной бытовщины. Пусть у человека ум будет светлым, сердце добрым, и он победит зло. И так уж получилось, что пьесу А. Баранги о стилягах «Сицилианская защита» этот театр не поставил, а показал пьесу В. Галана «Моя подружка Пикс», где рассказывается о девочке кристальной чистоты, о ее судьбе и найденном ею счастье. Из пьес Брехта театр поставил самую народную его пьесу — «Швейк во второй мировой войне».

Белиган сам формировал театр, подбирая каждого нового артиста. Он собирал труппу в единый, большой, слаженный оркестр. Это не просто молодежная студия, начинающая жизнь, когда никто еще никому не известен. В труппе прежде всего — сам Белиган, замечательные артисты Шт. Чеботарашу и Ф. Скарлатеску, молодая, обаятельная актриса В. Тастаман. В театре царит дух товарищества и коллективизма. Если и можно представить себе подлинно творческую атмосферу работы, лучший пример — Театр комедии.

Что такое интеллектуальный театр? Это театр большой мысли, ярких творческих



Театр комедии. «Знаменитый 702-й». 702-й — Радун Белиган

исканий и высокой идейности. Настоящий народный театр. Я бы все это сказал и о театре Белигана. Можно ведь сколько угодно дискутировать, можно каждую минуту клясться «модернизмом», а в спектаклях показывать чуть ли не спиритические сеансы — современный интеллектуальный театр не обязательно из всего этого получится. Современность — в связях с жизнью, интеллектуализм — в глубине

времени. Так завязывается в пьесе борьба за новую мораль. Преодолевая все обывательские препоны, юноша Пауль и его подружка Пикс сохраняют чистую, никакой корыстью не омраченную дружбу и любовь. И тем интереснее, современнее борьба, идущая в пьесе, что нет в ней плохих людей, так называемых отрицательных персонажей, сознательно творящих дурные дела, просто время сегодня такое когда нетерпима даже

проблематики поставленных на сцене пьес.

Вот, например, спектакль Театра комедии «Моя подружка Пикс», поставленный молодым режиссером Радун Пенчулеску. Пьеса о двух взглядах на жизнь, о морали новой, чистой и морали старой, по-своему честной, но мещанской. Растут новые люди, для которых неприемлемы никакие нравственные компромиссы, и есть люди, считающие, что чем же, мол, помешает небольшая сделка с совестью. Начальник строительного участка — хороший работник и хороший семьянин. Но смысл отношений в семье он понимает по-старому, по-домостроевски. Есть хозяин, которому всем обязаны сын и жена. Узнав, что сын ухаживает за девушкой, отец дает ему деньги — ведь, наверное, будут расходы, на любовь надо и потратиться. Человек старой закалки не видит в этом ничего оскорбительного. А вот сын и его подружка по-настоящему обижены. Их чистая дружба — оскорблена. Отец не может понять сына, что же тут дурного — ведь и у него есть женщина, требующая денег, некая Даниела, к которой можно зайти на

самая маленькая трещинка на человеческой совести, когда невозможными становятся старые нормы морали. Нравственный поединок отца и сына стоит в центре пьесы, но, кроме того, в ней идет поединок между людьми разных взглядов и на строительной площадке, символе строительства новой жизни. Недаром действие пьесы В. Галана происходит в новом доме, который только что построен, но еще не отделан внутри, нет еще в нем окончательной шлифовки, — человек вроде бы и трудится и живет хорошо, а вот нужна еще ему особая, гражданская, нравственная шлифовка. Несмотря на некоторые литературные несовершенства пьесы В. Галана, в Театре комедии получился отличный спектакль о новой Румынии и ее людях, счищающих со своей жизни самые мельчайшие остатки старой морали.

В спектакле этом есть главное — сердечность и ясное понимание идеала, за который надо бороться. Великолепны Шт. Чеботарашу — Отец и Пикс — В. Тастаман. В образе Отца, созданном актером Чеботарашу, есть и своя логика, своя правда, что самое интересное для искусства, когда не пустой каприз, а убежденность в своей правоте ведет человека по жизни. Герой Чеботарашу искренне удивлен осуждением своих поступков со стороны молодежи. Он же хотел помочь им. И в своих искренних заблуждениях Отец — Чеботарашу так правдив, так жиз-



Театр комедии. «Швейк во второй мировой войне». Швейк — Ф. Скарлатеску

нен, что бороться с его правдой нелегко, но необходимо. Благородна, добра и влюблена в жизнь героиня Тастаман. Счастье — это и есть жизнь. Так понимает счастье юная девушка, знающая, что любима, и она не нуждается ни в каких компромиссах, ее судьба ясна, она в ее руках. Пикс — Тастаман прелестна и внешне, это еще не сформировавшаяся девушка, но обаятельная, пластичная даже в своей неуклюжести. Все в этом спектакле сосредоточено на актерах, на идейном замысле автора. Декорации не загромаждают сцену. Много воздуха, актерам легко и удобно на сценической площадке. Всего несколько деталей, отмечающих обстановку, — стол, лестница, доска объявлений — это строительная площадка; скамейка, окно, занавешенное тюлевой занавеской, — комната Даниелы. Идут люди на экскурсию, и вот — задник, разделенный на квадраты, в каждом из них нарисовано все, что можно увидеть в подобных экскурсиях: рыбы, звери, деревья, речка, костер, грибы, цветы, солнце — и все это будто бы в детской книжке. Итак, ничто не отвлекает в спектакле от сложного нравственного конфликта, от спора новой и старой морали. Нет здесь традиционного деления на жизнь личную и общественную. У героев этого спектакля все — личное, все — общественное.

А рядом с «Подружкой Пикс» — «Швейк во второй мировой войне», — спектакль политической публицистики и суровой правды, поставленный Лучианом Джуркеску как гневная сатира, снова и снова обличающая фашизм, утверждающая светлую человечность и веру в торжество сил добра и правды. И не трагикомедия на сцене театра Белигана, но трагедия простого человека, бессмысленно гибнущего за чужие, антинародные интересы.

И зрительно проведена в спектакле эта же мысль — фашизм враждебен простому человеку. По бокам сценической площадки тянутся высокие заборы из колючей проволоки, закрывающие путь человеку, он опутан, он как бы навечно в лагере смерти. Каждый акт открывается сатирической пародийной сценой «В высших сферах». Уродливые фигуры Гитлера, Геринга, Геббельса, сначала — торжествующие завоеватели, затем — гибнущие, жуткие, механические марионетки. А за картинами «высших сфер» следуют сцены из жизни простых

людей, которых уничтожает фашизм, но которые сами в конце концов его уничтожат. Умный, ироничный Швейк у Брехта — человек горького и веселого ума, оценивающий события точно, метким словом их высмеивающий и по-настоящему страдающий болью своего народа. И хотя он не герой, все его поступки становятся как-то сами собой героическими, так как на них лежит печать его незаурядной личности. Особенно волнующи сцены Швейка на Волге. В зимнюю стужу, в метель, замерзающий, он встречается с теми немцами, которые были уверены в победе. Но куда девалась их спесь? Как жалка их бравада. И только Швейк по-прежнему ироничен, духовно здоров. И постепенно растет у него глубокая обида за солдат, которым приходится умирать, исполняя волю безумных фюреров. В глазах Швейка горечь, страдание. «За что?» как бы спрашивает он всех. Русские побеждают. Гибнут «высшие сферы». Швейк сбрасывает одежду солдата, бросает каску, ружье, он перешагивает через рампу и уходит в зрительный зал, в бессмертие, к людям сегодняшнего дня, никогда не позволяющим, чтобы фашизм на земле повторился. Не только Скарлатеску — Швейк, все актеры, занятые в этом спектакле, играли темпераментно и умно. Рационализм брехтовской пьесы не становится сухим, дидактичным, он согрет большими человеческими чувствами. Лучшее в спектакле — Ф. Скарлатеску — Швейк. Какая гамма переживаний, какое множество красок, тонких нюансов, иронического подтекста и открытого гнева. Образ Швейка вырастает в образ глубоко философский, символический, предостерегающий всех, кто хотел бы начать новую войну, вселяющий силу в души простых людей всего мира, борющихся за мир. Играя «глупого», «простодушного», «идиота», Скарлатеску показывает, что герой его ни на минуту не теряет чувства собственного достоинства, что он все время стоит на много голов выше своих противников. Играя шутника, забавника, Скарлатеску делает Швейка и колоритной бытовой фигурой и символом подлинно народного юмора, ума.

И, наконец, третий спектакль этого театра — «Знаменитый 702-й» А. Миродана, разоблачающий американский образ жизни. Хотя пьеса написана по известным уже образцам, где эффектная интрига соче-

тается с неожиданными местами действия, задача спектакля благородна. Наше искусство должно почаще рассказывать правду о хищническом облике заокеанских бизнесменов.

Пьеса А. Миродана уже известна нашим читателям и зрителям. А в Московском театре драмы и комедии она поставлена. История уголовного преступника № 702, ставшего по воле миллионера Гаррисона автором романа, написанного перед казнью, кончается тем, что даже у самого отъявленного преступника просыпается совесть под влиянием преступлений гангстеров-миллионеров. К сожалению, пьеса не оставляет впечатления, что за этой историей стоят судьбы и многих простых людей, морально и физически уничтожаемых жестокими законами капитала. Иногда на сцене игра ради игры, а не ради ясного сатирического замысла. Это не сатира, а крепко закрученная комедия, к которой примешивается изрядная доля мелодраматизма — любовь гангстера к девушке в голубом платье, как к символу чистоты и правды. Спектаклю в театре Белигана не хватает остроты памфлета, сатирической силы, политической четкости. Любовная история стала в спектакле чуть ли не главной, усиленная талантливым исполнением Белигана роли 702-го. Изящно, даже с внешним шиком поставленные сцены в тюрьме снимают социальный смысл этого места действия. И сам Белиган то и дело переходит из ключа сатирического в мелодраматический, что подчеркивает еще раз социальную несерьезность происходящего в спектакле. Ясна по своему сатирическому значению фигура карманника Джо, партнера 702-го, сыгранного Скарлатеску с такой сатирической силой, когда все правда, даже столь необыкновенное воровское воодушевление — Джо украл из тюрьмы электрический стул. Это и смешно и страшно, в отличие от других событий и характеров спектакля, которые не страшны, расплывчаты в своих политических характеристиках. Увлекательное зрелище, без достаточного политического накала, к сожалению, не вызовет особого беспокойства за океаном и даже не очень рассердит наших врагов. Думается, что многое зависело здесь от Мони Гелертера.

режиссера опытного и талантливого, но на сей раз прочитавшего пьесу несколько упрощенно.

...Зрители с нетерпением ждут новых спектаклей Театра комедии, новых работ Белигана и его соратников.

Национальный театр

Национальный театр имени Караджале — гордость Румынии. В нем сосредоточены лучшие силы национального искусства. Это театр славных традиций, творчески развивающихся сегодня. Театр любит, по многу раз ходят смотреть любимых актеров. Спектакли этого театра добротные, не всегда открывающие новое в сценических приемах, но всегда высокопрофессиональные. Даже слабая пьеса играет в этом театре хорошо, а хорошая — на уровне пьесы. Национальный театр сейчас активнее повернулся к современным пьесам. В этом движение вперед. Однако пьесы, поставленные на сцене Национального театра, ниже его возможностей. И потому прежде всего запоминается классика — «Закат солнца» Б. Делавранча. Историческая драма, написанная в 1858 году, звучит актуально и современно, утверждая право исторической пьесы на место в современном репертуаре. В основу драмы положены события последних лет жизни Штефана Великого. Это как бы монопье-са. Действие ведет Штефан, а все остальные действующие лица — фон для раскрытия его судьбы, его характера. И спектакль этот замечателен тем, что есть в нем великолепно сыгранный образ Штефана (артист Г. Калборяну). «Закат солнца» Делавранча — как бы итог жизни Штефана Великого. Автор несколько идеализирует своего героя, сравнивает его с солнцем, откуда и название «Закат солнца». Чем же актуален сегодня спектакль о Штефане Великом? Штефан боролся за «закон справедливости», когда строгость не будет жестокостью, когда любое решение, самое суровое, будет принято людьми как должное, потому что оно справедливо.

И жить Штефан хотел для будущего, а не только гордиться тем, что сделали предки и что делал сам, — он думал о по-



Национальный театр им. Й.-Л. Караджале. «Когда люди побеждают».
Дед Йон — К. Антониу, Мария — И. Ракицяну

томках. Жить и действовать во имя лучшей жизни потомков.

И когда звучат монологи Штефана — в зале долгие, сочувственные овации. Это современность перекликается с историей, находя в ней серьезные уроки, которые нужны были иным политическим деятелям, подменявшим справедливость жестокостью. А ведь чувство справедливости — одна из составных частей морального кодекса на-

шего, сегодняшнего труженика.

Замечательно играет Штефана артист Г. Калборяну. Это могучая фигура умного, воинственного и доброго человека, в нем и душа, и разум, и любовь, и гнев. Роль эта большая, но Калборяну не утомляет, потому что он очень близок залу, он как бы живет вместе с народом. Как призывный набат звучит его голос в монологах-исповедях, и современный зритель с благодарностью внимает этому набату, будившему в душах справедливость. Нежен и тих его голос в беседах с семьей, исполнен удивления человеческой подлостью в филиппиках врагам. А вот Штефан говорит о войне — и разные слышатся чувства: и горе за народные страдания, и радость близкой победы. И еще одна краска — величественное сочувствие к павшим воинам, они погибли ради потомков. Какая огромная гамма переживаний, какая сила актерского мастерства и гражданского чувства! Хочется рядом с великолепным Калборяну упомянуть и молодую актрису Елену Середу, сыгравшую роль нежной дочери Штефана тонко, искренне, обая-

тельно, как бы аккомпанируя набатному голосу отца на нежно звучащей флейте.

...И три спектакля о современности.

Спектакль «Сицилианская защита» А. Баранги, поставленный главным режиссером театра Сикэ Александреску, вызвал большие споры. Нам передавали, что дискуссия об этом спектакле продолжалась девять часов, спорившие выражали самые противоположные мнения, но все сходи-

лись в одном, что Баранга и театр неправильно показали современное общество, не сумели рассказать о положительных явлениях, слишком много уделили места отрицательному в нашей жизни. Однако думается, что спектакль и пьеса не давали серьезных оснований для таких принципиальных споров. Ведь это всего лишь легкая комедия-водевиль. И, конечно, смешно, когда участвовавшие в дискуссии агрономы возмущались, что автор для образов стилига выбрал молодых агрономов, не желающих ехать в деревню. И вовсе уж не смешно, когда на страницах французской газеты «Фигаро» появилась статья о том, что наконец-то, вопреки официальной критике, на румынскую сцену прорвалась правда о жизни. Но нам, людям, умеющим смотреть в лицо самой суровой критике, такой правды... мало. Баранга написал всего-навсего легкий водевиль, в котором показал какие-то второстепенные, частные факты, затронул боковые проблемы, высмеял мелких стилигов, умело запутал интригу, что и послужило основой для легкого, занимательного, отнюдь не бесполезного спектакля, на котором весело смеются зрители. Правда о мещанах и обывателях могла бы быть куда острее, обобщеннее, такой правды у нас не пугаются — она только помогает лучше жить и работать.

Спектакль сыгран в острокомедийном плане, и нигде не разрушена его крепкая реалистическая ткань. Наиболее ярко сыграны роли молодых людей, образы взрослых героев являются как бы аккомпанементом главной теме, теме молодежи. В этом спектакле выступила целая группа талантливых молодых актеров. Роль стилига Бебе очень интересно играет Ф. Василиу, шахматиста Тиберия — Д. Радулеску, пустенькой Муки — Ф. Гаджалова и обаятельной Фифи — К. Ис-

пас. Спектакль идет в очень активном ритме. Стремительно проходят перед нами сцены, как бы передавая бездумную стремительность в мыслях молодых шалопаев, которые не могут хотя бы на миг серьезно задуматься о жизни. Жалко, что спектакль этот так и не поднялся до больших обобщений, оставаясь на уровне легкого водевиля, при всей остроте осмеяния частных недостатков в воспитании современной молодежи.

Но если «Сицилианская защита» имеет определенный общественный смысл, то сентиментальная мелодрама «Дочери» Сидонии Драгушану могла бы и не появиться на сцене прославленного театра. Банальная история о том, как отец семьи оставил больную жену, женившись на молодой вдове, которая довела его до растраты казенных денег, о том, как его дочери, разочаровавшись в отце, возвращаются к вы-



Национальный театр им. Й.-Л. Караджале. «Закат солнца». Штефан Великий — Г. Калборяну

здоровевшей к этому времени матери, вызывает не только недоумение, но и огорчение за отличный театр и отличных актеров. Томительно-надсадные паузы, длинные мелодраматические объяснения, долгие объяснения с безудержными рыданиями, таинственные ночные разговоры, детский лепет и первая любовь, люди, застывшие в красивых позах,— чего только нет в этом слезливо-сентиментальном представлении! И уж хоть бы мелодрама, как следует, с бурными переживаниями и сильными страстями. Так и этого нет — картинные позы и томные «переживания» под модную музыку, слезы милых девочек, кстати, шикарно одетых в самые модные платья, переодевающихся за время спектакля шесть-восемь раз (нет, еще не до конца торжествует реализм во всех компонентах румынской сцены), — все это даже не мелодрама. Если всем жилось так хорошо, удобно, если все отлично были устроены нечестным папой, то почему его стали вдруг осуждать? Все фальшь — и спектакль получился фальшивый, хотя и чувствуется, что автор исходил из благородных побуждений, он хотел сказать о том, что жить надо честно и не иначе, что жизнь приведет всегда к расплате за содеянное.

И, наконец, героическая драма Ал. Войтина «Когда люди побеждают». Герои пьесы живут в условиях режима Антонеску, во время войны. Это период подполья, когда партия собирала силы для того, чтобы установить новый, демократический порядок в стране. В конце пьесы мы встречаемся с героями, уже вырвавшимися на свободу и ведущими активную борьбу, завершившуюся победой 23 августа 1944 года. Победой, как торжественным боевым финалом, увенчана эта пьеса. События происходят в доме аристократов Елены и Ивоны. Наверху, в богатых комнатах, одна жизнь, потерпевшая к финалу крах, внизу, в подвале, подпольный штаб коммунистов, здесь жизнь начинается — рабы становятся хозяевами. Через весь спектакль проходит этот символический образ — верх и низ человеческой жизни. Верх в итоге оказывается сброшенным вниз, а те, кто внизу, поднимаются наверх, и революционный штаб размещается в светлых, просторных, хорошо обставленных комнатах. Люди из подвала поднимаются наверх, к новой жизни. Конфликт в пьесе —

не только в столкновении капиталистов и народа, но и в трагедии двух близких людей, разделенных огненным мостом разных политических взглядов. И хотя некоторые мотивы драмы развиваются лобово, схематично, получился взволнованный, трогательный зритель живыми судьбами главных героев спектакль. Режиссер и актеры добились большой психологической правды, избежали фальшивой взвинченности, голый плакатности и стандартно-классовых характеристик. Спектакль по сравнению с пьесой — более мужественный и трогательный. Особенно хочется сказать о молодой артистке Еве Патрашкану, создавшей в роли коммунистки Рады образ героический, глубокий, исполненной огромной любви к простым людям. Патрашкану правдиво передает и все перипетии сложной судьбы Рады, вдохновение революционерки и духовную чистоту прелестной женщины.

В спектакле заняты замечательные артисты — И. Ракицяну (коммунистка Мария), старейший артист К. Антониу, великолепно играющий роль слуги у аристократов, связанного с подпольем, Э. Ботта, создавшего благородный образ профессора Бану.

Символическое противопоставление низа, где бедные, и верха, где аристократия, подчеркнуто и световым решением спектакля. Вначале в маленькое окно подвала пробивается тонкий красный луч света, затем наверху через шторы виден отблеск зарева, и в финале, когда отдернуты шторы, вся сцена заливается ярким красным светом — так красный свет борьбы и свободы постепенно из маленького лучика расцветает в полыхающее зарево — народ побеждает.

Итак, водевиль, мелодрама и героическая драма — самые разные жанры. Это хорошо, что Национальный театр работает так активно над современной пьесой, хотелось бы только, чтобы на его сцене были пьесы, равные дарованиям замечательных артистов, чтобы, храня и развивая традиции румынского национального искусства, театр делал бы более решительные шаги в области современного решения спектаклей, активнее искал бы новые средства художественной выразительности.

И еще несколько слов о Национальном театре. В последние дни нашего пребывания в Румынии Сикэ Александреску вы-

пустил «Мнимого больного» Мольера. Вот бы и спектаклям о современности такой же веселой заразительности, такой же режиссерской изобретательности, яркости актерских удач! Смотришь и испытываешь большое наслаждение. Артисты словно купаются в мольеровских шутках, комедийных положениях. Нельзя сказать, чтобы мораль спектакля была бы устарелой, архаичной. Старый Мольер звучит у Александреску современно. Пусть же мораль новых пьес звучит столь же убедительно и эмоционально на сцене Национального театра.

Муниципальный театр

Из жизни ушла Люция Стурдза-Буландра. До конца дней своих она была директором театра и первой актрисой. Старейший художник, проживший сто лет, в последние дни жизни она думала о новых пьесах, о новых ролях. Она привила своему театру любовь к современности, установила крепкую дружбу с советскими драматургами. В этом театре впервые был поставлен «Человек с ружьем» Погодина, и артист Л. Чулей исполнял роль Ленина. Я вспоминаю интересные беседы с Л. Стурдза-Буландра в 1958 году не только в ее кабинете в театре, но и на многих общественных мероприятиях, в которых она принимала самое активное участие. Все ее думы были о театре, об искусстве. Она мечтала приехать в Москву. Сейчас театр готовится к гастролям в Москве. По плану культурных связей Муниципальный театр приедет в Москву в 1963 году. Буландра тоже приедет с ним. На фронте этого театра стоит: «Муниципальный театр имени Люции Стурдза-Буландра».

Можно позавидовать оперативности театра. «Четвертый» Симонова еще не был поставлен в Москве, а уже шел в Бухаресте. «Дети солнца» Горького с успехом идут в Муниципальном театре в постановке того же Л. Чулея, который поставил «Человека с ружьем» в 1958 году.

К сожалению, на этот раз мы не увидели большого количества интересных спектаклей современных румынских драматургов. Хорошая пьеса Михая Бенюка «Возвращение» поставлена невыразительно. Автор поднимает волнующую современ-

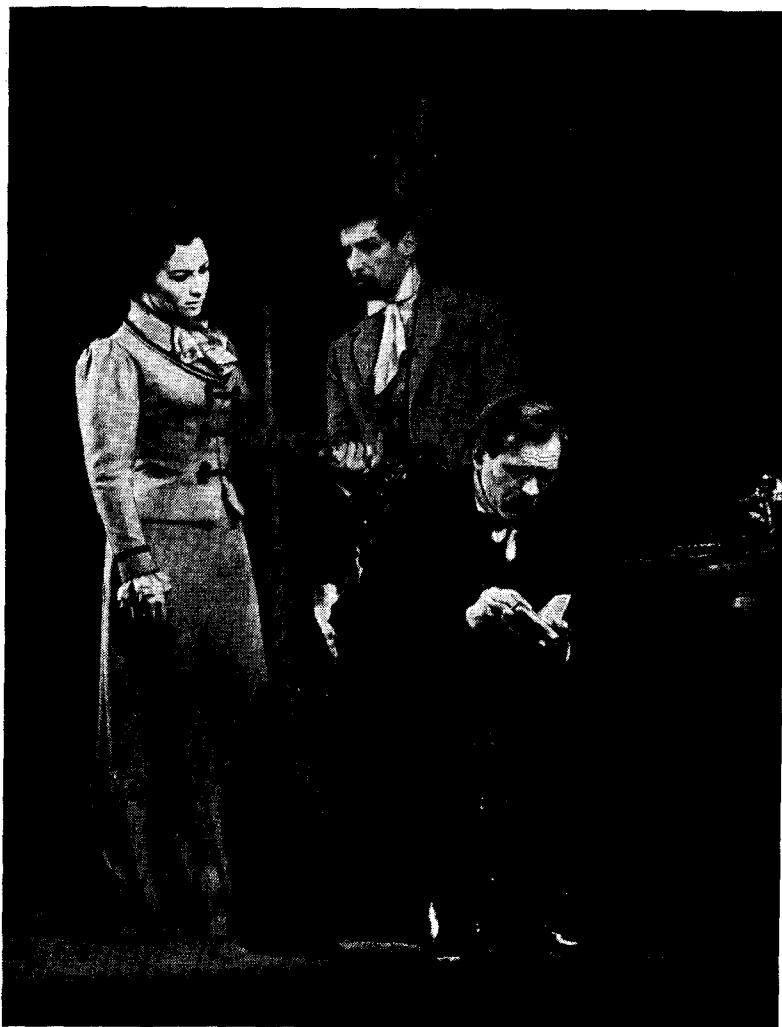
ную проблему о чувстве долга, о товариществе, о доверии и бдительности, об умении разглядеть лицо врага даже и в мирные дни строительства социализма. Но спектакль слабее пьесы, холодный, равнодушный, проходной, без яркой формы, вне четкого ритма. Декорации — старомодные, с громоздкими строениями и павильонами. Весь спектакль — как бы набор случайных сцен. В пьесе же много тонких наблюдений, она и по форме оригинальна, хотя наплывы из прошлого как прием не новы, но в данной пьесе они ограничены и для развития действия необходимы. Главные роли исполняют отличные артисты — С. Север (прекрасно сыгравший центральную роль в «Четвертом» К. Симонова) и Иляна Предеску. Созданные ими образы героев-коммунистов оставляют сильное впечатление.

И вторая пьеса — «Пассакалия» Т. Поповича в постановке Л. Чулея. Спектакль интересный, играется с большим волнением. Идея пьесы — отход от народа приводит к духовному одиночеству — понята и раскрыта театром в живых эмоциональных образах. Когда молодой музыкант Андрей понял, что нужно работать для народа, он смог пережить и величайшую драму музыканта, которому фашисты изуродовали пальцы.

Играют в этом спектакле талантливые артисты: Ж. Казабан, Л. Врабие, И. Предеску, Г. Гицулеску — отличный квартет, хотя пьеса кое-где звучит декларативно и утомляет обилием рассуждений. Жюль Казабан играет роль профессора проникновенно, создает глубоко народный образ, а И. Предеску в образе простой девушки обнаруживает свой незаурядный талант. Эта работа ставит ее в ряд лучших молодых артистов Бухареста.

С большим интересом мы смотрели «Дети солнца» Горького. Это действительно большая работа театра, это серьезный вклад и в историю горьковедения и в историю театрального искусства.

Одна из сложнейших пьес Горького поставлена Л. Чулеем с большой любовью, с уважением к тексту, к ремарке, в спектакле взят очень наполненный ритм, достигнута внутренняя напряженность действия. Чувствуется живая атмосфера времени, переданная не через подробное быто-



Муниципальный театр им. Люции Стурдза-Буландре. «Дети солнца».
Елена — Д. Петрини, Вагин — В. Ребенчук, Протасов — Л. Чулей

писательство, но в глубоком раскрытии психологии человека. Да, это действительно русская жизнь начала XX века, это судьбы интеллигенции периода смятения и разлада, безысходных тревог за будущее и активной борьбы за это будущее.

Идея спектакля звучит особенно ярко в образах Протасова — Л. Чулея, Лизы — К. Бертола и Чепурного — Г. Оанчи. Остальные исполнители составляют хороший, корректный ансамбль. Чулей создает типичный для своего времени образ ученого, погруженного в науку, мягкого, человеческого, справедливого и безвольного, искреннего, наивно-смелого и в то же

время робкого и незащищенного. Не чужак, не смешной и жалкий, а лучший человек эпохи, который, правда, не идет с ней в ногу, не политик, но искренне верующий в будущее, отвергающий расчет и цинизм буржуазного успеха. Хороша экспозиция образа. Протасов за работой, вокруг много рукописей, листки бумаги на стульях, диване, полная отрешенность, увлечение трудом. В беседах с Еленой Протасов — Чулей очень чуток, взволнован ее требованиями, удивлен. До романтического пафоса поднимается он в монологах о будущем, а в финале, когда что-то надо решать, беспомощен и растерян. Совсем по-новому играет Оанча Чепурного — это умница, большой интеллигентной души человек. Нет, он не груб, не мрачен, влюбленность его в Лизу не тяжелая, не безрадостная. И судьба его не predetermined заранее с ее трагическим нелепым исходом. Артист так играет Чепурного, что становится страшно оттого, что мы знаем — уйдет из жизни хороший человек. Невозможно, чтобы Чепурной — Оанча, такой обязательный и трезвый, робкий и романтический,

не нашел своего счастья, нельзя этого допустить. Но когда все же оказывается, что счастья нет, что ему предстоит постоянно жить в среде презираемых им людей, без смысла и цели, он уходит из жизни. И тем страшней катастрофа. Чепурной — Оанча внешне простой, такой домашний. У него на лице полуулыбка, у него негромкий голос, в интонациях которого — умная ирония. Только один раз он вдруг ожил, вспыхнул по-настоящему, в полную силу. Появилась надежда, Лиза может согласиться стать его женой. Улыбка осветила лицо, жесты стали широкими, Чепурной побежал, и мы увидели, что он совсем еще

молодой человек. Последняя сцена весьма драматична — Чепурной посмотрел на дверь в комнату Лизы, все о ней вобрал в сердце без остатка и... ушел.

Клоди Бертола — Лиза в лирических эпизодах проста, душевна и очень изящна. Великолепно проводит она одну сцену, почти мгновение, после ухода Чепурного. Лиза вбегает с улыбкой, она решила согласиться на его предложение, ей хочется взглянуть ему в лицо. Как будто бы блеснуло яркое солнце. Но Чепурного нет, и лицо Лизы погасло. Драматические сцены Бертола проводит сильно, как трагедию. Все оборвалось. Жизнь пуста и ужасна. Неизбежна трагическая расплата.

Дети солнца — без солнца, в этом смысл спектакля. Но в тяжести их судьбы — уже семена новой бури: надо перейти и этот рубеж к счастью других поколений.

Правда, режиссер несколько переусердствовал в стремлении подчеркнуть классовый характер расстановки сил горьковской пьесы. Желая показать и здоровые, народные, рабочие силы, он решил, что они могут быть представлены и некоторыми действующими лицами пьесы. В связи с этим образы Егора, Романа и даже Якова Трошина несколько облагорожены, представлены как рабочий люд, за которым решающее слово революционного Прометей. И вот на сцене появляются красивые, в русском стиле одетые, здоровые, сильные люди, которые как бы противопоставляются мечущейся интеллигенции. Нечего и говорить, что такое решение входит в противоречие с замыслом Горького.

В Муниципальном театре идет большая творческая работа, готовятся новые спектакли о современности, в театр пришли новые

люди, молодые и энергичные. Труппа пополнилась талантливыми артистами. Один из интереснейших режиссеров республики — Л. Чулей — работает в театре с полной отдачей всех своих творческих сил. Мы будем рады встретиться с этим театром вновь — уже у себя дома, когда будем принимать своих хороших друзей.

□

На этом можно было бы и оборвать театральные впечатления от поездки в Румынию, но хочется сказать еще об одном спектакле — Театра юного зрителя — «Барабанщице» А. Салынского (она идет под названием «Нила»). Это боевой, героический спектакль, имеющий большое воспитательное значение, пользующийся настоящим успехом у молодежи. Зритель полюбил отважную разведчицу Нилу, образ которой правдиво и романтически создала



Театр юного зрителя. «Барабанщица». Нила — О. Тудораке, Митрофанов — И. Косма

талантливая актриса Ольга Тудораке. Когда-то я видел Тудораке в ролях Антигоны и Любы Шевцовой, Нила — развитие, продолжение этих героических образов. Но в образе Нилы актриса еще глубже проникает в сложный душевный мир человека, готового на все ради своей Родины. Свою смерть Нила — Тудораке встречает с горьким удивлением — ведь только что она была так счастлива, ведь все страшное уже позади, она уже может быть сама собой, сейчас смерть совсем невозможна. Наконец-то она не должна думать чужими мыслями, жить по чужой указке, чувствовать чужими чувствами, она вновь обретает себя... но всего на несколько минут. Тудораке отлично сыграла и обретенное счастье и ужас смерти. К сожалению, в спектакле, героическом и искреннем, в самой концовке появляется ложная патетика и ненужная помпезность. Режиссер Д. Неляну, интересно поставивший «Барабанщицу», решил смерть героини (по замыслу автора, скромно живущей и скромно умирающей) сделать сверхгероической, символической, как будто бы она переходит из жизни прямо на постамент, обретая бессмертие в памятнике.

Умирающую Нилу Федор берет на руки и под звуки музыки несет вверх по лестнице, застывая в картинной позе, овеваемый красным полотнищем. Такой финал вступает в резкое противоречие и с содержанием пьесы и с реалистической тканью спектакля. Режиссеру казалось, будто бы смерть Нилы, прожившей как бы незаметно для других, не должна быть незаметной. Героине люди должны теперь воздать героические почести, преклониться перед ее героизмом, а для этого надо ее поднять, возвысить. С этим не хочется согласиться. Но впечатление о спектакле остается хорошее, сильное.

...Все больше крепнет дружба между советскими и румынскими театральными деятелями. Это закономерно, потому что крепнет братская дружба между советским и румынскими народами. Советские и румынские люди хотят знать больше друг о друге, о жизни народа, о строительстве новой жизни в Стране Советов и в Румынской Республике. Этому может и должно помогать искусство. О прошлом прекрасно рассказывают наши классики. Рассказать о настоящем — долг наших современных писателей и театров. И потому так охотно в Румынии посещаются спектакли о жизни в СССР и о жизни в Румынии — в наших театрах. Сейчас в румынских театрах идет много пьес советских авторов. Выходят премьеры: «Океан» Штейна, «Якорная площадь» Штока, «День рождения Терезы» Мдивани. Советские театры, к сожалению, делают меньше. У нас поставлены пьесы Люции Деметриус «Три поколения», «Бешеный ягненок» Баранги, «Ноль по поведению» Сава и Стоенеску, «Знаменитый 702-й» Миродана. Еще раньше ставились пьесы Караджале, Себастьяна и Ловинеску.

Но новых премьер что-то скоро не предвидится. А есть что поставить, в этом мы, посетившие Румынию и увидевшие много хороших спектаклей из румынской современной жизни, уверены.

Наши театры — МХАТ, Малый, Вахтанговский, Моссовета, Кукольный под руководством Образцова — были желанными гостями румынских зрителей, у нас был Национальный театр имени Караджале, Театр оперы и балета, кукольный театр «Цэндэрикэ», на очереди приезд Муниципального театра. Мы уверены, что его гастроли в Москве пройдут с большим успехом. Мы уверены в этом потому, что знаем этот талантливый коллектив, знаем и его яркие, интересные спектакли.



В.Ем. Галан



КОМЕДИЯ В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ . ЧЕТЫРЕХ КАРТИНАХ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Мастакан, 50 лет.
Михаэла Пикс, 15 лет.
Пауль-Каин, 17 лет.
Андрей Сава, 30—35 лет.
Сильвия, 26 лет.
Даниэла, скрывает свой возраст.
Софья, 40 лет.
Петре Тика, 30—35 лет.

Шойму, 30—35 лет.
Кужба, 60 лет.
Кароль, 40—50 лет.

Парочка в сквере и в библиотеке, мальчик, милиционер, рабочие и служащие стройки, любители экскурсий, один или несколько ночных прохожих.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Окраина областного центра. Строительная контора временно разместилась в незаконченном еще многоквартирном здании. Будущий вестибюль приспособлен под служебное помещение, когда окончится рабочий день — здесь клуб и библиотека. Лестница на второй этаж (может быть винтовой). Двери, одна — на улицу, она все время открыта, другие — в местком и в кабинет Мастакана. Август. Шесть часов вечера. Михаэла стучит на машинке. На ней ученическое платье, перекроенное, насколько это удалось, по последней моде. Около стенгазеты «Строитель» Петре Тика в полотняном костюме со множеством

карманов (он из числа тех, кто любит устраивать панику) находит и исправляет ошибки, бросая красноречивые взгляды на погрешившую против правил грамматики Михаэлу. Девушка продолжает невозмутимо работать. Кужба в бумажном колпаке штука-тура и в рабочей куртке возится с транспарантом и неистово стучит молотком.

Петре Тика (Михаэле, уловив минутку, когда Кужба не стучит). На одной странице три раза «о» вместо «а».

Михаэла продолжает работать. На верхней площадке появляется Шойму, развязный, элегантный лодырь.

Шойму (*Кужбе*). Тише, товарищ. Мы работаем...

(На самом деле жует булочку.)

Кужба (*указывая молотком на Тику*). Поговори-те с ним, он ответственный (*ударяет дважды молотком*) по праздничному оформлению. (*Стучит еще раз.*)

Слышно, как на улице бьют в било — это традицион-ный отрезок рельса, подвешенный к перекладине.

Петре Тика. Михаэла!

Шойму быстро скрывается.

Михаэла. Я!

Петре Тика (*тычет пальцем в стенгазету*). Это что такое?

Михаэла. Ничего. Слышал первый звонок? Каж-дый день бьют в било! На сегодня кончаем! (*В кон-це концов взглянула на него.*)

Петре Тика. Откуда ты выкопала эту под-пись? Ну?

Михаэла. Какую подпись? (*Подходит к стенга-зете и читает.*) «Квадратная голова». А! Ваша статья!

Петре Тика. Знаю, что моя. А подпись чья?

Михаэла. Тоже ваша. Разве неправильно?

Петре Тика. Меня зовут Петре Тика.

Михаэла. А это, значит, псевдоним — «Квад-ратная голова»? (*Кужбе.*) Правда?

Кужба в замешательстве.

Вас здесь все так называют, Петре Тика. Честное слово, все! Говорят, голова у вас... (*Чертит пальцем в воздухе квадрат. Кужбе.*) Правда?

Кужба. Э-э-э... а вот следовало бы вывесить транспарант, тот большой, прошлогодний. Вытащим через кабинет товарища Мастакана... (*Указывает на соответствующую дверь, а когда Петре Тика поворачи-вается в сторону двери, делает знаки Михаэле: «Эк, хватила!..»*) На террасе, знаете, надо бы...

Петре Тика. Вытаскивай! (*Срывает свою статью и протягивает Михаэле.*) Возьми и исправь, если я говорю...

Михаэла (*невинно*). Значит, подпись без этого? (*Чертит в воздухе квадрат.*)

Кужба уходит.

Петре Тика. Напиши как следует — имя и фа-милию.

Михаэла, видя, что он углубился в чтение стенгазеты, подходит танцующей походкой к столу, чтобы испра-вить подпись.

Петре Тика, проверив, не следит ли за ним Михаэла, пытается снять фотографию, припиленную к углу другой статьи.

Михаэла. Что вы делаете? Как, и вы тоже?..

Петре Тика. Что такое я делаю? Почему — «я тоже?»

Михаэла. Ах, оставьте! Я ведь видела... Вы хотели взять карточку.

Петре Тика. Какую карточку? (*Делает вид, что только теперь заметил статью.*) Кто вывесил этот вздор? (*Срывает статью и размахивает ею.*)

Михаэла. Это не «вздор»!..

Петре Тика. А что же?

Михаэла. Принес спортивный кружок... для Сильвии. В газете было пустое место...

Петре Тика. Было. Ну и что же?

Михаэла. Сильвия приезжает сегодня! (*Смот-рит на стенные часы.*) Уже скоро.

Петре Тика. Приезжает. Ну и что же?

Михаэла. Вы же читали «Спортивный листок»?

Петре Тика. Читал! Ну и что же?

Михаэла. И центральная печать писала о Силь-вии на прошлой неделе. В четверг!

Петре Тика. В четверг! Ну и что же?

Михаэла. Так вы ничего не знаете? Второе ме-сто... Она чемпион по шахматам!

Петре Тика. Среди женщин... Ну и...

Михаэла. И-и-и — и что же? Она вице-чемпион страны! И заслуживает не одну, а пять статей! (*Подбегает к стенгазете, чтобы опять прикрепить статью и портрет.*)

Петре Тика (*отстраняя ее*). На здоровье, про-славляй ее, но зачем же здесь! Что-нибудь одно: или мы трест «Строитель» и строим жилые дома, или листок «Шахматистка» и занимаемся показухой! Одно из двух!

Михаэла. Ох!

Шойму (*появляется на площадке, как и преж-де*). Михаэла! Что за шум? Что за...

Петре Тика (*пряча статью и портрет в карман, обращаясь к Шойму*). Не суйте нос в чужие дела!

Шойму скрывается.

Михаэла (*со слезами в голосе*). Вот вам ваша статья!

Петре Тика прикалывает статью на место.

(*Заметив, что исчезла карточка, набрасывается на него.*) Что вы сделали с портретом? Отдайте его мне... Сперва хотели его стащить, потом сказали, что это «вздор», а теперь почему взяли? Думаете, я не знаю, почему? Давайте, давайте!

Петре Тика. Что ты там такое сочиняешь? Уж не думаешь ли ты, что... (*Все же отдает ей кар-точку.*)

Михаэла. Товарищи жалуются, что мы шумим. У вас еще есть здесь дела? Если нет, то...

Петре Тика. У меня лично? Никаких дел. А у культотдела сколько угодно. (*Вынимает из кар-мана какие-то бумажки и раскладывает на столе.*) Нам разрешили экскурсию! 24 августа.

Михаэла. А кто организует?

Петре Тика. Культотдел. В Рунку. Автобуса-ми... по одиннадцати лей с человека.

Михаэла. Культотдел?

Петре Тика. Да, да. Я. Одиннадцать лей с че-ловека. Сухой паек включительно...

Михаэла. Вы? Лично вы... организуете?

Петре Тика. Да, а что же тут такого странно-го... Желающие ехать должны предъявить профсоюз-ные книжки...

Михаэла (*машинально читает заголовок одного из листов, разложенных на столе*). «Устав экскур-сии». Прогулка... с уставом?

Петре Тика. А как же?.. Прошлогодние безоб-разия не повторяются. Кто берет с собой посторон-ную женщину и выдает ее за свою жену, — пусть предъявит брачное свидетельство.

Михаэла. А метрика не понадобится?

Кужба (*входит, волоча другой транспарант*). Двери, товарищи, откройте двери!.. Дорогу празд-ничному оформлению...

Петре Тика. Какое там оформление! (*Все же машинально открывает дверь в кабинет Мастакана.*) Уж это мне оформление! (*Михаэле.*) Распредели би-леты. Ну, я ушел! (*С порога.*) Если меня кто будет искать — я на складе, по делу Чечилии Арэмиц!

Вчера опять поймал ее в парке... все с тем же Дроном Мардаре. Целовались!

Михаэла подходит к книжному шкафу и ставит за стекло фотографию Сильвии. В дверях Петре Тика сталкивается с входящим Андреем Сава; у того в руках охотничья шляпа и авоська.

Андрей (Петре Тике). Здорово! А ну, отдай мою метрику! (Жест, означающий: «Отдай немедленно!» Михаиле.) Сильвии еще здесь нет?

Михаэла. Нет.

Петре Тика. Ну ты, потише с метриками! (Михаэле.) А тебе метрика не нужна! Если меня спросят, я на складе по делу Чечилии Арэмиче.

Михаэла. И Дрона Мардаре! (Смеется.)

Андрей (хватает Петре Тику за рукав). Стой! Ты, брат, оставь свои шутки! Ме-три-ку! (Михаэле, подошедшей с пригластительными билетами.) Это еще что такое?

Михаэла. Экскурсия в Рунку. В понедельник, одиннадцать лей...

Андрей. Давай два билета! (Берет и платит.) Приехала. Я был на вокзале.

Михаэла вскрикивает: «Ура!»

Цветы, приветствия, крики: «Силь-ви-я! Чем-пи-он-ка!» Отвез ее домой на триумфальной колеснице... то есть на своем мотоцикле, в коляске. Обещала, как примет душ и переоденется, прийти сюда...

Михаэла. А на экскурсию брать с собой никого не разрешается... если вы не женаты.

Андрей. Вот и отлично! Я-то как раз женат...

Михаэла. Вы? По правде?

Андрей. Даже очень женат. (Кладет на стол Михаилы шляпу и авоську.)

Михаэла (Петре Тике). Ну, раз она его жена...

Петре Тика (доверительно, Андрею). Не говори, не подумавши. Кто она, эта женщина, которую ты берешь с собой?

Андрей. Моя жена.

Петре Тика. Жена?!

Андрей. Угу!

Петре Тика. Ты признаешься, что живешь под одной крышей с женщиной?..

Андрей. Да, признаюсь.

Петре Тика. ...и оправдываешь свое поведение тем, что я затерял твою метрику и ты не можешь жениться?

Андрей. Угу!

Петре Тика. И считаешь, что это морально?

Андрей. Угу!

Петре Тика. Ты понимаешь, что это значит — скатиться?

Андрей. Я не скатываюсь... а взлетаю.

Петре Тика. Я спрашиваю тебя официально как культработник!

Андрей. Не спрашивать надо, а радоваться, обнимать, поздравлять. (Меняя тон.) Если завтра до обеда у меня не будет метрики (показывает ему кулак), я тебе покажу! А потом возьму за шиворот бюрократов, выправлю копию метрики, женюсь и...

Петре Тика. Кто эта женщина? (Уже в дверях, так как Андрей, которому это надоело, наконец выпустил его.) Я на складе! (Кричит со двора.) По делу Арэмиче...

Во время этого разговора Михаиле надевает шляпу, сделала из авоськи вуальку и смотрит в зеркало, принимает «соблазнительные» позы, копируя Даниэлу.

Андрей (кривляние Михаилы его и забавляет и сердит; все еще раздражен разговором с Петре Тикой). Я здесь случайно не оставил свое барахло?

Михаэла. Оставили... (Взглянула на пригластительные билеты.) А для Сильвии не возьмете?

Андрей. А разве я не взял?

Михаэла. Вы взяли для жены... Вы же сказали, что женились...

Андрей. Для Сильвии взять отдельно? Знаешь, я их обеих на один билет возьму. Хорошо? (Забирает свои вещи.)

Михаэла. А Сильвия знает, что вы... женились... на вашей жене?

Андрей (по-гамлетовски). Вот в чем вопрос! (Уходит в свой кабинет.)

Михаэла (смотрит на карточку Сильвии). Ох, уж эти мне мужчины...

Шойму спускается со второго этажа, с опаской поглядывая на дверь в кабинет Мастакана, — он собирается улизнуть.

Товарищ Шойму!.. Шойму!..

Шойму. Что такое?

Михаэла. Опять хотите улизнуть раньше времени! Если столкнетесь с товарищем Мастаканом... (Жест — «Плохо, мол, вам будет».)

Шойму. Едва на ногах держусь. Чувствую себя паршиво...

Михаэла. Отлично! (Предлагает ему билет.)

В таком случае, экскурсия — ваше спасение. Едем за город двадцать четвертого: автобусы, удобное сообщение, быстрота, комфорт, избранное общество, безукоризненная организация, утонченные развлечения. Одиннадцать лей билет — почти даром! Можно и с женой.

Тем временем Кужба проносит еще один транспарант.

Шойму. Жена больна...

Михаэла. К двадцать четвертому поправится. Я встретила ее сегодня на рынке. Цветущая женщина.

Шойму. Да и я вряд ли поеду. Эта... как ее... астенция замучила.

Михаэла. Пройдет!

Шойму. Да услышит тебя всевышний!

Михаэла. А-аминь! (Заметила Мастакана в дверях и оцепенела.)

Шойму. Честь имею кланяться, товарищ Мастакан!

Мастакан (Михаэле). Ты что, молитвы над ним читаешь? (Кивок в сторону Шойму.)

Михаэла. От астенции помогает...

Шойму. Вот, приглашает меня на экскурсию... Мастакан (ворчит себе под нос). Слабость...

астения... (Направляется к своему кабинету, видит на щите фотографию Сильвии, задерживается и рассматривает ее с интересом, затем входит в кабинет.)

Шойму (мрачно). А он не лишен юмора... (Увидев карточку Сильвии, задумывается.)

Михаэла (жестом заправской кокетки протягивает пригластительный билет). Возьмите все-таки! Если не сможет поехать жена, пригласите другую... хотя бы Сильвию. Не возьмете? Неужели вы даже ради меня не возьмете?

Никем не замеченный входит Пауль.

Шойму. Если Сильвия этого захочет... Ты так мило настаиваешь... разумеется, всякое непослушание с моей стороны было бы... Я тебя как будто

впервые вижу! *(Предприимчиво начинает гладить ее лицо, шею...)*

Михаэла *(пугаясь своего «успеха», резко отстраняет руку Шойму и сует в нее билет)*. С вас одиннадцать лей!

Шойму растерялся.

(Увидела Пауля.) Пауль!

Шойму кладет деньги на край стола и, обиженный, поднимается по лестнице.

Пауль *(неловко целует ее в щеку и с минуту смущенно молчит)*. Что ты тут делаешь, Пикс? Ты выросла, Пикс, ты стала...

Михаэла *(говорит одновременно с ним)*. Пауль, как... как ты вытянулся. И часы у тебя... Когда ты приехал? Это так хорошо!

Пауль. А ты что тут делаешь? Бросила школу?

Михаэла. Нет, перешла в вечернюю. Я тут работаю.

Пауль. И давно уже?

Михаэла. Четыре месяца.

Пауль. Да-а?.. А твой отец?

Михаэла. У меня... нет больше отца.

Пауль. Умер?

Михаэла. Нет, то есть... не знаю: он переехал... ушел... одним словом, — его нет.

Пауль. Бедная Пикс! И в чем заключается твоя работа?

Михаэла. Секретарь, немножко стенографистка, немножко машинистка и еще библиотечкарь. *(Смотрит на часы.)* Сейчас будет перерыв, на меня нагрянут книгоноши. У меня одиннадцать книжных лотов, Пауль, а я не приготовила ни одного пакета!

С этого момента, продолжая разговор, девушка раскладывает книги по пачкам. Пауль ей помогает.

Пауль. И не удивительно, что у тебя не готовы пакеты, ты тут занимаешься «упражнениями у станка». *(С обидой передразнивает Михаэлину мимику «покорительницы сердец».)*

Михаэла. Неужто я так?..

Пауль. И даже похуже!

Михаэла *(огорченно)*. Я, собственно, хотела... отомстить за Сильвию.

Пауль удивлен.

Это моя лучшая подруга. Она влюбилась... *(Взгляд в сторону кабинета Андрея.)* А он теперь говорит, что женился... вот только на ком — не знаю. *(Показывает карточку Сильвии.)* Правда, она красивая?

Пауль *(ему вдруг кажется, что он должен реагировать «по-мужски»)*. Вот это да! *(Выходя из роли.)* Значит, это была месть?

Михаэла. Не дури, Пауль. *(Тоже выходя из роли.)* Месье вообще... Я мщу мужчинам...

Пауль. Значит, я «дую», а ты... *(Снова передразнивая ее «кокетство».)*

Михаэла. И ты не умеешь, и у меня не получается. Вот если бы ты видел Даниэлу, ты бы вот как на нее смотрел. *(Гарцует глазами и раскрывает рот.)*

Пауль. Она что, чемпион по кокетству, эта твоя наставница или приятельница?

Михаэла. Не знаю. Да мы, собственно, и не дружим. Она работает у нас, а когда Сильвия уехала, мне хотелось хоть с кем-нибудь поговорить.

Пауль. Интересно бы на нее взглянуть.

Михаэла. Не смейся, Пауль! Даниэла очень хорошенькая. И умная. После войны она два года училась на философском факультете!

Пауль. А на третий ее выгнали.

Михаэла. Откуда ты знаешь?.. Нет, ее не выгнали, но все ее преследовали — и профессора и студенты. За... «аморальные идеи». Она сама ушла... Пауль, что это — «аморальные идеи»?

Пауль. Да ну ее...

Михаэла. Ты знаешь, она красивая, умная, но злая. Это потому, что она несчастна. Не смейся, Пауль. Ты мужчина, тебе этого не понять. А для нас, для женщин, все эти проблемы — любовь... покорение мужчин... «школа женственности» — есть такое выражение, Пауль! — для нас все это так важно...

Пауль. Чем только занята ее голова? Гм! А по правде сказать... Попробовала бы ты быть мужчиной, хотя бы на час, вот тогда б ты увидела, как это нелегко! А для женщины, если, конечно, она красива... все просто, как апельсин.

Михаэла. Не-е-т! Когда Даниэла работала в Бухаресте, у нее были три приятельницы — красавицы, ну, понимаешь, настоящие красавицы. И они не смогли покорить ни одного стоящего мужчины.

Пауль. Если бы действительно были красивые...

Михаэла. Очень красивые! А потом, когда Даниэлу перевели из министерства в восьмой трест, у нее была заводилом дурнушка, уродина, злюка. И знаешь, что она сделала?

Пауль. Это уродина-то?

Михаэла. Смейся, смейся! Она покорила двух мужчин. Одним из них был... мой отец.

Пауль. А-а-а!

Михаэла. Мама, конечно, не такая, как Даниэла, она и сама говорит...

Пауль. Ну что ты! твоя мать симпатичная. Гораздо красивее, ну даже... чем моя мама.

Михаэла. Мама любила отца, любила ради него самого.

Пауль. А то как же? Ради другого? Любила — и прекрасно.

Михаэла. И я так же думала, пока не выросла.

Пауль. А теперь думаешь по-другому?

Михаэла. Не знаю... Мама теперь тоже говорит, как Даниэла: «Нужно любить не ради него, а ради себя! То есть не надо любить вовсе. А только — покорить, и больше ничего!» Покори она его, отец бы никогда ее не бросил.

Пауль. Покори, покори... Ничего не понимаю, чувствую какая-то.

Михаэла. И я не понимаю. *(С утрированной серьезностью повторяет изречение Даниэлы.)* Она говорит: «Хочешь покорить мужчину? Не люби его, а покоряй!.. А если полюбишь — все пропало: он тебя покорит!»

Пауль. Не все ли равно? Ты ли его, он ли тебя...

Михаэла. Она говорит, что нет. Если он тебя покорит, то потом его покорит какая-нибудь другая, а тебя он прогонит. Так получилось и с мамой...

Пауль. Странная теория!

Небольшая пауза. Оба задумались.

Как это, не любить ради него самого? Зачем же тогда «покорять» нелюбимого человека?

Михаэла. Даниэла говорит — ради денег...

Пауль. И ты после этого ее слушаешь?!

Михаэла. Сначала я смеялась. И Сильвия смеялась. А потом... папа нас бросил, оставил без копейки, а мама... она беспомощная, не умеет зарабатывать; ну, а когда в доме нет денег...

Пауль. Как?! Ты думаешь, что можно жить без любви?

Кароль *(входя на этом слове)*. Нельзя, честное

слово, нельзя (Паулю.) Здорово! (Обоим.) Без любви не обойдешься!

Михаэла. Товарищ Кароль, разрешена экскурсия в Рунку, одиннадцать лей билет... с женой двадцать две...

Кароль берет билеты, платит и уходит в технический отдел.

Откуда ты его знаешь?

Пауль. Дружит с отцом...

Михаэла (озабоченно смотрит на часы). Сейчас кончается работа, придут книгоноши, а мы ни о чем, ни о чем не успели поговорить! Когда ты вернулся? Расскажи мне все-все-все. Какие у тебя там друзья... и про город... вообще все! Бухарест красивый?

Пауль. Очень красивый. Особенно теперь — дома с цветными балконами, разноцветные стены!

Михаэла. И у нас строят красиво. Вот смотри: 2511 квартир! (Увидев Даниэлу.) Здравствуй, Даниэла.

Даниэла (молча кивает, но больше — в сторону Пауля. Стоя спиной к ним, поправляет перед зеркалом прическу, одергивает платье. Не оборачиваясь, Михаэле). Ты мне представишь своего поклонника? Вижу, что он забыл меня.

Михаэла. Разве это поклонник — это друг. (Паулю.) Вы разве знакомы?

Пауль (Даниэле). Нет... хотя... кажется... знаю, вас непростительно забывать... Да, кажется, мы встречались... а может быть, я ошибся... Нет, не помню! (Михаэле.) Представляешь, не помню — и все!

Даниэла. В Бухаресте, в семье Винтилеску, пять месяцев тому назад. (Кокетливо.) Я, вероятно, с тех пор здорово постарела?

Пауль хочет казаться бывалым мужчиной, он подражает жестам своего отца. Михаэла, всеми забытая, сначала неприятно поражена, потом поведение друга начинает ее забавлять, она копирует самые смешные жесты Пауля и смущает его этим все больше и больше.

Пауль. Что вы! Да нет же... погодите, да-да, теперь припоминаю... очень даже хорошо помню. Ну конечно же, у Винтилеску! Там был и отец. Могу даже подробно описать, в каком вы были платье. Помню все — туфли, прическу... чулки. (Разговаривая, зажигает папиросу, но видно, что не умеет курить, и кашляет.)

Даниэла. О! Говорят, надо опасаться мужчин, которые напоминают платье, то есть форму, а не содержание.

Пауль. Ко мне это не относится... для меня важнее всего содержание, выражаясь языком философов — голая истина.

Даниэла. А!

Пауль (все более встревоженный тем, что Михаэла не унимается). Вся беда в том... что тогда, у Винтилеску... вы больше говорили с отцом, чем со мной... Еще с тем носатым, который хвастался, что покупает машину «уфа», или «пуфа», или «муфа», — не помню. Я слышал, как он говорил это вам. Что ты там делаешь, Пикс?

Михаэла. Я? Ничего. А вы? (Подражает его движению, стряхивая воображаемый пепел.)

Даниэла (смотрит подозрительно то на одного, то на другого). Почему она Пикс?

Пауль. Так мы ее в школе прозвали... она, знаете, еще маленькая... во всяком случае — моложе меня... Мы дружили... (Михаэле.) Что ты смеешься? Ведь мы дружили? А теперь разве не друзья?

Даниэла (холодно). Наверху, в диспетчерской, есть кто-нибудь?

Михаэла утвердительно кивает головой.

(Поднимается на второй этаж.)

Пауль (обиженный, тушит папиросу). Как тебе не стыдно, Пикс! Если бы я знал...

Михаэла. Если бы ты знал, какой ты был смешной, когда... (Изображает его в роли кавалера.)

Пауль. А ты?.. (Копирует ее в роли «покорительницы сердец».)

Михаэла. Я женщина.

Пауль. А я, значит, не мужчина?

Михаэла. Ты на самом деле решил покорить Даниэлу?

Пауль. Откуда ты это взяла? (С раздражением, покровительственным тоном.) Когда женщина говорит так, как сейчас она — ты же сама слышала... мужчина, если он стоит чурбан-чурбаном, будет просто дураком. Согласна?

Михаэла (задумчиво). Пауль, у тебя есть деньги?

Пауль. Новое дело!

Михаэла. Она считает, что разговаривать так, как она только что с тобой говорила, можно только с мужчинами обеспеченными. Пауль, а если я буду говорить с тобой, как она?

Пауль. Тоже, выдумашь! Посмеюсь хорошенько — и все.

Михаэла. Видишь, какая путаница. Я вот стараюсь (смешно передразнивает сама себя, повторяя свои «упражнения»), а тебя покорить никак не могу. Знаешь, что? Покори ты меня! Но, я тебя покорю. Хочешь?

Пауль (шепотом). Хочу, Пикс.

Михаэла (одновременно, тоже шепотом). Хочешь, Пауль?

Пауль (встревожен, видя, что Даниэла возвращается). Ухожу, Пикс. (Смотрит на часы.) Меня ребята на стройке уже минут десять как ругают. Где найти инженера Саву?

Михаэла. Саву? Саву?..

Пауль. Андрея Саву.

Михаэла. А! (Указывая на дверь.) Зачем он тебе?

Пауль. Он будет судьей... Это мой друг!

Михаэла. И мой тоже. (Поправляясь.) То есть был, когда дружил с Сильвией, а теперь, если он женился...

Пауль (стуча в дверь). Значит, так, Пикс, до завтра. На матче, в семь вечера! Жду тебя в нашем сквере. (Входит в кабинет.)

Даниэла (входя). Не знала, не знала, что у тебя уже есть... мальчик.

Михаэла. Зачем ты так говоришь? Мы с ним еще в детский сад вместе ходили, и в школе за одной партией сидели... (С опаской, словно производя вылазку на заминированное поле.) Он... тебе нравился? Да?

Даниэла. Из него получится порядочный шалопай. Если ты девочка умная, то пусть все останется так, как было в детском саду: от дальнейшего воздержись. Он не для тебя! Я бы на твоём месте строила глазки Петре Тике: человек с положением, говорят, у него есть дом в деревне, да сверх того еще и поет.

Михаэла. Ревет! Он в хор влез, чтобы следить, не целуются ли на репетициях.

Даниэла. Это, конечно, не умно. Но что с того?

Прибери его к рукам: дураки, как правило, хорошие мужья. А юного Мастакана ты брось, пока об этом не проведал... *(Жест в сторону кабинета Мастакана.)*

Михаэла *(опешив)*. Разве Пауль... сын Мастакана? О-о-о!..

Даниэла. А ты и не знала?

Потрясенная Михаэла отрицательно мотает головой, хочет что-то сказать, но, увидев выходящего из кабинета Мастакана, застывает на месте.

Мастакан *(Даниэле)*. Кто-то говорил, что вернулась Сильвия. Если увидите, пошлите ее ко мне... *(Указывает на дверь своего кабинета.)* Надо передать ей кое-что — смету с приложением.

Даниэла *(многозначительно)*. Любопытно, во что тебе обошлось это приложение?

Разговор ведется вполголоса, так, что Михаэла его не слышит.

Мастакан. Сцена?

Даниэла *(холодно, с иронией)*. С тех пор как ты избегаешь меня, я не давала повода так думать. Разве я унижусь до сцены? Мне просто захотелось дать тебе толковый совет.

Мастакан. Совет? Мне? Вот повезло. Ну, давай. *(Перестал злиться, — и теперь можно узнать движения и интонации, которым подражал Пауль.)*

Даниэла *(перехватив его взгляд, брошенный на карточку Сильвии)*. Именно в связи с ней... с Сильвией. Столько времени ухаживать — и с грехом пополам получить чин старого верного друга, эдакого доброго папашки... Нечего сказать, завидное положение. И на том спасибо, большего все равно не добьешься.

Мастакан. Почему?

Даниэла. Можно говорить откровенно, да?

Мастакан. Черт тебя знает, как это у тебя получается... Твое великое лицемерие — именно в искренности. Ну, говори.

Даниэла. Ты только оскандалишься. Сильвия не такая, какой была я... какая я теперь... или какой я хотела быть.

Михаэла *(наконец решилась: подходит с приглашенными билетами)*. Товарищ Мастакан!

Мастакан. Ты что, стрекоза?

Михаэла. Экскурсия в Рунку. Для вас забронировано три места.

Мастакан *(похлопывая себя по бедрам)*. Я как будто не такой уж толстый. *(Берет один билет.)*

Михаэла. Разрешено брать с собой и жен. *(Сует ему в руку и остальные два приглашения.)* Для вашей жены... и для Пауля! С вас тридцать три леи.

Мастакан *(отсчитывая деньги)*. Какого Пауля?

Михаэла. У вас разве нет сына?

Даниэла. Это его подружка.

Михаэла. С самого детства.

Мастакан *(Михаэле)*. Но почему — Пауль? Моего сына зовут Каин.

Михаэла. Неправда! Каин — это ошибка, это так только в документах.

Мастакан *(шаря по карманам в поисках недостающих денег)*. Ух ты!

Михаэла *(не сдаваясь)*. Пауль гораздо лучше.

Мастакан. Возможно. Но и у Каина есть свое место в Библии, и, представь себе, гораздо более важное, чем у твоей покровительницы, святой Михаэлы.

Михаэла. В Библии есть и Иуда и Вельзевул. А кого так зовут? *(Считает деньги.)*

Мастакан смотрит на нее неодобрительно, хотя и не принимает все это всерьез.

Подумайте только, как это звучало бы в письме: «Целую тебя, Иуда», «С дружеским приветом, твой Каин». Как-то учитель физики, вместо того чтобы вызвать к доске Пауля-Каина Мастакана, сказал: «Пауль-Иуда Вельзевул»... И тогда Пауль ушел с урока. Сказал, что идет в ад. А сам отправился на рыбалку.

Даниэла. А ты-то откуда знаешь, что на рыбалку?

Михаэла. Он и меня с собой взял. Ваш Каин — мой Пауль.

Мастакан *(дает ей деньги)*. Вот, получай!

Из кабинета доносится звон разбитого стекла.

Что этот осел там натворил? *(Не придавая особого значения этому случаю, идет в кабинет, — оттуда слышен его голос, спокойная констатация факта.)* Так я и знал, стекло вдребезги, ко всем чертям. *(Затем возвращается.)*

Петре Тика *(входит, вне себя от возмущения)*. Товарищ Мастакан! Если мы общими усилиями не призовем их к порядку, если не проработаем как следует, не протрем с песочком, то погрязнем в подобных случаях. У нас уже имеется случай с Чечилией Арэмиц...

Мастакан *(тоном человека, которому это надоело)*. Знаю, знаю! И с Дроном Мардаре.

Петре Тика. Ср Стелианом Петриу и Кокой Параскив. А теперь свеженькая новость — случай с Савой...

Мастакан. С Андреем?!

Петре Тика *(вскипая)*. И откуда берется эта распушенность, гниль!

Мастакану надоело, он возмущен и жестом останавливает Петре Тику. Немая сцена.

Пусть он нам очки не втирает. Если он пристаёт к женщинам, если он отговаривается тем, что ему некогда жениться, что он потерял документы, то...

Мастакан. Да вы что? С ума сошли?

Петре Тика. Он сам признался, товарищ Мастакан! Надо сигнализировать руководству, а лучше — в трест или в министерство. Пусть призовут к порядку, пусть хорошенько пропесочат его!

Мастакан демонстративно уходит в свой кабинет и захлопывает дверь перед носом Петре Тики.

Михаэла *(Петре Тике)*. Это вранье, Андрей женат. *(Вполголоса, скорее для себя.)* Женится.

Даниэла *(растерялась, не владеет собой)*. Когда он успел? На ком?

Михаэла *(Даниэле)*. Он взял два билета, один для себя, другой для жены. *(В сторону, с недоумением.)* А для Сильвии не захотел...

Небольшая пауза. Сильвия появляется на пороге, обхватывает сзади Михаэлу за плечи.

Эй, кто? *(Узнав Сильвию, бросается ей в объятия.)* Наша чемпионка! Ура! Ура! Какая ты молодчина. Браво! Ты будто на море побывала, черная до... до... до... как копирка!

Сильвия. Так уж свет устроен: одни — как копирка, другие — как березонька.

Кужба *(выходит из кабинета Мастакана, вынося на чертежной доске осколки стекла)*. А-а-а! Гости.

Сильвия. Дядя Кужба, здравствуйте. Вам что — поручили бить стекла?

Кужба. Здравствуй, здравствуй. Молодчина! Поздравляю. *(Кладет доску на пол, жмет Сильвии руку, целует ее в лоб, снова берет свою доску и выходит, чтобы через некоторое время вернуться в кабинет Мастакана с новым стеклом, замазкой, метлой и доской.)*

Даниэла стоит в стороне, бросая на подружек хмурые взгляды.

Сильвия *(подходит к Даниэле)*. Здравствуй, Даниэла. *(Протягивает ей руку.)* Я постараюсь не помнить твои тоненькие коготки.

Даниэла. Привет! И у тебя, я вижу, коготки отросли. *(Осматривает ее.)* Да-а, типичная работница стройки.

Сильвия. Что поделывать, это мой стиль. Вот когда я берусь за роли роковых женщин — всегда провал.

Михаэла. И у меня тоже. Ой, Сильвия, сколько у меня новостей...

Петре Тика сперва смотрит на Сильвию издали, с умилением, но постепенно он приходит в себя и агрессивно покашливает.

Сильвия. Петре Тика!

Петре Тика. Здравствуйте.

Официальное рукопожатие.

Даниэла *(Петре Тике, ядовито)*. Сообщите ей самое приятное, пусть порадует.

Сильвия. Готова, слушаю.

Даниэла. Про Андрея...

Михаэла *(в растерянности, Даниэле)*. Какая ты злая. Тебе не терпится.

Петре Тика. Нет уж, позволь... *(Сильвии, сурово.)* У вашего Андрея что-то там такое с одной женщиной...

Сильвия *(забавляясь, в тон ему)*. С одной? Почему не с двумя?

Петре Тика. Распускает слухи, что потерял свидетельство о рождении и поэтому не женится. Да еще и меня шантажирует.

Михаэла. Вас бы не шантажировать, а отколотить — он так и сказал. *(Сильвии.)* Петре Тика потерял метрику Андрея.

Сильвия. Знаю.

Петре Тика. Ничего вы не знаете! А впрочем, все может быть. *(Входя в раж.)* Инженер из рабочих, интеллигент нового типа! Гений. Кандидат в члены партии. А если он и гений и человек нового типа, так пусть и ведет себя соответственно. *(Вызывает Сильвию на откровенный разговор, пыхтит, задыхается.)* Так знайте же, я начинаю понимать, что вы имеете ко всему этому прямое отношение: это вы сожительствоете с Андреем Савой.

Сильвия, улыбаясь, кивает головой.

(Видит, что все его надежды на эффект рухнули. Ревность и разочарование отшибают у него способность соображать. Требовательно.) Признавайтесь! Это — так?!

По лестнице со второго этажа неслышными, копытными шагами спускается Шойму. Одновременно появляются Кароль и Мастакан. Первым увидел Сильвию Кароль.

Кароль. А-а! Сильвия!

Мастакан *(почти шепотом, дивясь сам своей радости)*. Вернулась наша голубушка!

Сильвия *(чистосердечно протягивая ему руку)*. Какая там голубушка — галка.

Мастакан. Чаше бы летали такие галки, шен у нас вытянулись бы, как у жирафов. Кармен, Аида, лауреат чемпионата... *(По его жестам можно опять угадать источник приемов и повадок Пауля.)*

Петре Тика *(сплошная злоба и желчь)*. Товарищ Мастакан, вот нарыв и прорвался!

Мастакан. Идите вы с вашим нарывом к... ветеринару! Что за чертовщина! *(Сильвии.)* Солнышко-то, видно, так и льнуло к тебе, нам на зависть, целовало, миловало.

Петре Тика. Товарищ Мастакан, я не понимаю ваших восторгов, здесь только что выяснилась вопиющая ситуация, а мы целуем ручки и улыбаемся.

Мастакан. Какая еще ситуация? Что вы тут все нудите?

Михаэла *(Петре Тике)*. Квадратная голова.

Петре Тика *(Михаэле)*. Пусть будет квадратная, зато я не теряю ее, сидит прочно. *(Мастакану, указывая на Сильвию.)* А вот у ее ребенка, скажите-ка мне... да-да, предположим, — если даже круглая или продолговатая, — будет ли она законная?! *(По своей привычке, тянет Мастакана в сторону пошептаться наедине.)* Слушайте, может быть, я перегибаю, но как-то же надо спасти наши нравы.

Мастакан. Отстань! Спасать нравы — это все равно, что связывать веревкой ветер.

Петре Тика. Линия наименьшего сопротивления, товарищ Мастакан. Думаешь, легко мне, когда Чечилия Арэмиц...

Мастакан *(обрывая Петре Тика)*. Кто тебе дал право?!

Из кабинета Мастакана снова слышен звон разбитого стекла.

Да прекратите вы это наконец! *(С криком устремляется в свой кабинет.)* Так мы до праздника все здание разнесем! *(Уходит.)*

Сквозь полуоткрытую дверь слышны его крики и возгласы Кужбы.

Здесь будто стадо кабанов побывало! Будто буйволы дрались, носороги, бронтозавры!.. Слезай отсюда! Да осторожней, ты, чучело, а то шею свернешь! Кто здесь всем этим распоряжается? Либо дело делайте, либо убирайтесь ко всем чертям! Семеро приказывают, а работает один, да и тот калека.

Появляется Андрей, за ним идет Пауль. Сильвия захлопывает дверь кабинета Мастакана, затем что-то говорит Андрею, и тот выпроваживает Петре Тика. Одновременно Пауль пытается успокоить Михаэлу и что-то объяснить ей. Кароль поднимается на второй этаж.

Шойму *(Даниэле)*. Я, собственно, не понял, что за шум вокруг Сильвии?

Даниэла. Кажется, она крутит с Каролем... или с Петре Тикой... а может и с Мастаканом... не знаю точно, она их всех здорово запутала. *(Проходит в кабинет технического отдела, разговаривая с Шойму.)*

Мастакан *(открывая дверь. Первая реплика предназначается Кужбе)*. Чем мы занимаемся? Оформлением или разрушением? А там что? Или все онемели? *(С порога.)* Да что ты, Кужба, ослеп? Все косо, криво, шиворот-навыворот. Для кого развешивал? Для косоглазых? *(Увидел Пауля.)* А ты как сюда попал? Зачем? Тебе не место в этом сумасшедшем доме.

Пауль. На правах гражданина имею доступ в любое учреждение Румынской Народной Республики.

Мастакан. Гражданин? Молокосос ты, а не гражданин! Я же запретил тебе здесь околачиваться.

Пауль (спокойно). У нас футбольная встреча, ребята послали меня за Андреем — звать в судьи. Мастакан. Встреча? Судья? Андрей? За нас вы все меня водите. Я-то вижу, у тебя на уме не футбол, а девчонка.

Пауль. Какая девчонка?

Михаэла. Он — мой друг, я вам уже сказала, что мы...

Мастакан (Паулю). Друзья детства? Какой дурак этому поверит? Что такое подружка? До седых волос дожил, а не довелось узнать. (Сильвии.) В моей практике ничего подобного не встречалось. (Паулю.) Для чего я тебя растил? (Все больше обращаясь к Сильвии.) Чтобы какая-нибудь вертихвостка обкрутила одним дураком больше? С пятнадцати лет начинаешь?

Пауль. Мне семнадцать!

Мастакан. Ладно. С семнадцати подружек заводил? Его «подружка»? Никаких «подружек», если хочешь стать человеком! И не корчи рожи. (Сильвии.) Женщина никогда не может быть просто другом! Ни-ког-да! (Паулю.) Для них важно... (Смотрит скорее на Сильвию, чем на Пауля.) На! Возьми. (Вынимает деньги и протягивает их Паулю, кивая на Михаэлу.)

Девочка плачет.

Это еще что?! (Швыряет деньги Паулю.)

Сильвия (берет Пауля за руку и подталкивает его к двери). Уходи! Придешь позже... завтра...

Пауль — сейчас он снова мальчишка — уходит.

Мастакан (Сильвии). Пожалуйста, не вмешивайтесь.

Сильвия. Я не могла сказать при вашем сыне, но подобная истерика излечивается просто — парой пощечин. Сожалею, что я не осилила этот метод.

Мастакан (остывая). Это все? Вы только об этом и сожалеете?

Сильвия. Да. (Михаэле.) Ну, успокойся. (Отводит ее.)

Мастакан (им вслед.) Чтoб вас всех черт побрал! (Уходит в свой кабинет, хлопнув дверью.)

Небольшая пауза. Со стройки доносится звон била — сигнал к окончанию работы.

Андрей (возвращается с Паулем). Кончилось?

Сильвия утвердительно кивает. Андрей заглянул в кабинет Мастакана, а затем быстрыми шагами поднимается вместе с Сильвией на второй этаж.

Михаэла. Пора открывать библиотеку, а у меня и пакеты для книгонош не готовы.

Пауль протягивает ей свой носовой платок.

(Берет платок. Указывая Паулю на деньги.) Деньги валяются... Подними, Пауль. Все же — твои.

Пауль (отрицательно качает головой, но все же нагибается и хмуро подбирает деньги). Ты... прости...

Михаэла. Он, может быть, и не хотел...

Пауль. Ты мой лучший друг...

Михаэла. Да, Пауль.

Пауль. Когда встретимся, Пикс?

Михаэла. Когда ты скажешь.

Короткий прощальный жест рукой. Пауза. На пороге появляются двое молодых рабочих — юноша и девушка, они держатся за руки. Пауль внезапно принимает решение. Зажав деньги в кулаке, он входит в кабинет отца и захлопывает дверь. Михаэла в ужасе.

Юноша (с книгой в руках, ничего не замечая). Добрый день.

Михаэла (сухо, по-деловому). Здравствуйте. (Указывая на книгу.) Обменять?

Юноша утвердительно кивает.

Что бы вы хотели взять?

Юноша (девушке). Спросим?

Оба прыскают со смеху.

(Михаэле.) Что-нибудь... про любовь. (Девушке.) Правда?

Михаэла. Две книги или опять одну на двоих? Девушка. Зачем же нам две?

Юноша (Михаэле). Одну, но потолще. (Девушке.) Так?

Михаэла (у шкафа, ища книгу). Что-нибудь про любовь... (Делает усилие над собой, чтобы не разрыдаться.)

Занавес

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

КАРТИНА ПЕРВАЯ

Кабинет Мастакана. На балконе транспаранты. На письменном столе бумаги, смятые деньги Пауля. Где-нибудь лозунг, видный и для зрителей: «Больше внимания малой механизации!» Пауль сидит на стуле. Он весь — упрямство, возмущение, подозрительность.

Мастакан. Да, дорогой, твой папка должен с тобой всерьез поговорить. Не так, как до сих пор, — теперь у нас с тобой мужской разговор.

Пауль. Хорош разговор... (Жест в сторону де-нег.)

Мастакан. В жизни и деньги говорят свое слово. И тебе придется работать ради этих бумажек. Пока что работает твой папка. (Насильно вкладывает сыну деньги в руку.) Почему ты не позволяешь мне сделать тебе подарок?

Пауль (встает и кладет деньги на стол). Ты мне их даешь для... да-да, ты намекнул и даже кричал и чуть ли не называл все своими именами. Я понял.

Мастакан. Отлично, что понял, но скверно, что я кричал. Папка сознается. Кричать не надо было. Но теперь мы толкуем с глазу на глаз. (Протягивая ему деньги.) Это останется между нами. Между тобой и мной.

Пауль (отстраняясь). Папа!

Мастакан. Что еще? Сказал я тебе что-нибудь об этой твоей девчонке? Не сказал. (Насильно

сует ему деньги). Это подарок. Твой папка все понимает!

Пауль. Папа!

Мастакан. Все! Ей ты ничего не говори. Ваши отношения касаются вас двоих. Отец ничего не видит и не слышит. Отныне он твой друг.

Пауль (в ужасе отступая к двери). Папа!

Мастакан. Оставь свои фокусы! И не ищи второго смысла, все очень просто. Хочешь — забудь об этих деньгах. Хочешь — сойди с какой-нибудь там... А когда захочешь развязаться — тогда-то они, деньги, и пригодятся.

Отмахиваясь от денег, Пауль невольно ударяет отца по руке. Несколько бумажек падают на пол.

(В сердцах засовывает ему деньги в карман, открывает дверь и выставляет его.) Я с ним по-человечески, а он... Пшел вон, дурак! (Захлопывает дверь.)

Небольшая пауза.

Нервы... (Открывает дверь.) Кужба! (Закрывает дверь, как только Кужба входит.) Она еще здесь?

Кужба (шепотом). Да.

Мастакан (тоже шепотом). Что делает? (Громко.) Говори громче! Здесь нет покойников. И там нет.

Кужба (шепотом). Книжки выдает и... того...

Мастакан. Что того?

Кужба. И плачет... Тихонечко этак... (С насмешкой.) Может, вам мешает?

Входит Андрей, выпроваживает Кужбу. Оставшись наедине с Андреем, Мастакан не выдерживает.

Мастакан. Ну, кто начнет? Ты? А может быть, я?

Андрей. Сейчас я говорил с Паулем.

Мастакан. И я с ним говорил. (Ходит по комнате.) Я прекрасно понимаю, что в теперешних условиях урок, который я дал своему сыну, можно истолковать...

Андрей. «Урок»!

Мастакан. Я не Макаренко и не Песталоцци. Я обыкновенный, заурядный отец и исполняю свой долг, как умею. (Опять забегал по комнате.) А получилось вроде... положим, совсем ничего не получилось — я попал пальцем в небо... Самокритика, изволь! Знаешь — понесло! Черт бы меня побрал. Буду сожалеть, если и Сильвия и ты не так поймете.

Андрей. Пойдем.

Мастакан. Спасибо. И если ты хочешь ругать меня, что я устроил истерику в служебное время, обидел Сильвию, и т. д., и т. п. — на здоровье, ругай. Но что касается воспитания сына, и в особенности в таких деликатных вопросах... как чувства, — я не намерен ни с кем делить свои отцовские обязанности. Да, у меня на этот счет свои принципы, свой опыт. (Резко.) Ты еще хочешь здесь остаться? Или выйдем вместе?

Андрей. К сожалению, я задержусь еще на полчаса... (Уходит.)

Мастакан хочет его удержать, но самолюбие берет верх. Небольшая пауза.

Мастакан (открывая дверь). А ну, пожалуйста — сюда, барышня. Да, ты, ты...

Появляется Михаэла.

Чего носом шмыгаешь?

Михаэла. Я не шмыгаю. (Всхлипывает, но старается держаться с достоинством.)

Мастакан. А почему сопишь?

Михаэла. Я не... соплю. Я... я не знала, что вы отец Пауля.

Мастакан. А если бы и знала, что б делала? Или вернее, чего бы не делала?

Михаэла. Не знаю. (Набравшись храбрости.) Я бы занялась вами... и... и...

Мастакан (обрывает ее). То есть как это — «занялась» мной? Что я, безрукий, безногий, слепой? Михаэла. Нет-нет! Но... я и мамой теперь занимаюсь. Она никогда не работала, и пока я ей не найду работу... Она ведь у меня тоже...

Мастакан. Что значит «тоже»?

Михаэла. Нет. Собственно, не тоже, а наоборот.

Мастакан. Послушай, лгалица, оставь ты свою маму в покое! Я тебе не мама и не папа, а работы у меня хоть отбавляй...

Михаэла. Конечно, у вас много работы, но...

Мастакан. Опять «но»? Чего же мне не хватает?

Михаэла. Вами бы я занялась по-другому. Конечно, сравнивать вас с мамой неуместно. Я и сказала: «наоборот»... Тогда бы вы ни за что не дали Паулю эти деньги... Этого совсем не надо было делать, совсем-совсем...

Мастакан (встретившись глазами с Сильвией, которая просунула голову в дверь). Ты говорила с Андреем?

Сильвия утвердительно кивает и входит. Появляется Кужба.

Сильвия (Михаэле). Дядя Кужба беспокоится, что ты здесь так долго задержалась...

Мастакан. Что значит «здесь»? В пещере людоеда? Гм!.. Хорошо, что... Одним словом, инцидент исчерпан. (Михаэле.) И откуда тебе знать, что нужно человеку, а чего не нужно «совсем-совсем»...

Михаэла (в то время, как Сильвия тянет ее к двери). Нет... Я же вам сказала...

Мастакан. Иди и занимайся своим делом.

Михаэла с Сильвией и Кужбой уходят. Небольшая пауза. Звонит телефон.

Алло!.. (Произносит, не поднимая трубки, видимо, у него разболелась голова.) Да, я... (Поднял трубку.) Что?!.. Откуда ты, из дому?.. Куда исчез?.. Как это — навсегда? Софья, милая, говори так, чтобы можно было хоть что-нибудь понять!.. Что? Это еще откуда?.. Деньги? Ну, да. А что же еще я мог ему дать?.. Нет, ничего не говорил, ни о какой женщине. Просто — дал денег. На конфеты от отца... Ладно, ладно... Софья, милая, брось ты этот тон. (Повышает голос, обращаясь как бы ко всему свету.) Я, слава богу, в няньках не нуждаюсь. Что вы, на самом деле, с цепи сорвались? Все на меня! Почувствуете, опекаете, воспитываете!.. Нет, Софья, делай, как знаешь. Точка. (Бросает трубку, снова ее берет и говорит, набрав номера.) Выростила на свою голову! (В полном смятении сунул трубку в карман, потом опомнился.) Андрей! (Бросается к дверям и распахивает их.) Товарищ Сава ушел? Сава! Андрей! Иди сюда.

Андрей (входит). Что?

Мастакан. Ничего. (Пододвигает ему стул.)

Андрей не спешит сесть.

Ушел... Она говорит — совсем.

Андрей. Пауль?

Мастакан. Наговорил матери дерзостей, предназначенных для меня... и ушел.

Андрей. Куда?

Мастакан. Говорит — ушел совсем. Говорит — всерьез. Что с ним такое? Ты понимаешь что-нибудь? *(Смочил платок водой из стакана и обвязал себе голову.)*

Андрей. М-да...

Мастакан. Ты думаешь, он окончательно... совсем?

Андрей. Возможно.

Мастакан. Найдет ли она его? *(Жест в сторону телефона — жена, мол, разыскивает.)*

Андрей. Возможно.

Мастакан. Ты или говори толком, или молчи. Мне посоветоваться нужно, а ты что-то бормочешь. Что означает твоё «возможно»?

Андрей *(глядя ему прямо в глаза)*. Все, что хочешь.

Мастакан. Допустим, что он уже вырос и поступает так, как ему угодно. А мне-то что делать? Бежать вдогонку? Убеждать, уговаривать?

Андрей. Подумайте. *(Садится на стул в такой же позе, в какой сидел здесь Пауль.)* Вообразите, что я — это он. Вы меня нашли, я вернулся. Неужто вы мне так ничего не скажете? И ничего не спросите?

Мастакан. Ты думаешь, если бы ты был он, то уселся бы на этот стул? Не-ет, голубчик! Остался бы вон там, у дверей. Чего головой мотаешь? Так и он делает. Точь-в-точь! Головой мотает и глаза таращит. *(Всерьез обращаясь к нему, как к Паулю.)* Нет, сынок, этот номер не пройдет! Маленького я тебя никогда не бил, а теперь... отвещаешь ремня. Теперь... *(Спохватившись.)* Вот и все, что он от меня услышит.

Андрей. Какой лаконизм.

Мастакан. Да, и не по моей вине.

Андрей. А по чьей вине?

Мастакан. Не по моей, не по его, не по твоей. Просто — жизнь есть жизнь. Заповеди ему читать? *(Загибает пальцы.)* Не укради, не убий, из дому не убегай, этого не смей, того не делай... Поповские штучки. Правила Петре Тики! Сиди смирно, не ерзай на стуле. *(Сам он все время ходит вокруг да около телефона.)* Вот уже столько тысячелетий разные тупоголовые, вроде нашего культработничка, выдумывают подобные правила. Под благовест речей плодят воров... *(Опять как бы нечаянно набирает номер.)* ...бездельников, убийц, обывателей, иезуитов. *(В трубку.)* Заповеди человека нисколько не исправили. Алло!.. Софья, дорогая моя, разве так можно?.. Держи меня хотя бы в курсе дел. Одно только слово: вернулся или нет?.. Что-нибудь узнала?.. Подал признак жизни?.. Ладно, ладно! Хорошо, хорошо! *(В замешательстве кладет трубку.)* И ей не легче. *(Внезапно возобновляет разговор.)* Когда отвечаешь за судьбу человека, за судьбу мальчишки его возраста... возраста всяких там дерзаний... любви, разве тут помогут заповеди? Пусть сам ходит, да спотыкается, да шишки себе набьет; сам должен научиться обо всем судить, все видеть и понимать! А заповеди... От них мозги сохнут...

Андрей. А-а-а... Значит, если не заповедями, то ремнем надо учить? Для прояснения мыслей?

Мастакан. Я это ему говорю, а не тебе.

Андрей. А я отвечаю за Пауля. Мы ведь решили, что я — это Пауль.

Мастакан. Моего сына зовут Каином, а не Паулем.

Андрей. Вы что, всерьез? Всерьез на этой глупости настаиваете?

Мастакан. Во-первых, это не глупость, во-вторых, я вовсе на этом не настаиваю, в-третьих, у меня нет другого выхода. Он — Каин! В сущности все мы Каины. *(Вполне серьезно.)* Ты раскрыл когда-нибудь Библию? *(Набирает номер, ему не отвечают. Говорит, продолжая держать трубку у уха.)*

Андрей. Редко. Вернее, только один раз — вчера...

Мастакан. Вчера? Хорошенькое дело! Едва сошел с поезда, не успел перекинуться словом с машинными — и шашь к чужим, наговаривать на отца.

Андрей. Не к чужим, а к другу.

Мастакан. Говорить об отце?

Андрей. О «Каине»...

Мастакан. Все едино.

Андрей. Трогательная солидарность. *(Развеселился, играет с пресс-папье.)*

Мастакан *(сердито вырывает пресс-папье у него из рук.)* Софья! Где она шатается... *(Бросает трубку.)* Все распустились, своевольничают! Андрей, не будем играть словами. Поверь мне, Каин — это не просто имя. Это, если хочешь... *(Не находит подходящего слова.)*

Андрей. По-вашему, мировоззрение?

Мастакан. Не фырчай! Ты теперь говоришь со мной, а не с этим шалопаем... Да, мировоззрение. Это интересно и для твоего материализма... Исторического там, диалектического... понятия не имею, какого.

Андрей. Заметно...

Мастакан. Ладно. Пусть будет по-твоему. Не имею понятия — и точка. Я самый обыкновенный, темный обыватель, в голове у меня туман, путаница. Доволен? Нравится?

Андрей. Нет. Совсем не нравится. Это первое, что мне в вас не нравится.

Мастакан. Пожалуйста, без преувеличений! Если интеллигент, человек, рассуждающий вполне здраво, постарше тебя лет на двадцать, назвал своего сына Каином, — это он сделал отнюдь не с пьяных глаз. Каин — это первый настоящий человек. Он взял в руки дубинку, размахнулся и треснул... Мой сын должен это понять, или, во всяком случае, понять и это. Жестокость это истина, но от нее не спрячешься. Дубинка — самый верный символ.

Андрей. Ум еще тогда был сравнительно мало развит.

Мастакан *(не обращая внимания на его слова)*. И пошел Каин махать дубинкой, сокрушая все на своем пути. И человека и заповеди — ничего не пощадил! И даже брата своего Авеля. И самого господа бога! Низложил его, уничтожил. В Библии все так и написано — книга Бытия, глава четвертая, стих 15: «И сделал господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его». А Каин определил бога к себе в сторожа.

Андрей смеется.

(Сердится, но тоже смеется, передразнивая Андрея.) Смеяться тут нечего. Дубинкой расчистил он вокруг себя место — и принялся за дело. Он, Каин, наш покровитель. Покровитель каменщиков и строителей.

Андрей. Все это было, разумеется, до национализаций?

Мастакан. Дорогой мой, я не шучу. Каин — это прообраз человека, построившего первый в мире город.

Андрей. Знаю, помню, Енохия...

Мастакан. Да. Этот город создан не «по слову господню», а силой дубинки, силой руки, разума и золота... Потом он обучил первых оружейников: чтобы разрушать города, которые будут строить другие.

Андрей. До чего же предприимчив этот ваш «прообраз».

Мастакан. Таков человек, Андрей, такова и цивилизация. Он научился одновременно и строить и разрушать... И заселил свой город первыми рабами... И нашей человеческой любви — высокой, низкой, ну, словом, такой, какая она есть, любви, с которой теперь вот столкнулся и мой сын, — положил начало все тот же Каин.

Андрей. Каин? Готов голову дать на отсечение — это он во всеоружии своих физических, умственных и денежных средств начал торговать любовью...

Мастакан (*невозмутимо*). Первым гаремом мы обязаны ему... Тот же Каин заставил работать первых мыслителей, поэтов, плясунов, музыкантов...

Андрей. Все той же дубинкой?

Мастакан. Именно дубинкой... Это одна из самых правдивых страниц, которые были когда-либо написаны о человеке.

Андрей. О человеке времен Каина?..

Мастакан. О человеке вообще! Тут уж никакая диалектика не собьет (*Загибает по очереди пальцы*). Сначала был век дубинки самой обычной, затем век дубинки каменной — палеолит; дубинки из отшлифованного камня — неолит; дубинки железной, дубинки бронзовой. История человечества, Андрей, — это история дубинки, и наоборот: история дубинки — это и есть история человечества.

Андрей. А я по наивности думал иначе.

Мастакан. Молчи. Дубинка вошла с нами вместе в историю. Дубинка фугасная... бронированная... телеуправляемая... атомная... водородная... утыканная долларами, рожденная ядерными формулами... Но та же самая дубинка. Разве не она сейчас свистит над человечеством и над головой моего сына? А раз это так, не обязан ли я учить своего сына защищаться? А при случае — и самому ею пользоваться?

Андрей неодобрительно посвистывает.

Чего молчишь? Когда я говорю — прерываешь, а когда я молчу — и ты словно немой. Скажи мне что-нибудь, посоветуй! Будь ты на моем месте, что бы ты сказал ему? (*Садясь на стул, на котором прежде сидел Андрей. Не очень убежденно.*) Ну вот... Теперь я — это он, а ты — это я. Я, то есть он, вернулся к отцу. Ну? Что скажет отец?

Андрей. В первую очередь следовало бы его, пожалуй, спросить, какого он мнения о своем отце?

Мастакан. Отца на всех перекрестках не критикуют.

Андрей (*подходит к нему сзади, на минуту кладет ему руки на плечи*). Он, наверное, сказал бы мне, что отец его на стройке — отличный человек, а дома разыгрывает из себя какого-то дубинкократа.

Мастакан. Я вижу, вы спелись! Говори, говори, это интересно...

Андрей. Вы не докучаете ему проповедями, но зато забиваете голову идеями в духе дубинки.

Уже некоторое время звонит телефон.

Мастакан (*оживился*). Он! Нашелся! (*В трубку*). Алло! Софья?.. Какая там филармония? Ошибка. (*Бросает трубку*). Филармонии у них в голове. Сын

уходит из родного дома, а она даже позвонить не догадается... Ну, что ты еще мне скажешь?

Андрей. А знаешь ли ты, что по древнееврейски «Каин» — это не только имя, но и существительное? И означает оно «собственность», «владение», право мужчины владеть хозяйством, землей, женщиной, детьми и рабами. А бог в этом случае исполняет обязанности сторожа.

Мастакан (*задумавшись*). Я сказал — силой рук, силой разума и золота... Ты говоришь — собственность. Это что-нибудь меняет?

Андрей (*горячо*). Жизнь и счастье наших людей теперь уже не во власти дубинки, черт возьми!

Пауза.

Мастакан. Когда двое трезвых говорят тебе, что ты пьян... (*Берет из пепельницы брошенную туда папиросу, зажигает спичку, потом по рассеянности закуривает у Андрея.*)

Андрей. Двадцать с лишним лет вы были инженером на «каинском» предприятии...

Мастакан (*срывает платок, которым у него была повязана голова*). Подлецом я никогда не был! У меня было дело, и я этим делом занимался... в тогдашних условиях. У меня была семья, я ее содержал — как мог, в тогдашних условиях. Вертел и я свою дубинку, вернее — щепку. Зато над моей головой, Андрей, свистели десятки, сотни дубинок. В любой момент они готовы были обрушиться на меня, на мою семью. Это был кошмар! Я знал людей, которых один только страх сделал подлецами. По сравнению с ними я еще хорошо держался. Ты слишком молод, Андрей, чтобы осуждать меня. Между нами разница в двадцать лет...

Андрей. Но вы беретесь судить о Каине! А по официальным данным между вами разница примерно в десять тысяч лет.

Мастакан. Ну и суди меня! Судите меня все!

Андрей (*не обращая внимания на его слова*). На стройке ходят легенды о вашей страсти к малой механизации. (*Показывает на лозунг*). «Блоки Мастакана», «тачки Мастакана»... Ходят легенды и о ваших золотых руках. Говорят, что вы знаете все ремесла, можете соревноваться с любым мастером, умеете растить кадры. Все мастера на стройке — это ваши «крестники»...

Мастакан (*нахмурился*). Да? И никто от меня не убегает. Даже если влюбится. А вот сынок мой — убежал.

Андрей. Здешним людям вы не даете почувствовать, что ваши золотые руки были когда-то в мозолях, нажитых на службе у святой Дубинки. Зато дома своему Паулю вы именно это и показываете.

Мастакан. Какая от того польза моему сыну, если его отец нацепил на несколько сот женщин фартук каменщика? Чего я достиг этим? И что изменилось в судьбе этих женщин? Разве теперь у них другая селезенка или какие-нибудь особенные мозги? (*Ищет папиросу, не находит, бросает пустую пачку.*)

Андрей. Представьте себе, нечто в этом духе уже совершилось. (*Находит единственную папиросу, ломает ее пополам, дает Мастакану.*) Грандиозное это дело! Мастакан, вы богатырь!

Мастакан. В моем удостоверении личности...

Андрей (*продолжает*). Богатырь, страдающий куриной слепотой.

Мастакан (*все тем же тоном размышления*). В моем удостоверении личности значится, что я строитель, инженер-строитель, а не богатырь...

Андрей. Строитель, благодаря которому в документах нескольких сот человек проставлено «каменщик», «учетчица», «штукатур», «крановщица», — это и есть богатырь. *(Встает и продолжает, разгуливая по комнате.)* А что создал Каин? Гарем? Маловато!

Стук в дверь.

Мастакан *(идет открыть)*. Он. Узнаю его стук. *(У дверей делает строгое лицо. Открывает.)*

Входит мальчик.

Мальчик. Здравствуйте. Кто из вас товарищ инженер Мастакан?

Мастакан. Гм... Я.

Мальчик *(ищет по карманам)*. Тетя Мастакан велела передать вам ключ.

Мастакан *(берет ключ)*. А она... Э-э-э... Она была одна, когда тебе давала *(внезапно вскипает)* этот ключ?

Мальчик. Нет, с Паулем.

Мастакан. Ага, с Паулем!

Мальчик. Он в прошлом году был у нас, в «Молнии», крайним левым, в юношеской команде, а теперь его перехватила у нас «Звезда».

Мастакан. Вместе со своей мамашей он направлялся домой?

Мальчик. Нет, на вокзал.

Мастакан. На вокзал?! Спасибо. Еще что?

Мальчик. Ничего. До свидания. *(Уходит.)*

Мастакан *(подходит к письменному столу и сметает все бумаги в ящик)*. Вот и попробуй здесь без дубинки! *(Стремительно выходит.)*

КАРТИНА ВТОРАЯ

Действие происходит в «нашем скверике», как сказал бы Пауль. Ночь. Улица упирается в площадь. Закрытое темное окно — здесь живет Даниэла. Одна скамейка освещена, другая тонет во тьме. А где-то по ту сторону сквера, на другой улице, подразумевается дом Мастакана. На скамейке в темноте сидит парочка, и можно подумать, что это Пауль и Михаэла. Поэтому Мастакан — он устал, еле держится на ногах, пиджак в накидку — решительно направляется к сидящим на скамейке. К его огорчению, это парочка, приходившая в библиотеку, — только теперь они не в рабочей одежде. Сердитый, разочарованный, Мастакан идет домой. Наверное, войдя к себе в переднюю, он будет с досады то зажигать, то тушить свет, и мы увидим, как замигают окна... Парочка ушла. Справа появляется Петре Тика, таща за собой Шойму.

Петре Тика *(стучится в окно)*. Товарищ Даниэла! *(Стучит.)* Даниэла! *(Смотрит в щелку жалюзи.)*

В комнате зажигается свет.

Даниэла *(в пижаме, заспанная, сердитая. Поднимает жалюзи или открывает окно.)* В чем дело? Петре Тика. Мне нужно от вас заявление! Письменное!

Даниэла. Подходящее времячко.

Петре Тика *(указывая на Шойму)*. Что сказала Шойму, то и напишите. Слово в слово.

Шойму *(Даниэле)*. Про Андрея, про Сильвию. Он теперь их на экскурсию не берет... Увидите, какой скандал выйдет!

Даниэла *(Петре Тике)*. Бумагу! *(Нагибается и берет лист у Петре Тики.)*

Шойму *(возбужденно)*. Я вас впервые вижу... такой... в милом гнездышке...

Даниэла *(Петре Тике)*. Дайте, чем писать!

Шойму. В служебной обстановке вся ваша прелесть не доходит.

Петре Тика *(Шойму)*. Тише! Люди спят.

Небольшая пауза. Даниэла написала, вернула бумагу и ручку. Петре Тика рассовывает свои канцелярские принадлежности по карманам.

Шойму. Отчаянная!

Даниэла. Убирайтесь. *(Отходит от окна.)*

Петре Тика *(Шойму, хватая его за руку)*. Ну, теперь и ты пиши!

Шойму. Я? Теперь, ночью? *(Указывает на часы.)*

Петре Тика. Ты же сказал — если она напишет, то и ты тоже... Пиши!

Ссорясь, уходят влево. Небольшая пауза. Даниэла опять подошла к окну. Курит. Слева появляется Михаэла. Она останавливается и вытряхивает песок из туфлей.

Даниэла *(в сторону)*. Маленькая пантера. Поджидает...

Михаэла *(как во сне)*. Ушел... так. вдруг? Куда?

Даниэла. Ты что там бормочешь?

Михаэла. Из его записки ничего не поймешь.

Даниэла. Опасайся мужчин, которые объясняются в письменной форме. Это самая коварная разновидность.

Михаэла *(уловив насмешку)*. С тобой, Даниэла, я больше не скажу ни слова. *(Уходит через площадку.)*

Даниэла *(ей вслед)*. Дура! Ты у меня плачешь.

Петре Тика *(появляется слева, взбешенный; тянет за собой Шойму. Размахивает «заявлением» Даниэле)*. Хорошенькое дело! *(Читает.)* «Если я еще раз поймаю вас у себя под окном, то запущу в вас всем, что найдется в моем «гнездышке», и в придачу вылью вам на голову... ведро воды».

Даниэла *(поправляет его)*. Написано — ведро...

Петре Тика. Да-да. Ведро воды. Подпись: Даниэла Бедуля... Это же издевательство! Сейчас же перепишите. *(Протягивает ей ручку и бумагу.)*

Даниэла *(хватает цветочный горшок и готови бросить им в голову)*. Сегодня ночью деловые визиты отменяются!

Петре Тика и Шойму в испуге убегают влево. Пауза. Появляется Мастакан, без видимой цели идет по улице.

Даниэла. Бессонница?

Мастакан вздрагивает и останавливается.

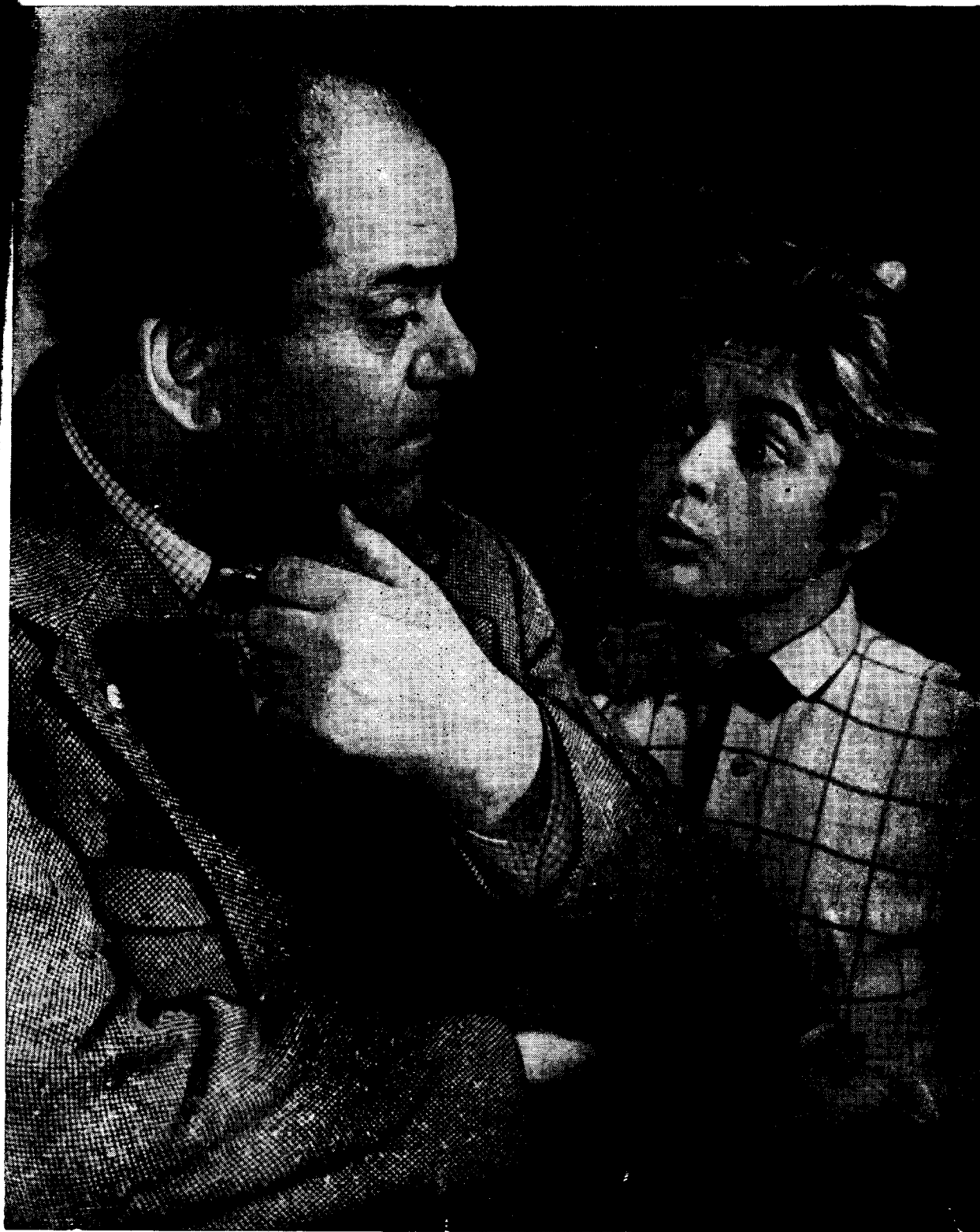
Добрый вечер...

Он не реагирует.

И мне не спится.

Мастакан. Ты, как сова, сидишь ночью у самой дороги и сторожишь... *(Нервно разгуливает взад и вперед.)*

Даниэла *(активно)*. Поджидает кого-нибудь? Назначил встречу? Сердишься на меня? Знаю-знаю, почему: сорвалось с Сильвией... *(Впадая в лирический тон.)* Я услышала твои шаги и подумала: он идет ко мне. Иногда я забываю, что я уже не нужна тебе, как это было... когда-то. Не стоило ради этого хлопотать о моем переводе в этот город. *(Резко меняя тон.)* Тебя что, жена кипятком ошпарила? Что случилось?



12* Бухарест. Театр комедии. «Моя подружка Пикс». Мастакан — Ш. Чеботарашу, Пикс — В. Тастаман

Мастакан. Собственно говоря, во всем виновата ты! Да брось ты к черту эту папиросу, сыплешь мне пепел на голову. Ты перевелась сюда в надежде зацепить меня.

Даниэла. «Зацепить»... Что за выражение.

Мастакан. Ты хотела воспользоваться случаем: Сильвия уезжала. Твоя комбинация не удалась...

Даниэла. Шумишь в полночь под моим окном. Я тебя предупреждала с самого начала: от Сильвии ты ничего не добьешься.

Мастакан. Твоя излюбленная тактика: интригуешь, сплетничаешь, клеветничаешь.

Возвращается парочка влюбленных. Долгое прощание, после которого оба уходят, тоже вместе.

Даниэла. Ах, эти идеальные герои, Андрей и Сильвия...

Мастакан. Мне горюют, что я ни черта не смыслю. А уж ты...

Даниэла (как бы про себя). Однажды лесник поймал ворону...

Мастакан. Сегодня в век космических кораблей...

Даниэла. Лесник научил ворону говорить, подарил ее кому-то, кто любил все необыкновенное и сам хотел стать исключением из правил.

Мастакан. «Хотел!» С некоторых пор уже нельзя этого не хотеть.

Даниэла. Этот человек, хотевший быть «исключением», отнес ворону в школу и объяснил ученикам, что вороны — говорящие птицы.

Мастакан. Ты злишься и бубнишь чепуху.

Даниэла. А ты изменился... Два года назад мы вместе читали этот рассказ в Бухаресте. Тогда ты все понимал... Как ты изменился!

Мастакан. Андрей находит, что у меня «куриная слепота».

Даниэла (пытаясь понемногу установить близость). Когда я с тобой познакомилась, ты был обыкновенным человеком, как все. Потом... ты начал принимать всерьез всякие «идеальные бредни». Это лишило тебя покоя.

Мастакан (замечает Софью, переходящую площадь в направлении к дому. Кричит). Софья! (Даниэла.) Ты не человек, ты чудовище доисторическое! (Идет к Софье, которая ожидает его возле сквера.)

Даниэла, рассерженная, отходит от окна.

Софья, где ты пропадала? Где Пауль? (Поймав ее взгляд, брошенный на окно Даниэлы.) Теперь не время для сцен, да и нет основания.

Софья (протягивает ему конверт). Ты получил ключ?

Мастакан (в нерешительности вертит в руках конверт). Это мне?

Софья. Тебе.

Мастакан (идет под фонарь, надевает очки и читает). «Товарищу Стате Мастакану... возврат...». Что за возврат? Я никому не писал.

Софья. Это от Пауля... Ты не узнаешь его почерка!

Пока Мастакан вскрывает конверт, Софья садится — она устала. Мастакан достает из конверта лист бумаги. Оттуда падают те самые деньги, которые он давал Паулю. Он пытается их спрятать в карман, сначала незаметно, но потом, убедившись в том, что Софья все равно видит, подбирает их, жадно читая письмо.

Прочитал?

Мастакан (возвращая письмо). Меня это не

интересует. (Ходит взад и вперед.) С какой стати я должен читать всякие дерзости!

Софья читает. Небольшая пауза.

Раз уж все равно читаешь — давай вслух! (Садится рядом с ней и слушает.)

Софья (читает). «Папа! Мама не хочет, чтобы я ушел, не объяснив тебе причины моего ухода. Этот последний и окончательный отказ от твоих денег говорит сам за себя. Тем, что ты их дал мне, тем, как ты объяснил мне свой поступок, ты сам себя дисквалифицировал и самолично отказался от всех отцовских прав и обязанностей».

Мастакан. Ишь, загнул! (Встает.) Читай дальше.

Софья. «Надеюсь, что удастся поговорить с тобой осенью. Пауль Мастакан».

Мастакан (вырывает письмо, читает его еще раз. Затем рвет в клочья и бросает на землю). Вот! (Снова начинает ходить.)

Софья (машинально оправаля на муже костюм — жест, который повторяется и позже). И все твои деньги.

Мастакан. Кто же, как не отец, даст сыну денег? (Появление прохожего заставляет его снизить тон.) Мой отец никогда не давал мне денег. А я уважал его! А моему сыну отец даст деньги — никакого уважения. Ты об этом подумала?

Софья. Думаю... думала...

Мастакан. Тогда в чем мой проступок?

Софья. Представь себе, что у тебя дочь. И чей-то сын берет ее «напрокат».

Мастакан. У кого? У кого? Тот пусть и возится с ними на здоровье.

Пауза.

Слава богу, семнадцать лет парню!

Софья. Да, ему, а не тебе. И сегодня, а не в дни нашей молодости. В те времена никто об этом не задумывался: девушки, женщины — на каждом шагу, и с венцом и без венца, на всю жизнь, на год, на месяц... на час. С одной стороны — родители с деньгами, с другой — родители без гроша, а между ними прилавки и товар — дети. Наши растут вместе... Дружат с детства, вместе учатся, вместе работают. Они идут к чему-то другому, более прекрасному. (Решительно, Мастакану.) Если родители не могут помочь своим детям найти то, что им нужно, пусть хотя бы не мешают им самим искать.

Мастакан. Пожалуйста, пусть ищут... Софья, дорогая, что с ним? Куда он ушел?

Софья. На стройку.

Мастакан. По мне, пусть идет куда хочет... На какую?

Софья (не отвечает на его вопрос). Они вместе росли, Пауль и его подружка Пикс. Как ты мог? Эти деньги...

Мастакан. Что за Пикс? Просто спутался парень с какой-то... девицей — она у меня работает. Девчонка еще совсем, черт бы ее побрал.

Софья. Это и есть Пикс — Михаэла Кожокару. Мастакан. Что?.. Новое дело! А если она Пикс, почему ты мне этого не сказала? Я ее не видел с тех пор, как она была вот такая. (Показывая жестом.) Почему я не знаю того, что ты знаешь? Семья мы, или что мы такое?

Слева под окном Даниэлы тихонько проходит парочка.

Софья. Может быть, семьи у нас никогда и не было.

Мастакан (стоя на краю сквера, спиной к Софье и, не замечая ничего, бросает реплику прямо в лицо парочке). Раз родители для вас — бедствие, чума, — упраздните их!

Влюбленные испуганно отпрянули.

Истребите их! (Софье.) По-твоему, мы не были семьей?! Прекрасно! Двадцать с лишним лет, Софья, эти руки были в мозолях... Что ты знаешь об этом? Быть может, я совершил подлость ради семьи, чтобы у вас был очаг, «приют в пустыне, где свистит ветер»... Ты ничего не знаешь. Я один боролся — за вас против всех!.. И вот награда: «мы — не семья». А этот умник меня дисквалифицирует!.. И я даже не знаю, куда ты помогла ему сбежать, на какую стройку...

Софья. Это он хотел мне помочь бежать. Чтобы я переехала на работу в другое место...

Мастакан (в ярости). И скатертью дорога! (Жестом, совершенно противоречащим его словам, обнимает ее за плечи.) Для меня экономия: оплакивать — так уж двоих сразу. Почему же ты осталась?

Софья. Не знаю даже, осталась ли...

Мастакан. Сегодня все говорят загадками. Кругом одни умники. Что посеял, то пожнешь и!.. точка! (Опять забегал.)

Софья. Если я что и сеяла, то не для себя: для сына.

Мастакан. Отлично! Пусть пожинает! И подбирает... Что? Хотя бы и эту девицу. Я с ней говорил, и теперь картина мне ясна: она содержит мамашу, которая только того и ждет, чтобы вместе с дочкой сесть на шею зятю. Нечего сказать, завидная «жатва»!.. В семнадцать-то лет!

Софья (стараясь заставить его выслушать ее слова). Не знаю, чего ждет от нее мать. Я знаю только, чего ждет от него отец... Ты все еще не понял? Он не может поступить с Пикс или с другой девушкой так, как на его месте поступил бы ты. Может быть, с какой-нибудь из твоих «приятельниц» он тоже вел бы себя иначе.

Мастакан. Во! Нашла великого бабника! (Деланным тоном проходящему милиционеру.) Душно что-то сегодня! Чертовски душно!

Милиционер смотрит с недоумением.

Это я жене. Душно, говорю.

Милиционер уходит.

Посмешищем делаюсь! Разве в наших с тобой отношениях было что-нибудь такое...

Уклончивый жест Софьи.

Мне себя упрекать не в чем: деньги приносил домой полностью, тебя уважал, с другими не путался. (Взгляд, брошенный Софьей на окно Даниила, несколько смущает его.) Я не говорю, конечно... что ни разу и не взглянул ни на кого... Но в любых ситуациях я ставил на первое место семью.

Софья (замечает, что Мастакан в одной рубашке, и накидывает ему на плечи пиджак). В нашей семье было слишком много пустоты. Если бы мы прожили еще двадцать лет и ты бы обходился без твоих романов, а я — без Пауля, — каждому из нас под старость пришлось бы очень трудно. Когда ты давал ему эти деньги, было бы умней и честней предупредить его: на свете много женщин, но не так уж много любви.

Парочка в панике шарахается в сторону.

Мастакан (следуя за Софьей). Хорошо, но я так и не понял: ты видела его, говорила с ним... где же ты его оставила? Что он, под забором ночует?

Софья берет его за руку, ведет к дому. Затем в окнах их квартиры зажигается свет. Слева появляется Пауль, окидывает взглядом ночные улицы.

Пауль (зовет негромко, наугад). Миха-э-э-ла!..

Парочка уходит.

Даниэла (появляясь в окне). Сегодня у всех бессонница.

Пауль. Тут, мне сказали, была Михаэла?

Даниэла. Да, она была здесь... А подсказал Петре Тика?

Пауль утвердительно кивает головой.

Ты весело провел вечерок? Папаша твой рвет и мечет.

Пауль. Я пропустил поезд. Писал письма... В каком направлении она ушла?

Даниэла. Понятия не имею. Куда-то отправилась. Думаешь, ты у нее один?

Пауль. Неужели — Шойму?

Даниэла. Оказывается, ты догадлив. С ним она ушла или к нему...

Пауль ошеломлен.

Бедненький, и ты еще переживаешь! Это же так естественно — тебя нет... (Вылезает через окно, обнимает Пауля.) Если она от тебя скрывает — значит, я объективна. (Тянет его за собой в сквер). Мальчик мой, не горюй, женщина огорчит, женщина и приласкает.

Пауль. Собственно, чего вы хотите?

Даниэла. Ты поразительно похож на него... И он так же кричит на меня!

Пауль. Меня ничуть не интересует, на кого я похож. Где же мне найти Михаэлу?

Даниэла. Тише, миленький, тише. Я все понимаю. И не надо никаких иллюзий. Говорящая моя воронушка... (Обнимает Пауля.)

Пауль. Бежать мне от вас вроде бы стыдно...

Даниэла (испуганно). Милиционер! (Быстро притягивает Пауля на скамейку и прижимается к нему.) Если он увидит, что я в пижаме, он бог знает что подумает... (Шепчет ему на ухо.) Понял? Какие у тебя деревянные руки. Обними.

Пауль. Да нет никакого милиционера...

Даниэла. Мне почудилось... Слышишь? Идем, здесь больше нельзя оставаться. (Тянет его за собой.)

Пауль (сопротивляется, ошеломленный всем происходящим). Я... лучше на вокзал, поезд в начале шестого...

Даниэла (уже под окном). Уйма времени. (Берется за подоконник.) Подсадишь?

Пауль вталкивает ее в комнату, как мешок.

Какой ты сильный... Ме-две-жо-нок! (Из комнаты, протягивая ему руку.) Ждешь специального приглашения?... Боишься упасть, Ромео? Тогда я тебе открою... дверь, дедуля, чтобы ты не поломал свои косточки.

Оскорбленный тем, что сомневаются в его спортивных качествах, Пауль вскакивает на подоконник и сидит, свесив ноги.

(Шепчет ему на ухо, обнимая его.) Это судьба, судьба...

Пауль. Да я на поезд не попаду.
Даниэла. Миленкий, это не случайные совпадения... Ты идешь на вокзал... и мне не спится... и где-то пропадает эта твоя противная девчонка, и у меня никого нет... никого.. *(Втягивает Пауля в комнату.)*

Слева появляются Сильвия и Михаэла. Они смотрят в сторону дома Мастакана. Услышав шаги, Пауль хочет посмотреть, кто там. Даниэла опускает

жалюзи. Из комнаты доносится: «Вот теперь это милиционер, честное слово!»

Михаэла. Может быть, нам пойти на вокзал?
Сильвия. Тебе пора спать, ты еле держишься на ногах.

Михаэла. Может быть, его поезд еще не ушел?
Уходят. Появляется парочка влюбленных.
Поцелуй. Вдали — свисток милиционера.
Занавес

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Экскурсия в Рунку. Горы, лес. Слева автобус, видна только задняя сторона кузова. Выступ скалы справа образует укромное местечко, отсюда бежит тропинка к лесу. Где-то близко проходит дорога. Около автобуса Кужба и Петре Тика, Кароль и Софья в туристском облачении и еще несколько экскурсантов. Здесь же и те двое, которых мы видели в библиотеке и в сквере. Они раздеваются, собираясь загорать, насвистывают «Периницу». Присутствующие перекликаются с ушедшими в горы. Кароль, сидя потурецки, чинит патефон. Петре Тика перебирает пластинки, одну прячет за пазуху. Кужба и Софья выгружают из автобуса провизию.

Кужба *(Петре Тике)*. Вот что значит закуска за счет месткома; соли нет, масло несвежее, выпивки никакой, колбаса пропахла бензином...

Петре Тика. На экскурсии выезжают не для того, чтобы обжираться. Мы имеем возможность подышать свежим воздухом, полюбоваться видами родной природы.

Кароль *(иронически)*. И при этом — соблюдать правила.

Справа из-под скалы выходит Мастакан с охотничьим ружьем, за ним, как всегда элегантный, Шойму.

Петре Тика *(любителям загара)*. Вы там эту поцелуйную музыку прекратите, товарищи! Мы сюда не целоваться приехали. И не разгуливать голышом.

Парочка уходит в лес, остальные экскурсанты следуют их примеру.

Мастакан. По-прежнему всех муштруешь?

Петре Тика. Отдыхать тоже надо по правилам, умеючи. *(Ходит по пятам за Мастаканом, но тот не обращает на него внимания.)*

Мастакан *(Софье)*. Ты... кажется, ожидала увидеть здесь свое детище?

Софья. Как тебе известно, я всю жизнь чего-нибудь жду. Одно сбывается, другое... Подождем...

Мастакан буркнул что-то и ушел в лес.

Кароль *(закончил починку патефона и ставит танцевальную музыку. Берет патефон, сумку с пластинками, направляется к лесу. Кричит)*. Кто хочет танцевать — сюда-а-а!

Экскурсанты окружили Кароля. Вся ватага исчезает в лесу.

Петре Тика *(пытается остановить стихию)*. Стойте! По плану — танцы потом.

Шум, протесты, затем вместо танцевальной музыки доносятся звуки какого-то жиденького хора.

Кужба. Марш Петре Тики.

Слышится шум приближающегося мотоцикла.

Софья. Едут!

Появляются. Андрей, Сильвия, Михаэла с рюкзаком и пакетами.

Андрей *(Софье)*. Здравствуйте! *(Кужбе.)* Здорово.

Ему отвечают.

Сильвия *(здороваясь)*. У нашего Петре Тики ни капли воображения. Привез нас опять в то же самое место, как и в прошлом году.

Кужба. Да мы уже сюда пять лет подряд едим. Ни на шаг в сторону...

Петре Тика *(входит, запыхавшись)*. Эй, вы! Товарищи! *(Поднимает их рюкзаки.)* Езжайте мимо. До рассмотрения вашего дела... Я объявил ваши приглашения недействительными. И деньги вернул.

Андрей. Зато наше приглашение действительно.

Петре Тика. Как это так «ваше»?

Сильвия. Мы пригласили всех на... *(Андрею, указывая на Петре Тика.)* Взгляни на его физиономию! Скажи лучше ты...

Андрей. Что-то вроде репетиции к свадьбе.

Всеобщий восторг, поздравления. Петре Тике удается наконец увести Андрея и Сильвию под скалу для переговоров.

Софья *(Михаэле)*. Пауль с тобой не приехал? Михаэла. Нет, Андрей оставил ему велосипед. Из Рошноара он вернулся только сегодня. Видно, нелегко ему каменщиком работать.

Софья. Я надеюсь хотя бы здесь его повидать. Домой он, конечно, не покажется.

Михаэла. Пойду ему навстречу. Хотите вместе?

Софья. Иди одна. Меня ноги не очень-то несут. да, кроме того, «общественные обязанности».

Михаэла уходит.

Соберем-ка, товарищ Кужба, хворосту: в лесу, у хорошего костра, не так заметно, что еда плохая.

Оба уходят.

Петре Тика *(выходя с Андреем и Сильвией из-под скалы)*. ...и вдобавок вы с собой еще и это создание взяли.

Андрей *(Сильвии)*. Какая объективность: он признает, что Михаэла — создание. *(Петре Тике.)* Браво.

Петре Тика (Сильвии). Ничего я не признаю. Вы все знаете про эту девчонку?

Сильвия (Петре Тике). Ее приглашение ты тоже аннулировал?

Петре Тика. Между нами говоря, она ночами по бульварам шляется.

Андрей. Заткнись. Давай-ка сюда мою метрику.

В лесу — веселье.

Петре Тика (в досаде). Ты думаешь, у меня только и забот, что твою метрику искать? (Кричит.) Эй, там, в лесу! Что за дурацкая музыка? (Сильвии и Андрею.) Подождите здесь, я мигом! (Уходит.)

В лесу шум, потом жиденький «Марш Петре Тики». Андрей и Сильвия берут свой карманный приемник, включают — Бухарест передает танцевальную музыку — и с «собственной музыкой» идут в лес. Танцы возобновляются. Слева появляется Пауль. Подходит Даниэла в вычурном наряде.

Даниэла. Ты почему такой кислый? (Садится около него. Ласково.) Говорят, ты сбежал из дому? Какая муха тебя укусила?

Пауль (сухо). Оса.

Даниэла. Это неплохо. Запомнишь. Лесок тут прелестный. Хочешь, пройдемся?

Пауль (отчужденно). Нет, я ищу Михаэлу.

Даниэла. Только что здесь на тропинке резвилась. А может, пройдемся?

Пауль (садится в стороне от Даниэлы). Я все время думаю: сказать ей или не сказать?

Даниэла. Если ты считаешь себя настоящим мужчиной...

Пауль. Ищу... и бегу от нее... Сам не знаю, что делать.

Издали голос Михаэлы: «Пауль»!

Даниэла. Легка на помине. Отзовись.

Пауль. Слушай, неужели правда, что у нее что-то есть?

Даниэла (искренне). Есть или нет — какая разница.

Пауль. Ты сказала — Шойму.

Даниэла. Вздор! Это ты назвал Шойму, вспомни.

Опять слышен голос Михаэлы: «Пауль»! Даниэла снова приближается к Паулю.

Пауль. Извини, честно говоря, мне даже вспоминать об этом не хочется. (Вскакивает и кричит, будто зовет на помощь.) Михаэ-э-э-ла!

Даниэла. Зачем же кричать? И так услышит.

Пауль уходит.

Бог ты мой, какой чистоплюй растет. (Сталкивается лицом к лицу с Мастаканом.)

Мастакан. Мне показалось, я слышал голос Пауля.

Даниэла. Был. Ушел. Как твои дела? Тебе нравятся твои будущая невестка?

Мастакан. Невестка! Этого не хватало... (Вздыхает.)

Даниэла (рассматривая пластинку). Ты еще танцуешь, папочка?

Мастакан (думает вслух). Если бы начать жизнь сначала...

Даниэла. На обратной стороне «Самба». Миленькая мелодия.

Мастакан. Что? Возможно, и я был бы другим...

Даниэла (продолжает свое). Ты все равно был

бы моим другом, во всяком случае — близким родственником.

Мастакан. Что за чепуху ты несешь?

Даниэла. А что, разве я была бы тебе плохой невесткой?

Мастакан. Мой парнишка не такой уж дурак.

Даниэла. Ты в этом уверен?

Мастакан (догадываясь). Гадюка!

Даниэла испугалась, убегает в лес.

И я ее привез из Бухареста... (Вне себя, уходит.)

Появляются Пауль и Михаэла.

Михаэла. Я... я не поняла, Пауль.

Пауль. Этого и нельзя понять-то! Я тогда опоздал на поезд и бродил по нашему скверу...

Даниэла (выходя из-за куста). Ты все-таки решил похвастаться?..

Михаэла. Значит, это правда, Пауль?!

Пауль утвердительно кивает.

Ты... любишь ее?

Пауль энергично отрицает.

(Даниэле.) Или ты его?

Даниэла. Глупа ты или наивна? Пардон, там начали мой любимый танец. (Уходит.)

Михаэла и Пауль уединяются за большим камнем. Серьезное объяснение шепотом. С другой стороны подходит Сильвия, в руке у нее цветок. Следом за ней — Шойму.

Сильвия достает из рюкзака термос. Шойму с подчеркнутой предупредительностью бросается ей помогать.

Сильвия. Я сама, сама... Что вы ходите за мной, как пришитый?

Шойму. Сильвия, неужели лес и этот воздух не действуют на вас?

Сильвия. Действуют. Очень.

Шойму. Сильвия...

Сильвия (отстраняя его, кричит). Петре Тика-а!

Шойму. Зачем, зачем?!

Петре Тика (появляясь). В чем дело? Кто меня звал?

Шойму. Мы пошутили.

Сильвия (Петре Тике). Говорят, доктора вылечивают самые надоедливые болячки (указывает цветком на Шойму) змеиным ядом... в соответствующей дозе. (Указывая на Петре Тику.) Вот и потолкуйте между собой. (Уходит, бросив цветок.)

Шойму поднимает цветок. Он в восторге, будто Сильвия его нарочно ему оставила. Из лесу доносится голос Софии: «Па-аулы! Пауль из-за камня: «Да-а-а!» — и уходит. Михаэла осталась одна. Петре Тика уходит, из лесу слышится его голос: «Товарищ Чечилия Арамиц, товарищ Дрон Мардаре, кто вам позволил привезти пива?» Выходят Андрей и Кароль с хворостом.

Кароль (Андрею). У тебя нет с собой снотворного?

Андрей. Разве я приехал сюда спать?

Кароль. Готов уснуть, лишь бы не слышать, как распоряжается этот умник... (Жест в сторону Петре Тики.)

Андрей (насмешливо). Обрадовался своей мысли. Фью-ю!.. Идея!.. А ну, позови Сильвию. (Идет, достает из коляски мотоцикла бутылку.)

Андрей, Кароль, Кужба готовят свой «заговор»: они позовут Сильвию, напишут, что нужно, приготовят плед, бутылку и все остальное. Затем Андрей и Кужба пойдут выполнять задуманное. В это время Шойму сзади подкрадывается к Михаэле. Взяв цветок в зубы, он руками закрывает ей глаза.

Шойму. Ку-ку! (*Садится рядом с ней.*) Наша девочка сегодня печальная. Не танцует. (*Протягивает ей цветок.*) Цветочек — цветку, цветок — цветочку... (*Пытается обнять Михаэла.*)

Михаэла (*вскакивает, хватая камень*). О господи! (*Кричит.*) Пауль! (*Убегает.*)

Шойму (*падает, встает, опомнился от испуга*). Хорошенькое воспитание... Вот вам сегодняшние дети. Камнем! Убийцы, а не дети.

Мастакан (*подходя, слышит последние слова*). Где он?

Шойму. Кто?

Мастакан. Мой сын...

Шойму не понимает.

А кто же «убийца»?

Кужба (*выходит из лесу*). Товарищ Мастакан, зверь какой-то в лесу. Давайте ружье.

Петре Тика (*сперва слышен только его крик, потом он появляется*). Кто здесь орет, товарищи? Какой зверь? Этого еще не доставало! (*Сталкивается с Мастаканом.*) Это вы были?.. Кто-то звал вашего сына. Напоминаю — на экскурсиях так громко не кричат.

Кужба (*Петре Тике*). Тише! Зверь! (*Осматривает ружье. Мастакану.*) А у вас дробь покрупнее нет? (*Петре Тике.*) Зверюга — во! (*Идет к Каролю, разряжает ружье.*)

Веселая игра в заговор продолжается.

Мастакан (*Петре Тике*). А где же мой сын? (*Андрею и Сильвии.*) Где этот прохвост? (*Андрею.*) Слышал, что ты его привез. Где он шляется?

Андрей. В лесу. Только какой же он прохвост?

Мастакан уходит направо, за ним Шойму. Андрей шепчется с Сильвией, та дает ему косынку.

Петре Тика (*кричит во все стороны*). Товарищ Дрон Мардаре! Товарищ Чечилия Арэмице! Мы приехали сюда не затем, чтобы...

«Заговорщики» (*издали хором*). Петре Тика!

Андрей. Гляди в оба! (*Шепотом Каролю, взявшему ружье.*) Ты — оставайся сзади. (*Кужбе.*) Ты — спереди! Сильвия, будь наготове!

Петре Тика (*возвращаясь*). Чего вам надо? Зачем глядеть в оба? Что случилось?

Его окружают. Кароль упирает дуло ружья ему в затылок, у Андрея в руке бутылка со штопором, ввинченным в пробку.

Чего вам? (*Отстраняя дуло ружья.*) Бросьте эти шутки! Заряжено! (*Кужбе.*) Правда? (*Сильвии.*) Я видел, как он зарядил. (*Кужбе.*) Правда?

Кужба (*поворачивая его лицом к дулу*). Стойте так... стойте так... (*Андрею.*) Глаза ему завяжем или?..

Сильвия (*шутливо умоляя*). Нет! Лучше не завязывать. Пусть все видит.

Андрей. Приговор по делу Петре Тики. (*Хлопает в ладоши, подражая гонгу.*)

Кароль (*подает Петре Тике написанный ими список лист*). Читай!

Андрей. Вслух!

Сильвия. Право, мне его даже жалко! Пусть хоть скорее читает... (*Прискает со смеха.*)

Петре Тика (*совсем растерялся*). Чего вы от меня хотите? (*Читает.*) «Мы, верховный экскурсионный суд...»

Кароль. Читай, читай! (*Угрожающе наводит ружье.*)

Петре Тика (*обмяк, боится ружья*). «Мы, верховный экскурсионный суд, единодушно признав, что упомянутый Петре Тика, по прозванию... по прозванию...». Скажите, наконец, чего вы от меня хотите?

Андрей (*берет бумагу*). «...по прозванию (*дирижируя хором «заговорщиков»*)... «Квадратная голова», во-первых, посягал на всеобщее хорошее на строение.

Хор неодобрительно: «А-а-а!»

Во-вторых, был врагом молодости и веселья.

Хор удивленно: «И-и-и!»

В-третьих, выкрал грампластинку «Периница».

Хор порицаяще: «О-о-о!»

А посему вышеупомянутый Петре Тика — «Квадратная голова» приговорен к полбутылке коньяку.

Все хором: «Полбутылки!»

Решение суда окончательное, обжалованию не подлежит.

Хор одобительно: «Не подлежит!»

Приговор будет приведен в исполнение без закуски.

Хор решительно: «Без закуски!»

Бутылку откупоривают. Петре Тике заставляют пить. Спрятавшись за скалой, Шойму с удовольствием наблюдает за этой сценой, бесовски наслаждается бедой, в которую попал приятель.

Петре Тика. Отвяжитесь! Чего пристали?

Голоса хора: «Пей до дна, пей до дна».

Я... (*Осторожно нюхает.*) Пью! Вот, пожалуйста, пью! Под вашу ответственность.

Из лесу доносятся звуки «Периницы».

Это насилие! (*Пьет.*) Вы за это ответите! (*Пьет.*) Смотрите, как бы ружье не разрядилось! (*Пьет большими глотками не то со страха, не то войдя во вкус. Бросил последний уничтожающий взгляд на Андрея и Сильвию.*)

Кужба (*удивленно*). Ишь ты!.. Не дурак: умеет заложить за галстук.

Петре Тика. За галстук? (*Коньяк начинает действовать.*) Не стреляй! Ты меня, ей-ей, убьешь! (*Слушает «Периницу», с удовольствием подпевает.*)

Сильвия. Готово! Хватит с него.

Андрей (*хочет отнять у него бутылку*). Хватит, довольно...

Петре Тика (*не дает бутылку — в ней еще осталось немного*). Приговор есть приговор. (*Ко всем.*) Не хитрите! (*Пьет.*)

Кужба (*видит над лесом орла, Каролю*). Орел!

Петре Тика (*принимая это на свой счет, с гордостью*). Орел, да! Эге... (*Пьет.*)

Кужба берет ружье у Кароля, заряжает, стреляет, стоя за спиной у Петре Тики.

Застрелили... убили... (*Падает как подкошенный*).

Кужба (*говоря об орле*). Улетел мой орел.

Из лесу выходят танцующие. Толпятся вокруг Петре Тики: «Ой, ой!» «Что такое?» «Мертв?» «Мертвечки пьян?» «Ура! Да здравствует мертвец!» Сильвия читает им вслух «приговор». Цепь танцующих увлекает ее в лес. Под общий шум Кароль, Андрей и Кужба кладут Петре Тике на заранее приготовленный плед. На сцене остаются только они.

(*На коленях около Петре Тики.*) Что с ним? Дурно? (*Расстегивает куртку и вынимает куски разбитой*

пластинки. На одном из обломков читает.) «Периница». (Выбрасывает обломки.)

Петре Тика на четвереньках, он собирает несколько обломков, сует их в карман, затем опять падает. Кужба и Кароль идут в лес. Появляется Мастакан.

Мастакан (беря свое ружье). Слышал, что вы его напоили...

Андрей. В интересах коллектива. (Направляется к мотоциклу.)

Мастакан. «Коллектива»! (Садится.)

Небольшая пауза.

Андрей. Виделись с Паулем?

Мастакан. Я остался в дураках. В глазах этого молодого человека не имею никакого авторитета. И знаешь, что хуже всего? Если мы с ним встретимся, он мне это прямо в глаза скажет. С первого слова: «У тебя нет морального авторитета». Ну, скажем, в ответ я ему влеплю пощечину. А дальше?

Петре Тика (лежа). Дальше? (Начинает напевать «Периницу», вторя приближающейся музыке, встает.)

Мастакан обрывает его жестом и уходит. Петре Тика пьян, но держится молодцом. Справа появляется цепь танцующих с карманным приемником. Платок у Даниэлы, она выбирает партнером Петре Тику. Танец. Остальные танцующие направляются в лес. Сильвия уводит Андрея.

Даниэла. Хватит, хватит!

Петре Тика. Хватит? Нет... Уж если я начну... орел! (Вынимает платок из кармана и с ним множество бумажек, которые рассыпаются по земле.)

Даниэла (холодно). Послушай, а у тебя в сберкассе на книжке есть что-нибудь?

Он бормочет ей на ухо цифру.

А в деревне у тебя что?

Он говорит ей на ухо.

А участок?

Та же игра.

И все-таки главное твое достоинство — глупость! Только и всего! (Видит на земле фотографию и поднимает ее. Смотря на фотографию.) Сильвия! И ты туда же?.. Несчастный! Она выпала из твоего кармана.

Петре Тика (пытаясь завладеть карточкой). Красавица! Разве ты поймешь? Моя далекая звездочка... Идеал!

Даниэла. Твой «идеал» через несколько дней будет носить фамилию Андрея.

Петре Тика. Да-а-а? Ты это нарочно. А метрика его где? (Начинает искать по карманам, выбрасывая другие бумаги.) Бумага, документ — сила! Сколько угодно могу тянуть; пока они сделают запросы да снимут копии, — а время идет. Моя далекая звездочка... Я ее подтяну... поближе.

Даниэла. Вот еще! Один оставался свободный мужчина, и тот... (Решительно.) Черт с тобой, я могу тебя осчастливить. Выхожу за тебя. (Бережно усаживает его на пенёк, обнимает.)

Слева появляются Пауль и Михаэла.

Что, вам в лесу не хватает места?

Петре Тика. А может, они хотят поговорить со мной. Когда и кому я плохо советовал? (Смеется, обнимает Даниэлу за талию.)

Даниэла. Зачем же при посторонних, дорогой? Да еще при детях...

Петре Тика. Хороши детки! (Повышая голос.) Вот я выплусь да и займусь ими.

Даниэла (умеряя его пыл). Когда ты проспишься, у нас с тобой будут дела поважнее. (Паулю и Михаэле.) Что ж, если вы не догадливы, придется уйти нам. (Уводит Петре Тику в лес.)

Михаэла. Сперва мне хотелось ей отомстить. А теперь, когда она связалась с Петре Тикой... господи, да это уже самое большое наказание!

Пауль. Пикс, вот бы нам с тобой закрыть глаза... и чтоб сразу пролетело лет пять! Ну хоть четыре... Ты понимаешь? Чтобы все, что нам не дает быть счастливыми, совсем-совсем забылось. Будто и не было ничего. И все стали бы немножко иными — и ты, и я, и твоя мама...

Михаэла. И твой отец...

Закрывают глаза. Первым их открывает Пауль и осторожно целует Михаэлу в щеку. Отходит, останавливается в нескольких шагах, ждет, чтобы она открыла глаза, делает ей привычный прощальный знак рукой. Она отвечает тем же.

Пауль уходит. Михаэла приложила руку к щеке, стоит счастливая. Появляется Мастакан, увидев его, Михаэла пытается уйти.

Мастакан. Куда ты? Иди-ка сюда! Хотела сбежать, а?

Михаэла. Я могу остаться, если вы...

Мастакан. Я? (Неловко гладит ее по голове.) Пикс! Я не знал, что ты Пикс.

Михаэла. И я сначала не знала, что вы... отец Пауля.

Пауза.

Мастакан. Скажи мне правду, что происходит между тобой и моим сыном?

Михаэла. Между мной и Паулем? Я же сказала! С давних-давних пор мы дружим.

Мастакан. Это все было в детском саду. А что между вами сейчас?

Михаэла. Теперь... я... знаете... я его теперь еще и... люблю.

Мастакан. Так-так... Я вижу, ты готова заниматься всеми — и своей мамой, и Паулем, и даже мной... а тобой, видно, никто не занимается!

Михаэла. Но Пауль тоже меня любит.

Мастакан. Тсс!.. Об этом не кричат на всех перекрестках. По крайней мере, в наше время не кричали. Да разве ты знаешь, что такое любовь?

Михаэла. Ну, конечно, знаю.

Мастакан. Знаешь?

Михаэла (как на экзамене). Когда покоряют... изменяют... школа женственности...

Мастакан. И детей, конечно, приносит аист? Так?

Михаэла. Тоже сказали, у нас классной руководительницей была Джорджеску, зоологичка...

Мастакан. Ах так, зоологичка. Стало быть, ты осведомлена. А я думал, ты ничего о любви не знаешь.

Михаэла. О, не-ет!.. Это касалось только того, о чем вы спрашивали: я знаю, что их не аист приносит!

Мастакан. Хорошо, хорошо, если ты все знаешь, то...

Михаэла. Разве я сказала «все»?

Мастакан. Во всяком случае, все остальное —

мишура, павлиньи перья, всякие там фокусы...
(*Нервно расхаживает.*)

Михаэла (*ходит за ним по пятам*). Неправда! Значит, сами вы ничего не знаете и не понимаете.

Мастакан (*резко останавливаясь*). Ты, кажется, говоришь дерзости.

Михаэла. Я не хотела вас обидеть. Я...

Мастакан. Даже если ты и знаешь что-нибудь, то еще не доросла до того, чтобы учить других... А я слишком уже староват для такого учения.

Михаэла. Мне так жалко, что вы рассердились.

Мастакан. И мне жалко. Но жизнь — не такая простая штука. Если говорить всерьез, ты мне, кажется, нравишься, девчонка. Хотя все твои познания, я вижу, не идут дальше уроков зоологички.

Михаэла. Я еще успею. (*Смотрит на него.*)

Мастакан. Да, успеешь, конечно. Поэтому я и хочу тебя спросить: все ли ты знаешь о Пауле?

Михаэла. Знаю. Все!

Мастакан (*удивлен*). Так-таки и все?

Михаэла. Это началось с того, что он опоздал на поезд...

Мастакан. Тебе рассказала это гадюка Даниэла?

Михаэла. Зачем? Сам Пауль.

Мастакан. Какой негодяй! Осмелился сам тебе рассказать?!

Михаэла. Да. А как же иначе? Ведь я его подружка.

Мастакан. И ты, его «подружка», не выцарапала ему глаза?

Михаэла (*доверительно*). В первую минуту чуть не выцарапала... Но когда поняла, что он ее не любит... Я и теперь сержусь, вернее — огорчена, но Паулю еще тяжелее, чем мне.

Мастакан. Бедный-несчастный! Его же еще и жалеют. А впрочем, кто вас разберет. Я бы на его месте лучше проглотил бы собственный язык.

Михаэла. Да ведь мы же друзья!

Мастакан. Слушай, стрекоза, я до седых волос дожил и кое-что соображаю. Очнись. Если он тебе друг, если он тебя, скажем, любит, то чем тогда он занимался с этой ведьмой? Игрой в настольный теннис? Где у тебя голова?

Михаэла. Но с Даниэлой это было так... несчастный случай. Вы же знаете Даниэлу! Хотя... откуда вам ее знать?..

Мастакан. Знаю, представь себе — знаю! Чересчур даже хорошо!

Михаэла. От Пауля?

Мастакан. Это неважно, от кого! Но если всякий раз, когда у него будет «несчастный случай», ты будешь его оплакивать...

Михаэла. Как это — «всякий раз»? Этого больше не повторится.

Мастакан. Он так сказал тебе?

Михаэла. Нет. Я сама знаю.

Мастакан. Гадала на бобах?

Михаэла. Мне достаточно, что я хорошо знаю Пауля...

Мастакан. А я, отец, видно, не знаю его так, как ты.

Михаэла. Конечно, не знаете, если так говорите. Мастакан. Слушай, дерзи, да знай меру.

Пауза.

А он где, негодяй? Позови его, приведи его сюда! Если ты такая добрая, я с ним сам потолкую. Я его до тех пор вразумлять буду, пока у него зубов во рту не останется. Где он?

Михаэла. Уехал. В Рошиоару.

Мастакан. Как «уехал»?!

Михаэла. Уехал на свою стройку. Завтра ведь рабочий день, надо рано вставать.

Мастакан. Этого не хватало! Удирает из дому, связывается черт знает с кем, работает черт знает где, приезжает сюда, говорит с тобой, со своей матерью, с Андреем, с Сильвией, с этой дрянью Даниэлой... а меня, меня, своего отца, — избегает!

Михаэла. Он вас не избегает, он...

Мастакан. Именно избегает! Ему стыдно. В наше время, когда мальчишка попадал в тяжелое положение, когда случалось несчастье, он прежде всего обращался к отцу. В конце-то концов я не изверг; я тоже кое-что понимаю. А что, неправда? Может быть, я сюда только ради него и приехал, а не ради всего этого... (*Неопределенный жест.*)

Михаэла. Да он не избегал вас, совсем не избегал... Он просто забыл.

Мастакан (*не ожидая такого*). Как это?

Михаэла (*не понимает, почему он так удручен*). Честное слово, он вас не избегал. Он забыл про вас. И я забыла... И... все! Честное слово, он забыл.

Софья (*появляется с корзиной грибов, находит смятую бумагу и поднимает ее*). Беседуете? (*Ставит корзину.*) Пошла за хворостом, а увлеклась грибами. (*Разворачивает бумагу.*) Это Кужба меня подбил собирать. (*Бросает взгляд на Мастакана и Михаэлу.*) Здесь кто-нибудь ссорился?

Михаэла делает знак Софье, успокаивая ее.

Метрика... (*Читает бумагу.*) Андрей Сава. Да это же метрика Андрея!

Михаэла. Дайте, я ему отнесу! (*Берет метрику, недоумевающая, встревоженная, убегает, озираясь на Мастакана, подавленного, непонятого ей Мастакана, и срывающимся голосом зовет.*) Андрей! Андрей!

Мастакан (*тихонько стараясь сохранить присутствие духа, Софье*). Слышал, что твой сын удостоил тебя вниманием. Сказал он хотя бы, где мне его искать?

Софья. На стройке в Рошиоаре. Что с тобой? Нездоровится?

Мастакан (*что-то обрывается в нем*). Софья! (*Подходит к ней.*) Софья! Если бы он хотел избежать встречи со мной, — я бы понял это. А он не избегал меня. (*Берет ее за руку, ища поддержки.*) Он не избегал меня, Софья, он забыл обо мне. Забыл, что у него есть отец, что я существую.

Пауза. Из лесу доносится музыка.

Что нам делать, старуха? Что делать? Надо с кем-то посоветоваться! Да-да... Где же она, где наша подружка Пикс?

Занавес

Перевод с румынского
Н. Николау

РУМУНСКИЕ ДРАМАТУРГИ О РУМУНСКОЙ ДРАМЕ

Недavno в Москве по приглашению Союза советских писателей гостили известные румынские драматурги: Люция Деметриус, Хория Ловинеску, Александру Миродан. Наш корреспондент обратился к ним с просьбой рассказать о своей работе, о проблемах, которые сейчас волнуют румынских драматургов.

— Нынешний сезон в Румынии интересен прежде всего тем, что на театральных афишах появилось несколько новых имен, — рассказали наши гости. — Многие писатели, раньше работавшие в других литературных жанрах, обратились к драматургии. Бухарестские зрители увидели лирическую комедию Раду Косашу «Мне это кажется романтическим», поставленную на сцене Театра комедии. Эта пьеса привлекательна своей свежестью, молодой романтичностью. В Бухарестском театре молодежи поставлена пьеса для детей А. Поповича «Мальчик со второй парты». Интересна пьеса Флориана Потра «В эту ночь никто не спал», рассказывающая о строительстве нового жилого квартала и о том, как рабочие, возводя новые здания, одновременно возводят прекрасное здание новой жизни.

Недавно пришли в драматургию такие известные румынские писатели, как Михай Бенюк, Титус Попович, В. Е. Галан, Мария Бануш.

Много и плодотворно работают и уже известные драматурги. В нынешнем сезоне поставлена драма Александра Войтина «Когда люди побеждают», рассказывающая об освобождении страны от фашизма. Автор выводит на сцену представителей различных слоев населения, показывая, как относятся они к переломным событиям румынской истории.

Когда мы уезжали из Бухареста, шли репетиции новой пьесы Дорела Дориана «Если бы не было влюбленности», пьесы Паула Эверака «Осел Костаке и духовная жизнь», пьесы Александру Штефанеску «Горячая лаборатория», рассказывающей о работе ученых-физиков. В последнем номере журнала «Театрал» опубликована новая пьеса Хория Ловинеску «Горение». Как видите, год был урожайный.

В этом году наша драматургия и театр продолжают разрабатывать конфликты и сюжетные мотивы, наметившиеся в нашем театральном искусстве в последние несколько лет. Мы все стараемся писать о нашем сегодняшнем дне, о тех процессах, которые происходят в сознании современного человека. Социалистическое строительство, рост румынской индустрии, формирование нового сельского хозяйства — все это определенным образом отражается в сознании людей, влияет на их повседневную жизнь. Об этом мы и пишем. Мы стремимся показать новую жизнь в ее сложностях, в борьбе, рисуя торжество новой идеологии в полемике с врагами социалистического порядка.

Как и в прошлые сезоны, румынские драматурги уделяют много внимания сложным процессам становления новой жизни, формированию новых отношений в социалистическом обществе. Проблемы, связанные с коммунистической нравственностью и моралью, отношения между поколениями по-прежнему вызывают пристальный интерес румынских писателей. Каждый драматург решает их в свойственной ему художественной манере: одни — в жанре драмы, другие — в жанре комедии.

Вообще за последние годы в Румынии возрос интерес к комедии, этому классическому жанру нашей отечественной драматургии, комедии самой разнообразной: лирической, бытовой, сатирической, комедии-памфлету.

— Каковы основные характерные черты румынской комедии? — спрашиваем мы.

— Мне кажется, главная особенность нашей комедии заключается в том, что в основе ее лежит не просто интрига или определенные сюжетные построения, а диалог, — говорит Александру Миродан. — Классическая румынская комедия живет уже почти сто лет прежде всего благодаря изумительному диалогу Йона Луки Караджале и других наших замечательных комедиографов, чьи произведения вошли в золотой фонд мировой драматургии. Традиции Караджале были развиты и продолжены мно-



Слева направо: Х. Ловинеску, Л. Деметриус, А. Миродан и В. Рыпяну

гими талантливыми драматургами наших дней: Михаилом Себастьяну, Тудором Мушатеску и другими. Я тоже считаю себя учеником Караджале и пытаюсь следовать ему.

— В наших пьесах в последние годы, — говорит Хория Ловинеску, — стало больше положительных героев, и это естественно. Литература отражает жизнь, а в нашей жизни с каждым годом хороших людей становится больше. И на сцене в последние годы образы положительных героев стали глубже, богаче, человечнее, чем это было раньше. Если раньше в пьесе один положительный герой часто противостоял многим другим людям, то сейчас вся атмосфера наших пьес строится на положительных образах.

— Какую драму вы назвали бы новаторской и почему? — спросили мы у наших гостей.

— Проблематика нового в драматургии, — говорит Хория Ловинеску, — мне кажется гораздо сложнее, чем просто поиски новых технических средств театральной выразительности. Новые средства выразительности имеют право на существование в том случае, когда автор только при их помощи может выразить то, что он хочет сказать в пьесе. Бывает и так, что новое содержание пьесы требует традиционного классического построения сюжета. Содержание само подсказывает форму, в которой оно должно быть выражено. Мне самому случалось писать в разных манерах — и в той, которая считается тра-

диционной, и в той, которую называют новаторской, — и форма каждый раз находилась не сама по себе, а в зависимости от того, что мне нужно было сказать в каждом случае.

— Я тоже думаю, что современные сюжеты и современные конфликты, свойственные нашему времени, могут быть выражены не только при помощи тех приемов, которые принято считать новаторскими, — говорит Лючия Деметриус. — Новаторские приемы — далеко не единственная возможность выразить наше время. Сюжет пьесы, ее подтекст сами по себе требуют определенной системы выразительных средств. И чем полней, богаче и разнообразней будет наша палитра, тем полней, богаче и разнообразней сможем мы выразить наше время, показать людей — строителей коммунистического общества.

— Каковы взаимоотношения румынских драматургов с театрами? — задаем мы последний вопрос.

— Между нашими драматургами и режиссерами существует полное взаимопонимание, — говорит Лючия Деметриус. — В последнее время образовалось много творческих содружеств режиссера и драматурга: Аурел Баранга и Сикэ Александреску, Александру Миродан и Мони Гелертер и другие. Как правило, такие содружества дают очень хорошие результаты. Если режиссер не пытается подавить драматурга своей индивидуальностью, получаются прекрасные спектакли.

Максим Валлентин

«НА ДНЕ»

ГОРЬКОГО И МЫ

3 февраля 1903 года в Малом театре на Унтер ден Линден имел шумный успех только что организованный театр — его актеры старались выйти из рамок той художественной манеры, которую приви-

вал им их учитель Отто Брам. Показанный ими спектакль имел огромное значение не только для немецкого театра. Это было «На дне» Горького, директором труппы был Макс Рейнгардт, режиссером-постановщиком мой отец Рихард Валлентин.

Когда пятьдесят лет спустя перед нами встала задача в новом Малом театре на Унтер ден Линден, в театре Максима Горького, показать «На дне», мы согласились с хорошо всем известными критическими замечаниями по поводу исполнения Москвинным роли Луки. В большой мере они относятся и к первой немецкой постановке этой пьесы. Слова Горького мы взяли за основу, приступая к работе над новой постановкой «На дне».

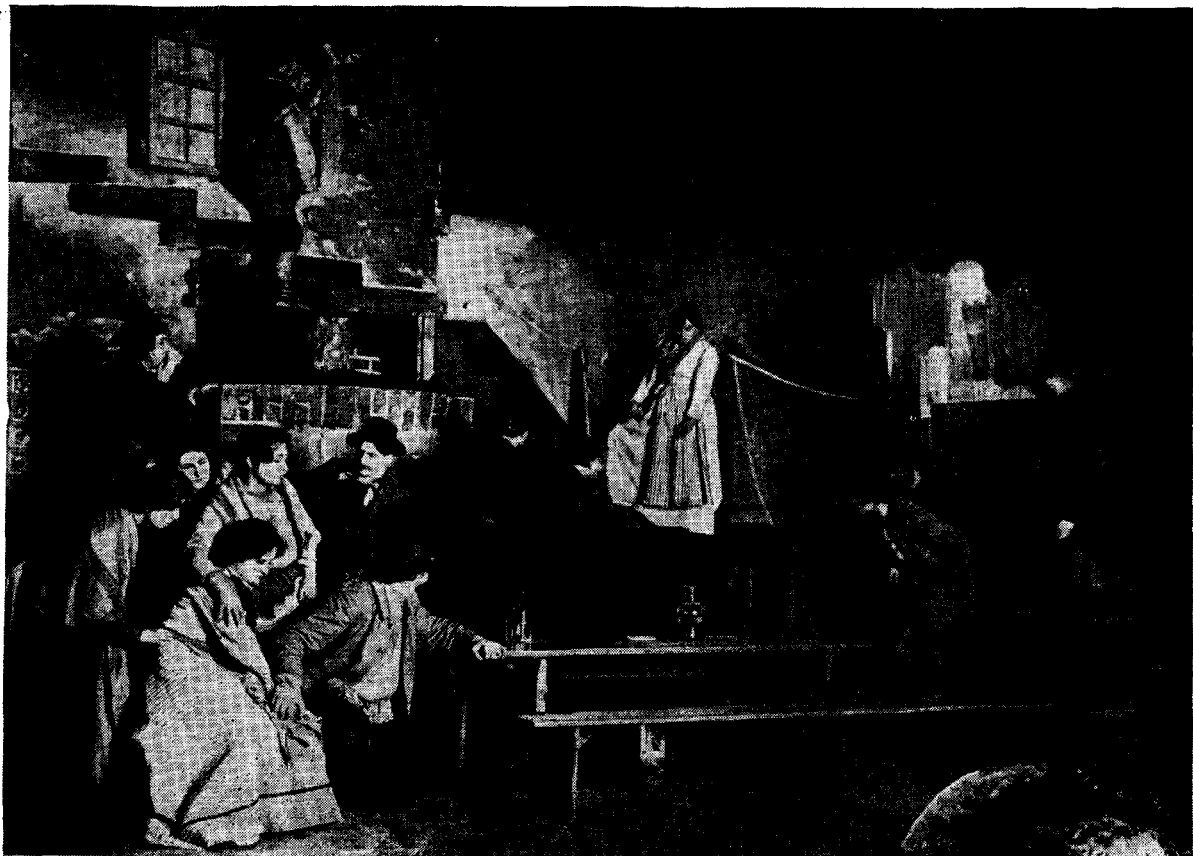
Лука у нас лишен «фальшивой святости» и не является «моральным компасом» пьесы. Он верит в людей, а не в правду. Наоборот, Бубнов противопоставляет великую идею правды незначительности человеческого существования. Сатин выражает это в словах: «Человек — это правда».

«Компас» «На дне» — это страстная тяга к свободному раскрытию всех творческих возможностей человеческой личности, тяга к работе, которая доставляет удовольствие, как требовал Сатин.

За пятьдесят лет, прошедших после первой постановки «На дне», не только мы стали глубже понимать Горького; изменился и наш зритель, для него социализм — не фантазия, а факт. Он не спрашивает, что такое правда, это ему более или менее известно, он спрашивает о дороге к ней.

Я хотел бы рассказать об одном из спектаклей «На дне».

В последние минуты перед началом представления в зале стоит возбужденный гул, зал наполнен главным образом нарядно одетой молодежью. «Вот будет чудесный вечер», — подумал я. Если меня беспокоил спектакль, то совсем по другой причине. Зрители нас никогда не разочаровывали — наоборот, но сегодня они превзошли самих себя. Каждая искра горького юмора вспыхивала пламенем в зрительном зале — фантазия зрителей целиком была захвачена могучим содержанием пьесы, они хватали крупинцы горьковской мудрости. Смех зрителей лишен горечи; они не плачут, да это и ни к чему. Зритель сегодня у нас в гостях, мы хотим его сделать счастливым. Что же волновало меня весь вечер? У нас в гостях был известный советский театральный критик. Я не знал, как он воспримет «веселый» спектакль Горького, боялся, что он сочтет нашу публику плоской или циничной, наших актеров — поверхностными, а меня — несерьезным режиссером. Я приготовился защищать нашу



«На дне». Постановка 1903 года

трактовку пьесы. Тем более я был приятно удивлен, когда советский гость сердечно поздравил нас. Он полностью подтвердил наше восприятие горьковской пьесы.

Произведение великого драматурга всегда связано с определенной художественной школой. Через некоторое время в театр приходят новые слои населения, приходит новое поколение — с другими запросами, с другим ритмом жизни. Режиссеры и актеры тоже живут сегодняшним днем. Во всяком случае, должны жить!.. Произведение великого драматурга живет много дольше своего времени, в новую эпоху по-новому раскрывая заключенные в себе богатства. Но происходит это только тогда, когда существует театр, который может подойти к классическому произведению с позиций своего времени. Великое произведение искусства всегда нуждается в театре, который чувствует дух времени. Руководящие деятели театра должны постоянно думать о том, что пережило свое время, а что преходяще и обречено на гибель. Надо

постоянно отделять главное от неглавного, существенное от несущественного. Критерием такого отбора должна явиться польза, которую может принести пьеса прогрессивным кругам зрителей. Я не знаю ни одного великого драматурга — начиная с Гёте, Шиллера, Клейста и вплоть до Брехта, — который не согласился бы с этим. Думаю, что Горький отнесся бы с одобрением к тому, что его произведения мы ставим по-новому.

Постоянно учиться у жизни! — вот в чем основной принцип «новой школы». Мы старались на практике соединить новое прочтение пьесы с прогрессивной театральной традицией. Разумеется, опыт эпохи Рейнгардта не пропал даром. В середине 20-х годов, когда особенной популярностью пользовался экспрессионизм, не оказавший, однако, большого влияния на широкие слои населения, когда зрители старались увести от острых жизненных проблем, были художники, впадавшие в нигилизм по отношению к художественной традиции Рейнгардта. Они не понимали диалектики жизни и искусства.

В это время в самодеятельных театральных коллективах, объединявших наиболее прогрессивных художников, возникло направление, художественная программа которого содержала элементы, впоследствии ставшие составной частью социалистического реализма в театральном искусстве. Следует отметить, что эти прогрессивные тенденции возникали там, где революционно настроенные профессионалы-артисты и участники самодеятельных театральных коллективов признавали политическую борьбу рабочего класса как программу своего собственного творчества. Одно из положений, родившихся в те годы, гласит: освободить массы от иллюзий житейских при помощи освобождения от иллюзий сценических. Эта стратегическая цель вырабатывала в искусстве такую тактику, которая использовала иллюзию, заботясь, однако, чтобы зритель не «терял головы». Актер на сцене может быть захвачен своим переживанием, но он должен позаботиться и о том, чтобы зритель сохранил самообладание, обязан заставить

его найти силы для критического анализа, происходящего на сцене.

Эта театральная практика позднее привела Брехта к «эффекту отчуждения». К сожалению, его намерения часто бывали искажены его последователями. Многие режиссеры мнили себя последователями Брехта, когда совсем изгоняли со сцены чувства.

Для нас, тех, которые пришли в театр после 1945 года, нет лучшего драматурга, чем Горький, — ведь мы стремимся реабилитировать большие человеческие чувства. Его драматические произведения дают нам пример того, как раскрыть диалектику жизни и душевных переживаний, оставаясь при этом глубоко партийным, как, не разрушая рисунка образа, не прерывая сценической последовательности действия публицистическими комментариями, пробудить в зрителе активное отношение к жизни. В драме «На дне» Горький проявил себя великим мастером сценической диалектики.



«На дне». Современная постановка.

Как ставить Горького в Германии? «По-русски» или «по-немецки»?

Этот вопрос кажется мне несущественным, да и ненужным, хотя он часто поднимается. У нас, я считаю, главное — это раскрыть немецкому зрителю с помощью немецких актеров огромное духовное богатство великого русского драматурга.

Немецкие актеры создают немецкие образы русских людей. Само собой разумеется, они должны избегать поверхностного изображения. Нельзя показывать то, чего нет в русской действительности, что чуждо русскому человеку. Это заставляет нас глубоко изучать социальные и национальные особенности жизни в России, ибо только всестороннее знание дает возможность артисту найти верные и правдивые детали.

Наши актеры, как это часто бывает на практике, играют «от себя», то есть после многократного «вчитывания» в текст на репетициях играют те черты своего собственного характера, которые близки создаваемому ими образу. У хорошего актера в момент перевоплощения обнаруживаются такие совершенно новые для него качества, которые придают игровому образу новые, до него никем не открытые черты.

Тут и происходит настоящее сценическое перевоплощение, в котором выражается и новая эпоха. Тут и появляется новая трактовка образа.

Немецкая режиссура и актеры, воспитанные в духе искусства переживания, часто раскрывают то, что свойственно русскому человеку. «Чужеродный» национальный элемент становится тогда для нас близким, своим. При этом актер не теряет своего истинного, национального «я», так как он посредник между русским автором и немецким зрителем.

Я считаю, что русские режиссеры должны ставить пьесы в немецких театрах. Многие из них знают наших классиков лучше, чем некоторые немецкие режиссеры. Но знание литературы еще не означает знания современной жизни. Для того чтобы русский режиссер смог поставить спектакль в немецком театре, он должен хорошо знать современного немецкого зрителя.

Театр только тогда живет полной жизнью, когда тесно связан с жизнью зрителя, когда олицетворяет чаяния народа, его стремление к прогрессу. Так было и так будет. Это относится как к драматургии Горького, созданной в начале нашего столетия, так и к нашему времени, столь богатому важными событиями.

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 31/III 1962 г.	А05871	Подписано к печати 15/V 1962 г.
Объем 12 п. л.		Формат 84 × 108 ¹ / ₁₆ .
Уч.-изд. л. 22 23	Тираж 23 000 экз.	Цена 1 руб. Заказ 210

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза, Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.