

НАЧАТЬ ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ

Театр

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

7

Июль



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«Искусство»

МОСКВА

В НОМЕРЕ:

ПЬЕСЫ

- В. Панова — Как поживаешь, парень? . . . 3
Константин Финн — Дневник женщины . . . 39

- А. Зись — Вопросы эстетики в решениях
XXII съезда КПСС 68

ДИСКУССИЯ

НОВОЕ В ЖИЗНИ — НОВОЕ В ДРАМЕ

- Т. Трифонова — Смех — дело нешуточное 78 ✓
Н. Громов — Только единым фронтом . . . 88
В. Коростылев — Кто от кого отстаёт . . . 97

Дискуссионные портреты

- И. Вишневская — Константин Симонов и его
герои 101

А ваше мнение?

- Эпп Кайду — Гамид Рустамов — Борис Маев-
ский — Владимир Гольдфельд — Борис Мол-
чанов — Сергей Михалков — Георгий Мди-
вани 107

- Репертуар театров в 1961 году (факты и по-
поводу) 112

ПРЕМЬЕРЫ

- Г. Дубасов — «Современные ребята» . . . 116
М. Туровская — «Дом, где разбиваются
сердца» 118
Л. Дзене — «Илья Муромец» 121
Е. Балатова — «Рядом — человек» . . . 123
Валериу Рыпяну — «Знаменитый 702-й» . . . 125
З. Дьяконова — «Черноморский огонек» . . 127
М. Султанбеков — «Комиссар Габбасов» . . 128
Светлана Иванова — «Яг-Морт» 129

- Н. Крымова — О Людмиле Фетисовой . . 132

КНИГИ О ТЕАТРЕ

- Г. Бояджиев — Перед поездкой в Болгарию 137
А. Анастасьев — Книга о спектаклях и ре-
жиссерах 138
А. Дубинская — О мастерстве драматурга 140

- Газетное обозрение 141

- Алесь Кучар — Янка Купала и белорусский
театр 145

ВОСПОМИНАНИЯ

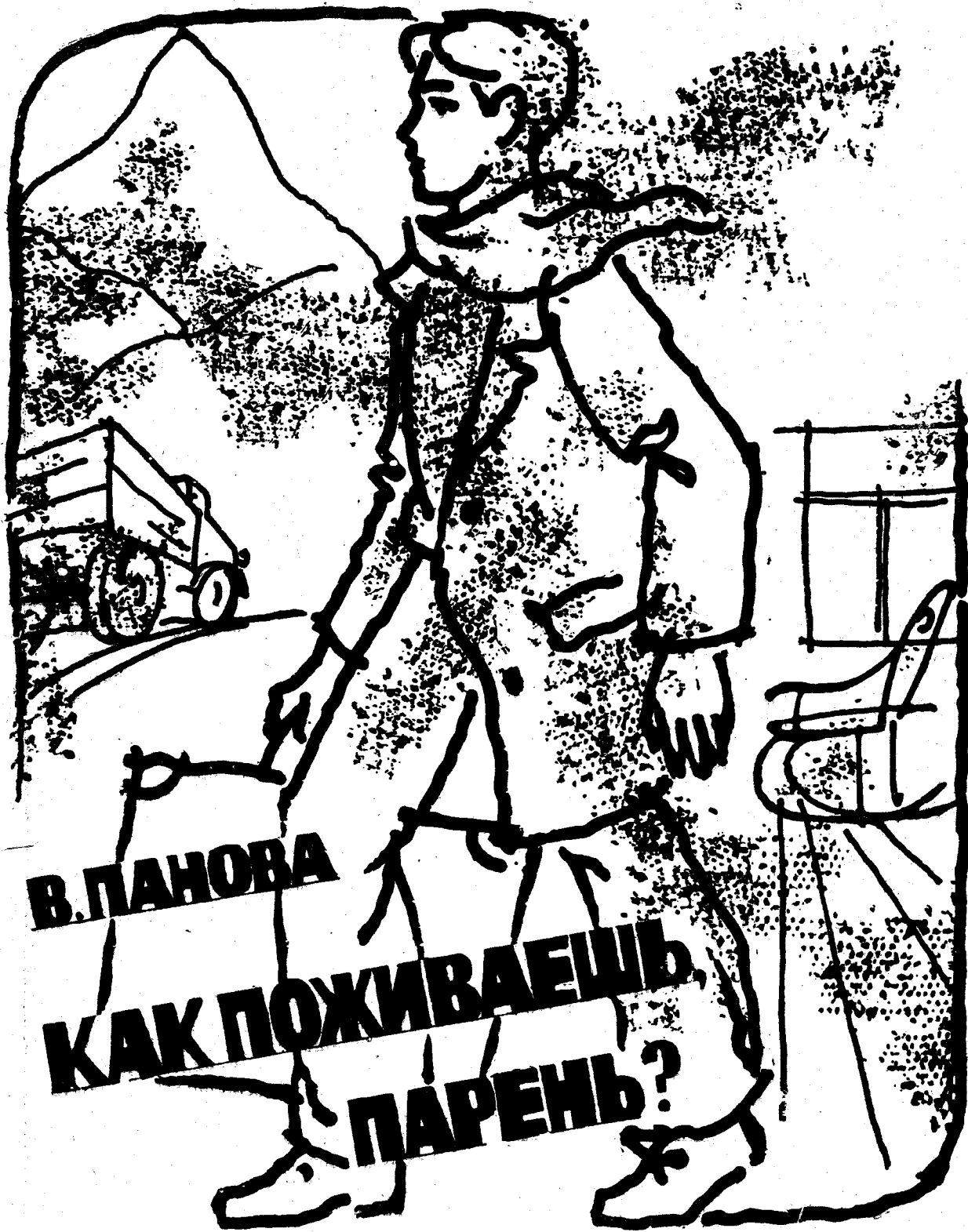
- И. Нежный — С Немировичем-Данченко
в Тбилиси 148

- Адольф Рудницкий — Из «Голубых стра-
ниц» 160

- ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ 163

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

- П. Марков — Пять спектаклей театра Эдуардо 182



В. ПАНОВА

КАК ПОЖИВАЕШЬ,

ПАРЕНЬ?

Художник А. Урьев

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Евгений Заботкин.
Его мать.
Оля.
Старый мастер Иван Ильич.
Зайнька.
Сима.
Строгий парень.
Пылкий парень.
Голубоокий парень.
Ехидный парень.
Авторитетный парень.
Девушка на заводском дворе.
Полина.

Мишка.
Раиса.
Человек у табачного ларька.
Шофер Толик.
Шофер дядя Вася.
Шофер Алексей Иваныч.
Другие шоферы.
Ажогин.
Медсестра.
Телефонистка.
Директор электростанции.
Женщина без имени.
Ее муж.

1

Мать снаряжает сына в дорогу...

Раннее, вьюжное зимнее утро. Еще не рассвело, но уже светятся окошки изб и вьется дым из труб.

Звучит простенькая, простодушно-мечтательная мелодия. Она начинается и обрывается и начинается вновь, словно кто-то не очень умелый учится наигрывать ее на скрипке.

Сквозь летящий снег мы видим сельскую улицу, затопившую печи и засветившую огни для нового дня; и видим, как в одной избе мать снаряжает сына в дорогу.

— Здоровье свое береги, — говорит мать. — Здоровому человеку какое хочешь переживание вдвое легче.

Она говорит это, доставая из печи пироги, хлебы, жареных гусей.

— Когда холодно, свитер поддевай, не поддевши не выходи.

Заботкин сидит на лавке и пьет молоко, заедая пирогом. Блюдо с пирогами перед ним на столе и большой глиняный кувшин, он пьет не спеша кружку за кружкой и думает свое.

Мысли Заботкина. Сейчас вот переступлю порог — и вот, я самостоятельный, пожалуйста. Сам себе голова! Захожу — туда поеду, захочу — сюда...

Мать. К людям будь уважительный. Если видишь, что неплохой человек, — покажи ему свое уважение! Он тогда еще лучше будет. А особенно будь сочувственный к старым людям.

Мысли Заботкина. Сколько дорог! Закружиться можно... Какие города я увижу? Какие моря? Какие горы?

Мать. Старый человек, пока он жизнь

Право первой постановки в Москве предоставлено театру имени Вл. Маяковского, в Ленинграде — театру имени Ленинского комсомола.

прожил,— гору на своих плечах переволок! Это надо чувствовать.

Мысли Заботкина. Какая будет у меня любовь? Где она меня ждет? Где мне ее глаза заблестят?..

Мать. Ты у меня парень ничего. И старательный, и честный,— и всегда, Женя, будь честным! Живем один раз, если случится, испортим свою судьбу, изломаем,— это не трактор ремонтировать, собственные дорогие годы приходится загонять на ремонт. А годов не так много отпущено человеку.

Мысли Заботкина. Уж любовь у меня будет такая, такая... Самая, самая... Про которую стихотворения пишут и поэмы...

Мать. Я бы за тебя спокойна была на все сто процентов...

Мысли Заботкина. Я какой попало любви — не допущу, нет...

Мать. ...На все сто процентов была бы за тебя спокойна, если бы не чересчур мягкий твой характер.

Мысли Заботкина. Жалко, что ничего нет во мне выдающегося. Жалко. Очень. Был бы я — талант; вот бы здорово!.. А вдруг и талант какой-нибудь окажется, все еще может оказаться, жизнь ведь длинная, длинная... У других оказывался, почему у меня не может?

Бодро звучит простенькая мелодия.

Важно — что? Важно работать над собой. Ломоносов работал над собой. Лев Толстой работал над собой. Все великие революционеры работали над собой...

Мать. Я по личному опыту знаю, как вредно чересчур мягкий характер иметь. Вон Василий Петрович: золотой ведь был человек! А через мягкость характера водку пить повадился, и на что он теперь похож?

Заботкин (*медленно отрываясь от своих мыслей*). Какой же это ваш личный опыт, мама? Это Василия Петровича опыт, а не ваш.

Мать. Так я же Василия Петровича лично знаю!.. Женичка, слышишь, к водке не приучайся! Которые ребята выпивают,— ты от них подальше! Они тебя агитировать начнут, а ты сторонкой, сторонкой! Не приучайся, слышишь?

Заботкин. Да чего б я к ней приучался. Я ее не люблю. Она невкусная.

Мать. Дрянь просто, ну ее! Еще, Женя, что хочу сказать. (*Подсела к столу.*) Есть девчата до того бедовые, и не моргнешь, как женит на себе...

Заботкин. Да ну, мама. Хватит вам.

Мать. Верно говорю. Ты еще и не знаешь, какие девчата в больших городах. Какие у них юбочки, какие прически, будь здоров!

Простенькая мелодия звучит ликующе.

И не моргнешь!

Заботкин (*встал*). Уже, наверно, пора мне двигаться. Можно, я это уложу?

Мать. Я сама! (*Укладывает в чемодан, что напекла и нажарила.*)

Чемодан большой, самодельный, снаружи выкрашен в зеленую краску, внутри оклеен обоями.

И дядя Саша пишет в письме — остереги его, пишет, чтоб он там не женился скоропостижно. Дядя Саша-то женился молодым — что вышло хорошего? Ничего не вышло хорошего.

Заботкин. Вы не бойтесь, мама. У меня не так все будет, как у дяди Саши.

Мать. Ох, Женичка, до чего же хочу я, чтоб все у тебя было хорошо!

Заботкин. Все, мама, будет хорошо.

Мать (*гладит его волосы*). Чтoб все у тебя было — ну просто как нельзя лучше!

Заботкин. Все так и будет. Как нельзя лучше.

Мать. Дай бог. (*Утерла глаза.*) И не кури, Женя. Очень вредно для здоровья. Смотри-ка, Игнатий Михалыч до чего докурился — порок сердца доктора признали!

Заботкин. Игнатию Михалычу, мама, шестьдесят лет. Там от чего хотите порок сердца мог образоваться, а не только от куренья.

Мать. Нет, ты со мной не спорь. Доктора сказали — от куренья.

Заботкин. Все ребята курят, ни у кого порока сердца нет.

Мать. Вот все курят, а ты не кури. Вот у них нет порока сердца, а у тебя может

быть. До сих пор не курил, и незачем тебе.
Заботкин. Вы, значит, считаете, чего я до сих пор не делал, того и вперед не буду делать, да?

Мать. А вот и не делай. Зачем?

Она уложила чемодан. Она так его набила, что вдвоем с Заботкиным они его закрыли еле-еле.

Новенькой чистой веревкой мать обвязала чемодан. Заботкин оделся. На нем стеганая куртка и валенки. Аккуратно застегнулся. Проверил — в кармане ли рукавицы.

Мать. А Олю не подождешь?

Заботкин. А чего ждать? Я со всеми вчера простился.

Мать. Хотела зайти проститься еще раз. Уж больно хотелось ей...

Заботкин. На что это? И так уж дразнятся — жених и невеста.

Мать. Присесть надо, Женя.

Заботкин. Мы ж сидели.

Мать. На дорогу полагается.

Присели. Мать поднялась первая.

Ну в добрый час, Женя! *(Обнимает его.)* Родной ты мой. Голубчик мой единственный. Ты ж приедешь?

Заботкин. А как же. Как может быть иначе. Конечно, приеду. Как отпуск будет мне, так и приеду.

Мать. Когда еще будет тот отпуск... Смотри, пиши почаще, обо всем подряд пиши!

Заботкин. Спасибо вам, мама, за все! И вы пишите тоже! Будьте здоровы!

Целуются.

Мать *(в слезах)*. В добрый час! В добрый час! Счастливо тебе!

Заботкин поднял чемодан, взвесил в руке, богатырски вскинул на плечо.

Тяжело?

Заботкин. Что вы! Совсем легонький.

Он вышел на крыльцо. Мать за ним, набросив платок. За

метелью проклюнулась заря, розово окрашены дымки и снег на крышах.

Мать *(плача, кричит Заботкину вслед)*. В баню ходи каждую неделю! *(Постояла, вспомнила.)* И в парикмахерскую!

Заботкин оглянулся в последний раз. Помахал рукой и исчез за поворотом улицы. Мать вернулась в дом. Всхлипывая, принялась за уборку. На табуретке брошена старая ковбойка — мать взяла ее, прижала к лицу. Стук в окно. Это Оля.

Оля *(прильнув к стеклу)*. Тетя Нюра! Тетя Нюра! Уехал?

Мать *(в форточку)*. Уехал, Олюшка.

Оля. Ой! Давно?

Мать. Да нет, вот только что.

Оля. Его кто повез?

Мать. Никто. Попутную будет ловить.

Оля. Ой! Догоню, думаете?

Мать. Может, и догонишь, если бегом.

Оля. Ой!..

Она бежит, вскидывая ноги в валенках.

Беспечная, резвая девочка. Улица ушла, открылись снежные поля. За метелью шагает Заботкин с чемоданом на плече. В такт его шагам звучат его мысли — или он к своим мыслям пригоняет шаг.

Мысли Заботкина. Все будет очень хорошо! Все будет замечательно! Все будет первый сорт!

Голос Оли *(зовет издаലെка)*. Женя! Женя-а-а-а!

Он не слышит или не хочет слышать. В летящей кисее перед ним — во весь горизонт — встают, тая, рушась и сменяясь, как облака, розовые здания, трубы до небес, гигантские мосты. Радостью и надеждой звучит простенькая мелодия, учащаясь в ритме, как биение сердца. И в этот ритм пытаются попасть мыс-

заря,
ки и

след).
ояла,

след-
той и
ицы.
схли-
орку.
гарая
ее,
окно.

юрал

вить.

егом.

ноги

очка.

неж-

ага-

на

звуч-

я к

няет

чень

удет

Женя!

очет

е пе-

т —

Женя-

зда-

тант-

на-

кая

тме,

этот

мыс-

ли Заботкина, претворяясь в
сбивчивую, но торжествую-
щую песню:

Мысли Заботкина.

Меня подвезет кто хочешь!
Меня подвезут куда хочешь!
Меня подвезут с удовольствием!
Меня подвезут с восторгом!

Голос Оли. Женя-а-а-а!

Блеснули в метели автомо-
бильные фары, слышно фыр-
канье мотора — Заботкин
вскинул руку, побежал...
Вышла Оля, остановилась,
смотрит вслед.

2

И вот Заботкин в новень-
ком костюме, по-новому, при-
чесанный проходит через яр-
ко освещенное фойе город-
ского клуба.

Мимо афиш с кричащими
буквами, мимо стендов с пор-
третами и полотнищ с лозун-
гами, мимо объявлений о за-
нятиях разных кружков.

Гремит танцевальная му-
зыка.

Большое зеркало. Заботкин
осмотрел себя с простодуш-
ным удовольствием. Одернул
пиджак, поправил галстук.

Мысли Заботкина. Вид ничего. Для
такого вида самое бы подходящее дело —
потанцевать.

Вход в танцевальный зал. Ос-
вещаемые то оранжевым, то
лунно-голубым светом, кру-
жатся пары.

Но здесь не так танцуют, как у нас в райо-
не. Я и там танцевал неважно, девчата
смеялись. А здесь и не сунешься.

Заботкин остановился; сло-
жив руки на груди, внима-
тельно смотрит на ноги тан-
цующих.

Никто не танцует, как у нас. Смотри-ка,
что он делает. А этот, ай-ай-ай.. Это по-
чему же, интересно, такой разницей —
в районном центре так, а в областном
совсем иначе, это неправильно.. В общем,
почуться надо. Упущение с моей стороны...

Какие девчата!.. Ладно, все по порядку!
Сразу все не освоюшь.

Он идет дальше. Входит
в шахматную комнату.

Здесь тихо, музыка доно-
сится еле слышно. За не-
сколькими столиками играют,
а кругом сидят и стоят бо-
лельщики.

Это все мужчины, пожилые,
солидные — и Заботкин вхо-
дит солидно, с достоинством.
Увидел, что тут курят, — до-
стал папиросы, закурил.

Старый мастер. Заботкин? Женя?
Заботкин (рад). Здравствуйте, Иван
Ильич!

Мастер. Смотри, каким франтом, я и
не узнал было! (Протягивает руку.) Ну
здравствуй, парень, как поживаешь?

Заботкин (со скромной гордостью).
Спасибо, Иван Ильич, хорошо.

Мастер. Да видно, что неплохо. Ты где
сейчас?

Заботкин. Там же, Иван Ильич, на
«Красном инструментальщике».

Мастер. Да-да, на «Инструментальщи-
ке». Кто это мне недавно про тебя расска-
зывал...

Заботкин. Я так вам благодарен, что
вы меня здорово так обучили, спасибо вам
большое!

Мастер. Да-да. Многих я, брат,
обучил.

Заботкин. Я уже пятый разряд имею.

Мастер. Да что ты. Молодец. Вот-вот,
кто-то мне про твой разряд рассказывал.
И еще про что-то такое...

7

Заботкин. Комнату мне дали.
Мастер. Вот-вот, и про комнату говорили. Что же, и мебелишку успел приобрести, обставился?

Заботкин. Да постепенно. Кровать, стол... Одну очень удобную штуку по случаю купил — старинную качалку.

Мастер. Так-так.

Заботкин. Очень удобная, читать в ней приятно. Возьмешь книгу...

Мастер. И что-то еще про тебя рассказывали, не помню что.

Заботкин. Думаю поступать в заочный техникум. С будущей осени.

Мастер. Ей-богу, по всем статьям молодчина.

Заботкин. Стараюсь, Иван Ильич, работать над собой.

Мастер. Работай, работай. Гладко все у тебя идет. Радостно слышать.

Заботкин. Спасибо. (*Кивнув на свободный столик.*) Играете?

Мастер. А ты?

Заботкин. Играю.

Мастер. Хорошо играешь?

Заботкин. Да нет, еще не особенно.

Мастер. Скромничаешь?

Заботкин мнется.

Ну что ж, сыграем?

Заботкин (*обрадовался*). Давайте!

Они садятся, конаются, расставляют шахматы.

Мастер. Черный ферзь на черном поле.

Заботкин. Ах да. Забыл. (*Смотрит на доску.*) Это вы пошли так, как в учебнике указано. Я читал книгу о дебютах, там и другие хода есть.

Мастер. Ходи по-другому, дело хозяйское.

Играют.

Конь, Женя, так не ходит. Конь ходит либо так, либо вот так.

Заботкин. Правильно! Я забыл. Спасибо, Иван Ильич, за указание. Тогда я лучше пешкой схожу.

Мастер. Шах.

Заботкин. Где?

Мастер. Вот.

Заботкин. Ну-ну-ну! (*Делает ход.*)

Мастер. Мат.

Заботкин. Уже?.. А если так?

Мастер. Все одно, тут же елон.

Заботкин. А так?

Мастер. Кругом мат. Это, Женя, называется киндермат — детский мат.

Заботкин. Давайте еще одну.

Мастер. Ладно, давай еще одну.

Заботкин. Теперь я белыми.

Мастер. Ясно.

Заботкин. Белыми — совсем другое дело, чем черными. Верно?

Мастер. Святая правда, Женя!

Играют.

Заботкин. Если, значит, я так конем — будет правильно?

Мастер. Правильно, Женя, правильно! Шах.

Заботкин. Ну-ну-ну! А я рокируюсь.

Мастер. Под шахом рокироваться нельзя.

Заботкин. Тогда я так. Или нет! Можно, я иначе схожу?

Мастер. Ну, можно.

Заботкин. Я вот так.

Мастер. Мат.

Заботкин. Уже!

Мастер. Да ты давно играешь ли?

Заботкин. Недавно.

Мастер. Когда научился-то?

Заботкин. Ну недавно, в общем.

Мастер. Тренироваться нужно.

Заботкин. Сыграем еще?

Мастер. Да нет, брат, не сыграем.

Заботкин. Одну. Последнюю.

Мастер. Да неинтересно — не обижайся! — что ты все проигрываешь. Тебе кого-нибудь надо найти, чтобы так же, как ты играл, на твоём уровне. И тренируйтесь на пару, с богом... Да! Вспомнил! Ты чего ж молчишь-то, главную свою новость не выкладываешь, тебя же поздравить нужно?! Как это я такую вещь не сразу вспомнил, ты уж извини. Поздравляю!

Заботкин. С чем, Иван Ильич?

Мастер. Как — с чем? Ты же, говорят, женился!

Заботкин (*искренно*). Нет.

Мастер. А мне сказали.

Заботкин. Нет, Иван Ильич, не женился. Я ж еще молодой. Еще даже невесты нет.

Мастер. Что ж мне вкручивали — якобы ты в загсе расписался...

Заботкин *(небрежно)*. А, это...

Мастер. С такой якобы красоткой...

Заботкин. Она ничего, верно. Даже очень ничего.

Мастер. Так она есть все-таки? Существует в природе?

Заботкин. Она, ну да, она существует, конечно... в природе.

Мастер *(сурово)*. Но ты не считаешь нужным с ней зарегистрироваться, так, что ли?

Заботкин. Нет, я зарегистрировался. Но я не женат, Иван Ильич.

Мастер. Как то есть? Она существует, ты с ней зарегистрировался, и ты не женат?

Заботкин. Честное слово, не женат.

Мастер. Развелись, успели?

Заботкин. Пока еще нет. Не развелись.

Мастер. Что же ты тогда называешь — быть женатым?

Заботкин. Да ну. Я ее, Иван Ильич, и не люблю совершенно. То есть я к ней отношусь до известной степени с теплотой — просто как к товарищу, понимаете?

Мастер. Гм. *(Пытается уяснить положение)*. А она к тебе?

Заботкин. А я ее не спрашивал, для чего мне?.. Возможно, в глубине души она ко мне тоже чувствует теплоту — почему бы нет? — но в обращении незаметно...

Мастер. Так какого же черта вы ходили в загс, скажи на милость?!

Заботкин отвел глаза, молчит.

Не понимаю. *(Вдруг осенен догадкой)*. Чужой грех покрыл, что ли?

Заботкин. Что — покрыл?

Мастер. Чужой грех, как в старину говорили.

Заботкин смотрит на него.

Ну, бывает... Какой-нибудь там проходимец, скотина, бросит, это самое, девушку... с ребенком... случается...

Заботкин. Фу, Иван Ильич! Зачем вы так про нее думаете! Она сама, можно сказать, ребенок. Ее и зовут как ребенка — Заинька.

Мастер. Как?

Заботкин. Заинька.

Мастер. Это что же, от какого имени?

Заботкин. Кажется — Зоя.

Мастер. Кажется?

Заботкин. Или Зинаида.

Мастер. Да ты что, и имени не знаешь?

Заботкин. Как не знаю — я же вам сказал: или Зоя, или, в крайнем случае, Зинаида. Одно из двух. Если вам интересно, я у нее спрошу, когда встречу.

Мастер. А вы не часто и встречаетесь?

Заботкин. Нет, изредка.

Мастер. Не вместе живете?

Заботкин. Нет, врозь.

Мастер. Ничего не понимаю. И скажу откровенно — заинтригован. Объяснишь, может, все-таки?

Заботкин встал, прохаживается. На лице у него выражение кроткого упорства.

Между прочим, что ты молодой — это, Женя, не страшно. Со мной, я знаю, несогласны многие, но лично я ничего не имею против ранних браков, а почему? Видишь ли, мы с моей Анной Ивановной, когда поженились, нам было по девятнадцать, и прожили жизнь, надо сказать, отличнейшим образом. Отличнейшим! Так что я это из личного опыта исходя говорю.

Заботкин слушает и задумчиво кивает головой.

Мысли Заботкина. Из личного опыта. Все, все учат исходя из личного опыта. Он ничего не имеет против ранних браков. Потому что у него это получилось удачно. А у дяди Саши получилось неудачно, он против. А жениться — мне...

Мастер. А познакомились мы с ней не на танцульках где-нибудь, познакомились мы с ней на субботнике.

Мысли Заботкина. А может же быть и не на субботнике, и не на танцульках — может же?!

Мастер. Помню, кончили работу, огляделись, — а на дворе роскошная лунная ночь!

Мысли Заботкина. А если день, и не роскошный, а наоборот — дождливый?

Начинает накрапывать дождь.

Мастер. И завершилось дело любовью и загсом, вот, брат, какие дела.

Мысли Заботкина. Как все расплано: если девочка — славненькая, обязательно парень в нее влюблен. Если кто сходил в загс — обязательно он женатый. Ах, Иван Ильич, многоуважаемый Иван Ильич, не все вы с дядей Сашей охватили своим опытом, может и у меня быть опыт...

Дождь сильнее.

Мастер (*загляделся в свои воспоминания*). Хорошо, хорошо прожили! Каждому желаю так прожить, как мы с Анной Ивановной!

Мысли Заботкина. Ну почему каждому! Так-таки каждому!

Мастер. Не знаю, что у тебя там произошло. Но я тебе, Женя, как старший друг говорю: ищи девушку хорошую! Чтобы была, главное дело, трудовой человек, ясно тебе? Ясно, спрашиваю?!

Заботкин (*вяло*). Ясно, Иван Ильич...

Мастер. Тогда будет твоя семейная жизнь правильная. Трудовой человек — уж

он не подведет, уж его качества никуда не денутся.

Заботкин. Да я же вам сказал, я еще и не думаю о семейной жизни.

Мастер (*сердито*). А загсом не играйся, загс не игрушка, это вещь серьезная, это вещь, знаешь какая серьезная...

Мысли Заботкина. Вот ведь — мало ему, что он меня ремеслу научил... и что я ему за это всю жизнь буду благодарен, как хорошему моему учителю... Нет, ему бы за ручки меня вести. Чтобы я либо так ходил, либо так; и не иначе, как шахматный конь! А если я, как ферзь, рраз — и через всю доску! Рраз — и по диагонали!..

Дождь как из ведра. За дождем ушла, исчезла клубная комната, погасли вечерние огни, открылся дневной пригородный вид: шоссе и скамья под навесом на автобусной остановке. Подняв воротник пиджака, прыгая через лужи, Заботкин мчится к навесу.

3

Он мчится к навесу, а с другой стороны туда же с визгом бегут Заинька и Сима, вдвоем под одним зонтиком. Сима несет зонтик, а Заинька маленький чемоданчик.

Почти одновременно с Заботкиным они добежали до навеса.

Сима (*опуская зонтик*). Вот ливень, чтоб он сдох!

Заинька (*Заботкину*). Как вы ужасно вымокли! Сима, ты посмотри, как молодой человек вымок!

Заботкин (*улыбаясь и отряхиваясь*). Ничего. Бывает хуже:

Заинька. Как грустно, такой хороший костюм! Придется отдавать в утюжку.

Заботкин (*выжимает брюки*). Ничего, я сам. Приеду домой, попрошу у соседки

утюг, проглажу как следует — все будет в порядке.

Заинька. Домой! Счастливый! У вас есть дом! Ты слышишь, Сима, у этого счастливого есть дом!

Сима (*мрачно*). А где ваш дом?

Заботкин. На улице Серго Орджоникидзе.

Сима. Это где новые дома?

Заботкин. Ага.

Сима (*так же мрачно*). Ничего дома...

Заинька. Сима, у меня ноги насквозь промокли. В туфлях хлюпает.

Сима. Разувайся живо!

Заинька. Думаешь — лучше?

Сима. Конечно, лучше босиком, чем в мокрых туфлях.

Заинька. А туфли не скоречатся?

Сима. А мы их вытрем. У тебя в чемодане бумаги нет?

Заинька. Есть, кажется, газета.

Сима. Протрем и чего-нибудь внутрь напихаем. Разувайся.

Зайнька. Молодой человек, отвернитесь, пожалуйста.

Сима. Отвернитесь, ну-ка!

Заботкин отворачивается.

Зайнька (*разувается*). Хоть бы он скорей пришел, автобус.

Сима. Жди! Только что ушел, перед самым носом.

Зайнька. Да что ты. Как все грустно!.. Молодой человек, вы на нас не смотрите? Молодой человек!

Заботкин (*обернулся на зов*). Вы мне говорите?

Зайнька. Ой! Не смотрите, не смотрите! Ай! Не смотрите, мы же вас просили!

Заботкин (*в панике*). Да я не смотрю! Вы позвали...

Зайнька (*Симе*). Симпатичный?

Сима. Все они симпатичные, чтоб они сошли.

Зайнька. По-моему — порядочный.

Сима. А шут его знает.

Разулись и вытерли туфли газетой.

Зайнька. Можете теперь смотреть, молодой человек. Молодой человек, вы слышите? На нас можно смотреть.

Заботкин поворачивается.

Сима (*разглядывая его подозрительно*). Здорово вас угораздило промокнуть. Утюжить будете?

Заботкин. Придется.

Сима. Утюг, значит, у соседки возьмете?

Заботкин. Ага.

Сима. Не женаты, значит?

Заботкин. Почему вы угадали?

Сима. Была бы жена, был бы и утюг... Снимаете комнату?

Заботкин. Почему — снимаю? У меня своя. По ордеру.

Зайнька. Идет! Идет!

Заботкин. Это не автобус. Грузовик.

Зайнька. А мы проголосуем!

Заботкин. Свернул...

Сима. Нечего было сюда ездить, вот

Зайнька. Кто же знал!

Сима. Кто знал, кто знал. Очень хорошо знали, что тут то же самое.

Зайнька (*кротко*). Не расстраивай меня. Я уж и так расстроена, что больше некуда. (*Печально улыбнулась Заботкину*.) Молодой человек смотрит и думает: чем это она расстроена? Мне не повезло ужасно, ужасно. Абсолютный крах всех надежд. Вам случалось пережить крах всех надежд?

Заботкин (*смущен*). Нет, я как-то...

Зайнька. Ваше счастье. А я такая молодая — и уже... Если бы моя мама видела, как я измучилась... и негде даже отдохнуть... негде даже просушить туфли... Ни за что ей не напишу!

Заботкин. Я своей маме о неприятностях тоже не пишу. Зачем лишние волнения причинять.

Зайнька. Ну и правильно!

Заботкин. Только о приятностях пишу.

Зайнька. У меня приятностей нет никаких. Так что я уж совсем писать не буду.

Заботкин. Матерям тяжело, когда дети совсем не пишут.

Зайнька. Мамочка моя бедная... А мне, думаете, легко?

Заботкин. А что такое, почему у вас так?

Зайнька. Ну боже мой. Ну попала в заколдованный круг. Я приезжая, понимаете? Ехала, думала — устроюсь на работу, сама себе буду голова, стану учиться, все будет великолепно...

Заботкин кивнул понимающе и участливо. Как бы издали прозвучала та простенькая мечтательная мелодия, что сопровождала его отъезд из дому.

И вот — пожалуйста...

Заботкин. Неужели работы не нашли?

Зайнька. Работы сколько угодно.

Заботкин. И подходящая?

Зайнька. И подходящая есть.

Заботкин. С общежитием?

Зайнька. И в общежитие можно устроиться.

Заботкин. Так в чем же дело?

Зайнька. В заколдованном круге.

Заботкин. То есть?

Сима. Что вы дурачком прикидываетесь? Чтобы поступить на работу, надо иметь постоянную прописку здесь в городе. А чтоб получить постоянную прописку, надо иметь справку с места работы. Он не знает, действительно!

Заботкин. У нас на заводе, например, я знаю/точно: если нужен человек, оформляют, и тут же прописывают!

Сима. Какой это ваш завод?

Заботкин. «Красный инструментальщик».

Сима. А вы считаете, она очень нужна на «Красном инструментальщике»?

Заботкин (Заиньке). У вас есть какая-нибудь специальность?

Заинька. Ничего у меня нет, кроме этого чемоданчика с тряпочками...

Сима. Какая у нее может быть специальность? Не видно сразу, да, что у нее нет никакой специальности? И вообще она на заводе не может. Она там погибнет в два счета.

Заботкин. Ну почему в два счета...

Сима. Ну, не в два, так в три! Она слабая! У нее силенки совсем нет! Куда ей к станку!

Заинька. Боюсь, что на производстве не смогу принести большой пользы.

Сима. И, между прочим, ей предлагают очень подходящее место. И с общежитием.

Заинька. Чудное общежитие! Цветы, занавесочки. И всего по три девочки в комнате. Девочки такие милые, аккуратные. Около кроватей коврики. В каждой комнате зеркальный шкаф... Ах, как мне было грустно оттуда уходить! Прямо легла бы на коврик и сказала — вот что хотите делайте, а я не уйду!

Заботкин. Где же выход?

Заинька. Откуда я знаю!

Заботкин. И как же вы живете?

Заинька всхлипывает в платочек.

Сима. То у одних добрых людей переночует, то у других. Днем по городу бродит, работу ищет. Вот и сейчас были тут в одном месте. И тоже первый вопрос: а прописка есть?.. Я бы ее пока у себя в общежитии подержала — нельзя, не разрешают! У кого, конечно, и работа, и комната, тот разве поймет...

Заботкин. Ну почему не поймет...

Заинька (всхлипывает). Только тот поймет, кто на себе испытал. Не знаешь даже, где сегодня ночевать придется.

Заботкин. Вы откуда приехали?

Заинька. Из Алфимьевска. Не слышали? «На карте генеральной кружком отмечен не всегда»... Есть такой городок маленький.

Заботкин. Там у вас близкие?

Заинька. Мама. Отчим. Сестренки.

Заботкин. Может, есть смысл вернуться?

Заинька. Ни за что!

Заботкин. Родной дом...

Заинька. Родной, да... Я там была вроде Золушки.

Заботкин. Но у вас ведь не мачеха, родная мать?

Заинька. Да! Родная! Но и родная, между нами говоря, может недостаточно любить своего ребенка! Когда папа погиб на войне, я у нее была единственный ребенок. При этом болезненный... хрупкий... А мама думала совсем о другом. Пяти лет не прошла после папиной смерти — вышла замуж... даже не спросила: а как ты смотришь, Заинька, может, тебе будет неприятно... Ну пока я была маленькая, все еще было туда-сюда, будем считать — нормально. А потом началось! Туда не иди, поздно не возвращайся, зачем челку сделала, почему маме не помогаешь... Как им не стыдно, неужели я не помогала? Сколько только могла, помогала, сколько мне позволяли силы!.. В общем, никакого просвета, я не просто чахла там, умирала!.. Вы считаете — неправильно, что я уехала? Необдуманно, да? Но мне так хотелось самостоятельности! Повидать другие какие-то места. Попробовать, что я могу, на что способна...

И опять та мелодия прозвучала и оборвалась.

Заботкин. Нет, почему неправильно. Это каждому хочется: повидать... попробовать... Я думаю, что тут можно сделать. Если, например, я пойду в милицию, объясню...

Сима. Можете не беспокоиться. Ходили уже. Притом люди с весом. Один крупный директор.

Заинька (вытирает глаза). Симпатичный дядечка. Ему хотелось, чтоб я у него секретарем работала.

Сима. Лично ездил к начальнику милиции.

Заботкин. И ничего не вышло?

Сима. Ни черта.

Заботкин. Директор?.. Пожалуй, и у меня ничего не выйдет.

Сима. *(после молчания)*. Есть выход.

Заботкин. Какой?

Сима. Железо. Не подкопаешься. Фиктивное замужество.

Заботкин. Какое замужество?

Сима. Фиктивное.

Заботкин. Как это?

Сима. Регистрируется в загсе и прописывается на площади мужа, и все.

Заботкин. Ну это ведь дело канительное.

Сима. Почему канительное?

Заботкин. Не сразу делается. *(Рассуждает наставительно.)* Пока встретишь человека по душе. Пока там он ухаживает, делает предложение. А вдруг он еще и не ответит взаимностью?

Сима. Фиктивное все — вы что, не понимаете? Не на самом деле, а понарошку.

Заботкин. Прописывается понарошку?

Сима. Нет, прописывается на самом деле.

Заботкин. Регистрируется понарошку?

Сима. Нет, и регистрируется на самом деле, а только мужем и женой они просто считаются, фактически она у него даже и не живет.

Заинька. Зачем мне у него жить! Я бы жила в том чудном общежитии с ковриками. Мне ведь только устроиться на работу, стать независимой!

Сима. А то вы, наверно, что-то такое уже подумали.

Заинька. Не думайте, не думайте!

Заботкин. Я ничего не подумал! Честное слово!

Заинька. Я по-настоящему о замужестве и слышать не хочу. Я никогда не выйду замуж!

Сима. Только фиктивно если.

Заинька. Только фиктивно если.

Сима. Так что за свою жилплощадь тот гражданин может быть спокоен.

Заинька. Абсолютно может быть спокоен.

Заботкин. А разрешат вам жить в

общежитии, если вы будете прописаны в другом месте?

Заинька. Это как-нибудь, я думаю, устроится. Это мелочь.

Сима. Директор устроит.

Заинька. Я думаю, устроит. Добродушный такой дядечка. Я могу сказать, что у меня с мужем нелады.

Сима. Можно сказать, что с ним жить невозможно, потому что он пьяница.

Заинька. Ну, зачем пьяница. Что-нибудь другое можно сказать.

Заботкин. А обратно, значит, не хотите уехать?

Заинька. С какой стати? Так вот сразу, не борясь, отступить перед трудностями? Да я себя всю жизнь буду презирать, если уеду обратно!

Молчание.

Сима. Конечно, черствый эгоист, разве он на то пойдет, чтобы бескорыстно помочь девушке.

Заинька. Не все черствые эгоисты, Сима. Есть чудные люди, светлые.

Сима. Получит комнату — и трясется над своими квадратными метрами, — а на других ему плевать с седьмого этажа.

Заинька. Не все трясутся! Не надо наговаривать зря! *(Заботкину.)* Вы знаете, я вижу вокруг себя столько чутких, отзывчивых людей! Хотя бы вот она, Симочка...

Сима. Да иди ты!

Заинька. Как она со мной возится! Как старается мне помочь! Ну не спорь! Ведь правда же! *(Заботкину, улыбаясь сквозь слезы.)* Мы с ней когда-то вместе учились в школе... там, в Алфимьевске... *(Целует Симу.)* Чем я тебя отблагодарю, золотая моя подружка!.. А сегодня ночевала в одной семье, ее знакомые устроили меня к своим знакомым, — так, вы подумайте, они мне уступили свое кресло-кровать, а сами легли на полу!

Молчание.

Заботкин. Как называется брак? Фи...

Заинька и Сима. *(в один голос.)* ...ктивный.

Заботкин. Фиктивный?

Заинька. Абсолютно фиктивный! Чтоб этот гражданин вот столько даже не вздумал забрать себе в голову!

Заботкин. Он в голову не забирает, ну а если, допустим... *(Задумался.)*

Сима. Ну? Чего «допустим»?
Заботкин. Вдруг он захочет пожениться — с другой, по-настоящему?

Сима. А развод на что?

Заботкин. Они, значит, тогда разведутся? Она, то-есть, и... этот парень?

Зайнька. Какой может быть разговор! Не тогда, а гораздо раньше. Как только она получит постоянную прописку, — пожалуйста, в любой день и час!

Сима. Никто за него цепляться не станет, за этого парня, будьте уверены!

Долгое молчание. Заботкин мучается. Зайнька и Сима потихоньку запели песенку. Зайнька поет тонким голоском, притопывая босой ножкой; Сима поет угрожающим контральто.

Зайнька (смотрит вдаль). Он придет или нет? Может, с ним что-нибудь случилось?

Сима. Дождь перестает. Пошли! Ну его к дьяволу, этот автобус!

Зайнька. Босиком?

Сима. Подумаешь. Хуже простудимся — сидеть тут два часа.

Зайнька. Молодой человек, пошли вместе?

Заботкин. Да я не знаю..

Зайнька. Пристраивайтесь под наш зонтик. Мы с вами поделимся.

Заботкин. Да я так. Дождь уже маленький.

Зайнька. Сима, пусть и он с нами под зонтиком.

Сима. Да ладно, шут с ним.

Зайнька. Обожди ругаться. Пошли!

Уходят все — Зайнька и Сима под зонтиком, Заботкин за ними, задумавшись.

4

Комната Заботкина. Она обставлена очень скромно: узкая опрятная кровать, простой стол, пара стульев, полка с книгами. Выглаженный парадный костюм Заботкина висит в углу на плечиках.

Посреди комнаты качалка. В качалке покачивается Зайнька. На одном из стульев брошено ее пальто. На полу, друг на друге, два нераспакованных чемодана: один большой, новый, другой уже знакомый нам маленький Заинькин чемоданчик.

Время перед вечером. Весна. В дверь стучат.

Зайнька. Войдите!

Входит Оля с авоськой.

Оля. Здравствуйте...

Зайнька. Здравствуйте.

Оля. Ой, кажется, не туда попала.

Зайнька. А кто вам нужен?

Оля. Женя Заботкин.

Зайнька. Вы попали туда. Только Заботкина дома нет.

Оля. А скоро придет?

Зайнька (качается). Надеюсь — скоро. Я тоже его жду. Садитесь, подождите.

Оля садится.

Пора бы ему быть. Может, зашел куда-нибудь с работы или собрание какое-нибудь?.. Вы бы сняли пальто, здесь тепло.

Оля (снимает пальто). Хорошая комната.

Зайнька. Ничего. Могла бы быть попросторней.

Оля. По-моему, очень хорошая. Это, наверно, Женин костюм висит.

Зайнька. Конечно, а то чей же.

Оля (щупает). Приличный материал. (Просматривает книги на полке.) И даже самоучитель английского языка! Вот, значит, как теперь Женя живет.

Зайнъка. Вы, видимо, его хорошая знакомая?

Оля. Всю жизнь. С детства. Мы выросли вместе. Я его землячка.

Зайнъка. Ах так...

Оля. Посылку ему привезла от его мамы. И письмо.

Зайнъка. Надолго приехали?

Оля. Насовсем. Работать здесь буду. Как Женя.

Зайнъка. А с жильем устроились?

Оля. Пока буду жить у тети. У меня здесь родная тетя. Стеснила я их, правда, — ну зато все-таки в свободное время помогу по хозяйству, у них семья большая...

Зайнъка. В общежитиях, конечно, тоже не рай. Но все-таки легче, чем в большой семье. Я, например, довольно долго прожила в общежитии, так у нас очень толково все было организовано. Всю грязную уборку делала уборщица, мы ничего этого не знали. Столовая, домовая кухня — все было рядом. Удобно. А здесь у Заботкина только продуктовый магазин. И телефона в квартире еще нет, подстанция не построена для этих новых домов, тоже большой минус. Ну ничего, что ж делать, что есть, то и есть.

Оля (смотрит на чемоданы). Я извиняюсь, а вы кто Жене будете?

Зайнъка. Я его жена.

Молчание.

Оля. Как же? Такое... событие. Такой важный шаг... и давно он... давно вы поженились?

Зайнъка. Да уже порядочно. Летом будет год.

Оля. Ни одного слова не написал!

Зайнъка. Уверю вас, и не стоило писать. Мы расходимся.

Оля. Расходитесь?

Зайнъка. Да. История, как говорится, себя изжила.

Оля. Никогда не думала, что он такой.

Зайнъка. Какой?

Оля. Бессовестный!

Зайнъка. Почему — бессовестный?

Оля. Непостоянный. Изменчивый. Подумаешь, года нет — и уже разводится.

Зайнъка. Вы как-то не так себе представляете. Заботкин еще даже не знает, что я с ним развожусь.

Оля. Вы его бросаете?

Зайнъка. Ну как сказать — бросаю...

Оля. Бросаете Женю?!

Зайнъка. Ну боже мой. Ну полюбила человека. Вы еще, должно быть, не испытали, что такое чувство?.. Я полюбила. Киньте в меня за это камень. (Качается с закрытыми глазами.) Киньте... киньте...

Оля. А Женю?

Зайнъка. Что — Женю?

Оля (всплеснула руками). Разлюбили!

Зайнъка (со смешком). А Женю, выходит, разлюбила. Что вы на меня смотрите, как на какого-то тигра? Я его никогда вот столечко не любила, если хотите знать.

Оля. Никогда не любили? Женю?

Зайнъка. Ни одной секунды!

Оля. И не любя замуж пошли? Да как же?

Зайнъка (с тем же смешком). Вот — представьте...

Оля. Бедный Женя!

Зайнъка. Оставьте. Ничего он не бедный.

Оля. Как же не бедный, когда вы на его любовь так ответили?

Зайнъка смеется.

Лучше б совсем ему отказали, чем так. По крайней мере — он бы не обманывался. Правду легче перенести, чем обман.

Зайнъка заливается веселым смехом.

(В негодовании.) Ой, ну я не могу! Просто не могу это видеть! Ну как можно! Как не совестно! Ну, не любите — ваше дело; а издеваться зачем же!

Зайнъка (с трудом сдерживая смех). Ах, ну я тоже не могу! У вас неправильное понятие обо всей этой истории. Ей-богу, правда, — вот спросите у Заботкина.

Оля. Как я стану спрашивать? Вы бы стали в таком деле расспрашивать? Когда он даже родной матери не написал — притаился... Предчувствовал, должно быть, чем кончится! Ах, Женя! Ну, Женя!.. (Взгляд ее опять упал на чемоданы.) Нада же! Это, значит, я сюда раскатилась в самый тот день, когда вы от него уезжаете! И он еще не знает!

Зайнъка. Уезжаю? Наоборот: я к нему приехала. Он об этом еще не знает.

Оля. Так вы передумали, значит? Не будете разводиться?

Зайнъка. Для того и приехала, чтоб развестись.

Оля. Я извиняюсь, мне не очень понятно...

Зайнъка. Это сложно объяснять. Верно, верно — для развода мне необходимо к нему переехать, мне юрист сказал. Неприятно, конечно, в одной комнате с молодым человеком... который, правда, симпатичный, но ровно ничего не говорит ни уму ни сердцу. Но что ж — надо постараться просуществовать мирно и культурно, пока будут длиться все эти процедуры. Какая масса всяких процедур в нашей жизни — это что-то ужасное! Понимаете — у любимого моего человека нет площади. Нам с Заботкиным придется разменять эту комнату на две.

Оля (слушавшая внимательно и скорбно). Это, наверно, очень трудно?

Зайнъка. Трудно, но возможно. Бывает, что молодожены хотят съехаться, у нее комната в одном месте, у него — в другом; ну вот, на такой случай я и рассчитываю. Конечно, невозможно надеяться, что это будут великолепные комнаты, наверно даже будет дрянь какая-нибудь, но вы знаете, когда любишь — это не имеет никакого значения. Дрянь — так дрянь, мне абсолютно все равно! Когда любишь, перестаешь обращать внимание на мелочи.

Оля (медленно оглядывает комнату). Значит, в этой комнате я Женю не увижу. (Еще раз подходит к полке с книгами, словно ищет на ней чего-то. Надевает пальто.)

Зайнъка (покровительственно). Уходите? Не хотите подождать? Он, наверно, вот-вот.

Оля (покачивая головой). Пойду. Не думаю я, чтобы он в такую минуту рад был кого-нибудь видеть. Ни до кого ему будет... кроме вас. Вот только письмо (достаёт) и эту посылку — будьте добры, передайте, это ему от мамы его.

Зайнъка. Хорошо. Я передам.

Оля. А от меня, пожалуйста, ему привет.

Зайнъка. Как сказать, от кого привет?

Оля. От Оли. Скажите — большой привет. И вот... (Пишет.) Это тоже передайте. Это адрес моей тети. На случай — вдруг надумает зайти... Ну, до свиданья.

Зайнъка. До свиданья.

Оля уходит. Выйдя из комнаты и закрыв за собой дверь, прислонилась плечом к коридорной стене и зажала рукой глаза. Но тут же скрепилась и пошла дальше ровным шагом.

Зайнъка встает, зажигает настольную лампу, прохаживается, напевая. Из большого чемодана достаёт халат и домашние туфельки, переодевается. Достает свое зеркальце и другие вещи и начинает устраниваться в комнате так же уверенно, сообразительно и хищно, как она устранивается в жизни.

5

Весна в разгаре. В обеденный перерыв пятеро молодых парней курят на солнышке во дворе завода «Красный инструментальщик»: Заботкин и еще четверо.

Строгий парень. И что теперь?

Заботкин. Теперь она хочет, чтобы я обменом занимался: разменивал комнату. Маклера ходят...

Строгий. И ты пускаешь?

Заботкин. Пускаю. Только я разговаривать с ними не могу. Она сама разговаривает.

Пылкий парень. Слушай, чего ты на нее смотришь! Да гони ты ее в шею!

Голубоокий парень. Сказанул: как это он ее выгонит?

Пылкий. Очень просто. Вынес бы ее вещички на лестницу и сказал: иди, откуда пришла.

Ехидный парень. А она не пойдет.
Пылкий. А я милицию вызову.

Голубоокий. Ну да, будет тебе милиция насильно жену от мужа выселять.

Пылкий. Да какой он ей муж!

Строгий. Такой, что она по паспорту Заботкина. Заявит на него, что ее вещи выбросил,— его по головке не погладят.

Ехидный. Еще мы же и судить будем Женьку. Ты, Женька, будь с ней бдительным.

Строгий. Уже поздно. Раньше надо было думать о бдительности.

Пылкий. А я бы ни на какие уступки не шел. Подумаешь, судить. Не разберемся мы, что ли. Я бы выпер!.. Вот, черт его знает. Жил себе парень, жил, и вдруг такое ему на голову. Как ястреб на цыпленка.

Ехидный. Что вы из него кретина делаете. Цыпленок! Посмотрел небось, что девочка хорошенькая...

Заботкин. Иди ты к черту.

Ехидный. Так чего ради ты эту кашу заварил?

Заботкин. Балда. Я помочь ей хотел.

Ехидный. Помочь! Всем, брат, не помогаешься.

Строгий. Смотреть надо — кому помогаешь. Хоть бы посоветовался.

Заботкин. С кем?

Строгий. А с нами. С товарищами. Самолюбие?.. Пришел бы и посоветовался, прежде чем крючок глотать.

Заботкин. Какой крючок?

Строгий. Ты ж как рыбка на крючок попался, ам — и проглотил.

Заботкин. Почему это, когда хочешь человеку хорошее сделать, надо сначала идти советоваться?

Строгий. И я скажу так. Кто нарушает закон, обязательно рано или поздно поплатится. Ты что сделал? Нарушил закон? Ну и платись.

Заботкин. Это не закон. Милицееское правило.

Строгий. Правило — тот же закон.

Заботкин. Нет, правило не закон. Правила сегодня одни, завтра другие. Я хотел, чтоб она устроилась.

Ехидный. Вот она и устроилась.

Пылкий. Я бы выпер. Это было бы логично. И педагогично. Раз бы навсегда

проучить: если с тобой по-хорошему, — ты тоже, гадюка, будь человеком.

Идет Авторитетный парень.

Ехидный. Петро, а Петро! Ты в курсе, что у Заботкина стряслось?

Авторитетный парень. А что такое? А, с женой...

Пылкий. Да она ему не жена!

Авторитетный. Ну как не жена, смеетесь. Конечно, жена.

Пылкий. Он же из чистого донкихотства! Брак-то фиктивный!

Авторитетный. Ничего не знаю. И мысли не допускаю, чтобы хороший комсомолец пустился в противозаконные дела.

Пылкий. Да ты послушай!

Авторитетный. И слушать не хочу. Ради самого Заботкина не хочу слушать, понятно? (Ушел.)

Строгий. Вот что говорят, авторитетные люди. Я вам то же самое сказал.

Пылкий. Вы, авторитетные, — законники...

Строгий. В общем, этот разговор надо было провести до того, как ты жениться отправился...

Ехидный. ...с букетом и надушившись духами!

Заботкин. Я не ходил с букетом. И духами не душился... (Строгому.) Ты, наверно, прав. Наверно, не надо делать нарушения, даже небольшие, даже от которых никому вреда нет, даже если цель — гуманная. Но я думаю, ребята, если бы я с вами в самом начале посоветовался и девочку эту показал, — вы бы меня, может, и не отговаривали. Вы бы тоже ее пожалели.

Ехидный. В загс бы не побежали, будь уверен.

Заботкин. Может быть. Но меня-то вряд ли бы отговаривали так уж активно. И что вы все — загс, загс! Как будто это что-то такое особенное. Это вроде отдела кадров. Чего-то у нас спросили, взяли паспорта, записали в книгу... Потом поздравили — так в отделе кадров меня тоже начальник поздравил, когда я на завод поступил...

Строгий. Потому что ты не на самом деле женился, вот тебе загс и показался отделом кадров.

Заботкин. Может быть. Потом (*Пылкому*), когда ты, например, говоришь — гадюка, — это ты все-таки неправ.

Пылкий. Не гадюка, скажешь?! Тогда что же...

Голубоокий (*заступаясь за Заботкина*). Ну дайте ему говорить!

Заботкин. Не гадюка. Она чуть не год в общежитии жила, как условилась. Раза два только, кажется, зашла на минутку, когда ей какие-то справки из домохозяйства требовались. А теперь она замуж выходит! Она полюбила! Тоже надо и в ее положение войти. Что ей делать?

Пылкий. Да уж, во всяком случае, понимаешь, не за твой счет свое счастье устраивать!

Строгий. Как она в глаза тебе смотрит? Удивляюсь этим людям.

Заботкин. Она, ребята, мне иногда кажется, в самом деле, немножко себя чувствует передо мной виноватой. Вчера, например, яичницу мне жарила. Хотите, говорит, я вам сделаю яичницу?

Пылкий. Ой-ой-ой-ой-ой! Ой, аферистка! Женичка! Ну я тебя прошу, я тебя умоляю, ну вытури ты ее! Пусть куда хочет заявляет, все-таки не так будет противно!

Заботкин. Конечно, с другой-то стороны, противно. У этих маклеров такие морды — вы бы видали.

Пылкий. Ну посмотри: ты ей добро — она тебе пакость. Ты ей устройство — а она тебе эти морды.

Заботкин. Она мне пакость. Хорошо. Значит так: она мне пакость — и я ей за это пакость, и обратно она мне пакость — и обратно же я ей пакость, ты так предлагаешь? И это называется — коммунистические отношения?

Пылкий. Да ну при чем тут, при чем тут...

Голубоокий. Да ну дайте же ему сказать!

Заботкин. А вот при том. При этом самом. Это, ребята, получится самая настоящая мешанская свалка.

Голубоокий. Правильно, Женька!

Заботкин. Грязная свалка из-за ответственности, и больше ничего.

Голубоокий. Молодец, Женька!

Заботкин. Из-за нескольких метров... Ты вот ее гадюкой называешь — тогда и меня назови гадюкой, если я сделаю, как ты советуешь.

Ехидный. Коммунистические отношения! Будет коммунизм — будут и коммунистические отношения.

Заботкин. Сами собой придут? Помоему, мы их должны устанавливать. Сейчас устанавливать должны, здесь, а не где-то там...

Пылкий. Да постой ты!

Ехидный. Ну чего размахался? Если каждую ерунду поднимать на принципиальную высоту...

Заботкин. Да, и ерунду надо поднимать на принципиальную высоту, тогда меньше станет ерунды! И это не ерунда, потому что тут можно человека испортить. Сделать недобрым... хитрым... подозрительным...

Ехидный. Кого боится испортить.

Пылкий. Да Женичка, да спроси ты у кого хочешь, у любого человека спроси...

Заботкин. Зачем мне спрашивать у любого человека? Не хочу спрашивать у любого человека. Хочу спрашивать у своей совести.

Голубоокий. Ну, а что? Он не прав разве?

Строгий. Нет, это непоследовательно!

Ехидный. Дурость просто.

Строгий. Мы обязаны бороться с такими Заиньками, а не оправдывать их!

Заботкин (*Строгому*). Ты сам непоследователен! Ты сам непоследователен!

Девушка (*кричит, проходя*). Ребята, вы чего там рассиживаетесь, перерыв кончился!

Парни поднимаются. Они в задумчивости.

Пылкий. И все равно я бы выгнал. Уж больно охота.

Строгий. Так тоже ведь нельзя: чтобы Заиньки торжествовали. На что это будет похоже.

Голубоокий. А ну их, Заинек. Пусть, главное дело, совесть торжествует.

Расходятся.

Пассажирский зал на большой узловой станции в глубинах страны.

Здесь скрещиваются пути и происходят пересадки, и зал полон людьми, ожидающими поездов. Люди сидят на скамьях и на своем багаже. Некоторые спят. Сонный женский голос убаюкивает ребенка:

— Баиньки, баиньки. Байбай...

Ночь. Горит электричество, но большая часть зала освещена скупо. В полумраке вспыхивают огоньки папирос.

На своем деревенском чемодане сидит Заботкин. Против него, тоже на чемоданах, молодая женщина. Они курят и разговаривают. Голоса ночные, негромкие.

Заботкин. Посмотрел я — а ну ее, думаю.

Женщина (*задушевно*). Вы правы. Чем тратить нервы...

Заботкин. Ну, нервы у меня здоровые. Жизнь растрчивать жалко черт-те на что.

Женщина. Жизнь, да. Жизнь — вещь дорогая.

Заботкин. Моя мама то же самое говорила.

Женщина. Да, эта истина — общая для всех поколений... И неужели вы на нее даже не сердитесь, на эту нехорошую девочку?

Заботкин. Вы знаете, нет. Скорее я ей благодарен.

Женщина. Даже благодарны! За что?

Заботкин. Сейчас вам объясню. Я когда уезжал из дому, я о чем мечтал? Я мечтал и туда поехать, и сюда. Думал — весь Советский Союз повидаю, а там, может, и весь мир, почему бы нет?

Он замолчал — услышал тогдашний свой голос, говоря-

щий: «Сколько дорог! Закружиться можно... Какие города я увижу? Какие моря? Какие горы?..»

А вместо того проторчал в одном городе почти три года. Мебель завел, посуду. Отчасти, безусловно, я потому так фундаментально расположился, что мне завод прилепился, ребята... Но главным образом жилплощадь меня к месту прилепила. Так бы я, возможно, сидел там и сидел, только за город выезжал по выходным...

Женщина. Да, прилепляемся больше, чем надо, загромождаем душу барахлом...

Заботкин. Вы меня поняли! А как вышибла она у меня эту площадь из-под ног — ай-ай-ай, думаю, я же еще ничего не повидал, поеду-ка повидаю, в чем дело! Будьте счастливы, говорю, организуйте на здоровье ваш быт, я поехал!.. Одна только ее фраза меня немножко обидела.

Женщина. Какая?

Заботкин. Она сказала: «Как мне надоели ваши махинации». Мои махинации ей надоели.

Женщина смеется, запрокинув голову.

Она, правда, очень в тот день набегалась из-за этих жилищных дел; усталая пришла — ну, сгоряча...

Женщина. Дайте спичку.

Заботкин дает ей огня. При свете спички он рассматривает ее лицо удивленно и тревожно. Она очень красива, глаза ее блестят.

И что дальше?

Заботкин (*опустил голову, хрустнул в смятении пальцами*). Ну вот, значит, я пошел в райком комсомола. Они, значит, говорят — ну вот и хорошо, говорят, езжай на Металлострой.

Женщина. И вы ее совсем не любили?

Заботкин. Я ее жалел.

Женщина. А любви, любви — ни капли не было?

Заботкин. Я ей хотел всего хорошего.

Женщина. Это не любовь.

Нет, ты мне совсем не дорогая,
Милые такими не бывают,
Сердце от тоски оберегая,
Зубы сжав, их молча забывают...

Заботкин. Что это?

Женщина. Стихи. Вы любите стихи?

Заботкин. Ничего.

Женщина. А помимо нее — была какая-нибудь?..

Мысли Заботкина. Вот уж об этом не надо бы спрашивать. Зачем она об этом спрашивает? Вот странная — зачем ей?..

Женщина. Другая. Настоящая.

Мысли Заботкина. Только что познакомились и задавать такие вопросы... Не очень-то тактично с ее стороны.

Женщина. Совсем-совсем настоящая.

Заботкин. Почему вы спрашиваете?

Женщина. Просто так. Интересно.

Заботкин. Не было.

Женщина. Никогда не было?

Заботкин. Никогда.

Мысли Заботкина. Зачем я ей говорю? Еще смеяться будет. Соврал бы, что была; накрутил бы красивую историю... Почему я ей вообще всё выкладываю, это глупо, наверно: ведь только-только познакомились...

Женщина. Никогда-никогда? Ничего-ничего? Ни встреч... ни расставаний... ни воспоминаний?

И, веселье призраком пугая,

Про тебя скажу, смеясь с другими:

Эта — мне совсем не дорогая.

Милые бывают — не такими.

(Читает стихи усталым, ровным полусшепотом, чуть слышно.)

Мысли Заботкина. Нет; не будет смеяться. «Милые бывают не такими...». А какими? Ни на кого не похожа, кого я знаю. И все понимает, что ей говоришь. И пахнет от нее, как от букета цветов...

Репродуктор. Внимание! Поезд номер 64 Москва — Владивосток принимается на первый путь. Внимание, повторяю: поезд номер 64 Москва — Владивосток принимается на первый путь. Время стоянки — одна минута.

Заботкин вскакивает и хватается за чемодан.

Женщина. Куда вы? Это не наш.

Заботкин. Не наш? Не шестьсот семнадцатый?

Женщина. Это владивостокский, скорый.

Через зал торопливо проходят пассажиры, штатские и военные. Хлопают двери.

Заботкин *(садится снова)*. Хорошо.

Женщина. Что хорошо?

Заботкин. Что можно еще посидеть.

Женщина. Но вам же хочется ехать, смотреть, исколесить весь мир...

Промчавшись по залу отсветами своих окон, на перроне останавливается поезд.

Заботкин *(смотрит на него)*. Это все будет. А пока — эта станция тоже ведь куточек мира, правда?

И они смотрят, как трогается поезд и как он уходит, снова пройдя по залу отсветами окон.

А вы дальше Металлострой или ближе?

Женщина. И не дальше. И не ближе.

Я тоже на Металлострой. У меня там муж.

Вы кем думаете работать?

Заботкин. Куда поставят...

Женщина. Вообще-то вы — кто?

Заботкин. Вообще-то — слесарь.

Женщина. Жаль.

Заботкин. Почему — жаль? Это неплохая специальность.

Женщина. Муж ищет шофера. Чтоб был грамотный, мог сам съездить куда нужно, толково исполнить поручение... и знал, когда можно выпить чекушку, а когда нельзя. Вы машину не водите?

Заботкин. Нет.

Женщина. Не так трудно научиться. Я сама попробую. Попрошу водителя, чтобы научил.

Заботкин. У вас своя машина?

Женщина. Персональная. У мужа, конечно. Мне-то ни персональной не дадут, никакой: я человек маленький.

Заботкин. А ваша какая профессия?

Женщина. Сама не знаю. Была на филологическом, не кончила. На Металлострое одно время работала завклубом.

Заботкин. Там, мне говорили, клуб — дворец.

Женщина. Дворец — это в будущем, дворец только заложен, а пока что — ба-

рак. Обыкновенный барак... Я там с полгода проработала, потом отец тяжело заболел, я уехала к нему в Москву, с работы снялась... Сейчас — не знаю, кем придется быть. Может, просто мужней женой.

Заботкин. Ну почему. Уж найдется что-нибудь на таком большом строительстве.

Женщина. Что-нибудь, возможно, найдется. На худой конец мужней женой тоже можно прожить.

Мысли Заботкина. Мужней женой. Она — жена, а там, значит, ждет муж... Наверно, и телеграмму уже дала, чтоб встречал... Как это плохо. Как это отвратительно устроено, что она жена и где-то ждет какой-то муж... Почему отвратительно, твое, собственно, какое дело, Заботкин?..

Женщина. Хотя это и невесело — быть мужней женой. В основном это, знаете что? Ожидание. Муж ушел на работу — ожидание. Муж уехал в командировку — ожидание. Ожидание обеда. Ожидание, что кто-нибудь придет. Что что-нибудь случится. Ожидание счастья...

Заботкин. Счастья ждут, когда его нет.

Женщина. Вы смелый мальчик... А вы ждете?

Заботкин. Да.

Женщина. Погасла...

Заботкин зажигает ей спичку.

Что вы смотрите? Хотите получше рассмотреть женщину, ожидающую счастья?

Заботкин. Как у вас блестят глаза...

Женщина. От ожидания.

Мысли Заботкина. Смешно думать, что она бы могла быть моей женой. Безумно думать, что она бы могла быть моей женой. Она же и старше, и... Но ведь думать можно как угодно безумно, думать можно — всё...

Заботкин. Вы послали телеграмму?

Женщина. Телеграмму?

Заботкин. Что приезжаете.

Женщина (поняла и улыбается). Да. Послала. Как только получила плацкарту. У вас какой вагон?

Заботкин. Десятый, общий. Я без плацкарты.

Женщина. Мы с вами встретимся на Металлострое. Я буду идти по так назы-

ваемой главной улице, которая только строится, а вы выйдете из так называемого переулочка, он тоже только строится, и я вспомню — мы с этим мальчиком вместе ждали пересадки.

Заботкин смотрит на нее, строго сжав губы.

И я спрошу у мальчика — дождался ли он счастья. Нашел ли он у нас на Металлострое свою настоящую.

Заботкин молчит и смотрит.

Можно будет спросить? Или нельзя?

Заботкин. Можно...

Женщина. Вы не любите стихов...

Заботкин. Неправда!

Женщина. Мне показалось.

Заботкин. Я люблю стихи!

Женщина. Ну вот, послушайте.

Весенней ночью думай обо мне
и летней ночью думай обо мне.
Осенней ночью думай обо мне
и зимней ночью думай обо мне...

Это называется: «Заклинанье».

Я не хочу, чтоб думала ты
днем.
Пусть день перевернет все
кверху дном,
окурит дымом и зальет вином,
заставит думать о совсем
ином.
О чем захочешь, можешь думать
днем,
а ночью — только обо мне
одном.
Молю тебя — в тишайшей тишине,
или под дождь, шумящий в
вышине,
или под снег, мерцающий в
окне,
уже во сне и все же не во
сне, —
весенней ночью думай обо
мне
и летней ночью думай обо
мне,
осенней...

Репродуктор. Внимание! Поезд номер 617 принимается на четвертый путь! Внимание, повторяю: поезд номер 617 принимается на четвертый путь!
Женщина (встает). Все.

Движение в зале. Пассажиры устремляются к выходу.

Ну что ж — прощай, ночная станция, кусочек мира! Поехали дальше, мальчик.

Заботкин (медленно поднимается).
В разных вагонах!..

Идут к перрону.
Антракт

7

Перекликаются Оля и мать
Заботкина.

Мать. Оля! Ну? Что ж ты молчишь?
Оля!.. Молчишь! Еще беда какая? Да Оля же! Оля!! Знаешь ты хоть что-нибудь?!

Оля. Он жив, тетя Нюра! Жив!

Мать. Олюшка, радость ты моя! А здоров?

Оля. Здоров, здоров!

Мать. Верно? Не обманываешь? Не успокаиваешь?

Оля. Люди пишут — жив-здоров. Он же крепкий, сильный. Все наладится. Вы не бойтесь.

Мать. Олюшка, ну как не бояться! А ну опять бог знает чего над своей жизнью наделает!

Оля. Его жизнь, тетя Нюра.

Мать. Его? Ты считаешь — его. А мать иначе считает. Кто ему ее дал-то, жизнь? Кому он своей силой обязан? Мне он обязан! Каждой каплей своей силы обязан мне! Так чья же, выходит, его жизнь?.. Оля! Оля!.. Ну вот, замолчала. Не молчи! Поговори о нем! Опять его, значит, в новые места занесло.

Оля. Опять в новые.

Мать. И ты не с ним! Хоть бы ты была с ним!

Оля. Как же я буду с ним?

Мать. Олюшка, что он со мной делает. Олюшка, у меня из сердца вся кровь вытекла. Олюшка, он мне на письма не отвечает!

Оля. Мне тоже не ответил.

Мать. Матери не отвечает на письма!

Оля. Может быть, вы его обидели?

Мать. Обидела! Да разве от матери

можно обидеться? Обидела! Разве я с ним говорила, как по его поведению следовало? Я с ним и вполнину так строго не говорила, как бы следовало.

Оля. Тетя Нюра, а может, совсем не надо строго?

Мать. Как же без строгости?

Оля. Нельзя, да?

Мать. Конечно, нельзя. Воспитывать надо.

Оля. А может, не строгостью надо воспитывать?

Мать. А чем?

Оля. Верой?

Мать. Верой!.. Я ему верила, так верила!

Оля. А вы и сейчас верьте.

Мать. Не могу, Олюшка.

Оля. Вы же знаете — он хороший, он лучше всех! Верьте!

Мать. Не могу, Олюшка!

Оля (помолчав). Если встречусь... что ему передать?

Мать. Передай, если еще такое с ним случится, я жива не буду. Первый раз осталась жива, сама не знаю как; а второй раз не переживу.

Оля. Еще что?

Мать. Еще, чтоб здоровье свое берег хорошенько. Чтoб свитер поддевал, когда холодно, не поддевши не выходил.

Оля. Хорошо.

Мать. Чтoбы водку не пил. Чтoбы курил поменьше. Натощак чтoб не курил ни в коем случае.

Оля. Хорошо.

Она уходит, и удаляется ее голос.

Мать. Передай ему — Игнатий-то Михалыч курил-курил натошак, да и помер! Оля (издали). Хорошо...
Мать (кричит, сложив рупором руки).

Чтоб плохих поступков никаких не делал, а только одни хорошие делал поступки! Оля! Оля! Слышишь?

Оля не отвечается.

8

Мы в горах. Горы уходят вдаль и ввысь. Недостижимо далеко сияют под солнцем их легкие голубые линии. И где-то позади, надо всем — одна чистейшая снеговая вершина горит и манит.

В горах проложена дорога. Она вьется серой лентой, уходя в высоту, то скрываясь за поворотом, то снова видимая. До крохотности уменьшенная расстоянием, идет по ней вниз грузовая машина.

Вверху производится добыча руды. Время от времени глухой взрыв доносится оттуда, и долго не смолкает горное эхо.

На одном из склонов, как разбросанные кубики, белеют здания нового поселка. Над двумя незаконченными зданиями — стрелы кранов.

Внизу, перед главным подъемом, при дороге построены маленькая станция для обслуживания шоферов: небольшой гараж и дом, где можно переждать непогоду, обогреться, переночевать.

Сейчас погода прекрасная, летняя.

На сцене Заботкин и Полина. Она развесила на веревке одежду: женские пальто, атласное стеганое одеяло, мужские пиджаки разных размеров, яркие платья, вышедшие из моды. Полина — пожилая женщина с крашеными губами и белой наколкой на крашенных волосах.

Полина. Ты когò, Женя, дожидаеться?
Заботкин. Мишка должен завернуть. Заправиться есть?

Полина. По сто грамм.

Заботкин. Ну да, по сто. У вас много.

Полина. Мало чего у меня много. Заправишься, а потом гонишь машину как осатанелый.

Заботкин. Вы откуда знаете?

Полина. Люди жалуются.

Заботкин. А людям что?

Полина. Боятся. Игрушки тебе?

Заботкин. Туда и дорога.

Полина. Какой удалой. Храбришься, на ровном месте сидя. А будешь греметь — небось «мама» закричишь.

Заботкин. Не закричу. Я когда гремлю, то молча.

Полина. А ты уже гремел?

Заботкин. Еще как.

Полина. Расскажи.

Заботкин. Когда-нибудь.

Полина. Где это было?

Заботкин. Было.

Полина. И цел остался.

Заботкин. Ушибом отделался. А закусить чего дадите?

Полина. Есть бычки в томате.

Заботкин. Давайте бычки в томате.

Полина. Еще печенье ассорти привезли.

Заботкин. Плевать, давайте. Чего это вы барахло вытащили?

Полина. Уезжаю, Женя.

Заботкин. Все-таки уезжаете?

Полина. Не сегодня — завтра придет мне замена, кого-то подыскали... Смешно!

Заботкин. Почему — смешно?

Полина. Я — на пенсию! При моей наружности и общем самочувствии. Смешно до слез.

Заботкин. Так не идите. Не гонят же?

Полина. Ах, Женя. Государство дает, надо брать. Такой мой принцип. Совесть замучает, если не взять; спать перестану. Я же эти деньги все до копейки на книжку. Через десять лет — представляешь, сумма?

Заботкин. А жить на что будете?

Полина. Жить — у дочери. У меня дочь от первого мужа в Москве. За профессором замужем. Отдельная квартира с удобствами. Не то что здесь — туалет за полкилометра. Они, конечно, рассчитывают, что я внуков буду нянчить. (Принимается выколачивать развешанную одежду палкой.) Вот уж это я плохо себе представляю, как я их нянчить буду... Дочка у меня тоже ученая, кандидат наук, с утра до вечера дома нет, пишет — ты, мама, будешь полной хозяйкой... Первый мой муж (выколачивает пиджак) был русский. Я за него вышла совсем молодой. Как приехала в эти места. При нэпе. Он в кооперации работал, ковры скупал. Надо тебе сказать, я когда приехала — москвичка, одета по последней моде, представляешь, — форменный произвела фурор... А второй мой муж (выколачивает другой пиджак) был здешний. В Курган-Тюбе чайханой заведовал. Вот чем ты объяснишь, он от меня по-русски как ведь здорово научился говорить, и песни наши русские пел, и пословицы говорил, а я по-гаджикски плохо научилась. Так, несколько слов: занихушру — красавица, мард — просто мужчина, а мардихушру — красивый мужчина. Мужской костюм будет — костюми мардона. А пальто — так и будет пальто... Чем ты, интересно, объяснишь, Женя, а Женя! — что я по-ихнему плохо научилась?

Заботкин (зевает). Может, у вас способностей нет к языкам? Я когда-то английским занимался...

Полина. Были способности?

Заботкин. Говорят — были...

Полина. А как по-английски красавицы?

Заботкин. Не помню. Кажется, бьют.

Полина. Как?

Заботкин. Бьют.

Полина. А меня второй муж зовет, было: ты где, моя занихушру? В переводе значит: ты где, моя красавица?

Взрыв.

Вчера опять тебя Раиса спрашивала. Прямо психованная: выскочит из машины, вбежит как бешеная — ни здравствуйте, ни до свиданья, подавай ей Заботкина. Ищет тебя день и ночь, как в голод хлеба ищут.

Взрыв.

А Ажогин, знай, взрывает... Почему это, интересно, я заметила, мужа никогда ни о чем не догадываются?

Заботкин. А ему не о чем догадываться. Бадяга это все.

Полина. Я знаю, что ты на нее ноль внимания. И ты прав! Женщина должна себе цену знать. Тем более — интересная. Она так должна себя поставить, чтобы ее добивались, а не она. Такой мой принцип. И вообще — дуры мы. Ненормальные. Не ценим счастья. Такой у нее муж, а ей не надо, ей подавай, который похуже...

Заботкин (усмехнулся). Который похуже... Верно, Полина. Я — хуже, во всех отношениях... А какая разница? Лучше, хуже — не проживу, что ли?

Полина. Мне твой тон не нравится. Я этого тона не признаю. У меня был в жизни момент — форменное отчаянье, больше месяца не завивалась, представляешь? Это когда из Москвы пришлось уехать. А потом посмотрелась как-то в зеркало — кошмар! — я или не я?! Сейчас же вымыла волосы ромашкой, завилась и взяла себе за принцип — завиваться при любых обстоятельствах! Ты что думаешь, я на пенсию ухажу — это все? Ничего подобного. Еще посмотрим. Не здесь, так в Москве. Если подходящий человек подвернется — я замуж выйду. Чем внуков нянчить.

Уносит одежду в дом. Заботкин — за нею, помогая.

Идет Оля с саквояжем. Остановилась, смотрит.

Полина выходит из дома.

Полина. Вам кого?

Оля (достает бумажку). Вот, меня направили...

Полина (читает). Удивительно.

Оля. Почему — удивительно?

Полина. Кто ж тебя догадался направить?

Оля. Из комбината. Там написано.

Полина. Из комбината! Чья голова сработала — тебя на это место прислать!

Оля. Какое особенное место? Буфетчицей...

Полина. Замужняя?

Оля. Нет.

Полина. Была замужем?

Оля. Нет...

Полина. Ну как же тебе тут? Совершенно для тебя неподходяще. Наша клиентура—кто? Шоферы. Чудный народ, не хлюпики, не жмоты—во! Но ведь и хамло попадает. Феноменальное! Представляешь, зимой в пургу такое хамло заскочит и пережидает, сидит, сколько придется по стихийным обстоятельствам. Хорошо, если другие тут: он перед коллективом стесняется. А если один—тут и «шумел камыш», и с руками полезет,—с ним же, чертом, надо уметь разговаривать. Есть у нас, например, один молодчик—сколько по району девчонок от него слезами плачет...

Оля. От кого это?

Полина. Да есть такой Мишка. Ни одной молоденькой не пропустит. В Рязани жена, а здесь он холостой.

Оля. А вы не знаете такого—Заботкина, Женю Заботкина? Он в комбинате работает...

Полина. Ты с ним знакома?

Оля. С детства.

Полина. Боже, как тесен мир!

Оля. Вы его знаете!

Полина. Кого я не знаю?

Оля. Как он живет?

Полина. Живет... Иной раз настроение бывает дурацкое. Как бы не загремел.

Оля. Загремел?

Полина. Так лихачит—привычным людям жутко смотреть. Судьбу искушает. Балда. Как будто, действительно, у него одного в жизни что-то случилось... А в общем что ж—зарабатывает хорошо, одет—увидишь сама. (Зовет.) Женя! Женя! Иди-ка сюда. Тебя ждет сюрприз.

Заботкин (выходит). Какой сюрприз?

Оля. Здравствуй, Женя.

Заботкин. Здравствуйте...

Оля. Ты меня не узнаешь?

Заботкин. Оля? Ну, здравствуй.

Здороваются за руку.

Ты как здесь очутилась?

Полина, напевая, занялась своими делами.

Оля. Работать буду. Буфетчицей.

Заботкин. Что за муть. Лучше ничего не нашла?

Оля. Вот—не нашла.

Заботкин. Что это ты так неважно собой распорядилась? Даже жалко. У тебя могло быть лучше.

Оля (улыбается дрожащими губами). Ну... как-нибудь. Поработаю, потом, может быть, переведут... что-нибудь найдется другое... Тебя, между прочим, тоже можно не узнать. Очень возмужал.

Заботкин. Да?

Оля. Такой... большой стал. Ну как поживаешь, ничего?

Заботкин. Я? Замечательно поживаю, великолепно. Лучше не может быть.

Оля. Нет, правда?

Заботкин. Правда. Почему думаешь, что неправда?

Оля. Домой не собираешься съездить?

Заботкин. Куда это, домой?

Оля. К маме.

Заботкин. Пока не собираюсь.

Звук подъехавшей машины.

Оля. Прежнюю специальность оставил?

Заботкин. А эта хуже?

Оля. Не хуже?.. Не сердись! Я просто спрашиваю...

Заботкин. А тебя этот вопрос с какой точки зрения интересует?

Входит Мишка.

Оля. Говорят—очень рискованно ездишь.

Заботкин. Да?

Оля. Правда?

Заботкин. А не знаю. Спроси у тех, у кого ты обо мне справки наводила. (Идет от нее.)

Оля. Женя!..

Заботкин. Мишка, поворачивай! Поехали куда-нибудь!

Мишка. Почему поехали, почему не здесь?

Заботкин. Потому что и сюда няньки добрались! Бежал, бежал на край света... от нянек, от надзирателей... нет—нашли, добрались... Поехали в город.

Мишка (упирается). Обожди! Это что за симпатиченькая?

Заботкин. Поехали, поехали!
Мишка. Ты с ней знаком?
Заботкин. Был знаком когда-то. Когда был пацаном. Было — сплыло. (Уходя.)
Было — сплыло, было — сплыло...

Рев отъезжающих машин.

Полина (выходит из дома). Улетели голубчики? И про сто грамм забыли? А я открыла бычки в томате...

Входит Раиса. Она в плаще, в сапожках. Вид вызывающий.

Раиса. Кто приезжал?
Полина. Да много народу.
Раиса. Например?
Полина. Новый вот работник, на мое место прибыла...
Раиса. Кто ее привез?

Полина (Оле). Кто тебя привез?
Оля. Я на автобусе...
Раиса. А Заботкин был?
Полина. И Заботкин был.
Раиса. Давно?
Полина. Да только что уехал, если не ошибаюсь. Я, знаете, не особенно смотрю — кто приехал, кто уехал...

Раиса. Куда он поехал?
Полина. Не могу сказать, не спрашивала. Мне ни к чему, знаете, куда он поехал.

Раиса тяжело смотрит на нее, поворачивается и уходит.

А еще геолог, высшее образование. За шоферской бегают. Господи!..

Взрыв. И долго не смолкает — бухает, осыпается горное эхо.

9

На улице города — райцентра, у табачного ларька, Заботкин и Мишка покупают папиросы.

Заботкин. Десять пачек «Беломора». Мишка. А мне двадцать «Авроры».

Подходит человек.

Человек (в удивлении). Заботкин? Заботкин? Заботкин — ты?
Заботкин. Ну, я, допустим.
Человек. Не может быть! На свободе! Как же это?
Заботкин. Да вот так.
Человек. Неужели амнистирован? Повезло! Из какой истории выпутался... А мы-то на Металлострое считаем — ты сидишь крепко. Некоторые жалеют даже, а ты гуляешь, смотри-ка!.. И что же — опять на машине?

Заботкин. Да, на машине.

Человек. Далеко тебя занесло от Металлостроя.

Заботкин. Тебя тоже.
Человек. Ну, я! Я — другой разговор. Мы толкачами сюда приехали, в командировку. А ты, значит, вывернулся, ну и ловкач! Кто ж тебе это самое — знакомство, что ли, очень сильное было, или письмо какое-нибудь особенное сочинил в вышестоящие инстанции?.. Ты чего ж уходишь, не хочешь даже спросить ни о чем?

Заботкин. Не хочу.
Человек. А то бы я порассказал тебе, а?

Заботкин. Не надо.
Человек. А ты бы мне рассказал!
Заботкин. Я — ловкач, ты — толкач, о чем нам разговаривать? Привет. (Уходит с Мишкой.)

Человек. Вот сволочь, не хочет рассказывать. Из какой воды сухим вышел, вы подумайте! Героем смотрит... Да, удивятся у нас на Металлострое... (Уходит.)

Шоферы гуляют, провожая Полину, уходящую на пенсию. Это происходит там же, где восьмая сцена, но поздним вечером. Высокий фонарь освещает стол и группы пирующих. Здесь Полина, Оля, Заботкин, Мишка и другие шоферы. Лица русские и таджикские. Порусски и по-таджикски поют и пляшут. Играют на баяне, на гитаре и местных инструментах — рубобе, сурнае.

Вечер темный, небо беззвездное. Высоко переливаются огоньки поселка. Два огонька бегут сверху вниз, то исчезая то возникая снова, — по невидимой дороге спускается автомобиль.

Музыка мягко сопутствует разговорам. Голоса приподняты, но не крикливы, а празднично-торжественны.

Полина. Всегда говорила: нет на свете ребят лучше шоферов! Толик! Запомни, что я сказала: что нет на свете ребят лучше шоферов, не забудешь?

Толик. Не забуду.

Шоферы. Выпьем еще по этому случаю.

Полина. Выпьем! Пей, Федя! Пей, Аширмад! Алексей Иваныч!.. Не хватит — я угощаю! За свой счет! Вы мои золотые! Помните Полину!

Шоферы. Ура, Полина! За Полину! Будь здорова, Полина! Сто лет жизни, Полина! Отдыхай, Полина!

Полина. Толик, ты же смотри мне, чтоб в газете все подробно было, как меня провожали, слышишь, Толик?

Толик. Слышу.

Полина (встает). Дорогие товарищи! Спасибо вам, дорогие товарищи! Профорганизация и не почесалась, как говорится, чтобы мне устроить проводы, и чего ей чесаться, когда уходит на пенсию простая буфетчица, но для вас, товарищи, буфетчица такой же человек, и вы по своей инициативе исправили эту несправедливость!..

Толик, насчет профорганизации обязательно отметить, не забудешь?

Толик. Да не забуду.

Полина. Ведь как там ни крути, чего б там ни было, а трудовая моя жизнь вот она, никуда не денется, уж государство пенсию зря не присудит, как думаете?

Шоферы. Безусловно.

Полина. Дорогие товарищи, выпьем за наши успехи!

Шоферы. А Полина, оказывается, выпить здорова. А притворялась, что больше стопки ей никак...

Полина. Служебная дисциплина, товарищи, даже за ту стопку могли быть неприятности, слава богу, что не было... Ах, товарищи, было когда-то выпито! И не этой паршивой водки, а шампанского, и не где-нибудь, а в самых первоклассных московских ресторанах!.. Как я грустила, когда уезжала из Москвы! А что же оказалось — всюду люди, всюду жизнь, и женщина, которая знает себе цену, не пропадет нигде...

Музыка.

Оля (она выпила, ее голос по-детски звенит). И нас когда-нибудь тоже будут провожать. Пенсию дадут, бессрочные паспорта...

Мишка. Увы. По этой причине, Олечка, — за нас! За нашу молодость и за все, что из нее следует. Очень, я считаю, симпатичненько, что у нас еще лет сорок в запасе, есть где развернуться... Между прочим, она правильную мысль выразила. Действительно, шофер — первый человек.

Оля. Конечно, уж и первый!

Мишка. А как же. Везде новые дороги. По горам, сквозь тайгу... И кто первый выезжает на дорогу? Шофер! Он оборудование тянет, он рабочих везет, и что жрать, и на чем спать, и лекарства, и почту, что угодно для души.

Оля. А летчик? А летчик?

Мишка. Руду взрывают, а вывозит ее кто? Шофер!.. Летчик что говорит? Летчик говорит — будьте любезны, а где я приземлюсь? А шоферу — никакой посадочной площадки, шофер через пень и через колоду, и сквозь метель, и сквозь тучи, только

держись, чтоб не замечаться, а то бац — и привет... Особенно зимой, когда заметет все к чертям. Бывает, по двое, по трое суток в кабине отсиживаешься, ни взад, ни вперед, пока снегоочистители не пройдут... Ох, слушай, ездили мы как-то с Женькой Заботкиным в Анархай, урочище Анархай, вон туда за перевал, тамошним чабанам возили продукты. Пурга — дворники не успевают очищать стекло, дорогу и не разберешь, где она есть под снегом, ветрище — прямо тебя с горы сдувает к богу в рай... На обратном пути заехали сюда. Я — ничего, а у Женьки до того от напряжения руки задубели, веришь — кружку держать не мог, Полина его, как маленького, с блюдечка чаем поила... А то еще аттракцион — покроется дорога ледяной коркой...

З а б о т к и н. Дядя Вася! А как это вы разъезжаете — и не боитесь?

Дядя Вася. Чего?

З а б о т к и н. Вы — здесь, жена — там. А она у вас, говорят, молодая.

Дядя Вася. Не старая, да.

З а б о т к и н. Не боитесь?

Дядя Вася. Чего?

З а б о т к и н. Что надоест ей вас ждать.

Дядя Вася. Ждет...

З а б о т к и н. А как надоест? За что я, скажет, пропадаю? Возьмет и изменит. Они это могут!

Дядя Вася. Нет. У нас в деревне этого не бывает, чтоб изменяли.

З а б о т к и н и М и ш к а (в один голос). Как — не бывает?

Дядя Вася. Так — не бывает.

З а б о т к и н. Никто, никогда, никому?

Дядя Вася. Никто, никогда и никому.

З а б о т к и н. Такая деревня?

Дядя Вася. Такая деревня.

З а б о т к и н. Ай да деревня!

М и ш к а. Ну, дядя Вася, не может быть! Это не может быть! А? Дядя Вася, ну вы пошутили...

Дядя Вася. Мальчишки. Вам надо, чтоб я сказал: да, пошутил, да, изменяют! Так вот — не изменяют же! Хоть вы лопните!

М и ш к а. Но — дядя Вася! Вы сказали: никогда.

З а б о т к и н. Да брось, так он тебе и скажет правду. Он будет свое долбить, хоть ты что.

О л я. А почему вы не верите? Что тут невозможного? Да, не изменяют. Разве это обязательно — изменять?

Песня.

М и ш к а. Олечка. Деточка. Не слушай их. Слушай меня, солнышко.

О л я. Миша, ну я же слушала, мне надоело слушать, понимаешь? Что ты можешь нового сказать?

М и ш к а. Неужели я такой уж подонок, что ты на меня смотреть не хочешь?

О л я. Миша, я смотрю, во все глаза смотрю!.. А рукупусти.

М и ш к а. Тебе противно, что я беру тебя за руку?

О л я. Ну мне ни к чему, понимаешь?

М и ш к а. Глупенькая. А ты знаешь, что к чему? Ни черта ведь не знаешь. Дурашка...

А л е к с е й И в а н ы ч. Скажи, Заботкин, хочу тебя спросить...

З а б о т к и н. Да?

А л е к с е й И в а н ы ч. Ты за что сидел-то?

З а б о т к и н. У нас, которые сидели, это считается не очень-то тактично спрашивать.

А л е к с е й И в а н ы ч. А у нас, шоферов, вполне тактично считается. Говори-ка.

З а б о т к и н. Отвык я уже от допросов.

А л е к с е й И в а н ы ч. Не допрос. Разговор по душам.

З а б о т к и н. Сидел — а какая вам разница, за что?

А л е к с е й И в а н ы ч. Хочу разобраться, что ты за человек. Если человек состоит из своей наружности, голоса, глаз, — то ты мне нравишься.

З а б о т к и н. Что-то не замечал, чтоб я вам нравился.

А л е к с е й И в а н ы ч. Но человек состоит из своих поступков... Знаешь, если верно о тебе говорят, то лучше бы ты был ворюга, рецидивист... чем то, что о тебе говорят. На мой личный вкус.

З а б о т к и н. На мой — тоже.

А л е к с е й И в а н ы ч. Потому что вор — ну это плохо, конечно, очень плохо, непочтенно, никоим образом не вызывает сочувствия и так далее... Но то, что о тебе говорят... Это ведь, значит, в самой сути человека заложена мерзость, жестокие скажу слова — фашистская, звериная мерзость, нормальный человек от нее шарается. К вору я подойду с осуждением, конечно,

но без этого омерзения, вора я возьмусь перевоспитать...

З а б о т к и н. А говорят обо мне, что с меня судимость снята?

А л е к с е й И в а н ы ч. Хочу разобраться, пойми,— кому верить: людям или твоим глазам? Кто ты такой? Представления устраиваешь на дороге, Печорина изображаешь, или в самом деле задумал шею себе свернуть? Заноза в тебе сидит или гниль? Что на душе у тебя?

З а б о т к и н. Сейчас, минуточку. Одну минуточку. Передайте мне баранину, будьте так добры. Сейчас поем баранины и выложу вам все, что у меня на душе, все выложу, себе ничего не оставлю, все будет ваше, все, все будет ваше...

А л е к с е й И в а н ы ч. Слушай, я в отпы тебе гожусь...

З а б о т к и н. Лучше выпьем давайте. Под баранину. На брудершафт.

А л е к с е й И в а н ы ч. Иди к черту. Буду я с тобой пить.

З а б о т к и н. Ай-ай-ай, какая жалость. Придется самому выпить.

М и ш к а (Оле, которая уходит от него). Ну куда ты? Ну ладно, не буду, слышишь? Ну чего тебе нужно?

О л я. Ничего мне не нужно.

М и ш к а. На вечеруху пришла, и ничего ей не нужно. Ну хоть разговоривать давай!

О л я. Все о том же?

М и ш к а. Seriously. Совершенно серьезно. Принца ждешь какого-то необыкновенного? А вдруг не дождешься?

О л я. Похоже, Миша, что и не дождусь.

М и ш к а. Ну вот, сама понимаешь! И не заметишь, как молодость — фью! — улетила неизвестно куда. Я не за себя хлопочу — вот честно! Я за тебя сейчас хлопочу.

О л я. Спасибо.

М и ш к а. Спыхватись, когда бессрочный паспорт будешь получать.

О л я. Возможно.

М и ш к а. Да ну, я не понимаю, как это так — жить, жить, и ни разу не побывать счастливой! Неужели не хочется, чтобы кто-то любил, думал, ждал...

О л я. Хочется, Миша!

М и ш к а. Ясно, хочется. Ведь хорошо же это! Дурешка!

О л я. Хорошо!

М и ш к а. Прямо тяжело смотреть на те-

бя, вот честное. Все кругом хватают у жизни, кому что достанется. У такого, посмотришь, мурла — и то парень есть, хоть какой... А ты — ты! — одна-одинехонька. Так и озираешься,— чтобы за руку тебя не взяли, не поцеловали, не дай бог. Для принца бережешься...

О л я. Не для принца.

М и ш к а. А для кого?

О л я. Для любви. С большой буквы.

М и ш к а. Иди ты, пожалуйста. Если каждый раз с большой буквы дожидаться... С маленькой, и то уж, слава богу...

О л я. Не хочу побывать счастливой. Хочу быть счастливой.

М и ш к а. Навечно.

О л я. Хочу навечно. Хочу быть счастливой навечно с единственным моим.

М и ш к а. Чтоб серебряную свадьбу сыграть по прошествии четверти века. А по прошествии полвека — золотую.

О л я. Хочу и серебряную и золотую! А вот чего не хочу — без любви играть в любовь.

М и ш к а. Я же не сказал — совсем без любви...

О л я. Видишь, Миша, любовь, по-моему, бывает только с большой буквы. Только очень большая. А если маленькая, то это, по-моему, не любовь.

М и ш к а. А что?

О л я. А не знаю, у меня этого не было, не понимаю даже, что это такое может быть — маленькая любовь. Что-нибудь, я думаю, пустяковое... Не знаю!

М и ш к а. Ты говоришь — серебряная свадьба, золотая... Не ты одна. Процент девяносто девчат этого хотят. Даже если молчат из самолюбия — все равно хотят... Но поверь ты человеку, который в курсе дела: это выдумки.

О л я. Что выдумки? Золотые и серебряные свадьбы?

М и ш к а. Свадьбы случаются. И серебряные, и даже золотые. Но не верю я, чтоб, прожив вместе пятьдесят лет, такое уж счастье испытывали, это вы еще, пожалуйста, докажите... Вот мне, скажу откровенно, жена за один год своими фокусами жизнь испортила!

О л я. Значит, не любил ее.

М и ш к а. Да нет, сначала вроде любил...

О л я. Если б любил, то и фокусы прещал бы. Все прощал бы! И какие фокусы? Ревновала?

Мишка. Да ну понимаешь, как, то есть, ревновала — туда не иди, сюда не смотри...

Оля. Если б ты любил, ты бы только радовался, что она тебя бережет!

Мишка. Кто его знает... Я ведь как женился, собственно, познакомился и гуляли, а когда, ты понимаешь, в перспективе обнаружился ребенок...

Оля. У вас ребенок есть?

Мишка. Двое.

Оля. А ну тебя. И ты кругом девчат вьешься.

Мишка. Оля! Да ты знаешь, сколько мне было, когда вторая дочка родилась? Двадцать второй год шел!

Оля. Ах, да ну тебя!

Мишка (нерешительно). Между прочим, ты не думай, я на детей высылаю каждый месяц. Сам, без исполнительного листа.

Оля. Какое достижение! Без исполнительного листа!.. У тебя детских карточек нет?

Мишка. Есть.

Оля. Покажи.

Мишка достает карточку.

Славненькие девочки.

Мишка. Ничего?

Оля. Очень! Которая старшая?

Мишка. Вот эта.

Оля. Не различишь.

Мишка. Погодки. Одна за другой...

Оля. Эта не так на тебя похожа, а эта — вылитая ты. Как их звать?

Мишка. Эта — Надя.

Оля. А старшая?

Мишка (неохотно, имя нейдет у него с языка). Старшая... Оля.

Оля. Вырастет твоя Оля. Что ты ей порекомендуешь? Хватай у жизни, что попало? Не надо большой любви, хватай маленькую, абы счастливой побывать?..

Входит Раиса.

Раиса (дерзко и неуверенно). Гостей принимаете?

Полина (с достоинством). Присаживайтесь. Пожалуйста.

Раиса (садится возле Заботкина). Уже, наверно, много пили за Полину. Я тоже хочу выпить за Полину. Налей мне, Женя...

Полина. Мое имя-отчество — Полина Вячеславна.

Раиса. За ваше здоровье, Полина Вячеславна.

Полина. Благодарю вас.

Раиса (Заботкину). Я тебя давно не видела. Будет гроза. Ты чувствуешь, Женя, будет гроза?

Заботкин. Кажется...

Раиса. Душно. Налей еще... Почему она со мной разговаривает таким тоном? Словно уличает в аморальности... У нее два мужа было и любовников без числа, ее в свое время выслали из Москвы за отъявленное поведение...

Заботкин. Когда это было?

Раиса. Да лет тридцать пять назад.

Заботкин. А сколько надо лет, чтоб люди забыли? Триста пятьдесят?

Раиса. Да, ты прав, и какое все это, действительно, имеет значение — никакого значений... Мне с тобой надо поговорить.

Заботкин. И мне с тобой.

В музыке тонет разговор. Пляска. Две новые светлые точки появились на дороге, бегут вниз. Глухой рокот вторгается в музыку — близится гроза, ее дальние вспышки озаряют вершины гор.

Раиса. Куда хочешь уедем. У меня никогда в жизни не было ни кола, ни двора, я в бараке могу жить, в палатке, в землянке... Ни холода не боюсь, ни жары, есть могу, что угодно, могу не есть по два дня... Только без тебя не могу, невозможно... Ты от меня бегаешь — не верю тебе! У тебя же нет никого — неужели никто не нужен?.. Ты меня полюбишь. Увидишь! За него беспокоиться? Совесть?.. Все равно, я его больше переносить не в состоянии, видеть не в состоянии...

Заботкин. Чем же он виноват?

Раиса. Серый, деревянный. Тупица. Ничего за душой, кроме службы. Глохнет от взрывов, кричать надо, чтоб услышал. Тридцать лет, а уже плешивый, лысеть начинает...

Заботкин. Зачем ты его продаешь?

Раиса. Никому не продавала. Только тебе.

Заботкин. А мне на что?.. Не надо, прошу, пожалуйста!

Раиса. Я больше не буду, Женя.
Заботкин. Правильно. Больше не надо.

Гроза ближе.

Я тоже, Рая, хотел сказать. Я, наверно, уйду из комбината. Есть предложение в один совхоз...

Раиса. Все равно, пусть совхоз.

Заботкин. Не обижайся, Рая. Я уеду один.

Раиса. Уезжай один. Но я за тобой.

Заботкин. Брось, Рая. Это же ты все придумала. Какая я тебе пара, ну подумай. Да ты через неделю скажешь: на кой мне черт этот шоферюга...

Раиса. Я оставила ему письмо. Что не вернусь.

Заботкин. Агрессия в неприкрытом виде. Почему на мою долю сплошные агрессоры? Даже странно... Сколько я читал о нежных женщинах. Тихих, скромных женщинах. Ведь есть же такие — наверняка есть! Даже читать о них хорошо...

Входит Ажогин.

Ажогин (*присматриваясь к лицам*). Скажите, здесь нет Раисы Михайловны? Простите, Раиса Михайловна Ажогина здесь не была?

Раиса. Я здесь. (*Идет к нему.*) Только обойдемся, Шура, без публичных сцен.

Ажогин. Что ты говоришь?

Раиса. Говорю — обойдемся без сцен.

Ажогин. Боже сохрани! Какие сцены, зачем сцены...

Раиса. Я все написала.

Ажогин. Не будем этому придавать очень уж большое значение. Тому, что ты написала.

Раиса. Тогда — для чего примчался?

Ажогин. За тобой.

Они разговаривают в стороне.

Раиса. Ты хоть прочел до конца?

Ажогин. А как ты думаешь? Порази-тельно несерьезно. И намерение и об-суждение — прости, Рая, несерьезно в высшей степени.

Раиса. Ты — серьезно, а он — несерьезно? Что ты вообще смыслишь!

Ажогин. Рая, ты хотела без сцен.

Полина (*подходит*). Товарищ Ажогин, прошу вас со мной чокнуться! Последний

мой вечер, коллектив устроит мне проводи, и, между прочим, присутствует раб-кор, корреспондент нашей многотиражки, Толик, так что все будет освещено в печат-и, не откажите меня на прощанье попри-ветствовать, приглашаем вас в нашу ком-панию...

Ажогин. Спасибо...

Полина. Пожалуйста за стол. Раиса Михайловна, пожалуйста.

Ажогин. Подвинься, Раечка.

Его усаживают рядом с Раи-сой.

(*Полине.*) Ваше здоровье.

Шоферы. Ваше, Александр Иванович! За тех, кто руду выдает!

Ажогин. Спасибо, товарищи...

Хор, пляска. Сквозь хор все ближе гром. Резче озаряются вершины.

Полина. Вот как меня провожают! С блеском и треском!

В этом шуме долго и тщетно звонит где-то телефон. Нако-нец его услышали, один из шоферов уходит в дом.

Шоферы. Ажогина к телефону! Кого? Ажогина! Товарищ Ажогин, вас к теле-фону!

Ажогин уходит в дом. Длится пляска. Обходя тан-цующих, Ажогин возвра-щается.

Ажогин. Рая! Мне нужно ехать.

Раиса. Поезжай.

Ажогин. Ты приедешь утром.

Раиса. Я не приеду.

Ажогин. Ты приедешь утром, на бли-жайшие часы дорога будет закрыта. В де-сять начнем взрывать. Не беру тебя с со-бой, потому что... потому что сам не знаю, как проскочу. Должны были начать в один-надцать.. Товарищи, кто меня подкинет на рудник?

Шоферы. А на когда назначены взры-вы?

Ажогин. Начинаем в десять.

Шоферы. В десять ноль-ноль или с минутами?

Раиса. Я больше не буду, Женя.
Заботкин. Правильно. Больше не надо.

Гроза ближе.

Я тоже, Рая, хотел сказать. Я, наверно, уйду из комбината. Есть предложение в один совхоз...

Раиса. Все равно, пусть совхоз.

Заботкин. Не обижайся, Рая. Я уеду один.

Раиса. Уезжай один. Но я за тобой.

Заботкин. Брось, Рая. Это же ты все выдумала. Какая я тебе пара, ну подумай. Да ты через неделю скажешь: на кой мне черт этот шоферюга...

Раиса. Я оставила ему письмо. Что не вернусь.

Заботкин. Агрессия в неприкрытом виде. Почему на мою долю сплошные агрессоры? Даже странно... Сколько я читал о нежных женщинах. Тихих, скромных женщинах. Ведь есть же такие — наверняка есть! Даже читать о них хорошо...

Входит Ажогин.

Ажогин (*присматриваясь к лицам*). Скажите, здесь нет Раисы Михайловны? Простите, Раиса Михайловна Ажогина здесь не была?

Раиса. Я здесь. (*Идет к нему*). Только обойдемся, Шура, без публичных сцен.

Ажогин. Что ты говоришь?

Раиса. Говорю — обойдемся без сцен.

Ажогин. Боже сохрани! Какие сцены, зачем сцены...

Раиса. Я все написала.

Ажогин. Не будем этому придавать очень уж большое значение. Тому, что ты написала.

Раиса. Тогда — для чего примчался?

Ажогин. За тобой.

Они разговаривают в стороне.

Раиса. Ты хоть прочел до конца?

Ажогин. А как ты думаешь? Поразительно несерьезно. И намерение и объект — прости, Рая, несерьезно в высшей степени.

Раиса. Ты — серьезно, а он — несерьезно? Что ты вообще смыслишь!

Ажогин. Рая, ты хотела без сцен.

Полина (*подходит*). Товарищ Ажогин, прошу вас со мной чокнуться! Последний

мой вечер, коллектив устроил мне проводы, и, между прочим, присутствует рабочий, корреспондент нашей многотиражки, Толик, так что все будет освещено в печати, не откажите меня на прощанье поприветствовать, приглашаем вас в нашу компанию...

Ажогин. Спасибо...

Полина. Пожалуйста за стол. Раиса Михайловна, пожалуйста.

Ажогин. Подвинься, Раечка.

Его усаживают рядом с Раисой.

(*Полине*.) Ваше здоровье.

Шоферы. Ваше, Александр Иванович! За тех, кто руду выдает!

Ажогин. Спасибо, товарищи...

Хор, пляска. Сквозь хор все ближе гром. Резче озаряются вершины.

Полина. Вот как меня провожают! С блеском и треском!

В этом шуме долго и тшкетно звонит где-то телефон. Наконец его услышали, один из шоферов уходит в дом.

Шоферы. Ажогина к телефону! Кого? Ажогина! Товарищ Ажогин, вас к телефону!

Ажогин уходит в дом. Длится пляска. Обходя танцующих, Ажогин возвращается.

Ажогин. Рая! Мне нужно ехать.

Раиса. Поезжай.

Ажогин. Ты приедешь утром.

Раиса. Я не приеду.

Ажогин. Ты приедешь утром, на ближайшие часы дорога будет закрыта. В десять начнем взрывать. Не беру тебя с собой, потому что... потому что сам не знаю, как проскочу. Должны были начать в одиннадцать. Товарищи, кто меня подкинет на рудник?

Шоферы. А на когда назначены взрывы?

Ажогин. Начинаем в десять.

Шоферы. В десять ноль-ноль или с минутами?

А жогин. Десять ноль-ноль. Успеем проскочить?

Шоферы. Можно успеть, а можно и не успеть. Не успеть, пожалуй.

Мишка. Что значит — не успеть! Успеем замечательным образом. Что угодно для души. Только не замечаться, а то к богу в рай. Поехали, товарищ Ажогин!

Заботкин (толкает его на место). Ладно, сиди, выдыхайся, куда тебе!

Мишка. Что значит — куда, сквозь метель и сквозь тучи, шофер — первый человек!

Заботкин. Перебрал ты, первый человек, никуда не поедешь. Я доведу, товарищ Ажогин.

Ажогин. Как думаете — проскочим?

Заботкин. Постараемся проскочить.

Раиса. Женя, не смей, Женя! Я не хочу!

Заботкин. А чего хочешь? Чтоб он сам выкручивался, как знает, а мы бы тут с тобой его продавали? Он же из-за твоего письма с места сорвался! (Уходит за Ажогиным.)

Шум отъехавшего грузовика.

Мишка (разом отрезвев, порывается за ними). Дубина. Идиот. Ну не проскочит же! Ну не успеть же! Зараза проклятая, пропадет же за здорово живешь!..

Шоферы (не пускают его). Сиди. Сиди. Нельзя тебе. И незачем. Заботкин — он, может, и проскочит. Может, и успеет. А что, может быть.

На дороге вверх движется красный огонек — ЯАЗ Заботкина поднимается в горы.

11

В кабине ЯАЗа. Заботкин и Ажогин.

Ажогин. Проскочим?

Заботкин. Проскочим.

Вспышки молний озаряют их лица, погромыхивает — идет гроза.

Ажогин. Это гром.

Заботкин. Гром, конечно.

Ажогин. Взрывать начнут в десять ноль-ноль.

Заботкин. Я знаю.

И оба смотрят на часы.

Махай, старайся...

Ажогин. Что вы говорите?

Заботкин. Флажком машет...

Ажогин. Лишь бы проскочить...

Машину сильно трянуло.

Ого!

Заботкин. Вам же надо проскочить.

Ажогин. Да-да. Обязательно.

Заботкин. На эту бы дорогу пару гаишников — плакали бы мои права...

Ажогин. Скучаете по гаишникам?

Заботкин. Гаишники по мне скучают... Я дороги люблю, которые без гаишников. Чтобы на мое шоферское усмотрение... Сейчас вот тоже неплохое предлагают место — в совхозе.

Ажогин. Что вы говорите?

Заботкин. Говорю — в совхоз перехожу, договорился.

Ажогин. Из комбината, значит, уходите?

Заботкин. Значит. В совхозе условия лучше.

Ажогин. И далеко совхоз?

Заботкин. Далеко. Туда, за перевал...

На безумной скорости идет машина.

Ажогин (с уважением). Смелый вы человек. Кажется, проскочим.

Заботкин. Должны проскочить. Это тоже гром?

Ажогин. Это еще гром.

Резкая молния, громовой удар, за ним — взрыв. Темнота.

Ночь. Белый неосвещенный коридор больницы. Лестница. Большие черные окна. В них еще подергиваются молнии уходящей грозы.

Молоденькая медсестра со свечой в руке спускается по лестнице. Ставит свечу на столик, звонит по телефону:

— Электростанцию!

Златоволосая, вся, как новогодняя елка, в блестящих цацках, молоденькая телефонистка за пультом (здесь вместо электричества горит керосиновая лампа) отзывается ночным усталым голосом:

— У них авария. Провода сорвало.

— Хорошенькое дело, — говорит медсестра. — Нашли время. Дай-ка мне их, Катя.

С электростанции угрюмо отзывается молодой директор:

— Слушаю.

Медсестра. Говорит райбольница. Что вы думаете, электростанция? Когда будет свет?

Директор. Утром.

Медсестра. Что значит утром? У нас экстренная операция. Мы до утра не можем ждать. Алло! Вы меня слышите?

Директор. Да, я вас слушаю.

Медсестра. Я сказала. Нам нужен свет. Не утром, а сейчас.

Директор. Потерпите до утра.

Медсестра. Нет, не потерпим. Не вашего ума дело, электростанция. Мы вызвали профессора Ладыгина, он уже летит. Сию минуту чтоб дали свет.

Директор. А где я вам сию минуту возьму рабочих для ремонта? Они еще в пять часов разошлись, где я буду в потемках по горам лазить их собирать?

Медсестра. Очень жаль, что у вас так отвратительно организовано.

Директор. А это уж пускай мое будет дело, как у меня организовано.

Медсестра. Нет, это наше общее

дело, электростанция, и я буду ставить вопрос! Это наше общее дело, если из-за вашей неорганизованности погибнет человек!

Директор. Вы и прошлый раз грозились, что кто-то погибнет, а потом оказалось — ничего не было страшного!

Медсестра. Уж, наверно, профессор Ладыгин не полетел бы из Душанбе, если б ничего не было страшного!

Директор. Слушайте. Ну, мы пойдем собирать людей, хорошо — когда мы их соберем? Опять же к утру, вам понятно? Так утром они сами придут.

Телефонистка. Ваня, а Ваня! Я тебе за час соберу, давай-ка! На дробильную фабрику если позвонить... Где еще работают в ночную?

Медсестра. Ночные смены, возможно, порасходились из-за света. Если попробовать общежитие техникума...

Телефонистка. Техникум, правильно! Ваня, я обзвоню! Кликну ребят — смеются; Ваня, приведут, кого тебе надо! Дай адреса, быстренько!

Медсестра. Шевелись, Катюша. Профессор уже, наверно, подлетает. *(Идет обратно.)*

Свеча осветила неподвижную фигуру. Это Раиса.

Вы что, гражданка? К кому?

Раиса *(с трудом)*. К Заботкину.

Медсестра. Вы его жена?

Раиса. Нет.

Медсестра. Родственница?

Раиса. Нет.

Медсестра. Невеста, быть может?

Раиса. Нет.

Медсестра. Вас коллектив направил?

Раиса. Нет.

Медсестра. К Заботкину нельзя.

Раиса. Я помочь... ходить за ним. Быть при нем...

Медсестра. Вряд ли врач разрешит. Поскольку вы ему никем не являетесь, и вас не направил коллектив...

Раиса делает шаг за ней.

Гражданка, без халата наверх не разрешается!

У подножья лестницы стоят Оля и Мишка.

Мишка. Разрешите обратиться. Мы на-
счет Заботкина. Что с ним будет?

Медсестра. Сейчас трудно сказать.

Мишка. Будет жить?

Медсестра. Мы вызвали профессора
Ладыгина. *(Хочет идти.)*

Мишка. Сестрица, я извиняюсь! Раз-
решите проведать.

Медсестра. Он без сознания.

Мишка. А может, увидит своих — при-
дет в сознание?

Медсестра. Вы ему кто?

Мишка. Товарищ.

Оля. Сестра.

Медсестра *(осветила свечой ее лицо;
мягко)*. Спрошу врача. Подождите здесь:
(Уходит.)

Входит Ажогин, с фонари-
ком. Рука на перевязи.

Ажогин. Рая...

Райса. Ты понимаешь, что я сейчас
не могу тебя видеть?

Ажогин. Что ты говоришь?

Райса. Ну что ты меня мучаешь! Ну
для чего ты здесь?!

Ажогин. Рая, только чтоб узнать,
как там... и побыть с тобой.

Райса. Как там!.. Он умрет, он умрет!
Он умрет!

Ажогин *(осторожно гладит ее)*. Рая,
Рая, Рая... Может, еще выкрутится. Может,
проскочит.

Райса *(поднимает голову, мертвым го-
лосом)*. У тебя рука?..

Ажогин. Пустяки, чепуховый перелом.
Райса *(мертво)*. Чепуховый перелом...
Все-таки — положили в гипс?

Ажогин. Нормально. Пустое дело.

Райса. Больно?

Ажогин. Уже не больно.

Райса. Уже не больно... уже не боль-
но... Ему тоже скоро будет уже не боль-
но...

Вверху на лестничной пло-
щадке — высокая белая дверь.
Она раздвигается, за нею па-
лата: койка, тумбочка, черное
окно. Все это висит над тем-
нотой. На койке бредит За-
боткин.

Заботкин. Эй! Скорей! Бросьте мне!
Что-нибудь! Как это называется... как это
называется... Что-нибудь! А то сейчас...

больше не могу... вот сейчас... Держись,
дурак, слякоть, костей не соберут... Эй! Да
скорей же! Что-нибудь! Кто-нибудь!

Из темноты идет женщина.

Это кто? Кто тут? *(Поднялся на локте,
смотрит.)* Это ты?

Женщина. Я.

Заботкин. Пришла все-таки?

Она молчит.

Долго не приходила.

Женщина. Я не могла, Женичка.

Заботкин. Все могла, только прийти
не могла?

Женщина опускает голову.

Женщина *(робко)*. Можно сесть око-
ло тебя?

Заботкин. Хочешь — садись. Только
осторожно: больно мне.

Женщина. Можно задать вопрос?

Заботкин. Задавай.

Женщина. Ты меня любишь?

Заботкин. Чудачка. Ах, чудачка. Ка-
кое может быть «любишь»? Какое тут
«любишь»?

Нет, ты мне совсем не дорогая,

Милые такими не бывают...

Я тебя даже не успел спросить: зачем же
ты меня учила любить стихи, слушать му-
зыку?.. Мы так расстались, что я даже ни
о чем не успел тебя спросить... Мне было
бы легче, если бы ты меня не учила лю-
бить стихи...

Женщина. Ненавидишь меня?

Заботкин. Не знаю. Я думал — ты
раньше придешь. Думал — поговорим. Как
ты не поняла... Стихи понимаешь, музыку
понимаешь, а не поняла, что нельзя рас-
ставаться, как мы расстались. Не имеют
права люди так расставаться!

Женщина. Ты кого-нибудь полюбил —
другую? *(И она со страхом ждет ответа.)*

Заботкин. Нет, кого же я полюблю?

Женщина *(ревниво)*. А та?

Заботкин. Какая?

Женщина. В сапогах?

Заботкин. В каких сапогах?.. Я, прав-
да, думал — ты раньше придешь. Не смо-
жешь все-таки просто так... отшвырнуть, не
сказав ни слова... Ведь те слова ты для
него говорила, не для меня... Ты подумай.
Ну ты подумай. Как надо верить друг дру-
гу, чтоб сблизиться, как мы сблизились.

Громадное доверие надо иметь! Таким своим надо почувствовать человека! Без этого — разве может что-нибудь быть?.. Я тебе страшно поверил! Что ты меня любишь, поверил. Что ты моя, своя, родная, поверил. Я так тебе поверил, что верю до сих пор! После всего! 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!

Женщина. Везде было изрыто, глина, песок, земля вывернута наизнанку, а в балочке трава зеленая-зеленая! И столько цветов! И пчелы над цветами!.. Едем в нашу балочку!

Заботкин. Едем!

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 летит мимо них.

Женщина. Дай мне поправить

Заботкин. Научись сначала.

Женщина. Я же умею!

Заботкин. Не дури!

Женщина. Немножко!

Заботкин. Угрозишь 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, 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. Мы с тобой такие неосторожные были. Такие глупые. Слишком много народу на Металлострое про нас знало. И шофер, который его к нашей балочке вез. И другие. А он ведь крупный был начальник. Он свою честь спасал, Женичка. 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. Женичка. Да.

Заботкин. Что — да?

Женщина. Он пустил себе пулю в лоб. Он убил себя, Женичка. Он не вынес.

Заботкин. Лжешь?

Женщина. Лгу.

Заботкин. Для чего?

Женщина. Я думала — тебе будет приятно.

Заботкин. Слушай, говорят — где-то есть деревня. Только я не спросил, в какой области, какого района... Ты знаешь, в этой деревне не изменяют. Совсем. Никогда. Никого не продают, понимаешь? Такая деревня есть.

Молчание.

Я все-таки думал — ты раньше придешь. Я и в тюрьме тебя все время ждал.

Она закрывает лицо руками.

Думал — сообразишь... выпросить свиданье. Ждал, ждал... Как-то в обед только сели за стол, кричат — Заботкин, на свиданье, к тебе приехали! Я вскочил как сумасшедший...

Женщина. Кто же это был?

Заботкин. Мама.

Женщина горько плачет.

Теперь плачешь. А как же тогда?.. Как ты смогла... это сделать? Разве можно так? Ну разве можно так? Ведь нельзя же!..

Появляются четыре парня: Пылкий, Строгий, Ехидный и Голубоокий. Они совершенно такие же, какими Заботкин и зритель запомнили их во дворе завода «Красный инструментальщик».

Пылкий. Он с ней еще раз разговаривает! Какого черта ты с ней разговариваешь?! (Женщине.) Уходите отсюда. Быстро!

Строгий (приближается, как судья). Что ты делаешь, Заботкин! Какое ты имеешь право губить себя и выгораживать эту?.. Что ты, Заботкин!

Заботкин. Я ее любил.

Пылкий. Да она твою любовь ногами растоптала! Письма свои объявила украденными... Письма, которые ты наизусть знал, над которыми ты смеялся от радости... Поцелуи свои объявила украденными... Твою жизнь в жертву кинула — за

что? За мужний автомобиль, за тряпки... за то, чтоб и дальше развлекаться с такими дураками...

Заботкин. Я ее любил.

Ехидный (без ехидства, с сожалением). Псих. Ну просто псих.

Строгий. Послушай, Ведь это черт знает что будет твориться на свете, если восторжествует ложь.

Пылкий. Ложь и трусость! И подлость!

Строгий. Это обыкновенно все бывает сразу — ложь, трусость, подлость, так вместе и живут. Ты не имеешь права этому потворствовать.

Голубоокий. Он ее любил.

Строгий. Но это же низкая душа.

Голубоокий. Но он ей говорил — ты моя единственная, ты мне дороже всех!

Пылкий. Но она его посадила за решетку!

Голубоокий. Но он не может после тех слов сказать — низкая душа. У него не поворачивается язык.

Пылкий. Ах, будьте спокойны! Уж я бы ее вывел на чистую воду!

Голубоокий. Ну как ты не понимаешь — он ее любил!

Ехидный. Вы все о любви. А ум на что? Голову-то надо иметь на плечах?

Строгий. Человек не должен допускать себя до чрезмерных чувств. Все хорошо в разумных пределах.

Голубоокий. А почему, когда вы смотрите Ромео и Джульетту, вы восторгаетесь? Почему не говорите: зачем они не держались в разумных пределах?

Строгий. Сравнил. То Ромео и Джульетта.

Ехидный. Да ну, просто он псих. Всегда его вокруг пальца обводили. Помните, как та девчонка — как ее звали? — комнату у него оттяпала...

Голубоокий. Вы дураки. Если он той девчонке, чтоб она счастлива была, все отдал, не моргнув, — а ведь она для него ровно ничего не значила... то для этой, ясно — жизнь отдаст.

Пылкий. Нет! Не согласен! Такая подлость — выше моих сил!

Строгий. И я не согласен! Ни за что!

Обмахиваясь веткой сирени, проходит Авторитетный парень.

Петро, а Петро! А твое как мнение?
Авторитетный (*задумчиво*). О чем?
Строгий. Да вот об этой истории.
Авторитетный. Не знаю.
Строгий. Как — не знаешь?
Ехидный. Ты не знаешь — ты, Авторитетный?..

Пылкий. Это ты брось!
Авторитетный (*проходя, рассеянно*). Честное слово, не знаю.

Строгий. Постой! Петро! Ответ на вопрос. Обязана любовь держаться в рамках разума или не обязана?

Авторитетный. Я, ребята, подумаю над этим вопросом. Подумаю и скажу вам. Я женюсь, ребята. (*Уходит.*)

Мать (*входит*). Здравствуй, Женя.

И все исчезают — парни и женщина.

Заботкин. Здравствуйте, мама.

Мать. Вот уж где не думала встретиться... Здоров ты хоть?

Заботкин. Здоров.

Мать. На воздух выпускают?

Заботкин. Выпускают, мама.

Мать. Питание сколько раз в день?

Заботкин. Три раза.

Мать. Покажись. Посмотри в глаза...

Женя, скажи ты мне одно только слово — что ты не виноват! Что оклеветала она тебя! Да я свет переверну, я эти стены в порошок разобью, я ее, распутницу...

Заботкин. Тише.

Мать. Проклятую клеветницу, проклятую...

Заботкин. Тише, тише. Здесь громко не разрешается.

Мать. Скажи одно только слово!

Заботкин. Без слов не верите?

Мать. Да ты ж подписал! Признался! Заставили тебя?

Заботкин. Нет.

Мать. Не заставляли?

Заботкин. Нет.

Мать. Признался по правде?

Заботкин. По правде.

Мать. Вот ты, значит, куда пришел. Шел, шел и пришел... Женя, Женя, я ведь тебя только хорошему учила!

Входит Оля в белом халате. Исчезает решетка на окне, и удаляется мать, твердя: «Женя, я ведь тебя только хорошему учила!»

Заботкин. Кто здесь?

Оля (*тихо*). Это я.

Заботкин. Кто?

Оля. Оля.

Заботкин. Оля? Почему ты здесь?

Оля. Просто побыть с тобой. У них тут санитарок мало. Просто подежурю, пока тебе неважно.

Заботкин. Я кричал?

Оля. Разговаривал немножко. Во сне.

Заботкин. Мне показалось, тут мама моя.

Оля. Не очень тебе больно?

Заботкин. Ничего...

Оля. Сестра сказала: если очень будет больно, она опять сделает укол. Ты тогда скажи. Не терпи.

Заботкин (*послушно*). Хорошо.

Оля. Попить не хочешь?

Заботкин. Да. (*Пьет.*) А Ажогин?

Оля. Он тут. Внизу.

Заботкин. Не лжешь?

Оля. Внизу, с женой. Руку в гипс положили.

Заботкин. Не лжешь?

Оля. Разве про такое лгут?!. Между прочим, я сказала, что я тебе сестра. Чтоб пустили. А то не пускают. Ты меня не выдай, смотри. Не проговорись, ладно?

Заботкин (*помолчав*). Оля. Скажи мне.

Оля. Что?

Заботкин. Здесь темно?

Оля. Темно.

Заботкин. И тебе тоже темно?

Оля. Темно, темно! И мне! Ты подумал — у тебя с глазами?..

Заботкин. Я вдруг увидел, что темно. Вдруг.

Оля. Просто — нигде не горит. Из-за грозы. Вихрь как налетел...

Заботкин. Я хочу жить, но не слепым. Слепым не хочу.

Где-то ходьба, стук дверей, неясные голоса.

Мне кажется или, правда, шум какой-то?

Оля. Наверно, профессор приехал.

Заботкин. Резать будут?

Оля. Я не знаю.

Заботкин. Боль — подлость... зверство... Хоть бы не резали, ну их к черту.

Оля. Ну что ты прямо как малограмотный! Прямо — серость! Разве теперь ре-

жут с болью? Теперь режут без всякой боли! Ты ничего даже не почувствуешь! Уснешь — и ничего не почувствуешь.

Лампы начинают наливать светом.

Заботкин. Свет?

Оля. Видишь, вот и свет! Было темно, а теперь свет!

Лампы горят ярче.

Заботкин. Знаешь?

Оля. Что?

Заботкин. Это хорошо. Что ты тут. Если мое дело дрянь...

Оля. И не думай об этом! Доктор говорит...

Заботкин. Ты сама напишешь моей маме, ладно? Вот что напиши: он перед

вами только в одном был виноват — что не приехал повидаться, обещал и не приехал. Могало его где надо и где не надо, не выбрал времени приехать... хотя под конец и понял, что любил вас крепче всех... И больше он ни в чем перед вами не был виноват. Не сердитесь на него. Напишешь?

Оля. Напишу..

Заботкин. А если ничего себе будут дела...

Все ярче горят лампы. Не уверенно, срываясь, начинает звучать мелодия, под которую когда-то Заботкин уходил из материнского дома, и в сбивчивом ее звучании — робкая надежда...

13

Она разрастается и переходит в симфонию. Мы снова видим горы, но с другой точки — они отдалились, затуманились, и только одна снеговая вершина, сияющая под солнцем, по-прежнему горит и манит.

У въезда в селение, возле магазина, стоит грузовик. Подъехал другой — из кабины вышел дядя Вася, идет в магазин, на ходу доставая деньги. Ему навстречу — Заботкин и Мишка с покупками.

Дядя Вася. Заботкин!

Заботкин и Мишка. Здравствуйте.

Дядя Вася. Как поживаешь, парень?

Заботкин. Спасибо, хорошо.

Дядя Вася. С выздоровлением тебя. От души рад, понимаешь... Все, значит, в порядке?

Заботкин. Как будто.

Дядя Вася. Куда едешь?

Заботкин. Мишка подвезет до железной дороги, а там поездом... В свои места еду, на поправку послали.

Дядя Вася. Кто же у тебя там есть?

Заботкин. Мать.

Дядя Вася. Мать... А после поправки — обратно к нам в комбинат?

Заботкин. В комбинат, в совхоз — видно будет.

А в мыслях договаривает:

Мысли Заботкина. Мир большой, дорог много... Какие города я еще увижу? Какие моря?..

Вслух он говорит, улыбувшись:

Заботкин. А может, поеду искать ту вашу деревню. Где никто, никогда... Ведь есть такая деревня?

Дядя Вася. А как же. Без такой деревни — плоховато было бы людям, Заботкин.

Заботкин. И я так думаю.

Оля (из кабины). Женя, ты где, поехали, на поезд опоздаем... Здравствуйте, дядя Вася!

Дядя Вася. И до свиданья!

Оля. И до свиданья!

Заботкин вскочил в кузов.

Грузовик покатил.

Музыка.

Константиин Финн.

Дневник женщины

в трёх частях.

Действующие лица

Королев Матвей Артонович
Мария Васильевна - сестра
Елизавета Николаевна
Филипп Алексей Филатович

Саца
Борис
Владимир
Найша
Таня
Сибирцев
Женя Лукьянова
Журик

Симон
Ирина
Колодкин
Лось
Виктор
Рубинкова
Маркелов
Федько
Голубев

Время действия — наши дни.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Вечер. Небольшая, вполне стандартного типа комната в гостинице. За письменным столом, на котором горит настольная лампа, — женщина лет тридцати пяти. Это Глушкова. Перед ней листы бумаги, разбросанные в беспорядке. Доносятся отдаленные звуки оркестра, исполняющего так называемую легкую музыку.

Глушкова (*перебирает листы*). Я должна прочесть. Мне необходимо прочесть. (*Сняла телефонную трубку, набрала номер.*) Таисия Ивановна? Это Глушкова говорит... Списки под чернильницей... Что?.. Ну, тогда в папке. Записку мою видели?.. Четырнадцатый номер просил обязательно разбудить ровно в восемь утра... Почему осталась в гостинице? Так мне надо. (*Положила трубку.*) Хоть до утра просижу, а прочту. Обязательно. (*Перебирает листы.*) Почерк — ничего, а разобрать все-таки трудно. Писалось это все больше по ночам. Днем, видно, не до того было. (*Разглядывает листы.*) Строчки недописаны, а некоторые вон куда уехали. И на многих страницах никаких номеров. Где тут начало, где середина, где конец? (*Берет несколько листов.*) Вот это, наверное, все-таки начало. Тем более лежит сверху.

Тухнет свет — и тотчас зажигается в отдельном кабинете ресторана. Мелодия, которая была слышна в комнате, становится громче: очевидно, ресторан — при гостинице. За столом, на котором вина и закуски, — Володя, Наташа, Борис.

Володя (*ему двадцать два года, высокий, худощавый, лицо ничем не примечательное. На вид добродушный, но сердить таких никак не рекомендуется*). Еда тут мировая. Но сколько же тебе, Борька, придется платить за этот пир?

Борис (*ему двадцать два года. Внешность миловидная, но какая-то мальчишеская, не мальчишеская, а именно мальчишеская. Говорит, а все думает какую-то свою думу. И имеет ли она хоть какую-то связь с тем, что он говорит? Вежлив, в меру насмешлив, в меру деликатен. Но все это как бы с чужого плеча. Вот-вот может зайти хозяин всех этих манер, ото-*

брать их у Бориса, и тогда перед нами появится совсем другой молодой человек. И каким же он тогда станет?) Денег, как ты уже убедился, мне не жалко.

Наташа (*брюнетка. Красивая. Красота правильная, прочная, вечная. Она и девочкой была красоткой и старухой будет красивой. Ей двадцать один год*). Я здесь в первый раз, и мне очень нравится.

Борис (*разводит руками*). Верхнегорск! Областной центр — лучшего заведения тут у нас с вами нет.

Володя. Все-таки, наверное, очень дорого.

Борис. Не порть людям настроение, Плюшкин. Я не понимаю, Наташа, как ты дружишь с этой мизерной личностью?

Наташа (*смеется*). Я и сама не понимаю.

Володя (*смеется*). Может, мне уйти?

Борис. А что ты думаешь? Это был бы поступок.

Володя. От такой еды уйти все-таки трудно.

Борис. Еда, еда! Горе ты мое. Посмотри лучше, что ты пьешь? Ну, что ты пьешь?

Володя. Вино.

Борис. А какое вино?

Володя. Что ж, неплохое.

Борис. Наташа, разреши, я его убью. Неплохое. Тетя! Это венгерский токай, высший сорт. Даже мне, которого в этом заведении обожают и ценят, даже мне его не всегда дают. Ах, Володька, Володька, какой же ты все-таки счастливый человек!

Володя. Не жалуясь.

Борис (*Наташе*). Счастье — это, в сущности, что такое? Это когда человек доволен тем, что у него есть. А Володьке немного нужно. Ему легко быть счастливым.

Наташа (*перебивает Бориса, Володе*). А нельзя ли, чтобы разговор о тебе велся все-таки при твоём участии?

Володя (*с полным ртом*). Вообще-то, конечно, неплохо. Но эти сардинки, понимаешь... А он что, хамит?

Право первой постановки в Москве предоставлено театру имени А. С. Пушкина.

Наташа. А как по-твоему?
Володя. Я что-то пропустил. Сейчас я примусь за эти роскошные крабы... «Не каждый день старик ел крабы, ой, не каждый...», а ты мне, в случае чего, мигни, Наташа, и я просто дам ему по морде.

Борис. И умен ведь и талантлив. А будет прозябать всю свою жизнь. Эх, сказал бы я!

Наташа. Скажи!

Борис. Не стоит.

Наташа. Вот это уже нечестно, Боря.

Борис. Хотя ты умница, Наташа, и поймешь правильно. Ну, что это такое? Володя не может жениться на тебе, пока не окончит институт и папа не санкционирует. Да таких девушек, как ты, Наташа, крадут, понимаешь, крадут...

Наташа (*хохочет*). Ну, какая прелесть...

Борис. Умыкают... под выстрелами. И погибают, если не уйдут от пули. А не ждут, когда папочка даст разрешение.

Наташа. Ну у Володи особые отношения с отцом.

Борис. Почему у меня с моим отцом нет особых отношений, а у него... особые?

Володя. Вот что, Борис, эту тему не трогай. Давай говорить о чем угодно — только не о моем отце и не о его отношении ко мне.

Наташа (*Володе*). Почему ты запрещаешь человеку говорить?

Борис. Ну как же, храм, святыня. Разрешаю приличненько себя вести, не плюну, не насорю. Что это все-таки такое? Здоровый дядя, сам бы папой мог быть давно, а какое-то робкое, восторженное преклонение перед отцом. Я тоже люблю отца. Ну, и что? Твой отец — просто отец, а мой — шутка ли сказать — Матвей Антонович Порогов, краса и гордость всесоюзная. Вот папа так папа! Ну и что же, я должен подвывать от восторга? Забыть о себе? О своей жизни? Не понимаю! Убей, не понимаю!

Володя. Дурак!

Борис. Не злись, пожалуйста! Дело твое, живи на стипендию, ютись в общении. Жди благословения папаши. Мне же, в сущности, все равно!

Наташа. Я и сама понимаю, что у меня очень сложное положение...

Борис. Успокойся, Наташа. Не хочу я больше говорить об этом. За него же, несчастного, страдают, а он ошетинился, смотрит волком. Нет! Давайте-ка лучше выпьем этого великолепного вина! Вот так-то, Наташа Савельева!

Тухнет свет. Снова комната в гостинице.

Глушкова (*пожимает плечами, раздумывает*). Нет, это, конечно, не начало. (*Берет другие листы.*) Так, может, это?

Тухнет свет и зажигается в квартире Порогова. Матвей Антонович Порогов — за своим письменным столом; перед ним бумаги, таблицы, книги. Но в данный момент Порогов вертит в руках что-то очень маленькое. Со скрипом отворяется дверь, входит Мария Васильевна. Когда она кладет ему руку на плечо, Порогов вздрагивает и поворачивает к ней голову.

Мария Васильевна (*мимо такой можно пройти и не заметить, но если заметишь, то и заинтересуешься: большое обаяние в ее не слишком красивом лице, в нежном и вместе с тем властным голосе, в неторопливых движениях*). Что, теперь так каждую ночь... до утра?

Порогов (*не очень крепко сбит, но очень ладно скроен. Подвержен приступам гнева и даже ярости, которые вспыхивают, когда совсем их не ожидаешь, но так же разом исчезают — и вовсе не тогда, когда пропадает причина, их породившая, а как-то сами по себе*). Спать не могу.

Мария Васильевна. Не поспи так еще несколько ночей — и совсем от сна отвыкнешь. Что это? (*Показывает на клочок в руках Порогова.*)

Порогов. Скворчишко тут один представился. Лежит на земле, раскинул крылышки. И при нем, вот видишь, заграничный паспорт.

Мария Васильевна. Паспорт?

Порогов. Ага. Окольцованный. Смотри какой шпингалет. (*Показывает пальцем*). И то побывал в Африке. А я — такой прекрасный мужчина — и даже не знаю, что это за Африка такая.

Мария Васильевна. Съезди.

Порогов. Надо будет. (*Думает о своем*). Интересно, он летит по маршруту ка-

кому-нибудь или как взбредет? Я тут не в курсе.

Мария Васильевна. Кто летит?

Порогов. Скворец.

Мария Васильевна (*внимательно смотрит на него. После паузы*). Да уж решайся, чего там. Видно, наша с тобой такая судьба. А то ведь скоро ум за разум заходить начнет. Давай объявляй завтра о своем решении. Или лучше сейчас... буди людей.

Порогов. Сейчас, зачем же? Может быть, завтра...

Мария Васильевна. Так я же знаю, господи. Все эти размышления, терзания, ночные бдения за последние двенадцать лет ничем иным и не кончались. Ну а уж что было раньше, могу себе только вообразить. Какой ты был и сколько с тобой Елизавета Никандровна повидела.

Порогов. А ей, действительно, больше досталось, чем тебе. Прожил с ней одиннадцать лет, и в это время меня из партии исключали; а с тобой — двенадцать, и, слава богу, ничего такого не было.

Мария Васильевна. Ну ей-то что, характер мудрый.

Порогов. Да, трезвый характер.

Мария Васильевна. Куда ж трезвее? (*Засмеялась*.) Бывший муж, бывшая жена и теперешняя жена находятся в полном согласии между собой и даже работают на одном строительстве. Красота! И кто причина такому благоденствию, которым все любят? Ты? Я? Нет, она. Молодец женщина, Елизавета Никандровна. Нравится она мне. Как это говорится, и сама живет хорошо, и другим жить дает.

Порогов. Где уж там хорошо.

Мария Васильевна. Почему? Своего не упускает.

Порогов. Ну в чем, в чем это выражается?

Мария Васильевна. А полковник танковых войск?

Порогов. Разговоры одни.

Мария Васильевна. Уж за нее ты не беспокойся. И права. В чем дело? Интересная, за собой следит. Новой семьей не обзавелась, тоже умница. К чему надсаживаться. Ну это я, конечно, понимаю; после того как ты ее оставил, ты мог ожидать, что она под поезд бросится или в крайнем случае высохнет от горя. Но она не Анна Каренина, не бросилась, нет. И

ничуть даже не высохла, а живет себе припеваючи и с некоторым содроганием вспоминает то, что с ней было в замужестве с тобой.

Порогов хохочет

И поглядывает на меня с искренним сочувствием. Ну что ты радуешься, страшный человек? Вот сейчас пепельницей запущу!

Порогов. Ответишь по суду.

Мария Васильевна. Все равно мне с тобой под суд идти. Ты ведь хоть с плохеньким, но с инженером разговариваешь. За дурочку-то не считай. Это же смертельный риск бешеную реку, два с половиной метра течения в секунду, зимой перекрывать. Такого еще ни разу в мире не было.

Порогов. Лиха беда начало.

Мария Васильевна. А тебе что, двадцать лет? И много ли мы с тобой видели в жизни, откровенно-то говоря? Масло на хлеб мазали сколько хотели — это да. На дачу иногда ездили. А вот, например, за границу — ни разу. А кто уж только не побывал за границей?

Порогов. Даже скворец.

Мария Васильевна. Не смейся! Ведь все время на острие ножа. Ни одного спокойного дня. То одно, то — другое. До каких же пор, Матвей? Если бы ты мог понять, как трудно быть твоей женой.

Порогов (*после паузы*). Да. Как это пишется в художественных произведениях: он в своей семье поддержки не нашел. Только так что-то редко пишется в художественных произведениях. Там чаще вот как. Жена — мужу: «Давай дерзай, мой драгоценный; я всегда с тобой, мой новатор; по дороге жизни рука об руку... гоп мои гречаньки!» (*Улыбнулся, подумал и неожиданно пришел в ярость*.) Ты эту оперу брось! Я никакого значения не придаю всем этим ариям и ариозам. И великолепно понимаю, что за ними скрывается!

Мария Васильевна. Что скрывается?

Порогов. А проще простого. «Ты — знаменитый строитель, и на войне израненный, и славный, и множество раз украшенный, и все-то у тебя есть для великолепной жизни. Какой же тебе расчет теперь голову свою закладывать и в один момент, в случае чего, всего разом лв-

шиться? Сиди себе спокойно, соси лапу, урчи, на солнышко глядя. (Гнев ушел. Улыбается.) Не буду сосать лапу!

Мария Васильевна. Иди уж спать. Смотри, на кого похож стал.

Порогов. И то. (Идет к двери.) А за границу мы с тобой обязательно как-нибудь съездим. (Ушел.)

Тухнет свет. Комната в гостинице.

Глушкова. Кажется, это начало? Хорошо, а чем же кончилось там, в ресторане?

Тухнет свет, зажигается в кабинете ресторана. Наташа и Володя в дверях.

Наташа. А ты не идешь с нами, Боря?

Борис. Нет, посижу еще. Люблю так, в одиночестве... С рюмкой коньяку. Наверное, и заночую здесь. Для меня свой особый номерок всегда найдется.

Наташа. До свидания. (Ушла.)

Володя (ей вслед). Я сейчас. (Борису). Ты тут довольно-таки неумело старался испортить мои отношения с Наташей. Я рассчитываю, что на этом ты и закончишь свои упражнения. Заметь, очень на это рассчитываю. Дураков ищи в другом районе. (Вынул из кармана смятую бумажину салфетку.) Прочти на досуге!

Борис. Что это?

Володя. Наташа мне написала, когда ты ходил по комнате и пророчествовал! (Уходит.)

Борис (читает). «Какой он подлый! Зачем только мы пошли в ресторан? Это все ты...» (Рвет салфетку.) Ну подожди. (Выпил залпом рюмку коньяку.) А она просто смеялась надо мной! (Ходит по комнате.) Смеялась и издевалась!

Тухнет свет и зажигается в комнате гостиницы.

Глушкова (отложила прочитанные листки. Взяла другие, проглядывает). Нет, тут никак не разберешь, что за чем следует. Придется просто читать одно за другим подряд, как лежит.

Тухнет свет и зажигается в небольшой, хорошо обставленной комнате.

Фомин и Елизавета Никандровна.

Фомин (не бравый полковник, и даже без усов. Кажется, что штатский дух так и не выветрился у него за десятилетия

пребывания в армии. Но вместе с тем ясно себе представляешь и то, как проявлял он в боях великую отвагу, и то, что две звезды Героя Советского Союза должны блестеть на груди именно такого офицера. А приглядевшись к нему совсем уж внимательно, поймешь, что и в смысле подтянутости и строевого блеска он далеко не на последнем месте, но все это у него, как бы свое, фоминское). Все у вас от ума, Елизавета Никандровна, все от ума.

Елизавета Никандровна (о ее внешности довольно точно сказала Мария Васильевна. Женщина она интересная и, что называется, следит за собой в этом смысле. Что же касается ее характера, то трезвый ли он, мудрый ли, об этом судить еще преждевременно). А вы заметил, Алексей Платонович, что вы меня уже как с час непрерывно ругаете? И с какой покорностью я это переношу?

Фомин. Немного уж вам терпеть осталось. Завтра утром улетаю. Может быть, и не увидимся в этой жизни.

Елизавета Никандровна. А на загробную, что, уже никаких надежд нет?

Фомин. Смейтесь, смейтесь! Вот пройдет еще несколько лет и вспомните: «Эх, встретился мне на дороге полковник Фомин, хороший человек. Где-то он теперь?»

Елизавета Никандровна. А это что, все полковники такие... как обиженные дети?

Фомин. Ну, а вот зачем тут же кокетничаете со мной?

Елизавета Никандровна. Кто, я кокетничаю?

Фомин. Нет, я! Валентина, дочка, мне уж даже говорит: «И зачем только, батя, ты ко мне в отпуск приехал?» Действительно, зачем? Разве я знал? Почему мне было отпуск у единственной моей дочки не провести? Ведь подумать только, десять лет вдовел, тихо, спокойно...

Елизавета Никандровна. Так ли уж тихо-то?

Фомин. Ну, без особых, так сказать... тру-ля-ля. Аккуратно, в общем, вдовел. Что это вы заливаетесь?

Елизавета Никандровна (с трудом подавляя смех). Ах, Алексей Платонович, ну как же можно так? Последний вечер перед разлукой. Посидели бы тихо, поговорили бы о чем-нибудь таком... значительном. А у нас крик стоит.

Фомин. А сама довольна, что влюбилась в нее. И как же она довольна. Конечно, женщина не первой молодости. Не каждый день случается такое. И мало того, что влюбились, замуж зовут, умоляют...

Елизавета Никандровна (хохочет). Ой, не могу! (Вдруг совершенно серьезно.) Конечно, довольна. А вы как думали? И конечно, не каждый день такое случается. Выпейте еще чаю.

Фомин. Не хочу я чаю. Скажите мне лучше, что мне делать? Ну как мне от вас уехать? Вот только одно остается: сестрьшком и заплакать.

Елизавета Никандровна. Это танкисту-то, дважды Герою Советского Союза?

Фомин. Да уж, если танкист — дважды герой, то он до этого самое меньшее семь раз покойником был. (Невесело усмехнулся.) Даже сказочный герой.

Елизавета Никандровна. Это как?

Фомин. Освобождал братскую республику. Там я впоследствии в сказку и вошел. Со сцены ее даже артисты читают. «Танкист Фомин — несгораемый куст».

Елизавета Никандровна. Куст?!

Фомин. Куст.

Елизавета Никандровна. Почему куст?

Фомин. Этого я как-то даже не понял. В том смысле, кажется, что была такая в Библии, или в Евангелии, или еще где — небылица; куст какой-то горел и не сгорел. А танкист Фомин действительно горел и не сгорел во имя освобождения своих братьев славян. Хорошая вещичка. Увлечательная. Музыка к ней написана. Под музыку идет. И меня очень здорово изображают. Только я там в сказке, на сцене, художественный.

Елизавета Никандровна. Горели в танке?

Фомин. Горел. (Вздыхнул.) Видно, мне на роду уж так написано... гореть.

Елизавета Никандровна. Но не сгорать.

Фомин. Сейчас это уже неизвестно.

Елизавета Никандровна. Вообще как-то... так получилось. Живем мы тут в трудах... собираемся реку перекрывать в зимних условиях...

Фомин (вскипая). Ни черта вы ее не перекроете!

Елизавета Никандровна. А вы что, гидролог?

Фомин. Не гидролог, но кое-что в технике соображаю. Да чтобы естественный лед заменил специальные сооружения... никогда!

Елизавета Никандровна (тоже вскипая). Да вы что, в самом-то деле, коммунист, полковник или незадачливый влюбленный?! (Успокаиваясь.) Ну что это такое действительно? Ведь мы тут живем этим перекрытием; дышим им, с верой в победу готовим... целый коллектив, а вы тут позволяете себе: «Ни черта вы не перекроете». Нет, перекроем! И уж, если возглавляет это дело Матвей Антонович Порогов, можете не сомневаться.

Фомин. Да что вы от меня хотите с этой вашей рекой? Ну и перекрывайте! Порогов, Порогов! Мне говорили, что у него характер паршивый, у вашего Порогова.

Елизавета Никандровна. Что правда, то правда, характер у него неважный.

Фомин. А он что, идиот, ваш Порогов?

Елизавета Никандровна. Почему?

Фомин. Кто же он еще, если такую женщину бросил? Идиот и есть!

Елизавета Никандровна. Ну, почему бросил? Есть более приличное слово: оставил. А вы знаете, дорогой полковник, вас не назовешь таким уж особенно тонким человеком. Порогов! Это большой строитель, человек широких взглядов.

Фомин (после паузы, довольно жалобно). А я вот по-английски умею прилично разговаривать. И немного по-датски.

Елизавета Никандровна. Это вы к чему?

Фомин. Нет-нет, вообще.

Пауза.

Сам выучился.

Елизавета Никандровна (после паузы. Сердечно). Я очень рада нашей встрече, Алексей Платонович.

Фомин. Толк-то, толк-то какой?

Елизавета Никандровна (расхохоталась). А толку действительно никакого!

Стук в дверь.

Войдите!

Никто не входит.

(Подходит к двери, приоткрыла ее, вернулась к столу с письмом в руках.) От кого это? (Читает на конверте.) «Верхнегорск. Общежитие Механического института. Наташа Савельева». Кто же это такая Наташа Савельева? (Разрывает конверт, читает письмо. Прочла. Закрывает глаза. Сидит неподвижно.)

Фомин. Что с вами?

Елизавета Никандровна молчит.

Случилось что-нибудь?

Елизавета Никандровна. Простите меня, Алексей Платонович, я не могу сейчас говорить.

Фомин (встал со стула). Может, я могу вам...

Елизавета Никандровна молчит.

Завтра позвоню. (Уходит.)

Елизавета Никандровна (берет письмо). Что такое? Отправлено из Верхнегорска третьего. А сегодня двадцать девятое. Где ж оно столько времени бродило, это проклятое письмо? Понятно! Без адреса. (Читает на конверте.) «Елизавете Никандровне Пороговой». А я уж много лет не Порогова, Стрельникова. Как вообще-то нашли? (Бросает письмо на стол, ходит по комнате.) Я знала, знала, что так произойдет. Сколько раз я говорила, упрашивала, умоляла. «Что ты делаешь, Матвей? Ты же умный человек. Зачем даешь столько денег, зачем балуешь? Разве сам не понимаешь, что для Борьки это гибель?» Вот теперь и расхлебывай. Вот и получай удар в самое сердце. Ах, Матвей, вот и свалилось на нас с тобой несчастье. На нас двоих. Мать и отец. Ни жена твоя, никто в этом не участвует. Вот как мы разошлись с тобой. Нет. Если дети есть, никогда муж с женой не расходятся. А что же с нашим Борей-то будет теперь, Матвей? (Сняла телефонную трубку.) Сто шестьдесят седьмой... Алло... Мария Васильевна? Здравствуйте. Это Елизавета Никандровна... Матвей Антонович дома?... Пожалуйста... Матвей? Это я... Что? Очень рад?... Я сейчас приду, ты мне срочно нужен. (Положила трубку.) Он очень рад! Что ж с тобой будет через полчаса?!

Тухнет свет и зажигается в квартире Порогова. Кабинет Матвея Антоновича. Мария Васильевна и Елизавета Никандровна.

Мария Васильевна. Вот уже несколько ночей совсем не спит. Ходит по кабинету, бормочет и напевает.

Елизавета Никандровна. А то вдруг засмеется.

Мария Васильевна. Да, и так громко.

Елизавета Никандровна. Не меняется он.

Мария Васильевна. А в случае чего первый, самый сильный удар — по нему. Только знаете, чего я не могу понять? Пора бы уж ему привыкнуть. Когда же это он за всю свою жизнь бывал спокоен или в полной безопасности?

Пауза.

За обедом ничего не ест.

Пауза.

Вообще, если переживем мы с ним это перекрытие, буду считать, что произошло чудо. (Засмеялась.) А мы так с ним и живем: от чуда до чуда. Матвей без конца повторяет: «Я верю в коллектив». И действительно, верит. Они его обожают. Он на них орет. Они — верят в него, как в бога. Дрогнет он, Матвей, и обязательно от страшной нагрузки треснет лед. А так, при тех же самых обстоятельствах и расчетах, может быть, все же и не треснет.

Елизавета Никандровна. Так вы считаете, что если Матвей дрогнет?..

Мария Васильевна. А вы не согласны? Вас никогда не удивляло то, что он — инженер? Он же типичный партийный работник. Комиссар дивизии. Так он брал Кенигсберг: «Вперед, за мной, орлы!» Так он берет зимнее перекрытие реки: «Орлы, за мной!»

Елизавета Никандровна. Но при этом он один из лучших гидростроителей в Союзе, а может быть, и в мире... (Усмехнулась.) А вообще-то да, в жизни он дитя малое.

Мария Васильевна. Вот-вот. Но учтите, под Кенигсбергом он был смертельно ранен и чудом выжил. А чудеса, они не всегда повторяются. Но буду опять надеяться. Что мне остается? (Невесело усмехнулась.) Так и живу — от чуда до чуда.

Вошел Порогов.

Порогов. Лизавета, здравствуй! Ну, женщины-инженеры, образованные партий-

ные женщины, чем тут без меня занимались? Техническими проблемами или больше насчет бабьих дел?

Мария Васильевна. Разве этим женщинам-инженерам тут до бабьих дел? Под твоим мудрым руководством женщины давно и забыли, что они женщины. Верно, Елизавета Никандровна?

Порогов (смеется). Уж я и не знаю, где еще женщинам так живется, как на этом строительстве? В суровых условиях, среди неприступных скал и тысячелетних сосен — так у нас в газете все очерки начинаются — тут тебе и клуб и родильный дом.

Мария Васильевна. Вот это именно для нас с Елизаветой Никандровной особенно ценно.

Порогов. Маша, налей-ка мне чаю, покрепче.

Мария Васильевна. Уже налит.

Порогов. Ну как ты, Лизавета? Что-то ты плохо выглядишь. Борька-то голос подает тебе?

Мария Васильевна вышла из комнаты.

Деликатная она, Мария Васильевна. Когда же мы с тобой за Борьку-то возьмемся понастоящему? Живет на отлете, и, кто его знает, как он там живет? Иностранные журналы последнее время проглядываешь?

Елизавета Никандровна. Проглядываю.

Порогов. Статью достопочтенного и великого американца Роберта Ричмонда, нам посвященную, читала?

Елизавета Никандровна. Читала.

Порогов. Обратила внимание, что он утверждает: перекрыть реку такой силы течения в зимних условиях невозможно? Да мне-то до него с этими прогнозами, как говорится, до лампочки. Я сплю и вижу, Лизавета: внизу четыре подписи (делает жест рукой) — моя, главный инженер Лысенко, партком Воробьев и славный рабочий класс, объединенный профсоюзом под водительством товарища Кудрявцева. А наверху (делает жест рукой) — в Центральный Комитет, товарищу Никите Сергеевичу Хрущеву. Надо, надо. Ох, как надо! Нам время, время необходимо выиграть в соревновании с мистерами Ричмондами, с сэрами, лордами и как там еще их величают? Время для нас все! И электроэнергия нам нужна не для производства чернильных приборов. Нет, совсем даже не для этого. Мы ведь не Гам-

леты. «Быть или не быть?» К сожалению, так вопрос ставить не можем. Нам обязательно, чтобы быть! Не быть — это нас никак не устраивает. И потому время должно выиграть во что бы то ни стало. А тут представляется возможность гидроэлектростанцию, производящую дешевую электроэнергию, на год, шутка ли, на целый год, раньше срока пустить! На год! (Прошелся по комнате.) Давно я мечтал о таком перекрытии, Лиза. Долго я к мечте своей пробирался всякими путями, и прямыми и в обход. И вот остался последний переход — каких-нибудь двенадцать, пятнадцать дней. Вот она! Скажи мне сейчас: «Порогов, откажись и двадцать лет лишних проживешь». Отвечу: «Спасибо, живите сами, не надо! Ни за двадцать, ни за тридцать, ни за что на свете...» Сплю и вижу. (Засмеялся.) Или, вернее, не сплю, а вижу. Врачи наши, черт бы их побрал, пять названий пилюль от бессонницы дали. Никак не могу только понять, от какого названия сон быстрее бежит? Ну так зачем я тебе срочно понадобился?

Елизавета Никандровна (глаза ее закрыты). Что?

Порогов. Может, проснешься, все-таки? Что там у тебя стряслось?

Елизавета Никандровна (открыла глаза). Я знаю, ты удивишься тому, что я тебе скажу, но... (Умолкла.)

Порогов. Ты говори, я, может быть, и не удивлюсь.

Елизавета Никандровна. Я хочу уехать, Матвей!

Порогов. Пока ничего что-то не ясно.

Елизавета Никандровна. Я должна уехать... немедленно... завтра.

Порогов. То ли я где-то слышал, то ли мне показалось, что тут реку собрались перекрывать через два дня.

Елизавета Никандровна. Я очень плохо себя чувствую. Мне надо в Москву, посоветоваться с врачом.

Порогов. А наши врачи, что, вымерли?

Елизавета Никандровна. Мне надо в Москву...

Порогов. Реку будем штурмовать дней десять, одиннадцать. Может, как раз на это время...

Елизавета Никандровна. Нет-нет.

Порогов (пристально смотрит на Елизавету Никандровну). Я ведь тебя знаю. Ты врешь все сейчас.

Елизавета Никандровна. Отпусти меня.

Порогов (*пришел в ярость*). Что значит «отпусти»? У тебя свой начальник...

Елизавета Никандровна. Зимин меня отпустит.

Порогов. Опять же, секретарь парткома.

Елизавета Никандровна. Зимина и Воробьева я беру на себя. Мое присутствие такой уж роли не играет. Я не ведущий — я рядовой инженер.

Порогов (*с трудом сдерживая гнев*). Ну тогда что же, тогда все хорошо.

Пауза

В юные годы знал я одну женщину — Петрову Марию Ивановну. Ну и верующая же была! О! В великий пост и чтобы скоромное — ни боже мой. Не поглядит даже. В прощенное воскресенье так перед людьми каялась, что у самого что ни на есть идола слезы на глазах выступали. Исповедовалась. Поп епитрахилью накроет. «Грешна, батюшка». Попу — двугривенный, из церкви вышла, поглядела на белый свет, подмигнула и откровенно так: «Ну что ж, теперь опять целый год грешить можно...»

Елизавета Никандровна. Зачем ты это говоришь?

Порогов. Зачем я это говорю? Тут у нас недавно партийное собрание было, и в числе прочих выступала инженер второго участка Елизавета Никандровна. Как она говорила! Боже ты мой, как красиво она говорила. Убедительно, черт ее возьми, о необходимости отдать все... во имя... и так далее. Как надо вести за собой, воодушевлять беспартийных... Партийное собрание — это ведь не исповедь, Елизавета Никандровна! И партия не религия! Постов никаких не держим!

Елизавета Никандровна. Дай мне воды.

Порогов (*стараясь быть ласковым*). Пей на здоровье и подумай. (*Налил в стакан воду. Еще ласковее.*) Подумай о том, что ты делать собралась.

Елизавета Никандровна. Я уезжаю завтра.

Порогов. Тут слухи всякие ходят... Насчет полковника танкиста. Уж не с ним ли в Москву?

Елизавета Никандровна. С ним. Порогов. Вот теперь ясно. А отложить

дней на десять личную жизнь никак нельзя?

Елизавета Никандровна. Нельзя.

Порогов. Понимаю... женский возраст твой... хрупкий, что ли, возраст...

Елизавета Никандровна. Ты не имеешь права так со мной говорить!

Порогов. Тихо, тихо! Я на все имею право. Мы прожили много лет. У нас сын. Раскололась наша жизнь. Так случилось. Но я всегда был тебе другом. Ты знаешь, для меня дружба — это святыня. Нет того, что бы я для тебя не сделал. Я уважал тебя; вот до этого момента уважал. А сейчас, Лиза, мне очень больно, и ничего я больше сказать не могу. И прошу тебя: уходи! Вот, вспомнил сейчас, какой ты была девочкой комсомолкой — в шапке-ушанке, в рыжей шапке... бегала, а уши, как крылья вверх взлетали!

Елизавета Никандровна. Зачем ты это сказал?

Порогов. А черт меня знает, зачем я это сказал! Наверное, потому, что подумал: был человек — и нет человека, пустяк какой-то от него остался! Стоит этот пустяк перед тобой и что-то еще доказывает! Уходи. Как же ты могла тогда на собрании? Всего две недели назад! (*Пришел в ярость.*) Обойди всех коммунистов, вот сейчас вечером, стучи в окна, буди, скажи им, что врала тогда, позировала, кривлялась! Хороший пример для других! Ты что, не знаешь, что у нас тут всякие люди и всякие настроения? Ты — коммунистка, не знаешь, что не так-то просто было партийной организации готовить людей к такому перекрытию? Уходи! Сейчас же уходи!

Елизавета Никандровна ушла.

Порогов бродит по комнате.

Вернулась Мария Васильевна.

Мария Васильевна. Я все слышала.

Порогов. Подслушивала?

Мария Васильевна. Не потребовалось. Крик-то был на весь дом. Жестоко ты с ней разговаривал. Безжалостно.

В дверях Елизавета Никандровна.
Ее не замечают.

Порогов. Учи меня!

Мария Васильевна. Мне было стыдно за тебя, Матвей!

Порогов. А мы что — дам набрали в партию? Дам с сумочками?

Елизавета Никандровна (в дверях). Я забыла сумочку. (Подходит к столу, берет сумочку, быстро открывает ее, оттуда почти вываливается знакомый нам уже конверт с письмом Наташи. Поспешно засовывает конверт обратно в сумочку, идет к двери.)

Порогов. И какого черта они лезут в нашу партию, дамы с сумочками?!

Елизавета Никандровна в дверях. Обернулась. Мгновение глядит на Порогова, прижала сумочку крепко к груди. Ушла. Тухнет свет. Зажигается в небольшой комнате, Саша и Тоня.

Саша (хотя ему всего восемнадцать лет, он весьма и весьма солиден. На голове чубчик, которым гордится и частенько поправляет. Взял последний аккорд на гитаре, отложил ее в сторону и испытующе посмотрел на Тоню). Ну, как песня моя?

Тоня (ей тоже восемнадцать лет. Миловидная). Переживания взяты неправильно. «Позор тебе, бесстыдная, позор». Это кто такая?

Саша. Это Елизавета Никандровна, инженер на втором участке.

Тоня. Нет, переживания в песне должны касаться только чувств. «Ответь мне на любовь» или там «Скажи мне, кто другой тебя прельщает?»

Саша. А тебя никто другой не прельщает. Прельщаешься ты исключительно мной. Зачем же я буду?

Тоня (разгневанная). Ну, вы скажите, какой! Ну как же так можно?! (Убегает.)

Саша подошел к зеркалу, качнул чубом.
Зашел Сибирцев.

Сибирцев (очень физически силен и вроде сам к этому еще не привык и привыкнуть не может. Боится толкнуть, нарушить, сокрушить, и поэтому движения его как-то излишне деликатны, даже чуть женственны. В острые моменты с некоторым испугом поглядывает на свои кулаки, как будто бы они сами, без его воли могут начать действовать). Здорово.

Саша. Привет. Так вот, Тимофей Иванович, решили мы с Тоней пожениться. В четверг, послезавтра, значит, чтобы расписаться.

Сибирцев (закурил, внимательно разглядывает Сашу). Решили? А мое и матери мнение узнать? Или оно уже никакой роли не играет?

Саша. Какое же может быть у вас мнение? Я парень неплохой. (Бросает на себя взгляд в зеркало, поправляет чубчик.) Распухший парень, обещающий вообще, и политически... на все вопросы. И очень попросил бы вас, Тимофей Иванович, оказать решительное влияние на Тоню, чтобы обязательно на той неделе.

Сибирцев. Ты же только что сказал, что вы решили в четверг, послезавтра.

Саша. Вообще-то да. Но у Тони еще сомнения.

Сибирцев (с неподдельным интересом смотрит на Сашу). Подожди, подожди! А с Тоней ты объяснился?

Саша. За кого вы меня принимаете?

Сибирцев. За кого я тебя принимаю — это уж я потом тебе скажу. Ты мне ответь, Тоня-то тебя любит?

Саша (весьма доверительно и даже отчасти общинчески). Так ведь у них, у девчонок, Тимофей Иванович, это разве сразу разберешь? Тут им задумываться особенно давать не надо. А как вы считаете?

Сибирцев (покачал головой). Да. (Вдруг расхохотался). «Задумываться им давать не надо». Смотри! Кое-что понимает, оказывается!

Саша (ободренный этим смехом). И семейство у вас такое добродушно-веселое, и сам я такой же. Мы исключительно подходим друг к другу. Это я вам окончательно говорю.

Сибирцев. Время-то не очень подходит. Какие уж тут сейчас свадьбы? Реку начнем перекрывать в ближайшие дни.

Саша. Ну и что, если мы с Тоней поженемся? Наоборот, с новыми, так сказать, силами. Это ж не то, что Елизавета Никандровна Стрельникова предъявила!

Сибирцев. Елизавета Никандровна?

Саша. Именно она, инженер на втором участке, Елизавета Никандровна. Сегодня улетела в Москву в сопровождении довольно симпатичного полковника танковых войск.

Сибирцев. Елизавета Никандровна... перед самым перекрытием... быть не может!

Саша. Ну вот, не может быть! Я их сам утром на аэродром отвез. И уже заклеил ее позором, как дезертира в своих новых песнях.

Сибирцев. Что-то не верится. Может

быть, по каким-нибудь срочным делам нашего строительства она в Москву?..

Саша. Да уж мне-то не говорите. Я ведь Порогова вожу. Он-то уж в курсе дел нашего строительства. Улетела она исключительно на личной почве. Ну, конечно, темнила, как могла. А как же, стыдно все-таки. Член КПСС, тем более — с солидным стажем. Но Порогова не проведешь. Он послушал ее, послушал, да и говорит... мне: «Вези их, Сашка, на аэродром». И кое-что, конечно, он тут от себя добавил. Злился. Бывшая жена все-таки. И на него накладывает тень, так сказать, обратным ходом. Разочарование в прошлой жизни своей у него получилось. Тоже неприятно. Как вы считаете?

Сибирцев. Да уж у Порогова от тебя тайн нет. Личный шофер.

Саша. Это все в прошлом, Тимофей Иванович. С Пороговым у меня конфликт.

Сибирцев. Да ну!

Саша. Я ему заявил, что на время штурма реки хочу на МАЗ, загружать реку, а он мне на это: «Дурак, ты дурак...» (Спохватился.) Он мне на это: «С кем же я буду?» Я ему: «Даю вам на это время хорошего парня». Он мне: «Ты что, в герои метишь?»

Сибирцев. Ну?

Саша. Все! На этом разговор закончился. «В герои метишь...». Конечно, в герои. Не то, что бы я, Тимофей Иванович, уж очень стремился в герои. Мне и так неплохо. Но тут такое, понимаешь, обстоятельство... Тоня. Очень они, девчонки, любят героев. Прямо-таки дрожат, трясутся! Что ж тут поделаешь? Пожалуйста. Можно — и героем! Мне не трудно.

Тухнет свет и снова зажигается в кабинете Порогова. Вечер. Порогов за столом.

Порогов. Нет, не могу охватить. Вчера решила, сегодня утром улетела. А секретарь парткома делает вид, что так и надо. Начальник второго участка тоже весьма равнодушен. Отпустили ее. Пожалуйста! А может, что-нибудь случилось? (Задумался.) Что? (Придвигает к себе папку, открывает ее, просматривает бумаги, бормочет.) «Три миллиона рублей исполком отпустил на строительство стадиона». (Берет другую бумагу.) «Отгружено двадцать три МАЗа. Коновалов, Месхия». (Вернул-

ся к столу, достал из папки письмо, читает на конверте.) «Верхнегорск: Общежитие Механического института. Наташа Савельева». (Сел за стол.) Коновалов, Месхия.

Вошла Мария Васильевна.

(Ей.) Хочешь, я тебе прочту письмо Наташи Савельевой, проживающей в городе Верхнегорске в общежитии Механического института?

Мария Васильевна. Особого желания не имею.

Порогов. А ты все-таки ревнуй понемногу. Это освежает.

Мария Васильевна. Чего захотел. Порола бы я этих девчонок, которые старикам в любви объясняются. Это уже второе такое письмо за короткий срок. «Я сдавала по вашему учебнику и, дойдя до гидропор-ров, всей душой своей поняла, как не хватает мне вас!»

Порогов. Не поняла, а почувствовала. Каждое живое существо может чувствовать все, что оно пожелает. Итак, попрошу вас не мешать мне познакомиться с письмом Наташи Савельевой. (Читает.) «Уважаемый Матвей Антонович!» Видишь, вполне достойное начало. «Я уже писала матери Бориса, но не получила никакого ответа. Поэтому вынуждена писать вам. Меня зовут — Наташа. Я учусь вместе с вашим сыном и Володей Румянцевым на четвертом курсе. Вот уже два года, как мы с Володей любим друг друга. Вначале ваш сын относился к этому равнодушно, но с некоторого времени мы с Володей заметили, что это его злит, а месяц назад случилось вот что: научно-популярный журнал заказал Володе статью — «Механика в быту». Борис вызвался помочь Володе и дал ему интересный материал для статьи. Володя получил в редакции маленький аванс и написал статью. В редакции статья понравилась, ее послали в набор, но перед самым выходом журнала разразился страшный скандал. Оказывается, этот материал был уже опубликован в печати. При разборе дела Борис все отрицал. Он, мол, и понятия не имеет обо всем этом, никакого материала он Володе вовсе и не давал: Володе все это приснилось! Он поступил, как подлый провокатор, сознательно, расчетливо хотел погубить ни в чем не повинного человека, который доверился ему. Тут еще то плохо, что как раз в это время был день моего

рождения и Володя хотел сделать мне подарок — брошечку, которая давно мне очень нравилась, попробовал одолжить денег до стипендии, да ни у кого из ребят денег не оказалось. Это они все подтвердили при разборе дела. А я должна была подтвердить, что брошечку Володя купил мне на аванс, который получил в редакции. Володю обвинили в мошенничестве, плагиате, и комитет собирается исключить его из комсомола. Тогда его выгонят из института. На него страшно смотреть. Он в ужасном состоянии. А Коле Воронову он признался, что ему совсем не хочется жить. Отец его больной человек, только и дышит Володей... Что же теперь со всеми нами будет?»

Листок выпал из рук Порогова.

Я еду, сейчас же еду... туда

Мария Васильевна. Пошади себя, Матвей! На тебя страшно глядеть!

Порогов. Мой сын — моя вина. Собери чемодан. А что, если уже поздно? А что, если Володя Румянцев...

Мария Васильевна. Да не может быть этого.

Порогов. Радио, радио пусть закроют в той комнате! Гремит же в ушах эта музыка!

Мария Васильевна (отшатывается). Что ты?! Какая музыка?

Порогов. Нет музыки? Ах вот как, нет музыки?

Пауза.

Коновалов, Месхия; Коновалов, Месхия. Позвони, чтобы немедленно подготовили к вылету самолет!

Мария Васильевна. Не отпущу тебя в таком состоянии!

Порогов. Погиб мой сын! Сын мой погиб! Понимаешь ты это? Звони насчет самолета.

Мария Васильевна. Нет! Я позвоню в партком, я позвоню в Москву, в ЦК! Я лягу вот тут на пороге! Убей меня, тогда уедешь! Не отпущу тебя!

Порогов. А с совестью моей что мне делать? Ведь там же мальчик, его отец... больной...

Мария Васильевна. А то, что начнется здесь, — послезавтра, в шесть утра? Твой проект! Твоя идея! Все ж на тебе! Кто тут сумеет заменить тебя? Тут — люди, много людей, их судьбы, может быть, их жизни.

Порогов. Постой, постой, подожди! Подожди, подожди! Я, кажется, теперь понимаю, я, кажется, подлец и клеветник, Марья! (Срывает с рычага трубку телефона.) Порогов говорит. Срочно Верхнегорск!.. Молнию давайте... Гостиницу «Урал»... Администратора!.. В каком номере у вас остановилась инженер Елизавета Никандровна Стрельникова?.. Что?.. В двенадцатом?.. Переключите на двенадцатый!.. Скорее! (Самому себе.) Вот оно что. Дама с сумочкой.

Тухнет свет. Хорошо уже известный нам номер гостиницы. Двери открыты, видно, как из комнаты выходит уборщица с ведром и щеткой. Настойчиво зазвонил телефон. Привлеченная его упорством, входит Глушкова, снимает трубку.

Глушкова. Слушаю. Стрельникова Елизавета Никандровна? Только сейчас ушла. Что? Не сказала! В номере уборка. Это дежурная по этажу Глушкова.

Занавес

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Комната с большим окном. Борис с книжкой лежит на диване. Скрипнула дверь. Вошла Елизавета Никандровна.

Борис (отложил книгу, встал с дивана). Смотри — мама. Когда прибыла?

Елизавета Никандровна. Что ты натворил?

Борис. Может быть, все-таки поздороваемся, поцелуемся?

Елизавета Никандровна. На этот раз поцелуев не будет. Ответь: что ты натворил?

Борис. Не улавливаю твоей мысли. Каждый день я что-нибудь творю.

Елизавета Никандровна. Вот письмо от Наташи Савельевой.

Борис. Я очень люблю ее. Очень!

Елизавета Никандровна. Но ты не один. Тут же судьбы и других людей. Борис, я верю, что ты немедленно заявишь сам о том, что ты сделал.

Борис. А что, собственно, я сделал? Доказал тупице, что он тупица? Берутся писать статейки и даже не знают, что до них было написано на эту тему! Представляю себе, с каким бы удовольствием он и такие, как он, устроили бы надо мной судилище. Бездарности и тупицы не прощают способным людям их таланта. Всех под одну гребенку! Еще бы, им так выгодно, удобно! Способный человек сделал что-либо выдающееся, полезное, а все взялись за руки — и хором: «Испекли мы каравай!» А я не хочу с ними хором! Я солист! Я индивидуальность! С их точки зрения порочная, но — индивидуальность! Пусть хоть раз в жизни получают щелчок по носу от солиста!

Елизавета Никандровна. Постой, постой! Солист! Но ведь ты же дал статью этому Володе, ты же спровоцировал товарища!

Борис. А вот не могу перенести, что этого Володю любит такая девушка! И чем скорее она убедится, какое ничтожество этот ее Володя, тем лучше для нее, да и для него. И куда ему такая?!

Елизавета Никандровна. Господи, как случилось все это?

Борис. Очень просто. Все началось с легких.

Елизавета Никандровна. С каких легких?

Борис. Вернее, с правого легкого, которое у мальчика с раннего детства было слабенькое. А родители всю жизнь разъезжали по районам с суровым климатом и строили электростанции. Родители очень любили строить электростанции. И мальчик много лет был на попечении добрейшей и глупейшей тети Поли. Рос, слава богу, самостоятельно!

Елизавета Никандровна. Тебе слишком легко жилось, Борис.

Борис. Да, денег отец мне не жалел. А почему, мама, ты не осталась со мной в чудном теплом городе Мелитополе?

Елизавета Никандровна. Я не могла поступить иначе. Такая уж профес-

сия — инженер, строю станции! А там что бы я делала?

Борис. Вот видишь: «я», «я», «я»! Подчеркни и итог — эгоизм. Ну, и я эгоист. У меня это наследственное.

Елизавета Никандровна. Как ты запутался... ты ошибся, Борис! А сейчас боишься наказания! Конечно, так! Ты чистосердечно во всем признаешься. Люди поймут. Я сумею защитить тебя.

Борис. Ты не сумеешь защитить меня. Ты слабенькая, мама!

Елизавета Никандровна. Это неправда.

Борис. Пожалуйста, могу доказать.

Елизавета Никандровна. О чем ты?

Борис. Мне не хотелось бы об этом говорить. Но, если ты настаиваешь... двенадцать лет назад отец бросил тебя, а ты все эти двенадцать лет едешь за ним. Он живет с другой женщиной, а ты едешь!

Елизавета Никандровна. Молчи!

Борис. Молчу. Ты же сама требовала.

Елизавета Никандровна. Ты плохо знаешь свою мать. Но в одном ты не ошибся! Они любили строить электростанции, твой отец и мать. Но ты забыл, что они еще любили рисковать своими жизнями в районах с суровым климатом, как ты говоришь! И сейчас твой отец рискует всем, что заработал за всю свою нелегкую жизнь. Слушай меня. Я не уеду отсюда, пока ты сам не признаешься в том, что сделал!

Тухнет свет и зажигается в уже знакомой нам комнате гостиницы. Сейчас тут на козлах — чемодан; на тумбочке флаконы, склянки и т. п. Елизавета Никандровна ходит по комнате.

Входит Глушкова.

Глушкова. Как устроились?

Елизавета Никандровна. Спасибо, хорошо.

Глушкова. После отхода московского поезда, вечером, можем перевести в шестнадцатый. Он побольше, посветлее.

Елизавета Никандровна. Да не стоит.

Вбегает Порогов.

Ты?!

Глушкова ушла.

Порогов. Прости, Лиза.

Елизавета Никандровна. Зачем ты прилетел? Завтра же утром...

Порогов. Прости! Пока не скажешь, что прощаешь, я жить не смогу!

Елизавета Никандровна. Ты все знаешь?

Порогов. Нам что ж с тобой теперь, передачи носить в тюрьму?

Елизавета Никандровна. Спокойно, спокойно, Матвей, до этого не дойдет.

Порогов. А как тот несчастный парень... девушка... его отец?

Елизавета Никандровна. Не распускай себя, Матвей! Час назад я говорила с Борисом.

Порогов. Ну?!

Елизавета Никандровна. Все это не совсем так.

Порогов. Не совсем? Но он-то понимает?

Елизавета Никандровна. Ну, конечно, понимает. И раскаивается. О чем я все время думаю, Матвей... да, хватит ли породы?

Порогов. И вообще это на Борьку как-то не похоже. Верно?

Елизавета Никандровна. Конечно.

Порогов. Все время думаешь? Да вдвое же против технической нормы заготовлено.

Елизавета Никандровна. Вдвое, вдвое! Технические нормы! Как еще обернется, неизвестно! У тебя всегда излишнее почтение к техническим нормам.

Порогов. Не мальчики устанавливали.

Елизавета Никандровна. А сколько раз они тебя подводили, технические нормы? Максиму не верь. Он чрезмерный оптимист, Максимов! Сам, сам присматривайся, прислушивайся ко льду! Сам проверяй! Все на тебе, Матвей! Ты на своем самолете?

Порогов. Да.

Елизавета Никандровна. Улетай! Сейчас же улетай! Ни о чем плохом не думай! С Борисом и вообще все—уладится. Я отвечаю тебе. Все, все выкинь сейчас из головы! И завтра в шесть утра, в добрый час! Ах, господи, был бы он только добрым, этот час!

Порогов. Дай я поцелую тебя.

Елизавета Никандровна. Не надо. Я уже отвыкла от твоих поцелуев, Матвей. Давно отвыкла. *(Улыбнулась.)* Воспоминания у меня о них очень хорошие. Боюсь испортить воспоминания. Иди!

Порогов *(идет к двери, останавливается, возвращается)*. Я не дурак, Лиза Я все понимаю. Спасибо тебе. Грехов много на мне, но одного нет: даже тяжело раненый не выходил из боя. И тут не выйду. Только уж, если вынесут. *(Ушел.)*

Елизавета Никандровна *(в изнеможении опускается на диван, закрывает глаза)*. Много ты понимаешь. *(Слабо улыбнулась.)* Ах, какой ты умный... у меня. И как это просто для него: «Дай я поцелую тебя». *(Задумалась.)*

Тихо вошла Наташа.

Наташа. Можно?

Елизавета Никандровна. Кто?

Наташа. Наташа. Я писала вам, я кричала вам! А вы даже не ответили!

Елизавета Никандровна. Письмо не попало ко мне вовремя.

Наташа. А что же еще остается вам сказать? Я пришла не для того, чтобы просить вас! Вы что, примчались выгораживать вашего сына, ответственная дама?! Хотите, помогу? Отец Володи жалкий человек, алкоголик, сейчас он под следствием. Пользуйтесь, пользуйтесь нашим несчастьем! В доме у них, бывает, есть нечего... там еще два младших Володиных брата. Это мы с Володей выдумали, что отец не разрешает жениться, — Володя единственная опора семьи, и мы просто не можем жениться, и аванс Володя отдал в семью, только мне купил маленькую брошечку. *(Заплакала.)* Это ничего не значит, что я плачу, я очень сильный человек, имейте это в виду. А год назад Володя продал марки и был в милиции. Видите, как везет сыну знаменитого Порогова? Володю считают, Володю считают... *(Всхлипывает.)* А Володя... он сам не ест... только в институтском буфете кефир с хлебом... каждую копейку им... мы хотели купить ему ботинки... *(Захлебнулась в слезах, слова с трудом проговариваются.)* Я себя проклиная, что понравилась Борису. Я клянусь, честное комсомольское, что не кокетничала с ним... А он мне раз говорит... песня такая... «Я веселая девчонка, у меня одна юбочка»... «Разве вы, Наташа, этого достойны?» — и хотел обнять... я не сказала Володе, боялась, что он изобьет Бориса... теперь я жалею... пусть бы избил, убил... очень хорошо... *(Больше не может говорить.)*

Елизавета Никандровна подошла к Наташе, положила руку на плечо.

Наташа. Не трогайте меня! Я уйду, уйду, не беспокойтесь! Я пришла сказать вам, чтобы вы не рассчитывали... я не отдам Володю!

Елизавета Никандровна *(не отпуская ее)*. Я сделаю все, чтобы вы и Володя были счастливы! Слышите?! Все сделаю! Я еще не знаю как! Но я сделаю! Верьте мне! Другого не будет! *(Отошла от Наташи, ходит по комнате.)* Но как?

Тухнет свет и зажигается в холле гостиницы. Маленький столик, на котором телефон. К столику подходит Елизавета Никандровна. Убеждается, что вокруг никого нет, набирает номер телефона.

Елизавета Никандровна. Пожалуйста, Бориса! Это я! Спрашиваю в последний раз: ты скажешь мне?... После завтра в шесть часов комитет!.. Что?.. Боишься?.. Человек не должен ничего бояться, когда дело касается совести!.. Что?.. Я сказала — совести! И судьбы других людей, которые...

К столику подходит Глушкова. Елизавета Никандровна поспешно встает с ее места и так же поспешно кладет трубку на рычаг.

Извините, у меня телефон в номере не работает.

Глушкова. Пожалуйста, пожалуйста! Я сейчас же пошлю починить. Да, с вас за трое суток следует. Как приехали, внесли за двое...

Елизавета Никандровна. Я приношу деньги. *(Уходит.)*

Глушкова перебирает какие-то квитанции, делает отметки. К столику подходит человек средних лет.

Человек. Здравствуйте!

Глушкова *(оторвалась от квитанций, поглядела опытным взглядом)*. Выпили?

Человек. Безусловно. Какие могут быть сомнения?

Глушкова. Сильно?

Человек. Сильно.

Глушкова. Что ж тут хорошего?

Человек. Ничего.

Глушкова. Все воз спят, а вы шумите.

Человек. Я не возражаю. Пожалуйста! Пусть они тоже шумят.

Глушкова. Они спят и шуметь не могут.

Человек. Что ж, и в этом я виноват?

Глушкова. Вы в каком номере?

Человек. Забыл.

Глушкова. Найдем. Как ваша фамилия?

Человек. Абабазуев. После третьего «ба»...

Глушкова. Как после третьего «ба»? Тут два «ба».

Человек. Сколько, сколько было «ба»?

Глушкова. Два «ба». Абаба...

Человек. Три «ба». Прибавьте еще одно. После третьего «ба» — тире и зув.

Глушкова. У нас тире нет. Мы не китайцы.

Человек. Подмечено. все-таки.

Глушкова. Шли бы к себе спать.

В коридоре появляется Елизавета Никандровна. Заметила человека, остановилась. Убедившись, что он ее не видит, сделала еще несколько шагов, прислонилась к стене. Ни человек, ни Глушкова ее не замечают.

Человек. А я отвык спать. За последние пять суток я спал часов двадцать. А Порогов, по-моему, вообще не спал. Только курит. Стал трещать лед. Выдержит ли он огромную нагрузку? Если бы вы только знали, как бьется наш народ! Шоферы МАЗов, рискуя жизнью, кидают огромные глыбы породы. А организация дела? За пять суток минуты перебоя не было в загрузке.

Глушкова. Товарищ Абаба...

Человек. К черту! Я — Силкин! Фельдшер Силкин! Вынужденная посадка в Верхнегорске. *(Поглядел на потолок.)* Мешает облако. Завтра лечу в Москву, черт бы меня побрал! Медицина! Черт бы и ее побрал! Такие анализы бывают, что их только в Москве можно делать. *(Сел в кресло.)* Я что-то протрезвел!

Глушкова. Я бы не сказала...

Силкин. Протрезвел. Не первый год себя знаю. *(Обводит руками коридор.)* Все становится на свои места. *(Показывает пальцем.)* И шкаф. И тумба. Вот только картина еще немного подпрыгивает. Ну вот и она уже на своем месте. И Абабазуев — тютю! Где ты, милый, пьяный Абабазуев? Ну что хорошего в этом *(ткнул себя пальцем в грудь)* трезвом Силкине? Послушайте, а вы не знаете, как мне напиться, чтобы проспять до утра и не думать о том, что же там на реке?!

Елизавета Никандровна (*подходит к нему*). Что там?

Силкин. А вы почему... вы же улетели с полковником-танкистом в Москву?

Елизавета Никандровна. Что там, Силкин?

Силкин. Неважно... там.

Елизавета Никандровна. Что?

Силкин. Появились признаки, что река начинает слегка слизывать нижнюю кромку льда.

Елизавета Никандровна. Не может быть!

Силкин. Может.

Елизавета Никандровна. А дно, дно она не углубляет?

Силкин. Пока... не очень. Но есть... перспективы...

Елизавета Никандровна (*Глушковой*). Закажите мне, пожалуйста, сейчас же билет на самолет с посадкой на строительстве! На любой!

Тухнет свет, а когда зажигается, — мы видим времянку: щитовой домик, разделенный на две комнаты, — неподалеку от берега реки. Шум моторов непрерывен. На потолке горит лампочка, но она совсем не нужна: все освещено сильным прожектором на высоком пьедестале, находящимся неподалеку от домика. В первой от входа комнатке по стенам скамьи, во второй — канцелярского типа стол. На нем — телефон, вокруг стулья, на стене часы.

В первой комнатке Саша и Кольчик.

Саша. Ну — место, что там говорить! Считаю, что тебе, парень, так повезло, ну... Во-первых, ты в курсе всех дел на строительстве. Да. Тайн никаких тут от тебя нет и быть не может. А уважают как! С просьбами даже приходят!

Кольчик (*ему девятнадцать лет. Видно, что специально принарядился. С восторгом*). Неужели?

Саша. А как же! Шофер начальника строительства. «Нельзя ли Порогову шепнуть?»

Кольчик (*с еще большим восторгом*). Смотри!

Саша (*снисходительно*). Сейчас-то уже поменьше, а когда культ личности был...

Кольчик. А тут что, тоже культ личности был?

Саша. А почему ж? Хватало!

Вбежала Тоня.

Тоня (*в руках у нее папка*). Ну, как можно строить коммунизм, когда кругом пристают? Порогов где?

Саша. Под видом, так сказать, пристают.

Тоня. Конечно, под видом. «Вам Порогова, девушка, следует искать вон в том направлении!» И тут же обнимает, вроде направление показывает.

Саша. Это понятно, какое тут направление. А почему не позволить себе, когда девушка незамужняя. Правильно прижимают. Порогов на площадке.

Тоня (*открывает папку*). Тут ему надо подписать.

Саша (*тихо*). Думаешь так... вообще Кольчик деликатно удаляется в другую комнату.

Тоня. Тут думать, Саша, особенно нечего. Думы тут совершенно ни при чем.

Саша. Понятно. А сердце что тебе подсказывает?

Тоня. Ничего особенного не подсказывает. Нет, не скажу, чтоб вообще ничего. Этого я не скажу, а врать не стану! Но чтобы так вот очень... вот этого нет!

Саша. Пока нет.

Тоня. Ну, а кто же это знает, что дальше будет?

Саша. Я знаю.

Тоня. Ты вот так поговори, поговори еще немножко и все окончательно оборвется!

Вошел Порогов.

(*Ему*). Подпишите, Матвей Антонович!

Порогов берет у нее папку, проходит в другую комнату, садится за стол, проглядывает бумагу, подписывает, отдает Тоне папку. Тоня уходит. В это время Саша сбежал за Кольчиком, и оба они входят в комнату, где Порогов. Но перед этим, по дороге, Саша внимательно оглядел Кольчика, поправил на нем галстук и попросил: «Ну-ка, дай выразиться!» Видимо, остался доволен осмотром и произнес: «Порядок».

Порогов. В чем дело?

Саша. Вот привел замену. Парень — золото, и в смысле езды и в смысле характера...

Порогов. Ты, оказывается, еще не успокоился? Я уже сказал — нет!

Саша. «Внимание к молодежи! Смелей выдвигать! Вы наше будущее!» Вот, Кольчик, учишь, смотри, что у нас происходит! (*Подходит к столу*). А решение комсомольского комитета?

Порогов. Пусть они мне свое решение дадут, я ознакомлюсь, а пока давай, давай, у меня еще и другие заботы есть!

Саша. Вот, Кольчик, а ты еще так горячо доказывал, что полностью у нас изжит культ личности...

Порогов. Ты знаешь, что я с тобой сейчас сделаю?

Саша (с горечью). Пожалуйста! На все готов ради вас. Может быть, хотите бить? Пожалуйста. Не стесняйтесь!

Порогов. Ну ладно, черт с тобой, тащи решение комсомола!

Саша и Кольчик вышли в другую комнату.

Саша (Кольчику). Ты не отчаивайся. Все идет нормально! С первого раза с ним никогда не выходит. Со второго—да! Или—с третьего.

Кольчик. Так ведь он же согласился. «Тащи решение комсомола».

Саша. Оно пока еще... не оформлено. Ах, Кольчик, Кольчик, золотой ты, наивный парень. Кому мы с тобой нужны? Ну зачем секретарь комсомола будет с начальником строительства входить в конфликт и лишать его шофера, к которому тот привык, да еще в такой активный момент? «Если бы ты стремился к героизму по душевной потребности, а ты из-за девчонки!» Ах, Кольчик, и откуда он так хорошо знает мою душевную потребность? А может, мне от тоски баранку ЗИЛа моего грызть хочется, когда другие ребята на МАЗах?! Я отличник политической учебы, Кольчик. Так разрешите мне это на деле доказать! Первый съезд партии, второй съезд партии, конференция в Праге! Это все очень даже прекрасно, это я все по книгам знаю. Но я-то все это пропустил по возрасту! Я рабочий парень, так дайте же мне сегодня...

Кольчик. Но ты же действительно из-за девчонки.

Саша. И не без этого, Кольчик! Не без этого. А что же мне делать, Кольчик, если я ее люблю, а ты же сам слышал... к ней пристаю. Сегодня пристаю, завтра пристаю... а там... Ну ничего, я добьюсь! Ты так не отдалйся особенно! Будь на подхвате! Со второго раза мы его добьем, Порогова.

Кольчик уходит.

(Проходит в комнату к Порогову, тихо.) Между прочим, Елизавета Никандровна тут появилась.

Порогов. Как это появилась.

Саша. На площадке. Орудует. Веселая. Порогов. Веселая?

Саша. А когда она скучной бывает? И ребята вокруг нее хохочут. Обычная картина.

Пауза.

А положение, я гляжу, неважное, Матвей Антонович. Трещит лед понемногу.

Порогов. Выдержит!

Пауза.

Хохочут, говоришь, вокруг нее ребята?

Саша. Вообще, веселые! Как всегда. Она ж заводилка!

Порогов (внимательно глядит на Сашу). А тебе что, так уж приспичило жениться?

Саша. Да надо бы.

Порогов. Тоня-то вроде девушка хорошая. Но все равно, подожди, не торопись, разберись в ней лучше. Разберись в человеке.

Появился Лось.

Лось (ему тридцать лет. Внешность приятная, хорошо сложен). Сейчас огромный валун, как спичку... (Саше.) Выйди!

Саша. А чего там выходить, глупенький я, что ли?

Порогов (про Сашу). Ничего.

Лось. Как спичку слизнула. Дно, дно, пять миллион лет этому дну, а может, десять. Если начнет активно углублять... а черт его знает, что там?

Порогов. Спокойно, спокойно, Сергей Сергеевич! И не так громко.

Лось. Я не оркестр, Матвей Антонович, мною дирижировать не надо. Громко, тихо... Спокойствия-то сколько угодно. Этим богаты. Вот бы еще удачу.

Порогов. Попов поищите, пусть молебн отслужат.

Лось. Если нужно будет, побегу искать! (Ушел.)

Саша. Нервный инженер.

Порогов. Тебе все обязательно комментировать надо. А помолчать не можешь? Терплю, потому что...

Саша. Вот бы вам самое время от такого шофера и избавиться. Счастливый случай представляется.

Порогов. Привык, как к табаку. Вот что, разыщи-ка Елизавету Никандровну!

Саша. Отпадает.

Порогов. Это что еще такое значит?

Саша. Отношений у меня с таким человеком нет и быть не может. Я ее в острых стихах заклеил, как дезертира, но газета наша почему-то пока не печатает.

Порогов долго и внимательно глядит на Сашу, оглядывается, прикладывает палец к губам. Саша согласно кивает головой.

Порогов. С сыном нашим плохо, Саша. Погиб, наверное, сын.

Саша. Это Борис?

Порогов. Борис, Борис. Другого нет. Единственный. И сам погиб и хороших людей, наверное, погубил. У тебя тут близости ничего такого нет?

Саша. Вы же знаете, когда я за рулем...

Порогов. Ладно, за рулем...

Саша. Не дам я вам сейчас пить.

Порогов. А хорошо бы немного. Вот так, Саша. А она бросилась в Верхнегорск спасать и его и других. И меня... *(Закрывает лицо руками.)* И меня заодно.

Саша. А почему же она тогда веселая, Елизавета Никандровна?

Вошли Лось и Елизавета Никандровна.

Лось. Да ну вас, в самом деле, Елизавета Никандровна.

Елизавета Никандровна. Здравствуйте, Матвей Антонович! Чего нахохлился, Саша? Я тебе говорила, Матвей Антонович, что инженер молодой, не женатый... Холостой — это, знаешь... Девушек тут у нас много, глядят на него во все глаза, к работе остывают, начинают понемножку друг дружку ненавидеть. *(Лосю, указывая на его кожаное пальто.)* Вы пуговицу нарочно оторвали?

Лось. Как это — нарочно?

Елизавета Никандровна. А что бы подошла к вам какая-нибудь сероглазая и сказала: «Давайте, я вам пришью, Сергей Сергеевич!» Говорят?

Лось *(смеется)*. Говорят.

Елизавета Никандровна. «Ах вы бедненький, за вами поухаживать-то даже некому!» Говорят?

Лось *(хохочет)*. Говорят.

Елизавета Никандровна. Ну а уж кокетства тут выдают на полную железку! «Ах, Сергей Сергеевич!»

Лось. Откуда вы все знаете?

Елизавета Никандровна. Я ведь

тоже холостая-незамужняя. Постой-постой а может, мне самой пуговицу вам пришью?

Все смеются, кроме Саши.

Елизавета Никандровна. Улыбнись, Саша. Да отпусти ты его, в самом деле, на МАЗ, Матвей Антонович.

Лось *(встает со стула)*. На бурение шпур перевел восемнадцать человек. Дайте распоряжение, Матвей Антонович!

Порогов. Уже подписано.

Лось. Ну чего же мне не сообщили? *(Идет к двери, обернулся, засмеялся)*. Это просто удивительно, как вы в точности. Елизавета Никандровна, их изобразили. *(Ушел.)*

Елизавета Никандровна *(про него)*. Молодой человек, а характером не вышел. Саша, ну что ты на меня так смотришь?

Саша ушел.

Порогов *(после паузы)*. Я ничего не спрашиваю, Лиза...

Елизавета Никандровна *(потрепала его по руке, поглядела в глаза, тихо)*. Молодец, так и надо.

Порогов. Надолго?

Часы бьют шесть ударов.

Елизавета Никандровна *(чуть кивая головой, отсчитывает каждый удар. Когда пробил последний, вздрогнула)*. Шесть!

Порогов. Что с тобой?

Елизавета Никандровна. Ничего. Завтра в шесть...

Широко распахивается дверь, входят Сибирцев, Бликин, Тоня, Саша.

Бликин *(ему сорок лет. Поверх тулупа — белый халат)*. Вот уж пусть Матвей Антонович...

Сибирцев. А при чем тут Матвей Антонович?

Бликин. Тряхнуло его, Матвей Антонович. И сильно!

Сибирцев. Где сильно, где сильно? *(Провел рукой по голове.)* Крови почти нет.

Бликин. Не в крови дело, а в сотрясении мозга. Я настаиваю, чтобы он немедленно направился на медпункт, а он меня... медицинский персонал так работать отказывается, товарищ Порогов!

Порогов. Ступай на медпункт, Тимофей Иванович!

Сибирцев. И разговаривать даже об этом не хочу.

Бликин. Как вы через час разговаривать станете, если не предупредить... По-ташнивает?

Сибирцев. Тошнит на вас глядеть.

Бликин. Вот видите сами, товарищ Порогов.

Порогов. Извинись и иди на медпункт!

Сибирцев. Нет, я со своей машины никуда!

Бликин. Может быть, только на час, если...

Сибирцев. Это я знаю, как к вам, врачам, на час попадать! Сперва на медпункт, а потом в больницу!

Бликин. Но осмотреть-то, осмотреть я вас должен. *(Провел рукой по голове Сибирцева.)* «Крови почти нет». А это что?

Сибирцев. Сам платком перевяжу. Тоня, дай платок.

Тоня. Иди на медпункт, батя!

Сибирцев. Тебя еще тут не хватало!

Порогов. Я в последний раз говорю: иди на медпункт!

Сибирцев. Я там от мыслей с ума сойду на медпункте! Вы что, этого желаете? У нас бой, бой сейчас! А что же у нас тут, по-вашему? *(Бликину и Порогову.)* Вы ж фронтовики! А из боя кто ж с таким побитием выходит?

Елизавета Никандровна. Все-таки, я бы вам, Тимофей Иванович, советовала...

Сибирцев. А с теми, кто от боя бежит, я и вообще-то разговаривать не желаю!

Саша. Тимофей Иванович!!

Порогов. Я приказываю идти на медпункт! Понятно? Приказываю!

Сибирцев. Вы мне этого приказывать не можете.

Порогов. Это еще что такое! С кем ты разговариваешь?! Коммунист, член партбюро! Где машина его? Я спрашиваю, где машина? Почему молчание? Где его машина?

Бликин. Под окном... на ней прибыли.

Сибирцев. Ну смотри, доктор!

Бликин. Да не маши ты кулаками! У тебя в каждом пуд! А у меня трое детей!

Порогов. Сашка, садись на его машину! Пошел!

Сибирцев *(Саше)*. А ну-ка попробуй!

Порогов. Саша, что я сказал! *(Сибирцеву.)* До завтра нет у тебя машины. А теперь — иди куда хочешь!

Бликин. Куда хочешь? Нет уж, теперь не куда хочешь! *(Бросается к Сибирцеву, который сползает на пол.)* Носилки сюда!

Саша и Тоня выбегают и тут же возвращаются с носилками, укладывают на них Сибирцева. Уносят.

Очевидно, сотрясение! Разве я его не понимаю, товарищ Порогов? Но вот же видите, кто оказался прав!

Порогов. А вы решительней, решительней, доктор! Строже!

Бликин. Да уж если ваша строгость не действует... этот-то еще помягче других. *(Ушел.)*

Елизавета Никандровна. Врачей потом, начальство, не забудьте, когда оркестры заиграют и «ура-ура!» Как бы своим лишних две, три медали... и начнется: «другое ведомство». А оно не другое ведомство. Что улыбаешься?

Порогов. Люди-то, люди, Лиза. С этими людьми не то, что реки, моря и океаны перекрывать можно. И это, несмотря на то, что долгие годы хватало и подлости, и мерзости, и насилия над личностью. На крови замешаны эти годы были. Все преодолели, все победили, несгораемые люди.

Вернулись Саша и Тоня.

Ну, Саша, мечта твоя осуществилась. Бери машину!

Саша. Так ведь оно... конечно...

Порогов. Что не тянешь?

Саша. Я ж, с легкой... без практики и сразу... тут так потянуть можно, что на всю жизнь... калекой...

Порогов. Ну-ну, я ведь не неволю. Пойдем, Елизавета Никандровна! *(Уходит с ней вместе.)*

Тоня. Что же ты?

Саша. На кого я теперь Порогова кину? Кому я его доверить могу, когда он в таком состоянии? Горе у него, большое горе. *(Голос дрогнул.)* Это я, конечно, прекрасно понимаю, что тут произошел полный мой проигрыш. Но смотрю на это довольно равнодушно. *(Голос дрогнул сильнее.)* Не могу я сейчас от Порогова отойти. Не вижу я тут вокруг таких лиц, которым я могу даже на короткое время его

передать. Елизавета Никандровна вот-вот уедет. А жена, Мария Васильевна, грызет его за это перекрытие. Ох, и попадет же ему от нее. Одинокий он, как собака, Матвей Антонович. Только один я у него и есть.

Тоня (*подходит к нему*). Ты не переживай! Ты, Саша... ты... (*Обняла его, крепко поцеловала в губы, убежала.*)

Саша (*разводит руками*). Вот и пойми их, девчонок!

Вернулся Порогов.

Порогов (*быстро подходит к Саше, сглядывается, скороговоркой*). Бери МАЗ... действуй... ничего, я обойдусь... давай... давай...

Саша. Матвей Антонович!!!

Тухнет свет, и снова часы отчетливо бьют шесть ударов.

Зажигается свет, и мы видим, что на этот раз часы бьют в комнате, где заседает комитет комсомола. За столом — секретарь комитета комсомола Федько и другие члены комитета — Маркелов, Голубев, Журин, Рубликова, Наташа. Женя Лукьянсова. Неподалеку — Володя.

Рубликова. У меня вопрос.

Федько (*ему 22 года. Говорит с чуть заметным украинским напевом*). Давай.

Рубликова. Если Румянцев будет исключен из комсомола, будет ли он оставлен в институте или тоже исключен?

Федько. Вопрос не по существу. Рубликова. Исключение из института дело дирекции...

Рубликова. В этом я тоже как-нибудь разбираюсь, но не могу решать в отрыве...

Федько. Это уже не вопрос, а высказывание, Рубликова. А вопросы еще есть? Вопросов нет. Переходим к высказываниям. Кто?

Маркелов. Давай я.

Федько. Пожалуйста.

Маркелов. Вопрос у нас очень серьезный и, действительно, давайте не будем наводить тень на майский день. Конечно, исключает из института дирекция, но наше мнение, мнение комсомола, мягко скажем, играет тут не последнюю роль. И Зина Рубликова не зря задала этот вопрос. И правильно сказала, что не может решать в отрыве. И я не могу. И никто не может. Студент четвертого курса — не будем об этом забывать. Но вот, Зина, ты комсорг

курса, скажи, как относится Румянцев к комсомольским поручениям?

Рубликова молчит.

Долго еще молчать будешь?

Рубликова. У него что-то всегда времени нет, все куда-то торопится.

Маркелов. Не сказал бы, что он так усиленно учится и что у него времени остается меньше, чем у нас. Учитесь-то он не так уж сильно, много троек...

Наташа. Всего две тройки. И одна из них несправедливая, это все знают!

Федько. Савельева, к порядку.

Маркелов. Ты, наверное, думаешь, Наташа, что я радость большую испытываю, когда говорю... мне очень сейчас трудно.

Женя. Ну уж ей-то сейчас как-нибудь труднее, чем тебе, Игорь.

Маркелов. Ну, давайте так: девочки пожалеют Наташу, а мы, ребята, посочувствуем Володе. И будет у нас теплая, дружная компания, а не комсомольская организация.

Голубев. Он прав.

Маркелов. И будем спокойно и открыто глядеть в глаза тем рабочим ребятам, которые неподалеку от нас в тяжелейших условиях перекрывают зимой реку. «Вот как студенты хорошо устроились. Живут — не тужат! Смошенничал один из них, да еще не в первый раз. Да еще пытался при этом оклеветать товарища...»

Наташа. Это он-то пытался оклеветать... Умру я, Женька!

Женя. Подожди, рано!

Федько. Ребята, ребята...

Маркелов. «Жить этим студентам! Им все можно! На комсомольские поручения поплевают! И это — в порядке. Давайте, ребята, еще злее поработаем на них, на студентов, и дадим им возможность приобрести инженерские дипломы». Вы не забывайте, что мы учимся на средства этих ребят, которым самим, может быть, тоже очень хочется учиться. А они учат нас!

Голубев. Правильно.

Федько. Ближе к сути, Игорь!

Маркелов. Ближе к сути... я считаю, что мы не имеем права тут на снисходительность, мы отвечаем комсомольской нашей совестью перед теми...

Федько. Не взвинчивай себя, Игорь, не взвинчивай. Дело слишком серьезное.

Хоть плачь, а рассуждай трезво. Ты за исключение Румянцева?

Маркелов. Можете мне поверить, ребята, вы знаете, я никогда не лгу... мне трудно, мне очень трудно это сказать, больно. Но я говорю — да.

Пауза.

Голубев. Вот я слушал, слушал Игоря. Правильно он говорил? Правильно. Да же очень. И вроде надо бы с ним согласиться.

Журин. Если правильно, то надо.

Голубев. И это правильно.

Все засмеялись.

А я вот не согласен!

Журин. Туманно как-то, Вася!

Голубев. И даже это правильно.

Смех.

Наташа (*Володе, тихо*). Сейчас благоприятный момент. Я сейчас расскажу им, как ты, как мы живем...

Володя. Посмей только.

Голубев. Вот и получается: этим-то аппаратом (*постучал себя пальцем по лбу*) я все понимаю, а этот аппарат (*показал на грудь*) не участвует, протестует. А я ему верю, этому аппарату (*стучит себя в грудь*), очень даже. Он может еще поумнее этого (*показал на голову*).

Федько. Ну а что же ты чувствуешь, Голубев?

Голубев. Что чувствую? То же, наверное, что и ты, и Сергей то же чувствует, и Игорь. Выкинем парня из института, а фактически выкинем из жизни...

Журин. Вот это здорово! Да мы его именно в жизнь-то и толкаем, в настоящую жизнь, пусть она ему вправит мозги... а через два-три года...

Голубев. А для себя бы ты этого хотел, Петя? С завтрашнего дня, так сказать, окунуться в настоящую жизнь. И через два-три года со светленькими мозгами...

Журин. Так я ведь не совершал антиобщественных поступков!

Голубев. Опять правильно.

Федько. Тебя так можно понять, Голубев...

Голубев. Да, меня именно так можно понять, Федько, я против исключения.

Федько. А Журин — за.

Журин. А Журин вовсе еще не высказывался. Голова лопается, ребята, от этого дела!

Федько (*после паузы*). Не продвигаемся мы что-то вперед в этом вопросе.

Володя. Я-то как раз не тороплю!

Все засмеялись.

Наташа (*Жене*). Он еще может шутить.

Женя. Скажи-скажи, сейчас... про материальное положение. А нет, так я скажу!

Наташа. Нет-нет, не надо. Я даже не представляю себе, что он тогда сделает...

Женя. Он тебя полностью себе подчинил...

Наташа. Не мучай меня хоть сейчас, Женя!

Женя. Спокойно-спокойно... дело идет к выговору... клянусь...

Наташа. Ой нет, Женя!

Федько. Ну давайте все-таки двигаться. Кто хочет высказаться?

Появляется Елизавета Никандровна.

Елизавета Никандровна (*в дверях*). Разрешите мне.

Наташа (*шепотом, Жене*). Мы пропали! Это мать Бориса. Она хитрая, она умная. Ты бы видела, какой она мне представилась.

Федько. Не совсем понятно. Тут у нас комитет комсомола.

Наташа (*шепотом, Жене*). А я не дам ей говорить... не дам!

Женя (*шепотом*). Подожди! Не ты! (*Громко*.) Я протестую!

Федько. Спокойно, Лукьянова! (*Елизавете Никандровне*.) Может, что-нибудь новое знаете по этому делу?

Елизавета Никандровна. Да.

Федько. Это, конечно, очень важно. Вы член партии?

Елизавета Никандровна. Да.

Федько. Пожалуйста.

Женя. Но как же, ведь она мать...

Федько. Лукьянова!!

Елизавета Никандровна. Комсомольцам надо знать, что Володя Румянцев тут ни в чем не повинен. Его оклеветал Борис Порогов.

Наташа. Умру сейчас.

Федько. Спокойно-спокойно, Савельева. Разберемся! (*Елизавете Никандровне*.) А зачем надо было клеветать Борису? По какой причине?

Елизавета Никандровна (*указывая на Наташу*). Вот по этой причине!

Федько. Ага. Так. Значит, по-вашему, выходит, что Борис Порогов — это самый настоящий подлец? Уж очень, знаете, бездоказательно. Тем более, что у Румянцева было уже что-то подобное... с марками.

Елизавета Никандровна. Ну и что из этого, что было? Я вам повторяю: подлость совершил Борис Порогов!

Федько. Вот видите, как получается? Откровенно скажу, нехорошо получается. Нет, я вас понимаю, ваши большие переживания. Ну что там говорить, мать! Огромные даже переживания. Но ведь мать Бориса Порогова, может, не менее уважаемая женщина, чем вы? И любит своего сына, может, не меньше, чем вы своего? Тоже верно? Вот вы и представьте себе, что она тут сейчас присутствует, мать Бориса Порогова, и слышит, что вы говорите про ее сына. Вот представьте себя на месте матери Бориса Порогова!

Елизавета Никандровна. Мне это сделать нетрудно.

Федько. Не понимаю!

Наташа. Она его мать.

Федько. Что?!!

Наташа. Да, она мать Бориса Порогова!

В комнате тишина такая, что слышно, как от ветра чуть постукивает оконная рама.

Федько. *(качает головой, кажется, он забыл, что руководит сейчас заседанием. Украинский напев чувствуется сильнее)*. О, боже ж мой! Как же это иногда трудно матерью быть! Ты понимаешь это, Рубликова?

Рубликова. Конечно, и лучше, чем ты, Федько!

Федько. Маяковский писал: становиться на горло собственной песне. А при чем тут песня? Какая песня? Песня! Это уж не песня, это сын ее! Может, единственный?

Наташа. Единственный!

Елизавета Никандровна *(после паузы)*. Когда началась война, вам было по два, по три года, наверное. Смешные, маленькие человечки, вы возились в песке, играли в игрушки. Тани, Сережи, Володи, Маши.

Пауза.

И... Борис. Он тоже играл тогда в игрушки. А его отец вел свою дивизию в бой, громил, уничтожал врага. «Это вам за Борьку!»

А другие говорили: «За Ваню, за Наташу за Петьку!» И весь мир говорил: «Идут советские, русские, они защищают своих детей, свое будущее!» Вы возились в песке играли в игрушки, а наступил момент, когда Гитлер в смертельном ужасе произносит имена русских детей. Вон какие вы дети! Вот почему у стольких ребят нет отцов! А дальше, в эти тяжелейшие годы? По вечерам, когда вы учили уроки или играли во дворе, отцы и матери ваши тайком от вас шептались, искали правды друг у друга, потом не спали ночи. И часто утром мать уже одна собирала вас в школу, отворачиваясь, скрывая слезы, горе. И страшная мысль: что и как ответить ребенку, если он сейчас утром спросит об отце? «Папу очень срочно вызвали на работу»...

Маркелов. А я это и услышал как-то утром.

Федько. И я. Нас с сестрой мать воспитала.

Елизавета Никандровна. Вот какие вы дети. Вы выросли в это время, формировались. Это была тяжелая жизнь. Ее вам знать надо. Ну так и знайте же все о ней. Скрывать нам от вас нечего. А шептунов и циников гоните вон! Они хотят поспорить нас с вами. Мы и без них вам скажем: да, мы совершали ошибки. И одной из них была та, что мы слишком часто повторяли слово «счастье». А мы ведь не лгали, нет. Несмотря ни на что, мы были счастливы. Да, да, счастливы, своей любовью к народу, к нашей партии, тем, что находили в себе силы все пережить и сохранить чистую душу... и идти вперед, вперед. И мы повторяли — счастье. Это было необходимо нам тогда... как вера. Может быть, без этого мы и не сумели бы пережить эти годы. Но слово «счастье» стало привычным, обиходным, простым, и мы не учили вас тому, что счастье — это великая, величайшая ценность. Вот чего вы по-настоящему еще не осознаете. Для вас счастье — это... просто. А его иногда теряешь, и оно уже никогда к тебе не возвращается. И не у всех оно бывает. Любовь — счастье. А что сделал Борис? Любовь точно зеркало, в которое глядит человек и впервые видит, впервые узнает, как он сам прекрасен, как прекрасна жизнь. А смотрите, как у него, у Бориса, просто, ничего нет святого. Какая же это любовь? Какое счастье? А настоящая дружба? Разве это не великое счастье? Ну

а кто, например, из вас знает, в каком тяжелом материальном положении находится Володя?

Рубликова. Он никогда не говорил об этом.

Елизавета Никандровна. И это все просто, оказывается! А если он не хотел об этом говорить? Люди-то ведь все разные. Человек живет вовсе не по общим для всех правилам. Жизнь — это не трамвай... «Из окошек не высовываться». Тут можно из окошек высовываться, тут даже на полном ходу иногда выскакивают. В жизни правил никаких нет, а люди живут по большим и сложным ее законам. Так вот, один может попросить о помощи, а другой лучше с голоду умрет, а ничего не скажет. Если человек человеку брат — о таком не сообщают. Брат сам должен все знать о брате. Ведь не думаете же вы, что новая Программа нашей партии свершается лишь там, где в тяжелейших условиях перекрываются зимой реки? А сейчас тут, в этой комнате? А в других миллионах комнат? И это огромное счастье! Человек — человеку, это новое. Этого еще никогда не было в истории. Не только мать сыну. Эка штука мать — сыну. На этом свет стоит. Человек — человеку! Но и это не так-то просто. И мне, матери, стоящей сей-

час перед вами в этой комнате, выпало на долю узнать, каково это иногда бывает. *(Вынимает из сумочки листок бумаги.)* Каково это иногда бывает. *(Не выпускает листок из рук.)*

Федько. Что это?

Елизавета Никандровна. Каково это иногда бывает. *(Очнулась. Протягивает листок.)* Я тут написала то, что сказала вам о моем сыне. *(Оглядывается.)* Где моя сумочка? *(Взяла сумочку, быстро направляется к двери, у двери останавливается, но почти не оборачивается, не хочет, чтобы видели ее лицо.)* Вы продолжайте ваше заседание. *(Ушла.)*

Долгое молчание.

Федько. Будем продолжать?

Все молчат.

Маркелов. Нет... невозможно.

Журин. Я лично сейчас не могу.

Федько. Да... невозможно. *(Увидел, что Володя направился к двери.)* Ты куда?

Володя. Я догоню ее.

Наташа *(бежит к двери)*. И я.

Голубев. *(идет к двери)*. И я.

Занавес

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Комната в гостинице. Входит Елизавета Никандровна. Сняла пальто, зажгла лампу на столе, прошлась по комнате, подошла к окну.

Елизавета Никандровна. Они еще стоят. Смешные ребята. Рубликова всю дорогу только и выскивала хорошие черты в Борисе: он и начитанный и остроумный. И даже Володя ей поддакивал. *(Вглядывается.)* И кто там еще с ними? *(Отошла от окна, села в кресло, задумалась.)* Что же дальше?

Тихий стук в дверь. На пороге Фомин. Он подходит ближе к Елизавете Никандровне. Она чуть оборачивается к нему. Он не узнает ее.

Фомин. А мне сказали, что тут Елизавета Никандровна живет.

Елизавета Никандровна оборачивается к нему. Фомин отступает.

Елизавета Никандровна. А вы говорили, любовь... несгораемый куст.

Фомин. Да при таком свете разве узнаешь? *(Подходит к выключателю, хочет повернуть его.)*

Елизавета Никандровна. Не надо. Может, поздороваемся?

Фомин. Извините. Здравствуйте. Два дня выпало свободных, я на самолет — и сюда. К вам.

Елизавета Никандровна. Но я ведь вас...

Фомин. Не приглашали? *(Смеется.)* А когда бы я его от вас дождался, приглашения? После дождичка в четверг!

Елизавета Никандровна. Да вы, кажется, за это время еще помолодели, Алексей Платонович.

Фомин. И вы очень хорошо выглядите. Елизавета Никандровна. Да ну? Фомин (после паузы). Ей-богу, ничего особенного. Слегка подкраситься можно. А что? Я за границей бывал, там даже в зеленый цвет женщины красятся. Честное слово! Или в темно... такой, знаете, бордовый. И живут себе, как ни в чем не бывало.

Елизавета Никандровна. Давно я так не смеялась.

Фомин. Да, в вашем положении не посмеешься. Я все знаю. Ребята сейчас на улице... стрекочут. Я прислушался. Тут я вам помогу.

Елизавета Никандровна. Каким образом?

Фомин. Помогу. (Сочувственно покачал головой.) А сама-то как выдержала? И откуда только силы? Вот ведь — несгораемый куст. Что, речь произнесла у комсомольцев? «Дети мои!» Да? «Вы поймите, дети! Наша партия!» Да? А Порогов-то ваш — подлец! Это я ему в глаза могу сказать. Что же это он на вас все свалил? Ах, у него перекрытие? Так настоящий мужик должен уметь сразу и на двух фронтах биться. А то и на трех. Сколько жизнь подкинёт.

Елизавета Никандровна. Ох, кажется, влюблюсь я в вас.

Фомин. Шуточки-то бросьте! Если это и произойдет, к великому моему счастью, то не с такими словами. На малое вы в жизни не пойдете. Верно?

Елизавета Никандровна. Верно.

Фомин. Не из тех, кто в жизни ковыляют в развалочку: куда ни забрел, ну и ладно, вот и спасибо. Нет, вам, как минимум, рай нужен. (Подумал.) А я и сам такой. Ну, не будем решать заранее, как у нас с вами будет. А пока что я вам должен помочь, как товарищу в беде. (Смеется.) Теперь уж никуда не денешься. В Программе нашей партии записано: «Человек человеку друг, товарищ и брат». (Направляется к двери.) Вечерком уже результаты будут. (Ушел, тут же вернулся.) Хорошие результаты. (Душевно, нежно). Да успокойте вы себя хоть немножко. (Ушел.)

Елизавета Никандровна. Вот и такой встретился. (Улыбается.)

Тухнет свет и зажигается в комнате Бориса.
Борис и Фомин.

Фомин. А я повторяю тебе — часть моя стоит в лесу. И еще повторяю: в часть я тебя не возьму. У нас в армии люди честные, чистые, порядочные, подлецов не держим!

Борис. Я попрошу... нельзя же каждый раз: подлец, подлец...

Фомин. Можно через раз. Вокруг нас там живет народ, валят лес, пилят, сплавляют. Хорошие, трудовые, смелые, веселые люди. В общем — собирай вещи!

Борис. Никуда я не поеду.

Фомин. Имеешь другие, более заманчивые предложения? Если не секрет, какие? На папу больше не надейся. С папой — все! Папу твоего еще по партийной линии из-за тебя проработают! Ого-го! Мама? А у нее денег нет! В общем, слушай меня, собирай вещи.

Борис. И речи об этом быть не может.

Фомин. Думаешь, я уговаривать стану, влиять, к душе твоей пробиваться? Искать пути? Вот и испортили тебя этими педагогами! Со мной это не пройдет. Я человек нервный! Несколько раз тяжело раненный. Я тебя просто изуродую сейчас, и все.

Борис. То есть как?

Фомин. А так. Ну посуди сам, кто ты и кто я? Ты — выгнанный из комсомола и из института подлец! Так? А я — Фомин! Ну что мне за это может быть? Скажут: «Фомин погорячился». А я признаюсь: «Да, дружки мои, погорячился». Я умею очень даже убедительно признавать ошибки. Практика. Ну и все! А у тебя до конца дней нос на сторону. Собирай вещи!

Борис. Послушайте, вы, примитивный одноклеточный полковник...

Фомин. Одноклеточный — это в смысле биологии?

Борис. А вы даже биологию знаете?

Фомин. Так, слышал о ней одним ухом... в Академии.

Борис. К кому вы пришли и с кем вы разговариваете?

Фомин. Ну, нахал. (Вздыхнул.) А еще на мать похож лицом, как две капли воды.

Борис. Поймите, я не солдат вашего полка. Я вас не боюсь!

Фомин. Смотри, герой! А жить-то как собираешься?

Борис (горько). Жить? А я не собираюсь! Не входит в ближайшие мои планы — жить!

Фомин. Но застрелиться-то не сумеешь?

Борис (с горькой насмешкой). Кто, я не сумею? Эх, вы...

Фомин. Да я не в том смысле, чудак. Я верю! Из чего, из чего ты тут застрелишься? И хочется, и готов всей душой, а не из чего!

Борис. А в воду?

Фомин. Ну уж, тогда лучше наших мест для этой цели тебе не найти. А тут реки даже нету. До ближайшей реки — двое суток езды. А до нас и всего-то пять часов самолетом. А по вторникам и четвергам и вовсе — ИЛ-18. Три с половиной часа. В десять утра вылетел, чайку попил, позавтракал в самолете, пол-второго на месте, а уже в два — глядишь, и утопился. Чего же лучшего-то желать?

Пауза.

А впрочем, если уж решил. (Отстегивает кобуру.) Действительно, куда-то еще там ехать... Да и реки замерзли. Прорубь рубить. (Вынимает из кобуры пистолет.) Держи!

Борис. Вы же ответите за это, если я из вашего пистолета...

Фомин. За меня не беспокойся! Ты действуй!

Борис. Оставьте мне его.

Фомин. Э, нет! Хочешь стреляться — пожалуйста. А оставить не могу. Это личное оружие, за номером...

Борис. Но как же при вас...

Фомин. Я отвернусь.

Борис. И вообще... последние минуты...

Фомин. А чего — «последние минуты»?

Завешание? Так для себя-то еще в жизни ни копейки не заработал, чего ж другим-то оставлять, кроме доброго имени?

Борис. Чего это вы радуетесь?

Фомин. Манеры твои, вообще движения... Ну... мать.

Борис. Давайте пистолет.

Фомин. Пожалуйста.

Борис взял у Фомина пистолет, ушел в угол комнаты, к окну. Смотрит на улицу

Ну долго еще дожидаться?

Борис. Не торопите меня.

Фомин. Ты будешь стреляться или нет?

Борис. А, понимаю, он не заряжен?

Фомин. Чего? (Оглянулся.) А ну-ка, давай сюда подушку! Убытки твои! (Под-

ходит к дивану, через подушку стреляет в диван.)

Глухой звук выстрела.

Не заряжен? (Протягивает пистолет.) Держи!

Борис (не принимая пистолет.) Не могу я...

Фомин. Эх, ты! (Прячет пистолет в кобуру.) Застрелиться даже не можешь! По-едем со мной, чудак! Через какие-нибудь полгода такой характер выработается, что, минуты не думая, и... (Приставил палец к виску.) Фук.

Борис. Да, я еще не готов к этому.

Фомин. Не готов, не готов, нет-нет, не готов!

Борис. А там, в глуши, в тайге, в одиночаний, там легче будет расчитаться с жизнью.

Фомин. О чем говорить! Даже сравнивать нечего. Собирай вещи!

Борис. А если бы я все-таки...

Фомин. Так и сейчас не поздно. (Вынимает пистолет, протягивает Борису.)

Борис отшатывается.

Для того, чтобы с жизнью расстаться, надо ее, жизнь эту самую, возненавидеть. (Прячет пистолет в кобуру.) А для того, чтобы возненавидеть, надо хоть немножко да любить ее. А что и кого ты в жизни любишь? Самого себя только. Расстаться тебе с жизнью — значит, с собой расстаться. Нет, на это ты не пойдешь и стреляться ты не станешь! Ни при каких обстоятельствах. Собирай вещи.

Борис. Тогда уж давайте лучше сразу уедем. Немедленно! (Идет к двери, возвращается.) Да, а зачем вам-то все это надо?

Фомин. Имею к тебе большой интерес.

Борис. Ко мне?!

Фомин. Ага.

Борис. Почему?

Фомин. Наверное, есть причина. Ну, горе ты мое, собирай вещи!

Открывается дверь, на пороге — Елизавета Никандровна. Увидав ее, Борис убегает в другую комнату.

Ну вот и мама пришла. Сейчас начнется психологический анализ. (Тихо.) Он со мной уезжает.

Елизавета Никандровна. Честное слово?

Фомин. Через год-два вернется. Может, на одной ноге вернется, этого я еще пока в точности предсказать не могу, но парень будет — во!

Елизавета Никандровна. Как мне благодарить вас?

Фомин. Посылочку пришлите. Полевая почта одна тысяча сто сорок два дробь семнадцать. Клюквы в сахаре коробочку. Она у нас там не всегда бывает.

Елизавета Никандровна (*внимательно смотрит на него*). А я таких еще не видела.

Фомин. Обычная картина. Не удивлен. Плохо знаете офицерские кадры. Мы ведь готовим молодежь не простоквашу кушать. А четверо солдат на доске, сапогами закусывая, Тихий океан переплывали? Это воспитание где получено, в каком университете, кто профессора? (*Тихо, показывая на дверь*.) Ну, смотрите, если вы мне разрушите всю постройку! Я тогда вас... (*Ушел*.)

Елизавета Никандровна (*подшла к двери, чуть толкнула ее — дверь заперта*). Боря, это я. Я тут одна сейчас. Выйди, Боря. (*Шепотом, себе*.) Выйдет. Я знаю — он выйдет. Ну же, ну!

И точно по ее велению, дверь распаивается, выбегает Борис, бросается к матери. Оба замирают в объятиях друг друга.

Ах, Боря, Боря!

Борис. Что же это я натворил?! Стыдно! Ужасно стыдно!

Елизавета Никандровна. Это хорошо, что стыдно.

Борис. Раньше было страшно, боялся позора, боялся судилища. А когда ты выступила на комитете, страх пропал, и только стыдно.

Елизавета Никандровна. У отца побывай обязательно перед отъездом.

Борис. Я не знал, я не думал, что ты такая, мама!

Тухнет свет и зажигается в комнате гостиницы. Вечер. Елизавета Никандровна одна. По радио приглушенно звучит оркестр, исполняющий марш. Стук в дверь. Входит Мария Васильевна.

Мария Васильевна. Здравствуйте, Елизавета Никандровна!

Елизавета Никандровна. Здравствуйте! Ну как там?!

Мария Васильевна. Торжество! Играл оркестр! Ура кричат! Обнимаются, целуются! Смешные все ужасно!

Елизавета Никандровна (*смеется*). Представляю себе...

Мария Васильевна. Счастливые и добрые, ох какие все добрые, просто ангелочки! И будто бы никто никогда на этой строительной площадке ни на кого не злился, не кричал! А вежливые какие стали.

Елизавета Никандровна (*смеется*). И он?

Мария Васильевна. Ну! Английский лорд! Самых чистых кровей! Ходит, бог с ним, веселенький, принимает поздравления. Улыбочка такая на их лице приветливо-благостная, я бы даже сказала — с оттенком на их лице улыбочка!

Елизавета Никандровна (*смеется*). С оттенком, с каким?

Мария Васильевна. Трудно сказать, с каким! Но в общем на тему: вы, друзья, немного отдохните, а в скором времени я еще кое-что выдам, еще кое-что похлеще придумаю!

Елизавета Никандровна (*смеется*). Не могу!

Мария Васильевна. А что творилось последние два дня! Вы не были — ваше счастье! Хотя вам-то, Елизавета Никандровна, кажется, самый трудный участок достался! Что с вами?

Елизавета Никандровна (*плачет*). Мария Васильевна, милая!

Мария Васильевна. Елизавета Никандровна!

Елизавета Никандровна. Ничего вы не знаете!

Мария Васильевна. Вот я уж и совсем дурочка! Все знаю, Елизавета Никандровна! И все эти двенадцать дней, как вы в Верхнегорск уехали... нет, я не умею об этом говорить... не выходили вы у меня все это время из головы! И вообще-то много мне пришлось думать. Вот уж теперь я вам скажу: ничего вы не знаете. Вы думаете, не поняла я, что он без вас не сможет? И все эти годы — разве только сын его с вами связывал? Э нет, не дурочка! А мне по-женски, Елизавета Никандровна, легко ли? Против такого и не восстанешь! А против чего восставать? Разве он тебе изменяет? Разве он тебя не любит? Это

ведь очень высоко, Елизавета Никандровна, туда и не доберешься, и очень чисто... потребность в человеке! Против этого нельзя и восставать. Нельзя-то нельзя, но легко ли?

Елизавета Никандровна. Зачем вы мне это говорите?

Мария Васильевна (после паузы). Никогда не было у нас с вами такого разговора. А вот потянуло сказать. Случилось у нас это все... были вы друг другу по росту. Грех на мне. За эти две недели я как-то это особенно поняла.

Пауза.

Я побегу. Множество дел в этом областном центре! Костюмчик себе заказываю! Красота будет, костюмчик! Шляпка — колпачок! И к тому же дело к весне! К весне мы должны с вами расцвести, Елизавета Никандровна!

Елизавета Никандровна. А что? Мы и расцветем!

Мария Васильевна. Обязательно и всенепременно! Бегу! Поцеловала бы я вас, но помады осталось на один раз, слезет, проклятая, а впереди еще целый вечер!

Елизавета Никандровна (смеется). Ну, тогда не надо.

Мария Васильевна. Нет, надо! Хотя и буду весь вечер в слегка потускневшем виде! (Обняла, целует Елизавету Никандровну.) Две бабы — страшная сила! Верно, Елизавета Никандровна?

Елизавета Никандровна (смеется). Верно.

Мария Васильевна. Почти как атомная бомба! А мужики даже и не понимают, какая мы сила.

Елизавета Никандровна. Понимают!

Мария Васильевна. Откуда? Бегу! (Еще раз поцеловала Елизавету Никандровну, ушла.)

Елизавета Никандровна некоторое время сидит на диване задумавшись, потом, точно проснувшись от мгновенного сна, вздрагивает, открывает глаза, касается пальцем монетки радиоприемника. Звук увеличивается. Мы слышим: «Вот что пишет газета «Сэнди экспресс». Зимнее перекрытие такой реки никогда и нигде до этого не осуществлялось. Порогов еще в начале прошлого года, полемизируя с американским...»

Трогает монетку, радио говорит тише. Подходит к козлам, на которых стоит чемодан, открывает, направляется к шкафу, вынимает какую-то вещь, складывает, опускает в чемодан.

Возвращается к приемнику, опять увеличивает звук. «Редакция последних известий по радио обратилась

к начальнику строительства Матвею Антоновичу Порогову с просьбой поделиться своими мыслями с радиослушателями. У микрофона — начальник строительства Порогов. Пожалуйста, Матвей Антонович».

Голос Порогова. Да я как-то еще не готов к выступлениям. Только что закончили перекрытие...

Входит Порогов.

Порогов (в дверях). Ишь какой робкий!

Голос Порогова. Но несколько слов скажу. Конечно, в том, что произошло, решающую роль сыграл коллектив строителей. Высокая техника и вдохновенная партийность...

Порогов. Ну до чего же умный мужик!

Елизавета Никандровна. Искромный, главное, какой. О себе ни слова.

Голос Порогова. Но не стоит снижать и ту роль, которую сыграла группа ведущих инженеров. Мною, под моим руководством, пять месяцев назад был создан штаб...

Порогов (кашляет). Да... Товарищ Порогов, кажется, портится на глазах! (Подходит к приемнику, поворачивает монетку, радио затихает. Заметил чемодан.) Собираешься?

Елизавета Никандровна. Да.

Порогов. Вечером можем вместе улететь.

Елизавета Никандровна. Я не в ту сторону. Боря тебе звонил?

Порогов. Да. Это, пожалуй, самое лучшее, что может быть. Сейчас еду к нему. Куда же ты?

Елизавета Никандровна. Пока в Москву.

Порогов. Там и встретимся. Тут, Елизавета, как это говорится высоким стилем, посетила меня одна мыслишка. Академик Брянец мне сейчас позарез нужен.

Елизавета Никандровна. Мы не встретимся в Москве, Матвей.

Порогов. Ты что, думаешь, я на лаврах спать тут улягусь? Жестки для меня лавры, Лиза! Ты это знаешь. День-два пошумлю — и в Москву.

Елизавета Никандровна. Мы вообще уже больше не встретимся, Матвей.

Порогов. Что?

Елизавета Никандровна. Мы никогда уже больше не будем вместе

строить электростанций! Сколько мы их с тобой построили? *(Показала на радиоприемник.)* Эта оказалась последней.

Порогов. Я ничего не понимаю.

Елизавета Никандровна. Наверное, я не все еще понимаю. Одно только ясно мне: кончился в моей жизни большой ее отрезок, двенадцатилетний. И то, что было вчера, завтра уже не повторится. Разошлись мы с тобой двенадцать лет назад, Матвей. Так мы были уверены, да и все были уверены. А вышло, что навсегда мы расстаемся сейчас.

Порогов. Страшное слово это — навсегда.

Елизавета Никандровна. Да, слово... серьезное. Страшно мне было тогда, когда осталась одна. Не дай бог никому пережить такое. Смерти я тебе тогда желала. Женская обида, злоба, боль. Все! И тут же ужас охватывал, когда на мгновение представляла себе, что тебя нет на этой земле, совсем нет, и я одна без тебя в мире. На кой он мне был нужен, этот мир, без тебя? Страшно! Но это не самое страшное. Самое страшное случилось однажды ночью. Мне приснилось, что ты умер. Я очнулась и еще не поняла, что это был сон. А через мгновение поняла, и меня охватила радость, счастье, такое счастье, такая радость, каких я в жизни никогда еще не испытывала. Вот это и было самое страшное, Матвей! Я поняла тогда, какие муки меня ожидают, потому что я не сумею отойти от тебя, не доверю тебя той... другой, боюсь за тебя! А как же Боря? Пойми, у меня стало два сына! И превратилась Елизавета Никандровна в мудрую, трезвую, холодную женщину, каковой пребывает в глазах окружающих и по сей день. Нет, мы никогда уже не будем больше строить с тобой станций, Матвей! Никогда. Ты не спрашивай меня, как я буду жить. Я очень люблю жизнь, Матвей. Я все, все люблю в жизни. Люблю, когда солнце; люблю, когда дождь, пусть колкий, осенний, холодный; люблю, когда падает тихий снег, когда вьюга! Я все, все люблю в жизни. Люблю усталая приходиться с площадки и засыпать на диване, не дождавшись, когда вскипит на плитке чайник. Когда мерцают лампочки на площадке, когда гудят машины, шумит река — люблю! Людей люблю, наших хороших людей! *(Засмеялась.)* И тебя люблю... как чело-

века. А человек ты вообще... подходящий, стоящий. Ну, подойди ко мне... стоящий человек! Ближе, не бойся, не укушу! Дайка я погляжу на тебя в последний раз. Каков ты есть... человек. И поцелую тебя. Теперь, кажется, я это могу. *(Обнимает, целует Порогова.)*

Порогов. Лиза.

Елизавета Никандровна *(себе)*. И не страшно. И мир не дрогнул. И все на месте. Иди, Матвей! Ни о чем больше говорить нам не надо. Прощай. *(Уходит к окну, глядит на улицу.)* Ты еще здесь?

Порогов. Да.

Елизавета Никандровна. Я никогда за эти двенадцать лет ни о чем не просила тебя. Сейчас прошу: уходи!

Пауза.

Ну хорошо, побудь еще немножко.

Порогов. Неужели мы с тобой никогда уже в жизни не увидимся, Лиза?

Пауза.

Может, скажешь что-нибудь?

Елизавета Никандровна. Нет.

Порогов. Это уже не твой голос. *(С удивлением смотрит на нее.)* Где ты сейчас, Лиза?

Она молчит.

Прощай. *(Уходит.)*

Елизавета Никандровна отошла от окна, подходит к шкафу, хочет что-то вынуть из него. Широко открывается дверь, врываются Наташа, Володя, Федько, Женя, Рубликова и еще несколько студентов и студенток.

Наташа. Елизавета Никандровна, милая...

Федько. Может, дашь мне сказать? Может, я как-нибудь сам с этим справлюсь?

Наташа. Да подожди, Сергей! Он был в обкоме комсомола, советовался, там сказали... Как там сказали?

Рубликова. Дай же, действительно, ему сказать, Наташа!

Федько. Там сказали... А ну тебя, Савельева. Я хотел с самого начала, понимаю...

Наташа. Ничего, ничего, Сергей, ты, у нас умница, ты с середины...

Федько. Там говорят: дело ваше! Вам надо разбираться и воспитывать.

Володя. А если воспитывать, то где воспитывать Бориса? Где? Вы понимаете, Елизавета Никандровна? В институте!

Федько. Ну я, конечно, не маленький, я — к директору...

Володя. Он к директору! Федько у нас действительно не маленький! Директор говорит...

Федько. Ничего директор не говорит, я говорю...

Володя. А нам как раз в данном случае важно, что он говорит...

Федько. А он говорит то, что я говорю...

Женя. Ой, господи, крик, шум! Ничего же она понять не может!

Елизавета Никандровна. Я поняла. Спасибо, ребята, спасибо. Только не надо этого. Борис уедет. Так будет лучше.

Володя. А куда?

Елизавета Никандровна. Да сама еще не знаю этих мест. *(Почему-то засмеялась — а смех такой, какого мы еще у нее не слышали. Да и слышала ли она сама?)* Знаю только номер полевой почты. Одна тысяча сто сорок два дробь семнадцать.

Тухнет свет и зажигается снова в комнате гостиницы. Зимний рассвет. Чемодана на козлах уже тут нет, и нет на тумбочке флаконов и склянок. За столом Глушкова.

Глушкова *(набирает номер телефона)*. Четырнадцатый? Вы просили разбудить в восемь утра... *(Положила трубку, откладывает в сторону листки.)* Если вы встретите эту женщину, то скажите ей, что она забыла в гостинице «Урал» в двенадцатом номере свои записки. Только, пожалуйста, не проговоритесь, что я не удержалась и прочла их.

А. Зисъ

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ В РЕШЕНИЯХ XXII СЪЕЗДА КПСС

Решения XXII съезда КПСС — громадный вклад в марксистско-ленинскую эстетику, выдающийся образец научного обобщения опыта современного

искусства, и теоретического обоснования закономерностей развития художественной культуры при социализме и коммунизме. Решения съезда и партийная программа освещают пути развития теории и практики искусства социалистического реализма.

XXII съезд нанес новый сокрушительный удар буржуазным «теориям», лемагически прокламирующим антиэстетический характер будущего общества и предрекающим сумерки искусства с переходом к коммунизму. Решения XXII съезда, от начала до конца проникнутые светлыми идеями гуманизма, не оставляют также камня на камне и от клеветнических измышлений современных ревизионистов, утверждающих, что марксизм — это политическая и экономическая доктрина, лишенная этического и эстетического содержания.

Разумеется, все эти измышления не новы. Они стали появляться еще в прошлом веке, с самого возникновения теории научного коммунизма. Но если в былые времена такие «теории» можно было еще объяснить исторической ограниченностью их авторов, если даже такой гениальный человек, как Г. Гейне, опасался, что люди коммунистического общества «своими грубыми руками... разобьют все мраморные статуи красоты», а из его «Книги песен» бакалейные лавочки будут делать пакеты и всыпать в них кофе или нюхательный табак, то автор «Лютесии» в то же время не раз говорил, что коммунизм производит на его душу «чарующее впечатление». Другое дело наши дни. Не простая ограниченность мировоззрения, а злобные нападки на социалистический общественный строй обнаруживаются в буржуазно-обывательских представлениях о коммунизме как о царстве мертвой казармы, якобы враждебном чувству прекрасного и подавляющем человеческую личность.

Нет, не социализм «сжигает Рафаэля» — эта лживая легенда давным-давно разоблачена всей историей рабочего движения, всем характером развития духовной, и в частности художественной, культуры в социалистических странах. Вещие слова Ленина, предвидевшего, что только с пост-

роением социализма будут на деле созданы все необходимые условия для подлинного расцвета личности, для всестороннего развития заложенных в ней физических и духовных возможностей, сбылись. И когда Н. С. Хрущев на XXII съезде партии сказал: «Коммунизм — это высший расцвет человечества и человеческой личности» — он уже опирался на реальное бытие социалистического общества.

Величие нашего времени сказалось в том, что вопросы всестороннего развития человека поставлены в решениях XXII съезда партии в прямую взаимосвязь со всем развитием общества, с созданием материально-технической базы коммунизма и формированием коммунистических общественных отношений. «Становление коммунистической экономики, развитие общественных отношений, формирование нового человека, — говорил на съезде Н. С. Хрущев, — взаимосвязанные процессы. Если экономика составляет основу изменения социальных отношений и сознания людей, то развитие общественных отношений, рост коммунистической идейности, культурности и активности человека служат необходимым условием экономического процесса».

Прямым следствием глубокого проникновения в органичную взаимосвязь экономической, политической и духовной жизни социалистического общества является и разработка вопросов эстетики в Программе партии и в решениях XXII съезда.

Новые выводы и важные теоретические положения, которыми партия обогатила марксистско-ленинскую эстетику, сопряжены с утверждением исторической линии XX и XXII съездов партии во всей нашей идеологической жизни, с восстановлением ленинских принципов партийного руководства искусством, с преодолением последствий культа личности.

Культ личности, враждебный природе социалистического общества, означал разрыв с ленинизмом в разнообразных сферах жизни, в теории и практике искусства. Субъективные критерии в оценке явлений искусства чаще всего дают о себе знать более опосредствованно, чем, например, критерий истины в науке. И поэтому субъективизм здесь проявился гораздо шире и острее, чем при оценке научных теорий и гипотез:

на протяжении целой четверти века вкус одного человека выступал в искусстве в качестве единственного безупречного критерия и приобрел значение высшего судилища.

Конечно, культ личности не мог изменить природы социалистического искусства, явившегося шагом вперед в художественном развитии человечества. И в 30-е, и в 40-е годы как в литературе, так и в театре, в кино, в живописи было создано немало произведений, обогативших мировую художественную культуру. Но в эти годы родились не только такие выдающиеся творения, как, например, последние части «Тихого Дона» М. Шолохова или фильм братьев Васильевых «Чапаев». Именно тогда начали появляться произведения, в которых правда жизни уступала место изображению картин, либо непосредственно посвященных возвеличению Сталина, либо представлявших действительность в удобном ему виде. В то же время в деятельности самого Сталина произвольное истолкование исторических фактов и событий современной жизни причудливо сопровождалось публичными высказываниями против субъективизма в жизни и в искусстве. «Пиши правду», «Историю нельзя ни улучшать, ни ухудшать» — молодому человеку наших дней трудно представить, что эти назидательные сентенции преподносились художникам тем же самым человеком, который требовал от них чуть ли не обожествления своей личности. Дань культу личности отдали даже выдающиеся мастера. «Хлеб» Ал. Толстого в литературе, «Клятва» П. Павленко и М. Чиаурели в кино, «Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского в театре — отнюдь не единичные примеры искажения исторической правды.

Культ личности «освобождал» художника от подлинного и глубокого знания жизни и требовал от искусства лишь иллюстрации идей и желаний Сталина. Уже в самой тенденции подменить художественные открытия простой иллюстративностью достаточно обнаженно обнаруживалась глубочайшая враждебность культа личности художественному творчеству. И не случайно надо считать то обстоятельство, что сразу же после XX съезда партия устами своего Первого секретаря указала на то, что связь с жизнью народа является главной линией развития советского искусства.

В этом отношении партийный документ «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» нанес могущественный удар последствиям культа личности в литературе и искусстве и утверждал ленинское понимание места искусства в жизни общества. Идеи, выраженные в этом документе, нашли свое дальнейшее развитие и в решениях XXI и XXII съездов партии и в Программе КПСС.

Громадный урон понесла в 30-е и 40-е годы и эстетическая мысль. Эстетика, призванная осмысливать закономерности развития художественной культуры социалистического общества, сплошь и рядом оказывалась в лихорадочном состоянии в силу искусственного навязывания ей ошибочных, антиленинских суждений об искусстве и о прекрасном. Весьма показательны в этом отношении те суждения Сталина об искусстве, которые по своему значению выходили за пределы оценки отдельных произведений и приобретали общэстетический характер.

В свое время Сталин высказал ряд критических замечаний о спектакле МХАТ «Дни и ночи». И дело здесь не столько в том, что его не удовлетворил сам спектакль, сколько в характере выдвинутых им аргументов. Сталин считал, что величие Сталинградской битвы в спектакле не было раскрыто потому главным образом, что на сцене не были показаны ни большие солдатские массы, ни колоссальная и разнообразная военная техника, ни Военный совет и штаб фронта и т. д. Биение пульса величайшего в истории войн сражения театр стремился дать почувствовать зрителю через изображение напряженной фронтовой жизни одного батальона, а, по мысли Сталина, таким путем раскрыть размах и грандиозность Сталинградской битвы в принципе было невозможно.

Не будем в настоящее время размышлять над тем, были ли «Дни и ночи» удачей театра. Если бы Сталин высказал лишь ту мысль, что театру не удалось создать яркий и убедительный спектакль о Сталинградской битве, то можно было бы ограничиться тем, чтобы оговорить свое несогласие. Однако в этих его суждениях было, по существу, выдвинуто ошибочное эстетическое положение о принципиальной невозможности раскрыть великое через малое. Не объясняется ли в значительной

мере ошибочностью такого эстетического подхода к искусству и недоверием к могуществу и богатству его образного языка тот факт, что на протяжении многих лет немало было создано спектаклей серых, как говорил А. Д. Попов, безобразных или недостаточно ярких с точки зрения образного решения?

И все же главное здесь в утверждении определенной и единственной системы образных решений, принципиально отвергающей различные пути творчества, многообразие в искусстве социалистического реализма. По мысли Сталина, величие нашей эпохи должно было быть отражено обязательно в формах монументально-величественных, грандиозных масштабы жизни — в произведениях грандиозных и по средствам своей выразительности, пафос социалистического строительства и высокий накал страстей советского человека — в работах помпезных. Подлинный пафос жизни нередко подменялся при этом изображением пафоса внешнего, а высокий настрой души — напыщенностью.

Конечно, высокое призвание советского искусства состоит прежде всего в отражении всемирно-исторических свершений нашего народа, в художественном раскрытии благородства его деяний, в прославлении золотых россыпей его душевного мира. Но из этого вовсе не вытекает, будто патетика — единственная краска, имеющая право на существование на палитре искусства социалистического реализма.

Обратимся к опыту нашего искусства. Сопоставим стилистику фильмов великого советского кинорежиссера А. Довженко и его школы со стилистикой фильмов некоторых более молодых советских мастеров, таких, например, как «Баллада о солдате» или «Чистое небо» Г. Чухрая.

Как известно, А. Довженко и его последователи — мастера эпического письма; величие времени раскрывается ими через широкое изображение грандиозных исторических событий. Их фильмы отличаются исключительной убедительностью, они оказывают на зрителя потрясающее впечатление. Но разве удивительно чистые и чело- вечные фильмы Г. Чухрая менее убедительно раскрывают судьбу народную и менее впечатляюще действуют на зрителя, чем «Поэма о море» или «Повесть пламенных лет»? А между тем в его фильмах смысл

величайших исторических событий раскрывается через сюжеты сравнительно локальные и при желании к ним можно предъявить «претензии», аналогичные тем, что пятнадцать лет назад были предъявлены спектаклю МХАТ. Вряд ли в наше время кто-нибудь станет серьезно размышлять над проблемой, что является генеральной линией в нашем кино — «Поэма о море» или «Баллада о солдате»? Единых путей в искусстве нет и по-разному различные художники отражают жизнь в своем творчестве. Пути творчества и выразительные средства искусства разнообразны, как разнообразна сама жизнь.

Приведем еще один пример догматической нормативности, насаждавшейся в те годы в искусстве. Мы имеем в виду оценку Сталиным сказки Горького «Девушка и смерть». Как помнит читатель, сказку эту Сталин оценил, как произведение более значительное, чем «Фауст» Гёте в силу того, что в ней «любовь побеждает смерть».

Уже само сопоставление столь несхожих по масштабу, содержанию и жанру произведений — свидетельство крайнего субъективизма и произвола в эстетических суждениях. К тому же из сталинской мысли вытекал совершенно неправильный вывод, будто в «Фаусте» смерть побеждает любовь. Если этот вывод был сделан потому, что в трагедии Гёте погибает Маргарита, то с таким же «основанием» можно упрекнуть, например, Островского в том, что он в «Грозе» прославил темное царство, или Шекспира в том, что он в «Гамлете» нанес удар идеям гуманизма. Разве не в самой природе трагедии, завершающейся физической гибелью героя, заключено моральное торжество светлых начал жизни? Не видеть этого — значит становиться на путь смещения идеи трагедийного произведения и средств ее выражения. Это смещение нанесло урон не только теории, но и практике искусства, оно создало барьеры для проникновения трагедии на сцену, привело к ошибочному заключению, будто жанр трагедии, самый масштабный философский жанр в искусстве, — достояние вчерашнего дня. Эта концепция вела к жанровому обеднению советского искусства и в более широком смысле.

Коммунистическая партийность определяет единую идейную направленность советского искусства, но ею ни в какой мере

не нивелируется искусство, не подавляется индивидуальность художника, не снимается его право на «субъективное», ему одному свойственное видение мира. Уже в силу того, что в искусстве социалистического реализма сочетаются и лучшие традиции мировой художественной культуры и смелое новаторство, оно не может не быть многообразным в изображении жизни. «Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино, — говорится в Программе КПСС, — открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Реалистическое искусство приносит человеку громадную эстетическую радость не только тем, что оно правдиво воспроизводит действительность, но и разнообразием форм самого отражения жизни. Реализм не педантичен. Он включает в себя самые различные художественные формы и предполагает многообразие индивидуальной манеры художников. Так, например, теперь уже все согласны с тем, что в театральном искусстве могут великолепно «сосуществовать» и такие спектакли, которые верны традиционно-бытовым средствам выразительности, и такие, в которых преобладает язык сценической условности. Разумеется, отражение жизни «в формах самой жизни» или условность — не отвлеченная проблема. Все зависит и от жизненного материала, и от характера драматургии, и от сценического жанра, и индивидуальности творческого коллектива и т. д.

Но главное здесь состоит в том, что решения XXII съезда обеспечивают самую широкую свободу художественного творчества, снимают ложное противопоставление одних художественных форм другим формам, в качестве возможных и невозможных в рамках реализма, зовут художника к смелому новаторству и в области формы и в области содержания. Подчеркиваем — и в области содержания. Это важно оттенить потому, что наряду с подлинным новаторством и многообразием в пределах единого реалистического искусства иногда дают о себе знать и такие явления, которые обладают лишь внешними приметами реализма, являются лишь его имитацией. Такая имитация может выглядеть и весьма традиционно и весьма «новаторски» — сути эта видимость не меняет. Реализм необы-

чайно многообразен, но он не безграничен. Программа партии обосновывает ленинское положение о художественном многообразии единого в своей идейной сущности советского искусства, она начисто отвергает догматические представления, тормозившие развитие эстетической науки и художественной практики.

Большое значение для судеб нашего искусства имел разгром антипартийной группы. Эта фракционная группа, как со всей очевидностью выявилося на XXII съезде партии, оказывая всяческое сопротивление восстановлению ленинских норм во всей партийной и государственной жизни, отличалась также тем, что она грубо искажала ленинскую идею партийности литературы и искусства и всячески тормозила возврат к ленинским принципам партийного руководства искусством.

Да, грандиозное зло причинил искусству культ личности и такое его порождение, как антипартийная группа. Но советских художников вдохновляла могучая, неодолимая сила ленинских идей, оказавшаяся в тысячу раз сильнее всех искусственных наслоений, — и в этом один из самых существенных факторов, обусловивших, несмотря на все потери и жертвы, полнокровное развитие советского искусства в те тяжелые годы.

Окончательное выкорчевывание всех вредных последствий культа личности и полное торжество ленинизма во всей идеологической жизни, торжество политического курса XX и XXII съездов партии создают широкий простор художественному творчеству, ведут к новому подъему советского искусства, неотъемлемой части формирующейся культуры коммунистического общества.

Глубокий исторический смысл заключен в том, что вопросы эстетики, литературы и искусства получили подлинно научное и разностороннее обоснование и в решениях XXII съезда партии и в Программе КПСС.

Решения XXII съезда и Программа партии обосновывают жизненную необходимость искусства при социализме и коммунизме, они утверждают оптимистическую убежденность в великой будущности реалистического искусства.

В буржуазной эстетике стало модным предсказывать искусству незавидное буду-

щее. Характерен в этом отношении доклад профессора римского университета Г. Калоджеро «Искусство и мир будущего» на IV Международном эстетическом конгрессе в Афинах в 1960 году. Характеризуя распространенные в буржуазной эстетической литературе взгляды, Калоджеро говорил, что, по мнению многих эстетиков и искусствоведов, будущее «является миром, лишенным волнующей красоты искусства», что в этом мире исчезнут художественные ценности и что искусство в нем обречено на угасание. Так, например, О. Хаксли в книге «Прекрасное в новом мире» писал, что люди будущего не будут способны понимать Шекспира и что в этом антиэстетическом мире поэзия будет достоянием одних только дикарей. Все эти пессимистические взгляды на искусство в будущем лишены интереса: хотят ли этого их авторы или не хотят, в негативной форме во всех их утверждениях обнаруживается не перспективность развития искусства вообще, а лишь возросшая враждебность искусства и буржуазной действительности. Сам Г. Калоджеро не согласен с тем, что хромой Гефест окончательно вытеснит Диониса и Аполлона. По его мнению, искусство потребует человеку и в будущем. Но зачем? На это Калоджеро отвечает: человек должен будет избавиться от тоски, сплина, огорчений, скуки и т. д., этой цели и будет служить искусство. Итальянский профессор полагает, что в будущем сохранятся, однако, «не художники, а эстеты», иначе — не творцы, а лишь потребители искусства. Это означает, что созданию новых художественных ценностей наступит конец, но сохранится потребность в наслаждении тем искусством, которое было создано в прошлом.

Два общества — две эстетики.

Пассивно-созерцательное наслаждение, искусство как средство избавления от ненужных аффектов и тревог, отказ от художественного творчества в будущем — таков удел искусства, каким он представляется даже сравнительно прогрессивным буржуазным эстетикам.

Источник радости и вдохновения; творчество миллионов; художественное начало, как фактор, проникающий во все сферы жизни и облагораживающий человека, — так характеризует искусство Программа Коммунистической партии.

Две эстетические программы — в каждой из них отражена природа того общественного строя, которым она порождена.

Надо сказать, что о судьбах искусства и в нашей литературе порой высказывались неверные взгляды. Но нельзя не учитывать, что у нас эти взгляды были лишены социальной почвы, они явились следствием недостаточно глубокого проникновения в природу социалистической культуры и закономерностей ее развития. Участники «знаменитого» спора между «физиками» и «литературниками» исходили из признания громадной роли науки и техники в современной жизни и исключительно сильного влияния научно-технической революции на характер мышления нынешнего человека. И поэтому иным из участников этого спора казалось, будто романтика научно-технического творчества неизбежно вытеснит художественное творчество. Во всех этих рассуждениях было заключено и определенное рациональное зерно — поэтизация научно-технического труда, эстетизация самых разнообразных сторон жизни нашего общества.

Но исключает ли проникновение эстетического начала в различные сферы жизни и деятельности советского человека его потребность в таком эстетическом наслаждении, которое в наиболее полном и совершенном виде может дать только искусство?

В Программе партии исчерпывающе обоснованы задачи формирования нового человека, гармонически сочетающего духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство.

Духовное богатство человека включает в себя не только научные знания. Как ни могущественна наука, все же есть, как об этом справедливо говорил еще Маяковский, такие участки мозга и сердца, куда проникнуть может только искусство.

В полном соответствии с принципами теории познания диалектического материализма и марксистско-ленинской эстетики, Программа КПСС исходит из того, что в познании человеком окружающего мира и в воспитании самого человека наука и искусство не взаимозаменяемы. В решениях XXII съезда поэтому с особой силой подчеркнута воспитательная роль искусства,

его значение в коммунистическом воспитании трудящихся.

Искусство социалистического реализма помогает партии вести борьбу против всего, что отжило свое время и мешает движению общества вперед, но главная его задача — утверждать новое в жизни, прославлять героический труд советских людей, запечатлевать «дела и дни» народа. В этом смысле Н. С. Хрущев выразил уверенность в том, что советские писатели, а это относится ко всем художникам, «найдут подходящие слова и образы, необходимые краски, чтобы передать не только нынешнему поколению советских людей, но и поведать нашим потомкам о том, как в героические годы борьбы за коммунизм трудились рабочие, крестьяне, интеллигенция, с каким энтузиазмом народы всех братских республик Советского Союза возводили светлое здание коммунизма». Правдивым воспроизведением действительности, раскрытием величия нашего времени и особенно созданием ярких художественных образов, имеющих значение положительного примера, советское искусство помогает партии утверждать в человеке благородные и возвышенные человеческие качества.

Утверждать в человеке человеческие качества — не тавтология ли это? В буржуазной эстетике получили распространение теории эстетического плюрализма, согласно которым искусство может делать предметом эстетизации и благородное и уродливое в жизни, и человеческое, и звериное в человеке. Теория эстетического плюрализма в принципе отвергает значение эстетического идеала, она отказывается отдать предпочтение определенной идейной позиции художника. Эстетический плюрализм служит оправданию антигуманизма в искусстве.

XXII съезд КПСС возвеличивает человека, утверждает гуманизм. Решения XXII съезда вооружают против антигуманистической идеологии современной империалистической буржуазии и против такого ее проявления, как дегуманизация искусства.

В гуманизме советского искусства раскрывается его партийность. Социальное и общечеловеческое в нашем искусстве — не различные полюсы, а синонимы. Это поло-

жение — решающее. И это очень важно, так как в противном случае может оказаться измельченным понимание гуманистической сущности нашего искусства.

Пусть глухо, но в отдельных критических и теоретических статьях и в некоторых пьесах и спектаклях порой пробивается ошибочное понимание общечеловеческого начала, как чего-то противостоящего классовому. Общечеловеческое в таких случаях выступает как проявление извечно присущей человеку способности любить и ненавидеть, радоваться и страдать, знать взлеты и падения, но при этом не ставится главный вопрос: во имя чего? Да, ничто человеческое нам не чуждо. Но разве смысл общечеловеческого в том, что, мы, советские люди, точно так же, как это было во все времена, появляемся на свет божий, мучаемся, болеем, радуемся, разочаровываемся и умираем, как об этом рассказал еще Ан. Франс в прекрасной легенде о восточном владыке, пожелавшем узнать смысл жизни? Разве смысл общечеловеческого в искусстве в том, чтобы сказать зрителю: и у нас в человеке есть то, что всегда было и всегда будет в нем?

Ни в какой мере мы не хотим сказать, будто искусство высоких идей не должно проявлять пристального интереса к самым разнообразным сторонам жизни, в том числе к самым обычным и даже «мелким». Художник имеет на это право, но у него должен быть верный угол зрения — партийность. Очень хорошо выразила эту мысль украинская поэтесса Л. Костенко:

...Все от людских
очей —
В глубоких отражается эпоха,
А в мелких — сброд ничтожных
мелочей.

В нашем понимании то общечеловечно, что партийно. Гуманистическое и коммунистическое совпадают. Коммунистическая партийность — основная сфера проявления гуманизма.

Никогда еще в истории партии, ни на одном из ее съездов и ни в одном из ее документов не было отведено так много места проблеме гуманизма, как в решениях XXII съезда партии и в Программе партии. И дело здесь не в отступлении от коммунизма к гуманизму, которое мерещится

нашим врагам, а, напротив, в приближении к коммунизму, к задачам его практического строительства. «Все, что делается в нашей стране,— говорится в Обращении ЦК КПСС к избирателям,— и покорение могучих рек, и орошение безводных степей, и сооружение гигантских заводов и электростанций, и освоение космических трасс,— все делается для народа, во имя человека, для блага человека».

Общечеловеческая культура коммунистического общества впитает в себя, конечно, все духовное богатство, созданное человечеством. Но создавать эту общечеловеческую культуру — значит всячески углублять ее коммунистическую идейность. Именно поэтому в решениях XXII съезда партии вопросы развития искусства и формирования в народе хороших эстетических вкусов поставлены не изолированно, а в прямой связи с развитием всей многонациональной социалистической культуры и с пропагандой принципов коммунистической нравственности, сформулированных в Программе партии в виде морального кодекса строителей коммунизма. В Программе партии вновь открыто провозглашена органичная связь искусства с политикой и моралью. Марксизм исходит из того, что сила реалистического искусства состоит в том, что оно, по словам Ленина, всегда учит, ведет, вдохновляет.

Вдохновляет, но не ведет, не учит — отвечают на это ревизионисты в эстетике. Известный югославский критик И. Видмар в одном из своих выступлений говорил, что он требует от писателя «ума и вдохновения». Но, по его мнению, вдохновение начинается лишь там, где искусство способно вызвать «слезы из-за Гекубы», или, иначе говоря, когда оно дает человеку «чистое» эстетическое наслаждение, свободное от каких бы то ни было связей с практически-политическими или моральными соображениями.

Ревизионизм смыкается с буржуазной эстетикой. Так, например, в книге видного немецкого исследователя Н. Гартмана «Эстетика» заключено немало интересных мыслей и тонких наблюдений, но в целом она не выходит за обычные рамки идей современной буржуазной эстетики. Природу эстетического чувства Гартман, в сущности, объясняет так, как это было сделано еще в XVIII веке в «Критике способ-

ности суждения» Кантом. «Глубокому наслаждению, — утверждает Гартман, — мысль может только мешать, художника только раздражать и сердить». Эстетическое чувство представляет собой, по его мнению, особое мечтательное состояние; оно не поддается логическому анализу в силу непознаваемости законов прекрасного. Прекрасное, по Гартману, имеет туманные очертания, и в силу этого эстетическое чувство немедленно начинает разрушаться, как только оно соприкасается с какими бы то ни было раздумьями о жизни. Наслаждение красотой носит загадочный характер, оно не связано ни с какими практическими целями людей.

Точка зрения Гартмана и смыкающаяся с ней точка зрения Видмара являются не чем иным, как современным вариантом знаменитого положения кантовской эстетики о незаинтересованности эстетического суждения, положения давным-давно опровергнутого марксизмом-ленинизмом.

В решениях XXII съезда вскрыт глубоко-реакционный характер этих «теорий» «чистой красоты», означающих проповедь полного отрыва искусства от политики и морали. Программа КПСС обосновывает органичную неразрывность эстетического чувства с политическими, философскими и нравственными идеями. Выдвигая эти положения, Программа партии не просто опирается на весь мировой опыт художественной культуры, но — и это особенно важно — учитывает важнейшие тенденции развития современного искусства.

О чем речь? В борьбе против риторики и декларативности советская эстетика и художественная критика отстаивала и отстаивает эмоциональную природу искусства. Но в литературе и критике последних лет мы иногда допускаем слишком большой крен в сторону эмоциональности. Известное замечание Горького о нашей эмоциональной неграмотности (к слову говоря, оно было сделано им не вне исторических условий того времени) порой используется для утверждения неверного тезиса: искусство — область эмоций, эстетическое воспитание — воспитание культуры чувств. По аналогии с шиллеровскими «Письмами об эстетическом воспитании» создается в таких случаях своеобразное «разделение» труда: искусство учит чувствовать, наука и философия — мыслить. Это утверждение

никогда не было верным, но его ошибочность особенно ярко обнаруживается в наше время.

Интереснейшая особенность современного реалистического искусства состоит в углублении интеллектуального начала в художественном творчестве. Закономерность современного искусства раскрывается в том, что оно стремится превратить зрителя и читателя в исследователя явлений жизни, приводит в движение всю его психику, заставляет самую мысль становиться страстной и взволнованной. Прекрасный тому пример — драматургия Брехта. Да и только ли она? Чем более интеллектуально искусство, тем оно более современно, тем более оно соответствует характеру эстетических потребностей современного человека.

Разумеется, интеллектуальность искусства ничего общего не имеет с обнаженным дидактизмом. Не противостоит она и эмоциональности. Здесь нет дилеммы — мысль или чувство? Чувство, несущее большую философскую мысль, и мысль, рождающая высокие чувства, одинаково необходимы в искусстве.

В Программе партии раскрыты существенные особенности искусства социалистического реализма, искусства, все «концы и начала» которого основаны на принципе народности и партийности.

Конечно, всякое реалистическое искусство несет в себе элементы народности. Но народность — не всегда основа реалистического творчества. Художники-реалисты XIX века, как правило, шли не от народности к реализму, а, напротив, их творчество приобретало народный характер в силу правдивого отображения ими жизни. Именно поэтому Энгельс считал величайшей победой реализма, например, тот факт, что Бальзак, даже вопреки своим политическим симпатиям, сумел найти положительных героев своих произведений в среде народа. Именно поэтому Ленин назвал Л. Толстого зеркалом русской революции.

Иначе обстоит дело в искусстве социалистического реализма. Этот метод примечателен всемерным усилением сознательного начала, роли марксистско-ленинского мировоззрения в творчестве. Народность и партийность в нашем искусстве — не простое следствие реализма. Наоборот, именно следованием принципам народности и пар-

тийности обусловлено глубочайшее проникновение художника в жизнь народа; в этих принципах заключается тот «магический кристалл», благодаря которому художник не ограничивается простым накоплением жизненных наблюдений, но он осмысливает эти наблюдения, видит «за далью — даль», сохраняет в искусстве верность жизни.

Опыт советского искусства — убедительное свидетельство того, что народная жизнь во всем ее многообразии с учетом закономерных тенденций ее развития наиболее глубоко и полно отражается теми художниками, в творчестве которых критерием правды выступает партийность. Общеизвестно, что отступление от принципа народности и партийности неизбежно ведет к нарушению жизненной правды, а следовательно, к снижению или даже полному разрушению художественной ценности произведения.

Партийность искусства — категория не только политическая, но и эстетическая. Партийность выражается не только и даже не столько в идейно-художественной программе художника, сколько в самом его творчестве. Партийностью определяется преимущественный интерес художника к тем или иным жизненным явлениям, характер отбора жизненного материала, формирование замысла, его творческое осуществление. Партийность и мастерство в искусстве социалистического реализма неразрывны.

В решениях XXII съезда художественная культура социалистического и коммунистического общества выступает как органическое единство всех видов и жанров искусства.

В последние годы иногда выдвигались искусственные построения и надуманные «теории», авторы которых противопоставляли одни, якобы наиболее современные виды искусства другим видам искусства, как устаревшим, изжившим себя.

Так, например, сомнению подвергалась будущность реалистической живописи, на смену которой пришло якобы искусство художественной фотографии. Непривлекательным представлялся иным нашим товарищам и завтрашний день сценического искусства, которое, как им казалось, все в большей и большей мере будет якобы вытесняться более совершенным зрелищ-

ным искусством — кинематографом. Точно так же иногда сулят блестящее будущее одним жанрам и отказывают в праве на существование другим жанрам искусства. Так, например, львовский композитор заслуженный деятель искусств УССР А. Кос-Анатольский в статье «Чутко слышать жизнь» утверждает, что для отражения современной темы в музыке наиболее пригоден жанр музыкальной комедии; что же касается оперы, то, по его мнению, она представляет собой прекрасное искусство вчерашнего дня; советская действительность не дает материала для создания большого оперного полотна.

Все эти построения ошибочны не только в теоретическом отношении, но они прежде всего мешали творческой практике, создавали атмосферу надуманной «конкуренции» между отдельными видами и жанрами искусства, возвышали значение одних и принижали значение других искусств, неправильно ориентировали художника и зрителя.

Решениями XXII съезда предусматриваются благоприятные условия развития для всех видов и жанров искусства; ни решения съезда, ни Программа партии не отдают предпочтения одному искусству по сравнению с другим. И это естественно.

Необходимость существования и развития всех искусств определяется тем, что ни один вид искусства не может своими собственными средствами выразить достаточно полно художественную картину мира. Такую картину могут дать только все искусства вместе взятые, и ни одно из них не может заменить собой другого, по аналогии с тем, как все искусства вместе взятые не могут заменить науки, а наука — искусства. Виды и жанры искусства не взаимозаменяемы. Конечно, каждое искусство имеет определенные преимущества перед всеми другими искусствами в изображении определенных сторон жизни под свойственным ему углом зрения. Но каждое из них в то же время ограничено по сравнению с другими искусствами. Так, например, ни одно искусство не может выразить многокрасочность природы с такой художественной силой, как живопись, но, конечно, живопись уступает музыке в эмоциональном отношении, в способности непосредственного выражения человеческого чувства. Это означает, что ни

одно искусство, по существу, не обладает никакими принципиальными преимуществами перед другими искусствами в главном — в способности глубоко проникать в изображаемые явления. Поэтому бесплодными и принципиально неверными являются попытки противопоставления искусств друг другу.

Эстетическая культура людей коммунистического общества будет более богатой, их эстетические чувства будут более развиты, чем эстетические чувства современного человека. Гармоничное развитие человеческой личности вызовет дальнейший рост художественных потребностей человека, а это означает, что будущее может вызвать к жизни возникновение новых искусств, но оно не отбросит искусства уже сложившиеся. Вполне возможно, что изменившаяся жизнь изменит и обогатит во многом некоторые из видов и жанров искусства, потребует их перестройки. Но это уже другой вопрос: ведь и наше время изменило некоторые традиционные формы развития отдельных видов и жанров искусства. Однако видоизменение и перестройка ничего общего не имеют с отмиранием отдельных видов искусства. История художе-

ственной культуры учит тому, что с развитием общества возникали новые виды искусства, но она не знает фактов, свидетельствующих об исчезновении старых его видов. Нет оснований предполагать, что в будущем будет иначе.

Программа КПСС зовет не к обеднению художественных запросов людей, а к их более всестороннему удовлетворению. Дать полное эстетическое наслаждение человеку, удовлетворять его высокие и разнообразные художественные потребности могут только все музы вместе взятые. Развитием каждой из них не обкрадывается, а обогащается художественная культура человечества.

□

На мартовском Пленуме ЦК КПСС Н. С. Хрущев отметил, что в Программе партии народы находят «правильные ответы на коренные вопросы современности». В полной мере это относится к теории и практике искусства. В партийной программе находят советские художники ответы на важнейшие вопросы, поставленные ходом развития современного искусства.

НОВОЕ В ЖИЗНИ — НОВОЕ В ДРАМЕ

Т. Трифонова

СМЕХ — ДЕЛО НЕШУТОЧНОЕ

В¹ конце 20-х годов иные теоретики утверждали: якобы сатира только тогда расцветает, когда острее ее направлено против основ социального строя. А потому советские писатели, которые стремятся поддержать и укрепить советский строй, должны отказаться от сатиры. Лишь враги революции могут найти в советской действительности материал для сатирического осмеяния. Примечательно, что эти благоглупости писались и говорились в то время, когда И. Ильф и Е. Петров уже опубликовали «Двенадцать стульев», когда «Клоп» был уже поставлен в театре Мейер-

хольда и Маяковский работал над «Баней».

«Теперь уже окончательно выяснилось, что юмор — это не ведущий жанр», — с печальной иронией писали Ильф и Петров в фельетоне «Листок из альбома». И они были правы, хотя время от времени, и в 30-х, и в 40-х, и в 50-х годах, провозглашалась необходимость появления в литературе новых Гоголей и Щедриных...

Выступая на XXII съезде партии, Александр Твардовский, очень уместно вспоминая слова Маркса: «человечество смеялось расстается со своим прошлым», — говорил о народной потребности в смехе, как в гневном обличительном смехе сатиры, помогающем в борьбе с пережитками прош-

лого, так и в естественном для счастливых и свободных людей смехе «радости, дружеской благожелательности, веселого и безобидного озорства». Поэт справедливо говорил о еще не до конца стертом «отпечатке угрюмости и некоторой безулыбчивости, который остался с той поры, когда нам часто было, что называется, не до смеха».

Как часто читали мы в унылых догматических статьях, будто серьезные мысли могут быть выражены только в серьезной форме, а потому комедия должна быть не столько смешной, сколько серьезной. Как часто предполагалось, что правда не может быть облечена ни в комический сюжет, ни в сатирические образы, ни в условно-фантастические формы. И социалистический реализм сводился к бескрыло-иллюстративному правдоподобию...

При этом забывалось, что искусство обладает драгоценной способностью выражать обобщающую и даже общечеловеческую мысль в форме единичной и конкретной. Прimitивная критика считала, что, выведя на сцену плохого управдома или милиционера, незадачливого директора или бездарного ученого, искусство подразумевает не равнодушных и бездарных, какие бы должности они ни занимали и к какой профессии бы ни принадлежали, а направляет свои стрелы против всех милиционеров, всех управдомов, всех ученых. Отсюда недалеко было и до подозрительного предположения, что сатирик (и даже юморист) посягает на целесообразность самого существования милиции, домоуправления или науки...

Увы! Такой взгляд на сатиру не был изобретением современных догматиков. Еще Гоголь жаловался: «Если, например, сказать, что в одном городе один надворный советник нетрезвого поведения, то все надворные советники обидятся...»

С точки зрения современных продолжателей скудных мыслей надворных советников, если уже осмеивать, то рядом с плохим милиционером или управдомом непременно нужно изобразить и хорошего. Да и не одного, а побольше: ведь большинство представителей данной профессии, как и сама профессия, не подвергаются сомнению?

Результаты такого подхода всегда плачевны: осуждаемый сатириком порок вы-

водится из-под обстрела, из явления, достойного осуждения и осмеяния, превращается в частный и весьма локальный случай. По-видимому, — и это подтверждает опыт всей мировой и русской сатирической литературы, и в частности драматургии, — сатира по самому своему существу предполагает широкое использование условных приемов, доведенных до гротеска преувеличений, до неправдоподобия заостренных ситуаций. Именно этих особенностей сатиры не учитывали те, кто требовал от сатирических произведений строгой уравновешенности добра и зла. Именно забвение специфических особенностей сатиры и привело к зачислению «по ведомству сатиры» любого отрицательного персонажа в произведениях, отнюдь не сатирических. И оказывалось, что элементы сатиры присутствуют чуть ли не в каждом романе или пьесе чуть ли не каждого автора. Далее оказывалось, что сатира легко вкрапляется в любой стиль и жанр, соседствуя с глубоким психологизмом, лиричностью, реалистической полнотой и многогранностью изображения.

Но сказав «а» нужно было сказать и «б». Если в сюжет и образную систему несатирического произведения так легко входят элементы сатиры, то не логично ли предположить, что и в произведениях сатирических с той же легкостью и органичностью могут быть включены элементы и персонажи, лишённые не только сатиричности, но и даже не окрашенные юмором? А допустив (и даже возведя в правило) эту мысль, не трудно прийти и к требованию, чтобы в каждом сатирическом произведении непременно и обязательно присутствовали положительные персонажи.

Обязательность положительных героев в сатирических произведениях мотивировалась, с одной стороны, глубокими размышлениями о ведущих началах советской жизни, а с другой — упрощенным, среднеарифметическим представлением о типическом. Отрицательным явлениям и персонажам отказывалось в типичности на том лишь основании, что они не выражают передовых тенденций нашего общества, его социалистической сущности. При этом арифметика использовалась весьма своеобразно, я бы даже рискнула сказать — субъективистски: единичное, только еще зарождающееся положительное явление

можно и даже нужно было трактовать, как типическое; при изображении же отрицательных фактов предлагалось всячески подчеркивать их исключительность, нетипичность, единичность, даже случайность и немотивированность.

Вполне естественно, что все это вело не только к ослаблению и даже почти полному отсутствию сатиры, но и к фактическому исключению сатиры из реалистического искусства. Ведь реалистическое искусство (в том числе социалистический реализм) характеризуется типическими характерами в типических обстоятельствах... А если сатира имеет дело лишь с нетипичным, то можно ли ее отнести к реализму?

Стоит заметить, что все эти скудные рассуждения строились на полном забвении богатейших традиций как теории, так и художественной практики сатирической литературы.

Ведь еще Щедрин говорил о том, что не положительный персонаж, а положительный идеал художника придает ясную направленность сатирическому произведению («для того, чтобы сатира была действительной сатирой и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтобы она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее»).

Высказывания Маяковского, хотя и прикреплённые к его практической работе, также отчетливо выражают сущность сатиры. Достаточно вспомнить заметку «Что такое «Баня»? Кого она моет?», в которой прямо сказано, что в комедии «не так называемые «живые люди», а оживленные тенденции» — иными словами: образы заостренные и обобщенные, отличающиеся от конкретного фельетонного факта с «единственным устремлением, если фельетон был щелчком, углубленная литературная вещь пусть ляжет кулаком...»

Но мало соглашаться с мыслями великих сатириков. Еще важнее, что произведения, бывшие при своем появлении чрезвычайно злободневными и остросовременными, с успехом выдерживают испытание временем.

Сколько лет не видели сцены, а с каким увлечением смотрят сегодня зрители и «Клоп», и «Баня», и «Мистерия-Буфф»! Как современны американские памфлеты Горького, написанные более по-

лувека назад! С каким интересом встретили читатели новые издания М. Кольцова, как читают и перечитывают романы и фельетоны Ильфа и Петрова! А ведь были у нас и такие мастера, как Михаил Зощенко, умевший с необыкновенной тонкостью и вместе с тем до предела смешно показывать мещанство, обладающий удивительной способностью создавать повествование одновременно стилизованное, сказовое, передающее образ рассказчика (часто являющегося объектом осмеяния) и звучащее естественно, просто, непреднамеренно.

Да не только сатира — даже не слишком острые, просто забавные комедии, как, например, до сих пор не сходящие со сцены «Квадратура круга» Валентина Катаева или «Чужой ребенок» В. Шкваркина, тоже оказываются долговечными... Наконец, у нас есть драматургия Евгения Шварца — образец сатиры умной, глубокой, беспощадной и вместе с тем доброй, я бы сказала — сатиры философской и этической. Впрочем, его блистательная антифашистская пьеса «Дракон», ставшая одной из первых постановок в Народном театре польского города металлургов Новая Гута, до сих пор не ставилась ни одним из наших театров.

Разумеется, никакие образцы прошлого не могут приниматься безоговорочно и догматически. Наверно, появятся комедии, в которых присутствие положительных персонажей окажется оправданным и не ослабит обличительную силу смеха пьесы в целом. Возможно — и без всякого ущерба для идейного их содержания — появление и таких пьес, в которых изображение и осмеяние зла будет единственным, или, во всяком случае, преобладающим содержанием. И сатирическая драматургия будет звать на борьбу с теми явлениями, которые еще цепляются за нашу жизнь и мешают нашему движению.

2

У Сомерсета Моэма есть рассказ про модную писательницу, у которой критика находила в числе многих высоких достоинств еще и весьма тонкий юмор. С приписуем ему самому юмором Сомерсет Моэм пишет: «Это был не юмор мыслей и даже

не юмор слов; это было нечто куда более тонкое — юмор знаков препинания: из точки с запятой она умела выжать весь юмор до последней капли, и никто не мог с ней в этом сравниться».

Увы! Читая или смотря иные наши пьесы, претендующие на титул комедий и даже комедий сатирических, порой настолько трудно обнаружить в них юмор, что зритель искренне недоумевает, почему роко-чущим басом смеется актер или веселым сопрано заливаается актриса.

А ведь без смеха, без юмора — сатира не сатира! И давно пора условиться: сатирическое изображение предполагает не просто резкое осуждение и не деловую серьезную критику недостатков, пороков и их носителей, а именно осмеяние, высмеивание, уничтожение смехом — презрительным и гневным. В сатире нельзя без смеха и нельзя без остроумия!

Но вызвать гневный и презрительный смех, а не легкую усмешку, мало отличающуюся от равнодушного пожимания плечами, могут только предметы и ситуации, действительно достойные осмеяния. И, может быть, на нашей сцене так мало настоящего грозного смеха главным образом потому, что комедиографы часто мельчат сюжеты своих пьес и образы своих героев. Ограниченные и даже случайные мишени не требуют для своего поражения не то что крупнокалиберной артиллерии, но и сколько-нибудь остро отточенных стрел. А если при этом комедия строится с соблюдением полного жизненного правдоподобия и характеры ее персонажей — упаси боже! — несколько не заострены, то и потребности в смехе не возникает: зритель легко соглашается с автором, что такие-то действующие на сцене лица плохи, а такие-то хороши, и спешит вручить гардеробщику номерок от пальто и галош...

Для иллюстрации остановимся на двух пьесах Сергея Михалкова — «Памятник себе» и «Эцитоны бурчелли». Обе пьесы задуманы как сатирические комедии. Но первая получилась гораздо значительней, острей и удачней, и совсем не потому, что неумеренную погоню за славой можно в какой-то мере считать продуктом периода культа личности, а в «Эцитонах бурчелли» речь идет о корыстолюбии и лицемерии. Право же, стяжательство и двоедушие — пороки не менее вредные, нежели тщесла-

вие, и коренятся они в конечном счете в тех же причинах — в чуждой социалистическому обществу морали. Так, может быть, дело в самом методе изображения? Может быть, дело в неписанных законах сатиры, нарушение которых невольно мельчит представление о самом объекте осмеяния?

В «Памятнике себе» Михалков решительно оторвался от внешнего правдоподобия и бытовизма и смело пошел по линии гротеска и условности. Самая ситуация — приобретение старого кладбищенского надгробья для того, чтобы обеспечить самому себе достойный памятник, — в достаточной мере фантастична. Но таковы, видимо, законы сатиры, что ситуация явно гротескная и лишенная бытовых примет вызывает наиболее острые ассоциации с явлениями реальной жизни. Что с того, что перед нами не всего лишь перебриска директора бани на должность заведующего кладбищем? Разве не возникает с неизбежностью мысль о других подобных перебрисках? А назначение на кладбище приобретает еще и второй смысл: не пора ли, в самом деле, исчезнуть из нашей жизни таким работникам и таким назначениям?

Комическая ситуация, придуманная автором, дает простор и для комических характеров: им есть где развернуться. И проявляются они с той остротой, с тем преувеличением, которое диктуется остротой и подчеркнутой гротескностью ситуации. Нельзя же заставить несколько не гипертролизованного персонажа всерьез примериваться к мраморному креслу надгробья?

«Памятник себе» вызывает смех — и не отдельными смешными и остроумными репликами, не отдельными эпизодами и поворотами сюжета (а их много и они действительно смешны), а всей совокупностью характеров и обстоятельств.

Характеров и обстоятельств? Типических? Значит, при всей немыслимой неправдоподобности комедия Михалкова реалистична? Да, конечно! Потому что реализм требует прежде всего правды мысли и отнюдь не исчерпывается фактической достоверностью; реализм может использовать как средства романтического приподымания добра, так и сатирического принятия зла. И если совершенно неправомерным был распространенный в свое время тезис, что типизация всегда требует заострения и преувеличения (в том числе явлений

только возникающих, что приводило к субъективистскому отождествлению желаемого с существующим), то сатирическая типизация чаще всего связана именно с преувеличением и заострением тех черт характера и явлений действительности, которые сатирик осмеивает.

Но обратимся к «Эцитонам бурчелли». Как бы иронизируя над превратностями сатирических сочинений, Сергей Михалков написал ремарки, которые понятны внимательному читателю, но вряд ли могут дойти до зрителя: «образы отрицательных персонажей ни в коем случае не карикатурны», «во время действия на скамью садятся только отрицательные персонажи», и, наконец, в финале: «над дачей проносится очистительная гроза».

Что и говорить: люди, готовые горло друг другу перегрызть за раздел наследства якобы любимого мужа и отца, достойны осуждения. Но — как бы это точнее выразить? — их осуждение само собой разумеется. Для того чтобы согласиться с автором, зрителю не надо ни смеяться, ни раздумывать. Впрочем, смеяться в пьесе не над чем. Ситуация, придуманная Михалковым, может быть занятна, но не смешна: пожилой ученый (специалист по изучению муравьев — эцитоны бурчелли) решил для собственного удовольствия и самоуверждения на старости лет прыгнуть с парашютом, а родственники встревожены его намерением. Поведение родственников вполне реально, но тоже совсем не смешно: одни — отрицательные, иногда садящиеся на уже упомянутую садовую скамью, — начинают заблаговременно делить наследство; другие — положительные — бескорыстно поддерживают профессора в его намерении, а младшая и наиболее положительная дочь Александра прыгает вместе с ним, да еще с самолета, который пилотирует ее собственный, вполне положительный муж, самый положительный из всех зятьев профессора.

Советским людям очевидно: если крупный ученый, артист, писатель, общественный деятель своими заслугами и своим трудом получил право на пользование «дополнительными благами», то его дети — плохие или хорошие — тут ни при чем. Ни бескорыстные, ни корыстолюбивые — они не заслужили никаких привилегий. Но такая «постановка вопроса» в комедии отсут-

ствует, и она, в сущности, лишь плоско утверждает аксиому: бескорыстные и любящие дети лучше плохих и жадных...

Может быть, здесь имеет значение и тот факт, что сама ситуация в нашем обществе в достаточной мере исключительна: много ли, в самом деле, у нас владельцев таких «богатств», которые могут служить предметом споров о наследовании? Они есть, конечно, но больше в фельетонах о молодых и хищных профессорских жеманушках и избалованных профессорских сыночках, получивших титул «плесень». Сатирическая комедия могла бы быть удачной лишь при условии, что дурные или добрые «наследники» проявились бы не только в плане личных взаимоотношений с профессором, но и общественно. А никакого выхода (даже ассоциативного) за пределы личного участка комедия не дает.

Не слишком удачная ситуация облечена к тому же в форму бытовую, ординарную, в то время как сатире скорее присущ противоположный ход: бытовые, ординарные факты она облекает в формы гротескные, исключительные.

Вот и получилось назидательно и не смешно.

После удачного сатирического спектакля у зрителя остаются мысли — не преподанные дидактически (даже средствами «очистительной грозы», как гласит ремарка в «Эцитонах бурчелли»), а естественно возникшие из виденного. Заметим кстати, что зритель и читатель отлично чувствует не только текст, но и подтекст, не только диалог, но и паузу. Он умный, читатель и зритель, и менее всего нуждается в плоских поучениях.

Если задуматься над вопросом, в чем же не формально-стилистический, а идейно-содержательный смысл преувеличений и заострений, свойственных сатире, то ответ, как мне кажется, может быть только один. Смысл сатирических преувеличений (и в ситуациях и в характерах) состоит в том, чтобы создать укрупненный образ обличаемого зла, вызвать действительно гневный, действительно непримиримый смех. Зло должно быть показано сильным, опасным, вызывающим гнев, возмущение, протест. Оно не должно казаться «частным недостатком», робко скрывающимся между несомненными значительными успехами. Его поражение не должно выглядеть пред-

решенным и само собой разумеющимся. (Сколько писалось о том, что и в произведениях совсем не сатирических хождение по асфальтированным сюжетным дорожкам ослабляет действенность положительных героев! Если все это верно для романа или драмы, то во сто крат верней для произведений сатиры. А в пьесе «Эци-тоны бурчелли» зритель просто не в состоянии всерьез возмущаться мелкой возней незадачливых наследников и отлично понимает, что они будут легко и просто посрамлены.)

Надо добавить, что количественное преобладание добросовестных тружеников над тунеядцами, людей честных над лживыми, бескорыстных над жадными, принципиальных над беспринципными в сатирическом произведении таит в себе большую опасность: такое преобладание, хотя и перенесенное из жизни и отвечающее реальному соотношению сил в нашем обществе, в произведениях сатирических почти неизбежно приводит к ослаблению действенности, к ослаблению смеха — и к ослаблению идейного масштаба сатиры.

Недавно появившаяся сатирическая комедия А. Аля и Л. Ракова «...Опаснее врага» посвящена вопросам общественно весьма актуальным и написана живо, остроумно, по-настоящему смешно. В ней есть нечто и от фельетона, и от анекдота; конкретная ситуация комедийна по самому своему существу, хотя и построена на недоразумении. (А сколько было схоластических рассуждений, будто недоразумение или путаница не могут служить основой драматургического конфликта, хотя история мировой комедийной драматургии это наглядно опровергала множеством примеров — от «Мещанина во дворянстве» до «Ревизора»!)

Конкретная сатирическая ситуация (в явно псевдонаучном Институте кефира пронесся слух о начавшейся кампании по изгнанию дураков и невежд из науки) вызывает богатые ассоциации: самые должности заведующих «Отделом заместителей пробки» или «Отделом проектирования этикетирования» вызывают смех, когда вы их находите в программе. А когда вы слышите, как один из этих начальников глубокомысленно приходит к формуле, что «заместителем пробки называется пробка, сделанная не из пробки»; когда вы видите,

как другой начальник всерьез раздумывает над эскизами бутылочных этикеток, даже подведя под них «идеологическую базу», — у вас невольно возникают мысли о тех штатных бездельниках, о которых столько пишут газеты и которые еще существуют во многих очень полезных и нужных учреждениях.

И когда на сцене появляется никому не доверяющий начальник отдела кадров, молчаливо и подозрительно всматривающийся в зрительный зал, у вас невольно возникает в памяти не только прошлое недоверие к людям, но и сегодняшние пережитки формализма и подозрительности. А невежественные бездельники-аспиранты, ломающие голову над темами своих будущих диссертаций (вариант: «Борьба за...» и «Борьба против...»)? А молодая женщина секретарша, сегодня угодливо лебезящая перед директором, а завтра — едва пошатнулось его положение — готовая не только от него «отмежеваться», но и заполучить его визу на компрометирующий документ? А честный, но не в меру запуганный и только в своей безопасности думающий, робкий сотрудник, пишущий историю науки (вероятно, науки о кефире)? А ученый секретарь Хеопсенко, собирающий афоризмы «к случаю» для своего директора?

Именно потому, что все это прикреплено к несуществующему и явно нелепому Институту кефира, что все эти сатирические персонажи гротескно-преувеличенны, комедия вызывает столько острых ассоциаций и наполняется более широким содержанием. Содержанием очень современным, очень серьезным, несмотря на то, что смех постоянно вспыхивает в зале и порой заставляет артистов удлинять паузы...

Идейная направленность комедии не вызывает и не может вызвать двух мнений: долой бюрократов, долой бездельников, долой дураков, долой неучей и невежд, долой карьеристов — вот к чему зовут авторы пьесы. И зритель от души с ними соглашается, насколько не сомневаясь, что ему, зрителю, гражданину социалистического общества, вполне посильна задача избавиться от дураков и бездельников, карьеристов и бюрократов.

Но авторы не довольствовались тем, что зрителю самое их отношение к осмеянным явлениям подскажет тот положительный идеал, из которого, говоря словами Шед-

рина, «отправляется творец» сатирического произведения. Авторы посчитали необходимым тут же, на сцене, показать и честных ученых, не преследующих иных целей, кроме успехов науки. Хотя и профессор и его лаборанты гораздо бледнее и безличнее, чем персонажи отрицательные, их присутствие в пьесе оправдано до тех пор и в той степени, пока они выполняют действительную функцию в сюжете. Сюжет же развивается так, что все сатирические персонажи устремляют свой «огонь» именно на маленькую лабораторию профессора Куранова, именно Куранова и его лаборантов они собираются объявить дураками... Такой оборот дела вполне соответствует сатирической природе пьесы. И если бы этой подменой дураков действительных дураками мнимыми все и ограничилось, если бы к тому же в ролях Куранова и лаборантов было поменьше общих розовых и голубых сентенций — положительные персонажи в данной сатирической комедии были бы вполне уместны.

Но...

Прежде чем говорить о главном недостатке пьесы, обратимся к одному из главных ее достоинств, к очень интересно написанному образу, о котором мы пока умолчали — к образу директора института по фамилии Допетровский. Это человек большого размаха, привыкший руководить, любящий руководить и усвоивший множество «руководящих приемов». Он умеет быть простым в обращении, умеет похлопать по плечу, умеет быстро ориентироваться, умеет наивыгоднейшим для себя образом «расставить силы» и организовать оборону от надвигающихся неприятностей, умеет быть требовательным и жестким... С осанкой барина, с набором «руководящих фраз», прикидывающийся скромным, но упивающийся подхалимскими похвалами, Допетровский вырастает в фигуру очень значительную — особенно значительную в наши дни, когда партия так остро ставит вопрос о подлинном, умелом, квалифицированном руководстве на всех участках нашей экономической и культурной жизни.

Создавая этот на редкость удачный (его по праву можно назвать типом) образ, авторы комедии завершили его роль замечательным монологом. Уже понявший, что час крушения настал, уже покинутый все-

ми своими разбежавшимися приспешниками, Допетровский выносит стул на авансцену и говорит в публику, искренне и раздумчиво перечисляя по пальцам те обвинения, которые на него теперь обрушатся: «расти перестал, нового не видишь, поперек движения стоишь, вперед не двигаешься, назад тянешь...»

Совершенный моральный крах! Но полно! Так ли легко сломить этого крупного и крупнобеспринципного человека?

Нет, говорят нам авторы, это не легко! Вот он сокрушался о своем падении, вот он чувствовал себя выбитым из колеи, но привычка приспособляться к любому положению приходит ему на помощь. Его осеняет мысль: а что если стать первым? стать зачинателем движения «самосвалов», тех, кто добровольно откажется от высокой должности и предложит уступить свое место более способным? Грустной искренности как не бывало, и Допетровский уже размечтался о новой славе, о новом успехе: «Ведь об этом в газетах будут писать! За это и наградить могут! Даже бюст водрузить могут!» Только бы никто не опередил! С этой мыслью он бросается за кулисы, чтобы подать спасительное заявление.

А зрители, воспринявшие каждое слово этого монолога, каждый жест прекрасного актера П. Панкова (Ленинградский театр Комедии), уверены, что спектакль окончен. Они полностью поняли замысел авторов, они осудили тех, кого не может не осуждать советское общество, они понимают, что пьеса еще раз, но своими средствами сказала о том, о чем так решительно говорилось на XXII съезде партии, о чем говорится на пленумах ЦК, о чем пишутся статьи и фельетоны.

Но если зрители вполне удовлетворены, то неудовлетворенными остались авторы пьесы. И вот они написали еще одну сцену, совершенно ненужную и бессодержательную, в которой добродетель торжествует, а порок наказан: появляется приказ о ликвидации нелепого института, выясняется, что изгнание дураков — никакая не кампания, а положительные герои получают все условия для плодотворной работы... Этот финал не только затягивает пьесу, но и вносит в нее не свойственную и даже противопоказанную сатире ноту примиренности, успокоенности.

Когда мы утверждаем, что положительные персонажи в сатирической комедии необязательны, это не означает, конечно, что сочетание сатирического и не сатирического изображения вообще невозможно. Это не значит, что элементы сатиры теряют свою остроту и значение в тех случаях, когда драматург находит их органическое сочетание со всей образной системой, со всем развитием действия в психологической драме или бытовой комедии.

В сочетании различных методов изображения состоит, например, одна из своеобразных черт драматургии А. Корнейчука. Особенно интересна была в этом отношении пьеса «Фронт»; совершенно реальная сцена на переднем крае (разговор между солдатами разных национальностей Советского Союза) здесь оттеняла своей суровой правдой картины, изображающие возню сатирических персонажей — Крикуна, Хрипуна и иже с ними. Если окружающие Горлова персонажи были нарисованы почти карикатурно, то сам генерал Горлов, который, по существу, питал их и привлекал к себе, был написан без сатирического преувеличения и вырос в фигуру, отражающую трагические противоречия времени. Критика Горлова и «горловщины» велась средствами не только сатирическими, но и психологическими и драматическими. Противоречие между Горловым и Огненным рещалось и осмеянием и всерьез. Может быть, в пьесе, появившейся в самый тяжелый период войны, когда в самой жизни речь шла о судьбах тысяч и десятков тысяч людей, о судьбах фронта и Родины, преобладание сатирического осмеяния было бы неуместным. Но элементы сатиры, использованные для критики явлений, хотя и важных, но второстепенных, так сказать «сопутствующих» Горлову, оказались не только уместными, но и придали всей пьесе особый, присущий именно Корнейчуку колорит.

Нет необходимости повторять всем известные слова Н. С. Хрущева о сатирическом образе носителя порочных методов руководства колхозами Македона Сома в пьесе «Над Днепром». Об этих словах следует напомнить потому, что в них — не только дана оценка конкретного литературного персонажа, но и практически оп-

ровергается тот примитивный подход к образам искусства, о котором мы уже говорили. В самом деле: нельзя же думать, что в образе Сома драматург рисует всех председателей колхозов! Но тот факт, что подобные типы руководителей и до сих пор еще встречаются, не подлежит сомнению. И прямо сказано: «Не обижайтесь на писателя, а вытравляйте таких Сомов, чтобы не позорили они имя председателя колхоза».

Корнейчуку удалось найти такое сочетание сатирической комедийности с «серьезной» драмой, при котором сатирический персонаж, несмотря на элементы преувеличения и шаржа, не «выпирает», не кажется карикатурой, наклеенной на живописное полотно. Однако свойственное Корнейчуку объединение в драматическом действии элементов самых разнообразных и как будто бы стилистически несовместимых, не может служить эталоном! Здесь нужны поиски и поиски, нужен пристальный анализ этих поисков, нужно внимательно присмотреться и к неудачам, особенно к недостаткам удачных пьес.

Мы уже говорили о том, как снижает боевое звучание сатиры искусственно благополучный конец, смахивающий на традиционный «хэппи энд» голливудской кинематографии. Не менее пагубным оказывается и подмена серьезного (хотя и комедийного) художественного анализа явлений какими-то чисто внешними мотивировками, как это получилось, например, в «Добряках» Леонида Зорина.

Пьеса эта остро сатирична, действующие в ней лица — весь синклит ученых — очерчены едко, насмешливо, беспощадно. И главный ее «герой» — ничтожество, пользующееся «добротой» и академической вежливостью своих невольных покровителей, нарисован с большой характерностью. Начиная с первой сцены, когда ученые торжественно, как на некоем богослужении, ходят вокруг треножника (напоминающего об античности, к которой все они причастны в своих исследованиях), а невежественный проходимец нахально прикуривает от горящего на треножнике вечного огня (надо думать — вечного огня науки, разума), действие разворачивается остроумно, напряженно, динамично. И все бы хорошо, если бы не финал, в котором мы узнаем, что «герой» оказался простым

мошенником. У него, оказывается, даже и образования никакого нет! Он действовал подлогом, обманом, жульничеством!

Но ведь обмануть в отдельном случае можно и не «добряков»! Так, вместо осмеяния серьезных недостатков в присуждении ученых степеней и выдвижении на научные посты, огонь переносится на частный случай; острие пьесы, нацеленное, казалось, на важное общественное явление, оказывается обращенным на... заурядного жулика. Но разве для того, чтобы убедить зрителя в том, что жулики плохи, надо писать пьесу?

Я несколько (и притом намеренно) сгущаю краски, но, право же, комедия приобрела бы большую остроту и целенаправленность, если бы удар был нанесен по тем отнюдь не научным соображениям, которые нередко помогают не жуликам, а просто-напросто бездарностям и ничтожествам преуспевать на научном поприще. Такая заостренность пьесы кое-кого могла бы и рассердить, но комедия приобрела бы большее общественное звучание.

Впрочем, ни благополучные концы, ни торжество добродетели, ни жулики не возбраняются талантливому комедиографу. Возможность самых неожиданных приемов и решений особенно видна, когда вспоминаешь замечательную драматургию Евгения Шварца, чье творчество еще по достоинству не оценено ни театрами, ни театральной критикой. Если говорить о жанре, о характере пьес Евгения Шварца — таких, как «Тень», «Обыкновенное чудо», «Голый король» и «Дракон», то их на первый взгляд трудно даже отнести к комедиям сатирическим. Сколько в них доброты, сердечности, человечности, сколько в них действует хороших и добрых людей, сражающихся со злом и побеждающих зло! И сколько в них беспощадной ненависти к несправедливости, лживости, жестокости, ханжеству, лицемерию, своекорыстию, жадности — ко всему, что уродует жизнь и мешает человеческому счастью. Но, сказав слово «ненависть» и вспомнив чуткого и жизнерадостного Евгения Шварца с его шедрым сердцем и добрым сочувствием к людям, невольно думаешь, что «ненависть» — это неточное слово. Ненависть Шварца, как и его сатира, — особого рода. Он просто не принимает зла, не при-

нимает пошлости и пакости и умеет так показать зло, пошлость и пакость, что нам, как и ему, становится очевидным: все это противоречит человеческой норме, всего этого просто не должно быть. Да, конечно, Шварц ненавидит и осмеивает зло. Но, показывая зло, он всегда исходит не из ненависти к злу, а из любви к добру, его насмешка всегда немножко снисходительна, хотя и ничего не прощает: просто он очень тонко и точно показывает, как ничтожны, как внутренне бедны все эти отрицательные персонажи. И в каждой его пьесе — даже самой суровой и острой — всегда действует, вызывая горячее сопереживание зрителей, подлинный герой, Человек с большой буквы, рыцарь без страха и упрека. Это Ученый и Ануциата в «Тени», это свинопас Генрих и ткач Христиан в «Голом короле», это рыцарь Ланцелот в «Драконе». И такова сюжетная структура этих комедий, что светлые их герои, поборники правды и добра, всегда поначалу оказываются на краю гибели, претерпевают всевозможные злоключения, подвергаются преследованиям и смертельной опасности... Но именно потому, что зло конкретно направлено на любимых героев Шварца, именно потому, что зритель все время тревожится за судьбу этих героев — ненависть к злу становится особенно острой, непримиримой, как бы личной. Высокие моральные и общественные идеалы воодушевляют и ученого, и свинопаса, и ткача, и рыцаря Ланцелота. И вступают они в бой со злом не ради себя, а ради спасения более слабых, страдающих от зла людей. Часто это битва за любовь, за беззащитную девушку — как в «Голом короле» или «Драконе». Но это лишь присущий романтической сказке сюжетный прием. Рыцари из пьес Шварца воюют не за малое свое счастье, а за счастье всех людей на земле.

Пьесы Шварца не только сказочны по своим сюжетам, но и прямо связаны со сказками Андерсена. Выбор этого, оказавшегося таким плодотворным, творческого источника связан, как мне кажется, не только с обаянием андерсеновских сказок, очень созвучных лирико-романтическому дарованию Шварца, но и со стремлением обнажить общечеловеческий, неумирающий смысл тех моральных принципов добра и справедливости, которые выражены в этих сказках. Подобно тому, как Шварц

нашел современное звучание в творениях датского сказочника, так и его собственные пьесы сохраняют актуальность и сатирическую остроту на протяжении уже многих лет.

В этом долголетию — важнейшая черта подлинного, глубокого сатирического искусства, отличающая его от однодневок, точно прикрепленных к конкретному факту: оно меняет своего адресата, наполняется новым содержанием, бьет по новым мишеням.

Драматургия Гоголя, точно нацеленная на чиновничий строй царской России, сохраняет свое значение как верная сатирическая картина той эпохи; но она — не только рассказывает о прошлом, но и обличает «хлестаковщину» и пошлость, еще уцелевшие в настоящем.

Школьники пишут по Грибоедову сочинения о дворянской Москве начала XIX века, но крылатые стихи из «Горя от ума» вошли в поговорку, а персонажи, подобные Молчалину, и сегодня узнают себя в бессмертной комедии.

Вот почему сказочные и условные сюжеты так хорошо служат сатирику: то, что относится к неведомой стране (как в «Тени», «Голом короле» и «Драконе»), легко соотносится с широким кругом пороков, имеющих настолько многовековую распространенность, что их можно, пожалуй, назвать «общечеловеческими». При своем появлении они были очень конкретно «прикреплены» к гитлеровскому режиму. Но, сохраняя это свое значение, они приобрели и более обобщенный смысл: в «Драконе» отчетливо слышен протест против самовластия, в какие бы формы оно ни облекалось; в «Голом короле» высмеиваются подхалимство, своекорыстие и карьеризм, какими бы словами они ни прикрывались; а в «Тени» обличаются двоедушие и лицемерие, фальшь и ложь, в какие бы одежды они ни рядились.

В пьесах Шварца поражает отточен-

ность, остроумие, часто афористичность каждой реплики, ясность и точность мысли. Вот уже где юмор — тонкий и очень доходчивый, добрый и беспощадный — не приходится искать в знаках препинания! Вот уж где идеал писателя и его моральные принципы не скрыты, а высказаны с простодушной и мудрой прямоотой!

Подобно всем произведениям подлинного искусства, пьесы Шварца имеют очень широкий круг зрителей: и если дети следят за фантастическим сюжетом сказки, воспринимая его занимательность и усваивая лишь самые простые моральные принципы, то зритель более взрослый и более искушенный находит пищу для раздумий о самых сложных проблемах современности и в сюжетах, и в тексте, и в подтексте этих пьес. Емкость их содержания словно возрастает по мере того, как к ним обращаются люди.

А происходит это от глубины и современности мысли, от современности идеала, во имя которого творил драматург. Именно в богатстве мысли и высоте этических идеалов заключается непреходящий успех лучших произведений сатирической драматургии. Только значительность замысла и глубина обнажения темы могут принести долголетие сатире — самой злободневной и острой.

И в тех поисках, которые предстоят советскому театру и которые за последнее время заметно усиливаются, надо помнить, что подлинная сатира вырастает только из высокого положительного идеала, что она питается благородными идеями, выходит из высоких критериев и говорит от имени народа. Тогда она становится по-настоящему непримиримой, тогда ее удары точны и неотразимы, тогда она не декларациями и не благополучными финалами, а самым отрицанием зла утверждает немеркнущие принципы того общества, в котором человек человеку друг, товарищ и брат.

И. Громов

ТОЛЬКО ЕДИНЫМ ФРОНТОМ

1. Пора понять друг друга

Оказывается, трудно спорить по вопросам совершенно бесспорным.

Уже продолжительное время идет разговор о том, какой должен быть герой на-

шего времени, а дискуссии по поводу того, что следует подразумевать под понятием «современный положительный герой», разгораются снова и снова.

В реальной действительности каждому из нас приходится встречаться с людьми, вызывающими чувство уважения и, не побоимся высокого слова, восхищения. Это люди разных профессий, разных возрастов, темпераментов... Мы ими гордимся, дорожим их дружбой и стараемся быть похожими на них.

Разве не так?

И надо быть духовно слепым, чтобы не замечать существование людей, воплощающих в себе лучшие человеческие качества.

Казалось бы, все ясно. И трудно, даже бессмысленно отрицать то, что герои, реально существующие в жизни, должны быть отображены в произведениях искусства самых различных жанров и видов.

Но, как показывает действительность, не всем хочется соглашаться с этим.

Что же происходит в таком случае? Оказывается, нашелся некий тактический маневр. Понятие «герой нашего времени» подменилось понятием «идеальный герой». А с ним-то уже и началась борьба.

Сколько остроумия, язвительности, желчи было потрачено на уничтожение несчастного «идеального героя»! Каким уничтожающим насмешкам он только не подвергался! Карикатуристы изображали его то с венчиком на голове и крылышками за плечами, то в виде манекена ателье мод...

Потянулись длинные, нудные споры о том, можно ли показывать героя «с недостатками» или только без оных, может ли он ошибаться или нет, имеет ли он право на сомнения или ему все должно быть ясно с первого взгляда...

Вот и сейчас А. Караганов в статье «Еще о герое нашего времени» пишет: «Проблема современного героя требует (и от драматургов и от критиков!) настоящих усилий, подлинно творческих исканий. И не надо делать вид, что она абсолютно ясна и только недостатком писательского мастерства можно объяснить, почему так

редки крупные народные характеры в новейших пьесах... «Окончательная ясность» схоластических суждений о том, каким должен быть герой, может только помешать живому творчеству. При умозрительном подходе к делу критика не принимает в расчет реальность — сегодняшние успехи и сегодняшние трудности в формировании нового человека; она устремляется к готовому результату, минуя процесс, а результат этот конструирует посредством аналогий, ассоциаций и домыслов».

Кого так грозно обвиняет критик? Неужели А. Караганов, опытный и умный исследователь современного театрального искусства и драматургии, всерьез думает, что у него появился противник, задавший странной целью сочинять рецепты изготовления положительного героя?

Не знаю, но мне лично не приходилось читать ни одной статьи, не приходилось слышать ни одного выступления, в которых содержались бы призывы показывать героев без преодоления ими каких-либо трудностей, без внутренней борьбы при решении тех или других сложных вопросов окружающей действительности. А если и говорилось кем-то нечто подобное, то, право, это выглядело настолько наивно, несерьезно, что вряд ли нужно на опровержение подобных высказываний тратить столько энергии и пафоса.

Какой же характер хочется видеть на сцене, о какой роли мечтают сейчас крупнейшие мастера нашего театра?

Многие пьесы последнего времени посвящены современной колхозной деревне. И почти в каждой показан председатель колхоза, увенчанный множеством наград, имеющий в прошлом большие заслуги, а ныне почивший на лаврах, размякший в тени бронзового монумента, еще при жизни воздвигнутого в его честь.

Разумеется, драматурги, изображающие председателей колхозов такого типа, не выдумали их, они опирались на жизненные факты. О таких горе-руководителях, потерявших перспективу, не способных почувствовать новые требования времени, много говорилось и на пленумах Центрального Комитета, посвященных сельскому хозяйству, и на многочисленных зональных совещаниях работников колхоз-

ных и совхозных полей, и в различных органах печати.

Но почему вдруг оказались столь похожими председатели колхозов в пьесах разных авторов, но и разных жанров? Почему так мало было показано руководителей колхозного производства совершенно иного профиля, иного склада души? Может быть, их нет?

Хочу сослаться на одну личную встречу. Возвращаясь из Молдавии в ноябре прошлого года, я очутился в купе с одной супружеской парой. Поезд отходил из Кишинева глубокой ночью, разговориться нам сразу не пришлось. Однако бросилось в глаза то, как изящно, со вкусом были одеты мои спутники. У мужчины на лацкане костюма поблескивал значок Депутата Верховного Совета.

На следующий день мы познакомились. Разговор начался с того, что они меня спросили, не знаю ли я драматурга Виктора Розова. Оказывается, находясь в прошлый приезд в Москве, мои спутники слушали выступление драматурга по телевизору. В. Розов говорил о молодом современнике, о формировании его души, о тех болезненных явлениях, которые имеют место в жизни молодежи. Моим новым знакомым показалось, что писатель не смог ясно ответить — почему в нашей действительности у отдельных молодых людей могут проявляться отвратительные, чуждые нашему обществу черты, где их корни, что их порождает. Супруги захотели повидаться с Розовым, лично побеседовать с ним. Но, к сожалению, эта встреча не состоялась, то ли потому, что Виктора Сергеевича не было в Москве, то ли помешало какое-то другое обстоятельство.

Кто же эти люди, так живо интересующиеся актуальными вопросами искусства? Он — председатель, а она — агроном одного крупного молдавского колхоза.

Как-то, некоторое время спустя, мне попался интересный литературный документ: «Слава труду» — сборник статей о лучших людях наших дней. И в нем я прочел очерк Николая Печерского «Певец виноградарства», в котором рассказывалось о руководителе колхоза «Бируинца» («Победа») Александре Лазаревиче Попове. Нужно ли добавлять, что это был мой случайный знакомый.

Думается, что надо не столько воевать

с «идеальным героем», сколько ближе знакомиться с биографиями наших современников, лично встречаться с людьми, подобными Александру Лазаревичу Попову. Тогда легче можно будет понять друг друга, понять, о каком типе современного драматического героя нужно сейчас говорить.

Мало того, пора раз и навсегда перестать ссылаться на кого-то, кто будто бы утверждает, что современный герой не должен изменяться в процессе развернувшегося конфликта, не должен преодолевать в себе тех или других противоречий, освобождаться от иных слабостей и недостатков.

К слову, скажем о тех пресловутых человеческих слабостях, без которых иным критикам не мыслится создание живого, полнокровного сценического образа.

В Воронежском драматическом театре имени Алексея Кольцова в спектакле «Ленинградский проспект» роль Василия Павловича Забродина играет Сергей Папов.

Знакомые с пьесой Исидора Штока помнят, как старый Забродин выдает деньги сначала своей жене Клавдии Петровне, а потом — Маше, жене младшего сына Бориса, ставшей хозяйкой дома после смерти верной, многолетней спутницы Василия Павловича.

Вообще-то тот контроль, который установлен в семье старший Забродин над «финансами» дома, нельзя посчитать серьезным недостатком, умаляющим духовные качества старика. Что ж поделать, такова его натура. Это не мешает ему жить в мире и согласии с женой, которая не очень обижается на такой семейный порядок.

А вот Сергею Папову не захотелось примириться с подобной чертой в характере своего героя, вернее — он просто не смог ее принять. В его понимании Василий Павлович Забродин — это воплощение лучших качеств старой рабочей гвардии, это образец настоящего русского человека, Современника с большой буквы. Даже такой незначительный штрих характера, как пресловутая выдача денег, для Папова оказался неприемлемым в его видении образа.

Как же быть?

Вымарывать из текста места, не укладывающиеся в режиссерский и актерский замысел? Нельзя. И театр по-своему, даже

в некотором споре с автором, нашел решение.

В первом случае, когда Забродин — Папов дает деньги по просьбе Клавдии Петровны, все играет легко, с улыбкой. Создается впечатление, что просто это некий шуточный ритуал «главы дома». А вообще-то доступ к деньгам открыт свободно.

Более сложно и более интересно играет «тема денег» во втором случае — с Машей.

Маша произносит: «Дядя Вася... у нас деньги кончились...»

Забродин — Папов вздрогнул, услышав это обращение. На его лице появилось что-то даже похожее на испуг. Потом он посмотрел на фотографию Клавдии Петровны, глаза его потеплели, он медленно подошел к Маше, взял в свои большие, нежные руки ее голову, прижал к себе и с неповторимой теплотой, любовью сказал: «Не напасешься на вас...»

Новая хозяйка в дом пришла. Жизнь продолжается.

Как видим, Сергей Папов не захотел подчеркивать в характере своего героя даже самой незначительной черты, которая могла, по его мнению, бросить тень на Забродина. Ему оказалось не нужным прибегать к «оживлению» образа путем выявления отдельных человеческих слабостей.

Но разве перед нами — бесплотная, идеализированная фигура?

Совсем наоборот. Забродин — Папов удивительно достоверен, типичен. Это и обобщенный характер старого кадрового рабочего, предельно выраженная индивидуальность со всеми своими примечательными, неповторимыми особенностями.

И лишний раз хочу подчеркнуть, что отображение на сцене героев нашего времени, людей могучих, крылатых, тех, в ком лучшим образом воплощаются типичные приметы времени, — главная, почетнейшая задача драматургов, мастеров сцены и деятелей всех других смежных искусств.

На III съезде писателей СССР Н. С. Хрушев говорил: «Разве не является хорошим и нужным такое произведение, в котором автор правдиво показывает положительных героев? Такие авторы не все одобряют в своих положительных героях, они видят людей такими, какими

они бывают в жизни — в борьбе и труде за утверждение нового. И это является закономерным и правильным. Надо воспитывать людей на хороших примерах, показом положительного в жизни прокладывая пути в будущее».

Драматург имеет право показывать своего героя и в мучительном преодолении присущих ему недостатков, а они могут быть и у самого прекрасного человека. Никто не может определять круг героев и их морально-нравственные качества. Это дело авторских пристрастий и творческих интересов.

Но если мы вспомним всю мировую драматургию, лучшие произведения советских драматических писателей, то увидим, что крупный характер, выражающий определяющие черты народа, главные идеи века, всегда был предметом страстной заинтересованности подлинного таланта.

Это легко подтвердить общеизвестными примерами из произведений, начиная от Эсхила и кончая нашими днями.

Видно, в самой специфике театрального представления явственно проступает тяга к сильному, мужественному, героическому характеру.

Но, видя магистральную дорогу современного советского театрального искусства в создании спектаклей о «маяках жизни», первооткрывателях, бесстрашных разведчиках нехоженых путей, о людях, в которых угадываются черты человека коммунистического завтра, нашим драматургам не стоит ограничиваться лишь поисками героической темы.

В том-то и благотворны условия деятельности современных авторов, что возможности творческих исканий у них совершенно беспредельны.

Нередко можно прочитать и услышать рассерженный протест того или иного драматурга или критика по поводу того, что кто-то мешаает им писать о событиях внешне неприметных, далеко не героических, обыденных, рядовых, о людях скромных и непритязательных.

Думается, что эти протесты вызваны каким-то недоразумением.

Нельзя возражать против выбора героев. Каждый писатель, если он настоящий, честный художник, говорит о том, что ему дорого, близко, не дает покоя, о чем он не может промолчать.

Однако следует иметь в виду хотя бы два таких обстоятельства.

Довольно давно Евгений Петров сказал: «Вместо того, чтобы биться за право писать о серых будничных происшествиях, какого права никто ни у кого не отнимает и отнять не может, надо перестать писать серым будничным языком. Вот в чем секрет».

Это во-первых.

А во-вторых, изображая героев, погрязших в мелочах быта, страдающих от тех или иных неурядиц, переживающих всевозможные душевные неурядица, надо показать несоответствие такого образа жизни с требованиями и возможностями сегодняшнего времени.

Вот, коротко говоря, о чем идет речь, вот в чем главные претензии к писателям «лирико-камерного» направления, у которого так много поклонников и защитников.

Заметим еще, что за последнее время у нас многих драматургов зачисляют в прямые наследники Чехова. И тут нам хочется вновь обратиться за помощью к Евгению Петрову. (Он, правда, говорит о чеховской прозе, но его замечания можно отнести и к Чехову-драматургу.)

«Можно часами говорить о литературной манере Чехова. Как и у всех великих писателей, она совершенно своеобразна и неповторима. Большой симфонический оркестр складывается из нескольких десятков более важных и менее важных, но одинаково необходимых инструментов. То же и литературная манера. Она состоит из более важных и менее важных, но одинаково необходимых качеств. Чехов умеет чрезвычайно коротко говорить об очень важных событиях. Это раз. Он виртуозно владеет сюжетом. У него нет ни одного так называемого бессюжетного произведения, хотя некоторые, как, например, «Три года» или «Моя жизнь», на взгляд дилетанта как бы бессюжетны. Это два. Рисуя характеры действующих лиц, даже самых маленьких и появляющихся на одну лишь минуту, он каждому из них дает такие черты, которые запоминаются на всю жизнь. Это три. Блистательный юмор. Это четыре. И, наконец, особая прелесть чеховской фразы. Ее невозможно определить одним словом. Если продолжить сравнение чеховской

прозы с симфоническим оркестром; то эта особая прелесть, быть может, заключена в самом скромном инструменте — треугольнике; но она особенно характерна для Чехова, и состоит в том, как Чехов строит свою фразу... Когда играет весь могучий чеховский оркестр, этот треугольник придает ему особую прелесть. Но сам по себе треугольник не может существовать. На нем не играют соло, а брэнчать на нем может и трехлетний ребенок, так как для того, чтобы на нем брэнчать, не нужно никакого искусства.

А подражатели, вернее, пародисты Чехова, непрерывно брэнчат на треугольнике, воображая, что звуки треугольника и есть музыка. Десятки же сложнейших инструментов, из которых, собственно, и состоит оркестр, остаются недоступными.

Чем замечательнее писатель, тем труднее у него учиться и тем легче его пародировать».

Приношу извинения за пространную цитату, но она наилучшим образом выражает обманчивую видимость так называемого сегодняшнего «чеховского направления».

И думается, что не поблагодарил бы Антон Павлович многих своих «душеприказчиков» в современной драматургии и критике.

Да и сам он вряд ли писал бы о нашем времени, о наших людях так, как писал он о людях уездной России конца прошлого века. Видимо, дух и ритм времени подсказали бы ему другую форму.

2. Право и долг мастеров театра

Года два назад на одном из семинаров драматургов поблизился такой случай.

Среди участников семинара была молодая куйбышевская журналистка Ирина Тумановская. За дни семинара она решительно улучшила свою пьесу «Дачный тупик», нашла новые, обогащающие замысел акценты, переосмыслила ряд важных образов. Тема же пьесы, мысли, выраженные в ней, не могли не взволновать зрителя.

Надо сказать, что в те времена Куйбышевский драматический театр, коллектив серьезный, имеющий в своем составе превосходных мастеров сцены, давно не рабо-

тал с местными авторами и чувствовал свою вину перед ними.

И все-таки поначалу руководство театра без энтузиазма отнеслось к вопросу об осуществлении постановки пьесы «Дачный тупик».

Немало пришлось приложить энергии и настойчивости руководителям семинара, чтобы эта пьеса была включена в творческий план театра.

Впоследствии же театр не только работал над пьесой с увлечением, но и мужественно выстоял против тех, кто, удосуживаясь искать в спектакле несуществующие там «идейные изъяны», тем самым мешал нормальному течению творческого процесса.

И что же? Спектакль прошел уже более ста раз, и все с неизменными аншлагами.

Нелегко проходила в театре и другая пьеса тоже куйбышевского автора В. Молько — «Рядом — человек». И тут были всевозможные сомнения, продолжительные раздумья. А в конечном итоге — серьезный и заслуженный успех.

Не так давно главный режиссер Куйбышевского театра П. Монастырский поставил новую пьесу И. Тумановской о молодых советских журналистах — «Звездные ночи».

И снова горячее признание зрителей, снова творческая победа.

Итак, театр поначалу, скажем деликатно, остерегался иметь дело с собственными драматургами, не очень надеялся на то, что из такого содружества может что-то выйти. А в результате о Куйбышевском драматическом театре заговорили, как о театре ищущем, смелом, инициативном в выборе современного репертуара. Его даже начали ставить в пример многим другим драматическим коллективам страны.

Еще и еще раз необходимо начать разговор о серьезном неблагополучии с театральным репертуаром страны. Уже не один автор пишет о том, что из театров постепенно уходят или совсем ушли такие пьесы русской классической драматургии, без коих когда-то не мыслил своего существования даже самый скромный коллектив.

Но проблема воплощения великого классического наследия — разговор особый. Упоминается об этом лишь потому, что

эта проблема с еще большей остротой помогает понять неблагоприятное современное репертуара.

Не стоит думать, что все это не имеет прямого отношения к судьбам драматургии, а носит чисто производственный характер.

Это творческий вопрос. Ибо, если не изменится отношение театров к современным драматургам, не изменится система выбора репертуара, то совершенно бесполезны, абсолютно ни к чему и все благие теоретические откровения в области драматической литературы.

Как часто можно слышать от театральных деятелей сетования по поводу того, что они испытывают громадные затруднения от недостатка хороших пьес.

Любопытно: подобные упреки в адрес драматургов раздавались и во времена Островского, и во времена Чехова и Горького, и в середине 20-х годов, ныне признанных «золотым периодом» в истории советской драматургии, и в 30-е годы, когда в расцвете сил были А. Афиногенов, Б. Ромашов, В. Вишневский, В. Киршон, Л. Леонов, А. Корнейчук, Н. Погодин, М. Светлов, А. Арбузов, Г. Мдивани, И. Шток, К. Финн, и в дни войны — в дни «Русских людей», «Нашествия», «Фронта», и в послевоенное время, когда появились талантливые пьесы драматургов И. Куприянова, Д. Зорина, Л. Зорина, В. Лаврентьева, В. Розова, В. Пистоленко, А. Салынского, А. Софронова, Ю. Чепурина, А. Штейна и других.

Так что печальные мелодии по поводу отсутствия нужного репертуара давно знакомы, их истоки уходят в далекое прошлое.

Гораздо полезнее и перспективнее для дела поговорить о том, насколько заинтересованно, внимательно следят работники театров за положением, складывающимся на театральном фронте, насколько готовы они к тому, чтобы своевременно поддерживать того или другого автора в его поисках, увлечься его замыслом, вовремя стать родным домом писателю.

Конечно, никто не думает закрывать глаза на отдельные слабости современной драматургии. Надо больше пьес на самые коренные, значительные вопросы современности. Нужно требовать от авторов большей смелости в поисках новых форм,

подсказанных новым содержанием жизни.

И все же сегодняшняя драматургия значительно богаче, интереснее, разнообразнее, чем представляется иным руководителям театров.

Примечателен хотя бы такой факт. Около тридцати пьес, над которыми шла работа на драматургических семинарах Российской Федерации, были поставлены областными театрами и получили горячее признание зрителей. О них тепло отозвалась критика. Почему же они не имеют более широкого распространения? Почему ими не заинтересовались театры всесоюзного значения?

Трудно было бы возражать, если бы в репертуарах этих театров были произведения только высокого идейно-художественного качества. Но посмотрите на списки наиболее ходовых пьес, время от времени публикующиеся в журнале «Театр», и вы легко убедитесь, что среди них есть сочинения, весьма далекие от идеала, если не сказать резче и определеннее.

Будем откровенны: можно сосчитать по пальцам театры, проявляющие активность в подборе репертуара, театры, где есть какая-то забота о том, чтобы создавать драматургию, отвечающую определенному художественному профилю театра.

А в подавляющем большинстве драматических коллективов дело обстоит значительно проще и примитивнее. Дошли до театра сведения, что та или другая пьеса имела где-то успех, — давай включай ее в репертуар. И тут уж не остается времени для раздумий — есть ли в коллективе режиссер, способный загореться этой пьесой, есть ли исполнители нужного плана.

Можно еще понять те театры, которые испытывают нужду в зрителе (тут, конечно, возникает извечный вопрос: кто виноват?), они боятся рискнуть, а вдруг ничего не выйдет, вдруг зритель не пойдет на «неапробированную» пьесу.

Но когда крупные театры начинают оглядываться на соседа, когда они начинают выжидательную тактику и в основу своей работы кладут принцип «второго экрана», тогда дело становится более серьезным, тогда рассчитывать на скорый расцвет драматургии вряд ли реально.

Репертуарная нетребовательность неизбежно приводит и к режиссерской, и к актерской нетребовательности. Раз нет

страстной заинтересованности именно в данной пьесе, раз что-то ставится по обязанности, то значительного художественного достижения ждать не приходится. И сколько можно видеть на сценах безликих, пресных «Иркутских историй», «Стряпух», «Барабанщиц», «Неравных боев», «Потерянных сынов», «Проводов белых ночей» и т. д.! Хорошие пьесы компрометируются, губятся беспомощной режиссерской и исполнительской трактовкой, ибо не было и в помине своего видения данного произведения.

Стремление к шаблону, к привычному настолько укоренилось в ряде театров, что, если появляется пьеса несколько необычная, к ней относятся настороженно, с опаской.

Имя драматурга Анатолия Барянова отлично знакомо в театрах. Его пьеса «На той стороне» за редким исключением обошла все подмостки страны. Недавно им закончена новая пьеса «Испытание». Она была высоко оценена критикой, о ней писали в журналах «Театр» и «Театральная жизнь». Тема ее остросюжетная, динамичная, увлекательная и любимая — о борьбе с агентами вражеских разведок, о бдительности, о добром имени человека.

Однако ее сценическая судьба складывается трудно.

И это в то время, когда по многим сценам победоносно шествуют такие сочинения детективного жанра, от драматургических и литературных качеств которых, без преувеличения, волосы становятся дыбом.

В чем же дело?

А в том, что А. Барянов не пошел по привычным путем приключенческой драматургии дурного вкуса, не захотел играть со зрителями в детские прятки и задавать им примитивные сюжетные головоломки, а решил глубоко, психологически достоверно рассказать о реально существующих в действительности сложных и драматических обстоятельствах. Пьеса требовала серьезных раздумий, а не внешних эффектов. И тут театры заняли выжидательную позицию: посмотрим, как получится у соседа.

Вспоминаю такой факт. Года четыре назад один мой друг, известный драматург, дал мне прочитать только что законченную пьесу. Она мне понравилась,

и, выезжая в командировку на Северный Кавказ, я захватил ее с собой. Там предложил ознакомиться с ней нескольким руководителям театров. Любой из них мог взять пьесу и дать ей первое сценическое рождение. Но все говорили нечто неопределенное — ни то ни се. Одним словом, большого энтузиазма не проявили. И только тогда, когда они узнали, что эта пьеса триумфально прошла в Москве и ряде других городов, решились ее поставить, а уже потом долгое время умилялись аншлагами, которые сопутствовали спектаклям.

Где же, спрашивается, они были раньше?

Бывают печальные примеры другого рода.

Совсем недавно мне пришлось быть в одном крупном областном театре. Там вместе с главным режиссером, умным человеком, тонким и принципиальным художником, рассматривали сводную афишу руководимого им театра.

И меня поразило, как этот режиссер говорил про упомянутые в ней пьесы: про одну — «это пронафталиненное старье», про другую — «пошлейший детектив», про третью — «слезливая мелодрамка» и тому подобное.

Спрашивается: а кто же заставлял его включать их в репертуар?

Замечу попутно, речь идет о театре, не испытывающем затруднений в зрителях. Почти систематически над окошком его кассы появляется радостная для коллектива и печальная для неудачника-зрителя табличка: «Все билеты проданы».

Так почему же такой коллектив боится смелых репертуарных поисков, почему он не беспокоится об оригинальности и чистоте своей афиши?

Подобная беспринципность, инертность могут дорого обойтись: испортить вкус зрителя куда проще и легче, чем его воспитать.

Не побоюсь ядовитых усмешек и обвинений в приверженности к «бюрократическому стилю руководства» и скажу, что в свое время, когда репертуарные планы более внимательно и тщательно анализировались в Москве, положение со сводной афишей театров страны было несколько лучше. Она была богаче, разнообразнее, более очищена от низкопробной драматической халтуры.

Конечно, наверное, были тут и административные перегибы. Но здесь говорится о сути дела.

По всей вероятности, сам по себе плодотворный принцип творческой самостоятельности в выборе репертуара оказался не по плечу иным руководителям театров.

И еще такое соображение.

Вот один тип режиссера. Он ставит только то, что уже поставлено другими, что уже получило проверку на зрителе, что не вызывает ни особого беспокойства, ни особых размышлений.

А вот другой. Он не хочет идти по чужим следам, он стремится найти свою дорогу, он ищет новую, свежую пьесу, помогает рождению нового автора. Этот режиссер не спит ночами, работает иступленно, идет на риск, порой видя ухмылки и слыша мрачные пророчества, не отступает с тяжелого, но плодотворного пути.

В материальном же отношении эти, столь разные, режиссеры находятся в равном положении. Более того, ленивый ремесленник даже в более лучшем — он работает «профессионально», быстро, оперативно, по всей вероятности, получает премиальные за перевыполнение плана. Словом, благоденствует во многих отношениях, да еще покровительственно посмеивается над мучениями своего коллеги — «идеалиста».

Лишний раз скажем: это не организационные, а самые что ни на есть творческие вопросы. Без их решения думать о расцвете драматургии, театра — манией чистейшей воды.

3. Несколько слов о „дружной семье критиков“

К великому сожалению, приходится констатировать, что взаимоотношения в довольно многочисленном отряде театральных критиков оставляют желать многого лучшего.

Естественно: критики могут спорить между собой, вступать в самые острые полемические сражения, активно, страстно отстаивать свои позиции.

Все это закономерно, и если бы на критическом фронте процветали умиротво-

ренность и умиление, то нужно было бы только сокрушаться.

Говорить с сожалением надо о другом.

Сейчас критики резко разделились на два лагеря, и с каждым днем водораздел между ними становится все шире и шире, споры становятся все ожесточеннее, пыльным цветом процветают полемические передержки, имеет место ненужная запальчивость, излишество в употреблении язвительных стрел в адрес оппонентов. Если один критический лагерь решает поддержать какого-нибудь драматурга, то другой, не щадя энергии, проявляя завидное упорство и настойчивость, подвергает этого драматурга беспощадному разному.

Один почтенный драматург совершенно искренне выражал мне свои опасения по поводу того, что критические бойцы одного лагеря слишком расщедрились в доброжелательных, хороших оценках его новой пьесы. Он имел все основания предполагать, что «враждебный критический лагерь» не лишит себя возможности в борьбе с «противником» отыграть на его пьесе.

Да, деление драматургов на «своих» и «чужих» существует. И в защите интересов «своих» и в проработке «чужих» чаще всего не сохраняется ни чувство меры, ни чувство элементарного такта.

При таком положении неизбежно искажается объективная истина, при разборе произведения наличествует преувеличение или достоинств, или недостатков, в зависимости от того, о каком авторе идет разговор.

Вот хотя бы самый свежий пример. В дискуссии опубликована статья Б. Емельянова «Парадоксы Николая Вирты». Автору нельзя отказать в меткости и справедливости его отдельных замечаний. Статья написана пером язвительным, остроумным. Нам также не представляется пьеса «Летом небо высокое» достижением драматурга. Действительно, никак не верится, что такой человек, как Беркутов, может быть крупным ученым, решающим важные научные проблемы современности.

В несоразмерности внутренних личных качеств героев и их деятельности — досаднейший и главный просчет автора пьесы «Летом небо высокое». И не случайно, несмотря на тот повышенный интерес, который проявляют наши театры к произве-

дениям, решающим подобные темы, эта драма Н. Вирты не получила широкого распространения.

Но ведь Б. Емельянов пытается создать некий «литературный портрет» драматурга. А тогда почему он забывает о других произведениях писателя, оставивших значительный след в истории советского театра?

Порой не очень бережно относимся мы к драматургам, стремящимся идти магистральной дорогой, проявляя излишнюю восторженность при констатации тех или иных промахов и неудач.

А в других случаях почему-то мелкотравчатые, слезливо-мещанские изделия, изделия типа «коршевской драматургии», как очень точно выразился критик И. Киселев на последнем Совете по драматургии, кино и телевидению, встречают активную поддержку у некоторых критиков.

Хочется вспомнить замечательные слова Михаила Шолохова, сказанные им почти тридцать лет назад: «Когда критика наша прекратит либеральное сюсюканье и покровительственно-родственное отношение к писателю («Хоть сопливое, да мое»); когда станет она подлинно революционной, беспощадной, суровой и не закрывающей перед правдой глаза,— тогда перестанут групповые зазывалы кричать на литературных перекрестках, расхваливать «своих» писателей и порочить «инакововерующих».

Иногда получается так, что при создавшемся положении об иных авторах, не то чтобы опасно было писать (мы не из пугливых), а как-то не очень приятно, ибо за каждым критическим замечанием твоим оппонентам начинают мерещиться некие приводящие обстоятельства.

Лично я давно и с интересом слежу за творчеством А. Володина. Бесспорно — это одаренный человек. Но вокруг его имени создалась весьма и весьма нездоровая обстановка. Рьяным защитникам драматурга не хочется видеть никаких слабостей в его творчестве. А они есть. И нежелание их замечать приносит огромный вред прежде всего самому автору. Будем надеяться, что настанет время, когда драматург оценит своих адвокатов, поймет, кто его «друг», а кто «враг».

Ненужный, крикливый ажиотаж, раздуваемый «защитниками» А. Володина, приобретает порой анекдотический характер.

Не так давно в трех областных театрах мне пришлось услышать один и тот же вопрос: «Правда ли, что Володин написал гениальную пьесу, но, боясь, что ее запретят, сжег рукопись?». И хотя мне плохо знакома повседневная творческая жизнь писателя, я, ни минуты не колеблясь, ответил на заданный вопрос отрицательно.

Кому понадобилось создавать вокруг чела драматурга «ореол мученика»? Разве какая-нибудь его пьеса запрещалась, снималась с репертуара?

В связи же с последней пьесой поклонники володинского таланта прибегли к оригинальной, но в общем-то не очень умной и полезной тактике. Оказывается, достоинства «Моей старшей сестры» в таком тончайшем проникновении в мельчайшие частицы человеческой психологии, в таком микроскопически скрупулезном исследовании жизни человеческого духа, что только людям особой интеллектуальной организацией доступно распознавание и наслаждение этим произведением. Ну, а тем, кто не увидел всех этих достоинств, — значит, не дано понимать истинно прекрасное, истинно значительное.

А не является ли все это неожиданной и оригинальной вариацией известной андерсеновской сказки?

Могу принести любую присягу в том, что с огромной радостью написал бы самую положительную рецензию о новой пьесе А. Володина, если бы в ней были серьезные раздумья над жизнью, если бы автор обратился к темам большого гражданского звучания.

Ничуть не сомневаюсь в том, что то же самое сделали бы и многие другие, которые сейчас выступают с критикой его произведений, а точнее говоря, с теми выводами, которые делаются некоторыми на материале его пьес.

Ведь, как известно, спор уже идет не столько о конкретных драматургических явлениях, сколько о тенденциях в развитии современной драматургии.

Если бы критики чаще в непринужденной обстановке встречались в стенах редакций газет и журналов, в гостеприимных залах Центрального Дома литераторов, можно было бы лучше понять друг друга, рассеять многие заблуждения, найти общие точки соприкосновения.

В. Коростылев

КТО ОТ КОГО ОТСТАЕТ

Драматургия никогда не была первым учеником. Она всегда ходила в отстающих. Это стало таким привычным, что каждый разговор о драматургии

либо начинается словами о ее отставании от жизни, либо кончается этими словами. Но бывают слова, которые произносят не задумываясь. Мне кажется, что слова об отставании драматургии от жизни принадлежат к этой категории.

А если задуматься?

Если задуматься, то, конечно, можно прийти к выводу, что хороших пьес значительно меньше, чем плохих. Это естественно: талантливых людей тоже значительно меньше, чем неталантливых, а хорошие пьесы пишут, как правило, люди талантливые.

И о состоянии драматургии следует судить по пьесам хорошим, хотя хороших арифметически и меньше.

Однако судят, как правило, по плохим. Хотя бы потому, что плохие пьесы чаще хвалят, чем хорошие.

Плохой пьесой я не называю пьесу плохо написанную. Она может быть с точки зрения драматургической техники даже совершенной: сюжет, острые диалоги, горячие события, которые еще только вчера нас волновали в газете.

Плохая она потому, что события, которые нас вчера волновали в газете, в пьесе оставляют нас холодными. Драматург механически повторяет очеркиста.

А хвалят плохую пьесу потому, что там бывает много внешних признаков современности. Начиная от указаний автора о мебели «модерн» и кончая разговорами героев о еще недостроенной ГЭС или только что запущенном спутнике.

Очень легко похвалить плохую пьесу!

Там все на поверхности, все видно. Положительный образ розов и пленителен в своей позирующей неподвижности. Все, как на плакате «Я ем повидло и джем!». Никакой психологии, сплошное здоровье, и повидло и джем отечественного производства. Нет только многообразных движений человеческой души, которые и есть основа драматургии.

Хорошую пьесу обругать тоже не так сложно. Для этого есть патентованный набор формулировок. Например, поиск в человеческой душе можно назвать «самокопанием» (вероятно, в этом случае самым

удобным примером был бы монолог Гамлета «Быть или не быть?», если бы под ним не стояло неприкосновенное имя Шекспира); психологичность — «психологизмом» и т. д. Весь этот ассортимент был обретен в свое время (кстати, не такое уж давнее) в адрес драматурга А. Володина. Особенно по поводу его пьесы «Пять вечеров». Я прочитал о володинском «микрореализме», о «поэтизации слезливого мещанства», о том, что «персонажи пьесы живут на редкость убогой духовной жизнью». А в театре я увидел человека, пристально и умно всматривающегося в жизнь. Не было сцены, не было рамп, а были передо мной мои современники, люди, которые любят, страдают, радуются, огорчаются, плачут и очень хотят счастья не только себе. Хотят и добывают. И вся пьеса (а также и спектакль) была пронизана неизбежностью этого счастья. А неизбежность счастья — это именно то, что очень емко определяет наше время.

Что же дало основание и право некоторой части нашей критики говорить о «поэтизации слезливого мещанства»?

Я просмотрел много рецензий о «Пяти вечерах» и позволю себе остановиться на них подробнее, так как это имеет прямое отношение к легенде об отставании нашей драматургии от жизни.

Я смотрел «Пять вечеров» в блистательной постановке Г. Товстоногова. После спектакля долго не смолкали аплодисменты. Видимо, вместе с другими хлопал в ладоши и ленинградский корреспондент газеты «Советская культура» С. Кара. Он написал статью об этом спектакле, где вполне разделил восторги зрителей. А закончил статью следующим образом: «...но если зритель, после того как он посмотрел спектакль, возьмется за чтение пьесы Володина, он обнаружит вдруг, что увиденное им в театре — глубже, тоньше, умнее. И легко представит себе, что при ином, не так верно осмысленном толковании пьесы может стать знаменем «направления» в советской драматургии, которому больше всего подходит старая кличка «мещанская драма». И далее: «Да, пьеса А. Володина дает открытую возможность создавать спектакли на уровне мелких идей».

Это медаль о двух сторонах.

На одной стороне написано: не верь советскому театру, ибо он, как правило, не

умеет верно толковать произведения драматургии. Вот Товстоногов верно понял пьесу и создал замечательный спектакль, а другие могут создать спектакли «на уровне мелких идей» при ином, «не так верно осмысленном толковании».

Да зачем же толковать и осмысливать неверно, когда можно верно? Пусть не товстоноговски, пусть (и даже обязательно!) по-своему, но тоже верно! Ведь и «Чайку» провалили когда-то, неверно истолковав, и горьковских «Дачников» можно сыграть как «мещанскую драму», если играть одни только внешние события!

Итак, на одной стороне этой критической медали выражено неуважительное недоверие к мастерам советской сцены, зато на другой стороне начертано: если создашь спектакль «на уровне мелких идей» — ругай автора, а не себя. Это он тебе дал такую «открытую возможность». А уж от этого положения один шаг до разговора об отставании драматургии от жизни.

И я был очень рад, когда сама жизнь опровергла «опасения» С. Кара: в сезоне 1961 года Кемеровский театр играл «Пять вечеров». В зале сидели труженики Кузбасса. И газета «Кузбасс» писала: «Закончился пятый вечер. Перед зрителем прошли эпизоды жизни, жизни без особых событий. Но осталось ощущение чистоты и человеческой честности. Спектакль разрешает большие моральные проблемы долга и счастья».

А ведь как ругали пьесу!

И пока будут хвалить плохое и ругать хорошее, мы неизбежно будем говорить об отставании драматургии от жизни. А дело не в отставании. Дело часто бывает в неумелой или недобросовестной оценке написанного.

Не так давно появилась рецензия хабаровского корреспондента «Советской культуры» А. Макеева на спектакль «До встречи, земля». Об этой рецензии можно было бы не вспоминать, если бы она не предъявляла требований к положительному герою совершенно таких же, как и многие другие рецензии; если бы она четко не сформулировала отрицание того же, что отрицают и ее собратья по духу; если бы в ней, как в капле, не было бы отражено то, как принято у некоторой части рецензентов ругать хорошие пьесы.

«Бывает, смотришь иной очень «психоло-

гический» спектакль, — пишет А. Макеев, — и невольно возникает брезгливое чувство. Все там есть. «Груда первосортных страстей» поражает изобретательностью их автора. Тончайшие оттенки чувств развешаны, подобно капроновым чулкам. Сложнейшие душевные коллизии смотрят на вас кибернетическими глазами автоматов...».

Вот оно, оказывается, как! А я-то, грешный, всю жизнь думал, что спектакли Горького очень психологичны, и не предполагал даже, что очень психологичные спектакли могут вызывать брезгливое чувство. Всю жизнь меня поражали в пьесах Шекспира страсти и изобретательность их автора. А оказывается, все это можно презрительно назвать «грудой первосортных страстей». Мог ли предвидеть Антон Павлович Чехов, что когда-нибудь тончайшие оттенки чувств и сложнейшие душевные коллизии, которые он так пестовал в своих драмах, можно, по меткому выражению А. Макеева, развесить, подобно капроновым чулкам?!

Очень, очень ловко разделался критик и с классиками, и с теми, кто принимает классиков не только как наследие, но и как живую школу мастерства.

К чему же призывает товарищ Макеев, к какому герою?

«Хочется увидеть такого героя, чей характер сложился задолго до начала спектакля».

Ох, и доставалось же драматургам, чьи герои сложились задолго до начала спектакля! И доставалось не от кого-нибудь, а от Горького и Станиславского.

Неплохо бы на досуге людям, занимающимся театральным рецензированием, почитать и «Работу актера над собой», и переписку Горького с начинающими авторами. Всего только две книги, а может быть, воинствующего невежества на страницах наших газет было бы меньше.

Впрочем, трудно предположить, что тов. Макеев так уж несведущ. Трудно предположить, что не знает он основного закона драмы — развития характера героя на сцене, перед зрителем. Но тогда это уже не воинствующее невежество, а позиция, и притом губительная для искусства театра. Потому что человек, занявший такую позицию, стоит на страже беспомощной или ложной драматургии.

В этом нетрудно убедиться, прочитав сле-

дующее: «Хочется, чтобы он (герой. — В. К.) был богат не мнимой сложностью и запутанностью чувств и мыслей (кстати, а если сложность чувств и мыслей не мнимая, а подлинная? Да все равно ее можно обозвать мнимой! — В. К.), а простотой и ясностью ума и души».

«Простота ума»? Но она никогда не считалась достоинством в обществе мыслящих людей. Вряд ли, обладая «простотой ума», можно было создать спутники и кибернетические машины. И не по простоте душевной Валентина Гаганова совершила свой подвиг. Какой душевной красотой, силой и тонкостью надо обладать, чтобы отказать от личного благополучия ради общего блага! И дело драматурга раскрывать эту красоту, силу и тонкость души, потому что сам герой наш — скромнен. Он делает дело, не распространяясь о мире своих душевных переживаний. Это, очевидно, и обмануло тов. Макеева. Но зачем же свою недалекость выдавать за истину?!.. Ну а что касается «ясности», то еще Маяковский сказал: «Тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глуп».

Все, что я процитировал из рецензии тов. Макеева, не относится к спектаклю, который он рецензирует. Наоборот, все это противопоставляется спектаклю «До встречи, земля». И мне, зрителю, уже не хочется идти на спектакль, в котором характеры героев сложились до поднятия занавеса. Если они сложились — значит, все, что мне интересно в театре (жизнь человеческого духа!), произошло до начала спектакля.

А что же мне остается?

Производственный спор двух сложившихся характеров. Борьба мнений по техническому вопросу. Все, как на производстве, где один положительный герой отстаивает железные трубы, а другой — бетонные. Но зачем же тогда идти в театр? Лучше уж на футбол. Там ведь тоже я могу произвольно выбрать любую команду для «боления». Обе они состоят из отличных парней, а решается, так сказать, вопрос технический: о количестве забитых голов.

Но вряд ли стоит законы театра приравнять к законам футбольной игры. Да еще выдавать это за то новое, что произошло на театре. В результате мы неизбежно придем к разговору об отставании драматургии от жизни.

Конечно, можно создавать пьесы по горячим следам экономических и производственных событий. Но это не путь. Подлинный путь — раскрытие и предвидение характера нового человека коммунистического общества. А этот характер и в жизни складывается не так быстро, как хотелось бы некоторым любителям отчетов и рапортов. Он складывался во время строительства Комсомольска-на-Амуре и во время строительства Братской ГЭС. Он складывался во время мира, во время войны. Но если строительства выполняются по плану, то характер нового человека нового общества складывается по величественной программе, задуманной В. И. Лениным и вылившейся в программу построения коммунизма. У человека меняется взгляд на вещи, на моральные понятия. И какое бы брезгливое чувство ни возникало у тов. Макеева при слове «психология», — это изменения психологического свойства. Партия, как кропотливый педагог-психолог, работает над совершенствованием человеческой души. Совершенствованием, а не упрощением. И не менее сложен процесс воплощения всех этих психологических изменений в художественный образ современника. Те товарищи, которые требуют немедленно (в порядке плана!) создать гениальное и всеобъемлющее произведение драматургии, делают чрезвычайно вредное дело. Хотя бы потому, что, требуя невозможного, они не замечают существующего.

Они не замечают того, что драматургия развивается вместе с жизнью.

По пьесам В. Вишневского, А. Афиногенова, В. Киршона, В. Катаева, К. Тренева, Н. Погодина, А. Корнейчука, А. Безыменского, Вс. Иванова, И. Прута, А. Крона, пьесам, которые определили репертуар советского театра 20—30-х годов (хотя и в то время было много хваленой макулатуры), можно изучать советского человека, пришедшего из революционных боев в эпоху первых пятилеток. Так же как образ советского человека 60-х годов встает в пьесах А. Арбузова, А. Штейна, В. Пановой, А. Салынского, В. Розова, Л. Зорина, А. Володина, И. Штока и многих других ныне работающих драматургов. Ведь почти ежегодно эти хорошие драматурги пишут по пьесе, а это и с точки зрения любителей арифметики в искусстве не так уж мало. Так о каком же отставании от жиз-

ни идет речь? Речь может идти об отставании чиновников критической мысли от образа современника, здравствующего в лучших произведениях нашей драматургии. И об этом следует говорить серьезно.

Следует говорить и о тоне некоторых критиков, которые разговаривают с драматургом и театром не на равных, а как будто они, критики, знают и умеют значительно больше автора или театрального коллектива.

Об этом писал еще А. В. Луначарский в своей статье о спектакле театра Евг. Вахтангова по пьесе Леонида Леонова «Барсуки» и о критиках этого спектакля: «Возьмите эти статьи о «Барсуках», прислушайтесь, каким тоном они написаны, — не правда ли, разве не ясно, что все граждане, писавшие эти статьи, как видно по самому тону каждой фразы, чувствуют себя гораздо лучшими художниками, чем перечисленные артисты, гораздо более политически зрелыми людьми? Так уж повелось. Художник — это подсудимый. Критика — это прокурор в парике, в мантии, облеченный властью. В лучшем случае, это снисходительный прокурор.

За будущее нашего театра я не боюсь. Он растет быстро, даже вопреки критике. Но я невольно думаю, когда же наш театр получит достойную его критику?»

Критика, достойная нашего театра, существует. После длительного «прокурорского» критического надзора времен культа личности появилось много свежего и талантливого в критических разделах наших журналов и газет.

И на этом фоне тем большим диссонансом звучат статьи типа макеевской, прокурорские по форме и принципиально невежественные по существу. И пока они будут появляться на страницах наших газет и журналов, давнишнее беспокойство А. В. Луначарского остается в силе.

У драматурга есть право на поиск, на срыв, на неудачу. Это право диктуется самой природой творчества. И критика, оценивая произведения драматургии, должна руководствоваться не пятибалльной системой отметок, утвержденной министерством просвещения, а единственно словами Белинского: «Любите ли вы театр... всеми силами души вашей, со всем исступлением?»

фии. И это в писателе Симонове, быть может, и есть самое самобытное — поразительная автобиографичность его произведений, всегдашняя страстная исповедь литератора, органически перевоплощающегося в различные, но в чем-то очень родственные образы своих пьес.

Вовсе не всегда и не обязательно узнается писатель в действующих лицах написанных им книг. Немало пришлось потрудиться нашей критике, чтобы развеять ложное представление о тождественности автора и героя, когда художнику приписываются все злые грехи и ангельские добродетели его созданий.

Но Константина Симонова мы узнаем в его героях, и в этом особенность его драматургии.

Узнавание автора в тех или иных персонажах дает пьесам Симонова необычайную, обнаженную искренность, гражданскую пристрастность, даже и не пытающуюся маскироваться под спокойную объективность.

То, что в героях произведений Симонова люди безошибочно угадывали различные черты его собственного характера и взглядов на жизнь, всегда вызывало повышенный интерес к самой личности художника, к его духовному облику.

Воображение предвоенно-военного поколения сильно занимал поэт Константин Симонов, так бесстрастно, с таким товарищеским доверием отдававший людям самые интимные, самые заветные свои мысли и образы.

В дни Великой Отечественной войны хотелось быть похожими на боевого корреспондента Константина Симонова с его классическим блокнотом и авторучкой.

Дразнил фантазию образ журналиста Константина Симонова, непременно с трубкой в зубах, непременно в синем свитере, умеющего делать всю газету от начала до конца и словно начиненного одними волшебными словами «гранки», «верстка»...

И драматурга Константина Симонова в предвоенные годы, а потом и в годы войны знали хорошо, и несколько иначе, чем всех остальных драматургов. Знали, когда и как принес он в театр имени Ленинского комсомола свою первую пьесу, что ему сказали, как он работал над новым вариантом, о чем думал...

Черточки характера, души, мыслей каждого этого Константина Симонова — редактора, фронтового корреспондента, поэта, автора «Дней и ночей», конфликтно, драматически мыслящего литератора, человека большого общественного темперамента — люди узнавали в Сергее Луконине, Алексее Маркове, полковнике Савельеве, десантнике Петрове, во многих героях симоновских пьес.

Однако если бы только личные качества характера писателя, только индивидуальные особенности его натуры высказывались бы в драматургии — мы говорили бы об ограниченности, о дурном субъективизме, об искусственной камерности творчества Симонова. Но все неповторимое обаяние искренности этого творчества заключается именно в том, что личность писателя Симонова настолько неразрывно связана с эпохой, с жизнью, что, рассказывая через судьбы своих героев и о себе, драматург говорит о времени, о типических существенных его

И. Вишневская

КОНСТАНТИН СИМОНОВ И ЕГО ГЕРОИ

Константин Симонов быстро и рано пошедел. Вероятно, потому, что живет он не одной своей жизнью, а жизнью многих и разных своих героев. Каждому отдана часть сердца, душевный жар, любимая мысль, страница личной биогра-

закономерностях, о путях поколения, строившего мир перед войной и отстоявшего его в годы войны.

Кого не поражала в пьесах Симонова их удивительно современная интонация? Думается, потому так особенно живо звучала современность драматургии Симонова, что натура писателя нигде не насиливала себя; слушая голос эпохи, литератор слышал и голос своего сердца; доверяясь сердцу, он не упускал движения действительности. Это поистине счастливое сочетание природы и времени, темперамента писателя и темперамента жизни, сочетание, породившее не ту опознавательную-жаргонно-географическую современность, которая подчас заменяет в нашей драматургии истинную, а очень искреннюю, очень правдивую психологически-современную атмосферу лучших пьес Симонова.

Люди нового склада, и среди них писатель Симонов, ненавидят уютный, добротный покой, маленький мирок личного благополучия, устойчивую служебную карьеру, желание чувствовать себя абсолютно устроенным в жизни, стремление считать себя навечно счастливым, боязнь далеких просторов и любовь к прочному местожительству. Это постоянное всенародное движение, это упоенное безостановочное передвижение людей по огромной своей земле определило собой общественный, человеческий темперамент писателя Симонова.

Слова «разлука» — не печальное слово в его пьесах. Ведь вот веками было оно одним из самых печальных слов, а в драмах Симонова обрело совсем иное, новое, радостное, современное звучание. Разлучаются двое — значит, хорошие, верные это люди, значит, можно с ними дружить. Не говори о разлуке Сергей Луконин, не срывайся он с места, словно часы истории отстукивают непосредственно в сердце этого парня, — не был бы он героем для Симонова, вернее — не его героем.

А когда не хочет человек разлучаться с любимыми, с родным городом, когда зовет к покою, к устойчивости быта, — это обыватель, скучный маленький человек, это враг Симонова. Враги его — ученый Ваганов из «Истории одной любви», архитектор Симицын, действующий в пьесе «Так и будет», доктор Мачек — персонаж драмы «Под каштанами Праги», враги потому, что не сдвигаются с насиженных мест, потому что хотят остановиться в своих комнатах, кабинетах, дачах — любовь, жизнь, труд — все, что прекрасно лишь в постоянном движении. На первый взгляд эти люди многое могут дать тем, кого уговаривают остановиться вместе с собой. Ведь когда не движешься — вокруг тебя за долгие годы скапливаются самые разные материальные ценности.

А вот другие, те, кто всегда в пути, могут предложить, казалось бы, немного — верную дружбу и долгие разлуки. А вот это-то как раз для героев Симонова самый ценный дар. Люди из пьес Симонова дарят друг другу разлуку.

Разлука обозначает у Симонова и общественный темперамент человека, и его устремленность в будущее, и его чуткое к запросам времени сердце, и своеобразно выраженный патриотизм — любящие свою землю должны много по ней ходить, знать ее вдоль и поперек. Это очень большое понятие в драматургии Симонова, понятие, наполнившееся в его пьесах новой жизнью, новым смыслом. Именно такое понимание личных разлук наших людей, как еще более тесного слияния их с общественным делом, именно такое, особенно радостное, чувст-

венное ощущение встреч, как итогов сделанного и пройденного, придает лучшим пьесам Симонова их самобытно-современную интонацию. Так, как писал о человеке своего поколения Симонов: «...Ни один час его времени не принадлежит ему до конца... среди ночи его могут поднять с постели в Москве, чтобы бросить с неба в Прагу...» — так чувствовали, не трагически, а счастливо, тонус своей жизни многие и многие. Для них не существовала ирония бюргеров, обещающих беспокойным людям Симонова, что «на сто пятидесятой, приказанной свыше разлуке» с ним расстанется навсегда жена.

Разлуки, встречи — это живая диалектика пьес Константина Симонова, который сам тоже, как и его герои, умеет менять города, делая своим, близким, вчера еще неведомое и чужое. «Жди меня, и я вернусь» — эти строки известнейшего стихотворения Симонова вполне могут стать эпиграфом к образу мыслей, жизнепониманию и жизнестроительству его героев.

Драматургия К. Симонова глубоко интернациональна. Ее еще не коснулось схематическое определение «пьеса на международную тему», где специально говорится о чем-то международном и сознательно не говорится о русском. Писатель Симонов и его современники чувствуют интернационализм, как живую стихию проявления национального, как благородную среду для рассказа о времени, как единственно возможную форму современного разговора со зрителем.

Героическая Испания 30-х годов всегда в душах людей из пьес Симонова. Драматурга очень волнует такое, казалось бы, противоестественное, нелепое сочетание «рязанской морды», как говорят враги о Луконине, и его, Сергея, совершенного, изысканного знания улиц, быта, нравов западных городов. Не случайно так настойчив Симонов в подчеркивании опять же контрастной и символической для него детали. Свободно владея французским, Луконин так никогда и не может справиться со своим «нижегородским» произношением. Это важно для Симонова — будем знать все языки, жизнь всех народов, а произношение, ну что ж, пусть, черт с ним, остается неправильным, как своеобразная национальная форма, облекающая общечеловеческое. И юмор здесь есть у драматурга, и серьезность.

На земле сражающейся Испании побывал парень из нашего советского города — Луконин. То и дело возвращаются воспоминаниями к интернациональной бригаде в Испании ее участники, герои пьесы «Под каштанами Праги». Мадрид! Это слово становится символическим в драмах Симонова. В нем и революционная солидарность, и героическая традиция освободительной борьбы, и ненависть к черным силам фашизма. «Прах мертвых антифашистов всего мира лежит в земле Испании и вызывает к мести», — так говорят люди из пьес Симонова, говорят, как о чем-то и самом личном и политически главном в задачах времени, в движении жизни. И в последней на сегодня драме «Четвертый» Симонов и его герои снова вспоминают об Испании. Драматургу нужны эти воспоминания, как трамплин для новых битв против новых фашистов, когда речь идет о мужественных людях из его пьес, и как сильнейшее средство оживить, пробудить засыпающую волю у тех, кто пошел на компромисс, на сделки с совестью. И в этом, непреходящем чувстве героической Испании, первой сразившейся с фашиз-

мом, тоже живая современность, интернациональная современность драматургии Симонова.

Предощущением грозной схватки с капиталистическим миром живут герои Симонова. Глухие раскаты надвигающейся грозы уже слышались в первой же его пьесе «История одной любви», когда на Халхин-Гол уезжал воевать хороший советский парень Алеша Марков. Тревожным предчувствием близящейся войны проникнута последняя предвоенная пьеса «Парень из нашего города», она даже и датирована как бы символически — 1940 год. Да, в этом году уже вовсе не отвлеченно звучали слова Сергея Луконина: «Пройдет, может быть, много лет, и за много тысяч километров отсюда, в городе... в общем, в последнем фашистском городе поднимет... последний фашист руки перед танком, на котором будет красное, именно красное знамя». Но вот что важно — в полную силу, полной мерой точность предвидения художника мы смогли ощутить только после войны, в день, когда над рейхстагом взвилось красное знамя победы.

Это кажется сейчас, что так же, как Симонов, атмосферу предвоенной грозы чувствовали и предугадывали все. Зная сегодня многое из того, что было скрыто от глаз народа в то время, можно с уверенностью сказать — писатель Симонов точнее, активнее, чем иные политики и военные, ощутил движение истории, уловил в ее ходе отзвуки назревающей катастрофы. Было ли это предвидение литератора, как, впрочем, и многих других его товарищей по перу, современным? Несомненно. Современность предвидения писателя и его героя стала особенно очевидной, особенно глубокой в свете дальнейших событий, в свете исторической победы советских людей.

И еще одна черта героев Симонова — они всегда мобилизованы, даже тогда, когда нигде и никакой мобилизации нет. Внутренне мобилизованы. Никогда, ни на минуту не распрямляется тугая пружина их неослабевающей воли. Они в любой миг готовы быть там, где это нужно. Слово «война» не вызывает у них удивления. Они его уже давно слышали в атмосфере, в своих раз и навсегда мобилизованных душах.

Отсюда и идет та, несколько даже механическая органика, с которой герои Симонова переходят из состояния мира в состояние войны. Вот Марков из «Истории одной любви» — он все время словно в ожидании чего-то, что должно отозвать его из этого уютного бытия, которое он сознательно делает бивуачным. Ходит Марков по комнате, садится, встает, обедает, говорит с женой — вроде бы течет нормальная человеческая жизнь. Но читаешь пьесу — и не пропадает чувство случайности, необязательности Маркова в этой комнате, неорганичности для него обычного домашнего течения быта. Он не ходит, а слоняется, не живет, а ждет, и кажется, что даже и не в штатском он, а все время в военном, что чемодан всегда раскрыт и всегда наготове, только положить бритву, зубную щетку, закрыть — и туда, где воюют, где сражаются с фашизмом. И Сергей Луконин с первой минуты военный, военный по природе, по призванию, по отношению к жизни, в которой нет места, не должно быть места антинародным силам фашизма. Он всюду, где завязывается схватка. Таков характер не только конкретного Луконина, но вообще человека того времени, чей образ стал столь родственным драматургу Симонову, человека, собирающего все силы для ре-

шительной борьбы в еще не пробивший тогда, но уже шумящий над головами людей час Великой Отечественной войны.

И это ощущение внутренней, нравственной мобилизации тоже придает драмам Симонова точные приметы эпохи. Героев его пьес война не застала врасплох. Сергей Луконин и Алексей Марков пошли по дорогам сражений капитаном Сафоновым, полковником Савельевым, десантником Петровым, людьми, умеющими безоговорочно и великолепно выполнять свой гражданский долг. Именно потому так органично вошла пьеса Симонова «Русские люди» в число лучших пьес Великой Отечественной войны, ставших сегодня золотым фондом нашей литературы, что драматургу, как и его героям, не потребовалось никакой особой душевной перестройки, никакого времени между событием и его осмыслением. И даже, когда есть в драме «Русские люди» персонаж, перестраивающий свою штатскую психологию на новый военный лад, — корреспондент Панин, он делает это так легко, так безболезненно, без особых и сложных переживаний становясь отличным, безупречным военным, что кажется, будто бы эволюция Панина включена в пьесу больше из желания автора отразить явление, чем по существу представлений самого драматурга о разрыве между понятием «штатский» и «военный». Для Симонова такого разрыва не существует, он сокращает его и для Панина; разве не естественнее мгновенный переход из одного состояния в другое — ведь в душе все готово, все выношено, все созрело, о чем тут рассуждать? И если в «Песне о черноморцах» Лавренева путь писателя, находящего свое истинное место в событиях войны, труден и долг, путь симоновского Панина естествен и прост. Мира так и не оказалось в душах героев Симонова, не успел он там укрепиться, обосноваться, голоса близкой войны тревожили этих людей, вспугивая мирную тишину.

Герои Симонова лучше, чем кто-либо другой, слышали эти голоса войны. В «Русских людях» нет, например, ничего похожего на известную сцену из «Фронта» Корнейчука, когда фронтовики вспоминают перед лицом надвигающейся опасности о доме, об оставленных близких, о радостях мирного бытия. Нет такой сцены в пьесе Симонова не только потому, что он ее не придумал, но еще и потому, что она не органична для его Сергея Луконина, для его Алексея Маркова, для его Петрова или Савельева. И если разведчица Валя из «Русских людей» и говорит о своей деревне, о знаменитых двух березках, на которые когда-то она вешала качели, то не для того, чтобы вспомнить мирную жизнь, а для того, чтобы точнее, четче определить смысл слова «Родина», яснее понять, за что именно конкретно она и ее товарищи должны сейчас отдать свои жизни. Воины из драматургии Симонова не могут вспоминать о днях мира долго, со вкусом, — этого вкуса они еще не почувствовали. Любой мирный их час был отравлен мыслями о том, что где-то рядом, где-то близко притаилась гроза.

Предвоенный писатель — Симонов удивительно органично становится литератором военным — так чувствовали существо тогдашней действительности и сам драматург и его герои.

В пьесах Симонова даже не особенно важна профессия его героев, вернее, о ней как-то забываешь — то ли нет ее, этой гражданской профес-

сии, то ли не существует разговор о ней для драматурга. Какой-то институт кончил Марков из «Истории одной любви», где-то он работает, сейчас у него отпуск, но все это — словно чуть слышный шепот до первой ясно и громко произнесенной фразы, накрепко определяющей его будущую профессию — «В два тридцать, с вещами».

И Сергей Луконин учился в педагогическом, но все это как-то не главное, главное — он военный. И что полковник Савельев — строитель, тоже не очень запомнишь, запомнишь, что — сапер, что фронтовик, что идти ему до Берлина. Профессия — писатель в дни мира и для самого Симонова естественно становится профессией фронтового корреспондента в годы войны.

Есть и еще одна краска, окрашивающая драмы Симонова в живые, знакомые цвета современности. О любви Константин Симонов пишет и думает много. Вне любовных переживаний, собственно, нет ни одной его драмы, не говоря уже об его поэтическом творчестве. Любят друг друга Сергей Луконин и Варя, Аркадий Бурмин и Женя из пьесы «Парень из нашего города», сложные чувства обуревают полковника Савельева, полюбившего в конце войны молодую девушку Олю в пьесе «Так и будет», — имеет ли право он, пожилой, потерявший семью, израненный, на молодую любовь?

Большое чувство связывает в «Русских людях» командира автобата Сафонова и разведчицу Валю. Русский Петров и чешка Божена в драме «Под каштанами Праги» тянутся друг к другу, несмотря на все, что их разделяет. Многое зависит от счастливой или несчастливой любви в судьбе американского журналиста Гарри Смита из «Русского вопроса». Есть о любви и в «Чужой тени», и в «Добром имени», и в «Четвертом».

Драматург Симонов ни разу не задался целью поломать любовный сюжет, поискать иных эмоциональных средств воздействия на зрителя, сосредоточить своих героев на выполнении только гражданского долга. Но новаторство в этих извечных перипетиях сказилось в другом. И в этих любовных историях драматург сумел уловить новое веяние времени, особую, новую, форму выражения непреходящих человеческих чувств.

Герои Симонова, любя до самозабвения, — о любви не говорят, а если и говорят, то коротко, без длинных признаний, подробных объяснений, лирических клятв. Говорится главное — люблю, буду верен, жди, и никаких повторов, никаких переливов, никаких сожалений, колебаний, раздумий. От Маркова уходит жена и просит так мало — ласкового слова, обычной человеческой ревности, хорошего, добротного выяснения отношений. И ничего из этого малого не может Марков, который может отдать, если нужно будет людям, свою жизнь не задумываясь. А вот этого — ласковых слов, уговоров, клятв, ежечасного внимания — не может. И Луконин не может. Он сказал Варе однажды — люблю, женюсь, жди. И больше никаких объяснений, уверений — все это не достойно ни человека, ни времени, властно зовущего к большим делам и большим свершениям. Так и уходит из дома чешского ученого Прохазки русский Петров, не договорившись, не объяснившись, не условившись с любимой им Боженой. Зачем слова — любовь доказывают целой жизнью.

А как скуп на эти слова Сафонов в «Русских людях», ежедневно посылающий на смерть свою возлюбленную. Казалось бы, уже ничто не отделяет

для них жизнь от смерти, тут бы и политься словам, признаниям... Но нет — молчание, полное смысла молчание.

Иначе сегодня раскрывается в искусстве и в реальной действительности любовная лирика. Что ж, можно с писателем Симоновым спорить, можно не соглашаться, более того — возмущаться каменным бесчувствием, скажем, Маркова, от которого уходит жена, разуверившаяся в его молчаливой любви. Но сколько бы ни возмущались наши чувствительные сердца — таково истинная логика современных эмоций, так бывает в жизни и поэтому так может быть в пьесах. А те, кто болтает да болтает о своей любви в пьесах Симонова, кто говорит, обещает, клянется, плачет, рабски и верно служит любимой, отодвигая на второй план общественную жизнь, те старомодны, а старомодность не так уж безвредна, это хорошая среда и для зависти, и для корыстолюбия, и для эгоизма.

И потому еще живо откликаются драмы Симонова в наших сердцах, что они во многом — открытие нового, доброго мира.

Герои «Парня из нашего города», собственно, не испытывают никаких особых общественных трудностей. Кругом очень добрые люди, сердца открыты, души нараспашку, один за всех и все за одного, удаются дела, нет и тени какой-либо служебной зависти, бюрократической опасности, страшных пут стяжательства или оголтелой гонки карьеризма. Даже уж вечные козлы отпущения во всей нашей драматургии — управдомы и водители такси, обычно кого-то неправильно вселяющие и не делающие ремонта, обирающие пассажиров и не включающие счетчиков, даже эти испытанные козлы отпущения — и те в пьесах Симонова так добры, так милы, так человечны, что, ей-богу, хочется всю жизнь иметь дело с одними только управдомами и водителями такси. Позади гражданская война, разруха, голод, трудный восстановительный период, борьба за новые кадры, за перестройку психологии людей, уже соединивших свои судьбы с революцией, но еще не осознавших до конца грандиозных задач социалистического строительства, выкорчевывание пережитков и взглядов нэпа. Впереди новая мировая война, приближение которой активно чувствуют герои Симонова. Так вот, в этот исторически столь короткий миг передышки — люди в драматургии Симонова добры друг к другу, им еще предстоит ненавидеть. И даже эпизодические лица — шофер и преподавательница из пьесы «Так и будет», соседка из «Истории одной любви» — все они, кто доброй улыбкой, кто веселой шуткой, кто ласковым словом, хотя бы помочь людям, с которыми встречаются ненадолго, всего, может быть, раз в жизни.

Эта добрая атмосфера симоновских пьес, естественно, порождает одну из важнейших тем его драматургии — тему дружбы, верной, крепкой дружбы, выносящей все испытания. Сергей Луконин один как бы и не существует. Без Севостьянова, без Гуляшвили — он еще не герой, не заверченный, не цельный характер. Друзья берут на себя все, что тревожит или радует Сергея, они знают его, они так сблизились с ним, что могут заменить его в самых трудных, самых опасных случаях жизни.

Друзья могут переменить течение уже сложившейся судьбы человека. Стоит даже, и не встречаясь с ними, только вызвать в своем воображении их лица, их голоса, вспомнить их образ мыслей, как

человек уже поступает по-другому, лучше, чем если бы думал над своей жизнью один.

Вот оглядывает свой путь герой «Четвертого», ищет, где же совершена ошибка, где первый губительный компромисс с совестью. И драматург знает — нельзя оставлять человека одного в канун больших, смелых решений, одному трудно, и еще страшнее, чем трудно, — плохо. В пьесах Симонова еще с одной стороны можно определить, кто, с его точки зрения, человек хороший, надежный, а кто нестойкий, не пользующийся симпатиями автора. У людей хороших из пьес Симонова обязательно есть друзья: у Маркова — бывший учитель его, Голубь, у Луконина — Севостьянов и Гулиашили, у Савельева — полковник Иванов, у Сафонова — Глоба, Панин, Васин, Ильин, у Гарри Смита — газетчик Боб Морфи, у Геря пьесы «Четвертый» — те трое, которые когда-то отдали свои жизни, чтобы Он мог жить и работать. А вот у людей, драматургу чуждых, — друзей, как правило, нет. Никого нет рядом с Андреем Вагановым из «Истории одной любви». Одинок, как перст, архитектор Синицын из пьесы «Так и будет», никто не разделяет общества доктора Мачека в драме «Под каштанами Праги». Дружба — привилегия настоящих людей, одиночество — удел душевно пустых. Так думает Симонов и вместе с ним убежденные им читатели и зрители.

Все это элементы современной атмосферы драматургии Симонова, элементы той эмоциональной силы, которой она, эта драматургия, обладает, волнуя, радуя, заставляя осознавать себя единым с тем поколением, кому посвящено творчество Симонова, поколением, совсем юным вошедшим в войну и закончившим ее с поседевшими головами.

Однако, отражая время, чутко слыша его запросы, Константин Симонов не все отбирал в этом времени, принося в свои пьесы и главное и второстепенное, не отделяя случайного, преходящего от того, что должно и будет впоследствии развиваться и крепнуть. Говоря о силе своей эпохи, Симонов так же страстно и так же пристрасно воспел и ее слабости, не рассуждая, не критикуя, словно светочувствительная пленка — только отражая. Художество, искусство, собирающееся жить долго, по своей природе аналитично. Вот этой-то аналитичности не хватает произведениям Симонова, чья злободневность не всегда переходит в подлинную актуальность, в истинную художественность.

Думая о творчестве Симонова, приходишь к мысли, что писатель не может ограничиться одним только общим, главным конфликтом эпохи, не анализируя остальных, быть может, не таких наглядных, но не менее существенных противоречий времени.

Герои Симонова словно не замечали того, что делается внутри их страны, целиком сосредоточившись на антагонистическом столкновении с фашизмом. Интересно, что в пьесах Симонова почти не говорится о внутренней жизни, о том, чем занят народ в свои мирные дни. И поэтому не слышат персонажи этих пьес недобрых перебоев в ходе 30-х, 40-х годов. А не слыша недоброго, нельзя и нести ответственности. Не видя нарастающих сложнейших противоречий в жизни народа, нельзя раздумывать над его судьбами, можно только ожидать приказов.

Вот перед нами галерея героев Симонова, навсегда мобилизованных душевно, людей, которых и сейчас нередко приводят в пример, как истинных

рыцарей революции. Но именно такие, как они, умные, молодые, смелые, беззаветно любящие Родину, могли задуматься обо всем, что их окружает. А Сергей Луконин и его друзья не задумались, напротив, силой своей железной воли еще и утвердили этот не рассуждающий, ожидающий приказов, живущий не интеллектом, но воинским уставом тип человека.

Так в драматургии Симонова, запечатлевшей действительно благородные приметы времени, возведены в идеал и принижение человеческой личности, и отсутствие напряженной интеллектуальной жизни, и нежелание брать на себя ответственность за все, что внутри страны, стремление ограничить свою ответственность только охраной ее рубежей.

Именно в такой атмосфере сковывания личной инициативы человека могла появиться пьеса Симонова «Чужая тень», как, впрочем, и другие подобные пьесы его товарищей по перу. Вымученная, взвинченно-равнодушная, эта пьеса проникнута скрипучим шепотком всеобщей подозрительности, именовавшей себя в конце 40-х годов бдительностью. Обычные наши ученые становились в таких пьесах шпионами, что не только не удивляло окружающих, но, напротив, давало им какое-то мрачно-сладостное и давно ожидаемое удовлетворение. Ходят по этой пьесе Симонова самоистязатели, фанатики, все время порывающиеся словно в скиту запереться в своем институте, в своей лаборатории, воспринимающие культурные, научные связи страны с границей только как отлично налаженную доставку к нам самых различных шпионов и провокаторов. Все это имело весьма отдаленное отношение к подлинной бдительности, которая была необходима тогда, как необходима она и сейчас.

И думается, что не случайно через несколько лет после «Чужой тени» появилась комедия Симонова «Доброе имя». Речь сейчас не о художественных достоинствах этой пьесы, она — не лучшее из его произведений; важно другое. Важно, что прямо противоположны концепции этих пьес, нравственные их критерии, выводы. Человека нужно подозревать — мораль «Чужой тени», человеку нужно доверять — итог «Доброго имени». Не стоит долго проверять первые свои впечатления, показалось нечто неладное — допусти большее: это шпион, это враг. Так в «Чужой тени». Непременно нужно долго и упорно проверять первые свои впечатления, показалось, что плох человек, — не верь, познакомься с ним ближе. Так в «Добром имени». И это знаменательно, что сам драматург спорит с собой, опровергает себя, это движущееся время вступает в конфликт с остановившимся временем. Чужие тени уходят с дороги — торжествует честное, очищенное от всех обид, оскорблений, несправедливостей, доброе имя нашего человека.

Есть своя диалектика и в том исключительно сильном эмоциональном воздействии, которое оставила на Симонове и на его героях Великая Отечественная война. С одной стороны, активно питая его творчество животворным патриотизмом, богатством великодушных характеров и острейших конфликтов, — тема войны в чем-то и ограничивает кругозор драматурга. Само собой понятно, что мы не зовем писателя отказаться от темы войны в своих произведениях. Напоминая человечеству об ужасах фашистского нашествия — художники активно и страстно борются за мир во всем мире. Да, конечно, это важнейшая гражданская тема, и все же, думается

нам, нельзя ограничивать свой эмоциональный мир исключительно военными впечатлениями.

Вот новая пьеса Симонова «Четвертый». О ней писали много и по достоинству одобрительно. Одно замечание. Герою драмы нужно принять решение — остаться ли жалким обывателем, далеким от великой битвы за мир, или же встать в ряды тех, для кого нет компромиссов, кто готов на любые жертвы во имя счастья человечества. На помощь ему приходят некогда погибшие товарищи, вместе с ним распутывающие сложный клубок противоречий, в которых оцепенела его душа. Но кто же, эти товарищи? Те, с кем когда-то вместе воевал герой пьесы, люди фронтов и концентрационных лагерей. Их совет вне сомнения — бросить все, отказаться от обывательского благополучия, уйти к людям, отстаивающим мир ценой собственного покоя, собственных жизней. Только так и должны, только так и могут говорить замученные в лагерях, лицом к лицу встретившиеся с фашизмом.

А что говорят герою современные люди, люди сегодняшнего буржуазного Запада, не те, кто продались за доллары и посуды, но те, кто пытается жить тихой и аполитичной жизнью нынешних «идеалистов»?

Вместе с голосами людей войны хотелось, чтобы звучали в этой пьесе и голоса людей послевоенного мира, в чем-то убеждающих или не убеждающих героя драмы.

...Так уж как-то принято, поговорив об идейном содержании литературы, перейти к разговору о ее форме. Поступим и мы так же, раз принято. Как ни старомодно само по себе это утверждение, но форма лучших пьес Симонова поразительно совпадает с их содержанием. Ясные, четкие, всегда на редкость определенные мысли писателя отлиты в такие же ясные и четкие сюжеты, где автор озабочен не тем, чтобы продемонстрировать свое умение как угодно обращаться с текстом, подтекстом, занавесом и зрителем, но тем, чтобы как можно яснее и занимательнее рассказать о том, что его волнует. И эта спокойная ясность симоновских пьес, подчас как оазис среди магнитофонного лязга воспоминаний, туманных наплывов биографий и начисто не выясненных ради сугубого психологизма семейно-служебно-личных отношений людей. Драматургу Симонову противопоставлено растворение героя в среде негероев, некая коллективная история

взамен тщательно прослеженной конкретной единой судьбы.

Казалось бы, не один, а много героев в «Четвертом», так что не сразу и разберешь, о ком здесь главная речь. Но погибшие друзья Четвертого — это, думается, вовсе не какие-то самостоятельно существовавшие люди. Это как бы разные стороны его души — это он сам, каким был он когда-то, молодым, мужественным, не мирящимся с подлостью. Знакомясь с друзьями героя, мы, по существу, знакомимся с ним самим, некогда стоящим у истоков прямой дороги, бодрым, честным, правдивым. Так и в этой пьесе не рождается у Симонова коллективного героя или безгеройного движения действия. В центре драмы — по-прежнему один характер, только рассмотренный с разных сторон, каждая грань которого хоть и олицетворяется в конкретном образе, но не самостоятельна, не отделена от центрального героя.

...В начале драматургии Симонова — «Парень из нашего города». Сейчас, пока что последняя пьеса — «Четвертый». По-разному, но современны оба эти произведения. У них различная современность — и в этом залог постоянного движения драматурга. Современность «Парня из нашего города» помимо всего прочего состояла еще и в том, что Луконин не знал, о чем спрашивать свою совесть, она не болела у людей его поколения, его формации.

Современность «Четвертого» именно в этом — в страстном, придирчивом разговоре человека со своей совестью. И как бы ни был точен зарубежный адрес этой пьесы, мы бы принизили ее воспитательное значение, если бы отдали ее целиком конфликтности буржуазного мира. Со своей совестью говорим сегодня и мы. Со своей совестью говорят сегодня люди, еще более ответственно осознавшие после XXII съезда партии свои гражданские обязанности и права.

И в этом ощущении — необходимости правдивого разговора с самим собой о прошлом и будущем — Симонов снова современен.

Последнее время Константин Симонов много говорит об истории, о старых учебниках по истории, которые не дают сейчас правдивых и точных знаний. Но не в истории истинные интересы Симонова. Это так — подготовка, трамплин, разбег для новых творческих раздумий о современности.

Так же само собой понятно, что хочется видеть такие современные пьесы, которые по глубине раскрытия психологии человека, по философскому объему и художественному мастерству приближались бы к классике.

В настоящее время мы вынуждены хвататься даже за слабые современные произведения, так как обязательная норма их в репертуаре театров нашей республики должна быть не ниже 70 процентов. Очень не хочется тратить время на вытягивание пьес, художественное достоинство которых ниже среднего уровня, до спектакля — на «среднем» уровне. Кстати сказать, заштампованный и остановившийся в своем развитии актер является неизбежным последствием плохой драматургии.

3. Из молодых драматургов интересным мне кажется автор пьесы «Хозяин» И. Соболев.

4. Заслуживает внимания образ Темира Айдемирова из пьесы Курбанова и Яхьяева «Дорогой жизни».

5. Формирование репертуарного плана нашего театра несколько отличается от других театров тем, что мы учитываем национальную особенность театра и своего зрителя.

Борис МАЕВСКИЙ

начальник Целиноградского областного управления культуры

Гамид РУСТАМОВ

заслуженный деятель искусств РСФСР,
режиссер Кумыкского музыкально-драматического театра имени А. Салаватова



1. К сожалению, наши драматические театры не избалованы отличными и высокохудожественными произведениями драматургов, тем более новаторскими по форме и содержанию.

Пьесы-маяки — очень редкое явление. Поэтому можно назвать пока только одну пьесу — «Иркутская история» А. Арбузова. По своему

содержанию и по богатству внутреннего мира людей труда она отвечает теме большой человеческой жизни. Труд, любовь и осмысленное желание преодолеть трудности — во имя светлого и чистого человеческого счастья — раскрываются в пьесе в духе нашего нового времени.

Если содержание пьесы может претендовать на новаторство, то ее форму, несмотря на своеобразие композиции и введение хора, нельзя считать подлинно новаторской.

2. Наиболее полно отображает черты нашего современника образ Асият, героиня драмы Р. Гамзатова «Горянка».



Ко мне совершенно случайно попала эта анкета. Я увидел ее в Москве на столе у одного своего приятеля и, заинтересовавшись вопросами, поставленными там, решил попытаться ответить на них.

Заранее должен предупредить, что ответы мои являются ответами самого обычного зрителя, любящего театр

всем сердцем, но, к сожалению, не имеющего возможности видеть многие из тех спектаклей, которые смотрят любители этого искусства в Москве, Ленинграде, Киеве и других больших городах нашей страны. У нас в Целинограде лишь один драматический театр, и, естественно, его спектакли и его репертуар не могут служить источником и поводом для исчерпывающих выводов по проблемам современной драматургии. Однако некоторые свои соображения я попробую все-таки изложить.

1. Из всех увиденных мной в последние годы драматических произведений наиболее сильное впечатление оставила «Иркутская история» А. Арбузова. Эта пьеса покорила своей жизненной правдой, искренностью, пафосом современности. Ее герои — это люди, которые окружают нас, их поступки, мысли необычайно волнуют потому, что они удивительно близки нам. Хорошая, умная, настоящему человеческая пьеса.

2. Отвечая на второй вопрос анкеты, можно, ко-

нечно, назвать немало образов наших современников из различных пьес и спектаклей, которые достаточно полно отражают отличительные черты нашего советского человека. Я хочу остановиться на образе инженера Бахирева из инсценировки романа Галины Николаевой «Битва в пути». Как много в этом образе замечательных черт передового советского человека, коммуниста, человека непримиримого к пустому бахвальству, к славе, к очковтирательству и припискам — явлению, которое, к сожалению, существует еще среди некоторой части наших ответственных работников, показанных в спектакле в образе директора завода Вальгана. Ничто не пугает и не останавливает Бахирева в его стремлении вытащить завод из рутины, ни должность, ни авторитеты людей, выступающих против него. И он побеждает, правда торжествует!

После спектакля «Битва в пути» возникает большое желание, чтобы людей, подобных Бахиреву, было как можно больше. На таких людей можно положиться; им можно доверить все.

3. Вы просите назвать имя самого интересного, молодого драматурга.

Молодого по возрасту или по литературному стажу? Если по возрасту, — то мы, зрители, не всегда имеем представление о том, сколько лет тому или другому драматургу, и, как правило, судим о нем по его произведениям. Так вот, мне кажется, что самый интересный молодой драматург — это Виктор Розов. Его пьесы о наших днях, о нашем современнике, о нашей прекрасной молодежи вызывают необычайный интерес, споры, волнуют всех — и молодых и старых. Я не знаю, сколько лет Виктору Розову, но мне кажется — он очень молод, энергичен, с доброй отзывчивой душой и большим талантом.

Если же судить о молодости драматурга по его первым произведениям, то мне думается, что хорошо начал свой путь в драматургии писатель А. Хмелик, написавший пьесу «Друг мой, Колька!».

4. Мне представляется наиболее удавшейся ролью из пьесы советского драматурга исполнение Н. Мордвиновым роли старого рабочего Василия Павловича Забродина в спектакле театра имени Моссовета «Ленинградский проспект» И. Штока.

Мордвинов... нет, не буду рассказывать свои впечатления от его игры, скажу лишь, что когда после спектакля один из руководителей театра попросил меня зайти в кабинет директора с тем, чтобы поговорить о предстоящем в Целинограде втором празднике советского искусства, я вынужден был извиниться и попросил разрешения перенести нашу встречу, потому что не мог говорить ни о чем, кроме как о Василии Павловиче Забродине.

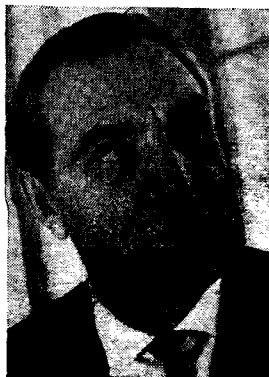
5. Последний вопрос для меня наиболее сложен.

Ведь я не профессионал, а только зритель, и мне кажется, сколько зрителей, столько и будет пожеланий. Сто — сто, тысяча — тысяча. И, честно говоря, мне легче рассказать не о том, какой рисуется в моем сознании идеальная театральная афиша, а о том, какой ей не следует быть.

Мне кажется, что для того, чтобы сформировать репертуар театра в духе наших дней, в духе Программы партии, к осуществлению которой приступил советский народ, необходимо сказать твердое «нет!» произведениям малохудожественным, рассчитанным на дешевый эффект, как говорят в театре — «на кассу». Ведь ни для кого не секрет, что, подбирая такую пьесу, театр знает, что грешит, что ставит ее ради сборов и только сборов, но все-таки ставит, и даже радуется этим сборам и старается заглушить в себе чувство стыда за то, что он идет на поводу у самой отсталой части зрителя, а директор и главный режиссер торжественно заявляют на соответствующих собраниях и конференциях: «Ну это в последний раз! Все, конец «Чемоданам с наклейками!» Но начинается новый сезон — и снова опять распаковывается этот пресловутый «Чемодан», нет-нет да и вновь оказывается на своем посту «Сержант милиции», вновь оттесняет в угол истинно художественные пьесы неутомимый «И один в поле воин».

Владимир ГОЛЬДФЕЛЬД

драматург



1. Не могу назвать произведения, которое можно было бы считать эталоном новаторства в драматургии. Вряд ли такое и может быть. Очень интересный представляется мне комедия «Хозяева жизни» Ю. Чепурина.

2. Такой образ еще не написали наши драматурги в последние годы.

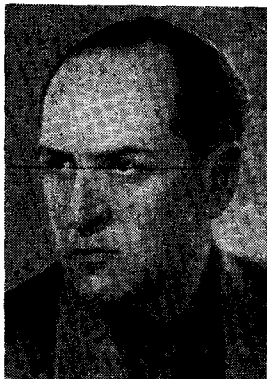
3. Олег Стукалов и Лев Митрофанов. Думаю, что это драматурги с интересным будущим.

4. Павлина Хуторная в исполнении Ю. Борисовой в комедии А. Софронова «Стряпуха замужем».

5. К счастью, я уже не режиссер театра, и этот жгучий вопрос передо мной не стоит.

Борис МОЛЧАЛОВ

заслуженный артист РСФСР, Свердловский драматический театр



1. Когда работаешь над пьесой, над ролью, влюбляешься в материал. Конечно, если он дает для этого основание.

Моя последняя роль — Он в пьесе Симонова «Четвертый». И я влюблен в эту драму Симонова.

Может быть, мое мнение субъективно, но «Четвертый» мне кажется

вещью новаторской, талантливой, умной.

Я не теоретик и, может быть, не смогу обосновать эту мысль. Знаю, что прием, применяемый драматургом, имеет предшественников, однако так остро и горячо поставить кардинальный вопрос нашего века — вопрос войны и мира — в такой оригинальной форме, по-моему, еще никому не удавалось. Поражает умение драматурга сочетать разработку общественно-политической, общечеловеческой темы с темой личной, с индивидуальной судьбой героя. Поэтому я и считаю пьесу новаторской и по форме и по содержанию.

Впрочем, повторяю, может быть, тут дело в актерской влюбленности в роль, в пьесу. Я вообще люблю драматургию Симонова, люблю его стихи, его прозу и публицистику. И еще. Мы часто недооцениваем нашего зрителя. Опасаемся, поймет ли он условность приема, дойдет ли до него глубина философских обобщений. Не скрою, эти тревоги одолевали нас и в период подготовки «Четвертого». Но когда мы сыграли первые спектакли, наши сомнения развеялись. Переполненный зал, затаенное внимание, с каким зрители смотрят спектакль, та

особая «струга напряжения», связывающая сцену с аудиторией, — доставляют нам, актерам, подлинное наслаждение.

Мне как актеру не пришлось играть в пьесе Арбузова «Иркутская история». Но как зритель я очень люблю эту пьесу и считаю ее также новаторской по духу и по форме. Автору удалось удивительно тонко раскрыть существо взаимоотношений современных людей в коллективе. Все герои даны в развитии. Они ищут, духовно обогащаются. А хор придает пьесе особую поэтичность и романтику.

2. Этот вопрос для меня очень труден. Труден потому, что мы, актеры, занятые своими повседневными внутритеатральными делами, поверхностно знаем наших современников. Мы больше знакомы с ними по отрывочным и беглым впечатлениям и по литературе. Но все же я попытаюсь ответить и на этот вопрос.

Наиболее полно отражает черты нашего современника, по-моему, образ Сергея в «Иркутской истории».

Человек этот лишен внешних эффектов, но в нем чувствуется большая внутренняя убежденность, какая-то духовная динамика и сердечная щедрость. Сергей предельно скромен, скуп на слова, в нем отсутствует всякое позерство. И вместе с тем он целеустремлен. Он как бы внутренне подготовлен к подвигу. Он умеет любить горячо и постоянно, но непримирим и нетерпим к проявлениям зла... При других «предлагаемых обстоятельствах» он мог бы быть Юрием Гагариным или Германом Титовым. Такими по складу души я их себе представляю.

3. Из тех, кого я знаю, — Леонид Зорин и А. Володин.

4. Речь, очевидно, идет не об исполнении, а о материале ролей. Если это так, то мне кажутся очень интересными и увлекательными следующие роли: из тех, что мне пришлось играть, — роль Ахмеда Рыза в пьесе Хикмета «Чудак» и Он в симоновском «Четвертом». Мне нравятся по материалу также роли Вальки, Сергея и Виктора в «Иркутской истории». И роль Шварца в «Потерянном сыне» Арбузова. Не случайно исполнителям Шварца всюду сопутствует удача. Интересны роли Надежды и Державина («Друзья и годы» Л. Зорина).

5. Мне бы хотелось, чтобы театр, в котором я работаю, — большой периферийный театр — включал в репертуар наиболее значительные советские пьесы сезона. Масштабные по содержанию и форме (к сожалению, этому зачастую мешает необходимость иметь в репертуаре для параллельных спектаклей «портативные» пьесы. Ох, эти параллельные спектакли!). Оригинальничание ни к чему. Драматический театр (как правило) один в городе. И его главная миссия — знакомить

своих зрителей с лучшими произведениями современной драматургии. С произведениями, наиболее художественно решающими кардинальные темы современности.

Иные театры периферии стремятся во что бы то ни стало создать спектакль на основе своих пьес — пьес местных авторов. Пусть слабое, пусть незрелое произведение, но зато свое! В этом есть, да простят мне резкость, нечто спекулятивное. Выделиться за счет оригинальности!

Я не сторонник такой репертуарной политики. Рамки репертуара не безграничны. Смотришь, театр потратил время, силы, средства на постановку своей, но слабой пьесы и из-за тождественности темы пропустил другое произведение, более яркое, острое и талантливое.

Конечно, если театр находит в пьесе своего драматурга подлинный огонь вдохновения, искренне верит в произведение, не может не ставить его, он обязан осуществить постановку. Однако чаще мы видим, как коллектив, режиссер, кляня автора за серость и худосочность мыслей, мучительно «дотягивает» пьесу только потому, что «так надо». Кому надо? Уверен — ни зрителю и ни театру.

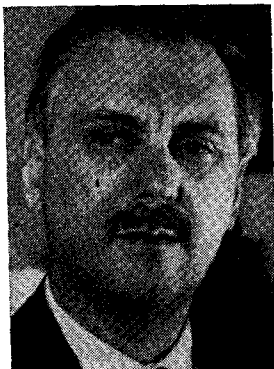
Большой простор предоставляется театру в выборе классического репертуара. Но мне бы хотелось, чтобы в моем театре постоянно шла комедия Грибоедова «Горе от ума», одна трагедия и одна комедия Шекспира (желательно, менее известные, ибо круг ставящихся произведений великого англичанина весьма невелик).

Обязательно надо ставить раз в два года по одной пьесе Горького, Чехова и Островского.

Из западной классики помимо Шекспира желательны Лопе де Вега, Б. Шоу, Г. Гауптман и «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. К сожалению, я слабо знаю современную западную драматургию, но мне нравятся Эдуардо Де Филиппо, Пристли, Артур Миллер, Лилиан Хеллман, Теннесси Уильямс, Сартр... Хотел бы видеть их в репертуаре своего театра. Вот далеко не исчерпывающий ответ на Ваш пятый вопрос. Вы обратите, конечно, внимание на то, что я избежал назвать современных советских драматургов и их произведения. Это не без умысла. Я считаю, что репертуарный план по современной пьесе дело живое. Не к чему повторять названия «вчерашнего дня». Все наиболее значительное, что создается и будет создано, должно быть представлено в репертуаре.

Сергей МИХАЛКОВ

драматург



1. Лучшей пьесой считаю «Друг мой, Колька!» А. Хмелика.

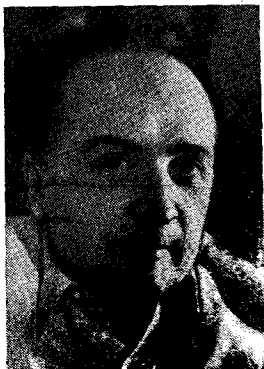
2. Лучший образ нашего современника воплощен в той же пьесе в одном из ее героев — шофере завода Сергее Руденко.

3. Наиболее интересный и талантливый молодой драматург — А. Хмелик.

4. Замечательным актером наших дней я считаю Игоря Ильинского. Но, к сожалению, у него нет в репертуаре полноценного образа современного героя. Так что затрудняюсь назвать наиболее удавшуюся роль в спектаклях последних сезонов.

Георгий МДИВАНИ

драматург



1. Одной из интересных пьес, написанных за последнее время, я считаю комедию Анатолия Софронова «Стряпуха».

2. Александр Корнейчук написал очень обаятельный и умный образ нашего современника Родиона Нечая в пьесе «Над Днепром».

3. Лично мне очень нравится начало творческого пути молодого

драматурга Игоря Соболева.

4. Если мне будет позволено, я хотел бы сказать об актрисе Л. Гриценко. Как автор пьесы «День рождения Терезы», считаю ее Терезу замечательной.

РЕПЕРТУАР ТЕАТРОВ В 1961 ГОДУ

ФАКТЫ...

Мы публикуем сведения о репертуаре профессиональных и самодеятельных театров страны за 1961 г. Первая цифра означает количество спектаклей, вторая — число театров, поставивших пьесу.

„Остров Афродиты“	А. Парнис	5732	171	„Опасная профессия“	В. Соловьев	497	30
„Девушка с веснушками“	А. Успенский	5123	123	„Тайна светящегося камня“	Л. Устинов	493	20
„Иркутская история“	А. Арбузов	4828	180	„Дженни Герхард“	по Т. Драйзеру	483	23
„Потерянный сын“	А. Арбузов	3580	118	„Маты наймычка“	по Т. Шевченко	482	9
„Четверо под одной крышей“	М. Смирнова, М. Крайндель	3527	102	„Власть тьмы“	Л. Толстой	477	42
„Стряпуха“	А. Софронов	2453	142	„Аленький цветочек“	по С. Аксакову	473	26
„Сержант милиции“	И. Лазутин	2305	69	„Без вины виноватые“	А. Островский	471	30
„Миллион за улыбку“	А. Софронов	1959	127	„Шельменко-денщик“	Г. Квитко-Основа-ненко	458	23
„Барабанщица“	А. Салынский	1888	113	„Песня Софии“	Р. Хубецова, Г. Хугаев	448	15
„Опасный возраст“	С. Нариньяни	1818	60	„Северная малодна“	бр. Тур	443	23
„Океан“	А. Штейн	1677	72	„Всадник без головы“	по Майну Риду	433	16
„Камень на дороге“	Д. Медведенко	1613	44	„Поздняя любовь“	А. Островский	429	36
„Верю в тебя“	В. Коростылев	1558	43	„Дальнее эхо“	С. Головановский	426	33
„Левониха на орбите“	А. Макаёнок	1330	54	„Золушка“	по сказке Перро	426	29
„Время любить“	Б. Ласкин	1300	47	„Великий волшебник“	В. Губарев	423	25
„Неравный бой“	В. Розов	1149	99	„Люблю, люблю...“	В. Масс, М. Червинский	419	31
„Нечистая сила“	Г. Стефанский	1012	55	„Бесталанна“	И. Тобилевич	414	15
„Заводские ребята“	И. Шур	1000	57	„Шыганка Аза“	М. Старичкий	411	19
„Слепое счастье“	А. Кузнецов, Г. Штайн	973	40	„Шесть тополей“	М. Сторожева	410	15
„Проводы белых ночей“	В. Панова	910	37	„Свекровь“	М. Шамхалов	409	16
„Свидания у черемухи“	А. Ларев, А. Успенский	841	69	„Пять сердец“	А. Успенский	408	13
„Над Днепром“	А. Корнейчук	825	44	„Два клена“	Е. Шварц	406	24
„Задержан на улице“	К. Финн	814	28	„Стряпуха замужем“	А. Софронов	406	26
„Фараоны“	А. Коломиец	781	28	„Сибирская новелла“	Л. Митрофанов	399	29
„Мертвый бог“	Н. Зарудный	734	30	„Невольник“	М. Кропивницкий	398	12
„Побег из ночи“	бр. Тур	724	38	„Дамоклов меч“	Назым Хикмет	395	20
„Сватанье на Гончаривцах“	Г. Квитко-Основа-ненко	699	26	„Маленькая студентка“	Н. Погодин	375	19
„У себя в плену“	М. Смирнова, М. Крайндель	695	27	„Ленинградский проспект“	И. Шток	372	25
„Цветы живые“	Н. Погодин	693	47	„Сомбреро“	С. Михалков	367	13
„Блудный сын“	Э. Раннет	683	79	„Именем Революции“	М. Шатров	358	30
„Замок Броуди“	по А. Кропину	680	30	„Кремлевские куранты“	Н. Погодин	347	31
„Наймычка“	И. Тобилевич	650	22	„Веселка“	Н. Зарудный	346	30
„Диплом на звание человека века“	И. Шур	635	30	„Генка Пыжов“	по Н. Печерскому	344	17
„Двадцать свадеб в один год“	Ю. Петухов	627	47	„Ситцевый бал“	Т. Ян	335	14
„Любовь и ревность“	С. Мовсесов, А. Мовсесов	622	21	„Гамлет“	В. Шекспир	330	15
„Шедрый вечер“	В. Блажек	611	32	„Тайфун“	Цао Юй	330	31
„Юстина“	Х. Вуолийоки	599	31	„Случайные встречи“	Р. Назаров	329	14
„Два цвета“	А. Зак, И. Кузнецов	588	60	„Хитроумная влюбленная“	Лопе де Вега	327	19
„Я, бабушка, Илко и Иларрион“	Н. Думбадзе, Г. Лордкипанидзе	568	12	„Тень над переулком“	А. Милявский	326	13
„Наташка-Полтавка“	И. Котляревский	563	25	„Точка опоры“	С. Алешин	322	12
„Якорная площадь“	И. Шток	511	44	„На огонек“	Л. Липкинд, Н. Толубаев	317	14
„Ой вы, девушки!“	К. Шангитбаев, М. Байсетов	509	8	„Димка-невидимка“	В. Коростылев, М. Львовский	315	11
„Хозяин“	И. Соболев	507	42	„Святая приехала“	К. Мухамеджанов	315	11
„Домик-пряник“	М. Стеглик	499	10	„Лиса и виноград“	Г. Фигейредо	302	11
„Мал, да удал“	В. Гольдфельд	498	25	„Третья, патетическая“	Н. Погодин	300	11
				„Красная Шапочка“	по сказке Перро	299	11
				„История одной любви“	К. Симонов	293	11

на Каре
ившие м
дичеха
девушка
ради свои
судьба в
млотой к
е все кот
сегодня и
воскресе
елье соб
начало жи
Первая ли
Шитер см
ести тыс
расходы
пакет из А
и, не хол
дна мати
ужой реб
ежная к
уровая пе
ей сердцу
имная
оследняя
ама сказ
расные д
авой тру
арсиане
етье сло
ствствен
д голуби
околай И
етье же
роделки
спридан
ервый ба
в сапо
альмы зе
шно
ность мо
рюм-рек
ия и пле
любовью
сентяб
йская
е
еख्या у
ль Зара
од
тимисти
сказал
тька в к
актириш
са маре
еми заби
даты е
амена
кина д
е остае
вруся Бог
леги
вернулс
ная мат
онсках р
на трех
жизненн
Театр М

		на Каренина*	по Л. Толстому	292	15	„Пять вечеров“	А. Володин	183	16
		„Милые мальчики“	Н. Ивантер	292	15	„Р. В. С.“	по А. Гайдару	183	14
		„Лачеха“	О. Бальзак	290	17	„Ученик волшебника“	В. Жудкевская, С. Бугайский	182	8
		„Девушка из табора“	Я. Ялунер	283	13	„Друг мой, Колька!“	А. Хмелик	181	16
		„Годи своих ближних“	В. Лаврентьев	282	13	„Кредит у Нибелунгов“	Ф. Кун	180	13
		„Свадьба в Малиновке“	Л. Юхвид	280	17	„Орфей спускается в ад“	Т. Уильямс	179	10
		„Ключик“	А. Толстой	275	13	„Такая любовь“	П. Когоут	178	19
		„Все коту масленица“	А. Островский	275	26	„Чемодан с наклейками“	Д. Угрюмов	178	8
		„Сегодня и всегда“	Г. Мазин	274	24	„Моя единственная“	Б. Рабкин	177	7
		„Воскресенье рано селье собирала“	по О. Кобылянской	270	16	„Доброй ночи, Патриция!“	А. Бенедетти	175	7
		„Начало жизни“	К. Финн	268	19	„Зеленая шляпа“	Г. Нафутдинов	175	13
		„Первая любовь“	А. Вахитов, А. Калган	266	17	„Отелло“	В. Шекспир	175	16
		„Питер смеется“	А. Кронин	264	10	„Сердце на ладони“	Г. Бердзенишвили	171	5
		„Шести тысяч на мелкие расходы“	В. Дыховичный М. Слободской	262	12	„Сердце не камень“	А. Островский	171	6
		„Кокет из Африки“	Б. Рабкин, Л. Гарфелд	254	17	„Трехминутный разговор“	В. Левидова	171	21
497	30					„Мы тоже не ангелы“	К. Фехер	170	10
		„И, не ходы, Грыцю!“	М. Старицкий	253	18	„Пряничный домик“	Л. Гераскина	170	4
493	20	„Идна маты моя“	Ю. Мокреев	251	7	„Лесное чудо“	А. Бине	165	2
483	23	„Мужой ребенок“	В. Шкваркин	247	41	„На границе“	В. Белоозеров	163	4
482	9	„Мужная королева“	Е. Шварц	244	18	„На бойком месте“	А. Островский	161	26
477	42	„Суровая повесть“	Ф. Вольный	243	18	„Недоросль“	Д. Фонвизин	160	12
473	26	„Мой сердцу волю“	М. Кропивницкий	242	14	„Назар Столола“	Т. Шевченко	159	18
471	30	„Взаимная любовь“	И. Рубинштейн	235	9	„Таня“	А. Арбузов	158	18
		„Последняя остановка“	Э. Ремарк	235	15	„Все это не так просто“	Л. Исарова, Г. Шмелев	157	7
458	23	„Ама сказала „нет“	М. Владимов	234	21	„Проделки Майсары“	Хамза	157	6
418	15	„Красные дьяволята“	по П. Бляхину	234	12	„И один в поле воин“	по Ю. Дольд-Михайлику	156	23
443	23	„Живой труп“	Л. Толстой	230	22	„Ревшан и Зульхимор“	К. Яшен	156	9
433	16	„Парсиане“	М. Либер	230	8	„Цыганский характер“	Я. Ялунер	156	10
429	36	„Третье слово“	А. Касона	227	9	„Ноль по поведению“	В. Стоянеску, О. Сава	155	7
426	33	„Святенная скала“	Ш. Насыров	226	2	„День чудесных обманов“	Р. Шеридан	153	11
426	29	„На голубым Дунаем“	И. Рачада	224	16	„Свояк и шурин“	Ж. Сарсеков, З. Жакунов	152	2
423	25	„Николай Иванович“	Л. Гераскина	223	14	„Иван-да-Марья“	В. Гольдфельд	151	16
		„Третье желание“	В. Блажек	223	8	„Случай в интернате“	Е. Рысс	151	4
419	31	„Проделки Скапена“	Мольер	221	6	„Бешеные деньги“	А. Островский	150	10
414	16	„Сприданница“	А. Островский	220	15	„Нора“	Г. Ибсен	150	6
411	19	„Первый бал Вики“	Г. Приеле	219	9	„Один колос еще не хлеб“	И. Назаров	150	9
410	15	„Тот в сапогах“	по сказке Перро	218	5	„Аязхан“	Б. Сейтаков, А. Акмамедов	148	1
409	16	„Лалмы зеленеют постоянно“	В. Вигант	218	18	„Коварство и любовь“	Ф. Шиллер	145	10
408	13	„Сквозь мою“	А. Школьник	216	12	„Дикари“	С. Михалков	144	21
406	24	„Угрюм-река“	по В. Шишкову	215	12	„Рома в космосе и дома“	Б. Рабкин	142	6
399	29	„Мать и племянник“	Р. Бабаджанов	214	5	„Один год“	по Ю. Герману	140	8
398	13	„Любовью не шутят“	П. Кальдерон	212	10	„Морские ворота“	Д. Зигмонте	139	4
395	20	„Кенитъба Белутина“	А. Островский, Н. Соловьев	211	16	„Тиха украинская ночь“	Е. Купченко	139	7
375	18	„Майская ночь“	по Н. Гоголю	210	6	„Сказка зимней ночи“	В. Васильев	138	11
		„Май“	по Н. Гоголю	206	10	„Царь-волкодрут“	Е. Шварц	138	3
372	25	„Дерева умирают стоя“	А. Касона	206	16	„Ночь под Ивана Купала“	по Н. Гоголю	137	8
367	13	„Ночь Зарафшана“	А. Файзи	206	6	„Оловянные кольца“	Т. Габбе	137	8
358	30	„Овод“	по Л. Войнич	204	9	„Сын века“	И. Куприянов	137	14
347	31	„Оптимистическая трагедия“	Вс. Вишневский	201	18	„Если в сердце весна“	А. Козин	135	12
346	30	„Он сказал — нет“	Л. Хеллянд	200	11	„Карточный домик“	О. Стукалов	135	9
344	17	„Петька в космосе“	И. Дик	200	3	„Король Лир“	В. Шекспир	135	11
335	14	„Практиришица“	К. Гольдони	200	8	„Туй“	С. Гани	135	7
330	15	„Каса маре“	И. Друцэ	195	12	„Забавный случай“	К. Гольдони	134	9
330	31	„Всеми забытый“	Назым Хикмет	196	15	„Сады цветут“	В. Масс, Н. Куличенко	134	25
329	14	„Солдаты едут домой“	И. Рассомахин	196	6	„Серебряная свадьба“	Ц. Солодарь	134	15
327	18	„Алмуена Мартурано“	Э. Де Филиппо	194	18	„Старик“	М. Горький	133	9
326	15	„Мужина дяди Тома“	по В. Бичер-Стоу	194	10	„Капли яда“	Л. Лукацкий	133	5
322	12	„Все остается людям“	С. Алешин	193	17	„Водяные розы“	П. Княгас	132	16
		„Маруся Богуславка“	М. Старицкий	193	6	„Сельская девушка“	У. Мангаева	132	2
317	14	„Коллеги“	по В. Аксенову	192	12	„В лесах“	по А. Мельникову-Печерскому	131	13
315	19	„Он вернулся“	А. Аτζабаев	191	5	„В сиреневом саду“	Ц. Солодарь	131	26
315	6	„Родная мать“	Н. Алтухов	191	7	„Дамы и гусары“	А. Фредро	130	4
302	22	„В поисках радости“	В. Розов	190	34	„День отдыха“	В. Катаев	130	15
300	35	„Улица трех соловьев, 17“	Д. Добричанин	187	14	„Слуга двух господ“	К. Гольдони	130	17
299	23	„На жизненном пути“	Я. Ялунер	183	14				
293	13								

„Факир на час“	В. Дыховичный, М. Слободской	130	10	„Том Сойер“	по М. Твену	114
„Степной ветер“	К. Гельдьева	129	1	„Айман Шолпан“	М. Ауэзов	111
„В снежную ночь“	Д. Квицианидзе	129	3	„Гечи Эмен“	А. Беченчев	110
„Шестеро любимых“	А. Арбузов	128	23	„Закон Ликурга“	по Т. Драйзеру	110
„Почему улыбались звезды“	А. Корнейчук	127	12	„Козы Карпеш и Баян-слу“	Г. Мусрепов	110
„Мария Стюарт“	Ф. Шиллер	125	9	„Сын охотника Чана“	Т. Якоб	110
„Фауст и смерть“	А. Левада	125	11	„Анджелло“	В. Гюго	108
„Святое дело“	Б. Солтаниязов	125	1	„Бессонная“	Н. Терентьев	108
„Дочь Ганга“	по Р. Тагору	124	11	„Енлик Кебек“	М. Ауэзов	108
„Пока солнце взойдет“	М. Кропивницкий	124	10	„Жизнь и преступление Антона Шелестова“	по Г. Медынскому	108
„Свадебное путешествие“	В. Дыховичный, М. Слободской	124	21	„Ключи к счастью“	А. Корниенко	108
„Трагедия поэта“	Г. Мусрепов	124	4	„Антей“	Н. Зарудный	107
„Клоп“	В. Маяковский	123	10	„Когда цветет акация“	Н. Винников	107
„Таинственная мелодия“	Р. Ишмурастов	123	4	„Последняя жертва“	А. Островский	106
„Волки и овцы“	А. Островский	122	7	„Праздник фонарей“	Г. Пфейфер	106
„Люди, которых я видел“	С. Смирнов	122	12	„Бедность не порок“	А. Островский	105
„Битва в пути“	по Г. Николаевой	121	14	„Домовой“	Э. Вильде	105
„Лето“	О. Лутс	121	3	„О тех, кто любит“	А. Антокольский	105
„Без друга пришлось бы туго“	Р. Кушниров	120	4	„Приключения Гекльберри Финна“	по М. Твену	105
„Весенние скрипки“	А. Штейн	119	14	„Экстренный выпуск“	Г. Новогрудский, П. Вирский	105
„Большое волнение“	И. Дворецкий	118	9	„Вей, ветерок!“	Я. Райнис	104
„Хочешь ли жениться?“	К. Мухамеджанов	118	7	„Ивасик-Телесик“	А. Шнян	104
„Соседи по квартире“	Л. Гераскина	118	6	„Семья преступника“	Джиакометти	104
„Чужое счастье“	В. Тэн	118	9	„За московским часом“	В. Анохин	103
„Вагиф“	С. Вургун	117	6	„Звездный мальчик“	по О. Уайльду	103
„Василий Теркин“	по А. Твардовскому	117	4	„Марал“	М. Атаханов, Д. Акнев	103
„Не было ни гроша, да вдруг алтын“	А. Островский	117	18	„Ученик дьявола“	Б. Шоу	103
„Мораль пани Дульской“	Г. Запольская	116	10	„Шило в мешке не утаишь“	М. Ухсай	102
„Сельские вечера“	В. Леканов, А. Успенский	116	12	„Дама-невидимка“	П. Кальдерон	101
„Судьба отца“	Б. Жакиев	116	2	„Друг детства“	М. Львовский	101
„Резидекай“	А. Мазитов	115	2	„Шумит Днепр“	Д. Суптеля	101
„Выгодный жених“	бр. Тур	114	9	„Когда цветут яблоны“	А. Якубов	100
„Клин клином“	В. Леканов	114	6	„Не в свои сани не садись“	А. Островский	100
„Не суждено“	М. Старицкий	114	7	„Рядом — человек“	В. Молько	100

... И ПО ПОВОДУ

Эти цифровые таблицы человеку не посвященному могут показаться скучным годовым отчетом по театральному ведомству. Эти же цифровые таблицы можно читать как самую увлекательную книгу со смелыми сюжетными поворотами, неожиданностью взлетов и падений; читать, радуясь заслуженной победе достойных и удивляясь непонятному возвеличению пустяковых героев. Вот почему мы и включаем эту статистику в нашу дискуссию о драматургии и просим всех, кто так или иначе участвует в формировании репертуара, подумать о случайности или закономерности цифр и названий.

Цифры, выстроенные по росту, вдруг становятся живыми, и тогда уже трудно сказать, что больше — 2305

или 1677, вернее, что лучше — 2305 «Сержантов милиции» за сезон или более скромное, хотя и немалое, число спектаклей «Океана».

Особенно красноречивыми становятся цифры, если вспомнить четыре правила арифметики — сложение, вычитание, умножение и деление — и применить вчитываясь в репертуар театров за 1961 год. Тогда обнаружится, что лучшие современные советские пьесы — почти всегда «кассовые» пьесы (хотя немало и «кассовых» — и при этом посредственных), и первое место среди советских драматургов, чьи пьесы были особенно популярны, достанется А. Арбузову.

В таблице пес-победительниц — его четыре пьесы притом — и новые и старые, — «Иркутская история», «Таня», «Потерянный сын» и «Шестеро любимых».

114 можем числа, поставленные против каждого из этих
111 званий,— получится 8694. 8694 раза в течение года
110 театры страны играли Арбузова.

110 Много это или мало? Театральный год (если вы-
110 сть выходные дни и очередной отпуск) равен
110 365 дням. Делим 8694 на 288...

108 Оказывается, в течение года, каждый вечер на сцене
108 двадцати театров нашей страны шли пьесы Арбузова!

108 Но, а что могло идти в эти же вечера на других сце-
108 нах? А на других 30 сценах в эти же вечера могли
107 идти «Девушка с веснушками», «Сержант милиции» и
107 «Белая сила»,— эти три пьесы почти уравнивали
106 Арбузова (как показало сложение: $5123+2305+1012$) всего
106 Арбузова.

105 Разумеется, мы не ставим знака равенства между
105 тремя пьесами — стоит ли обижать простодуш-
105 ную, не хватавшую звезд с неба, девушку с веснушка-
105 ми? У нее были скромные намерения и отнюдь не ко-
105 левские претензии. Но волей театральных директоров
104 учреждений, ведающих искусством, ее вознесли так
104 высоко — ее предпочли (не на словах, а на деле, как
104 показало сложение) многим и многим современникам и
103 предшественникам, которые, казалось бы, и глубже, чем
103 она, по своему характеру, и значительнее, и крупнее.

103 Но почему же потягаться в успехе с этой «Девушкой», при-
102 нять к сложению несколько раз. И только
101 пьесы Н. Погодина, А. Корнейчука, В. Пановой и
101 Штейна, вместе взятые, то есть «Кремлевские ку-
101 лобы», «Третья, патетическая», «Цветы живые», «Ма-
100 лая студентка», «Почему улыбаются звезды», «Над-
100 шром», «Проводы белых ночей», «Океан» и «Ве-
100 щие скрипки» — общими усилиями победили «Девуш-
100 ку с веснушками»? Но ведь их много, а она — одна.
100 Их кружит голову. Став чемпионкой среди пьес,
100 вышедших нашей советской действительности, «Де-
100 вушка» без большого труда обогнала и классику.
100 Как обогнала! 12 пьес А. Н. Островского, упомяну-
100 в этой таблице, прошли за год по стране 2418 раз,
100 а «Девушка» — 5123. Более чем вдвое!

100 Идем на крайние меры: объединим усилия
100 Н. Островского, В. Шекспира, Л. Н. Толстого,
100 М. Горького... $2418+640+999+133=4190$.
100 И снова — она впереди: впереди Шекспира вместе
100 с Островским, Львом Толстым и Горьким!

100 Правда, если призвать на помощь Лопе де Вега,
100 Мольера, Гольдони и Шоу, — тогда... тогда можно ее
100 обогнать.

100 Сложение, как мы видим, не только приносит радость.
100 Поэтому займемся вычитанием. Пусть каждый сам для
100 себя решит, какие репертуарные пьесы, побив рекорд
100 массовым показателям, принесли художественный
100 успех театру, актерам, зрителям, и мысленно поста-
100 вим рядом с четырехзначным или трехзначным чис-
100 лом знак минуса. Это, разумеется, на будущее, что-

бы впредь думать не только о количестве, но и о ка-
честве... Мы сокрушаемся, когда кто-то предпочитает
пестрые, душещипательные книжонки, удобные для
чтения в пригородном поезде, так называемое «чтиво»,
хорошей книге, настоящей литературе. Но почему же
тогда так спокойны люди, работающие в театре, руко-
водящие театрами, когда ремесленные пески ничуть не
лучше этого «чтива» попадают в театры!

Спекуляция на человеческих чувствах, прикрытая
громкими ходульными фразами, текст, ничего общего
не имеющий с литературой... Казалось бы, людям, по-
святившим свою жизнь театру, надо оградить сцену от
всего подобного. Но трехзначные числа говорят нам о
другом — десятки театров ставят слезливые «поделки»,
ловко придуманные «историйки», десятки рецензентов
повторяют, что «актеры углубили образы», и, «несмотря
на плохую пьесу, получился хороший спектакль».

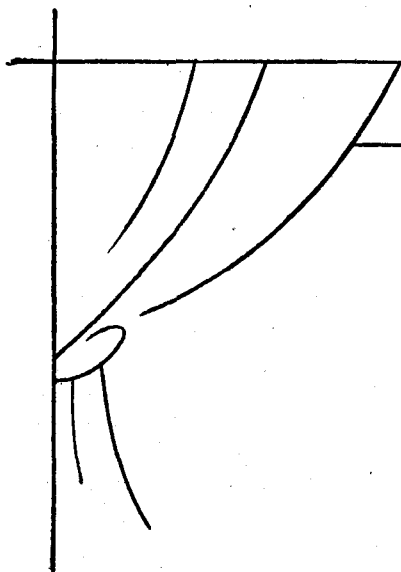
А если подумать о том, как воспитывает театр худо-
жественный вкус зрителя, то перед многими и многими
трехзначными и даже четырехзначными числами — 2305,
1012, 635, 274, 224 и др. — нужно поставить знак от-
рицания.

Будет невеселая картина, когда мы эти числа помно-
жим на число актеров, тратящих свой талант, свои силы
на мертворожденные роли, на пустяковые проблемы и
фальшивые ситуации. И об этом должны помнить лю-
ди, причастные к театральному репертуару. Кстати,
к нему причастны и наши ведущие драматурги. Некогда
А. Н. Островский считал себя обязанным «поспеть»
к новому сезону с новой пьесой. Каждая новая пьеса
Островского, а позднее — Чехова, Горького теснила со
сцены очередной «боевик». Наверное, это чувство долга
перед театром должен испытывать каждый писатель,
связавший с ним свою судьбу. Он уже не имеет права
не писать для театра, быть равнодушным к тому, как
складывается репертуар, молчать по два, по три го-
да, «не давать пьесу к сезону».

Мы забыли о четвертом правиле арифметики — о де-
лении. Если цифру, означающую количество спектак-
лей, разделить на цифру, означающую число театров,
поставивших пьесу, — мы узнаем, сколько раз прошел
спектакль за год в каждом театре.

«Таинственная скала» прошла 226 раз в двух теат-
рах, «Аязхан» — 148 раз в одном театре, «Степной ве-
тер» — 129 раз в одном театре, «Святое дело» —
125 раз в одном театре, «Гечи Эмен» — 110 раз в одном
театре, «Сын охотника Чана» — 110 раз в одном теат-
ре, «Бессонная» 108 раз в одном театре, «Шило в меш-
ке не утаишь» — 102 раза в одном театре...

Получается, что пьесу играют чуть ли не через
день, — как прокатывают кинокартину. И происходит
это, как правило, в маленьких театрах национальных
республик. Вряд ли от такой работы «на износ» будет
польза актерам и зрителю.



ПРЕМЬЕРЫ

«СОВРЕМЕННЫЕ РЕБЯТА»

М. Шатрова в Московском театре имени Вл. Маяковского * «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА»

Б. Шоу в Московском театре сатиры * «ИЛЬЯ МУРОМЕЦ» Я. Райниса в Художественном театре имени Я. Райниса * «РЯДОМ — ЧЕЛОВЕК»

В. Молько в Куйбышевском драматическом театре имени М. Горького * «ЗНАМЕНИТЫЙ 702-й»

А. Миродана в Московском театре драмы и комедии * «ЧЕРНОМОРСКИЙ ОГОНЕК» Ю. Знатоква

в Одесском театре музыкальной комедии * «КОМИССАР ГАББАСОВ»

К. Мухаметханова в Семипалатинском областном театре драмы имени Абая * «ЯГ-МОРТ» Я. Перепелицы

в Музыкально-драматическом театре Коми АССР.

«Современные ребята»

Резко разделенная надвое сцена театра имени Вл. Маяковского завращалась, как бы перемешивая места действия — городское кафе и таежный домик. Город и тайга, уютное кафе и холодный домик — это само по себе смахивает на назидательное противопоставление. Но центробежная сила этого постановочного аттракциона выплеснула на авансцену героев пьесы. Всех вместе, чтобы мы познакомились со всеми сразу, без делений и противопоставлений.

Потом на скупо освещенном сценическом пятнышке появляются главные герои, Володя и Мариша (Е. Лазарев и Л. Овчинникова), чтобы повторить для нас свой последний разговор.

Володя не верит в высокие принципы. Они кажутся ему фальшивыми. Был дядя — генерал, которого он боготворил. Тот умел произносить громкие фразы и проповедовать честность... Выяснилось, что в тридцать седьмом году он клеветал на друзей.

Крушение идеала — всегда трагедия. Для мальчишки — это может показаться крушением мира.

И вот уже слово патриот берется им в кавычки, в естественном порыве других к самостоятельности видится корысть, понятие дружбы объявляется сентиментальным.

Поэтому и расходятся дороги Володи и Мариши.

А режиссер В. Дудин опять «крутит» сценическую площадку. Эпизоды следуют один за другим, перебегают из города в тайгу, то перебивая друг друга, то развиваясь параллельно, то наслаиваясь один на другой, как разные краски при многоцветной печати.

Постепенно все внимательнее начинаешь вглядываться в проносящиеся в этой общей театральной карусели картины. Становится ясно, например, что именно в «городских» сценах стянут узел некоторых проблем, волнующих современных ребят.

Вроде бы, в таком месте, как музыкальный ансамбль, можно жить спокойно, не особенно волнуясь за происходящее вокруг. Так и живет здесь элегантно молодой циник с седыми висками — Костя (А. Ромашин). Он тоже — из «разуверившихся». Дело в том, что отец Кости оказался жуликом. (Нельзя, однако, не отметить, что, связывая «крушение идеалов» двух своих героев только с семейными драмами, драматург явно мельчит большую тему.)



Московский театр имени Вл. Маяковского. «Современные ребята». Сцена из спектакля.



Но в маленькую комнатку для оркестрантов тоже врывается жизнь, требуя от человека участия в ее делах. Трудно, например, Володе не думать о том, кем он станет: его товарищи — студенты, они живут делами своей будущей профессии. И недаром так нервно, вызывающе, будет спрашивать Володя у своего учителя Леонида Михайловича: «Что вы сделаете с такими, как я? Не заметите нас? Или запретите задавать вопросы?» Право же, он был бы рад, если бы запретили: тогда можно оправдать свой мальчишеский скепсис, свою душевную апатию высокими принципиальными соображениями.

Меня ничего не касается, я ни за что не отвечаю, — шумел Володя, а в это время из его дома пошляк Костя уводил молоденькую сестру его приятеля. Он знал — куда, и не вмешался. И только увидев отчаяние поруганной девочки, он будет сам кричать от ужаса и стыда за самого себя.

Проблема ответственности перед собой, перед своей совестью за все, что происходит вокруг, — одна из основных современных проблем. И постижение сценическим героем подлинных ценностей жизни волнует нас.

С этой высокой мыслью об ответственности связана и другая, на наш взгляд, наиболее интересная линия взаимоотношений — Володи и Нины.

Когда-то Нина была замечательной певицей, но

Московский театр имени Маяковского. «Современные ребята». Мариша — Л. Овчинникова, Феликс — А. Лазарев

Фото М. Чернова

заболела и потеряла голос. Сейчас — ресторанная эстрада, и в качестве друга жизни — опустошенный эгоист Костя.

Превосходно, лаконично играет С. Мизери роль Нины. Только по движению губ, по чуть сжатым зябким рукам и короткому взгляду можно понять, как трудно этой женщине — всегда такой сдержанной, тихой, ироничной. И как расцветает она от своей любви к Володе — светлеют и загораются глаза, раскрываются в доброй улыбке густо накрашенные губы, изящными и свободными становятся руки.

Но у этой любви нет будущего. Нет, не в состоянии человек быть счастливым, если совесть говорит другое. И потому так озабочена теперь Нина тем, чтобы не погибла понята ею любовь Володи и Мариши. Потерявшая все, Нина обретает силы в высоком и прекрасном строе чувств, владеющих ею. Нет, не жалость испытываем мы к ней, а радуемся раскрытию доброго и справедливого человеческого сердца.

Городские ребята в пьесе М. Шатрова живут не всегда легкой и не всегда веселой жизнью, но они, и это очень ценно, пытаются решить для себя ряд больших и серьезных проблем.

По-иному происходит все в тайге. Ребята, действующие на этой части сцены, чрезвычайно симпатичны. Но уж очень мало серьезного постигают они в своей сценической жизни. Трудности их легкие и не дают повода для глубоких и серьезных размышлений. К концу пьесы, казалось бы, свалилась на них настоящая беда — выяснилось, что каким-то образом перерасходован бензин. Это может поставить под сомнение право ребят на звание бригады коммунистического труда; это может опочить в глазах некоторых ту самую высокую идею, которую они отстаивают своим пребыванием в тайге. Что делать? Не скрыть ли — во имя этой самой идеи? Уже кое-кто заговаривает о возможности прибегнуть ко всяким средствам, если они оправдаются целью. (Знакомая формула!). Мы ждем драматических коллизий, острых столкновений, надеемся увидеть сам процесс постижения истины. Увы, все разрешается с непостижимой стремительностью: поцелуй Мариши растопил сердце матерого хама и пьяницы шофера Климова и тот, растрогавшись, сознается: это он выкачивал бензин, пока ребята спали.

Какие уж тут могут быть споры, когда истина преподносится автором в виде трогательных и готовых выводов?

Уходя, порой, от драматического, художественного решения некоторых острых вопросов, М. Шатров допускает в свою пьесу столь нелюбимую его современными ребятами назидательность и многословие.

Особенно показателен в этом отношении большой монолог Володиного учителя Леонида Михайловича. Разговор с Леонидом Михайловичем по замыслу должен был стать решающим для дальнейшей судьбы Володи. Но этого не произошло — одними фразами не убедишь.

...Многие проблемы волнуют современную молодежь. Ребята хотят, чтобы слова соответствовали делам. Они встревожены собственной силой и самостоятельностью. Они склоняются над книгами, как над таблицами логарифмов. Они расщепляют знакомые понятия, как атомы.

Но, не раскрыв все это в характерах, судьбах,

и драматических столкновениях, драматург оказался вынужденным прибегнуть к назидательным монограммам и обширному цитированию.

Режиссер пытается «снять» декларативный пафос пьесы. И вот для каждого места действия В. Дудин предлагает свои различные приемы «жанровой ретуши». (Плодотворнее было бы, конечно, прояснить и уточнить то, что есть в замысле автора.)

Веселая ироничность, с которой принимают многие явления жизни современные ребята, их хорошая молодая радость рассматриваются уже как внешняя комедийность. В таежном домике громоздятся одна на другую смешные сцены. Перевертываются кровати, сжигаются галстуки и брюки, из трусов вытряхиваются булжники. Если уж пить, то до состояния, вызывающего гомерический хохот, если уж объясняться в любви, то с видом комедийного дурачка. Словом, без деклараций, но уж и совсем без умной серьезности. Талантливые молодые актеры театра отчаянно комикуют, соревнуются в трюках, смешат публику — и от этого мельчают, глупеют их герои.

А на другом конце сцены, в кафе — другая крайность. Там захлестывает мелодрама, «страдания», душещипательная музыка. Музыки много, через край, она уже заменяет слова и монологи. Например, в ответ на просьбу Володи, (страдающего тоже чуть более эффектно, чем нужно бы) «Разговори меня. Ну, Расскажи мне что-нибудь» — Нина начинает петь. Эта сентиментальность в спектакле о современных ребятах — удручает.

А режиссер В. Дудин все возвращает сценический круг, торопит спектакль, усиливает его громкость. Но — торопящиеся — становятся менее значительными события, смешанные — блекнут краски.

Тогда, действительно, кажется, что легко разрешить все вопросы хоровой песенкой в конце спектакля, песенкой о дружбе, товариществе и прочих хороших вещах. И иногда чуть-чуть не вовлеком вдруг оборачивается серьезная пьеса о современных ребятах.

А жаль. Ибо в драме Михаила Шатрова бьется горячий, наполненный кровью пульс времени.

Г. Дубасов

«Дом, где разбиваются сердца»

Бернард Шоу назвал свою пьесу «Дом, где разбиваются сердца» «фантазией в русском стиле» и сослался на Чехова. Он обнаружил при этом проницательность большую, чем многие исследователи и последователи Чехова, хотя пьеса его, напичканная по обыкнове-



Московский театр сатиры. «Дом, где разбиваются сердца».
Служанка — Т. Пельтцер, Жизиона — Л. Сухаревская

Фото А. Гладштейна

нию парадоксами, не так похожа на русский оригинал, как ему, может быть, казалось. Впрочем, на привычного Шоу (если только можно привыкнуть к этой непрерывной эквилибристике ума) она тоже мало похожа. От Чехова остроумнейший из англичан унаследовал не столько приемы, сколько тему.

Шоу озаглавил свою пьесу с иронической поэтичностью или с поэтической ироничностью, как хотите, — «Дом, где разбиваются сердца», и отнес это заглавие ко всей Англии и даже ко всей Европе. После второй мировой войны (английский драматург написал свою пьесу после первой мировой войны) процесс вырождения буржуазной идеологии и морали и распада общественных связей настолько всеобщ, очевиден и угрожающ, что для поэзии и иронии уже не хватает присутствия духа. «Перед потопом» назвал свой фильм Кайатт, «Обманщики» — Карне, «На последнем дыхании» — Годар; веселое отчаяние, свойственное пьесе Шоу, стало грустным отчаянием, а ирония достигла степени залихватского бурлеска. Процесс, который Чехов угадал вначале, а современные художники Запада — на излете, Шоу зафиксировал в зените. Его герои уже лишились гармонической духовности чеховских персонажей, но не докатились еще до равнодушной усталости своих сегодняшних потомков. Игра ума, свойственная им, обозначила то состояние общества, когда будущее представ-

ляется уже достаточно безнадежным, но еще не безразличным. По одному этому пьесе стоило извлечь из забвения и поставить, что и сделал В. Плучек на сцене Московского театра сатиры.

Когда-то, я помню, «Дом, где разбиваются сердца» казался и сложным и загадочным (хотя более сложного Чехова мы привыкли считать азбучно-понятным только оттого, что в девятом классе проходили одну из самых загадочных пьес в мире «Вишневый сад»). Сейчас, когда Театр сатиры поставил эту замечательную пьесу, она кажется временами даже чересчур обстоятельной и разъясняющей. Парадоксолист и бунтарь Шоу тем не менее унаследовал немало от традиций классического английского романа с его ясным, здоровым реализмом мышления. Душевный сумбур своих отчаявшихся героев он изобразил с той силой и ясностью логики, которая сама по себе уравнивает его и придает поразительно злободневной сегодня пьесе благородный оттенок старомодности и идеализма (не в философском смысле, конечно).

Я бы хотела, чтобы это можно было сказать и о спектакле в целом, поставленном Плучеком в наилучшем из возможных артистическом составе. Но для этого надо было бы, чтобы фантазию «в русском стиле» актеры исполняли в несколько более «английском» стиле, интеллектуальном в высоком смысле слова, а не в том расхожем смысле, в каком мы готовы присвоить название «интеллек-

туальной» любой пьесе, которой с помощью более или менее ловких приемов автор старается придать оттенок многозначительной философичности...

Между тем это удается далеко не всем исполнителям в равной мере, и достаточно рациональный, но никогда не плоский Шоу становится тогда элементарен и, увы, нравоучителен.

На самом деле даже элементарные герои Шоу отнюдь не элементарны. Скажу больше: самый элементарный из всех обитателей и гостей странного дома-корабля капитана Шотовера Босс Менген — самый сложный сценический характер.

Действительно, фабула в пьесе почти отсутствует, а сюжет строится на встречах и сопоставлениях (я бы сказала более привычно — столкновениях, но слово это слишком резко для пьесы Шоу, как и для пьес Чехова) разных поколений, разных человеческих типов. Начнем хотя бы с типов. Обратим внимание на самое резкое противопоставление в пьесе: Босс Менген — все остальные.

Босс Менген — единственный деловой человек среди интеллигентных, утонченных и бесполезных персонажей пьесы. Но с ним на наших глазах происходит удивительные превращения. Сперва он честно старается казаться тем, чем слышит: самоуверенным и сильным Боссом. Потом оказывается (как это часто бывает), что именно уверенности ему и не хватает. Из хищника он едва не превращается в жертву Элли, решившей чинить свое разбитое сердце с помощью выгодного брака. Все это происходит с ним оттого, что Хизиона выудила в нем человеческое, нащупала маленькое, но сердчишко. Для Босса это непозволительная роскошь — расчувствовавшись, он признается, что в действительности он никакой не миллионер, а всего-навсего некое подставное лицо, прилично обеспеченный комиссионер могущественных Трестов... Казалось бы, парадокс осуществлен, и Босс — просто дутая фигура. Но Шоу еще раз выворачивает парадокс наизнанку. В политической жизни Менген — фигура ничуть не дутая, и если он не миллионер, то зато может претендовать чуть ли не на портфель министра... Как же получается, что этот человек, посвятивший каждую минуту оказывается в дураках, в то время как непрактичный, доверчивый до глупости и наивный Мадзини Дэн, напротив, оказывается в конце концов самым прозорливым из присутствующих?

Да просто Босс Менген — человек из другого измерения, он может быть и умен, но в другой — государственной, деловой, спекулятивной плоскости. Это ум без интеллекта, вот почему, помещенный в интеллектуальную плоскость, он все время скользит и падает, как мистер Пиквик на катке... Нечто прямо противоположное происходит с Мадзини Дэном.

Я пишу об этом так длинно только потому, что ни прекрасный и острый актер А. Папанов в роли Босса Менгена, ни отличный и тонкий актер В. Лепко в роли Мадзини Дэна ничего этого не играют. Папанов играет действительно бесцветного и нудного мелкого комиссионера, между тем как в деловых и политических кругах болван Менген числится среди первых «умов», а Лепко изображает действительно глупо-наивного и пошло-добродетельного пастора, в то время как непрактичный Мадзини Дэн, набив себе шишек в «практической» жизни,

до цинизма ясно понимает ее механику и трезвее всех оценивает положение вещей...

А положение вещей таково, что из трех поколений, представленных на «корабле», управляемом, вернее, не управляемом капитаном Шотовером, — все по-разному и все одинаково не могут найти выход.

Капитан со своими великолепными странностями в молодости принадлежал к поколению, которое знало, чего хотело, и выдерживало бури и штормы, веря в свою силу. Но с годами он понял, что власть, пока он боролся с бурями, захватили «те» — боссы Менгены — и эксплуатируют его творческую силу. Теперь он изобретает орудия уничтожения и мечтает открыть некий «психический луч» (не атомную ли бомбу?), который уничтожил бы всех Менгенов. Но, увы, если сила творческая у него, то реальная всегда принадлежит Менгенам, и уничтожение неминуемо стало бы тотальным...

И он чудачит, стараясь одеть и спрятать этими чудачествами свою живую душу.

У Б. Тенина, который играет старого капитана, есть это внешнее чудачество, немножко нарочное, — чтобы не приставали, и немножко настоящее — как ни говорите, а пафос его устарел и на сегодняшний день непродуктивен. У него есть затоптанная, залеченная и все-таки непрошедшая боль о предательстве младшей дочери и та уже безмозгильная и почти бесстрастная любовь к молодой Элли, с которой, очень издавек, он надеется все же передать самому молодому — самое заветное. Впрочем, если бы Б. Тенин не боялся доиграть все это до конца, а главное, если бы у него были достойные партнеры, роль могла бы стать крупнее. Увы, ни О. Аросева, которая с излишней долей вульгарности играет один из самых противоречивых характеров пьесы — «блудную дочь» Ариадну, ни в особенности З. Зелинская, которая совсем уже тяжеломерно-нечутка к драме, переживаемой Элли, драме молодости, грубо обманувшейся в своих первых естественно-романтических и высоких порывах и с размаху бросившейся в другую крайность — в ожесточенную до цинизма практичность и бравирующую аморальность, — не могут занять должное место в этой лестнице поколений, где на одном конце уже бесполезная высота идеала, а на другом бесплодная безидеальность...

К счастью, все эти потери искупаются удивительной Л. Сухаревской в роли старшей дочери капитана Хизионы, исполнение которой является театральным событием и которая с виртуозным искусством разыгрывает все возможные вариации на тему пьесы, при басовом аккомпанементе Тенина.

Присущее пьесе Шоу хрупкое равновесие между реальной безвыходностью положения и ясностью понимания его, между веселым отчаянием конца и непоколебимостью будущего начала — выражено в игре актрисы с изяществом мастерства и душевной грацией.

Хизиона составляет как бы среднее звено между капитаном, идеалы которого она уже не может разделить, хотя и уважает чуть насмешливым уважением к раритетам, и Элли — с ее ожесточенным отрицанием, в котором есть, однако, потенциальная энергия, еще неизвестно на что пригодная.

У Хизионы нет ни пафоса, ни, с другой стороны, энергии опустошенности, ни высокого идеализма капитана, ни безидеальности Элли. Она слишком

все понимает и поэтому ровно ничего не делает, она не то чтобы ленива по натуре, но она безэнергична. Сухаревская передает это во множестве оттенков ласковой иронии, насмешливой нежности и легкомыслия безнадежности. Тут действительно есть некая преемственность от чеховской Раневской.

Очарование ее героини — это очарование никому не нужной духовности и бесполезной интеллектуальности. Она не может, как капитан, употребить их в дело, не может и отшвырнуть прочь, как Элли. Она должна насмешничать над людьми и тянуть их за душу, чтобы не изойти жалостью, рассуждать и умничать, чтоб не думать, и улыбаться, чтоб не плакать.

Единственная ее сфера — любовь, где она старается исчерпать себя, потому что больше ей просто некуда себя деть — у капитана было море и бури, а у маленькой Элли и любви нет...

Но, как говорит Мадзини Дэн, и такая, бесполезная и никчемная, она все же цвет нации и ее надежда. Потому что прошлое с его предрассудками в ней изжито, а для будущего добыта внутренняя свобода.

Пьеса кончается апокалиптическим видением воздушного налета, в котором гибнет деловой человек Босс Менген, а остаются те, кто с восторгом шли навстречу гибели. Это не реальность, а именно видение — то, что должно погибнуть, да погибнет! Еще в пьесе есть потребность полного обновления — пусть из тьмы выйдет некто, кто сменит современного человека с его фатальными слабостями, как он сам сменил когда-то животных... Это тоже, конечно, не реальность, а просто максималистское выражение мысли.

Я прошу прощения у тех участников спектакля, которые здесь не упомянуты. Но обо всем не скажешь, а говорить хочется хорошее больше, чем плохое или среднее. Хорошо, что театр все же поставил пьесу Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца».

М. Туровская

«Илья Муромец»

Илья Муромец — последнее большое драматургическое произведение великого латышского поэта Яна Райниса. Пьеса названа «русской трагедией», сюжетную канву ее составляют известные герои русских народных былин.

В «Илье Муромце» Райнис развивает идеи «Огня и ночи»: в пьесе тоже говорится о борьбе за свободу народа. Но в «Муромце» Райнис более остро и прямо говорит, что свободу не дарят, не принимают — ее завоевать сами униженные должны». Это

и понятно: пьеса «Огонь и ночь» была написана Райнисом накануне 1905 года, а когда вышел из печати «Илья Муромец», за восточной границей буржуазной Латвии уже существовала дорогая сердцу поэта Советская Россия.

Рядом с центральной мыслью о свободе народа через всю пьесу и через образ Муромца проходит мысль о том, что надо уметь встретить завтрашний день. Кто не может расти, не умеет встречать утро, тот застывает. Превращается в камень. Это и происходит с Ильей. Он не понял своего сына, не слышал его настойчивого зова: «Возобновись! Возобновись!». Илья убивает сына, но вместо одного Сокольника появляются два, потом — четыре... Илья не способен уничтожить завтрашний день и, сам когда-то мечтавший о воле, не поняв, что на нем, Муромце, борьба еще не кончилась, он превращается в холодный, безжизненный камень.

Пьеса Райниса давно была оценена как великое литературное и философское творение, но долгие годы казалось, что ее героям не суждено зажить на сцене. Много действующих лиц, разные места действия, фантастика, герои русских былин, произносимые длинные монологи, — нет, пьеса несценична! Была лишь одна попытка поставить «Муромца» — в 1928 году в Национальном театре, за год до смерти писателя.

Тогда «Илья Муромец» прошел неудачно. Только несколько спектаклей, — и те были облиты грязью в буржуазной печати. Действительно, пьеса никак не способствовала ярко разжигаемой ненависти к восточному соседу — русскому народу. Но кроме политических обвинений, которые были предъявлены Райнису, буржуазные критики единодушно проголосовали за непригодность пьесы для сцены. Пьеса Райниса пролежала на полке более тридцати лет — столько же, сколько сам Илья Муромец лежал на печи, прежде чем выйти на люди. Былинного героя свет глядеть посылает отец, а райнисовского «Муромца» от тридцатилетнего сна разбудил вечно беспокойный Эдуард Смильгис и для разговора с миром предоставил ему сцену Художественного театра имени Райниса.

После долгой и трудной работы коллектива (в спектакле около 70 участников) под руководством постановщика Смильгиса, режиссера Филиццита Эртмер и ассистентов Велты Крузе и Луя Шмита спектакль был выпущен. Рига стала богаче еще одним глубоко философским и в то же время празднично-театральным представлением.

С пьесы Райниса снят густой слой долголетней пыли — мудро и в то же время доходчиво звучат мысли поэта. Зритель не спорит с автором, но глубоко им восторгается, потому что сбилось и ходом истории доказано пророчество Райниса.

Замечательной пьесе дана жизнь — это бесспорно, и это главное в оценке спектакля. А к слабым его моментам неуместно применять слово «недостатки». Правильнее было бы сказать — излишки. Ведь у пьесы не отнимешь сказочного элемента, как не отнимешь пышности у двора Владимира в Киеве. Кроме того, очень жива еще в Художественном театре традиция постановок пьес Райниса — щедрая по выразительности, гармоничная в синтезе актерского ансамбля, музыки, света, движения. Все это мы высоко оцениваем и в новой постановке, только изредка кажется, что где-то чересчур богато, пышно (особенно в первом акте) представлены разного рода атрибуты сказочного мира.

Искусство театра и кино неуклонно развивается по пути лаконизма сценических средств, поэтому и наше восприятие теперь более обострено в этом отношении, чем десять лет тому назад, когда мы восхищались другими постановками Райниса в этом же театре и в этом же духе.

Роль Ильи Муромца исполняет молодой актер Улды Лиелдидж. До Ильи герои Лиелдиджа — это его современники, которым, как и самому артисту, не больше тридцати лет. А Смильгис поверил в его Илью, и не ошибся. У Лиелдиджа нет внешнего величия и импозантности русского богатыря. Но шаг за шагом он убеждает нас в величии своего духа, поражает глубоким пониманием сложнейшей философской мысли, настоящим накалом трагизма — особенно в сценах, когда Илья стар.

Роль требует и огромной физической выдержки — ведь Илья почти не сходит со сцены, мы видим, как он меняется на наших глазах.

Радостный и чуть удивленный красотой мира предстает Илья вначале. Ликующе звучит его зов: где противник, с которым придется бороться... Без труда побеждает он Соловья-Разбойника (Соловья-Разбойника в ярко-сатирическом плане играет А. Калейс. Под несколько буффонной маской актер раскрывает богатое внутреннее содержание образа — он и смешон, и страшен, и глуп, и зол, и до слез жалок, когда ему после беспредельной свободы лесов приходится стать шутком при дворе Владимира).

А двор Владимира — это первая цель Ильи. Отец послал сына покорно служить светлому князю. При-

ходит во двор Илья и видит, что светлый князь и не думает бороться за справедливость. Перед Ильей — контраст бедности и богатства, бездонное народное горе.

Илья прогнал татар, его полюбила красавица Апраксия — он может стать князем. Грустными становятся глаза Ильи, тяжел ему царский веночек. Княжеской властью, законом не отменишь бедности и горя. Как же быть? Бегом бежал к царскому двору Илья и прошел мимо многих хороших советов: прекрасная Латыгора пророчески сказала ему, что даже самой большой силой горя не победишь, и Микула просил Илью не спешить на царский двор, а вместе с ним с места двинуть тяжесть горя и нищеты.

Илье трудно. Он понимает, что пропустил что-то, и ему кажется, что он «в своем вчерашнем дне свое завтра найдет». Великолепно раскрывает У. Лиелдидж трагедию Ильи, трагедию его старости. Илья понял ошибки, он хочет вернуться к исходной точке, к тому, с чего начал. Но жизнь все это время не стояла на месте. Сердце Ильи мучается вечным мучением: если бы я мог начать снова, еще раз, если бы сегодняшняя мудрость и вчерашняя сила... Но трагедия Ильи не только в этом. Размышляя о том, в чем его вина, как ее исправить, он встречает своего сына Сокольника (сына Ильи с молодым задором и юношеской чистотой играет студиец театра Я. Филипсон). Но Илья не видит в нем своего завтрашнего дня, он не понимает эту силу, потому что это совсем новая сила, которая началась там, где борьба Ильи зашла в



Рижский Художественный театр имени Я. Райниса. Латыгора — В. Артман, Илья Муромец — У. Лиелдидж

Фото Я. Леркса

тупик. Лиелдидж хорошо показывает не только физическую старость Ильи Муромца, а старость его мысли. Нам дорог этот герой потому, что борьба его не содержала ни капли себялюбия. Но время перерастает героя, даже самого сильного. Исполняется пророчество Латыгоры — Илья не сумел «встретить утро» и превратился в камень.

Но трагедия Ильи и печальна и светла — он сам не понял того, что дух его будет жить вечно. Последние слова трагедии о том, что дух Ильи стал путевой звездой для будущих поколений, переключаются со словами, которые мы читаем на памятнике Райниса. Поэтому не является искусственным финал спектакля, когда над Ильей, ставшим камнем, просвечивается дорогой нам всем силуэт пробуждающегося юноши — надгробие Райниса. Еще до выхода спектакля Э. Смильгис говорил о своем замысле: «Илья Муромец должен быть гимном молодости. В самом широком, философском понимании этого слова».

«Илья Муромец» на сцене Художественного театра им. Райниса действительно прославляет завтрашний день, вечную молодость райнисовского гения. И прекрасную в своей дерзновенности творческую мысль современного художника — Эдуарда Смильгиса.

Л. Дзене

«Рядом — человек»

Афиша театра — увы! — не часто является свидетельством упорных поисков, смелости в обращении к новой тематике, привлечение «своих» драматургов. Но вот Куйбышевский драматический театр имени М. Горького работает именно так. Одна за другой ставятся тут пьесы, которые, может быть, давно уже пора перестать называть пресловутым словом «местные». К стати сказать, этот вошедший в употребление «термин» неправомерно уравнивает явления творческие с произведениями, знаменательными лишь отдаленностью местожительства их автора. Пьесы же, о которых идет речь, искренне и свежо отражают явления, одинаково близкие автору, театру и зрителю. Содержание этих спектаклей обогащено непосредственными наблюдениями над жизнью, протекающей совсем рядом, хотя, разумеется, ими не ограничивается. К таким спектаклям относятся «Дачный тупик» И. Тумановской и «Рядом — человек» В. Молько, поставленные в Куйбышевском театре.

Здесь речь пойдет о последнем спектакле.

На волжской набережной, неподалеку от завода, встречаемся мы с героями пьесы. Серый гранит, две зеленые скамьи с изогнутой спинкой, да фонарь над поворотом лестницы, ведущей к реке, — вот и все, что открывается глазам зрителя. И среди этих скудных деталей, со вкусом отобранных худож-

ником Д. Ивановым, в которых жители города Куйбышева легко узнают родные места, как-то неприметно рождается атмосфера спектакля, тот напряженный ритм его, который скрыт за внешне сдержанными и обыденными проявлениями размеренного течения будней.

Пьеса В. Молько, к сожалению, страдает расплывчатым решением основного конфликта. Тут и довольно шаблонный любовный треугольник, и получившая за последнее время широкое распространение тема перевоспитания человека, отбывшего заключение, и столкновение молодежного коллектива со злым, косным обывателем. Однако театр и режиссер спектакля Я. Киржнер, беспощадно убирая малейшие проявления сентиментальности, посвоему монтируя порядок отдельных картин и отвергая некоторые ремарки и реплики, последовательно «выстроили» свой замысел. Так возник спектакль о людях с разными судьбами, интересами, увлечениями и заблуждениями, на наших глазах сплотившихся в единую трудовую семью.

Развитие характеров, режиссерское и актерское прочтение их — самое интересное в этом спектакле.

Вот перед нами Борис Светлов (В. Смехов) — талантливый механизатор, возомнивший себя гениальным певцом. Он уже готовит себя к новой профессии, одевается с претензией на артистичность, не расстается с новенькой нотной папкой, картинно отбрасывает волосы со лба. Но вся эта мишура сразу исчезает, как только берет он в руки чертежи своего конвейера. В том, как спешит он показать их, позабыв о полотенце, небрежно переброшенном через плечо поверх «артистической» блузы, мы легко угадываем истинное призвание этого человека.

Другой член бригады — «французенка» Вика (Л. Федосеева). Она явилась на завод, чтобы заработать справку о стаже, необходимую для поступления в институт иностранных языков. Стройная, гибкая, в модных брюках, в свитре, с великолепным грассированием в единственной французской реплике, которую ей приходится произнести, — эта девушка кажется тут человеком случайным, но постепенно ее наивные глаза загораются гневом, грудной голос звучит все увереннее. Она начинает с того, что ребячливо воюет за справедливость и сама не успевает заметить, как заговорила — и с полным правом! — от имени бригады.

Рядом с ними и Сашка Ветерков (А. Худолеев). Смешной, по-ребячьи задиристый, он вообразил, что принадлежность к рабочему классу избавила его от скучной необходимости учиться. Саша старательно играет в бравого пролетария и рисуетя ухарскими замашками. Он вдохновенно хвастает, задрав свой веснушчатый нос, и, казалось бы, сосредоточил весь свой интерес на новенькой гитаре и спортивных принадлежностях. Но как только в коллективе возникают осложнения, в лукавых, озорных глазах Ветеркова вспыхивает мальчишеская преданность руководителю бригады и глуповатая вера в начатое им дело.

Все эти люди еще не успели пустить корни на заводе, и Сергею Ткачеву, молодому бригадирю, нелегко руководить ими. К тому же упорно тянут в сторону и «старики»...

Мы попадаем в цех, решенный художником так же строго и сдержанно, как и набережная. Тут кипит работа и... скрытая вражда. Трудной дорогой пришел к своему рабочему месту после заключе-



Куйбышевский драматический театр имени М. Горького, «Рядом — человек».
Шатунов — В. Крутков, Милиционер дядя Вася — А. Ананьев

Фото З. Брайнина

ния Николай Шатунов (В. Крутков). И первое, что ему приходится сделать, — вырвать молоток из рук своего разбушевавшегося «корешка». Не так уж просто обрести прежнюю веру в людей, не легко разобраться в запутанных мыслях и чувствах. Кажется почти невозможным избавиться от одиночества. Лишь постепенно начинает «Шатун» с улыбкой встречать озорные выходки Сашки.

Всем ненавистен Докукин, который в исполнении К. Девяткина вполне оправдывает свою фамилию. Все в нем вызывает острую неприязнь. И рука, аккуратно завязанная грязной тряпичей, и опущенные плечи, и торчащие «ежиком» маленькие усики, и колющие злые глаза, скрытые за стеклами очков, и особая манера пользоваться газетными словами, которые он не всегда понимает и не всегда правильно произносит. Но этот человек, преследующий молодежь мелкими доносами и сплетнями, кажется каким-то анахронизмом. Понятия Докукина так же отстали, как и те производственные нормы, за которые он столь яростно воюет. Докукины опасны лишь до тех пор, покамест не окрепли люди в бригаде. Он единственный, кто остался тут чужим, несмотря на многолетний стаж. Но борьба идет не

столько против Докукиных, сколько за то новое, что рождается в людях на наших глазах.

У Шатунова с Докукиным старые счеты. И не раз готов он в ярости ударить своего врага. Но кого же заставляет режиссер гневно встать во весь рост перед Докукиным и возмущенно развести руками, когда тот обливает людей грязной клеветой? Оказывается, это Семен Хватов, тот самый Хватов, который еще недавно не менее яростно, чем Докукин, выступал против новшества! Однако Н. Кузьмин последовательно приводит своего героя к такому финалу. Артист удивительно ярко раскрывает эту колоритную фигуру. Цепкие руки, хриповатый голос, размашистые движения и пьяная слеза так же органичны в нем, как и широкая, добродушная улыбка и неуклюжая дружеская заботливость. Мы понимаем, как много дурного и хорошего намешано в этом человеке, которого товарищи не зря называют «кричащим противоречием».

Не прямолинейно, не как столкновение отдельных людей развивается конфликт на протяжении всего спектакля. Идет ли горячий спор между Докукиным и вдохновителем молодежи — старым большевиком Бурковым (А. Демич), ополчается ли

Бу
Х
в
ш
г
ст
ра
ва
бо
сп
к
«
7
б
что
др
Ал
све
И.
с
с
дер
тик
пам
раз
О
нам
и
вы
с
В
ком
ста
мен
фиг
пен
В
нее
ним
ней
дан
ност
суд
чит
толь
От
объ

Бурков на Николая за его озлобленность или на Хватова за пьянство, Бурков не выглядит тем отвлеченным, стоящим над коллективом, недремлющим партийным оком, которых мы в течение долгих лет устали видеть на наших сценах. Бурков выступает всегда в окружении людей, как бы опираясь на них и апеллируя к ним. Актер не скрывает, что его герой уже заметно постарел, что он болен, а к тому же вспыльчив и ворчлив.

Можно говорить об отдельных недостатках этого спектакля. Но это не изменит доброго отношения к согретому теплым юмором спектаклю.

Е. Балатова

«Знаменитый 702-й»

Прошло больше года с момента первой постановки этой пьесы Александра Миродана. Присутствовавшие на спектакле Театра комедии в Бухаресте, открывшего свою биографию «Знаменитым 702-м», почувствовали, что автор подарил зрителю произведение большого драматургического долголетия. Это вторая пьеса Ал. Миродана. Первая — «Журналисты» — увидела свет рампы на сцене Национального театра имени И. Караджале в 1956 году.

«Знаменитый 702-й» отличается оригинальностью сценического звучания и сочным, ярким диалогом, держащим зрителя в напряжении. Зрители и критика определили это произведение как комедию-памфлет, в котором разоблачен американский образ жизни.

Основное свойство пьес Миродана — острый, динамичный диалог. Кроме того, автор «Журналистов» и «Знаменитого 702-го» является создателем точно выписанных образов и интересного драматического сюжета.

В «Журналистах», например, характерными для комедии средствами создан положительный герой, ставший одним из самых ярких образов в современной румынской литературе. Эта центральная фигура в пьесе вырисовывается в процессе постепенно нарастающего действия.

В «Знаменитом 702-м» действие как таковое менее важно. В пьесе нет конфликта в привычном понимании этого слова. С точки зрения действия в ней нет нарастания, постепенного развития, неожиданных, непредвиденных ситуаций. Зрителям, в сущности, ясно, что от мистера Гаррисона зависит судьба Сендмена, который в конце концов закончит свою жизнь на электрическом стуле — как только перестанет быть нужным издателю.

Откуда же тогда интерес к этой пьесе и чем объясняется тот факт, что за короткий период она

была поставлена почти во всех театрах Румынии? А несколько месяцев спустя пьеса начала свое путешествие по многим широтам земного шара: она поставлена в Польше, Чехословакии, Кубе и, наконец, недавно — в Москве (в хорошем переводе М. Макуш, точно передающем все нюансы пьесы). Вскоре с ней познакомятся и зрители Ленинграда.

Буквально каждая реплика пьесы звучит как выстрел и ведет к цели: показать всю гнилость буржуазного строя, построенного на презрении к человеку, на жажде наживы, достигаемой любыми средствами, даже самыми бесчеловечными и бессовестными. Круг действия и развития пьесы не ограничивается комфортабельной камерой «Знаменитого 702-го», он охватывает и отражает весь уклад американского образа жизни. В пьесе изображен не только отдельный, конкретный случай, в ней как бы подводится итог типичных моральных поступков в капиталистических джунглях.

Я думаю, одна из основных заслуг постановщика Е. Евдокимова и художника В. Талалая в Московском театре драмы и комедии заключается в том, что им удалось создать правдивую атмосферу и выделить центральную идею пьесы.

Блестящие рекламы с зазывающим текстом, несмолкаемый шум джунглей — все это воспроизводится на сцене с большой изобретательностью и заставляет зрителей ясно понять, что происходящее в камере Сендмена органически присуще повседневной жизни Америки.

На этом фоне и разворачивается история последнего периода жизни Сендмена. Режиссер и исполнитель правильно поняли, что Сендмен не только герой комедии. Если только так рассматривать его образ — значит обеднить основную идею пьесы. Сендмен в конце концов сознает, что он — простая игрушка в руках всемогущего Гаррисона и понимает, кому он служил в этой абсурдной и корыстной игре.

В. Соколов, талантливый исполнитель роли Сендмена, создал образ, построенный преимущественно на драматической канве. Благодаря такому решению «Знаменитый 702-й» показан меньше всего в комедийном плане. Иронические реплики произносятся с некоторой горечью и сопровождаются грустной улыбкой. В такой трактовке роль, может быть, теряет некоторую живость, и динамика спектакля в отдельных местах несколько снижается. Но, с другой стороны, данное решение роли четко показало Сендмена как жертву капиталистического общества.

Роль Джо, как ее понял и исполнил актер К. Агеев, на мой взгляд, лучшая работа в спектакле. Этот вор, не лишенный чувства юмора, занимает в пьесе прочное и важное место. Он — резонер. И талантливый актер Агеев сумел это подчеркнуть. В самые торжественные и серьезные моменты он иронизирует, издевается, шутит. Дуэт со священником в этом смысле очень показателен. Артисту Ю. Розанову, играющему священника, удалось показать все лицемерие и ханжество секты, к которой принадлежит этот человек. Сцена, где его уста, влажные от коньяка, механически повторяют молитвы, показалась мне превосходной. Жаль только, что иногда актер прибегает к приемам дешевого фарса, не способствующим углублению образа. Если священник — мелкий взяточник и жулик — прикрывается духовным саном, то издатель Гаррисон открыт и нагл в этих отвратительных чертах. Поэтому



Московский театр драмы и комедии. «Знаменитый 702-й». Сцена из спектакля
Фото Ю. Зенковича

так естественны у актера Л. Вейцлера апломб и уверенность, свойственные человеку, привыкшему повелевать и подчинять себе. С первого его появления я почувствовал крупного хищника, который не допускает, чтобы ему ставили какие-либо условия. Но все же в роли Гаррисона не лишним было бы дать немного больше красок, особенно в третьем акте, иначе актера подстерегает опасность быть несколько монотонным.

Диана, на мой взгляд, является в пьесе фигурой символической. Она — идеал, к которому тянется Сендмен. Талантливая актриса Т. Лукьянова сумела придать образу девушки чистоту и глубину. Нельзя завершить эти строки, не упомянув актеров Л. Штейнрайха в роли адвоката Джексона, Г. Стри-

женова — директора тюрьмы, Г. Власову — мисс Поун, А. Эйбоженко — агента Эрмитейджа, Н. Власова — директора тюрьмы Алькатраз, О. Калмыкову — мисс Пейдж. Их работа достойна всяческой похвалы.

Когда мы говорили о трактовке роли Сендмена, мы несколько предвосхитили анализ режиссерского решения. Стараясь вникнуть как можно глубже в смысл пьесы, Е. Евдокимов сознательно подчеркнул драматические элементы в ней. Поэтому спектакль, в отличие от бухарестского, меньше выглядит как искрящаяся комедия, реже делается ставка на текст и больше выделяется подтекст. Центр тяжести переносится на драму Сендмена. Такое режиссерское решение достойно внимания, тем более что текст

пьесы не исключает и такую трактовку. Но именно поэтому в некоторых местах (правда редких) особенно чувствуется нажим комедийных ситуаций (это касается появления мисс Поун), диссонирующий с ключом, в котором решен спектакль в целом.

Этим талантливым спектаклем начала свое знакомство с советским зрителем новая румынская пьеса. Взыскательность и требовательность советских зрителей даст возможность правильно оценить новое произведение румынской драматургии.

Валериу Рыпяну

«Черноморский огонек»

Одесский театр музыкальной комедии давно зарекомендовал себя как пылкий, дерзающий коллектив, на сцене которого современность не гостя, а полновластная хозяйка.

Новая оперетта, показанная театром, — «Черноморский огонек» написана Евг. Купченко, композитор — Ю. Знатоков. Оба автора живут и работают в Одессе. Спектакль сразу завоевал признание зрителя и принес творческую победу многим актерам.

«Черноморский огонек» рассказывает о жизни рыбаков-колхоза. Образы располагаются по довольно шаблонной схеме: любимица колхоза, молодая рыбацкая Любка, два влюбленных в нее рыбака, еще один влюбленный пограничник, киноактер, в которого чуть не влюбилась уже сама Любка, ни в кого не влюбленная киноактриса и влюбленный в нее кок Потихонченко. Традиционный дед, работник киноэкспедиции, рыбаки. Событий особенных не происходит, люди решают свои повседневные дела, любят, ревнуют. Вот, пожалуй, и все. А для того, чтобы зрители не подумали, что в этом колхозе много веселятся и мало работают, на сцене демонстрируется трудовой процесс — несколько рыбаков тянут сети, а остальные производственники им подпевают.

И все же в спектакле есть «огонек». Немудрая история о рыбацкой Любке послужила поводом для раскрытия взаимоотношений людей, поводом для пересмотра молодыми героями своих жизненных позиций. Театр попытался увидеть в малом большое. У каждого в жизни должен быть свой огонек — эта мысль делается ведущей в спектакле.

Большая удача и композитора и актрисы И. Ивановой — образ Любы, светлый, лиричный, жизнерадостный. В Любе нет ничего нарочитого, опереточного, кажется, что эта девочка-рыбацкая только что прибежала с Большого фонтана или с Черноморки. В Любе — Ивановой еще живет озорной подросток, ей кажется, что все жизненные трудности можно

решать легко. И тут же актриса оттеняет целеустремленность характера Любки, ее действительную, а не созерцательную любовь к морю. Лейтмотивом всего спектакля стала ария Любы об огоньке, полная драматизма. Глубокое впечатление оставляет ария, исполненная Ивановой так, что перед нами как бы оживает образ матери Любы, партизанки, погибшей в бою за Родину. Актриса обладает хорошими вокальными данными, музыкальна. Непосредственная, милая Любка — Иванова находит себе уголок в сердце каждого зрителя.

У Любки три поклонника — три разных сценических характера. Рыбака Мартына Любка дразнит «мартышкой». Его влюбленность в Любку какая-то пассивная, заранее обреченная на неудачу. Б. Никитин с мягким, грустным юмором относится к своему герою. Костя — В. Федулов — неумный, ревнивый, эмоции у него явно довлеют над рассудком. А вот пограничник Москвин, несмотря на старания Н. Удода, остается лишь схемой положительного героя. И бескорыстный влюбленный, и чуткий товарищ, и не ревнив, и бдителен, и добродетелен... Все есть, а человека нет. Да и функции его в спектакле чисто служебные.

В роли кока Потихонченко будто весь набор острых словечек, весь южный юмор. Далеко не всегда это остроумно. Вряд ли может смешить его манера представляться, называя себя: «Дон Травило Понтический» и тому подобное «блестяще». Но, надо сказать, в целом образ написан сочно, и здесь есть где развернуться комедийному дарованию М. Водяного. А хороший вкус и такт актера во многом помогли ему удержаться от дешевого и пошлого шукачества, на которое тянет текст роли.

М. Водяной в роли Потихонченко успешно осуществляет и определенные воспитательные задачи. Еще не изжито в Одессе неверное произношение, коверкающее слова, и актер средствами сцены борется с ним. Потихонченко делает ошибки в произношении, Алиса ядовито бросает ему: «Жора!» «Пардон!» — с достоинством карирует Потихонченко, — мы можем, пажалста...». И с этой минуты не только сам подчеркнута правильно произносится, но и поправляет других рыбаков, бросая лукаво в сторону зала: «растет Одесса!» И мы слышали, как в антрактах кое-кто уже проверял свое произношение. А ведь это урок по культуре речи, но урок, преподанный средствами искусства, ненавязчиво и как бы между прочим.

Композитор Ю. Знатоков известен как автор балета «Урок жизни». В жанре музыкальной комедии он выступает впервые. Большой опыт создания музыки к драматическим спектаклям очень помог Знатокову. Образы оперетты наделены живой музыкальной характеристикой. Правда, иногда авторская скороговорка мешает развиваться интересной мелодической теме. Хор женщин-рыбачек, в бурю ожидающих на берегу возвращения Любы, только намечен, а мог бы прозвучать по-оперному мощно. Очевидно, желая подчеркнуть непрерывность действия и единство слова и вокала, композитор в то же время нарушает стройность арий и не всегда ставит музыкальную точку, не завершает мелодическую фразу. Самое слабое место — увертюра. Она написана как попури, лишена музыкального стержня. Не везде удачна и оркестровка.

Но в музыке Знатокова есть качества, не так уже часто встречающиеся в музыкальных коме-

диях — лиричность, богатство мелодического рисунка и образность. Он нигде не нарушает целостности картины, так петь и плясать могут не «вообще» или «где-нибудь», а в нашей стране, и именно на юге. Прекрасно звучит песня о черноморском огоньке, эмоциональная насыщенность ее, органическое слияние текста и музыки увлекают слушателя. Уверенно чувствует себя композитор в балетных номерах. Романтичен и оригинален вальс «Ты укрой меня, сумрак ночной». Развернутый финал второго акта, партии хора и солистов, динамика действия и гармонизация сделаны выразительно, в лучших классических традициях.

Можно еще много и подробно рассказывать о достоинствах и о слабостях спектакля: о стройности либретто Е. Купченко, о хорошем звучании оркестра под управлением И. Кильберга, об интересной творческой выдумке балетмейстера Б. Борисова или, наконец, о неудачных, ничего не говорящих зрителю декорациях Л. Файленбогена...

Но жанр маленькой рецензии вынуждает уже подытожить впечатления от спектакля. Одесский театр показал оперетту, правдиво рассказывающую о сегодняшней жизни, о сегодняшних людях. И в этом главное достоинство спектакля.

З. Дьяконова

«Комиссар Габбасов»

Внимание посетителей Семипалатинского областного краеведческого музея привлекает портрет героя гражданской войны, председателя Сергиопольского совдепа Сабиржана Габбасова. С музейной стены на вас смотрит человек в очках с тоненькой оправой. Крепко сжатые губы и умные глаза говорят о его воле, мужестве и незаурядных способностях. Габбасов был не только бесстрашным солдатом революции, комиссаром Красной Армии, он был талантливым журналистом, поэтом, пламенным агитатором.

Автор пьесы «Комиссар Габбасов» Каюм Мухаметханов долго и скрупулезно собирал материал для своего произведения.

Но вот позади долгие поиски, упорный труд, репетиции — афиши извещают о премьере спектакля «Комиссар Габбасов» в Семипалатинском областном театре драмы имени Абая... Богато обставленная комната в квартире бая Рахимбая. За окнами шум перестрелки, ожесточенная борьба. Как загнанный



Одесский театр музыкальной комедии. «Черноморский огонек». Потихонченко — М. Водяной, Алиса — М. Демина

зверь, мечется по комнате непомерно ожиревший хозяин дома (его играет молодой способный артист Б. Имаханов). Сверкает молния, гремит гром. Кому верить? Откуда ждать помощи?

— Астагифиралла, астагифиралла! — испуганно взывает к богу обезумевший мироед.

Так начинается спектакль. Такой темп задали ему драматург и режиссер — заслуженный артист Казахской ССР Б. Омаров. Этот напряженный ритм очень верно передавал атмосферу гражданской войны. Достаточно вспомнить, что Семипалатинск и Аягуз (тогда Сергиополь) несколько раз переходили из рук в руки. Жители буквально засыпали при белых, а просыпались при красных и наоборот.

Одно событие сменяется другим быстро, стремительно. Вот в Сергиополе установлена Советская власть. Во главе Совдепа встал революционер-подпольщик комиссар Сабиржан Габбасов. А в Прииртышье орудует колчаковский бандит атаман Анненков. Штаб анненковцев из Семипалатинска двинул на подавление советского Сергиополя несколько рот пехоты и артиллерийское подразделение. Во что бы то ни стало им надо захватить Сергиополь, ибо его стратегическое значение огромно: он стоит на пути в Семиречье и к границе. Завязался неравный бой. Горсточка героев во главе с комиссаром-большевиком отбивает одну атаку за другой. Помощь из Верного запаздывает...

Когда иссякли силы, комиссар Габбасов с группой бойцов двинулся в направлении Урджара на соединение с партизанскими отрядами Красных горных орлов, действовавших в предгорьях Тарбагатая. Но дойти туда им не удалось. В ауле Чолок комиссар и его товарищи были схвачены местными баями. Так погибли Сабиржан Габбасов и его соратники.

Кажется, конфликт сам по себе ясен: борьба красных с белыми. Но, однако, насколько была сложна эта борьба, настолько и не прост конфликт пьесы. В стан красных пробрался и вошел в доверие белый офицер Кирилл Литвинов; жаждет спокойной мещанской жизни брат Габбасова Мухаметша, невольно выступая против него; в гуще событий мелькает Апошка — человек без царя в голове, раб своих страстей, картежник и пьяница. Среди всех этих хитросплетений живет, действует, борется Сабиржан Габбасов. Каким должен быть этот степной комиссар?

Комиссар Габбасов в исполнении заслуженного артиста Казахской ССР А. Жанбырбаева — волевой, решительный человек. Он никогда не пойдет на компромисс со своей совестью. Он видит перед собой ясную цель и нетерпим к тем, кто мешает достичь ее. Минутами кажется, что комиссар сошел с музейного портрета: внешнее сходство Жанбырбаева с своим героем — еще одна удача в его решении образа степного комиссара. К сожалению, артист не глубоко проникает в сердце своего героя, не раскрывает всего многообразия его природы, его поэтичность.

«Комиссар Габбасов» — историческая драма со множеством действующих лиц. Постановка ее явилась большим событием в культурной жизни города. Спектакль интересен и тем, что в нем по-новому раскрылись многие актеры. Пожалуй, в первый раз заявил о себе в полный голос молодой артист Г. Жолдосбаев (Жетекеев). Обычно играющий лирических героев Марат Бакенов успешно выступил в роли иного плана — белогвардейского офицера Кирилла Литвинова. А Т. Исова, неожиданно сыграв



Семипалатинский областной театр драмы имени Абая. «Комиссар Габбасов». Габбасов — А. Жанбырбаев. Фото А. Рыльева

роль адъютанта, доказала, что и одним выходом в эпизоде можно заявить о своем таланте.

«Местная пьеса» уже перешагнула границы своего родного города. Ее видели в Усть-Каменогорске, в Аягузе, где сражался комиссар Сабиржан Габбасов.

История не забывает героев.

М. Султанбеков

«Яг-Морт»



Трудно быть поэтом. Даже в таком поэтическом искусстве, как хореография. Как найти те ноты, на которых голос обретает подлинно поэтическую силу и не срывается?

Хочу спросить Михаила Светлова. Ему можно верить.

«Ценность поэта заключается в его особенности. Если все говорят звонким голосом, говори с хрипотцой. Но только твой голос не должен звучать, как простуженный. Это должен быть голос не много говорившего человека, а хорошо и убедительно говорящего».

«Яг-Морт» — первый балет республики Коми. Он не только молод, он еще совсем юн. Увидел свет лампы он лишь в конце прошлого года. Но его авторы уже умеют быть особенными. Правда, пока не всегда и не во всем. Местами их звонкий, неокрепший голос звучит как-то слишком знакомо, привычно. Местами — с той поэтической «хрипотцой», которая и делает его самостоятельным, индивидуальным.

Вот лучшая сцена спектакля. Начинается она типично по-балетному. Традиционный праздник. Любящая пара. Ее зовут Райда, его — Туган... В глубине сцены девушки собираются в круг. Руки их подняты вверх, образуя как бы живой чум. В грациозном стремительном беге мимо проносятся тройки девушек, «управляемые» юношами. Выбрасываемые вперед вытянутые легкие ноги и перекрещенные

над головой руки с растопыренными пальцами удивительно точно воссоздают бег оленей. Национальная игра, включенная в обычный балетный дивертисмент, приобретает черты образной сценки, красивой и увлекательной.

...Возникает новая пластическая тема. Стройные ряды троек прорезает группа «диких оленей» во главе с Райдой. Те же движения, но более импульсивные и необузданно-темпераментные говорят о том, что эти «олени» еще не знают упряжки, что они дышат вольным воздухом тундры. Группа рассыпается, и зрители становятся свидетелями, как «охотник» приручает непокорного, строптивого олененка. Но потому, что эту игру ведут Райда и Туган, она вдруг обретает глубокий поэтический смысл, окрашивается тонким лирическим подтекстом.

Перед описанной сценой Райда и Туган танцевали адажио. Адажио как адажио, построенное по законам, завещанным еще веком Петипа. Однако точно найденный поэтический образ в танце-игре «оленей и охотников» преобразил традиционное балетное объяснение в любви, очистил и возвысил его краски, придал им жизненную яркость и полнокровие.



Музыкально-драматический театр Коми АССР. «Яг-Морт». Яг-Морт — В. Шестаков, Ема — Л. Бочковская
Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

Я не случайно несколько раз употребляю слово «традиционный» о «Яг-Морте» принадлежит к тем спектаклям, где добрые традиции и недобрая традиционность слишком часто переплетаются, и в этом стоило разобраться.

К добрым традициям в «Яг-Морте» я бы отнесла прежде всего сам выбор темы. Опыт создания советского национального балета показывает, что через освоение народной сказки с ее высокой реалистической обобщенностью, с ее поэтическим выражением извечной темы борьбы добра и зла, света и тьмы, молодые хореографические труппы быстрее и уверенней приходят к решению тем и сюжетов большой социальной значимости.

В основу первого коми балета легли народные сказания о Яг-Морте — лесном человеке, злом духе, который похищает из селений жен и девушек, рвет рыболовные снасти — словом, несет горе и бедствия простым людям. О том, как им была похищена красавица Райда, о ее стойкости в несчастье. О том, как любовь и верность принесли победу силам добра и справедливости, воплощенным в образах Тугана и его друзей.

Либреттисты Г. Тренев, Г. Ваховский, И. Орловский и в пересказе сюжета, и в обрисовке персонажей в общем не изменяют сказочным традициям. Действие развивается просто, оно не отягощено побочными мотивами. Герои четко делятся на добрых и злых, их характеры ясны и лишены всяких «психологических» тайн, чуждых народной сказке. Но вот почему всемогущий повелитель лесной нечисти в решающий момент одолевается грубой физической силой (это волшебник-то!), а не умом, хитростью, смекалкой, как бывает в сказках всех народов — непонятно! Непонятным это остается и в балете. Поэтому финал балета принимается, так сказать, на веру — зло должно быть наказано.

Теперь о традиционности. И в музыке Я. Перепелицы, и в постановочном решении спектакля его авторы не утруждали себя особыми поисками, они в основном шли от уже знакомых образцов. Конструктивные формы балета, хореографический язык балетмейстера Г. Ваховского в достаточной степени

нейтральны, если не сказать безлики. В классическом танце «Яг-Морта» очень мало характерности. В нем почти ничего нет от своеобразного, неповторимого искусства Севера. И уже не слишком удивляешься, когда простой охотник танцует типично «принцевую» вариацию, а девушки в красочных национальных костюмах завершают свой танец обычным французским реверансом...

В наибольшей степени «свое», оригинальное пробивается в выразительной фигуре самого Яг-Морта. Решенный острогротесковыми танцевальными средствами, весь какой-то колючий, «карягистый», Яг-Морт вызывает в памяти причудливые образы северной деревянной скульптуры. Тут себя чувствуешь не просто на сказочном балете, но на сказочном балете театра коми. Жаль, что такое ощущение не возникает на протяжении всего спектакля.

Национальная хореография, как известно, не создается внезапно. Этот сложный и длительный процесс требует глубокого профессионализма. Правда, коллектив республиканского музыкально-драматического театра сделал уже многое, но впереди предостоят поиски и постижения новых форм национальной хореографии, основанных на подлинной связи с народным искусством Севера. А для этого в ближайшем будущем необходимо уделить самое большое внимание повышению танцевального мастерства артистов.

...Немало лет насчитывают народные легенды, легшие в основу первого балета республики Коми. Но как хорошо сказал поэт М. Квливидзе:

Зачем под балладой подписывать год?
Одна только дата имеет значение:
Стих — сын той эпохи, где отклик найдет.
Поэма написана в утро прочтения.

Пафос борьбы за свет, счастье, любовь против черных сил зла и насилия всегда находит живой отклик в наших сердцах.

Значит, «Яг-Морт» современен.
Значит, он нужен нашим людям.

Светлана Иванова



Н. Крымова

О ЛЮДМИЛЕ ФЕТИСОВОЙ

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

Последний раз я видела Людмилу Фетисову на вечере памяти ее учителя Алексея Дмитриевича Попова, в Доме актера. Это был первый вечер, посвященный Попову, и поэтому все особенно волновались. Волновались, конечно, все по-разному и по разным причинам — в наших

театральных кругах индивидуальностей не счесть. Один срывающимся голосом читал свое выступление по бумажке, и это шло действительно от огромного волнения. Другой, говоря о Попове, утверждал себя — как ученика и продолжателя, и делал это с такой неистовой, границ не знающей наступательной энергией, что, сам того не сознавая,

вносил даже ноту юмора в этот в общем грустный вечер.

И вот где-то в середине вечера показали отрывок из спектакля «Давным-давно». На сцене Дома актера обычно плохо звучат такого рода отрывки — в костюмах и гриме. Тем более, все это казалось рискованным, что сцена из старого спектакля должна была как бы подтвердить режиссерскую силу Попова.

Шуру Азарову играла Фетисова. И играла она в этот вечер так, будто там, за кулисами, гримируясь и натягивая гусарский мундир, все передумала и пережила — и то, что когда-либо говорил ей Алексей Дмитриевич, и его смерть, и какие-то очень серьезные вещи, которые надо во что бы то ни стало отстоять в искусстве, и, конечно, судьбу милой Шурки Азаровой, в роли которой ей предстояло защищать художественные принципы своего учителя.

И когда Шура, обиженная сердитым Кузузовым, оскорбленная в своих лучших чувствах, стояла где-то сбоку сцены, обратив к нам залитое слезами и все-таки гордо поднятое лицо, я подумала, что нет у нас другой актрисы, которая лучше, чем Фетисова, сыграла бы такую неукротимую, воинственную и трогательную жажду справедливости.

Я подумала еще, что до сих пор, хотя Фетисова сыграла и Женьку Шульженко и Нилу Снихко, мы не отдавали себе отчета в том, какая ясная и важная тема у этого художника. И какая это благородная, человеческая и глубоко современная тема.

Справедливость, конечно, торжествовала в «Давным-давно». Шура, плача, слышала, как рассказывают Кузузову о ее подвиге, и понимала, что есть надежда остаться в армии. Но почему-то именно в тот момент, когда лицо ее, сквозь слезы и шмыганье носом, озаряла такая сияющая, невероятно счастливая улыбка, почему-то именно в этот момент у зрителей перехватывало горло. Фетисова почти всегда была веселой и трагической одновременно.

В театре она сыграла Шуру Азарову давно, еще до «Фабричной девчонки». Но тогда слишком помнилось грациозное, очаровательное исполнение Л. Добржанской, и новая исполнительница некоторым показалась то ли резковатой, то ли угловатой. Но она играла и играла, преданная своей Шурке, свято веря, что это ее роль и счастливый подарок судьбы. В последнее время она часто просила знакомых прийти на «Давным-давно»: «Ну, придите, по-

смотрите еще раз, я теперь совсем по-новому играю...» Она могла играть по-новому через шесть лет после получения роли. Старый спектакль уже перевели на воскресные утренники, и она звала знакомых уже вместе с их детьми, а сама по-прежнему выходила на сцену самозабвенная и радостная...

А в первый раз я увидела Людмилу Фетисову в роли Верки Березиной, в спектакле «Степь широкая», тоже поставленном А. Д. Поповым. Осталась в памяти и ее складная фигура в майке, узкой юбке и сапогах, и милое большеротое лицо, и гордая



Шура Азарова («Давным-давно»)

посадка головы (эта особая посадка всегда очень красила Фетисову), и тот неповторимый жест, которым она доставала зеркальце из-за голенища и причесывалась круглым гребнем — так, как причесываются, наверное, только в русских деревнях. Она казалась очень самостоятельной, даже демонстративно независимой. Но это была та самостоятельность, которую у многих женщин вызвала война и с которой любая из них без жалости бы попрощалась.

А между «Степью широкой» и тем вечером в Доме актера — двенадцать лет и вся актерская жизнь. Жизнь большая и полная, потому что было много



Вера Верезина («Степь широкая»)

ролей и много работы. И в то же время жизнь очень короткая, потому что она шла резко по восходящей, была стремительной, яркой, и оборвалась на самой высокой ноте.

Последней большой работой Фетисовой была «Барабанщица». Казалось, она стремится к ролям, где героизм выражен прямым, действенным образом. Но, получив такую роль, во всех отношениях выигршную и эффектную, она вдруг оказалась абсолютно равнодушной к эффектам и ушла в себя, будто в роли «барабанщицы» ей предстояло решить какую-то сложную, нравственную проблему.

Ей было важно сыграть и объяснить не столько сам подвиг, сколько внутреннюю готовность человека к нему. Ведь жизнь не всегда предоставляет людям повод для ратных дел — «военные подвиги шумят и блещут, гражданские темны и глухи». По-

Женька Шульженко («Фабричная девчонка»)

этому Нила Снежко в исполнении Фетисовой встала рядом с любимой ею Женькой Шульженко, не совершавшей, как известно, ничего героического и отстаивавшей как будто только одно — право человека быть самим собой.

Перелистываю статьи о «Фабричной девчонке» в театре Советской Армии. Как это часто бывает, оценки до удивления разноречивы. Некоторые принимают Фетисову в роли Женьки, другим не нравится ее угловатость и излишним кажется драматизм, третьи, наоборот, обвиняют ее в том, что она не колючая и слишком «ластится к людям».

Что до излишней «угловатости», то, вероятно, всегда будет кого-то шокировать эта некрасивая, «угловатая» жизненность, а кто-то будет скучать без нее и призывать ее на сцену. А насчет того, что Женька у Фетисовой «ластилась к людям», — это верно. Только в этом-то и была самая сущность ее характера. И потом, конечно, не ластилась, а тянулась — к людям, к хорошему, к доброму и натуральному, любила все это и другой быть не умела.

Людмила Фетисова была веселым и искренним человеком. Она, как Женька Шульженко, не умела притворяться. Никогда не улыбалась тому, кому не хотела улыбнуться, а от чужой неправды становилась гневной. Как Шура Азарова, она всегда искала дела, которому можно отдать всю себя, и была самоотверженна и самозабвенна, как Шура.

В ее человеческом очаровании соединились гордая самостоятельность и готовность с радостью подчиниться тому, кого она любит, — совсем, как у Веры Березиной. Впрочем, такими были все ее героини.

Она никогда не оказывалась в таких обстоятельствах, в каких жила Нила-барабанщица. Но можно было не сомневаться, что в подобной обстановке она повела бы себя не хуже. Все это можно сказать теперь, когда смерть, увы, дала свое позволение говорить о художнике то, что мы так робко говорим при жизни.

Как человек она представляла собой именно русский женский тип, но, что еще важнее, в ее творчестве ожила та ценнейшая и сегодня, к сожалению, не обласканная традиция русского театра, которую можно назвать исповеднической. Фетисова была очень разной на сцене, но мы всегда чувствовали — и за то ее и любили, — что она умела не только перевоплощаться, но быть на сцене самой собой — говорить от своего имени, плакать своими слезами, затрачивать целиком свои душевные силы и нервы. Она, конечно, не могла играть только те роли, к которым стремилась, да и стремилась, как многие актрисы, не всегда к своим ролям. Но расцветала она (и тут нельзя было ошибиться, такой это был каждый раз щедрый расцвет),



Нила Снежко («Варабанщица»)

только когда получала эту возможность полного лирического самовыражения, когда роли можно было отдать всю себя, целиком. Другому актеру дай такую возможность — он сам не возьмет ее, потому что он пуст, затрачивать нечего и говорить со сцены не о чем. Личность художника сведена к нулю — это актер-обезьяна, как говорил о таких Алексей Дмитриевич Попов. Фетисова всю свою актерскую жизнь только и делала, что искала возможности высказаться и ждала для этого повода. То, что она получала, было лишь маленькой долей того, на что она была способна.

Ее можно было назвать лирической актрисой — по силе открытого, откровенного самовыражения. Но она была и бытовой актрисой — всегда отталкивалась от быта, всегда была социальной в решении роли. А больше всего хочется назвать ее актрисой редчайшего героического плана. Редчайшего не потому, что немногие могут на сцене изображать под-

виги. А потому, что героическое в ее исполнении так неуловимо, с такой естественной простотой и грацией выросло из обыденного, бытового, рядового и незаметного, что преграда между этими понятиями казалась надуманной и вредной чепухой.

И было так: чуть что — мы вспоминали Фетисову. Надо было назвать актрису, которая нашла себя в современных советских пьесах, — называли Фетисову. Надо было вспомнить положительные героические образы — вспоминали Фетисову. Появлялись идеи создания нового театра (идеального театра, где актеры собраны самые лучшие, пьесы — правдивые, репертуар — бескомпромиссный, спектакли — гражданственные и народные) — Фетисову называли как первую актрису такого театра.

О ней думали как о единомышленнике еще и потому, что знали ее как человека. Иногда от славы

актера что-то отнимает его человеческая репутация. Фетисовой эта, вторая, слава только добавляла. Это был поразительно цельный, активный и честный характер. Он не сулил ей легкой жизни и (как мы теперь поняли) — жизни долгой.

Сейчас иногда думаешь: ну, что ей стоило не вмешиваться — ведь многие не вмешивались! Что стоило не тратить так себя — ведь другие не тратят! Но все эти вопросы и восклицания в общем бессмысленны, так же, например, как бессмысленно спрашивать: что стоило Шуре Азаровой не убежать на войну, Женьке — сидеть смиренно и не возражать Бибичеву, Ниле — не делать того, что она делала.

Есть люди, которые не могут, не умеют изменять себе и своим понятиям о жизни ни при каких обстоятельствах — честь им и слава.

КНИГИ О ТЕАТРЕ

ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ В БОЛГАРИЮ

Обычно мы пишем о театре той страны, где побывали, после самой поездки. Нас там не знают, и мы мало что знаем о людях, творящих искусство другого народа. Но бывают в жизни и другие обстоятельства: мне еще не довелось съездить в Болгарию, но то ли потому, что в

Любомир Тенев, Драма и сцена, Болгарски писател, София, 1959.

Любомир Тенев, Драматургия и съвременност. Болгарски писател, София, 1961.

Софии живут и работают некоторые мои ученики, — я чувствую крепкие личные связи со своими болгарскими друзьями. А тут еще какой-нибудь незнакомый друг пришлет трубку или портсигар (хоть я и не курю) или керамический графинчик, которому употребление найти, конечно, можно.

Но такое знакомство за глаза все же хочется сделать знакомством по существу. И сделать это до момента личной встречи: возможность тому предоставлена. Мой давнишний друг (переписка тянется четыре года) прислал мне одну за другой две свои книги... Это профессор Любомир Тенев, автор двух сборников «Драма и сцена» и «Драматургия и современность».

Заглянем в оглавление первой книги, и сразу, по одним названиям статей обнаружится необычайно широкий диапазон критических интересов автора. Сборник открывается статьей, посвященной проблемам новейшей болгарской драматургии. За этим следует работа с очень симптоматичным названием: «Смех победившего народа». Затем группа статей, анализирующих пьесы Горького, сыгранные лучшими мастерами софийской сцены. Дальше идут статьи о советских драмах — «Русском вопросе» и «Макаре Дубраве», поставленных и в столичных и периферийных театрах. Назвав статью «Песнь о матери», автор рассказывает о постановке «Матери своих детей» Афиногенова. Советскому театру посвящены и монографические очерки о «Трех сестрах» в МХАТ и об «Отелло» в театре Моссовета. Но автору не чужд и теоретический подход к искусству театра — проблемы режиссуры он рассматривает в статье «Принципы и недоразумения», искусству чтеца посвящена статья «Стиль чтеца и стиль автора». И, наконец, общая эстетика двух искусств — театра и кино — рассматривается в отдельной работе, которая призывает к взаимному использованию опыта и предохраняет от механического перенесения приемов одного искусства в другое. Кроме всех названных статей в книге имеются главы, в которых рассказано о комедиях Бернарда Шоу на болгарской сцене, о драматургии Анри Бека, о чешском театре, о китайском театре и о японском театре Кабуки.

К сказанному надо прибавить, что профессор Любомир Тенев — это я знаю по нашей личной переписке — крупнейший болгарский специалист по истории классического западноевропейского театра.

Поразительный масштаб научного творчества Любомира Тенева — показатель его огромной эрудиции, замечательной способности совместить интерес к науке с жадным интересом к живой творческой практике. Это черты его пытливого ума, личного темперамента. Но такой тематический разворот, такой широкий охват почти всего, что творится в театральной жизни страны, такое активное участие в строительстве новой культуры — показатель не только личных достоинств автора. Тенев очень ярок как индивидуальность, но в то же время он явление типичное. Типичное для страны и народа, с величайшим энтузиазмом приступившего к строительству новой, социалистической культуры. В молодые годы жизни демократических стран деятелям культуры нужно заниматься сразу всем — всеми темами, всеми жанрами, всеми странами. Но с единым и обязательным устремлением, чтобы все работало на одну задачу, вело к единой цели — способствовало народному просвещению, укрепляло чувство свободы, человеческого достоинства, нацио-

нальной гордости. В годы строительства молодой советской культуры у нас был А. В. Луначарский и целая плеяда окружающих его деятелей театра, и не только мастеров-практиков, но и мастеров культуры — историков, теоретиков, критиков, как Б. Асафьев, А. Дживилегов, П. Коган и другие. В Чехословакии таким идеологом и глашатаем новой культуры был Зденек Неудлы. Для Болгарии одним из деятелей этого типа является профессор Любомир Тенев.

Главная цель ученого и критика, конечно, это изучение опыта современного родного театра и его ведущего звена — драматургии.

Знакомлюсь со второй книгой Любомира Тенева «Драматургия и современность».

В предисловии к своей работе автор пишет: «Я особо останавливаюсь на характере героического в нашем времени, так как считаю героическое сущностью нашей новой, социалистической жизни». И Тенев рассматривает болгарскую драматургию за период с 1945 по 1960 годы в аспекте героической темы. Связав достижения новой драматургии с традициями классической драмы, развивавшейся в Болгарии под знаком романтизма, исследователь раскрывает то новое, что принесла социалистическая действительность в героический жанр. Это новое раньше всего связано с образом героя-коммуниста — данной проблеме в книге посвящена специальная глава. Через живые характеры Л. Тенев показывает, как идеи патриотизма и народности приобретают в новых условиях реалистический характер, оставаясь одновременно окрашенными в ярко выраженные романтические тона. Но болгарская драматургия последних пятнадцати лет рассматривается не только в своем содержании, но и в своих формальных особенностях — сюжет, конфликты, характеры; все эти компоненты драмы исследуются в связи с новым содержанием искусства. Перелистывая обе книги Тенева, чувствуешь, что через все работы автора проходит одна мысль, одно желание — способствовать своими статьями утверждению в болгарской драматургии и театре принципов социалистического реализма. Эта основная мысль автора бьется живо, настойчиво, темпераментно, пишет он о современных или исторических спектаклях, о советских или классических драматургах. Она — эта мысль — звучит с особой взыскательностью и непримиримостью, когда речь идет о случаях нарушения норм нового стиля, когда искусство уклоняется в сторону мещанского вкуса или пустого левачества. Но позициям Тенева чужд педантизм, сектанство — широта его эстетических воззрений красноречиво подтверждается тем фактом, что критик, влюбленный в МХАТ, умеет разгадать образный строй театра Кабуки и так описать эти своеобразные спектакли, что они становятся пластически восстановленными.

Так, знакомясь с книгами Любомира Тенева, я углублял и расширял наше личное знакомство с ним. И все же это знакомство реально еще не состоялось. Но как знать — пока эти заметки пройдут редакцию, попадут в типографию и появятся в свет, к этому времени, может быть, наша встреча уже состоится. И мы, знающие друг друга по книгам, встретимся как «другари» и в долгих приятельских беседах скрепим союз двух критиков и театроведов.

Г. Бояджиев

КНИГА О СПЕКТАКЛЯХ И РЕЖИССЕРАХ

Думая о нынешнем театре, о его победах и поражениях, мы чаще всего ограничиваемся размышлениями о драматургии, видя в ней причину хорошего и плохого на сцене. И это верно: никто не оспорит определяющего значения драматической литературы в развитии театрального искусства. Однако не в одних пьесах дело. Надо признать, что на современном этапе советского театра не менее значительной проблемой является проблема режиссуры. Не только потому, что режиссеров мало, что даже некоторые крупнейшие театры страны не возглавлены большими, самобытными художниками. От таланта режиссера, от его целеустремленности, образного мышления, творческой воли и активности решающе зависит успех работы коллектива. А проникнуть в тайны режиссерского искусства нелегко — оно наиболее скрыто в театральном синтезе. Вот почему особое внимание привлекают теоретические и критические работы о режиссуре, в частности вышедшая недавно книга А. Образцовой «Режиссеры и современность».

Своеобразен жанр книги. Казалось бы, она представляет собой обзор спектаклей трех театральных сезонов в Москве и Ленинграде — с 1956 по 1959 год. Но это не просто годовые обзоры. В каждом из них автор выдвигает на первый план, подчеркивает ту или иную проблему режиссуры, вынося ее даже в заголовок: «Активность режиссерского замысла», «Образ спектакля», «Конфликт в пьесе и спектакле». Конечно, можно говорить об условности, о некоторой произвольности таких акцентов применительно к сезонам (ведь в каждом спектакле, независимо от того, когда он поставлен, все эти проблемы решаются в единстве). Однако бесспорное право автора — определить главную тему каждой главы. Более того, избранное построение работы придает книге целостность, освобождает ее от описательности и примитивной обзорности.

Для своих наблюдений и выводов А. Образцова распаивает широкое поле театра второй половины 50-х годов. Более шестидесяти спектаклей, поставленных в Москве и Ленинграде, образуют это поле, и в размышлениях о них мы явственно ощущаем большой труд внимательного критика, заметки, сделанные, по-видимому, по ходу спектаклей. Попов, Лобанов, Завадский, Вивьен, Охлопков, Р. Симонов, Ремизова, Товстоногов, Плучек, Редлих, Акимов, Станицын, Орлов, Марков, Равенских, Ефремов, Эфрос, Шатрин, Е. Симонов, Сулович, Львов, Зотова, Эрин — вот неполный перечень действующих лиц книги «Режиссеры и современность».

Понятно, что мы не найдем в этой книге подробного анализа спектаклей или портретов режиссеров. Но это и не ее задача. Владя громадным материалом, сохранив в памяти не только общий образ, но и частности, детали спектаклей, автор черпает в художественной практике примеры, раскрывающие ту или иную мысль. Во имя этой цели А. Образцова свободно группирует разные спектакли, пере-

А. Образцова, Режиссеры и современность, «Искусство», М., 1961, 205 стр.

водит свой взгляд с одного театра на другой, возвращается к уже упомянутым прежде сценическим произведениям. А череда режиссеров ярко выраженной индивидуальности позволяет наглядно убедиться в богатстве и многообразии нашего театрального искусства.

Здесь — в утверждении этой мысли — наиболее привлекательные черты книги А. Образцовой. Бережно, объективно оценивая творческие принципы и эстетические взгляды художников, автор по крупницам собирает режиссерский опыт советского театра, выступает против какой бы то ни было монополии одного из многих творческих течений.

Наиболее интересны те страницы, где А. Образцова пытается раскрыть художественные различия режиссеров путем сравнительного анализа сценического воплощения одной и той же пьесы. Так, в заключительной части книги весьма удачно, на мой взгляд, сравнивается «Иркутская история» в Большом драматическом театре имени Горького, в театрах имени Вахтангова и Маяковского, на латышской и русской сценах Риги. Выбранные для сравнения сцены и эпизоды интересны автору не сами по себе; А. Образцова стремится показать на них общий замысел режиссера, выявить жанровое и интонационное решение спектаклей. И достигает своей цели. Мы соглашаемся с ней, что мистериальное начало, попытка философски осмыслить жизнь современника — это черта товстоноговского спектакля. По поводу «Иркутской истории» в театре имени Маяковского автор пишет: «Режиссер задумал, как всегда, спектакль высокого драматического, трагедийного накала». Это верное наблюдение хорошо доказывается анализом образа Валентины — Мизери и сцены с письмами. Лирическое раздумье о современнике — так определяет А. Образцова жанр вахтанговского спектакля, и определение это, по моему, справедливое, целиком вытекает из существа образов, созданных артистами, из анализа режиссерского замысла, работы художника. Столь же точные наблюдения высказаны и о рижских спектаклях.

В этом случае (и в некоторых других сравнениях режиссерских работ) хороши не только взаимообусловленность частного и общего, но и ясно высказанная точка зрения автора. А. Образцова нисколько не скрывает, что ей кажется наиболее верным решение Евгения Симонова. Почему? Потому, что «спектакль творчески развивает стилистические приемы, намеченные драматургом». И это верно. Не в отходе ли от лирической, поэтической природы драмы Арбузова причина относительной неудачи Товстоногова в «Иркутской истории»? А ведь главный режиссер Большого драматического театра в споре с Охлопковым утверждает, что задачей режиссера «является отыскать, услышать, увидеть, ощутить индивидуальный строй автора. Особый, неповторимый строй данной пьесы и переложить все это на язык сцены...». Так в нашем читательском сознании группируются, сопоставляются практика и эстетика художников, и, следуя за автором, мы обретаем большую ясность в сложных проблемах режиссуры. В этом немалое достоинство книги А. Образцовой.

Такое возбуждение читательской мысли (иногда в согласии, порой в споре с автором) ощущается и на других страницах книги. Но вот, однако, в чем беда. Во множестве наблюдений А. Образцовой на спектаклях последних лет мы часто словно бы и не

замечаем автора — настолько неясны его вкусы, пристрастия, художественная вера. Хорошая объективность порой оборачивается в книге бесстрастностью, едва ли не равнодушным приятием любого творческого решения.

Обозревая театр за три сезона, А. Образцова замечает некоторые общие процессы-тенденции, обозначившиеся в режиссерском искусстве. Так, она уловила новые взаимоотношения между двумя, взятыми в самой общей форме режиссерскими путями: «бытовой» и «условной» режиссурой. Очевидны неточность, несовершенство этих терминов, но автор в этом не повинен. Все мы не нашли лучших определений, а о чем речь идет — ясно. На анализе режиссерских решений и актерской игры в ряде спектаклей А. Образцова верно показала, что оба течения проникают друг в друга, взаимно оплодотворяются, обогащаются, что, однако, нисколько не обезличивает индивидуальности художественных путей разных режиссеров. Эта мысль, высказанная наиболее полно в конце книги, представляет бесспорный интерес для практики и теории современного советского театра.

Не будем упрекать А. Образцову в том, что она недостаточно пристально всмотрелась в это новое явление нашего искусства. Процесс лишь начинается, и заметить его в зародыше — уже хорошо. Хуже другое. Назвав книгу «Режиссеры и современность», сопроводив каждую главу подзаголовком — заметки о режиссуре сезона 1956/57 года, 1957/58 года, 1958/59 года, — автор не сумел достаточно ясно и глубоко установить связь новых режиссерских поисков со временем.

«Замысел и жизнь — это не просто верность жизненным наблюдениям. Это глубокая, современная идея, мысль, волнующая художника и побуждающая его выбрать именно это произведение, говорить со сцены только об этом — и ни о чем другом». Точные, глубоко верные слова! Но когда автор обращается к анализу спектаклей, к объяснению режиссерских замыслов и решений, он часто словно бы забывает о своих же верных словах и не выходит из замкнутого круга эстетических проблем.

А. Образцова считает, что «Гроза» Н. Охлопкова, поставленная в 1953 году, являлась началом «нового этапа в развитии советской режиссуры». В этом суждении много верного, ибо действительно охлопковский спектакль, поддержанный «Правдой», резко нарушил унылый строй безликих «подмхатовских» спектаклей. Очень дорого, что А. Образцова с таким вниманием пишет о бурном соревновании разных творческих направлений и стилей во второй половине 50-х годов. Однако ведь и это соревнование, и — главное — новые, современные идеи в театре, растущая, крепнущая правда его искусства — все это стало возможным лишь в пору преодоления культа личности Сталина, в пору обновления всей нашей жизни, в годы, которые прошли под знаком действительно исторических решений XX съезда партии. Именно эти годы — 1956—1959 — привлекли внимание А. Образцовой в ее раздумьях о режиссуре. Но автор недостаточно остро почувствовал суть переломного времени в жизни и в искусстве, в потоке спектаклей не выделял самое сильное, правдивое, опровергающее догматизм недавнего прошлого. Оттого, скажем, спектакль «Сердце девичье затуманилось», идущий на разрыв с реализмом, не получил верной оценки, оказался в ряду с лучшими, правдивыми явлениями искусства.

И так, мол, можно... Оттого такой яркий спектакль, как «Лиса и виноград» в Большом драматическом театре, оценен весьма односторонне, а потому неверно. А. Образцова не заметила большой, очень современной мысли этого товстоноговского спектакля, мысли о человеческой свободе, как существовании жизни. В то же время поставленный Г. Товстоноговым водевиль Н. Винникова «Когда цветет акация» необоснованно приобретает в авторском толковании принципиальное значение в развитии современного советского театра.

Непонятно, почему А. Образцова прошла мимо такого спектакля, как «Третья, патетическая» Н. Погодина во МХАТ (режиссер М. Кедров), дающего немало поводов для размышлений.

Недостаточная определенность авторской позиции и известная нечуткость ко времени наносят серьезный ущерб книге. Но и при этих недостатках работа А. Образцовой, в которой накоплены, сопоставлены многие верные наблюдения, замечены процессы в искусстве сцены, зримо показано богатство творческих путей наших режиссеров, является полезным звеном в осмыслении творческого опыта и перспективы движения советского режиссерского творчества.

А. Анастасьев

О МАСТЕРСТВЕ ДРАМАТУРГА

Мастерство драматурга... Какой широкий круг вопросов охватывает эта тема. Здесь и мировоззрение писателя, его нравственные, эстетические взгляды, и глубина его жизненных наблюдений, и неповторимая самобытность, и оригинальность видения художника, и особенности драматургической техники... И этим еще далеко не исчерпывается емкое и значительное понятие — художественное мастерство. Так думаешь, когда читаешь интересную монографию Исидора Клейнера о творчестве Сухова-Кобылина. Вначале несколько смущает в ней обилие цитат, удивительно разных, малоизвестных, почерпнутых из всевозможных источников, привлекаемых для различнейших целей. Однако, закончив чтение, отчетливо видишь, что примечательная особенность книги заключается именно в богатстве и многообразии привлекаемого материала, в масштабности и многогранности исследуемых автором бытовых, социальных, исторических и литературных связей, помогающих нам по-новому прочесть, понять и оценить сатирическую, обличительную силу и художественное совершенство комедий Сухова-Кобылина. Автор свободно оперирует материалом, последовательно и убежденно отстаивая свою позицию, обстоятельно развивая во многом

Исидор Клейнер, Драматургия Сухова-Кобылина, «Советский писатель», М., 1961, стр. 413.

отличающуюся от традиционных представлений концепцию творчества замечательного русского драматурга. Прежде всего, опираясь на изученный им архив писателя, на его неопубликованные дневники, письма, записные книжки, философские работы и переводы, Клейнер с большой полнотой и точностью восстанавливает творческую историю произведений Сухова-Кобылина и, кроме того, открывает некоторые забытые, неведомые нам черты его характера, духовного облика, мировоззрения и биографии. Вместе с тем, автор книги отказывается от соблазна отождествить содержание трилогии с жизнью писателя, увидеть в пьесах «Дело» и «Смерть Тарелкина» только отображение пережитых им страданий и митарств. Длительный семь лет судебный процесс Сухова-Кобылина, обвиненного в убийстве любимой им женщины, его гражданской жены Луизы Симон-Деманш, разумеется, дал ему богатейший запас наблюдений и вызвал в нем огромную ненависть против чиновничьего произвола, взяточничества, бюрократической казуистики и крючкотворства, против беззакония законников, казенщины и бесчеловечности полицейского аппарата самодержавия. Однако Клейнер, оспаривая мнение многих других исследователей, справедливо утверждает, что личные испытания и впечатления дали лишь основу, толчок творческому воображению драматурга, что созданные им типы — Варравин, Тарелкин, Расплюев, Кречинский, Муромский — являются не списанными с натуры портретами какого-либо одного лица, а вдохновенным созданием художника, обобщением, олицетворением социально-психологических характеров эпохи.

Анализируя мастерство построения сюжета, живописность и значительность характеров, смелость гротескного, доходящего до памфлета решения некоторых колоритных эпизодов, искусство ремарок (например, «Весьма важное лицо. Здесь все, и сам автор безмолвствует»)... Клейнер убедительно показывает, что художественные достоинства «Дела» и «Смерти Тарелкина» ничуть не уступают, а кое в чем и превосходят достоинства более признанной и широко известной «Свадьбы Кречинского». Исследователь раскрывает внутреннюю связь событий, логику развития характеров, объясняет социальную механику, подоплеку сложных превращений мощника Расплюева в квартального надзирателя, а коллежского советника Тарелкина — «силу» чиновничьего мира — в некоего бедного гражданина Копылова. Все это помогает понять идейную целостность в художественное единство трилогии, ее реализм, жизненную правду.

Удачей автора является глава, посвященная великолепному языку трилогии: ее словарным богатствам, своеобразной патетике, виртуозным словосочетаниям, броским, ярким эпитетам, выразительным гротескным метафорам. Искусство языка Сухова-Кобылина Клейнер рассматривает в связи с творческими традициями Фонвизина, Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина и других мастеров комедийно-сатирического жанра.

Характеры героев трилогии также рассматриваются им в историко-литературном плане, в сравнении с огромной галереей персонажей русской и мировой классики. Однако здесь сближения и сопоставления далеко не всегда убедительны и правомерны. Особенно спорной является его трактовка образа Кречинского. Страсть к деньгам — действительно типичное явление в буржуазном, собственническом об-

ществе. «В зарубежной литературы тему денег широко разрабатывают Шекспир и Гёте, Бальзак, Диккенс, Золя», — пишет Клейнер. Что ж, верно, но ведь «разрабатывают» — то они ее совершенно по-разному и ставят перед собой различные идейные, художественные задачи. Подобные сопоставления должны вестись не только по сходству, но и по различию. В еще большей мере это относится к проводимым автором аналогиям с произведениями, в которых запечатлелась страсть к азарту, жизнь игрока. Клейнер уподобляет Кречинского то Герману из «Пиковой дамы», то игрокам Гоголя, а потом и Арбенину, игрокам Лермонтова и даже Белинскому — персонажу лермонтовской драмы «Странный человек». Подобные сравнения лишь затуманивают существо дела, лишают образ его неповторимого своеобразия. И разве можно монолог Арбенина в игорном доме, игроков лермонтовского «Маскарада» безоговорочно уподоблять Кречинскому? Кречинский — герой другой эпохи. Куда ближе он к персонажам Островского. Правда, Клейнер сопоставляет его с Глумовым. Однако, думается, что двуличный честолюбец Глумов гораздо пронзительнее, духовно богаче, умнее Кречинского. Роднит их лишь цинизм, самообладание, умение плести интригу. Но этого еще мало. А ведь у Островского множество героев, близких Кречинскому, например Мерич, Пржежев, Вихорев, Дульчин, Окаемов — молодые люди разных характеров, способностей, темперамен-

тов, но все они воспитаны в привычке к праздной, светской жизни, стремятся подороже продать свою «волюшку» и непременно жениться на богатой. Думается, что Клейнеру следовало больше внимания уделить творческому открытию Сухова-Кобылина своеобразию, исторически конкретному анализу роли Кречинского.

Исследуя мастерство драматурга, Клейнер упоминает о его дружбе с деятелями театра, о его знакомстве и переписке со Щепкиным, он приводит яркие высказывания актеров, раскрывает интерпретацию образов Кречинского, Расплюева, Тарелкина и др. выдающимися исполнителями — Давыдовым, Варламовым, Далматовым, М. Чеховым и другими; и все же в книге недостает хотя бы краткой обобщающей главы, посвященной изложению эстетических воззрений Сухова-Кобылина — его театральным интересам, вкусам и симпатиям.

В последние годы произведения Сухова-Кобылина редко появляются на нашей сцене. Книга Исидора Клейнера убедительно свидетельствует о не раскрытых еще возможностях нового, современного их прочтения, о масштабности и неувядающей свежести замечательных пьес русского сатирика, которые ждут еще более глубокого, красочного и вдохновенного, достойного их сценического воплощения.

А. Дубинская

ГАЗЕТНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Перечитав сотни газетных вырезок с театральными рецензиями, которые регулярно приходят в редакцию, ловишь себя на странной мысли: а зачем, собственно, пишутся эти рецензии, кому они адресованы. Вопрос неожиданный, ибо, раз они пишутся и печатаются, — значит, они нужны, но вопрос и не праздный, ибо не всегда, видимо, авторы статей ясно представляют себе, кому, собственно, они адресуются. Театру, наверное, ибо зачем иначе так подробно и скрупулезно говорить о деталях исполнения, — ведь не для того же, чтобы «свою образованность показать». Но профессионально-режиссерски работу театра в газетной статье оценить и проанализировать нельзя — попросту места не хватит.

Видимо, надо согласиться с тем, что газетная рецензия пишется для зрителей-читателей. Для тех, кто уже видел спектакль: им критик может помочь лучше понять замысел театра, соотнести его с жизнью, сопоставить с прошлыми работами театра, с кинофильмами, книгами, спектаклями других театров. Как ни странно, такие сопоставления встречаются крайне редко. Среди просмотренных полутора сотен статей, кажется, лишь И. Подорожанский из «Забайкальского рабочего» (Чита) в статье о «Лунной сонате» А. Тур, отмечая хорошую актерскую культуру этого спектакля, вспоминает прошлые

работы театра, где было много наигрыша, дурного вкуса, рвали «страсть в клочки».

Те, кто еще не видел спектакля, статьей критика будут подготовлены к его восприятию. Побегут за билетами, если критик докажет его увлекательность, глубину, раскроет, в чем его интерес, или, напротив, пойдут в кино, если критик отметит, что спектакль мало интересен, что играют плохо и пьеса далека от жизни.

Оперировать критику выгоднее всего жизненными сопоставлениями, свободно сочетая эстетический анализ с публицистическим «выходом» за границы спектакля, с разговором о тех жизненных явлениях, которые натолкнули драматурга на мысль написать пьесу.

Однако как раз этого заметно не хватает большинству газетных рецензентов.

Рецензии на «Проводы белых ночей» в газете Усть-Каменогорска (А. Ершов) и Хабаровска (Д. Борисова) выгодно отличаются от многих рецензий тем, что авторы пишут не только о пьесе. Пьеса В. Пановой не дает рецензентам замкнуться в чисто театральные рамки, а тянет на размышления, сопоставления, спор. Видимо, дело не только в критиках, но и в предмете критики. Право, такие статьи, — сопоставляющие театр и жизнь, — всегда

лучше, чем перечисление, типа «тому удалось, этому не удалось». Хотя, справедливости ради, надо сказать, что, если бы в статье А. Ершова не встречались выражения, вроде «хочется отметить общую удачность образа», «местами дает знать отрывочность», — было бы лучше.

Среди вырезок попались две статьи В. Вохминцева из газеты «Челябинский рабочий». Одна статья — о спектакле «Гибель поэта» В. Соловьева, другая — о «Власти тьмы» Л. Толстого. В статье о «Власти тьмы» критик, исходя из продуманной эстетической концепции, поддерживает замысел театра (режиссер Н. Мокин) показать в спектакле сильные светлые начала русского характера, не примиряющегося с «властью тьмы», поддерживает театр за тему «нравственной взыскательности».

В статье сказано и об истории пьесы, и о пожеланиях драматурга исполнителям. Неожиданно и точно сопоставляется рассказ Митрича о девочке-азиатке с известной композицией Вучетича в берлинском парке. В такой статье уместны и отдельные частные замечания, ибо они дополняют статью, а не исчерпывают, как это часто бывает.

Спектакль «Гибель поэта» (Магнитогорский театр. Режиссер А. Резинин) давал критику возможность выступить (особенно учитывая юбилейное время) со своим взглядом на личность и поэзию Пушкина и эту концепцию противопоставить пьесе и спектаклю. Однако вторая статья удалась В. Вохминцову меньше, именно потому, что анализ спектакля в ней локален, не выходит за рамки узкотheaterальной оценки исполнителей и режиссера. Попросту говоря, можно было писать о Пушкине, а написано только о спектакле, хотя написано в целом точно, профессионально.

Любопытно, что отсутствие развернутой, аргументированной точки зрения в подходе к анализу спектакля немедленно сказывается на стиле статьи — неизбежно появляются штампы, стертый язык, или вот такие утверждения: «...пьеса снова замыкается в ставших уже традиционными местах действия — картина Пушкина на Мойке, царский дворец, Черная речка». Что же делать, если Пушкин действительно жил на Мойке, бывал в Зимнем и Аничковом дворцах, а был убит на Черной речке? Видимо, автор хотел сказать о другом, но это другое не удалось сформулировать.

В статье «Театр и время» И. Михайлова из «Гродненской правды», анализируя спектакли театра, предъявляет к ним суровый счет: «Ни один из спектаклей нынешнего сезона нельзя назвать значительным событием». Критик объясняет это слабостью режиссуры, говорит о «чувстве времени у актера». Несмотря на большое количество спектаклей, которые анализирует критик, ее доводы производят при неизбежной скороговорке убедительное впечатление. Но в одной оценке с ней не хочется соглашаться. И. Михайлова пишет: «Пьесе «Идут поезда» (Ю. Шевкуненко) режиссеру никто, как говорится, не навязывал. А. С. Бриллиантшиков сам настоял на ее постановке. Но спектакль не удался. Режиссер не только не избежал, но и усугубил недостатки пьесы. Погрешности режиссуры сводятся к отсутствию четкости в режиссерском решении, сужению сферы действия, излишней приземленности, однотонности».

Право, не стоило так, в одной фразе, выносить приговор интересной, на наш взгляд, пьесе. В ней, конечно, есть свои недостатки, но, видимо, дело в

неудаче режиссера — перечисленных критиком режиссерских недостатков с лихвой хватит, чтобы привести к неудаче пятерых Шекспиров, а не только одного молодого драматурга.

Когда читаешь рецензию на «Каменного властелина» в Симферополе или на «Порт-Артур» в театре Тихоокеанского флота, начинаешь думать, что наши театры не используют богатейших возможностей пополнения репертуара, которые предоставляет им наша советская литература и классика. Было время, когда «Порт-Артур» шел в каждом четвертом театре. Прошел и забыт. Но, может быть, его имеет смысл вспомнить не только флотскому театру?

Или «Каменный властелин» Леси Украинки — почему так редко ставится эта умная, страстная пьеса, в которой к тому же полно отличных, завидных ролей?

О рецензии на «Каменного властелина» хочется поговорить особо. Автор ее — П. Киричок — считает, что режиссер Н. Соколов «правильно понял идейную целенаправленность пьесы. Всем ходом событий он стремится выделить, подчеркнуть образ донны Анны».

Что ж. Это право режиссера, с которым можно соглашаться или не соглашаться, только посмотрев спектакль. Но далее П. Киричок пишет, что такая трактовка «во многом обедняет трагедию Леси Украинки».

Совсем запутал нас критик, что же в конце концов, режиссер Н. Соколов «правильно понял идейную целеустремленность пьесы» или «во многом обеднил трагедию»? Надо бы свести концы с концами.

Очень, очень редко пишут газеты о внутритеатральной жизни, никогда не выносятся на газетные полосы споры, дискуссии. Как редкость, хочется отметить любопытную и правильную статью свердловского журналиста Р. Бухарцева «Искусство и ранги» («Вечерний Свердловск»). Начинается она с рассказа о том, как в симфоническом оркестре главный дирижер профессор М. Паверман заменил заболевшего ударника. Концерт состоялся. В драматическом же театре был случай, когда актер высшей категории отказался от небольших, но важных для пьесы ролей. И далее в статье говорится о фактах настоящего творческого отношения к своему делу и о тех, кто больше печется о «рангах», нежели об искусстве. Вот вывод статьи, под которым подписываемся и мы: «Сцена не прощает ни барства, ни лености, ни корысти. Она наказывает тех, кто этого не понимает. Наказывает внутренней неудовлетворенностью, холодностью, чувством пустоты. Может быть, не сразу, не вдруг. С годами».

Хорошая, нужная статья!

Несомненно, что одним из существенных является вопрос о жанровом разнообразии театральной газетной корреспонденции. Сейчас, за редчайшим исключением, встречаешь только рецензию. В ней все — и пьеса, и роли, и режиссер, и оформление. Газета, видимо из экономии места, одним ударом отделяется от обязанности рассказать о новой работе театра.

Но, может быть, это не всегда нужно? Может быть, иногда стоит написать только о режиссере — если его работа принципиально нова, если он своим спектаклем открывает нечто новое в работе театра, если это эксперимент театра. А иногда первый отклик газеты может быть посвящен лишь одной актерской работе: яркой, неожиданной, талантливой.

Это займет не много места, но журналистски это будет гораздо выигрышнее «всеобъемлющей» рецензии. Потом можно еще раз вернуться к спектаклю, проверив первые впечатления, оценить успех спектакля у зрителей, поговорить о росте спектакля.

Чрезвычайно редко встретишь в газете творческий портрет актера, еще реже — режиссера, написанный не к юбилейной дате, а просто так — потому что актер хороший, режиссер интересный.

Среди вырезок, просмотренных в последнее время, нашелся лишь один такой творческий портрет: «Алтайская правда» напечатала статью В. Родиной о творчестве артиста Д. Паротикова.

Совсем потерял вкус к описательной рецензии, которая бы темпераментно, увлекательно описывала сценическое действие, описывала так, чтобы хотелось сломя голову бежать в театр.

Может быть и аналитическая статья, но ни в коем случае не стоит забивать газетную колонку вот такими очень многозначительными и совершенно пустыми «словесами»: «Острый конфликт произведения обязывал театр к вдумчивой работе над драматургическим материалом, к тщательному изучению и правдивому отображению пьесы». Ну, а какая пьеса «не обязывает» к вдумчивой работе? Далее: «В спектакле очень ярко прочерчена линия логики развития событий и столкновения характеров». Нет того, чтобы сказать просто, так, чтобы можно было понять, что же все-таки происходит на сцене. Яркое прочерченную логику никак не удается зрительно представить. Затем в статье следует теоретический вывод: «Отсюда вытекает весьма важное положение: чем ярче, полнокровнее характеры на сцене, тем сильнее воздействие спектакля в целом». Вот как «учено» можно выразить древнюю мысль о том, что кашу маслом не испортишь.

Все это почерпнуто из статьи Н. Веселовой о спектакле «Игра без правил», опубликованной в газете «Слава Севастополя».

Было время, когда в наших газетных обозрениях мы отмечали недостаточный профессионализм критики. Сейчас положение заметно улучшилось. Уже не так часто наталкиваешься на театральную безграмотность, неумение отделить пьесу от спектакля, понять замысел режиссера. Чрезвычайной редкостью стал узкоделательский подход к искусству. Совсем редко встретишь дремучий штамп, вроде следующего: «Актер Виктор Бриц доносит до зрителя образ этого умного, непосредственного подростка» («Комсомолец Забайкалья», Чита. К. Федотова).

Теперь уже хочется возражать против обильно проявляемой театральной эрудиции, засилия терминов. Критик-публицист, свободно владеющий жанрами газетной театральной корреспонденции, должен постепенно сменить критика-перечислителя, не умеющего выйти за рамки узкоделательных проблем.

Задача не простая, требующая времени, а главное — настойчивости и требовательности газетных редакций.

□

Все чаще и чаще редакции местных газет приглашают зрителей высказать свое мнение об увиденном спектакле. Это, конечно, добрая традиция — искреннее мнение рядового зрителя, как говорится, неискушенного в тонкостях театрального дела, мо-

жет быть чрезвычайно интересным и для театра и для читателя газеты. Разумеется, это не исключает участия в обсуждении спектакля профессионального журналиста, критика.

Новосибирский тюз поставил пьесу М. Шатрова «Именем революции», а газета «Советская Сибирь» поместила дорогие своей непосредственностью отклики зрителей. Спектакль по-настоящему понравился.

Заслуженная учительница РСФСР Н. Черкасова заканчивает свой рассказ о спектакле обращением к молодежи: «Боритесь с равнодушием к жизни и к людям, не шадите тех, кто, не испытав радости труда, трусливо прячется за спины других людей. Пусть жизнь каждого молодого человека будет достойна наших героических лет».

Работник библиотеки Е. Байраковская, справедливо считая, что «произведение искусства всегда сравнимо с жизнью, является ее частью», рассказывает о своих мыслях, возникших после спектакля.

Такие отзывы, не заменяя профессиональной критики, очень полезны для популяризации театра, необходимы театру, как компас.

О спектакле «Знакомьтесь, Балувев» (по повести В. Кожевникова) пишет на страницах «Курской правды» заслуженный учитель РСФСР В. Логарев. Это доброжелательный, с пониманием трудностей, которые ставила перед театром инсценировка, рассказ о спектакле. Автор не все принимает в работе театра, но его замечания спокойны, аргументированы, выдержаны в дружеском тоне.

Л. Серова, преподаватель литературы, делится на страницах газеты «Златоустовский рабочий» своими впечатлениями от спектакля «Левониха на орбите». И здесь разговор идет о главном — проблематике пьесы, ее соответствии жизненной правде. Опыт подсказывает Л. Серовой, что «проблематика» пьесы жизненна — значит, нужна, значит, стрелы сатиры попадают в цель. Автор статьи, разбирая пьесу, вспоминает Маяковского и Безыменского, сравнивает героя пьесы с одним из шолоховских героев. Видимо, спектакль вызвал много ассоциаций, желание сопоставить, сравнить его с известными произведениями советской литературы.

А. Хараг, учитель Белгородской школы, рецензирует в областной газете спектакль «Замок Броуди». Автор считает, что на суд зрителей «отдана серьезная, вдумчивая работа» и что удачей театр «обязан трем незаурядно сыгранным ролям». Такими, по его мнению, Г. Мерц в «заглавной роли» Джемса Броуди (статья написана хорошим языком, и «заглавную роль» можно вполне считать опиской). В. Логинова в роли бабки Броуди и Е. Зорина в роли Маргарет. Игра названных артистов описывается автором точно, метко, так, что легко себе представляешь, как они играют.

К сожалению, скомкан финал статьи, хотя мысль о том, что «покорность деспотизму ведет к гибели нравственной», могла бы стать публицистической основой всего разговора о спектакле.

Естественно, что в роли рецензентов выступают преподаватели литературы, которым «по должности» положено более тонко понимать искусство. Все названные статьи написаны серьезно, с глубоким пониманием сущности спектаклей, попыткой сопоставить искусство и жизнь.

И очень хорошо, что авторы этих статей не пытаются подражать критикам, не возлагают на себя задачу профессионального разбора спектаклей.

Но, к сожалению, такое понимание своих «рецензентских» задач свойственно не всем выступающим на страницах газет. Приходится встречать статьи с неуклюжими попытками писать, как «настоящие» критики. Получается пустой, а потому неуважительный разговор.

В «Дагестанской правде» под рубрикой «Зрители о спектаклях» напечатана статья «Удачи и просчеты» Э. Назаровой.

Автор статьи пересказывает содержание пьесы, отмечает удачу артистов В. Камаева, В. Рустамовой, С. Токарь и Л. Калужной.

Если бы статья исчерпывалась пересказом содержания, пьесы и краткой характеристикой актерских работ, то можно было бы и не обратить на нее особого внимания. Но дальше в статье идут вот такие образцы «псевдокритических» рассуждений: «Жанр детективной драматургии (речь идет о пьесе Л. Шейнича «Игра без правил») не требует вычурности постановки, о сложности действия, его динамичности говорит сам сюжет. Но этот же жанр не освобождает режиссера от яркого и четкого режиссерского плана спектакля». Вот так: остается только справиться у автора статьи или редакции газеты — какой же жанр требует «вычурности постановки» и какой «освобождает режиссера от плана».

У Э. Назаровой некоторое недоумение вызывает «оформление декораций». А. Илюхин из газеты «Артемовский рабочий» тоже находит, что «хорошему восприятию спектакля способствует умелое оформление декораций». Это «масло масляное» тоже от желания писать «красиво».

Но подобные статьи еще полбеды. Хуже, когда на газетную полосу попадает статья человека, не знающего, не любящего и не понимающего театр.

А. Кикоину, кандидату физико-математических наук, не понравилась пьеса Н. Погодина «Голубая рапсодия» и спектакль, поставленный Свердловским театром. Свои рассуждения по поводу этой пьесы он опубликовал в газете «Уральский рабочий».

Статья А. Кикоина — в известном смысле образец узкого взгляда на искусство. Это еще и редкий пример неуважительного отношения к театру и писателю.

Правда, автор статьи пишет, что «спектакль в общем имеет успех», но драматург, оказывается, тут ни при чем — это «заслуга главным образом артистов нашего театра, пожалуй, непродуманно включившего пьесу в репертуар». Легкомысленный народ в этом театре — не подумает, да и включит себе же на голову...

Драматург же «будто бы задался целью показать различные встречающиеся в жизни случаи неудач-

ных браков». Впрочем, А. Кикоин согласен, что «такой показ мог бы быть полезным и послужить основой для художественной разработки важной нравственной темы. Но идея «Голубой рапсодии» не достаточно ясно выражена».

Итак, А. Кикоину не хватает ясности, определенности. Вот если бы было прямо сказано, что драматург против браков, заключенных в молодости, ибо они не могут быть прочными, или считал, что «при первом же облачке, омрачившем семейный небосклон, брак нужно как можно скорее расторгнуть», — вот тогда было бы все ясно и понятно. Впрочем, по мнению А. Кикоина, и эти мысли спорные, но он согласен на это, важно лишь, чтобы «мысль автора, какая бы она ни была, лучше аргументировалась, и не словами, а художественными средствами. Этого, к сожалению, в пьесе нет». (Н. Погодин не аргументировал «художественными средствами», видимо, потому, что он не был еще знаком с этим теоретическим положением А. Кикоина и по старинке писал словами.)

Чем дальше — тем больше неясностей: «Не совсем ясна причина неудачи брака Веткиной и Салазкина». «Не ясен и образ Егора Укропова...». «Так кто же Укропов — явный карьерист или средний, но честный научный работник?», — уже в полном отчаянии от всех неясностей вопрошает автор. Действительно туманно — видимо, автор встречал «честных» научных работников, «мусоливших» диссертацию с чужой помощью. Это-то его и запутало. Дальше рецензенту непонятно, «какой жизненный материал заставил автора искать примеры неудачных браков исключительно в среде молодых ученых».

Спектакль (кстати, ставил «Голубую рапсодию» Б. Молчанов) и пьеса могут не понравиться, редакция вправе опубликовать мнение зрителя, но элементарное уважение к работе театра и драматурга требует, чтобы отзывался о работе коллектива тот, кто понял спектакль. Судя же по этой неуважительной, поучающей и безграмотной рецензии, автор ее попросту не понял ни пьесы, ни спектакля. Неужели редакции это было неясно?

В начале своей статьи А. Кикоин пишет: «Я не частый гость в зрительных залах. Может быть, именно это последнее обстоятельство — отсутствие «привычки» смотреть театральные представления и позволяет мне более обостренно воспринимать спектакль».

Нет, не позволяет. Право, привычка ходить в театр не помешала бы.

Обозреватель



*К 80-летию
со дня рождения*



Алесь Кучар

ЯНКА КУПАЛА И БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТР

С драматургией Янки Купалы я познакомился, когда мне было лет двенадцать. В известной драме Янки Купалы «Разоренное гнездо» я — ученик семилетней школы — играл роль мальчика Данилки. У Данилки было мало слов, но весь спектакль он оставался на сцене, ма-стерил скрипочку, сопровождая трагические собы-

тия пьесы своими иногда по-детски простодушными, а иногда по-взрослому мудрыми репликами...

Уже тогда меня очаровал по-народному сочный и одновременно поэтически приподнятый язык этого произведения. Меня удивило, что на белорусском языке, который я хорошо знал как бытовой язык людей моей родной деревни, можно так высоко и поэтично рассуждать о жизни. Но особенно меня поразило то, что при этом никаких особенных

изменений с языком не происходило, употреблялись все те слова, которые с детства употреблял и я. Это было непонятное чудо, которое я стремился разгадать... Разгадать, как из простых, бытовых слов создается поэзия, создается поэтический строй речи...

Был 1923 год...

С другим драматургическим шедевром Янки Купалы, его комедией «Павлинка», я познакомился уже при иных обстоятельствах, но в те же годы.

Деревня тогда бурно приобщалась к культуре. Организовывались комсомольские ячейки, работал ликбез, появились избы-читальни. Обязательным спутником всех культурных мероприятий на селе был спектакль...

Я сидел в переполненном зале бывшего помещичьего дома и смотрел на сцену, где юная Павлинка — то лирическая, то насмешливая, то веселая, то печальная — готовилась сделать решительный шаг: вопреки воле родителей выйти замуж за любимого Якима.

Зал, заполненный крестьянами, то замирал, когда на сцене была Павлинка, то содрогался от раскатов смеха, когда появлялись ее упрямые родители или шляхтич Адольф Быковский. И более всего, как я понял, очаровывало и поражало зрителя то обстоятельство, что об их простых, житейских, бытовых делах можно так здорово написать.

По-разному сложилась сценическая судьба этих двух главнейших драматургических произведений народного поэта Белоруссии Янки Купалы. (Кроме них перу Янки Купалы принадлежат еще две драматические поэмы «Извечная песня», «Сон на кургане», драматическая сцена «На ночевке», водевиль «Прымаки», драма «Тутэйшыя» — «Здесь».)

«Павлинку» ставили очень часто и профессиональные театры и особенно самодеятельность (нет в Белоруссии ни одной деревни, которая бы не видела «Павлинку» в постановке «своих» артистов). «Разоренное гнездо» ставилось реже, хотя обеими пьесами начинал свое существование лучший в Белоруссии театр имени Янки Купалы.

Здесь мне хочется сказать несколько слов о наиболее удачных постановках этих пьес на белорусской сцене. И сразу хочу оговориться — ими оказались те, которые не придерживались догматически слепо буквы произведения, а заботились об истолковании его духа, смысла.

В свое время в Белоруссии развернулись ожесточенные споры вокруг постановки «Павлинки» на сцене Белорусского театра имени Янки Купалы, осуществленной режиссером Л. Литвиновым, постановки, которая вот уже скоро двадцать лет с огромным успехом идет в Минске, показывалась в Москве, Киеве и других городах.

Впрочем, первоначально возражения были направлены не столько против режиссера, сколько против самого Янки Купалы. Был конец 1944 года... Победоносно завершалась Великая Отечественная война. Белорусский театр, находившийся в Томске, готовился к возвращению на родину. И он решил привести в Минск веселый народный спектакль «Павлинку».

Догматики двинули на помощь себе «политику». «Белорусский народ столько выстрадал, — говорили они, — на фоне этих страданий мелочными будут выглядеть препятствия, которые преодолевает Павлинка на пути к своему счастью...».

В критике всегда очень рискованно брать на себя

роль пророка, очень рискованно предсказывать отношение публики к тому или иному произведению искусства, но особенно рискованно это делать применительно к комедии.

Уже первые спектакли «Павлинки» в освобожденном от фашистских захватчиков Минске опрокинули все пророчества «догматиков».

Оказалось, что пострадавшемуся в фашистской неволе народу нужен был этот веселый, жизне-радостный спектакль. У зрителя, уж неизвестно, какими причудливыми путями, этот спектакль ассоциировался с возвращением свободы, родной Советской власти, счастья.

Примерно через десять лет была предпринята вторая попытка догматиков расправиться с этим спектаклем.

На этот раз театр обвиняли в искажении Купалы. Дело в том, что Л. Литвинов изменил финал пьесы. У Янки Купалы — возлюбленного Павлинки Якима Сороку в последний момент арестовывает полиция, а Павлинка падает в обморок. В театре же все кончалось благополучно. Павлинка убежала из родительского дома и вместе с Якимом мчалась на тройке.

Допускаю, что может быть иная, чем в театре имени Янки Купалы, трактовка финала, более близкая к букве пьесы Купалы. Но дух произведения народного поэта не был искажен в постановке. Разрыв с патриархальным бытом, стремление к свободе и счастью — смысл образов Якима и Павлинки полностью сохранен. Пусть в этой трактовке родители Павлинки выглядят более смешными, чем озлобленными, а Яким — бунтарем, скорее потенциальным; но зато спектакль приобретал жанровую определенность, что само по себе не так уж мало. Время — тот фактор, который влияет на ту или иную трактовку произведения классика. Если в дореволюционных постановках «Павлинки» арест Якима звучал как важный агитационный мотив в борьбе против самодержавия, то в наши дни не было никакой необходимости настаивать на таком финале. Тем более что он не очень органичен был всему строю пьесы, переводя ее в план трагедии. К своей чести театр имени Янки Купалы единодушно и энергично отбил наскоки догматиков на спектакль «Павлинка» и сохраняет его по сей день в своем репертуаре к огромному удовольствию публики. По-прежнему радуют зрителей в «Павлинке» такие первоклассные мастера, как Г. Глебов, Б. Платонов, Л. Ржецкая, В. Полло, В. Дедюшко.

Другим наиболее интересным купаловским спектаклем явилась постановка «Разоренного гнезда» Белорусским театром имени Якуба Коласа (1952 год). «Разоренное гнездо» долгое время считалось почему-то произведением несценичным, а иные критики усматривали в нем даже «туман символизма», который, по их мнению, делал «Разоренное гнездо» непонятым нашему зрителю.

Успех спектакля, теплый прием, оказанный ему зрителем, ясно показали всю несостоятельность утверждений о «несценичности» пьесы, о «тумане символизма» в ней и т. д. Спектакль «Разоренное гнездо» в театре имени Якуба Коласа представляет значительное явление в жизни белорусского театрального искусства.

Успех спектакля обусловлен правильным и вдумчивым подходом постановщика А. Б. Скибневского к трактовке произведения. Пьеса решена театром как народная драма; с большой силой звучат в

спектакле мотивы протеста и борьбы, даже в таких образах, как Лявон, Нищий, Мать, Зоська.

Конечно, в «Разоренном гнезде» имеется некоторая недоговоренность, условность; мысли героев подчас выражаются в иносказательной, завуалированной форме. Если принять во внимание время написания пьесы (1913 год), это становится вполне объяснимым. Задача постановщика заключалась в том, чтобы снять эту «вуаль» и выявить подлинно революционное содержание пьесы. В этом театру помогло не только глубокое изучение самого произведения, но и пристальное знакомство со всем творчеством Янки Купалы.

В драме «Разоренное гнездо», действие которой автор относит к кануну революции 1905 года, показан процесс разорения и обнищания широких крестьянских масс, процесс их пролетаризации и становления на путь революционной борьбы.

...Много лет обрабатывал Лявон Зяблик арендованный им у помещика небольшой клочок земли. Но вот «из-за моря» возвращается молодой панич и начинает вводить новые порядки. Он запахивает крестьянские посевы, разоряет дома, выгоняет крестьян с насиженных мест. Такая судьба постигает Лявона Зяблика и его семью. Лявон, ища справедливости, начинает с помещиком тяжбу. Но дело его проиграно, и, не найдя другого выхода, он кончает самоубийством.

Главой семьи становится сын Лявона — Симон, который, по существу, и есть главный герой драмы. От наивного протеста Симон приходит к активной революционной борьбе.

При истолковании пьесы постановщик исходил из того принципиального положения, что творчество Янки Купалы формировалось под влиянием великого Горького. Это влияние сказалось в глубокой вере поэта в творческие силы человека — создателя всех ценностей и богатств на земле. Герой Янки Купалы — труженик, «господин сохи и косы», который не хочет больше прозябать в нужде и неволе. Таков и Симон из «Разоренного гнезда». Показывая революционную целеустремленность героя, Янка Купала смело связывает его борьбу с общероссийской борьбой народных масс.

Симон, полный мужества и бесстрашия, вначале, однако, не может оторвать себя от родного угла, от своего куска земли, от своей разоренной

«батьковщины». Но вот приходит к нему Неизвестный и говорит:

— Пробил час, и ты, как орел, должен распушить свои крылья и лететь туда, куда ныне собираются все. Кончилась долгая ночь человечества, начинается огневой рассвет по всей земле, от края до края, от моря до моря!

И Симон, постепенно отказываясь от своих мелко-собственнических иллюзий, идет на борьбу.

Вокруг образа Неизвестного и велись все разговоры о символическом характере пьесы. Действительно, Неизвестный в своей речи прибегает к символам, метафорам. Он, например, призывает людей идти вместе с ним выгонять «змея-упыря», под которым подразумевается самодержавие. Чтобы глубже понять и правильно истолковать этот образ, постановщик обратился к стихотворному творчеству Янки Купалы, к произведениям, зовущим трудящиеся массы Белоруссии к борьбе против самодержавия и деспотии. Он ввел в текст пьесы стихи Янки Купалы.

Как видим, и в данном случае отказ от догматического истолкования отдельных образов и всей пьесы в целом принес театру победу.

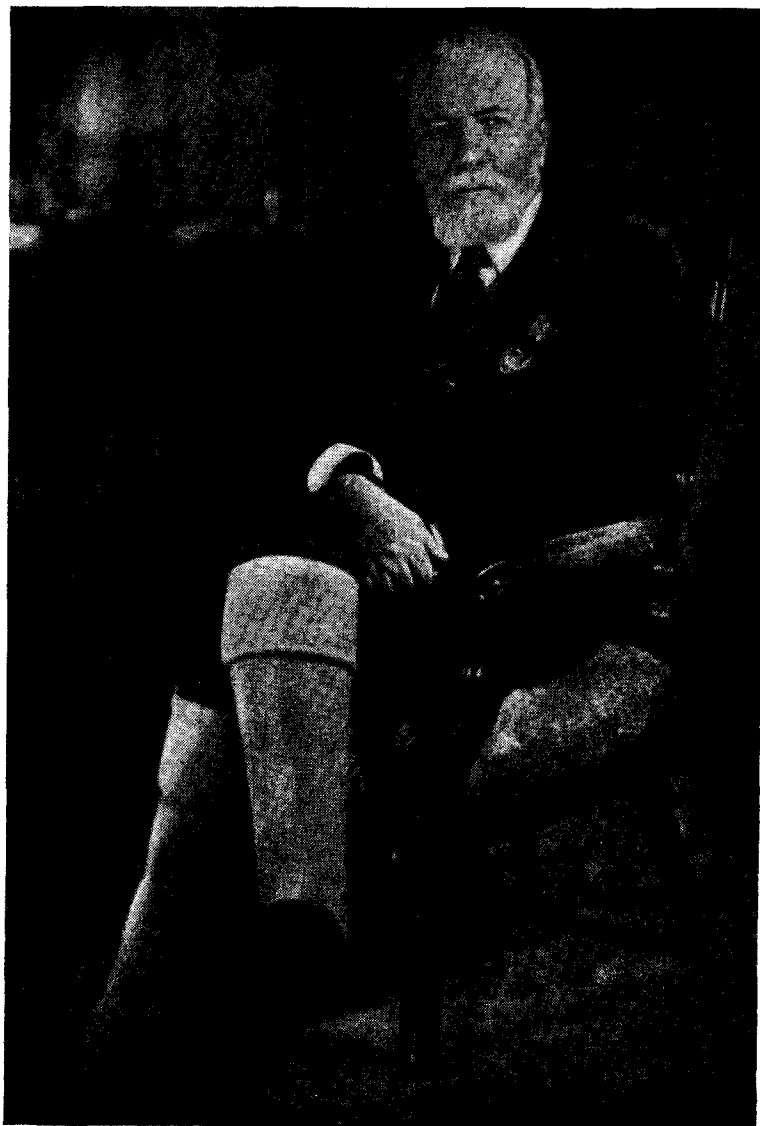
Драма «Разоренное гнездо» с большим успехом шла на Декаде белорусской литературы и искусства в Москве, в ней театр имени Якуба Коласа блеснул замечательным мастерством своих актеров.

А. Ильинский в образе Нищего, Т. Сергейчик в образе Левона, Н. Звездочетов в образе Неизвестного, Л. Матисова в образе Зоськи, Е. Логовская в образе матери, А. Шелег в образе Симона — какой великолепный ансамбль!

Однако этими двумя классическими пьесами Янки Купалы не исчерпывается драматургическое наследство замечательного поэта. Еще ждут своего воплощения в драматическом, а может быть, в оперном театре его «Извечная песня», «Сон на кургане». Ждут своего воплощения на сцене такие сильные, драматургические по самой своей сути поэмы, как «Курган», «Бондаривна», «Могила льва», «Она и я».

На драматургии Янки Купалы выросли и окрепли белорусские театры. Они обязаны и впредь бережно хранить, творчески развивать это драгоценное наследство.

ВОСПОМИНАНИЯ



И. Нежный

С НЕМИРОВИЧЕМ-ДАНЧЕНКО В ТБИЛИСИ

Памятной суровой осенью 1941 года по решению Советского правительства из Москвы на Кавказ была эвакуирована большая группа старейших деятелей советского искусства во главе с Владимиром

Ивановичем Немировичем-Данченко. Мне было поручено осуществить эвакуацию «золотого фонда» (я работал в то время в дирекции Московского Художественного театра).

Фрагменты из книги «Былое перед глазами», выпускаемой Всероссийским театральным обществом.

Мне довелось жить с Владимиром Ивановичем в одном номере гостиницы и наблюдать его дела и дни. О них мне и хочется рассказать.

Через в Тбилиси

Осенняя распутица сделала дорогу тяжелой и утомительной. Было холодно — в горах уже выпал снег. Ехали медленно. В одном месте — кажется, это было село Пасанаури — даже заночевали у местного врача. Мы с Акакием Алексеевичем Васадзе очень беспокоились о том, как перенесет Владимир Иванович такое трудное путешествие. Но все обошлось благополучно.

В Тбилиси прибыли поздно вечером. Подъехали к гостинице «Тбилиси». У входа — много людей. Немирович-Данченко спросил у Васадзе, почему возле гостиницы собрался народ.

— Это вас встречают, Владимир Иванович, — последовал ответ.

Немирович-Данченко был растроган таким вниманием. Когда он вышел из машины, все расступились, чтобы дать ему пройти в гостиницу. Но он остановился, снял шляпу, поклонился. Потом к каждому подходил, здоровался за руку. Васадзе представлял ему встречающих. Здесь были Тавадзе, Хоравы, многочисленные представители театральной общественности Грузии, руководители управления по делам искусств. Подойдя к Хораве, Владимир Иванович сказал:

— А вот и наш колосс...

В гостинице был приготовлен хороший трехкомнатный номер, в котором Немирович-Данченко прожил до конца эвакуации. По его просьбе я жил вместе с ним в этом же номере. Он занимал две комнаты, я — одну.

Сразу по приезде в Тбилиси нам сообщили, что местное театральное общество, профсоюзные организации, учреждения искусств приняли решение, обязывающее работников искусств, имевших хорошую жилплощадь, уплотниться и принять к себе кого-нибудь из эвакуированных. Немирович-Данченко категорически воспротивился этому. Он поблагодарил грузинских товарищей, попросил их не обижаться и сказал, что уплотнить никого ни в коем случае не следует и не надо. Все члены нашей колонии, говорил он, получают вполне достаточную заработную плату и могут оплачивать номер или комнату.

Так и было. Часть наших людей разместились в гостиницах. Большинство же снимало комнаты, которые были подысканы и подготовлены к моменту прибытия эвакуированных из Нальчика. Позже других приехала в Тбилиси группа Гольденвейзера.

Все наконец были в сборе, все устроились. Начался тбилисский период эвакуации, длившийся почти год. Правда, в самом начале нашего пребывания в Тбилиси опять было зашла речь о том, что нужно снова куда-то уезжать в поисках еще более безопасного места. Дело в том, что над городом появились фашистские самолеты-разведчики. Это вызвало панику в некоторых слоях населения, кое-кто стал покидать город. Когда Немирович-Данченко сказали об этом и спросили, не хочет ли он уехать, Владимир Иванович заявил, что уезжать отсюда не намерен, так как не видит никаких оснований для паники и беспокойства.

— А кроме того, — сказал он, — Грузия — моя родина, Тбилиси — мой родной город, я здесь вырос и счастлив, что вновь приехал сюда, в го-

род моего детства. Нет, я решительно никуда не уеду! — энергично заключил Владимир Иванович.

Его позиция произвела на всех чрезвычайно успокоительное действие. А самое главное — Немирович-Данченко оказался прав: для паники не было никаких серьезных причин. К Тбилиси же Владимир Иванович относился действительно с необыкновенной теплотой и любовью. Столько дорогих воспоминаний связывало его с этим городом! Гимназия, первые увлечения театром, любительские спектакли, дружба с А. И. Сумбатовым, первые сценические выступления вместе с ним...

Буквально на следующее утро после нашего приезда Владимир Иванович выразил желание прогуляться по городу, посмотреть, каким он стал, как изменился, что осталось от старого Тифлиса. При этом Немирович-Данченко непременно хотел разыскать дом, где он жил. Владимир Иванович тщательно выбрился, и мы с ним отправились. У него была изумительно легкая походка. Не верилось даже, что ему 83 года. Ходили долго. Владимир Иванович поражался, восхищался переменами в облике города, вспоминал и рассказывал мне, где и что было раньше. Дома его мы не нашли. Место примерно определили, но изменилась планировка улицы, да и здания самого не сохранилось. Ведь минуло три четверти века!

Прогулки по Тбилиси Немирович-Данченко совершал почти ежедневно, за исключением, конечно, того времени, когда болел. Особенно любил он посещать памятные для него места. Однажды за ним зашел Акакий Алексеевич Хоравы, и мы все вместе пошли туда, где когда-то находилась гимназия, в которой учился Немирович-Данченко. Там и теперь была школа. Вошли во двор, остановились. Владимир Иванович стал вспоминать детство. Тем временем его и Хораву окружили выбежавшие из школы дети, педагоги. Они узнали посетителей, начали им аплодировать, преподнесли цветы. Владимир Иванович был взволнован, незаметно смахнул слезу. Когда мы уходили, он произнес:

— Поколения уходят — поколения приходят...

В другой раз, гуляя тоже вместе с Хоравой, — было это вскоре после прибытия в Тбилиси — Немирович-Данченко решил разыскать театр, в котором выступал вместе с А. И. Сумбатовым. Пошли, но ничего не обнаружили. Владимир Иванович был явно обескуражен.

— Как же так, — говорил он, — вот здесь был театр, а тут — садик.

Но садика тоже никакого не нашли. Весь этот район был застроен жилыми домами. Владимир Иванович даже расстроился. Тут мы заметили в одном дворе какую-то старушку. Спросили у нее, и она подтвердила, что здесь действительно был когда-то скверик. А возле него — театральное здание.

— Вот видите! Я же говорил! — обрадовался Немирович-Данченко. Ему было приятно, что память не подвела его.

Владимир Иванович разговорился с этой такой же старой, как он сам, женщиной, и они с явным удовольствием демонстрировали друг перед другом и перед нами свою осведомленность в том, что и как было в Тбилиси в минувшем веке.

Когда возвращались домой, в гостиницу, Немирович-Данченко был оживлен, бодр, словно вместе с воспоминаниями о своей юности к нему вернулась частица самой этой юности. Проходя мимо

театра Руставели, он предложил заглянуть в него ненадолго. Мы с Хоравой думали, что прогулка утомила Владимира Ивановича и, уговаривали его отложить это посещение до другого раза. Но Немирович-Данченко настоял на своем. Вошли в театр.

Это было время между окончанием дневных репетиций и началом спектакля. В театре почти никого не было. Встретил нас работник литературной части Папуна Церетели. Он сопровождал Владимира Ивановича во время осмотра театра. Войдя в зрительный зал, Немирович-Данченко стремительно, по-юношески подвижно прошел по проходу до первого ряда партера и вдруг совершенно неожиданно для нас вскочил на стул, заглянул на сцену, окинул взором партер, ярусы. Глаза его блеснули, чувствовалось, что он соскучился по театру, по запаху кулис и декораций, по рабочей обстановке полумрачного, пустого зала.

Хоравы и Церетели стали приглашать Немировича-Данченко на спектакли.

— Не беспокойтесь,— ответил он,— приду и не один раз.

Через некоторое время Владимир Иванович выполнил свое обещание и пришел в театр вечером. Шла пьеса В. Дарасели «Киквидзе». Заглавную роль играл Васадзе. Перед началом спектакля на сцену вышел писатель Леван Асатиани и обратился к Немировичу-Данченко с приветственным словом. Зрители горячо и долго аплодировали почетному гостю. Все это было очень торжественно.

Спектакль явно понравился Владимиру Ивановичу, он смотрел его увлеченно, с интересом, сказал, что увиденное вызвало в нем много мыслей.

— Вы, грузины,— говорил он после спектакля окружившим его театральным деятелям,— романтики от природы. Поэтому вам легко играть романтические спектакли, они вам удаются. У нас это хуже получается— обязательно переборщим.

Тогда же в связи с этим Немирович-Данченко сказал, что хочет и должен поставить Шекспира. Только по-чеховски. И объяснил:

— Чехов— сильный, мужественный. Это мы пере-сентиментализировали его, на самом деле он совсем не такой.

Затем он заговорил о свете, о его колоссальных возможностях для решения художественных задач, о том, что на свет при постановке спектаклей надо обращать самое серьезное внимание.

Очень похвалил Немирович-Данченко Васадзе, назвал его исключительно интересным актером. Восхищался его простотой и сказал, что таким был Южин, но что Васадзе еще проще. Владимир Иванович вспомнил, как Васадзе говорил ему, что играет Шмагу, и удивился:

— Не могу представить себе этого артиста в комической роли.

Когда кто-то в ответ на это заметил, что Васадзе— характерный актер, Немирович-Данченко пожал плечами:

— Странно, странно...

В это время подошел сам Васадзе.

— Вы мне должны рассказать, как дошли до жизни такой,— шуткой встретил его Владимир Иванович...

Так же шутливо Немирович-Данченко спросил представленного ему в тот же вечер видного грузинского критика Бесо Жгенти:

— Вы из тех, кто хвалит, или из тех, кто ругает?— И добавил:— Ругань критика приносит вред

театру. Я иду в театр, чтобы получить радость. А если перед этим кто-то обругал спектакль, мне уже не хочется его смотреть.

На прощанье Владимир Иванович сфотографировался с группой участников спектакля и работников театра.

Прием, оказанный Немировичу-Данченко в театре, весьма характерен для того отношения, которое повсеместно проявлялось в Тбилиси к эвакуированным мастерам искусств. Где бы они ни появлялись, их приветствовали тепло и почтительно. Ну, а Немирович-Данченко и Качалов пользовались особой популярностью. Их узнавали повсюду в лицо, окружали, оказывали всяческое внимание. На улице совершенно незнакомые люди снимали перед ними шляпу.

Но дело, конечно, не в одних этих внешних знаках уважения и внимания. Общественность грузинской столицы с искренним радушием и гостеприимством стремилась всем, чем могла, облегчить и скрасить жизнь в эвакуации своим прославленным гостям, сделать так, чтобы эти пожилые, в основном, люди как можно меньше ощущали тяготы войны, бытовые лишения. Правительство Грузии приняло решение взять их всех на полное снабжение, чтобы они ни в чем не нуждались.

Немирович-Данченко считал это излишним. Он проявлял необыкновенную щепетильность в этом вопросе. И хотя никого из членов нашей группы нельзя было обвинить в иждивенческих настроениях, тем не менее Владимир Иванович при каждом удобном случае повторял, что никто не должен ничего брать или принимать бесплатно.

Сразу же после того, как эвакуированные деятели искусств собрались в Тбилиси, Немирович-Данченко пригласил всех к себе и устроил общее собрание, на котором были определены и единодушно приняты основополагающие принципы жизни и работы в эвакуации.

„Мы все должны работать!“

Именно этими словами Владимир Иванович закончил свое короткое, очень деловое выступление на собрании. Смысл его сводился к следующему: эвакуация может затянуться; необходимо в полную меру своих сил, без всяких компромиссов и скидок на военное время трудиться; каждый должен заниматься своим делом, видя в этом патриотический, гражданский долг. Выступали также Грабарь, Гольденвейзер, Рыжова, Тарханов. Они горячо поддерживали Немировича-Данченко. Общее мнение было таково, что трудовая деятельность эвакуированных мастеров искусств должна здесь, в Тбилиси, принять еще больший размах, активизироваться еще больше. Порешили, что композиторы будут сочинять музыку, давать концерты; музыканты— преподавать в консерватории и тоже концертиться. Художники пусть пишут картины, выставляют. Актеры же, разумеется, должны побольше выступать, а также помогать местным театральным коллективам своими советами, консультациями. Военно-шефскую работу постановили считать первоочередной и главной.

Мне было дано задание наладить связь и установить тесный контакт с командованием и политуправлением Закавказского военного округа, с



В первом ряду: О. Л. Книппер-Чехова, М. М. Климов, В. Н. Рыжова, В. И. Качалов;
во втором ряду: И. В. Нежный, Ф. В. Шевченко, А. А. Ефремов, М. М. Тарханов,
Н. Н. Литовцева, С. А. Кочарян, В. О. Массалитинова, С. И. Бакланова

окрытым Домом Красной Армии. Сделано это было очень быстро. Начальник ДКА ЗакВО тов. Вергасов составил для нашей группы план шефских выступлений, предусматривавший художественное обслуживание воинских частей, госпиталей как в самом Тбилиси, так и за его пределами. Примерно с середины ноября наша военно-шефская работа началась и продолжалась с неослабевающей активностью на протяжении всего периода пребывания мастеров искусств в Закавказье. Они дали для войск более пятидесяти шефских концертов в Тбилиси, Ереване, Баку, Сочи, Гори, Гаграх, Кировабаде, Сухуми. «Старики» наши по предложению командующего Закавказским военным округом генерала армии И. В. Тюленева выезжали даже в один из пунктов оборонной зоны Черноморского побережья. Здесь был дан концерт для воинской части, особенно отличившейся в боевых действиях против гитлеровских захватчиков.

Помимо непосредственных выездов в воинские части и госпитали эвакуированные мастера искусств охотно участвовали и в таких творческих мероприятиях Дома Красной Армии, как, скажем, состоявшийся 6 декабря 1941 года и посвященный Дню Конституции вечер, во встрече офицеров Тбилисского гарнизона и их семей с артистами МХАТ, Малого театра, с профессурой Московской консерватории. А в феврале 1942 года был организован творческий рапорт мастеров искусств Красной Армии, посвященный 24-й годовщине РККА и ВМФ. В нем приняли участие наши главные, можно сказать, «ударные» артистические силы: Качалов, Книппер-Чехова, Рыжова, Тарханов, Климов, Массалитинова, Шевченко, Скульская, Васенин.

Вообще отношение «стариков» Художественного и Малого театров к военно-шефским выступлениям было, поистине, трогательным. Можно без преувеличения сказать, что они были готовы в любой момент, невзирая на усталость, даже недомогание, отправиться туда, где их ждали. А с какой ответственностью, взыскательностью подходили знаменитые артисты к каждому своему такому выступлению.

Однажды, во время концерта в одном из тбилисских госпиталей, Василий Иванович Качалов после многих других произведений читал «Балладу о гвоздях» Н. Тихонова. Он очень любил это стихотворение. Качалов стоял посредине просторной палаты, а вокруг лежали на своих кроватях, сидели, стояли вдоль стен раненые бойцы. И вдруг в заключение, перед последней кульминационной фразой стихотворения, Василий Иванович неожиданно остановился. Он закрыл глаза, помолчал, потом смущенно развел руками и тихо сказал:

— Забыл...

Военные начали аплодировать, хорошо понимая состояние великого артиста и желая сгладить неловкость момента. Качалов благодарно улыбнулся, поклонился низко и ушел. Я начал объявлять уже следующий номер, как Василий Иванович опять вошел в палату — стремительно, с высоко поднятой головой, весь какой-то озаренный, просветленный. Он жестом остановил меня и торжествующе произнес:

— Вспомнил..

И прочел эту последнюю и так некстати вылетевшую из головы стихотворную фразу:

«Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей».

Он не мог не сказать этого, и сказал так, что весь госпиталь буквально содрогнулся от грома аплодисментов, которыми наградили Качалова.

Вспоминается еще одна, пусть маленькая, но весьма характерная деталь, показывающая, какое значение придавали наши корифеи своим выступлениям перед воинами.

Мы ехали в часть, расположенную в нескольких часах езды от Тбилиси. Ехали на попутном пассажирском поезде дальнего следования. Михаил Михайлович Климов — большой гурман, любитель вкусно поесть — прослышал каким-то образом, что в вагоне-ресторане подают настоящий украинский борщ со сметаной. Деликатесами в то время мы избалованы не были, и Климову не составило большого труда уговорить нас пойти пообедать в вагон-ресторан.

И вот на столик поставили тарелки дымящегося борща, судочек со сметаной. Михаил Михайлович взял этот судок и поднялся, чтобы положить всем сметану. В этот момент машинист почему-то резко затормозил, вагон дернулся, и Климов с судком в одной руке, с ложкой — в другой, не удержавшись на ногах, упал на стул. Да так неловко, что весь обильно сметаной. Его концертный костюм был безнадежно испорчен.

Быть может, в другое время все мы, да и сам Михаил Михайлович увидели бы во всем этом происшествии одну лишь комическую сторону. Но в данном случае комизм ситуации отступил перед волнением и беспокойством Климова, который растерянно повторял:

— Как же я появлюсь перед солдатами в таком виде?!

Его тревожило именно это, и только это. Мы все уговаривали Михаила Михайловича, что, дескать, ничего страшного не случилось, что пятна на костюме будут незаметны. Но он говорил, что выступить в таком испачканном костюме перед воинами, вышедшими недавно из боя, было бы проявлением величайшего неуважения к ним. Тогда я сказал, что, может, ему вообще не участвовать в концерте. Климов даже рассердился.

— Как можно! — возразил он. — Ведь моя фамилия объявлена, солдаты ждут меня. А я из-за какой-то дурацкой сметаны не приду к ним? Нет, нет! Это исключается.

Весь оставшийся путь Климов мрачно молчал, переживая случившееся и подыскивая, видимо, какой-то выход из положения. И он нашел выход. В концерте Михаил Михайлович участвовал. Но, прежде чем начать свой номер, он извинился перед зрителями за неопрятный костюм. И не просто извинился, а рассказал, как все произошло, рассказал талантливо, с присущим ему тонким чувством юмора, под дружный хохот и аплодисменты воинов. Так закончился этот трагикомический эпизод.

Военно-шефская работа эвакуированных мастеров искусств высоко оценивалась и неоднократно поощрялась благодарностями командования. Командующий ЗаКВО генерал армии И. В. Тюленев принимал нашу группу в своем штабе, очень тепло беседовал с актерами и лично благодарил их за

то, что они делают. Всех нас наградили медалями «За оборону Кавказа».

Не менее широко развернулась концертная деятельность мастеров искусств и по линии филармонии. Вскоре после собрания, состоявшегося у Немировича-Данченко, по его предложению была создана хозрасчетная концертная бригада. Оформили ее при Грузинской государственной филармонии под названием «Ансамбль артистов МХАТ и Малого театра». Учитывая установку, данную Немировичем-Данченко, Ансамбль был организован и функционировал на следующих принципах. Концерты платные, стоимость билетов — по расценкам филармонии. Сбор от части концертов поступает в фонд обороны. В остальных случаях вырученные от выступлений суммы распределяются так: выплачиваются все организационные расходы по концерту; исполнители получают гонорар по ставкам, утвержденным Комитетом по делам искусств; все оставшиеся деньги вносятся на текущий счет Ансамбля и образуют фонд, обеспечивающий его участникам зарплату в случае каких-либо непредвиденных (ведь была война) задержек в ее получении. Как говорил Владимир Иванович, это деньги «про запас». Если же перебоев в получении зарплат не будет, то все эти накопления передаются Ансамблем в кассу МХАТ.

Художественным руководителем Ансамбля по инициативе Немировича-Данченко был назначен Тарханов. Директором и ведущим утвердили меня. Мы очень сблизились в тот период с Михаилом Михайловичем Тархановым. Он интересовался моими административными делами, расспрашивал о них, часто беседовал со мной. Однажды Михаил Михайлович поделился со мной своей заветной мечтой — он решил вступить в Коммунистическую партию. Я ответил ему, что и сам давно думаю об этом.

— Вот и хорошо, — обрадовался Тарханов, — давайте вступать вместе.

Так и произошло. Уже после возвращения из эвакуации, в 1944 году, коммунисты МХАТ принимали в партию Тарханова и меня на одном собрании.

В последних числах ноября состоялись первые концерты нашего Ансамбля. Успех был не просто большой — огромный. Мы сразу же получили массу заявок, приглашений. Но работал Ансамбль не стихийно, а по плану, разработанному совместно с филармонией, и, что очень важно подчеркнуть, не в ущерб военно-шефской деятельности. Кстати говоря, когда мы выезжали в другие города, скажем, в столицы братских республик Закавказья, мы всегда ехали и работали по двум путевкам: и от политуправления округа, и от филармонии.

В самом Тбилиси Ансамбль выступал в концертном зале имени Руставели, в различных театральных помещениях, в клубах. Несмотря на то, что в официальном названии Ансамбля фигурировали лишь артисты МХАТ и Малого театра, вместе с нами почти в каждом концерте участвовали и представители других видов искусств из числа эвакуированных москвичей. Выступали в наших программах музыканты — профессора Московской консерватории, вокалистки — Нина Дорлиак и солистка Музыкального театра имени Немировича-Данченко Зоя Смирнова-Немирович, балерина Марина Семенова.

Между прочим, Владимир Иванович, большой любитель и знаток балета, очень высоко ценил ма-

стерство Марины Тимофеевны Семеновой, очень лестно отзывался о ней. Если не мешало нездоровье и позволяло время, он всегда посещал концерты с ее участием. А однажды, беседуя в театре Руставели с грузинскими актерами и желая привести пример истинного искусства, Владимир Иванович сказал: «Когда танцовщица Семенова в продолжение пяти минут танцует под звуки скрипки, и переполненный зрительный зал, затаив дыхание, не может отвести от нее глаз,— это и есть искусство».

Концертная деятельность эвакуированных мастеров искусства не сводилась, разумеется, к выступлениям одного лишь Ансамбля артистов МХАТ и Малого театра. Грузинская государственная филармония систематически устраивала сольные концерты пианистов К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, С. Е. Фейнберга, В. В. Нечаева, М. С. Неменов-Лунц, А. Г. Руббаха, скрипачей Е. М. Гузикова, Б. О. Сибора, арфистки К. А. Эрдели, певцов Н. Л. Дорлиак, З. А. Смирновой-Немирович, А. А. Доливо. Несколько раз выступал с исполнением своих произведений композитор С. С. Прокофьев. Сольные концерты в филармонии давал и В. И. Качалов. В одной из его программ были Шекспир и Пушкин, в другой — Достоевский, Маяковский, Блок, Есенин.

Программы концертов, как сольных, так и коллективных, все время менялись. Выступления нашего Ансамбля проходили даже по циклам: каждый цикл — новая программа. Например, в программу третьего цикла, как явствует из сохранившейся афиши, входили сцены и монологи из «На дне», «Леса», «Дядюшкина сна», «Мертвых душ», «Гамлета», «Платона Кречета», отрывки из «Войны и мира», чеховская «Хирургия».

Большую работу по формированию и подготовке программ Ансамбля вел его художественный руководитель М. М. Тарханов. Но ни одна программа в целом, ни один номер не выпускались без ведома и одобрения Немировича-Данченко. Владимир Иванович вообще детально вникал в работу Ансамбля, считая его, пусть маленьким, но все же отпочкованием МХАТ. И он следил за тем, чтобы на соответствующей высоте были художественное качество выступлений Ансамбля, порядок и организация всей его деятельности, творческая дисциплина его участников.

Тарханов поднял вопрос о том, чтобы труд Немировича-Данченко оплачивался. Мы все, конечно, поддержали Михаила Михайловича и постановили, что Владимир Иванович, как и другие участники Ансамбля, будет получать гонорар. Но Владимир Иванович от денег отказался и поручил мне переводить то, что ему причиталось, в фонд обороны.

И так было на протяжении всего периода эвакуации: что бы Немирович-Данченко ни делал, — он делал все бесплатно. Если деньги ему все же полагались и выписывались, он передавал их в фонд обороны. А трудился Владимир Иванович в Тбилиси много, разнообразно и плодотворно.

Вскоре после приезда и первых прогулок по грузинской столице Немирович-Данченко увлеченно начал работать над своими, как он их называл, «Первыми театральными воспоминаниями». И вот на улицах Тбилиси появились афиши на русском и грузинском языках, извещавшие, что 7 декабря 1941 года в концертном зале имени Руставели народный артист Союза ССР Вл. Немирович-Данченко высту-

пит с чтением своих театральных воспоминаний. И, конечно же, в углу афиши надпись: «Сбор поступает в фонд обороны». Нечего и говорить, какой поистине огромный интерес вызвало выступление Немировича-Данченко. Зал был не то что полон, а прямо-таки битком набит. Люди стояли вдоль стен, в дверях, словом, всюду, где только можно было втиснуться. Еще бы! Ведь даже у себя, в Москве, Немирович-Данченко никогда, по крайней мере на моей памяти, не выступал публично перед широкой аудиторией таким вот образом. А тут в течение целого вечера он разговаривает один на один с людьми, которые жадно, в абсолютной тишине, боясь пропустить слово, слушают своего знаменитого земляка.

Вечер был в двух отделениях и продолжался приблизительно три часа. Я очень беспокоился за здоровье Владимира Ивановича. Такое длительное выступление может утомить и куда более молодого человека. Тайком от Немировича-Данченко я позаботился о том, чтобы за кулисами был врач. Но тревоги мои оказались напрасными. Владимир Иванович выглядел и чувствовал себя бодро. Настроение у него было приподнятое. Читал и говорил на сцене он великолепно: негромко, но очень ясно, живо, непринужденно.

Владимир Иванович рассказал о своем детстве и юности, прошедших в старом Тифлисе; о существовавших тогда в городе театрах — в Караван-сараях, в Муштаиде, в Инженерном саду; о своих впечатлениях от итальянской оперы, драмы, оперетки. Более подробно остановился он на антрепризе Яблочкина. Затем Немирович-Данченко говорил о любительских спектаклях и своем в них участии как в самом Тбилиси, так и в Москве, во время университетской учебы. Вспоминая о тбилисском периоде любительства, Владимир Иванович рассказал о своих первых сценических выступлениях вместе со своим другом Сашей Сумбатовым. (Впоследствии — известный драматург, режиссер, актер А. И. Сумбатов-Южин). Заключительный раздел воспоминаний Немировича-Данченко назвал «Сегодня, через 60 лет». Здесь он поделился своими впечатлениями от нового Тбилиси. Владимир Иванович говорил, что город стал неузнаваем, что у него такое впечатление, будто он никогда не был в этом прекрасном городе, а старый Тифлис видел только во сне или читал где-то о нем.

Нет нужды более подробно излагать содержание «Первых театральных воспоминаний» Немировича-Данченко, ибо несколько позднее они были опубликованы в журнале «Новый мир».

Намечалось еще несколько выступлений Владимира Ивановича с чтением воспоминаний, правда, в более сокращенном объеме. Слишком уж много было желающих послушать его, а зал Руставели не мог, разумеется, всех вместить. Но Немировичу-Данченко удалось только раз повторить свой вечер. Помнится, что он выезжал на одно из крупных промышленных предприятий Тбилиси, и слушателями его были главным образом рабочие. Остальные планы нарушила болезнь. Владимиру Ивановичу пришлось лечь в больницу.

Но как только он поднялся на ноги и оправился немного, он снова начал активно и много работать. Пользуясь тем, что в Тбилиси находилась довольно большая группа членов Комитета по Государственным премиям в области искусства и литературы (И. Э. Грабарь, А. Б. Гольденвейзер, Ю. А. Ша-

порин, Н. Я. Мясковский, А. А. Хорава, М. Э. Чиатурели, В. А. Веснин), Немирович-Данченко, как председатель этого Комитета, наладил его деятельность. Собирались различные материалы, проходили их обсуждения, велась переписка. Немирович-Данченко проводил в Тбилиси даже заседания Комитета. На одном из них присутствовал и М. Б. Храпченко, специально для этого прилетевший в Грузию.

Однако среди всех других важных дел, постоянных и спорадических, основной для Немировича-Данченко была его творческая работа как режиссера, руководителя Художественного театра. Этой работы он не прекращал, даже когда болел.

Два автора, два великих драматурга волновали в тот период творческое воображение Владимира Ивановича. Шекспир и Островский. Над «Гамлетом» Немирович-Данченко начал работу еще до войны. И он продолжал исподволь углублять и детализировать свой замысел, имея в виду конкретных исполнителей центральных ролей. Именно исподволь, потому что видел необходимость повременить с «Гамлетом». Более реальной, а самое главное — более подходящей для ближайшей постановки Владимир Иванович считал драму «Антоний и Клеопатра».

Он был буквально одержим этим произведением, увлекался им все больше и больше. У него созрела блестящая, оригинальная трактовка образа Антония и всей пьесы в целом. Владимир Иванович писал о своих замыслах в театр, намечал в этой переписке основных исполнителей. Роль Клеопатры предполагалось поручить Тарасовой. В Антонии Немировичу-Данченко виделся Ливанов. Речь шла и о Качалове. Но, обсуждая этот вопрос с самим Василием Ивановичем, Немирович-Данченко говорил ему, что Ливанов больше соответствует Антонию, какого он нарисовал в своем воображении, какого он хочет видеть в будущем спектакле. Антоний, по мысли Немировича-Данченко, — это буря, ураган страсти, жизненной силы, темперамента. Таков он во всем — и в чувстве, и в долге, в любви и в бою. Именно в сочетании и контрасте этих двух качеств, двух состояний — любовник и воин, угар наслаждений и суровая борьба — Владимир Иванович трактовал и решал образ Антония, этого, как он говорил, изумительного мужчины, в котором сливались воедино необузданность, мощь, неустойчивость порывов. Владимир Иванович говорил Качалову, что у того уже не те годы и не то здоровье, чтобы играть такую бурную роль. Иной же он ее себе не мыслит.

Мне Немирович-Данченко сказал однажды:

— Вижу, вижу этот спектакль у нас! Чувствую его, вплоть до реакции публики на отдельные места. Ох, как руки чешутся поработать над ним!..

Это желание было так велико и сильно, что Владимир Иванович как бы «примерял» даже свой замысел спектакля к возможной его постановке на сцене театра имени Руставели. В частности, он подробно беседовал об Антонии с Хорава, предложил ему свою трактовку этого героя, допытывался, как артист к ней относится, доступно ли его актерской природе состояние «сумасшедшей влюбленности».

— Антоний — воин, государственный муж, железный, суровый у вас получится, — говорил Немирович-Данченко Акакию Алексеевичу. — А сумеете ли

вы веселиться до самозабвения, пить не стаканами, а кувшинами, погрузиться в чары прекрасной египетской блудницы так, чтобы все бросить, от всего отказаться, от всего отрешиться?..

Руководители театра Руставели знали, конечно, что Немирович-Данченко готовит «Антония и Клеопатру» для своего театра и что если он ведет какие-то разговоры об этом произведении с грузинскими актерами, то скорее в плане теоретическом. А вот чтобы Немирович-Данченко поставил в театре имени Руставели «Короля Лира», — об этом грузинские товарищи просили Владимира Ивановича. И он в принципе не возражал и не отказывался. Он размышлял и над этой шекспировской пьесой тоже применительно к ее воплощению на сцене театра Руставели. У него наметились даже общие контуры возможной будущей постановки. Своими соображениями на этот счет Немирович-Данченко делился с грузинскими актерами и режиссерами. Но он считал, что «Король Лир», так же как и «Гамлет», слишком мрачен и пессимистичен, и потому не совсем подходит для постановки в военное время, когда люди и без того отягощены реальными жизненными горестями и заботами. Так что работа над «Королем Лиром» ограничилась у Владимира Ивановича лишь общей, подготовительной фазой.

Островский занимал мысли Немировича-Данченко в двух, можно сказать, плоскостях. Во-первых, он усиленно подбирал пьесу великого русского драматурга для постановки в Художественном театре. Выбор Владимира Ивановича колебался между тремя вещами — «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты» и «Волки и овцы». Он детально, вплоть до составов исполнителей, взвешивал каждый из этих вариантов, определял, при каких обстоятельствах и почему целесообразнее остановиться на том или ином из них, и сообщал все свои предположения и расчеты в театр. Письма эти опубликованы, и добавить тут нечего. Второе же направление, связанное у Немировича-Данченко с Островским, находилось в плоскости непосредственной, самой прямой режиссерской работы над спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты».

„Рагу из зайца“

Идея поставить «Мудреца» возникла у Немировича-Данченко еще в Нальчике, в самом начале эвакуации. Ему очень хотелось занять «стариков» Художественного и Малого театров в совместной творческой работе. И он не раз говорил, что такое редкое сочетание лучших актерских сил двух этих коллективов открывает необыкновенно заманчивые перспективы. «Мудрец» же, по мнению Владимира Ивановича, идеально расходился среди тех, кто был в эвакуации. Прежде всего он говорил о Качалове — Крутицком. Немировичу-Данченко было очень интересно увидеть Василия Ивановича в новом качестве.

Остальные роли распределялись следующим образом: Мамаев — М. М. Тарханов, Мамаева — Ф. В. Шевченко, Городулин — М. М. Климов, Глумова — В. Н. Рыжова, Турусина — О. Л. Книппер-Чехова, Голутвин — А. В. Васенин, Манефа — В. О. Массалитинова, Машенька — Зоя Смирнова,

Курчаев — М. В. Немирович, приживалки — С. В. Халютин и Р. Р. Рейзен.

Действительно, состав изумительный! О Глумове речь не заходила, так как Владимир Иванович поначалу высказывал только мысль о возможности постановки такого спектакля, но не приступал к ее реализации. При этом он подчеркивал, что старый мхатовский спектакль забыл и не хочет его вспоминать. Классику, говорил он, надо ставить сейчас по-новому.

«Старики», узнав о замысле Немировича-Данченко, загорелись. Но тут как раз пришло время переезда, и было не до того. Зато когда все собрались в Тбилиси, Владимир Иванович пригласил намеченных исполнителей к себе, и было принято решение сразу начать работу над спектаклем. Его режиссером Владимир Иванович попросил быть Н. Н. Литовцеву. Договорились, что она приступает к репетициям, а он подыщет и подготовит актера на роль Глумова.

С этой целью Немирович-Данченко поручил мне посмотреть несколько спектаклей в Русском драматическом театре имени Грибоедова. Мое внимание привлек там молодой, очень одаренный артист Владимир Давыдович Брагин. Я его видел в ряде ролей, в том числе и в роли Глумова. Мне показалось, что он может подойти для нашего спектакля. Но, прежде чем доложить об этом Немировичу-Данченко, попросил совета у директора и художественного руководителя театра Грибоедова Константина Язоновича Шах-Азизова. Он поддержал мою мысль, сказал, что не возражает против привлечения Брагина к участию в задуманной постановке и что это вполне подходящая кандидатура.

И вот, переговорив с Немировичем-Данченко, я по его поручению передал Брагину приглашение явиться к Владимиру Ивановичу в такой-то день и такой-то час. Мы условились, что Брагин зайдет ко мне, и я представлю его Немировичу-Данченко. Но я не говорил Брагину, что живу в одном номере с Владимиром Ивановичем. Поэтому, когда молодой актер пришел и постучал в дверь нашего номера, он думал и был уверен, что встречу его я. А случилось так, что на стук вышел раньше меня и открыл дверь сам Немирович-Данченко. От неожиданности Брагин растерялся.

— Простите, — начал извиняться он, — я не туда попал... Мне нужен Нежный...

Владимир Иванович рассмеялся.

— Входите, входите, — пошутил он, — я хоть и не очень нежный, но и не злодей.



Н. Н. Литовцева, В. Д. Брагин, В. И. Качалов

К тому времени я уже подрос и представил Брагина. Вошли в кабинет Немировича-Данченко. Владимир Иванович сел в кресло, усадил Брагина против себя и без предисловий начал:

— Так вот, я собираюсь приготовить рагу из зайца. Рагу у меня уже есть. Зайцем будете вы.

Затем Владимир Иванович рассказал, что из себя представляет имеющееся у него «рагу». Он перечислял роли и называл их исполнителей. Глумова оставил под конец и, дойдя до него, сказал:

— Вот мы и добрались до зайца.

Лишь после этого Немирович-Данченко попросил, чтобы молодой артист подробно рассказал о себе: где и у кого учился, с кем из режиссеров работал, что играл. Слушал Владимир Иванович очень внимательно, не перебивая, изучая лицо собеседника. Когда Брагин кончил, Немирович-Данченко поинтересовался, как у них в театре ра-

ботают над пьесой, как сам Брагин привык работать над образом.

На этом их беседа закончилась. Владимир Иванович попросил Брагина прийти на следующий день с тем, чтобы начать работу. Когда актер ушел, Немирович-Данченко одобрительно отозвался о нем, сказал, что первое впечатление он произвел на него благоприятное — скромный, без рисовки, без позы, держится естественно.

Назавтра Брагин пришел в назначенное время, и Владимир Иванович провел с ним первое занятие, на котором мне довелось присутствовать. Оно началось с того, что Немирович-Данченко попросил артиста сыграть выход Глумова с дневником и сцену с матерью, пропуская все ее реплики и произнося только свои слова.

— Играйте сейчас так, — сказал Владимир Иванович, — как если бы вы проходили роль дома. Но только постарайтесь обязательно жить той внутренней жизнью, которой вы живете, когда общаетесь с партнером.

Чувствовалось, что Брагин был немного смущен и ему трудно вот прямо так, с ходу, начать играть. И не перед кем-нибудь — перед самим Немировичем-Данченко!

— Знаете что, — предложил тогда Владимир Иванович, прекрасно понимавший самочувствие молодого артиста, — вот столик, поставьте его, как вам удобно. То, что находится на нем, либо совсем снимите, либо разложите по своему усмотрению. Постарайтесь, в общем, создать привычную для себя обстановку.

Брагин благодарно взглянул на Немировича-Данченко и принялся за дело. А Владимир Иванович обернулся ко мне и затеял разговор совсем о другом: какие и кому телеграммы я в этот день отправил?

Молодой артист тем временем окончательно успокоился, собрался внутренне и, сказав, что он готов, сыграл оба заданных кусочка. Немирович-Данченко смотрел молча, не перебивая и не останавливая. Когда Брагин кончил, Владимир Иванович заметил, что несколько иначе представляет себе поведение Глумова в данной ситуации, в данных обстоятельствах. Он полагал, что Глумов у Брагина в первом выходе слишком активен. Гораздо больше, чем следовало бы человеку, находящемуся наедине с самим собой, со своими мыслями.

— Я допускаю, — говорил Владимир Иванович актеру, — что воображение, мысль Глумова работают здесь активно, энергично, живо. У вас же видна активность не столько мыслей, сколько действий, то есть чисто внешняя и куда более заметная, чем того требуют обстоятельства. Судя по остроте ваших действий при первом же появлении, спектакль, в котором вы играли Глумова, по-видимому, решен в тонах подчеркнуто сатирических, гротескных, чего бы мне не хотелось.

Брагин ответил, что так именно и есть и что Владимир Иванович очень точно угадал, вернее, вскрыл как характер самого спектакля, так и сущность его собственной актерской линии поведения в нем.

Немирович-Данченко сказал, что, ставя такую пьесу, как «Мудрец», необходимо показать подлинных людей той эпохи, подлинных их взаимоотношения, стимулы их действий, обусловленные обществом, соответствующей средой.

— Мы не имеем права искажать прошлое, — под-

черкнул Владимир Иванович. — Современное прочтение старой пьесы заключается совсем не в этом — наоборот, в глубоком постижении и точном воссоздании всех закономерностей эпохи: и в области общественных отношений, и в поведении данной конкретной личности.

Немирович-Данченко предложил Брагину начать работу над образом Глумова заново, как если бы артист никогда до того не играл эту роль. Они снова начали проходить первый кусок. И тут великий режиссер коснулся другой, исключительно важной, по его мнению, стороны актерского существования в предлагаемых обстоятельствах. Впоследствии он возвращался к этому не раз.

Владимир Иванович поднял вопрос о физическом состоянии образа. Он говорил, что актер в любом куске должен искать, находить и утверждать наряду со всем другим и физическое состояние своего героя. Немирович-Данченко привел примеры. Вот, скажем, человек входит в комнату с мороза. Его первое естественное побуждение — согреться, ощутить тепло. И артист начинает потирать руки, становится спиной к печке, греет пальцы на стакане с горячим чаем и т. д. И мы ощущаем физическое состояние этого человека на сцене. Или купец пьет чай. Он сидит у самовара, пыхтит, отдувается, вытирает полотенцем пот. Опять все понятно.

Но это, сказал Немирович-Данченко, примеры самых примитивных физических состояний образа. Почему же в других, более сложных и тонких случаях актер забывает об этом, непременно присутствующем, элементе его существования в образе? Почему мы заботимся о психике, но не всегда заботимся о «физике» образа?

Немирович-Данченко просил Брагина все время помнить об этом и пообещал в процессе совместной работы помогать актеру искать и находить верное физическое состояние образа. Владимир Иванович предложил начать прямо с первого выхода Глумова.

— Вы вышли из другой комнаты, — рассуждал он, обращаясь к актеру. — С чем вышли? С решением изменить свое поведение, а в конечном счете — свою жизнь. И не может быть, что, приняв такое важное решение, человек выйдет просто так, как ни в чем не бывало. Наверное, его внутренне лихорадит. Это вот и надо ощутить! Не только умом понять, но именно ощутить. Так мы подведем под логику развития этого образа пружину, которая будет его двигать.

Владимир Иванович разобрал с Брагиным еще несколько кусков. Артист хотел сразу же попробовать их сыграть. Но Немирович-Данченко остановил его, сказал, что сегодня этого делать не надо. Он хотел, чтобы актер дома еще и еще раз осмыслил и почувствовал новые моменты в работе над образом, и опять назначил Брагину свидание на следующий день.

Владимир Давыдович попрощался, раскланялся и уже пошел было из комнаты, как вдруг за его спиной раздался спокойный голос Немировича-Данченко:

— Но, между прочим, неплохо было бы восстановить на моем столе все так, как было...

А надо сказать, что на столике Владимира Ивановича, который он отдал на репетиции в распоряжение актера, всегда царил идеальный порядок. Там были аккуратной стопочкой сложены книги, в стаканчике стояли очиненные карандаши, лежали на

своем определенном месте газеты, чистая бумага. Немирович-Данченко вообще был очень аккуратен и считал, что собранность, организованность должны присутствовать везде и во всем.

Брагин вернулся и под внимательным, требовательным взглядом Владимира Ивановича восстановил на столике все в первоначальном порядке. О нет, это совсем не выглядело стариковской причудой. Это было и педагогически правильно. Немирович-Данченко как бы давал понять молодому актеру, что не считает его случайным гостем, что собирается с ним работать и потому посвящает его в свои привычки и правила, оказывая тем самым доверие.

С Брагиным Немирович-Данченко занимался довольно долго, проходя с ним роль самым тщательным образом. Они встречались почти ежедневно, если Владимиру Ивановичу не мешало нездоровье.

На роль Глумова, между прочим, был намечен еще один исполнитель — А. А. Ефремов. Но с ним работала Литовцева. Нина Николаевна вообще очень интенсивно вела репетиции со всеми остальными участниками, и к тому времени, как Немирович-Данченко подготовил Глумова — Брагина, спектакль у нее был черне готов. Тогда Владимир Иванович пригласил к себе всю «труппу», тепло представил «старикам» Брагина и поделился своими мыслями о готовящемся спектакле.

По мнению Немировича-Данченко, он должен был идти в концертном исполнении, так как мы не располагали ни своим театральным помещением, ни мастерскими, ни необходимым штатом технического персонала. Формой одежды для мужчин предполагались фраки, для женщин — концертные платья, близкие к эпохе. Вместе с тем Владимир Иванович хотел, чтобы спектакль был театрализован с помощью мебели (желательно стильной), театральных драпри (сукна, бархат), цветов. Путем различных перемен и перестановок этих аксессуаров и соответствующего мизансценирования он рассчитывал создать определенную театральную иллюзию, помогающую восприятию пьесы зрителями, облегчающую актерам их творческие задачи. В основном договорились играть без грима, учитывая к тому же необыкновенно удачные возрастные совпадения персонажей пьесы с исполнителями. Но Немирович-Данченко сказал, что если кому-то понадобится та или иная деталь грима для более точного ощущения образа и лучшего самочувствия в нем, то в принципе это допустимо и в каждом случае будет решаться самостоятельно.

Дальнейший ход работы над спектаклем Немирович-Данченко наметил такой: Нина Николаевна Литовцева завершает предварительную подготовку отдельных сцен уже с участием Глумова — Брагина. Эти куски показывают Владимиру Ивановичу, и он дорабатывает их, окончательно мизансценируя.

Одна из таких репетиций запомнилась особенно. Литовцева показывала Владимиру Ивановичу у него в номере сцену первой встречи тетушки и племянника. Мамаева — Шевченко, Глумов — Брагин. Поскольку с последним Немирович-Данченко уже занимался, он все свое внимание обратил на образ Мамаевой.

Фаина Васильевна Шевченко играла с присутствующими ее дарованию сочностью и яркостью, и в целом намеченный ею образ был верен и не вызывал никаких возражений у Владимира Ивановича. Но в некоторых местах он хотел кое-что уточнить, усилить

и много, интересно говорил о том, какой представляется себе Мамаеву. А потом вдруг показал эту женщину. Но как!

О показах Немировича-Данченко я много слышал, но никогда их не видел. Это, действительно, было явление выдающееся. Владимир Иванович даже и не играл, не изображал в чисто актерском плане. Но он так внутренне ощущал образ и так умел передать, выразить это свое удивительно точное и тонкое ощущение, что просто забывалось, что перед тобой пожилой мужчина и даже с бородкой. Во всем его облике, в голосе, в повороте головы возникала женщина, причем не вообще женщина, а именно Мамаева. Каким-то прищуром глаз, интонациями и чем-то еще неуловимым Владимир Иванович безошибочно давал понять и ощутить, что эта женщина говорит с молодым человеком, который ей нравится и которому она сама не прочь понравиться, и потому слегка, может быть, даже еще подсознательно, кокетничает с ним, и при этом ей чуть-чуть стыдно, неловко, но не очень.

Незабываемый показ! К великому сожалению, спектакль, доведенный до генеральных прогонов и по существу готовый, выпустить не удалось. Прежде всего мешали болезни — самого Немировича-Данченко, Качалова, Рыжовой, Книппер-Чеховой. То один, то другой из наших «стариков» выбывал на время из строя, и это, естественно, тормозило работу. Были и другие причины — организационного порядка, связанные с трудностями и особенностями военного времени.

В театре Руставели

Творческие связи Немировича-Данченко с грузинским театром не ограничивались посещениями отдельных спектаклей, оценками тех или иных актеров. Большим событием явились две беседы о театральном искусстве, которые Владимир Иванович провел в театре Руставели с его труппой и приглашенными туда актерами и режиссерами других тбилисских театров.

Помню, как Немирович-Данченко пришел на первую из этих бесед. Зал был полон. Все его ждали. Когда он вошел, все встали. Владимир Иванович поднял руку и в наступившей тишине сказал только одно слово:

— Амханагебо!..

По-грузински это значит «товарищи». Так приветствуют в Грузии близких, дорогих друзей, единомышленников, земляков. Поистине буря, шквал рукоплесканий был ответом на приветствие знаменитого московского гостя. Впоследствии, рассказывая мхатовцам об этой встрече, Владимир Иванович признался: «Никогда в своей жизни я такого аплодисмента не получал».

О чем же он говорил во время этих бесед? О многом. Они не были скованы рамками какой-либо одной узкой темы, и Немирович-Данченко свободно касался в них самых различных проблем актерского и режиссерского мастерства, сценического искусства в целом, опираясь при этом на всю толщу своего громадного театрального опыта и знаний.

Он развивал свою излюбленную тему о трех волнах актерского творчества — жизненной, театральной и социальной, или, как он тогда выразился,



Начальник управления искусств Грузии В. Гогуа, режиссер А. Цуцунва, Вл. И. Немирович-Данченко, писатель Л. Асатиани, артист А. Васадзе в роли Киквидзе, артист Д. Мжавия, критик В. Жгенти, художник И. Гамрекели

идеологической. Владимир Иванович подчеркнул несколько раз необходимость органического синтеза этих трех восприятий в создании современного сценического образа и предупредил против вульгарного понимания процесса. Нельзя, говорил он, играть один кусок роли для жизненности, другой — для идеологии, а третий — для театральности. Это ерунда. Синтез трех волн — вот самое главное в актерском творчестве. Достигнуть такого синтеза есть важнейшая, самая важная задача актера для того, чтобы быть на сцене живым человеком.

Очень решительно и четко сформулировал Немирович-Данченко свое отношение к современности на театре. Это самое нужное, сказал он, без современной пьесы театр мертв. Театр не может существовать на одних классических произведениях — он непременно будет мертв, вернее, он будет музейным, во всяком случае, такой театр не в состоянии будет держать зрителя все время в своей власти.

Много говорил Владимир Иванович о театральности, противопоставляя театральность подлинную и

мнимую — театральность и театральщину. Произведение сценического искусства, утверждал он, должно быть театральным, в противном случае оно перестает быть произведением искусства театра. Кафедра, концерт — это, может быть, научно, эстрадно, но это не театр. По определению Немировича-Данченко, театр — толкование драматических конфликтов, толкование человеческих страстей. Без этого нет театра. В театре надо быть непременно потрясаемым или к слезам, или к смеху. Если же вы хладнокровно размышляете по поводу происходящего на сцене — значит, это не театрально.

Вся наша задача, наша работа, продолжал Немирович-Данченко, в том, чтобы схватить жизненное и придать ему такую форму, которая сделает его театральным. Так было во веки веков с рождением театра. Но постепенно формы ветшали, и театральность обращалась театральщиной, плесневел театр. Тогда приходили революционеры, которые все перетряхивали и приносили новые формы. Так пришел Художественный театр. К тому времени театральщина заела сцену. Все стало так привычно, что понадобились значительные усилия, чтобы провести новые идеи.

Владимир Иванович сказал, что театральщина шла и идет и по режиссерской линии, и по актерской, и по авторской линии. Особенно широко распространенной и глубоко пустившей корни Немирович-Данченко считал театральщину актерскую. Это целая громадная область, говорил он, с которой то и дело приходится бороться. Нет такой постановки и репетиции, чтобы не натолкнуться на эту театральщину, причем самый великолепный актер может этого не чувствовать. В качестве примера Владимир Иванович припомнил случай, который имел место на репетиции пьесы Гамсуна «У жизни в лапах».

— Мой самый любимый актер — Качалов, — рассказывал Немирович-Данченко, — великолепно играл в этом спектакле. И вот Качалов играет. Входит девушка, которая очень нравится его герою. Он: «Ах!» Ахнул красиво, «театрально». «Но вы, Василий Иванович, не шутите», — говорю ему. «А я и не шутил», — отвечает, — я по-настоящему. Он, действительно, сказал это «Ах!» по-настоящему и не заметил, что попал в такую театральщину!..

Немирович-Данченко осуждал тех актеров, которые впадают в театральщину, следуя на поводу грубых, вульгарных требований некоторой части публики. Это самый грубый коммерческий прием, сказал он, аплодисменты легко вызвать у публики вульгаризированным искусством. Идея по линии такой, с позволения сказать, «театральности», актер,

а равно и режиссер и драматург совершают ради успеха у публики большой грех — опускаются до плохого вкуса, вместо того чтобы воспитывать вкус у зрителей и вести их за собой.

Заслугу и правоту режиссуры К. С. Станиславского Немирович-Данченко видел в том, что Константин Сергеевич, стремясь на сцене все сделать истинно театральным, не подчинял театральному жизненное, а старался, добивался, чтобы именно жизненное становилось театральным.

В одной из бесед Владимир Иванович уделил внимание своей, как он выразился, «теории трех секунд». Суть ее в том, что гений актера или танцовщицы создают на сцене какие-то секунды, ради которых существует весь театр. Во имя этих секунд, утверждал Немирович-Данченко, существует театральное здание, дирекция, оркестр, весь обслуживающий персонал — словом, вся громадная театральная машина. Автор написал пьесу, композитор сочинил музыку, художник написал прекрасные декорации, большой коллектив актеров во главе с режиссером создает спектакль. На него работают администрация, технический состав. И все для того, чтобы в какой-то момент появились эти секунды высочайшего творческого горения. Вот это, сказал Владимир Иванович, идеал театра.

Но в той же беседе он оговорил, что театр состоит не из одних только творческих взлетов и вспышек гениальности. Театр, пояснил он, есть учреждение, которое каждый день играет, и оно все равно где-то, в каких-то своих частях становится ремеслом. И актер не должен презирать этого слова. Ремесло — не плохое слово. Мы можем владеть нашим ремеслом в совершенстве, быть в нем виртуозами, говорил Владимир Иванович. И бывают в нем какие-то творческие задания, которые возвышают актерское самочувствие над общепринятым содержанием этого слова. Причем очень важно, что это вовсе не относится только к тем, кто играет главные роли. Роль может быть маленькой, но это — драгоценнейший бриллиант чистой воды. А можно быть большим алмазом, но все-таки желтой воды. Именно бриллиантки, пусть маленькие, но чистой воды и чудесной игры, и создают настоящий театр.

Тут Немирович-Данченко привел в пример Ивана Михайловича Москвина. При распределении ролей в одной пьесе Москвину дали большую роль. А он попросил другую — маленькую, ибо чувствовал, что именно в ней он проявит по-настоящему свою творческую индивидуальность.

Очень интересный разговор вел Немирович-Данченко о символизме и романтике в театре, о закономерной и дурной условности на сцене, о непреходящем значении быта для подлинно реалистического театрального искусства.

Он повторил свое уже не раз высказанное положение о том, что быт непременно сообщает всему происходящему на сцене какую-то красоту и уж, во всяком случае, придает убедительность, к какой бы эпохе, к какому бы стилю ни относилась постановка.

О чем бы Владимир Иванович ни говорил, он всюду подчеркивал, что самое главное, самое важное в театре — это актер и его творчество. Все требования жизненности, достоверности, которые мы предъявляем к реалистическому спектаклю, заметил в одном месте Немирович-Данченко, конечно, ослабевают, становятся мелкими в сравнении с тем, что может дать крупный актер или актриса. И он

рассказал примечательный случай, который произошел у него с Марией Николаевной Ермоловой.

Немирович-Данченко пошел смотреть в Малый «Таланты и поклонники» после их возобновления, когда знаменитой артистке было уже около или даже больше сорока лет. Но она, по свидетельству Владимира Ивановича, по-прежнему чудесно, изумительно играла молодую Негину. И вот центральное, самое замечательное у Ермоловой место роли — чтение письма. И, как всегда, Ермолова читала это письмо потрясающе. Окончился акт, и Владимир Иванович поспешил за кулисы, к Марии Николаевне. А она вдруг ему говорит: «Вы мне испортили все мое письмо». «Как так испортил?» Ермолова поясняет: «Действие происходит вечером, и в комнате зажжена свеча. А я читаю письмо лучше у лампы. Вас увидела и сразу в голове: вот он сидит и небось думает, чего она пошла сюда, к рампе, когда свечка вон где стоит...»

В другой раз Немирович-Данченко смотрел в Малом «Сердце не камень». Занятая в этом спектакле Ермолова была одета почти современно. Но какое это имело значение в сравнении с ее игрой. Владимир Иванович опять пришел за кулисы поблагодарить Марию Николаевну. И вновь неожиданно услышал от нее: «Вы, наверно, меня ругали за то, что я не в стильном платье... Но мне не идет...» И тогда, рассказывал Немирович-Данченко, я ей сказал: «Вы можете быть не в стильном платье, вы можете читать письмо в темноте, когда свеча совсем в другом месте, — вам все простительно».

Он также рассказывал о подобном случае, происшедшем с Ольгой Осиповной Садовской.

Все дело в том, заключил свой рассказ Владимир Иванович, что это Ермолова и Садовская. Они настолько талантливы, что могут позволить себе любую условность. Но нельзя из этого делать правило.

Остановился Немирович-Данченко и на характерных, по его мнению, особенностях национальной грузинской театральной культуры. Оценивая ее чрезвычайно высоко, говоря с большим уважением о талантливости грузинского народа, Владимир Иванович, в частности, провел интересное сравнение искусства театра Руставели с искусством МХАТ. Он нашел у них общее в том, что оба театра в главу угла своей работы ставят тему, содержание произведения, подчиняя этому все формальные поиски. В таком подходе, кстати, Немирович-Данченко усматривал верный залог крепкого театрального здоровья. Отличительную же особенность грузинского театра он видел в повышенной по сравнению с тем же МХАТом, до предела насыщенной, интенсивной театральности. Он относил это за счет южного темперамента и говорил, что в силу этого грузины, как и все южане, театральны по природе, стихийно.

— Такой вот динамичной театральности, — заметил Немирович-Данченко, — МХАТу как раз и не хватает. И еще он сказал:

— Вы, грузины, не только театральны, но и романтики от природы. Поэтому мне легче думать о постановке Шекспира применительно к вашему театру, нежели к своему...

Эти беседы в театре Руставели вызвали у театральной общественности Тбилиси очень большой интерес, и, если бы не болезнь, Владимир Иванович продолжил бы их.

Литературная запись Н. Лейкина

Адольф Рудницкий

ИЗ «ГОЛУБЫХ СТРАНИЦ»

Адольф Рудницкий — известный польский прозаик и эссеист. Первая его повесть вышла в 1932 году, когда автору было всего 20 лет. В сентябрьские дни 1939 года Рудницкий с оружием в руках сражался с фашистами. Позже он был активным участником антифашистского подполья и варшавского восстания. В своих рассказах Рудницкий рисует трагические картины фашистской оккупации страны, рассказывает о возрождении народной Польши.

Особенного мастерства достиг писатель в жанре художественной публицистики. Заметки Рудницкого о его встречах с выдающимися деятелями польской культуры, мысли и наблюдения, рожденные фак-

тами жизни, искусства и литературы, составили несколько сборников под названием «Голубые страницы».

Из «Голубых страниц» взяты три литературных портрета, которые мы печатаем в этом номере. Они посвящены выдающимся современным польским художникам: известному режиссеру и театральному деятелю Леону Шиллеру, замечательным актерам — Ирене Эйхлерувне и Густаву Голоубеку. Эйхлерувна недавно сыграла в Театре Народовы мамашу Кураж в пьесе Брехта. Голоубек (Театр Драматичны), удостоенный за исполнение роли Геца в пьесе Сартра «Дьявол и господин бог» премии варшавской критики, недавно с успехом сыграл Эдипа в трагедии Софокла «Эдип-царь».

Звезды над Лодзью

1.

Это было время, когда люди не умирали. Смерть, которая в предыдущие годы вырвала миллионы, отдыхала, накрывшись до отвала. Я мог бы присягнуть, что люди — как в сказке — перестали умирать. Мы забыли о смерти. Ни разу в эти лодзинские годы — 1945—1949 — я не был на кладбище.

«В этом безобразнейшем городе Польши», который в силу исторических событий ненадолго стал второй столицей, мы работали, как никогда до тех пор. Поглощенные работой, мы знали, что стоит нам войти в дом на улице Ярача, где помещался театр, руководимый Леоном Шиллером, чтобы окунуться в волшебный мир, окрыленный его фантазией, танцующий, поющий, вдохновенный мир. Сознание, что этот дом существует, озаряло наши дни, облегчало тяжелый труд. Капля радости на склоне дня изменяет вкус уплывающих часов. Капля радости — вот в чем секрет!

После очередного посещения «Краковяков и горцев» я уговорил товарищей из «Кузницы»¹ обратиться с посланием к Шиллеру, воздать ему почести, сказать, как мы счастливы, что он живет здесь в Лодзи, рядом с нами, поблагодарить за то, что его театр каждый день утверждает: только через поэзию хлеб обретает вкус. Моя идея зажгла всех, но избыток энтузиазма сковал меня, и я не сумел ничего из себя выжать. Дело кончилось тем, что «Кузница» воздала должное Шиллеру с помощью другого пера, более удачливого, чем мое. Но получилась всего лишь статья, одна из многих. В ней

совершенно не было того, что волновало меня: преклонения молодежи перед артистом, который, по их мнению, уже достиг совершенства.

2.

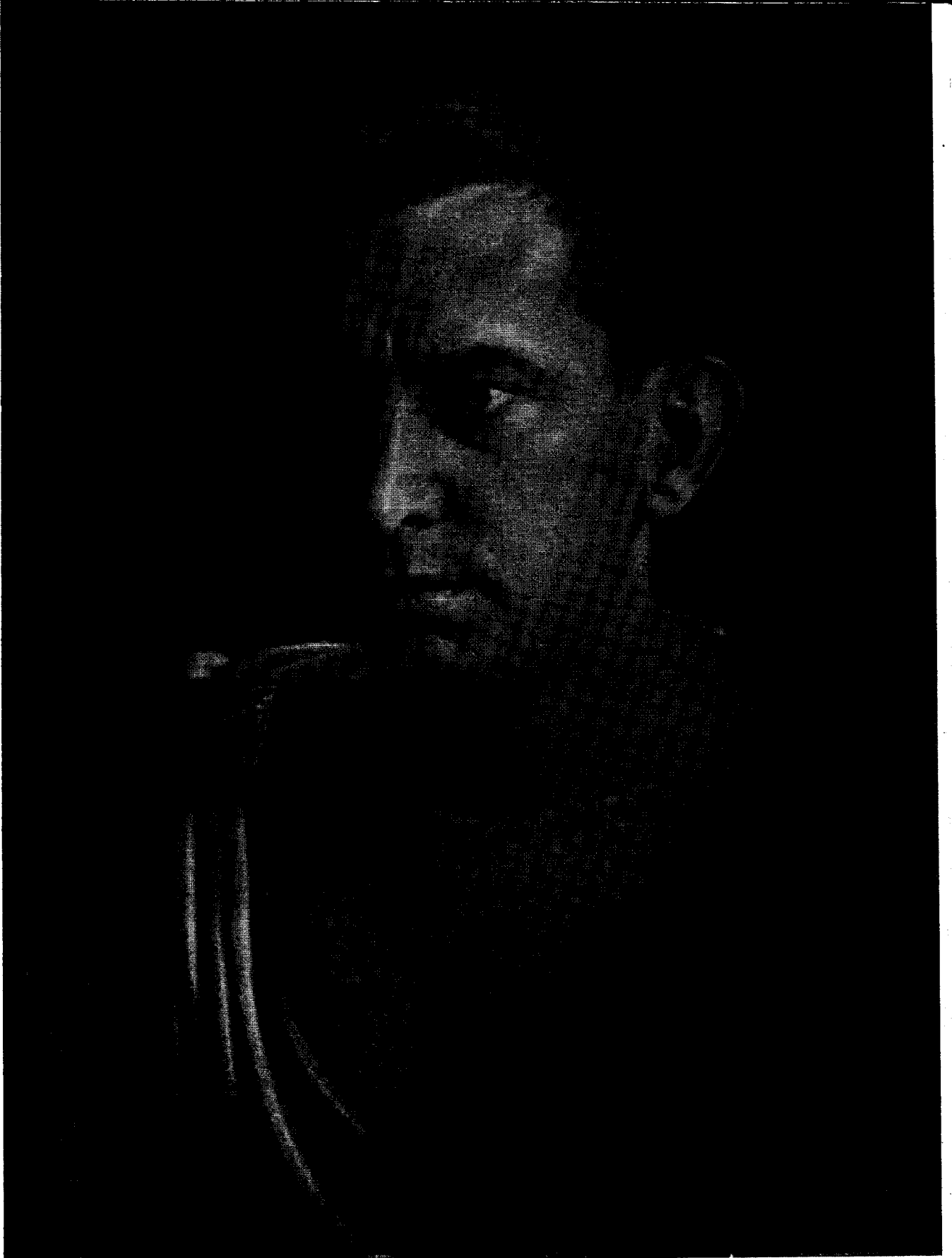
В тот день, когда хоронили Шиллера, я встретил в поезде женщину, одну из тех, кто стал мне особенно близок благодаря воспоминаниям о прекрасных годах, проведенных в Лодзи. Чувство это тем более прочно, что моя спутница, в противоположность нам, изменившим этому городу, по-прежнему жила там, играла в одном из театров. Утром она выехала в Варшаву, чтобы попрощаться с умершим, была в Театре Польском на торжественной панихиде, но на кладбище не попала, вечером у нее был спектакль, она должна была вернуться в Лодзь.

— Знаете, что сказал мне Шиллер несколько месяцев тому назад? — сказала она. — «Я прожил в Лодзи прекрасные, незабываемые годы, пережил там вторую молодость, там я был счастлив, это — то я уж знаю твердо».

— Потому что в Лодзи, — добавила актриса, — он поставил свои лучшие послевоенные спектакли: «Селестину», «Шутки с дьяволом», «Бурю», «Краковяков»...

Тоска человека, который уже знает, что пережил свой прекраснейший час, дошла до меня в этом признании умершего. Но, как я ни скорбел, мне было приятно услышать, что лодзинские годы, не знавшие смерти, годы взлета для многих из нас, были великими годами и для умершего, и он знал об этом. И ему было хорошо, когда другим было хорошо, когда над Лодзью пылали прекраснейшие из звезд — человеческие звезды!

¹ «Кузница» — общественно-литературный еженедельник, выходивший в Лодзи — Варшаве в 1945—1950 годах.



«Царь Эдип». Эдип — Густав Голоубек



«Мария Тюдор». Мария — Ирена Эйхлерувна

Эйхлерувна

1.

В сценическом образе, который создает Эйхлерувна, она может выразить только себя, такой, какой мы ее давно знаем — без неожиданностей, без, так сказать, не «эйхлеровских» элементов; Эйхлерувна подчиняется требованиям роли лишь постольку, поскольку того требует внешнее правдоподобие. Я не удивлюсь, если мне скажут, что актриса хотела бы всегда играть в одном и том же костюме; она именно так и играет. Входя в театр, мы заранее знаем, что актриса с первого же мгновения целиком захватит сцену, что текст она будет произносить в присущей только ей манере — немного нараспев, приближая польский язык к великим языкам мира, всегда певучим; что она потрясет нас богатством пластики, окупится в поток собственного голоса, подчинит своей власти каждый сантиметр пространства; и образ, создаваемый на сцене, поглотит и размелет весь целиком — как мясо в мясорубке. Часто мы входим в театр, заранее настроенные против этой тирании, против однообразия выразительных средств; часто приходим с иной концепцией роли, но кончается всегда одинаково: мы уходим покоренные и на этот раз.

Больше всего меня удивляют две вещи: то, что актриса, которая всегда играет только себя, никогда не становится скучной; и то, что ее образы от этого ничего не теряют, — напротив. Даже если роль не по душе Эйхлерувне, она придает своей героине противоположные качества, делая образ вдвойне интересным и во много раз более глубоким.

2.

В маленькой комедии Мериме «Карета святых даров», когда Эйхлерувна — Камилла Перечола предстает перед Дон Андресом де Рибера, актриса не слушает его упреков. Женщины видят насковозь мужчин, с которыми живут. Эйхлерувна всегда в се знает, в мире для нее нет ничего неожиданного, на сцену она выходит с переполненной душой, уже все познавшей. В этой душе как бы заключена система шлюзов, которые лишь ждут, когда их откроют. Это чувствует каждый зритель с первой минуты появления актрисы на сцене. И всегда после этого происходит одно и то же: на сцену, зрительный зал, на весь мир низвергается дождь теплых, согретых солнцем слов, округлых, трепещущих, как птица в ладони.

Глядя на Эйхлерувну, я вспоминаю великих актеров, для которых ими же выработанные приемы становились как бы «фирменной маркой». Если нам известен весь запас их выразительных средств — ограниченный и повторяющийся даже у самых великих, то, казалось бы, они не должны больше вызывать у нас интереса. Между тем дело обстоит иначе. Оставаясь самими собой, великие артисты чаруют нас всегда по-новому. Скрещивая только им присущий мир с новой или даже не очень новой фабулой, побеждая или проигрывая, они каждый раз наново вызывают в нас волнение, порожденное к жизни только благодаря им. То же самое происходит с Эйхлерувной. Актриса пробуждает волнение, тайной которого владеет она одна.

3.

Думаю, что человек, хоть сколько-нибудь впечатлительный, всегда разглядит актера сквозь его приемы. Актер всегда будет просвечивать сквозь героя, которого он хочет вызвать к жизни. Поэтому, мне кажется, актеру незачем изменять себя, скорее он должен стремиться накладывать себя на образ, сплавиться с ним, с ним слиться. Если возникнут противоречия, тем лучше — они обогащают роль. Именно так поступает Эйхлерувна.

Время от времени в варшавских театрах видишь подделки под Эйхлерувну. Ложь этих подделок состоит в том, что подражатели скрещивают с ролью не себя, а Эйхлерувну и создают карикатуру; опущенное звено вопиет. Есть эпигоны, которые выглядят жалкими даже среди эпигонов — таковы эпигоны Маяковского, Кафки, Пикассо, Матисса. Эпигонов великой школы реализма еще можно терпеть, их выручает материал. Те же эпигоны, которые повторяют только форму, наиболее легкую для подражания, уже не могут рассчитывать на наш интерес. Есть открытия в искусстве, в которых содержится ровно столько жизненности, сколько ее требуется самому открывателю. Мне кажется, что актерские открытия Эйхлерувны относятся именно к этой категории.

4.

Но, нет!

Эйхлерувна очень напоминает английского актера Лоренса Оливье, которого я знаю по двум шекспировским фильмам; он играл в них королей. Оливье такой же король, как я; при последних королевских дворах над ним изрядно бы посмеялись. Но Оливье более велик, чем короли, — он поэт, поэзия живет в нем. Подобно Эйхлерувне, Оливье много движется и без конца говорит, оживляя при этом все неодушевленные предметы, какие попадут ему в руки. Эйхлерувна так играет уже двадцать лет.

5.

Актриса могла бы нам дать много радости, встречи с ней увенчали бы многие театральные вечера, но для этого ей недостаточно ее собственной поэзии; нужна поэзия пьес — не таких, как те, которые мы так часто видим. В противном случае три слабенькие одноактные пьески Проспера Мериме не могли бы произвести столь ошеломляющего впечатления.

6.

Я не сказал бы, что Эйхлерувна обладает качествами, которые нравятся всем без исключения. Я не вижу в ее игре того, что широкая публика принимает безотказно и тот или иной зритель со смаком вспоминает назавтра, говоря: вот это наш! (Это «наш» — может быть синонимом и гения и халтуры.) Славу Эйхлерувны отстаивали люди театра. Хорошо, что публика — хоть и с осторожным сопротивлением — поддалась.

Голоубек

В отличие от трагизма, чьи истоки скрыты в бунтующем оскорбленном сердце, как, например, у Эйхлеровны, для которой мерой человека и его дел служит чувство, а все иное — лишь дополнение к нему, — трагизм Густава Голоубека не находит повода для крика. По мнению актера, крик — прием недостойный; в конечном счете всегда бьет мимо цели. Трагизм Голоубека едкий, сухой, холодный. Актер предоставляет нам самим разобраться, бьют ли в нем чувства или он вообще лишен их. Заботит его одно: как заслонить словом то, что творится в душе. Перед нами едва тронутая рябью поверхность реки в осенний день; о том, что происходит на дне, можно лишь догадываться. Фраза, которую произносит актер, холодна, осторожна; игра — дело слишком великое, чувства в ней ничего не значат, возможно, в них и проявляется человеческое, но в игре нужно быть больше, чем просто человеком, нужно быть сильным, а чувства обессиливаются. Чего стоят чувства, если в спину вонзили меч и ты истекаешь кровью! Актер ни на минуту не перестает ощущать прикосновение холодного острья. Его не отведет ни рука женщины, ни длань друга. Голоубек принадлежит к той проклятой семье художников, вечно терзающих нас, возбуждающих, по сути дела, ненависть современников, да и потомков, которые лишь притворяются, будто любят их. Какое счастье, что Голоубек только актер и может скрыть свой внутренний мир за чужим текстом!

Прикосновение меча. Именно потому, что актер ощущает холод стали, он не может кричать. Впрочем, он знает: крик его все равно прозвучал бы смешно, жалко (а актер считает делом чести быть мужественным). Впрочем, он знает: крика его все равно никто не услышит. Актер не может забыть о всей ситуации в целом. Это не он выходит на поединок с другим актером. Не он вступает в спор. Он не хочет добиваться превосходства над противником — в лучшем случае это было бы превосходство над карликом, над собачонкой, над существом, которое кто-то проглотил, заграбастал и которое взывает из глубины чьего-то брюха, даже не сознавая, что сидит в чужом брюхе. Все вопросы, которые он задает, лишены значения, значение имеет занесенный меч. Человек, который стоит напротив, также ранен, значит, они говорят о второстепенном, несущественном. А важно одно: как убрать меч, как сделать, чтобы рана перестала кровоточить!

Иногда кажется, будто актер презирает все и всех: автора, чьи слова он произносит, партнера, публику. «Почему со мной говорят не о том, о чем надо? Почему они не видят того, что происходит со мной?» В те секунды тишины, которыми актер

любит перебивать речь — и свою и партнера, — вязкое дно засасывает нас. А когда актер после короткой паузы возвращается к тексту, он уже добился своего: мы вынырнули вместе с ним со дна моря.

Осознание ситуации в целом приводит к тому, что актер постоянно чувствует свою отчужденность и поражает нас своей отчужденностью. Осознание ситуации в целом приводит к тому, что в устах Голоубека слова не имеют той автономии, какую обычно приобретают в устах других актеров, в особенности тех, которых публика безоговорочно любит (в то время как Голоубек завораживает публику, зачаровывает ее; это не одно и то же). У других актеров мир превращается в слова, а слова, в свою очередь, приобретают полную автономию, означают то, что означают, и не более того, что означают. Их накал объясняет, почему люди влюбляются или убивают друг друга. У Голоубека иначе, в его устах слово никогда не становится обособленным миром. Оно всегда сигнал, молния, осветившая ночное небо.

Столкнувшись с таким явлением, как Голоубек, мы вновь находим подтверждение истине, которую на четверть века выкинули на свалку (время от времени самые бесспорные истины отправляются на свалку, а на их месте водворяются истины шарлатанские), истине, которая гласит: величайшую силу театра составляет актер. Автор на сцене передает вещь колоссальной важности — слово. Но лишь актеру дано решать, что именно превратится в слово, он — последняя инстанция. Говорят, что автор постоянно присутствует на сцене; это неправда. Постоянно присутствует только актер. Слово становится тем, чем он его сделает. Движения, жесты, молчание могут обладать равнозначной глубиной; есть шекспировские образы, лишённые шекспировских слов. Актер, а не автор являет нам мир. И в итоге талант актера решает дело.

Краски у Голоубека мрачные, но не черные. Его богатый металлом голос плывет из глубины тайны и раскрывает тайны. Голоубек насмешлив, но не бесчеловечен. Он трагичен, но не хочет убивать ни себя, ни нас, напротив — он сочувствует нам. Он принадлежит к той категории актеров, которые играют только себя и которые никогда себя не исчерпывают. Более того, он принадлежит к той категории актеров, которые обязаны оставаться самими собой, ибо весь комплекс актерских средств, который они в состоянии показать, не может быть более интересным, чем они сами.

Перевод Ю. Мирской

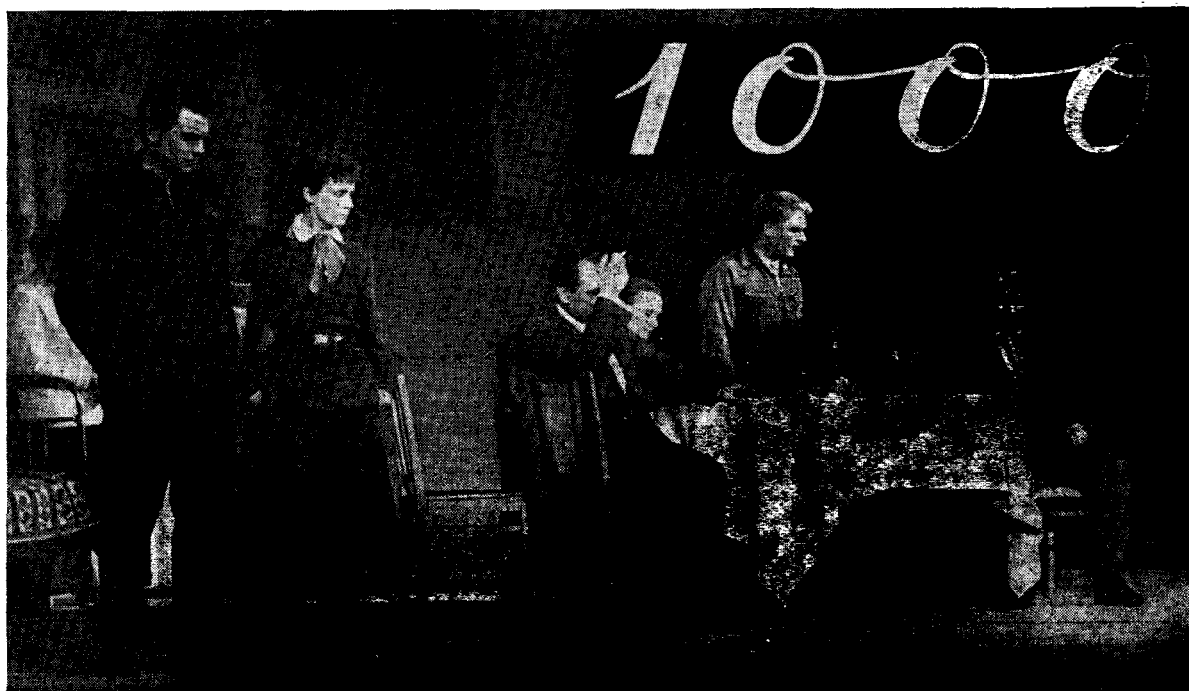


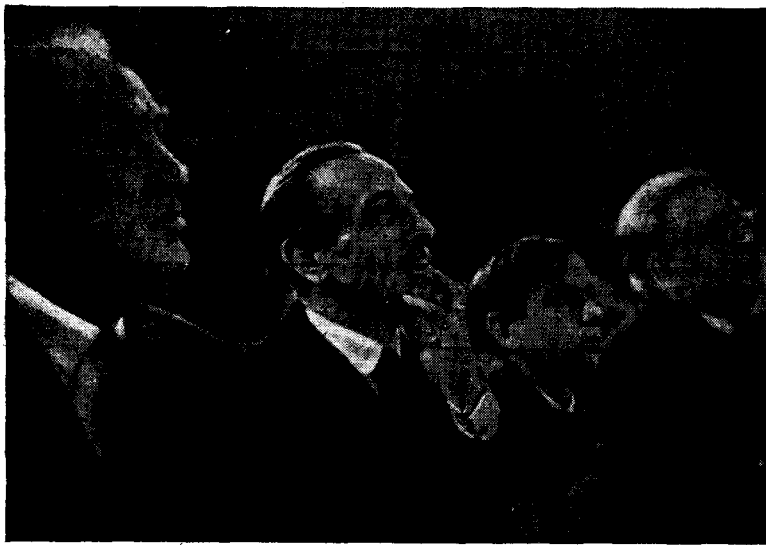
1962-1963 ГОДЫ РАБОТЫ ТАМБОВСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

14 апреля 1962 г. на сцене Кремлевского театра состоялось тысячное представление. В этот вечер шел спектакль Тамбовского театра имени А. В. Луначарского «Ленинградский проспект». На снимке сцена из спектакля

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова





МЕЖДУ- - НАРОД- НЫЙ ДЕНЬ ТЕАТРА

Для объединения культурных устремлений народов, укрепления творческих связей театров многих государств и более тесного знакомства с достижениями художников самых различных направлений Конгресс театральных деятелей в Вене принял решение о ежегодном проведении Международного дня театра. Впервые этот день отмечался во всех странах 27 марта 1962 года и прошел под знаком Борьбы за мир — самого массового и мощного движения современности.

В Москве Национальный центр СССР Международного института театра, Всероссийское театральное общество и Центральный Дом актера организовали торжественный вечер, в котором приняли участие крупнейшие советские актеры и режиссеры, а также ряд деятелей зарубежного искусства.

Во вступительном слове заслуженный деятель искусств профессор П. Марков указал на важность и своевременность установления Международного дня, специально посвященного театру — одному из наиболее любимых народов искусства.

Наш театр завоевывает сердца зарубежных зрителей на театральных фестивалях. Вспомним хотя бы успех «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского в постановке Ленинградского театра импе-

ни А. С. Пушкина в Париже. Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Г. Товстоногов подчеркнул, что подлинное большое искусство может установить такие тесные контакты между странами, как ни одна другая область культуры. Народный артист СССР Э. Смильгис, представлявший на вечере деятелей искусства Советской Прибалтики, призвал работников театра создавать спектакли, которые волновали бы не только наши народы, но были бы близки и понятны также зрителям других стран.

Греческий драматург Г. Севастикоглу напомнил присутствующим, что искусство театра еще на заре своего существования, в Древней Греции, являлось могучим средством пропаганды идей мира и прогресса. Большие общественные проблемы поднимали великие драматурги Эллэды в «Прометее», «Антигоне», «Мире» и других произведениях. Они демонстрировали свои достижения на празднике Великих Дионисий, происходящем весной, в пору пробуждения природы. И, очевидно, не случайно Международный день театра отмечается также в это время.

Бисваджитрой (Индия) высказал пожелание, чтобы такое прекрасное начинание, как установление Международного дня театра,

помогло деятелям этого искусства активно знакомиться с произведениями своих товарищей из других стран, которые, несомненно, обогатят их собственное творчество.

Присутствующие приветствовали появление на трибуне драматурга, режиссера и актера Эдуардо Де Филиппо, отметившего счастливое совпадение двух важных для него событий — празднования Международного дня мира и открытия гастролей руководимого им коллектива в Москве.

После торжественного заседания состоялся концерт. В нем приняли участие представители искусства Советского Союза, Греции, Индонезии, Объединенной Арабской Республики, Испании. Индия. Наряду с прославленным мастером оперной сцены Иваном Петровым в концерте выступили также молодые участники международного самодельного коллектива — Интернационального студенческого театра. Программу концерта вели два студента из Объединенной Арабской Республики — Лиляль и Набиль.

Затем были показаны два отрывка из пьесы Р. Тагора «Картонное королевство» (совместная индо-советская постановка).

В заключение вечера режиссер В. Комиссаржевский поблагодарил всех пришедших отметить Международный день театра и выразил надежду, что деятели театрального искусства будут всегда служить благородному делу мира во всем мире.

Н. Морозова

На снимке слева направо: М. Жаров, Эдуардо Де Филиппо, его сын, М. Яншин 27 марта на торжественном вечере в ВТО

Фото А. Гладштейна



Ленинградский тюз в Кремлевском театре показал спектакль «Накануне». На снимке сцена из спектакля. Инсаров — А. Филиппов, Елена — Н. Кудрявцева
Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

СМИЛЬГИС РАЗМЫШЛЯЮЩИЙ

Эдуарду Смильгису исполнилось недавно 75 лет.

Он один из самых мудрых мастеров современного латышского драматического искусства.

Латвия в составе бывшей Российской империи, Латвия буржуазная, Латвия социалистическая. Только в социалистической Латвии развернулся его талант. Представителю искусства маленькой страны необходим большой кругозор, чтобы быть художником. Горизонты общечеловеческой культуры не должны для него исчезать ни на секунду. Иначе местные особенности могут обернуться местной ограниченностью. Смильгис всегда это понимал. Поэтому, так много сделав для латышского театра, он внес свой вклад в советское театральное искусство. Еще в молодости он был пленен Художественным театром, Шаляпиным, Ермоловой, и школа психологической драмы стала его школой. Вот и недавно он взялся за «Войну и мир». Как истинного художника, его не удовлетворили ни чужие переводы, ни чужие композиции. Он все сделал сам. Потому что в 1960-м он хотел заново прочесть Толстого.

Скульптуру, фотография которой помещена на этой странице, выполнил в 1961 году молодой скульптор из Риги Игорь Васильев.

Смильгис размышляющий, Смильгис философ — так можно назвать ее. Может быть, она навеяна образом Гамлета, созданным артистом, может быть, всем душевным обликом художника. Во всяком случае, она представляется нам удачной. Художник не искал лишь портретного сходства — ему удалось передать впечатление спокойной и мудрой мысли.

А. Свободин



Воронеж

В Музее изобразительных искусств экспонировалась выставка местного театрального художника В. Воскресенского, посвященная 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности.

В. Воскресенский оформил около 400 спектаклей. Он работал художником-постановщиком в театрах Вологды, Архангельска, Владивостока, Читы, Омска, Хабаровска, Грозного, Магнитогорска, Махачкалы, Майкопа, Брянска, Тулы и Воронежа.

На выставке представлено около 200 работ.

Н. Соседко

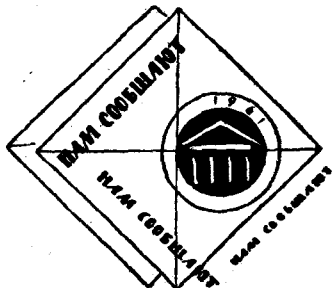
Музыкально-драматический театр показал три новых спектакля: оперу «Царская невеста» — дирижер В. Тимофеев, режиссер В. Александрова, художник В. Мазанов, хормейстеры Л. Дитко и Э. Усиченко, балетмейстер Л. Тауба. Партии исполняют: Собакина — К. Сидоров и П. Фрадков, Марфы — Ф. Себар и Н. Шабанова, Грязного — Е. Пойманов и М. Слипченко, Малюты Скуратова — А. Тиханов и Н. Порицкий, Лыкова — В. Арбузов и Г. Колмаков, Любаши — М. Вусько, Л. Кондратенко и В. Рызванович, Сабуровой — Н. Авдошина и Л. Оробинская, Бомелия — А. Мелуха и А. Погосов, Дуняши — Т. Вудищева.

Второй премьерой была опера «Паяцы». Дирижер М. Носырев, режиссер С. Штейн, художник заслуженный деятель искусств РСФСР В. Пибин, хормейстер Л. Дитко. Исполнители: Канио — В. Егоров, Недда — Ф. Себар, Н. Шабанова, Тонио — П. Зайков, Е. Пойманов и М. Слипченко, Пеппе — В. Арбузов и Г. Колмаков, Сильвио — В. Вржесинский и А. Болдырев, Пролог — В. Вржесинский и М. Слипченко.

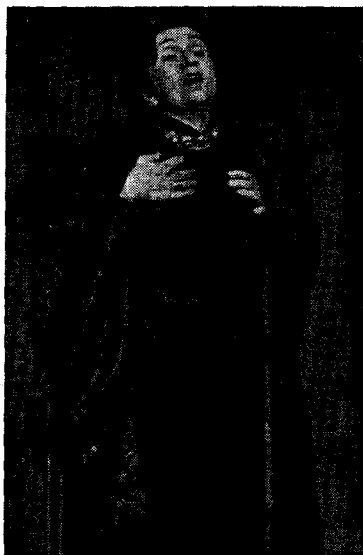
Балетной труппой театра показан одноактный балет «Шехеразада». Дирижер М. Носырев, балетмейстер Т. Рамонова. Партии исполняют: Зебеида — заслуженная артистка РСФСР Н. Валигова, Р. Потехина и Г. Сахновская, Синдбад — Г. Исупов, Я. Лифшиц и В. Новокрещенов, Визирь — Л. Кадьков, В. Савельев и Л. Тауба, Шехеразада — И. Познер, Шахрариар — Е. Суховерхов, Царь — В. Свиридов, Раб — В. Горбачев, Е. Руденко, Рабыня — Н. Новокрещенова, Н. Полякова и В. Филиппова.

Закончена работа над музыкальной комедией Р. Гаджиева «Ромео — мой сосед». Начата работа над постановкой оперы Верди «Аида».

В. Букреев



166



Этот вечер был задуман так: Еврипид «Медея» Шекспир «Антоний и Клеопатра» Расин «Федра».

В отрывках. Без антрактов. При открытом занавесе. Исполняет Алиса Георгиевна Коонен.

Знакомясь с замыслом, даже испытанные театралы лишь после томительной паузы произносили: «Да, это, должно быть, интересно». И меньше всего в их «должно быть» звучало то, что называется «металлом». И, надо сказать, что для своей тревоги они имели немало оснований. Ведь трагедия — пока редкий гость на нашей сцене. У зрителя к ней еще нет настоящей привязанности, привычки. А исполняться будут отдельные эпизоды, отрывки, которые всегда сложнее и для тех, кто на сцене, и для тех, кто в зале. И к тому же, если роли Федры и Клеопатры проверены годами исполнения их в спектаклях Камерного театра, то Медея — совершенно новая, еще ни разу не показанная публике работа.

После такого вступления естественна и законна фраза: «Но, несмотря на все эти опасения, творческий вечер А. Г. Коонен...» Постараемся обойтись без нее, тем более что куда короче и точнее определили этот вечер Н. Петров и Ю. Завадский, произнося лишь одно слово: «праздник».

Да, это был праздник, торжество высокого актерского мастерства, душевной молодости, глу-

ВЕЧЕР ТРАГЕДИИ

бокой преданности своей теме, торжество трагедии.

Можно и должно в специальном исследовании писать о трактовке А. Коонен Федры, так взволновавшей Париж еще в начале 20-х годов, о проникновенном исполнении Клеопатры, о неожиданном, самобытном решении образа Медеи, но в краткой заметке хочется сказать лишь об одном: о простоте — об удивительной простоте и естественности, с которой прозвучал в устах актрисы текст Еврипида, Шекспира, Расина. О том, что декламации в тот вечер был категорически запрещен вход на сцену Дома актера. Как, впрочем, и внешней характерности, и внешней торжественности жестов и поз.

И не этот ли категоричный отказ даже от намека на декламацию, на котурны так резко сократил расстояние между нами и рассказывавшими о делах давно минувших дней творениями Еврипида, Шекспира и Расина.

Не эта ли простота, благородство игры сделали такими доходчивыми и близкими их великие образы. Близкими, трогающими за сердце зрителей, как убеленных сединами, помнящих Коонен еще в ролях Митиль в «Синей птице» и Маши в «Живом трупе» на сцене Художественного театра, побывавших на премьере «Федры» в Камерном театре, так и совсем еще юных, не успешных распрощаться со студенческой скамьей.

Бор. Медведев
Фото С. Шингарева

ро
ди
с
да
э
сп
17

«на

П
ка
сле
роде
Бал
гла
ного
го
А.
Яку

Во
ные
ческ

на
все
Г. А
ся
нас
бы
э
ни
ту
шое
ся с

Рен

рило

Из
мох
ла
пер
ном

Может быть, без рубрики?..

НА ОГОНЕК

Двадцать шесть режиссеров периферийных театров РСФСР приехали в Москву на семинар, проводимый ВТО. Очень полезное мероприятие! Встречи с крупнейшими режиссерами страны, конечно же, дадут им и их театрам очень много. Прибавьте к этому такой «практикум», как посещение столичных спектаклей. Их они перевидали множество — не то 17, не то 18!

— Зарядка получена огромная!

Так говорят участники семинара, заглянувшие «на огонек» в редакцию нашего журнала.



Представляем читателям гостей в том порядке, как их заснял фотокорреспондент Ю. Зенкович. Слева направо: главный режиссер Тобольского городского театра Г. А. Яковлев, главный режиссер Балашовского городского театра И. С. Самохвалов, главный режиссер Сибайского башкирского целинного театра Г. Ф. Сарбаев и режиссер Абаканского областного театра имени М. Ю. Лермонтова А. В. Тугужеков, режиссер Верхне-Вилуйского Якутского передвижного театра А. Ф. Федоров.

Все они давние, внимательные и доброжелательные читатели «Театра». Вот почему с таким критическим жаром говорят они о своем журнале.

— Как хорошо, что, кто бы ни приходил к нам на семинар — будь то Топорков или Охлопков, — все старались обратить нас в свою веру, — говорит Г. А. Яковлев. — Ничего, если в результате создается некая третья вера, в которой будет кое-что и от нас и от наших столичных друзей... Мы хотим, чтобы эти творческие споры были перенесены на страницы «Театра». Надо дать выход творческому опыту маленьких театров, которые делают такое большое дело. Поверьте, у нас найдется, чем поделиться с читателями!

Реплика редакции:

— Мы за это предложение. Ждем ваших материалов.

Из всех проведенных журналом дискуссий И. С. Самохвалову особенно запомнилась та, которая была посвящена до сих пор столь злободневному для периферийных театров вопросу о директоре и главном режиссере.

И. С. Самохвалов поставил вопрос о специальной рубрике, который был подхвачен и остальными участниками встречи.

— Рубрика эта — жизнь маленького театра со всеми его радостями и удачами, горестями и провалами. Разве не интересно будет читателям, — продолжает он, — узнать о жизни театра, артисты которого сегодня выезжают на спектакль, пользуясь оленьей упряжкой, а завтра — на борту самолета?

Речь заходит о внимании к творчеству артистов маленьких театров.

— Вы не представляете себе, какое будет иметь значение для всей громады маленьких театров такое внимание, — говорит А. Ф. Федоров. — Ведь это не только практическая помощь, это утверждение актера, признание огромной важности его труда.

Эта мысль близка всем. Называют имена актеров, давно заслуживших право на творческий портрет на страницах центральной печати: П. Фоменко и Г. Пахомов из Балашова, А. Шурушев и К. Чергкова из Абакана — да почти в каждом театре есть такие интересные артисты, творческий путь которых весьма поучителен.

Новая реплика редакции:

— Ищите людей, любящих театр и умеющих написать о нем интересно и глубоко, — тогда и рубрика не понадобится...

— Поищем! — обещают гости.

К вопросу о директорах театров возвращается А. В. Тугужеков.

— Дело даже не в том, кто должен стоять во главе театра — директор или главный режиссер, — говорит он. — Бесспорно другое: не всякий может быть в наши дни директором театра. Тот, кто стоит во главе театра, должен быть наставником, чувствующим пульс времени, чутким к новым веяниям, новым формам искусства. Прошло время директоров, готовых выполнять план при помощи «левых бригад» или трупп лилипутов...

Такого же чувства времени гости требуют и от журнала, желая видеть его современным от обложки до последней страницы.

Если Г. А. Яковлев сетовал на обилие теоретических статей, то А. В. Тугужеков, наоборот, подчеркивает всю их важность.

— Они подстегают, не дают застояться, будят мысль, заостряют бдительность по отношению к самому себе. Надо еще больше прививать вкус к таким статьям. Я бы лично с увлечением прочитал статью о театре будущего, о том, что такое современный театр и т. д.

Эту мысль подхватывают Г. Ф. Сарбаев и А. Ф. Федоров.

— Но, — добавляет последний, — эти статьи надо писать не для теоретиков, а для практиков театра.

В частности, он просит глубоко осветить проблематику работы театра с драматургом, которая особенно важна для национального театра.

Запросов и предложений множество. На все рубрик не напасешься. Но дело ведь в конце концов не в рубрике, а в том, чтобы откликаться на запросы читателей. И здесь без помощи самих наших читателей, конечно же, не обойтись!

ПУСТЬ «НЕ МЕСТО КРАСИТ»!...

Нынешняя театральная весна в Москве началась «великим переселением» театров. Сразу три коллектива переменили свои адреса. И каждый выиграл!

□

Вчера на Малой Бронной шли спектакли Театра сатиры, а сегодня в этом здании, еще увенчанном прежней вывеской, власть перешла к Московскому драматическому театру. И хотя публика в фойе еще рассматривает сувениры и «трофеи», принадлежащие Театру сатиры, на стенах заняли свои места портреты актеров Московского драматического театра.

«На актерской половине» волнение выплескивалось в возбужденных возгласах, шутках, в суматошной беготне по этажам гримеров и костюмеров. Оживление подогревалось и тем, что в некоторых уборных обитатели весело толпились у единственного зеркала (совсем как новоселы, не успевшие обзавестись обстановкой).

Но вот помощник режиссера В. Шелагуров дал первый звонок. В зале появились зрители. На сцену потянулись в шубах, унтах, брезентовых и клеенчатых робах

актеры: сегодня они — строители заполярного порта из спектакля «Закон зимовки».

— У нас на Спартаковской было теснее и ниже, — сравнивают шепотом осветители, забравшись под колосники и стараясь достать лучом своей «пушки» «вон того старичка».

В антракте «старичок» — Ю. Кэтин-Ярцев рассказывает:

— Конечно, волнуемся сегодня. Привыкать к сцене приходится во время спектакля — звук уходит далеко вверх, да и зал здесь другой. В заблуждение вводит особенно эта тюлевая стена, отделяющая нас от зрителей, кажется, что для преодоления ее

нужны дополнительные усилия — все сегодня форсируем голос.

Пока идет спектакль, у главного администратора собрались те, от кого события на сцене не зависят. Сейчас они, совсем как репинские запорожцы, сочиняют письмо. Но пишут они не турецкому султану, а своему главному режиссеру А. Гончарову (злосчастный грипп помешал ему прийти в театр).

«Дорогой Андрей Александрович, итак, свершилось! Мы на Малой Бронной...»

После спектакля зрители поздравили театр с новосельем. Но самым деловым и символическим напутствием была табличка над



В тесноте, не в обиде



кассой: «На сегодня все билеты проданы!»

□

На площади Маяковского у подъезда бывшего Театра оперетты необычайное оживление и толчея. Люди, самоотверженно протискиваясь между автобусами с надписью «Телевидение», спешат на спектакль Театра сатиры. И у него новоселье!

У окошка администратора тоскующая очередь — до начала считанные минуты, а окошко не подает признаков жизни.

— И тут аншлаг!

Администратор в это время знакомится в фойе с представи-

Письмо «запорожцев»...



телями «неорганизованного зрителя». В пылу объяснений моя просьба о разрешении познакомиться с работой театра на новом месте, естественно, не встречает сочувствия.

Через несколько дней в этом доме я застал театр имени Ленинского комсомола — «новоселы» уехали на гастроли в Ленинград.

□

Московский театр оперетты занял отныне между театрами такое же место, какое он занимает и между жанрами: по пути от драматического — Художественного к оперному — Большому, и совсем рядом с театром для детей.

Настроение у «новоселов» праздничное. Однако праздничность — не праздность. Работы много. Перед каждым спектаклем репетиция: заново устанавливается свет, иначе монтируются декорации, то приходится наращивать задники, то расширять «горизонты» — ведь сцена теперь и глубже и выше, вносятся коррективы и в мизансцены, благо «есть разгуляться где на воле».

Сегодня главный режиссер театра В. Канделаки и режиссер А. Гедройц готовят спектакль «Весна поет».

Кроме меня на сцене оказался еще один фотограф. Коллега вел себя странно; он ничего не фотографировал, но, как мне показалось, приглядывался к моему методу. «Коллегой» оказался молодой актер Ф. Калашников. Ему поручили срочный ввод. Роль

корреспондента Броневого вторая по счету в репертуаре прошлого года выпускника ГИТИС. Он первым из молодых дебютирует на новой сцене.

Репетиции идут не только здесь. Под самой крышей занимают артисты балета, для них специально надстроен этаж.

Везде новая мебель, мягкие кресла, а в комнате режиссерского управления комфорт дополняют миниатюрные бюро-секретеры и вделанный в кафельную стенку... умывальник.

В новом здании прибавилось много репетиционных помещений. Есть теперь свой изолированный «угол» и у оркестра — музыканты репетируют на своем обычном месте, в оркестровой яме, но это несколько не мешает актерам на сцене — стоит опустить противопожарный занавес, и «соседи за стеной» не услышат ни звука.

Достаточно подсобных помещений для гримерного, бутафорского и электроосветительского цехов. Озадачены в театре только отсутствием вместительного хранилища для декораций. Пока их возят со старого склада (на площади Маяковского). А как будет потом?

И все-таки главное приобретение — сцена и зрительный зал. Дело не только в большей вместимости. Здесь великолепная акустика. Актеры слушали первые спектакли из разных уголков зала — в любой точке слышно пиан-

Бронева Ф. Калашникова уже работает, хотя внимание режиссера совсем не на нем...

Новая сцена — новые заботы и для артистов и для В. Канделаки.

но, отчетливо воспринимается каждая интонация. Нет нужды теперь форсировать голос. Зато требования к исполнительскому мастерству возрастают.

Уже сегодня чувствуется, как изменилась публика. Кроме постоянных друзей приходят и новые зрители. По несколько сдержанной реакции зала заметно, как они присматриваются к жанру, возможно, новому для них. Дорого и то, что реагируют теперешние зрители не только на острые комедийные и лирические ситуации спектаклей, но замечают и психологические оттенки. Словом, реакция изменилась «в глубину».

Наше путешествие по Театру оперетты следует подытожить словами его главного режиссера:

— Мы все отлично понимаем, что вряд ли заслужили вполне этот щедрый подарок, — сказал В. Канделаки. — Но пусть по-прежнему «не место красит...», пусть наша, «изба» будет красна не только «углами». Этот аванс нам предстоит оплатить сполна своим творчеством.

В. Перельман
Фото автора





«Угрошение строптивой». Катарина — Л. Касаткина, Петруччио — А. Попов

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ТРЕХ ИСКУССТВ

Театр, кино, телевидение — сосуществование этих трех искусств не всегда бывает мирным; «младшие» подчас перечат «старшему», иногда, в полемическом запале, даже предрекают ему скорую и незамедлительную кончину. Конечно, бывает, что в полемических спорах рождается истина. Но не менее часто рождается она и в деле, в творческой практике.

А истина в данном случае заключается в том, что на втором международном фестивале телевизионных фильмов в Монте-Карло премию за лучшее исполнение женской роли получила театральная актриса Людмила Касаткина — она играла Катарину в «Укрощении строптивой», одну из лучших своих ролей, в фильме, созданном на основе спектакля ЦТСА на киностудии «Мосфильм» (режиссер С. Колосов). Синтез получился полным, удачным и полезным для всех трех искусств: театр увековечил спектакль, кинематографисты сделали шаг от простого фотографирования театрального представления к творческому воссозданию его средствами кино, а телевидение получило хороший фильм.

Успех Касаткиной — следствие этого единства; поздравляя актрису с удачей, мы вместе с тем хотим сказать несколько слов о путях ее достижения.

Конечно, первый и главный из них — это путь, предложенный создателем спектакля, замечательным режиссером Алексеем Дмитриевичем Поповым. Очень многие еще помнят этот прекрасный спектакль, в котором не было, по сути, укрощения Катарини — и она и Петруччо укрощались третьей силой — любовью; помнят великолепную Катарину — Добржанскую и сменившую ее при последнем возобновлении молодую актрису Касаткину. Она тогда только что сыграла в кино укротительницу тигров, роль укрощаемой Катарини — да еще в очередь с Добржанской! — была для нее и полной неожиданностью и труднейшим испытанием; она, вероятно, просто не догадывалась, что ее яркость очень соответствовала характеру шекспировской героини.

Так вот, этот самый замысел был воссоздан и развит авторами фильма. Если в спектакле любовь Катарини к Петруччо рождается из неосознанного и, особенно на первых порах, тщательно подавляемого восхищения его силой и необычностью, то в фильме Катарину поражает прежде всего масштаб и цельность характера Петруччо. Все это было сделано вполне самостоятельно: Алексей Дмитриевич Попов говорил на обсуждении фильма, что в нем полностью сохранен замысел и система образов спектакля, но не осталось ни одной театральной мизансцены. А играть эти усложненные характеры перед объективом кинокамеры было даже легче, чем на большой (слишком большой) сцене ЦТСА; в знаменитой сцене первой встречи Петруччо и Катарини зрителям последних рядов далеко не всегда удавалось увидеть, как из ожесточеннейшего сопротивления рождалась любовь. А в фильме, особенно в телевизионном, — много крупных планов, и все видят, как меняется взгляд актрисы, как отражаются в глазах Катарини — Касаткиной самые различные и противоречивые чувства: злость, негодование, оскорбленное достоинство... удивление... восхищение... любовь... — и опять злость, но уже на себя.

(Эти же крупные планы требуют особой точности и максимальной наполненности — в фильме практически нет сцены, которую можно «пробросить», сыграть вполсилы, нет еще и потому, что «укрощение строптивой» — односерийный фильм; в спектакле сделали большие купюры, а вставить нужно было все-таки все, что и было сделано.)

Итак, успех Касаткиной родился на перекрестке трех искусств — каждое внесло посильный вклад и имеет в нем свою долю.

Е. Зубкова



се было необычным в этих спектаклях: и время — около полуночи, и место — лестничная площадка с огромным зеркалом, и зрители — режиссеры, критики, корреспонденты, друзья автора. Самым же необычным было то, что зрители смотрели спектакль, отраженный в зеркале.

Два пробных спектакля зеркального театра состоялись в Октябрьском дворце культуры Киева.

И в самом рождении, и в первых шагах зеркального театра все необычно. Его придумал литературовед А. Илличевский. У колыбели этого нового вида искусства стояли самодеятельные актеры В. Плякин, В. Хмелько, Н. Злобина, Е. Кирдан и Э. Грановский, профессор математики Н. Кованцов, делавший математические расчеты в установке зеркала, и... пионер Алеша Илличевский, помогавший отцу в работе с моделью. Больше того — теперь к решению математических формул и задач подключена электронная вычислительная машина, а в будущем предвидится применение фотоэлементов, копирующих и счетно-решающих приспособлений.

Что же такое зеркальный театр? В чем его отличие от обычного театра, имеющего многовековую историю и незыблемые каноны?

Перед вами вместо сцены — огромное зеркало, и в нем вы видите весь спектакль. Актеры играют на невидимой для вас сцене. А сама сцена имеет

ТЕАТР С ЗЕРКАЛОМ

большую глубину, примерно в пять раз большую, чем обычная театральная сцена. Актеры свободно передвигаются по ее фронту и далеко вглубь. По ходу действия игра живых актеров может дополняться кинокадрами, сквозь экран, который удаляется и приближается к зрителю. А сквозь полупрозрачное зеркало наплывают другие кинообразы, они совмещаются с отражением живых актеров. Действие мгновенно переносится с одного места в другое, и вы смотрите на актеров с разных сторон, то немного снизу, то на какое-то мгновение видите их даже глубоко внизу. И спектакль идет без антрактов — всего 80—90 минут.

Повороты зеркала могут дать театру новый прием раскрытия образа. Передвигая зеркало, можно на какой-то момент оставить в поле зрения только одного актера. Его партнеры не попадут в видимое зрителям зеркальное отражение. Это даст возможность сосредоточить внимание зрителей на одном персонаже, не выключая из игры других.

Для создания сатирических, фантастических, гротескных эффектов можно выдвинуть дополнительно кривое зеркало.

Дух изобретательства и открытий витает над нашим веком. Кино тесно связано с техникой, оно вводит новшества одно за другим. Театр более устойчив. Но и тут появляется иногда нечто неожиданное, например «Латерна магика». Зеркальная сцена А. Илличевского, которая, кстати, менее сложна и менее дорога, чем изобретение чехов, может подсказать театру какие-то новые изобразительные средства. И в этом ее интерес.

В. Ведин



Кондратьева — Жизель

Создать роль — это всегда по-своему подойти к ней, найти что-то близкое себе и одновременно чуждое сделать своим. А вот Марине Кондратьевой до сих пор приходилось многим поступаться. Она начала танцевать на сцене Большого театра, когда великая балерина нашего времени Галина Уланова, выступая в ролях Джульетты и Марии, сделала их образцом для всего мира. И многим молодым танцовщицам стало казаться, что детальная психологическая разработка образа, приближение хореографии к приемам и средствам драматического театра — это единственный способ создать образ в балете, несмотря на индивидуальность каждой.

Марина Кондратьева — прежде всего танцовщица. Именно танцем, чистотой стиля в нем, а не мимикой и пантомимой, может создать она на сцене что-то свое.

В первые годы Кондратьевой пришлось выступить в Джульетте и Марии — ролях, созданных специально для Улановой, с учетом ее данных. Сила таланта великой балерины подчинила молодую танцовщицу целиком. И, когда Кондратьева, чуть холодноватая, воскрешающая в памяти миниатюры XIX века, выступала в этих ролях, все время казалось, что танцовщица пытается решить непосильные задачи, что зерно ее таланта скрыто в чем-то совершенно другом. Невесомость, светлая прозрачность танца говорили, что ее удел — поэзия чистой классики.

В «Жизели» — этом детище ро-

мантического балета — Кондратьевой впервые пришлось встретиться с ролью, прямо отвечающей ее дарованию. В работе над партией с Мариной Семеновой стало ясно, что танец сам по себе может создать образ. И сразу стали ненужными тщетные попытки стать в балете драматической актрисой. Известные, десятки раз проделываемые в классах движения, по-новому соединенные, превратились в выразительный язык балерины. Своеобразное возвращение к замыслу



творцов «Жизели» само расставило акценты в роли. Жизель Кондратьевой как бы перешагнула к нам из XIX века со своей отточенной техникой, безукоризненностью, легкостью и одухотворенностью классических форм. Танцовщица рассказывает о судьбе простой крестьянской девушки сдержанно и чуть отчужденно. Мягко выписывает она рисунок танца, как бы намеренно пригвозждая себя к земле. Но стихия Кондратьевой — воздух. Она распоряжается своим телом в прыжке легко и непринужденно, делает линии выразительными и безупречными. И поэтому во втором акте отрешенность восставшей из небытия Жизели становится у Кондратьевой логически завершенной. Борьба воздушного и земного завершается взрывом чуть слышных прыжков, полетов, перечеркивающих сцену строгими линиями диагоналей. В подчинении законам классического танца Кондратьева раскрывает свою индивидуальность. Но вместе с тем работа над лучшими ролями репертуара Улановой не прошла для нее даром. Вникая в глубину образа, танцовщица наметила в «Жизели» пути для самостоятельной трактовки будущих партий. «Не пытайтесь рабски подражать великим балеринам. Быть может, ваше исполнение будет лишено свойственной им глубины, но все же лучше свое, пусть заурядное толкование, чем быть автоматом», — говорила Анна Павлова. И хотя в красках роли Кондратьевой, в оттенках поз проглядывают Мария Тальони и Лиан Дейде, свобода рук, корпуса напоминают о танце Марины Семеновой, — ее Жизель не похожа ни на одну из виденных на нашей сцене.

В чувстве стиля, в преломлении его через себя — современность танца Кондратьевой.

Н. Чернова

Комсомольск-на-Амуре

В драматическом театре прошла премьера «Кредит у Нибелунгов». Режиссер спектакля заслуженный деятель искусств РСФСР Е. Белов, художник И. Эгерт.

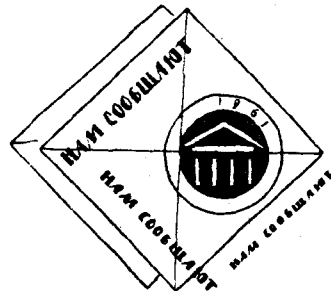
Роли исполнили: В. Грачев, Е. Кривцова, Ф. Быстров, Н. Соболевский, Е. Макаров, О. Жарикова, П. Денисов, Г. Космачевская, В. Попов, Е. Тарасов, В. Ватенин, А. Вакурин и другие.

Б. Невелов

Житомир

Житомирский областной музыкально-драматический театр поставил «Коварство и любовь»; режиссер Л. Каневский, художник И. Шевченко. Роли исполняют: Фердинанд — В. Кашперский, Луиза — Л. Саввова, Вальтер — В. Яременко, Кальб — Л. Мальчук, леди Мильфорд — Л. Мариенко, Миллер — заслуженный артист УССР М. Юхименко.

Л. Рубинштейн





28 февраля 1932 года в газете «Вечерняя Москва» появилось объявление о наборе цыган в студию «Ромэн». С этого дня началась история цыганского театра.

Первый спектакль — «Вчера и сегодня» — был романтическим рассказом о прошлой и новой жизни цыган.

С тех пор прошло тридцать лет. В «день рождения» на сцене собрались все три поколения театра — от его основателей, старейших актеров, до самых молодых — учащихся недавно созданной при театре национальной студии.

Каждый московский театр поздравлял юбиляров на свой манер. Живописный цыганский шатер раскинул на сцене Московский театр оперетты. Старинные цыганские романсы рассказывали о любви к театру «Ромэн». В лихой пляске пронесли артисты музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко — оказывается, у театра много не только поклонников, но и соперников.

А вот целая толпа «детей» в пестрых сказочных костюмчиках. Они, правда, тоже артисты — из МТЮЗа, но они очень любят цыганский театр и даже разрешают ему иногда играть на своей сцене.

И друзья и «соперники» были единодушны в своих пожеланиях, которые примерно можно выразить такими словами: «Будьте счастливы, ромэновцы! Творческих вам успехов!»

Г. Дубровская

Захватив сцену цыганского театра, оперетта раскинула свой шатер...

30-«РОМЕН»-30



Е. Д. Турчанинова поздравила ромэновцев, вручив Ляле Черной адрес...

Фото Ю. Зенковича

ПИСАТЕЛИ — Корнею Чуковскому

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРОДИИ

Каждый из наших писателей — ученик К. И. Чуковского. И нет ничего удивительного в том, что ко дню 80-летия Чуковского писатели собрались в школьном классе (поскольку это были перво-



классные писатели, дело происходило в первом классе). Им было дано задание: написать вольное школьное сочинение на любую тему, связанную с произведениями К. Чуковского. Желательно — своими словами (конечно, кто может).

Первым сдал сочинение Анатолий Софронов (он вообще очень быстро пишет). Это была пьеса —

«Ан. Софронов. «Цокотуха замужем».

Действующие лица и насекомые:

Муха-Цокотуха — директор станционного ресторана.

Комар — герой труда.

Их знакомые насекомые.

Паук в пьесе не участвует, как нетипичный.

На сцене строящийся Дом культуры. Виден только светлый фасад. Теневая сторона дома скрыта за кулисами. Появляется Комар, тоскующий по Мухе-Цокотухе.

Комар (поет):

Только брюхо твое золоченое
Мне покою никак не дает.

Появляется группа передовиков — трудолюбивые муравьи, знатные букашки, кузнечики своего счастья, светляки нового.

Комар (перестраивается на новый лад).

Ой, да я Мушку

Цокотушку,

Эх, полюбил

На всю катушку!

А ты, Муха, мене уважаешь?

Муха. Уважаю, будь ты неладен! Ценю, пропади ты пропадом! Люблю тебя, идола окаяного!

(Не сходя с места выходит за него замуж и укрепляет семью. Муха и Комар выходят на большую дорогу, по которой дружно шагают к счастью, строго соблюдая все правила уличного движения и поведения в общественных местах.)»

К. Симонов сдал свое сочинение вторым (он вообще что-то стал опаздывать). Вот список действующих лиц его пьесы.

«Комарик. Только он не с фонариком, а с трубкой.

Муха, которую он любил. Но не женился.

Муха, которую он не любил. Но женился.



Паук, которого он испугался на всю жизнь.

Жучки — из буржуазной прессы.

Червячки, которые копошатся у него в душе.

Сергей Баруздин сдал сочинение не о мухе, а о стихотворении Чуковского «Телефон». Он написал:

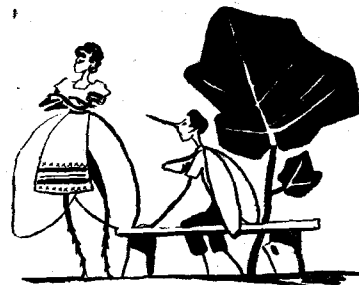
«Начинается так повестушка:

У меня

завонила

вертушка!»

Но так как разговор был сугубо конфиденциальный, больше он ничего сообщить так и не смог.



Далее — Виктор Шкловский. «Муха. Размышления и разборы».

«Образ мухи проходит, вернее, пролетает сквозь всю русскую и мировую литературу — от Апухтина («Мухи, как черные мысли...») до цокотухи у Евтушенко («Ты спрашивала цокотом: а что потом, а что потом?!») Правда, у Евтушенко не цокот, а шепот, но это не меняет сущности эпизода».

Сюжет Мухи абсолютно идентичен «Руслану и Людмиле» с соответствующими аналогами: Руслан — Комар, Черномор — Паук, Людмила — Цокотуха. Черномор не доводит дела до конца с Людмилой, подобно тому, как Паук с Мухой. Еще более разительно сходство в сюжетостроении между «Мухой-Цокотухой» и «Илиадой» Гомера. Правда, у Гомера нет Паука, но это уже детали.

Тут уж просто удивительные совпадения. Гомер пишет: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос». Чуковский повторяет это слово в слово: «Вы букашечки, вы милашечки, тара-тара-тара-таракашечки».

Все это я, Шкловский, пишу в Доме творчества в Малеевке. Я здесь — исключение, которое подтверждает правило. Второго, такого, как я, найти невозможно. Это не Малеевка, а Бармалеевка».

И. Астахов написал сочинение в форме рецензии на «Муху-Цокотуху». Назвал он его так: «Мушиная возня». Сдал он сочинение позже всех потому, что снимал с него копии. Он пишет:

«В собрание сочинений К. Чуковского — по недосмотру автора, редактора, корректора и наборщика — вкралась «Муха-Цокотуха». Этот паразит — опасная разносчица идеологической заразы.

Вот далеко не полный перечень грубых просчетов и недочетов: лакировка и приукрашивание действительности («позолоченное брюхо»); мелкособственнический дух («пошла муха на базар»); проповедь крупного приобретательства («и купила самовар»); психология кулачества («а жуки рогатые, мужики богатые»); воинствующая пропаганда антисанитарии и антигигиены («тараканы прибежали»); отрывки пацифистских настроений («А букашки под кровать — не желают воевать»); нездоровый разнузданный секс («вдруг какой-то старичок-паучок нашу муху в уголок поволок»).

Ответим на выпуск зловредной Мухи увеличением мухоловок, карболки, дизенсекталя, ДДТ и т. д. и др.»

В заключение хочется от души пожелать автору новых успехов и доброго, доброго здоровья!

З. Паперный

Рисунки В. Фесюна



Слова горькие и теплые...

Продавцы книжных магазинов хорошо знают, сколько людей каждый день осаждают прилавки с одним и тем же вопросом: «Нет ли каких-нибудь эстрадных сборников для самодеятельности?» И чаще всего слышат: «Нет». Сборники появляются в магазинах крайне редко и моментально расходятся.

Мы не случайно начали свой репортаж о заседании секции сатиры и юмора с разговора о неблагополучии с эстрадным репертуаром для самодеятельности, об этом много горьких слов сказали выступившие писатели: В. Ардов, В. Вахнов, А. Безыменский, М. Эдель. Хотя много теплых слов было сказано в адрес издательства «Советская Россия» о сборниках, которые оно выпустило.

Сборники «Эстрада» издательство выпускает на свой собственный страх и риск. Все остальные издательства и журналы по непонятным причинам почти освободили себя от репертуарных забот. Разве это естественно, что журнал «Клуб», как об этом сказал В. Ардов, за 1961 год, опубликовав много критических и теоретических статей, не отвел ни одной страницы для эстрадного репертуара, а журналы «Культпросветработа» и «Художественная самодеятельность» отводят этому репертуару только 5—6 страниц в каждом номере или через номер.

Правда, за последние годы наместились кое-какие сдвиги. Так, раз или два раза в год стало выпускать репертуарные сборники издательство «Искусство», а областные издательства изредка выпускают сборники местных авторов. Но всего этого мало. Если москвичи и ленинградцы с большим трудом, но все же добывают для себя репертуар, то сельские жители и жители отдаленных городов и с трудом достать их почти не могут.

Бюро секции сатиры и юмора приняло решение одобрить и поддержать издательство «Советская Россия» в его почине. Это не значит, разумеется, что все включенное в сборники «Эстрада» признано удачным. Нет, есть в этих сборниках и слабые и просто неудачные материалы, но сама по себе инициатива издательства заслуживает самого горячего одобрения.

Что же нужно сделать для того, чтобы двинуть вперед репертуарную проблему? На бюро было высказано много интересных и конкретных предложений. Вот некоторые из них:

Долгое время Всесоюзный дом народного творчества деятельно занимался вопросами репертуара — рассылал его на места, издавал свои собственные сборники. Затем в 1951 году эта работа была прекращена. Настала пора ее возобновить. И, кроме того, прямое дело ВДНТ — рассылать рекомендательные списки с указанием только что появившихся произведений, вести квалификационную работу, быть, что называется, репертуарным центром самодеятельности.

Кроме того, следует подумать и о привлечении большего числа авторов. Так, на организованный однажды Министерством культуры РСФСР конкурс было прислано свыше пяти тысяч работ, и многие из них оказались возможным опубликовать. Проводя время от времени такого рода конкурсы, мы смогли бы узнать много новых имен талантливых людей, работающих в самодеятельности и пишущих для нее.

На бюро говорилось и о привлечении радио и телевидения для распространения репертуара, и о создании специального материала для агитбригад, и о печатании специальных вкладышей к журналам — они помогли бы сделать выпускаемый материал более современным (ведь на выпуск сборника издательство при самых благоприятных условиях должно затратить несколько месяцев).

Работа предстоит большая. И то, что Союз писателей с такой энергией взялся за нее, — очень радует. Хочется надеяться, что и другие издательства — такие, как «Советский писатель», «Профиздат», — подхватят почин «Советской России».



В. Магар-Сом

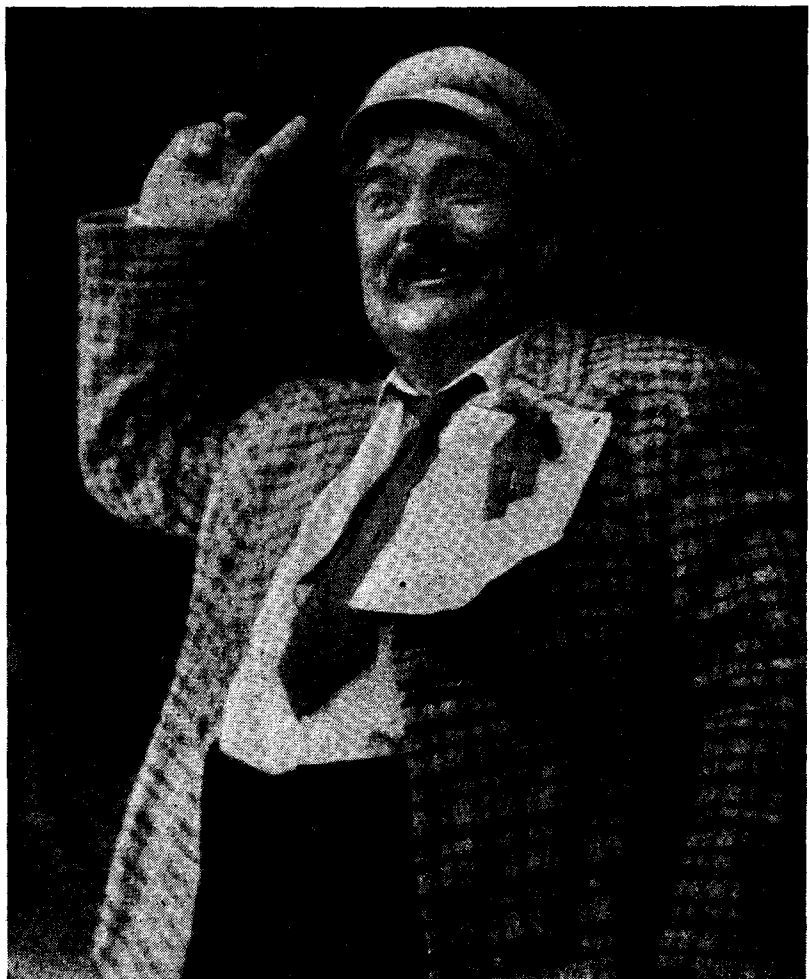
Ну, конечно же, он нам знаком, этот хитроватый, громкогласный, самодовольный и самоуверенный человек — Македон Сом в сочном и ярком исполнении В. Магара.

Вот Сом в зените своей славы. Он празднует юбилей, он награжден орденом, и, казалось бы, нет никаких причин сомневаться в правильности избранной им жизненной линии. Как должное принимает он поклонение и восхваление, которым окружают его прихлебатели.

Множество убедительных тонких деталей находит артист, рисуя ограниченность своего героя, подобострастного с «вышестоящими» и этакого «павлина» в обращении с подчиненными.

Постановщик спектакля В. Магар во многом помог артисту В. Магару: в каждой из трех сцен раскрывается какая-то новая черта характера этого «кулака» на современный лад.

Е. Силина



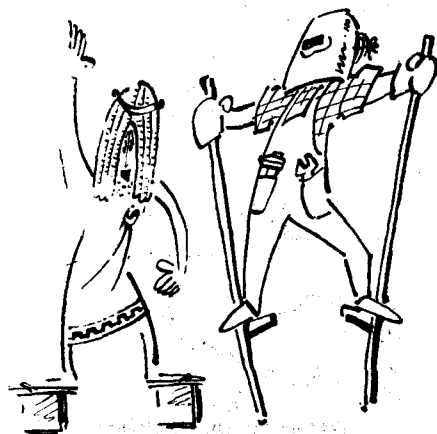
Юмор

Рисунок В. Соловьева



176

Эволюция котури
Рисунок В. Дургина



Бугуруслан

Драматический театр показал несколько новых спектаклей. Пьесу «Хозяин» поставил режиссер И. Пинаев; художник М. Садовников. В ролях заняты артисты В. Поляков, М. Новикова, Л. Смирнов, Ф. Казина, А. Михайлов, Н. Сазонов. И. Каплан поставил «Опасный возраст». В спектакле занята молодежь — В. Рыбин, Р. Гнесина, В. Забелин, Т. Кияшко, А. Бережная, Л. Гетманская и другие. Последние работы театра — «Трактирщица», «У себя в плену», «Левониха на орбите».

Из переходящего репертуара идут «Кремлевские куранты», «Золотопромышленники», «Стряпуха», «Девушка с веснушками».

Е. Степаненко

Пермь

Пермский театр оперы и балета поставил хореографическую поэму «Пер-Гюнт». Либретто и музыкальная редакция Э. Хомицер, дирижер А. Войскунский, балетмейстер-постановщик Е. Эсаулова, художник А. Казаков-Троянский.

В балете заняты: Пер-Гюнт — Л. Асауляк, Сольвейг — Е. Быстрицкая, в остальных ролях: В. Зуева, заслуженная артистка РСФСР М. Подкина, В. Байкова, Е. Каменская, Р. Прыткова, Т. Соловьева и другие. В спектакле принимают участие учащиеся Пермского государственного хореографического училища.

А. Браташев

Уфа

Башкирский театр драмы показал новый спектакль: «Черные цветы» — инсценировку романа афганского писателя Сахиба Джамала. Режиссер заслуженный артист РСФСР В. Галимов, он же автор инсценировки. Художник заслуженный деятель искусств РСФСР Г. Имашева.

В роли Амаль выступила недавняя выпускница ГИТИС Р. Каримова, в других ролях артисты И. Дильмухаметов, Г. Карамышев, А. Садыкова, Х. Бухарский, Д. Файзуллина и другие.

Р. Хайруллин

Астрахань

Театр им. С. М. Кирова показал пьесу В. Соловьева «Гибель поэта». В роли Пушкина — заслуженный артист РСФСР А. Брусин и А. Хряков.

Чита

Драматический театр показал «Океан» А. Штейна и «Один год» Ю. Германа и В. Реста. Готовятся к постановке «Глухая мята» В. Липатова и «Лунная соната» А. Тур. В труппу вступили актеры В. Капаров из Курска, М. Митин из Калининграда, С. Житнигор из Тбилиси.

Н. Нарочный



...И занимаются этим уже тридцать лет. Впрочем, не все. Тридцать лет «играют в куклы» только четверо: народный артист СССР С. В. Образцов, заслуженная артистка РСФСР Е. В. Успенская, заслуженный артист РСФСР Е. В. Сперанский и заведующая литературной частью театра Л. Г. Шпет.

Догадливый читатель уже понял, конечно, что речь идет о тридцатилетии Государственного Центрального театра кукол. Вечер, посвященный этой дате, не был юбилейным — не выходили на сцену взволнованные делегации коллег, не несли бархатных папок со словами любви, не произносили речей. Вечер был деловой, отчетный, а доклад С. Образцова местами даже самокритичный — за тридцать лет поисков были не только успехи.

Особенность отчетного доклада С. Образцова была, во-первых, в том, что доклад был не скучным, во-вторых, что он был иллюстрированным. На экране кадры: Триумфальная площадь в 1918 году (ныне площадь Маяковского), вход в подвал, который театр занимал на улице Воровского, выступление театра перед бойцами на фронте, прогулка коллектива театра на слонах в Индии.

Но главные иллюстрации — отрывки из этапных спектаклей театра.

«У каждого театра должна быть своя «Чайка», — сказал докладчик. — Наша «Чайка» — спектакль «По щучьему велению».

Идет отрывок из этого спектакля: плач царевны Несмеяны. Царевна плачет настоящими слезами, вода ручьями льется из ее глаз. Это — предмет восторга детей. Взрослые же радостно приветствуют «храброго» воеводу и его воинство, которое лихо марширует, направляясь взять приступом Емелю. Да, действительно, так «человеческий» театр не сыграл.

Второй «Чайкой» С. Образцов назвал «Волшебную лампу Аладина» — первый спектакль, поставленный с расчетом на взрослого зрителя, и первый спектакль, целиком сыгранный тростевыми куклами. Это важно — «технический» прогресс имел и огромное эстетическое значение: возможности театра и его артистов удесятились.

Потом шли отрывки из «Маугли», «Буратино», танго из «Необыкновенного» (он же «Обыкновенный») концерта, начало спектакля «Под шорох твоих ресниц», сцены из «Мистера Твистера» и «Божественной комедии».

То, что это театр блестящего остроумия, — подтвердилось; то, что это театр безудержной выдумки, — засвидетельствовано еще раз; свойственное театру особое «кукольное» изящество — продемонстрировано.

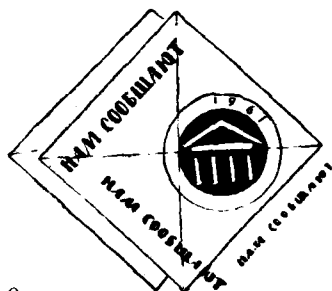
Но вот шли и шли отрывки, и становилось понятно, что дело не только в этих свойствах, их, наверное, не хватило бы для жизни театра, не будь в куклы вложены чувства и мысли тех, кто их придумал, оживил, сделал добрыми...

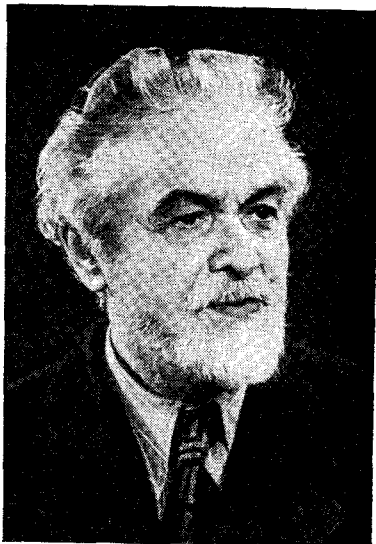
А может быть, нет никаких кукол, может быть, это только кажется, — а есть Маугли, есть пантера Багира и медведь Балу, и тигр Шир-Хан, есть Буратино, есть осмеянные пошляки из эстрадного концерта, есть умница-дурак Емеля...

Если спросить об этом каждого из 12 763 500 зрителей, побывавших на спектаклях театра за тридцать лет, то каждый, улыбнувшись своим воспоминаниям, неожиданным и добрым, ответит: «Наверное, так и есть».

Не напрасно взрослые играют в куклы.

Ю. Р.

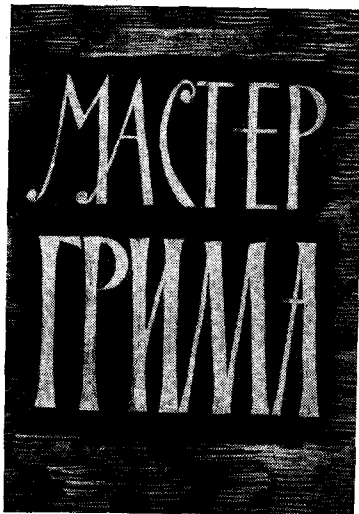




Семьдесят лет ежевечерне у гримировального зеркала! И за эти долгие семьдесят лет созданы сотни удивительных гримов.

Николай Максимович Сорокин пришел в Малый театр в 1892 году 14-летним мальчиком. Его учителем был известный в свое время художник-гример Сильван.

В те далекие годы на сцены казенных театров для участия в массовых сценах присылали солдат из расположенных в черте города казарм. На них-то и учился трудному искусству грима юноша Сорокин.



Успех трудолюбивого и пытливого ученика был настолько очевиден, что уже через три года ему поручают ответственную работу — он гримирует В. Рыжову (тогда еще Музиль 1-я) в роли Акулины и И. Рыжова в роли Никиты в спектакле «Власть тьмы». Этот экзамен Сорокин выдержал блестяще и был переведен на работу с молодыми актерами. Большое значение в формировании Сорокина как художника имела встреча с А. Ленским. Сам великолепный художник, Ленский приглашает Сорокина на работу

в театральном училище при Малом театре. И здесь под руководством Ленского Сорокин гримирует его учеников на выпускных экзаменах. Ленский-художник требовал: минимумом грима достичь максимума характерности образа. Эти уроки Сорокин запомнил на всю жизнь. Постепенно, не покидая молодежь, Сорокин начинает работать со старшим поколением артистов Малого театра — он гримирует М. Ермолову, А. Южина, А. Правдина. В 1907 году Сорокин получает приглашение преподавать искусство театрального грима на драматических курсах Московской филармонии. Педагогическая работа сопутствует с этого времени художественной деятельности в течение всей жизни Н. М. Сорокина.

Среди сотен великолепных гримов, созданных Николаем Максимовичем, особое место занимают исторические портреты. Королева Елизавета — А. Яблочкина («Мария Стюарт»), Оливер Кромвель — А. Южин и король Карл I — П. Садовский («Оливер Кромвель» А. Луначарского) и тот же П. Садовский в роли Александра I («Аракчеевщина» И. Платона). Сколько острой наблюдательности в создании каждого из упомянутых образов.

В «Апофеозе Гоголя» (в дни юбилейных спектаклей 1909 года) среди многочисленных гримов



Галчиха — Е. Турчанинова («Без вины виноватые»)



Александр I — П. Садовский («Аракчеевщина»)



Карл I — П. Садовский («Оливер Кромвель»)

героев его произведений выделялся грим самого автора «Ревизора» удивительным портретным сходством (артист М. Ленин).

Аракчеев — С. Айдаров («Аракчеевщина» И. Платона). Тонким не крупным чертам лица артиста Николай Максимович сумел придать портретное сходство с историческим лицом. Удивительны в этом гриме были глаза. Спокойные и строгие у артиста, они словно налились свинцовой тяжестью, и умный, всегда сосредоточенный взгляд исполнителя точно остекленел. Перед зрителем был жуткий портрет этого «безлестного преданного» палача русского солдата.

Наполеон — К. Зубов («Отечественная война 1812 г.» по роману Л. Толстого «Война и мир»). Слово живое, сошел он с хорошо всем известного прижизненного портрета.

В 1928 году Н. Сорокину по инициативе А. В. Луначарского было присвоено звание заслуженного мастера сцены.

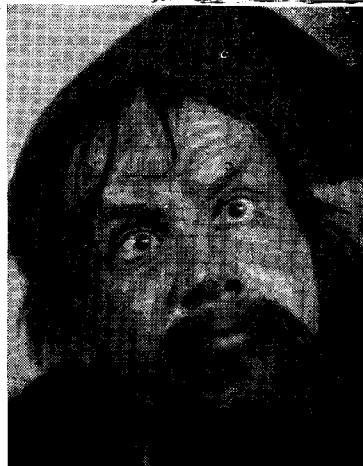
Пишущему эти строки посчастливилось наблюдать Николая Максимовича во время его работы над созданием грима Р. И. Ленина в спектакле «На берегу Невы» К. Тренева. Это был

вдохновенный труд большого художника. Заслуженный артист П. Оленев, загримированный Лениным, был настолько портретно похож на оригинал, что безмолвный проход артиста по сцене неизменно вызывал бурные аплодисменты. И в том же спектакле запомнился тонкий по мастерству грим Керенского (артист Г. Терехов).

Прошло уже несколько лет, как Н. М. Сорокин ушел на заслуженный им отдых, но родного театра он не забыл. И теперь часто видишь его за кулисами, готового прийти на помощь каждому, кто нуждается в его совете. Не прошел Николай Максимович и мимо народных студий. Он поделился своими знаниями и опытом со слушателями народной студии подмосковного села Спас, над которой шефствует Малый театр.

Мастер театрального грима! Это понятие узко для замечательного таланта Николая Максимовича. Глядишь на галерею созданных им гримов — и говоришь: великолепный художник-портретист, ревностный хранитель реалистических традиций Малого театра.

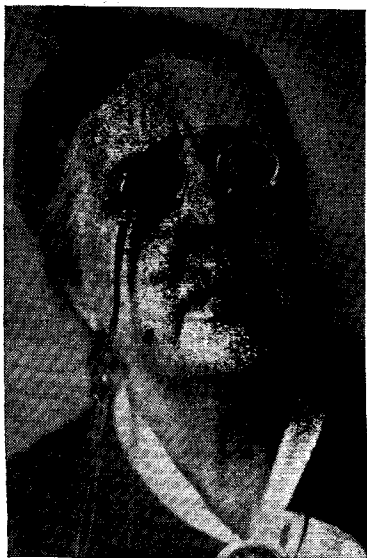
В. Маслих



Гаврило — И. Ильинский («Богдан Хмельницкий»)



Долгоносик — Н. Светловидов («В степях Украины»)



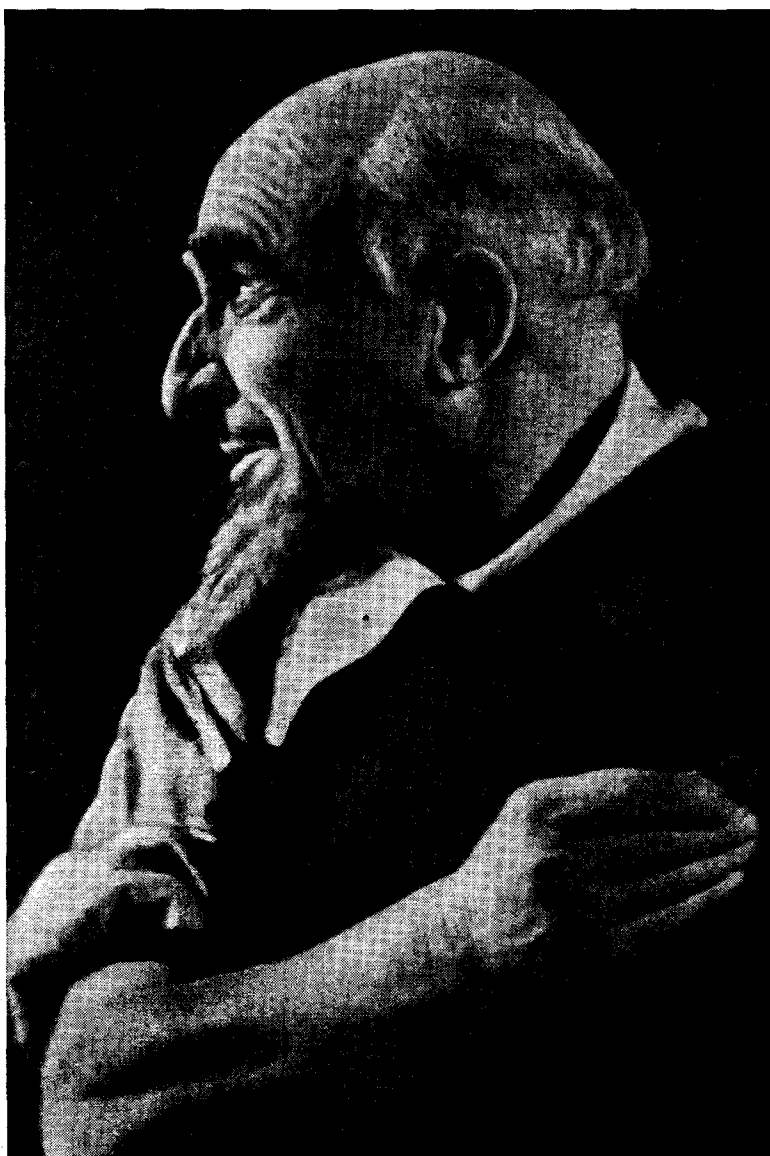
Скутаревская — А. Яблочкина («Скутаревский»)



Аракчеев — С. Айдаров («Аракчеевщина»)



Улита — В. Рыжова («Лес»)



Народный артист СССР
И. Толчанов — Скупой рыцарь.
Фото М. Чернова

На сцене — Пушкин

Пушкинское наследие принадлежит к числу тех удивительных проявлений человеческого духа, которые всегда воспринимаются с какой-то острой новизной. И не только от века к веку соотносятся с современностью мысли и чувства пушкинских творений, но год от году, день ото дня проступает в них нечто новое, — время, словно не торопясь, приоткрывает в них то, что мы не успели или не смогли увидеть, познать, ощутить вчера.

И дело здесь не столько в нашей неспособности, сколько в том удивительном качестве гения, которое точно помогает ему высветлять в своем творче-

стве те стороны, что больше всего говорят тому или иному поколению.

Вот почему мы шли в театр Вахтангова не просто на старый спектакль «Маленькие трагедии», а на свидание с тем Пушкиным, каким мы ощущаем его сегодня, и невольно все впечатления того вечера поверяли этой заново возникшей в нас вере.

В этот день необыкновенно точно воспринималась заставка спектакля — его пролог: композиционный центр сцены — белый, выхваченный лучом прожектора из темноты, бюст Пушкина на постаменте, полукругом, по обе стороны его, актеры в гриме и костюмах героев спектакля, застывшие в благоговейном молчании. И Рубен Симонов, читающий «Вновь я посетил...».

Черно-белый колорит пролога, графическая четкость его зрительного образа, приподнятость общего тона и великолепная простота чтения Симонова —

таково лаконичное начало будущего спектакля, в нем — его эстетическая сущность, его эмоциональный настрой.

Для своего спектакля вахтанговцы выбрали три из четырех «Маленьких трагедий», написанных в благословенную «болдинскую осень» 1830 — «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя».

Небогата сценическая история «Маленьких трагедий». Еще меньше знают историки подлинных побед в работе над ними. Но упорно стремится театр вырвать тайну сценичности пушкинской драмы, «отвоевать» ее у литературы и концертной эстрады. Евгений Симонов, режиссер «Маленьких трагедий», отнюдь не пионер в этой области; да он, видимо, и не ставил себе столь универсальной задачи. Воспитанник вахтанговской школы, последователь вахтанговского в искусстве, он искал органического слияния пушкинской драматургической поэтики и вахтанговских принципов синтеза «жизни человеческого духа» и открыто-театральной формы ее воплощения, искал театральные средства, «гармоничные, как аккорд», содержанию и форме «Маленьких трагедий».

И Симонов поставил спектакль, стилистика которого — результат отличного знания сцены, природы театральной условности как неисчерпаемого родника театральной выразительности. Пушкин и театральная условность! Это может быть и кошунственно и прекрасно. Кошунственно, если условность эта возникла лабораторным путем, как некая абстрактная догма театральности. Прекрасна, если нафантазированная, рожденная воображением режиссера спектакля — естественный плод постижения Пушкина.

Вместе с художниками А. Авербахом и Н. Эповым режиссер лаконично и четко, просто и выразительно решает образ спектакля... Черные сукна скрывают глубину сцены. Но чернота ее — не мертвый, нейтральный фон. Отсветы прожекторов на черном дают ощущение бесконечного воздушного пространства. На первом плане — детали декораций, только самое необходимое для характеристики места действия, характеристики самой общей, минимум реквизита — только нужное по ходу действия или для пластической выразительности мизансцен. Сочетание черного и белого цвета и здесь на авансцене. Стрельчатая, серо-черная готическая арка в «Скупом рыцаре», то закрытая черно-белым полотнищем, то обнажающая мрачные контуры подвала. А иногда холодная белизна полотнища вдруг вспыхивает трепетно-желтым светом, то цвет солнца, цвет жизни. Этот же прием сочетания черно-белого колорита с неожиданно возникающими желтыми бликами повторяется в «Каменном госте» в сцене у Лауры и несет в себе то же самое смысловое значение. Знаменитые вахтанговские контрасты черно-белого приобретают в этом спектакле совершенно иной смысл. Это не символы мертвого мира, это форма, наилучшим образом отвечающая классическому чекану пушкинской мысли, точный эмоциональный посыл для ее восприятия зрителем.

Стремление режиссера к обобщенной крупной форме, органически сочетающейся с масштабами пушкинских страстей, нашло свое отражение и в пространственном образе спектакля. Фронтальность мизансцен — действие, вынесенное на первый план сценической площадки, обращение актеров прямо в

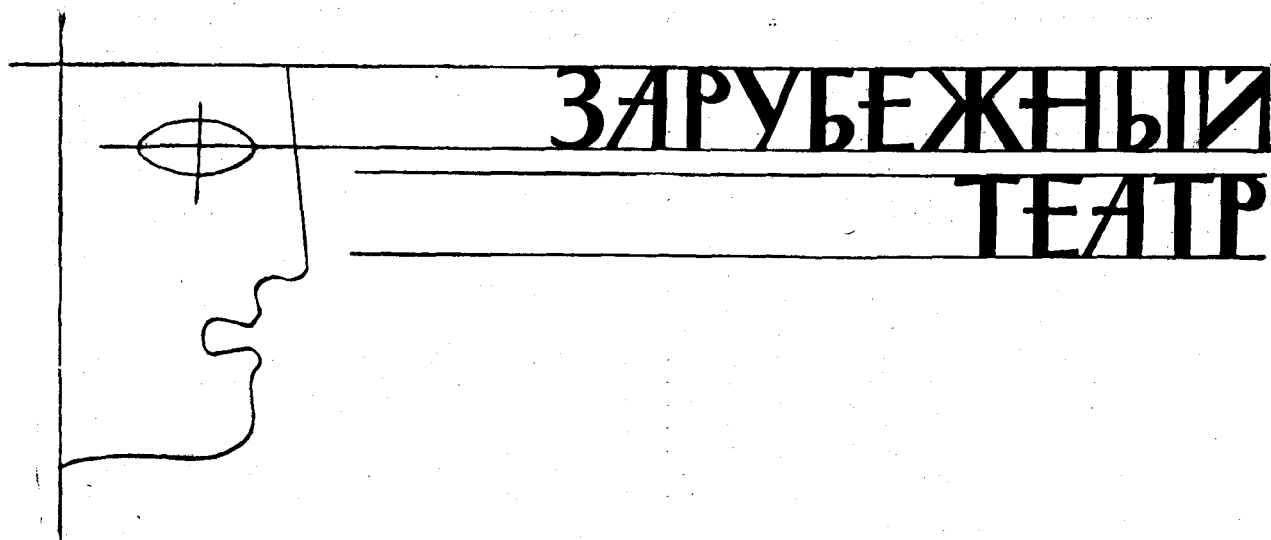
зрительный зал, графически четкий рисунок переходов — таковы стилистические принципы режиссерского построения спектакля. Крупный план пушкинских трагедий отчетливо и тонко переведен в крупный план сценического их истолкования. Однообразие стилистики при истолковании трех разных трагедий, каждая из которых — особый совершенный мир — таит в себе нечто большее, чем стремление объединить три пьесы в один спектакль, подчиненный общему художническому замыслу. Единство формы — суть стремления театра обнаружить единство философского содержания пушкинских трагедий. Так рождается общая тема всего спектакля: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» Само собой разумеется, что для театра Альбер и Герцог, Моцарт и Дон-Гуан — не равнозначны. Но в сценической жизни каждого из них театр стремился раскрыть пушкинскую мысль об естественных нормах бытия человека, о подлинном его предначертании. Но если в образах нищего наследника несметных богатств (В. Дугин) и гениального Моцарта (Ю. Любимов) театр нашел четкое выражение идеи естественной жизни, то в образе Дон-Гуана (Н. Гриценко) не ощущается этой точно понятой сверхзадачи сценического существования. Человек, вырвавшийся, «выломившийся» из каменного мира командоров, бросивший дерзкий вызов самому небу, жадно влюбленный в жизнь, превратился на сцене театра в умелого, расчетливого обольстителя. Так в последней части вахтанговской трилогии оборвалась нить единой темы. Пушкинская идея о темных античеловеческих страстях, разрушающих гармонию мира, воплощена в образах Скупого рыцаря (И. Толчанов), Сальери (А. Кацынский), Командора (Н. Гладков) Это как бы разные ипостаси проявления безнравственного понимания законов нравственности.

Однако природа пушкинской драмы — это максимальное напряжение интеллектуальной и эмоциональной жизни человека, застигнутого поэтом в минуту апогея его прекрасной или губительной страсти. А в спектакле, доставляющем эстетическое наслаждение своим высоким профессионализмом, создавшим художническую атмосферу для восприятия пушкинских трагедий, нет трагедийной мощи чувств. Они умиротворены, отброшены в глубь столетий, подернуты дымкой светлой печали, они впечатляют, но не потрясают.

В чем же тут дело? В вахтанговской форме спектакля? В трактовке? Нет. Вахтанговское этого спектакля — его лаконизм, крупный план, ритмическая четкость, ясная выверенность идейной задачи — все это в природе пушкинской поэтики. Торжество гуманистического идеала как нравственный итог спектакля — это тоже пушкинский взгляд на жизнь и ее законы. Дело в том, что, разглядев «вечное» в Пушкине, театр прошел мимо конкретности этого «вечного» для людей 1962 года.

И если «Маленькие трагедии» Пушкина, как и все подлинно великое в искусстве, рождены впечатлениями современной ему действительности, то дело театра наполнить их новой живой конкретностью наших дней и раздумий. Ведь конкретное — единственная форма существования вечного. Мы и завтра придем к Пушкину в этот же зал уже с новыми мыслями и с новыми вопросами. И театр через пушкинское слово, вместе с Пушкиным должен будет снова и снова отвечать завтрашнему дню.

Г. Зорина



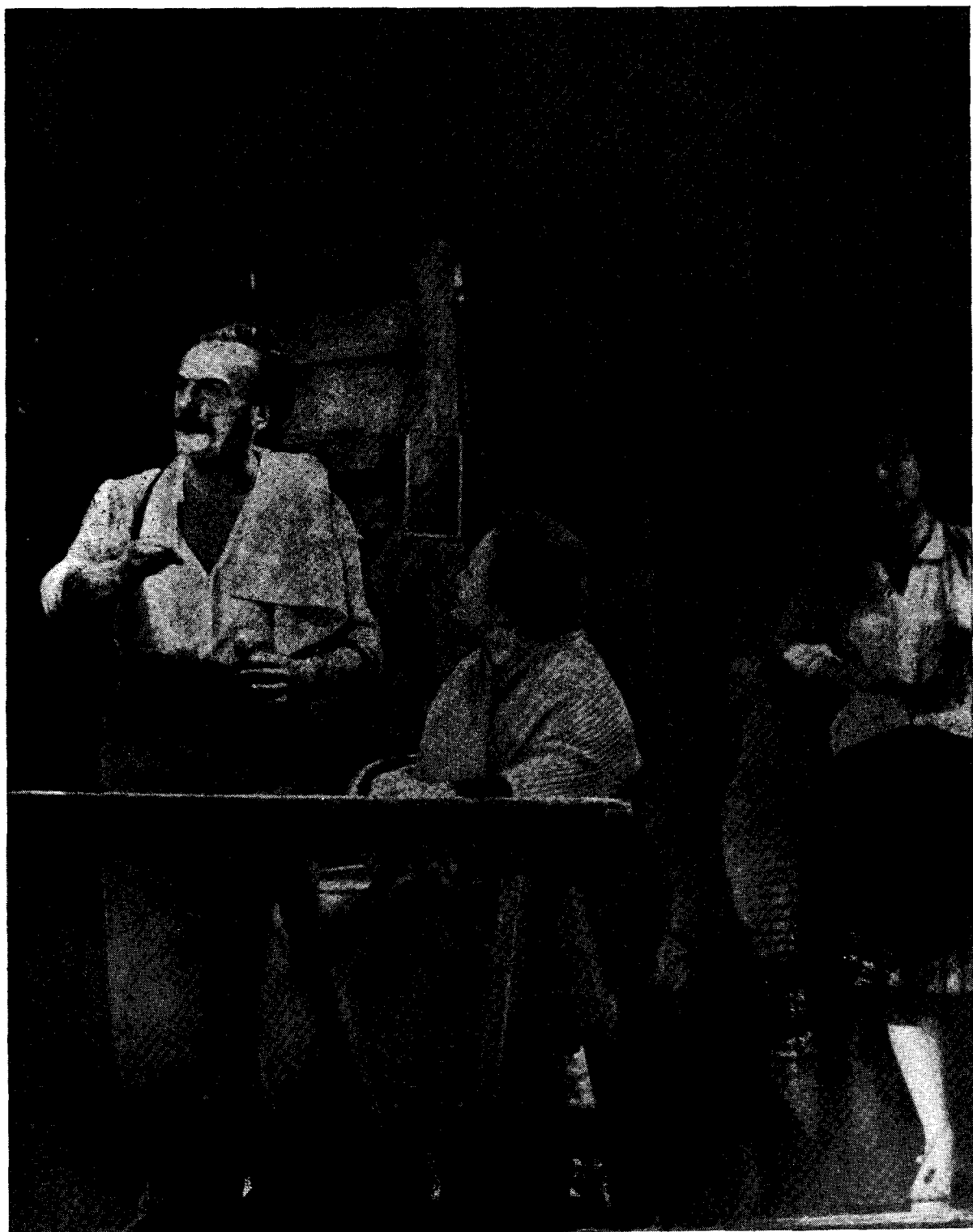
П. Марков

ПЯТЬ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА ЭДУАРДО

Долгожданный проезд труппы Эдуардо Де Филиппо в Москву во многом разрушил привычное представление не только о драматургии Де Филиппо, но и о методах ее интерпретации. Привыкшие к известной парадности постановок Де Филиппо на советских сценах, мы были до некоторой степени изумлены отсутствием яркой цветистости и красоты, которые привычно связываются в нашем представлении с итальянской жизнью в целом, и с драматургией Де Филиппо в частности. Мы справедливо восхищались в свое время изысканностью декораций Сарьяна, и сумрачные интерьеры театра Де Филиппо бы-

ли для московского зрителя неожиданными.

Между тем в ходе спектаклей мы все более и более подчинялись их обаянию. Всякому, бывавшему в Неаполе, невольно приходили в голову точные ассоциации с неаполитанской жизнью, которой отдает свой талант, свои мысли, надежды и тревоги замечательный итальянский драматург. Вспоминались высокие, холодные и неудобные дома в одном из рабочих районов, где помещается красивый и изящный театр Сан Фердинандо. Де Филиппо водил делегацию по театру, созданному его усилиями, с гордостью за то, что ему удалось на месте разрушенного бомбежкой и войной те-



«Неаполь — город миллионеров». Сцена из спектакля

Фото Ю. Зенковича



«Призраки». Паскуале Лойяконо — Эдуардо Де Филиппо, Раффаэле — Уго д'Алессо
Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

атра построить новое удобное и комфортабельное здание. Вспоминался старый неаполитанский театр, из которого исходит драматургия Де Филиппо, театр Скарпетта и Вивиани, ни в коем случае не блиставший роскошью костюмов и изысканностью постановочных средств, но неотрывный от неаполитанцев с их своеобразным представлением о роскоши и богатстве, с их небогатой, открытой для посторонних жизнью. Вспоминались спектакли театра сильнейшего актера и драматурга Вивиани, игравшего свои пьесы два раза в вечер, в антрактах общавшегося со зрителями — и, казалось, трудно было отличить загримированных актеров от окружающей их толпы. Вспоминался и Эдуардо Скар-

петта, пьесу которого «Турок-неаполитанец» мне пришлось увидеть в постановке Эдуардо Де Филиппо.

Как известно, Эдуардо Де Филиппо руководит двумя театральными коллективами: один из них посвящен исполнению преимущественно его пьес с его участием и под его режиссурой, другой носит название «Скарпеттиана» и предназначен для исполнения пьес исключительно Скарпетта.

При мне в театре Сан Фердинандо играла труппа «Скарпеттиана», в этом изящном, сделанном по последнему слову техники здании она сохраняла буффонность, простоту и крайнюю заразительность актерской игры и не могла похвастаться какой-либо помпезностью или нарядностью. Было со-

вершено очевидно, что парадность отнюдь не привлекательна для руководителя театра. Вслед за Скарпетта и Вивиани Эдуардо Де Филиппо явно отвергает театральные украшения; он совершенно откровенно полемизирует с какими-либо театральными чрезмерностями, заслоняющими от зрителя ту правду искусства и жизнь, с которой он хочет познакомить зрителя. Такого рода качества его спектаклей вызвали даже у многих московских театральных зрителей обвинение в том, что режиссерская часть спектаклей Де Филиппо не находится на должной высоте.

Но прежде чем выносить такое решительное и безоговорочное суждение, нужно, на мой взгляд, вдуматься в самую природу и смысл театра Эдуардо Де Филиппо. Только для зарубежных гастролей труппа театра именуется труппой театра Эдуардо Де Филиппо, — у себя на родине, в Италии, она носит гораздо более скромное и для итальянцев более красноречивое название — театр Эдуардо. Даже в московских программах, изданных в Милане, он обозначен просто «Эдуардо». В этом наименовании сказывается не только скромность, но и огромная популярность, которую Де Филиппо приобрел, особенно в средней и южной Италии, и которая обозначает его теснейшую связь с народом.

Эдуардо Де Филиппо, продолжая традиции Скарпетта и Вивиани, является плотью от плоти Неаполя,



«Филумена Мартурано». Филумена — Реджина Бианки
Фото Ю. Зенковича

вернее, демократических слоев Неаполя, и только в этой связи можно себе представить смысл и суть его режиссуры. Ее нельзя судить по оригинальности мизансцен — она не для этого предназначена; ее нельзя судить также и по неожиданной декоративной изобретательности — Де Филиппо имеет в области декоративного решения свои приемы. Но когда вы смотрите пять представлений театра Де Филиппо, среди, казалось бы, случайной мебели у вас — хотите вы этого или не хотите — неожиданно возникает образ Неаполя, художественный типичный образ небольшой неаполитанской квартиры с таким обычным и легким выходом непосредственно на улицу, с тем, что улица и жизнь просто вливаются в скромные пределы помещения и вы как бы чувствуете все время дыхание Неаполя, хотя Де Филиппо не пользуется для создания такого впечатления ни фотографически точными пейзажами, ни красивыми задниками.

Говоря о богатстве действующих лиц, мы порой его преувеличиваем и причисляем героев комедий Де Филиппо к гораздо более высоким слоям населения, чем те, к которым они принадлежат. Герой «Филумены Мартурано» Доменико Сориано всего-навсего — владелец двух кондитерских. Филумена Мартурано неграмотна. Эдуардо Де Филиппо не боится вскрывать в своих спектаклях социальную принадлежность своих героев, их экономическое положение.

Для Де Филиппо чрезвычайно существенно появление на сцене именно атмосферы Неаполя, в крайнем случае южной Италии, но не римских палаццо, не флорентийских замков. Даже в «Призраках», хотя, на мой взгляд, это наименее увлекательный из спектаклей, привезенных Де Филиппо, — его меньше всего интересует натуралистическая передача роскоши забытого неаполитанского дворца — его заботит передать общее ощущение пустоты и заброшенности дома.

Де Филиппо как режиссера никак нельзя обвинить ни в чрезмерной условности, ни в каком-либо натурализме. Многие, пожав плечами, могут сказать, что его спектакли возвращают нас по своей технологии к давно отжившим формам театра конца XIX века.

Позволю себе с этим определением не согласиться. Мне кажется, что в этом заключена некоторая узость понимания ре-

жиссерского искусства. Каждому остается право толковать по-своему Де Филиппо и справедливо и высоко оценивать спектакль «Филумена Мартурано» в Вахтанговском театре и «Моя семья» в Центральном театре Советской Армии. Евгений Симонов и Шатрин, Рубен Симонов и Мансурова, Добржанская, художник Сарьян имеют полное право на свое истолкование Де Филиппо, точно так же как Де Филиппо имеет еще большее право на свою интерпретацию своих пьес и на свое режиссерское толкование.

Все пять пьес, привезенных Де Филиппо, идут в одной установке. Она сперва вызывает удивление, потом к ней привыкаешь, затем она ощущается как непреложная необходимость. Для Эдуардо эта установка — принцип, закон, от которого он не может и, вероятно, не хочет отказаться. Она представляет собой как бы скелет театра. Мы видим даже колосники, не закрытые никакими падурами и арлекинами, те колосники, которые служат для поднятия и опускания живописных и иных задников, неизбежно параллельно рампе идет не очень высокая стена, в которую легко вставляются в тех или иных местах окна, двери, обозначающие вход в кухню и другие комнаты, или широкие двери, ведущие непосредственно на улицу. У колосников маячит верхняя сторона обычных задников. На самой сцене немногочисленная мебель стоит в довольно незатейливых мизансценах. Мебель берется Де Филиппо в тех театрах, в которых он играет; она подборная. Самая же установка есть образ бродячего театра в Италии XVIII века. В этой установке невозможно представить себе спектакли роскошной придворной труппы; она демократична по существу, как демократична по существу вся драматургия Де Филиппо.

Можно заподозрить театр в стремлении к музейной реставрационности и эстетизации старины. Между тем такое предположение не приходит даже в голову. Де Филиппо откровенен со зрителем — он верит в силу театрального очарования. Стоит только себе представить отсутствие этого высокого пространства, в данном случае открывающего сцену Малого театра, во всей ее высоте, — как собственно игровое пространство покажется узким и душным. Эта высокая установка как бы дает зри-

телю простор воздуха — между тем как его фантазия, подкрепленная размещением мебели, создает конкретную атмосферу пьесы — и вдруг оказывается, что вы уже не спутаете квартиру Дженнаро, с ее скученностью, и удобную столовую мэра района Санита. Более того — зрители хорошо представляют себе и иные, не показанные комнаты квартиры и даже уличную жизнь Неаполя. Де Филиппо рассчитывает на ассоциативную силу воображения у зрителя — и он несомненно выигрывает. Он выигрывает потому, что исполнители сами верят и заставляют верить зрителя в так называемые предлагаемые обстоятельства, в место действия, в окружающую обстановку.

Режиссерское искусство Эдуардо Де Филиппо заключается преимущественно в вере в силу актера и в необыкновенно точно ощущаемой смене ритмов и темпов каждой его пьесы при крайней скупости и кажущейся элементарности мизансцен. Вот чему следует учиться у Де Филиппо нашим молодым да и не только молодым режиссерам. Он не боится тишины на сцене, которая внезапно взрывается бурной речью и возгласами.

Де Филиппо умело пользуется контрастами. Возьмем хотя бы первый акт «Неаполя — города миллионеров». Он начинается почти натуралистически: Де Филиппо появляется, застегивая штаны; дело отнюдь не в этой, казалось бы, натуралистической детали — а в ритмическом образе пробуждающейся квартиры, с ее перебранками, спешкой, прибеганиями и убеганиями; и, напротив, напряженная тишина господствует в сцене мнимой смерти Дженнаро, и только в склоненных фигурах чувствуется внутреннее беспокойство и тревога.

Примером исключительной актерской выразительности и режиссерской смелости может служить хотя бы первый акт «Филумены Мартурано», который оба центральных исполнителя ведут, почти не меняя основной мизансцены: одна — на правой стороне, другой — на левой стороне сцены. Но какое разнообразие в оттенках поведения, в смене поз — и у Филумены, и у Сорнано, — как каждое новое доказательство, упрек, самозащита вызывают новое выразительное положение тела.

Эдуардо Де Филиппо окружен коллективом, тонко чувствующим своего руководи-

теля и создающим отличный сценический ансамбль, настолько яркий и увлекательный, что и спектакли становятся такими же яркими и сильными. Это зависит прежде всего от того, что актеры, обладающие превосходным темпераментом, нигде не выпячивают наружу темперамент и живут в нем органически: в преимущественно быстром ритме речи, в остро брошенных взглядах, в неожиданности прорывающихся порой бурных движений, в жестуляции, очень красноречивой и решительной и в почти полной статуарности, когда того требует сцена, — в каждом из них живет полная достоверность жизни и подлинного искусства. Они будто не видят зрителя, хотя полностью чувствуют зрительный зал; они как бы живут атмосферой зрительного зала — редкое и замечательное свойство, — в то же время живя столь достоверной жизнью; они, видимо, испытывают огромное наслаждение от процесса актерской игры. Никким образом их нельзя упрекнуть в застенчивости, но еще меньше их можно заподозрить в назойливости. Они на сцене как будто убеждены в том, что имеют право быть откровенными, в той же мере откровенными, строгими и целомудренными, как неаполитанцы в своей личной жизни и у себя дома.

Мера дарования отдельных актеров, составляющих труппу Эдуардо Де Филиппо, вероятно, различна, но некоторые из них обладают явным и значительным талантом. Здесь, конечно, в первую очередь нужно говорить об основной партнерше Эдуардо Де Филиппо, исполнительнице всех центральных ролей в его пьесах — Реджине Бианки. У нее отличные внешние данные: высокий рост, глубокий грудной голос. Она равно достоверна в самых различных ролях. Ее неграмотная, решительная, но глубоко любящая, убежденная Филумена настойчиво защищает свое право на жизнь сыновей, право, продиктованное не роскошью и самолюбием, а выстраданное всей ее жизнью, — простое и как будто элементарное, но такое серьезное право на жизнь.

С великолепной серьезностью, с чувством какого-то самоиздевательства, невозможности освободиться от самой же собой созданных мучений играет она полусумасшедшую Беатриче в пьесе Луиджи Пиранделло «Колпак с бубенчиками». В финале



«Мэр района Санита». Джеральдина — Анжела Пагано, Дон Антонио Барракано — Эдуардо Де Филиппо
 Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

она обнаруживает не только колоссальный темперамент, но и достигает подлинно трагической силы, когда чувствует себя уже обреченной на сумасшествие.

Очень хороший и мягкий актер Уго д'Алессико. Появляясь вместе с Антонио Казагранде, он является достойным партнером Эдуардо Де Филиппо.

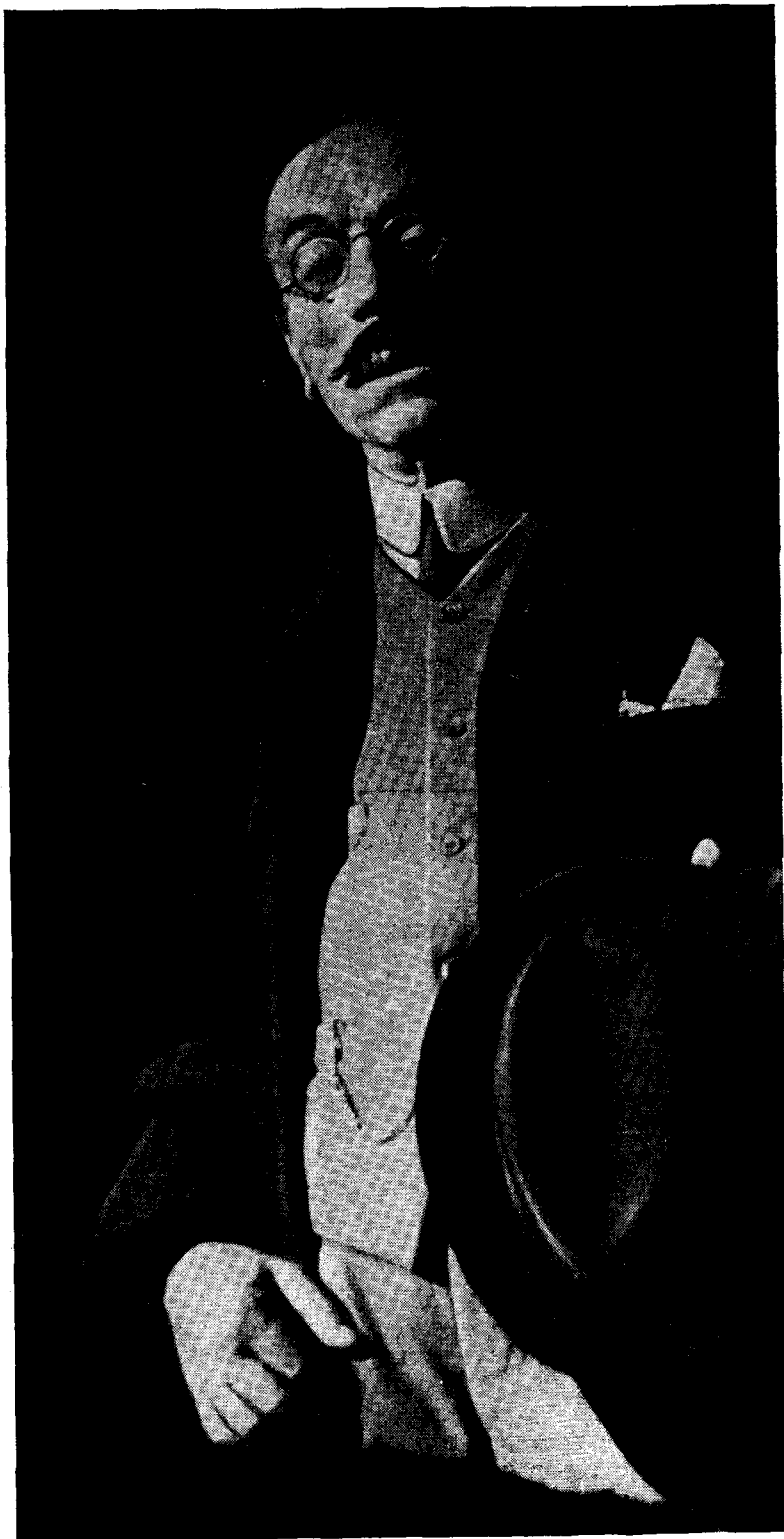
Главные роли во всех пьесах играл, конечно, Эдуардо Де Филиппо. Порой казалось, что он из пьесы в пьесу повторяет один и тот же образ и одно и то же лицо. Нет более несправедливого суждения. Эдуардо Де Филиппо действительно очень скуп в своем внешнем перевоплощении, и вместе с тем он его достигает путем овладения, последовательного и глубокого, внутренним зерном роли. Он является, по существу, основным интерпретатором своих пьес. Уже давно и хорошо известен глубокий гуманизм Эдуардо Де Филиппо.

Сейчас мы увидели совершенного и тонкого актера. Он играл преимущественно, как говорят теперь, маленького человека. Но каждый из созданных им образов замечателен внутренним сознанием своего долга и своей требовательностью к жизни.

Я не думаю вообще, что пиранделлизм, хотя Эдуардо и считает Пиранделло своим учителем, особенно свойствен Де Филиппо. Как бы порой парадоксально он ни строил положения своей пьесы, эта парадоксальность интересует его не столько как предлог для постановки головоломных вопросов и задач зрителю, сколько для проникновения в душу человека во имя утверждения права человека на жизнь. Я думаю, что между Пиранделло и Де Филиппо идет даже какая-то невысказанная внутренняя полемика. Она касается преимущественно, маленького человека и понимания его места в жизни. Мы порой злоупотребляем понятием «маленького человека» и охотно

приписываем его равно Достоевскому и Шолохову, Т. Уильямсу и Де Филиппо. Но Де Филиппо утверждает свое понимание маленького человека. Пиранделло, а вслед за ним Т. Уильямс неизменно выдвигают на первый план ущемленность человека, его неполноценность, убожество и узость его интересов, замкнутость и отъединенность — как непреложный закон жизни. В своей драматургии Де Филиппо идет другим путем и в своем центральном герое отмечает другие стороны. Драматургия Де Филиппо становится все серьезнее и требовательнее. Не напрасно он включил в свой репертуар «Неаполь — город миллионеров», одну из пьес, в которой более точно сформулировано его отношение к действительности, его требовательность в отношении к ней.

Да, конечно, на всех пьесах Де Филиппо лежит печать неизбежной горечи, но в то же время нельзя не видеть и не слышать пронизывающую их любовь к человеку. Характерно в этом смысле и противопоставление замечательно сыгранных им образов в «Призраках» — Паскуале Лойяконо и в «Колпаке с бубенчиками» Чампа. И там и здесь мы видим маленького ущемленного человека. Но, если в «Призраках» Де Филиппо этот маленький, верящий человек, закрывая глаза даже на возможность обмана среди людей, в результате побеждает, то в «Колпаке с бубенчиками» Пиранделло спокойная жажда справедливости обращается в ярост-



«Колпак с бубенчиками». Чампа — Эдуардо Де Филиппо



«Колпак с бубенчиками». Сцена из спектакля

Фото Е. Явно

ную жажду мщения. Это как бы два полюса, между которыми стоят образы, сыгранные Де Филиппо. В «Колпаке с бубенчиками» Де Филиппо играет затаенного, очень умного человека, мелкого служащего, его глубоко ущемленное самолюбие. И все в этом человеке — в визитке, в подозрительном взгляде, в какой-то особой манере держаться, в которой чувствуется стремление сохранить свое достоинство, и неизбежная угодливость — все в этом человеке горит внутренне сдержанным темпераментом — и не любовь, а ненависть владеет им. Мы как будто не узнаем здесь такого мягкого Де Филиппо, даже весь его внешний вид сух и зол. Он бережет и взвешивает каждое слово, владея подтекстом и вторым планом. В этой роли Де Филиппо изумителен. Он постепенно подводит своего оскорбленного героя к бурному взрыву наполненных чувств. В финале пьесы он доходит до яростного и открытого самовозбуждения, почти до дьявольского хохота;

он не может стоять на ногах, он торжествует, он аплодирует себе, он валится от смеха на диван, когда виновница его несчастья осуждена на заключение в сумасшедший дом, осуждена, по существу, несправедливо, лишь во имя сохранения условных понятий о морали и чести.

«Призраки» тоже в какой-то степени пронизаны пиранделлизмом, но это в значительной мере и полемика — парадокс неожиданно обращается в реальное счастье. Робкий, такой ничтожный мечтатель хочет верить, что призраки приносят ему деньги и счастье. Мне кажется, что сила исполнения Эдуардо Де Филиппо этой значительной роли в том, что, играя этого маленького, как будто наивного человека, он раскрывает, как Паскуале Лойяконо заставляет себя верить в существование призраков, как он отклоняет от себя внутренне всевозможные подозрения, как он боится раскрытия для себя жестокой правды, а именно той, что нет никаких призраков, а есть лишь

любовник жены, снабжающий его деньгами. Он счастлив, по-детски счастлив, когда может отстранить от себя пугающие его подозрения. С какой нежностью, откровенностью и обаянием рассказывает Паскуале отсутствующему на сцене профессору, сидя на балконе, свои удачи и неудачи. Высшая сцена Де Филиппо в этой пьесе — финал; он встречается с любовником жены, стоя на балконе, и робко продолжая надеяться, что перед ним стоит действительно призраком, он страстно умоляет его о продолжении обмана.

Среди двух этих крайних образов Де Филиппо есть и Сориано в «Филумене Мартурано», которого он играет совсем отлично от превосходного, нам уже известного Рубена Симонова. Его Сориано гораздо более чувствует свою вину перед Филуменой и совсем лишен великолепной парадности Симонова. Он намного более робок, этот Сориано, но и в то же время намного более мечтателен. Его увлечение Дианой поверхностно. Он гораздо более чувствует свою связь с Филуменой, и в нем гораздо сильнее живет жажда продолжить человеческое счастье.

Замечательна та простота, с которой держится Эдуардо Де Филиппо на сцене, то умение слушать и следить за партнером, которым он владеет. Его наибольшей победой я считаю «Неаполь — город миллионеров», как и вообще, мне кажется, этот спектакль наиболее слаженный из всех показанных в Москве. Здесь в полной мере ощущается тот образ Неаполя, о котором я говорил вначале. Здесь был до конца понят ритм неаполитанской жизни, здесь Де Филиппо проводит более ясную, чем где-либо, линию в развитии и созревании маленького человека на пути к глубокой человеческой мудрости.

Истинная сущность искусства Эдуардо особенно сказывается в финале второго акта, в сцене возвращения измученного Дженнаро с войны. Худой, бледный, с таким частым у Эдуардо недоумевающим-просящим и ожидающим взглядом, в поношенной солдатской одежде, нерешительно стоит Дженнаро на пороге своей, когда-то нищей квартиры. Робко и тягостно чувствует Дженнаро неуместность солдатской формы и тяжелых ботинок рядом с чистой и нарядностью неожиданно преуспевающей семьи. Его накопившееся долгими

месяцами желание поделиться своими мыслями и чувствами наталкивается на чуждые ему интересы его близких, по своему даже обрадованных его возвращением. Эдуардо — Дженнаро охватывает тягостное чувство одиночества: так отчужденно слушать, так тоскливо смотреть может только очень большой актер. В заключительной беседе Дженнаро с женой — у Филиппо нет никакой внешней лучезарности и ни грамма театрального пафоса. Он даже сумрачен, вынося свое решение. Сумрачен и тверд. Он как бы смотрит в глубь себя. Ему предстоит нелегкий путь.

Но если в «Неаполе — городе миллионеров» Эдуардо Де Филиппо драматургически доводит свой образ человека, пришедшего с войны, до мудрости, отстраняющей от себя всякие соблазны и утверждающей человека в глубоком смысле этого слова, то его последняя пьеса проникнута уже сознанием невозможности одинокой борьбы и назревающего протеста против окружающей действительности.

В «Мэре района Санита» Эдуардо как бы появляется в некотором новом обличье. Есть в самой манере Дона Антонио держаться прямо что-то преднамеренное, какое-то постоянное усилие, выдающее его усталость и стремление победить наступающую старость. Ему тяжело, очень тяжело, этому обаятельному старику. Больше всего от сознания безнадежности добиться путем добрых дел справедливости, которую он пытался достичь в течение многих лет пребывания на посту мэра. Ему уже не помогает тот мягкий, ласковый юмор, с которым он отсчитывает воображаемые деньги, передавая их ростовщику О'Назоне. Покушение на его жизнь означает крушение его надежд. Ему остается только выполнить последнюю хитрость, последнее, идущее на пользу людям лукавство, передать вексель ростовщика на два миллиона лир своим близким.

В последний раз вспыхивает в Антонио его юмор, последний раз освещает его усталое лицо.

Последний раз появляется на его лице мимолетная ласковая и мудрая улыбка. Эдуардо играет предчувствие смерти: оно в его слабых движениях, в уходящем от житейской суеты взгляде, в наступающей отрешенности. Антонио покидает ком-

пату, по-прежнему пытаюсь держаться прямо — даже с вызовом; но этот тихий, полный какой-то решимости уход — уход в смерть — не вызывает в зрителе чувства безнадежности. Зритель побежден высокой человечностью, которой проникнут образ Антонио. Пьеса кончается неожиданно. Тихий друг Антонио Фабио — восстает; он бунтует. Тема бунта завершает пьесу о жизни человека, который жертвовал собой ради призрачного спокойствия других. Фабио не может и не хочет мириться с гибелью Антонио: зритель разделяет гнев Фабио. Встречи с Антонио делали людей чище, и память о них оставалась неизгладимой; так же неизгладимы встречи с Эдуардо Де Филиппо — художником необычайной чи-

стоты и мудрости, пробуждающем волю к жизни и любовь к человечеству.

Эдуардо Де Филиппо смотрит на жизнь с позиций высокой требовательности, сознавая, однако, что путь к победе подлинного гуманизма труден. Эдуардо беспокоит и тревожит совесть, но он неколебим в своих убеждениях. Потому-то эти внешне сумрачные спектакли, рисующие на первый взгляд незатейливую жизнь простых неаполитанцев, на самом деле приобретают общечеловеческое значение. Многим эти спектакли могли показаться старомодными. На самом деле в них говорит подлинное мужество новатора и огромный художественный вкус необычайно светлого художника и человека.



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 29/IV 1962 г.	A06193	Подписано к печати 18/VI 1962 г.
Объем 12 п. л. + 1 вклейка	Тираж 22 000 экз.	Формат 84×108 ¹ / ₁₆
Уч.-изд. л. 21,48		Цена 1 руб. Заказ 296

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза. Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.