

# ДВАДЦАТЬ ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ

# Театр

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

9

Сентябрь

1967

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
 «Искусство»  
 МОСКВА

## В НОМЕРЕ:

Олег Стукалов — Окна — настужь. Пьеса в  
 одиннадцати картинах . . . . . 3

## ДИСКУССИЯ

### НОВОЕ В ЖИЗНИ — НОВОЕ В ДРАМЕ

Александр Корнейчук — Разговор о драма-  
 тургии . . . . . 33  
 И. Соболев — Поиск, спор — истина . . . . . 37  
 Юр. Зубков — Потомки Ноя . . . . . 42  
 Д. Золотницкий — После драки кулаками  
 машут . . . . . 52

### Дискуссионные портреты

Ю. Волчек — Тема с вариациями . . . . . 61

### А ваше мнение!

Абдурахман Алиев — Вячеслав Бровкин —  
 Петро Василевский — Георгий Георгиев-  
 ский — Анатолий Делендик — Надежда За-  
 мотина — Михаил Мансуров — Георгий  
 Яковлев . . . . . 66  
 Дискуссия обсуждается драматургами . . . . . 72

В. Сахновский-Панкеев — Театр верен себе 74  
 Л. Булгак — В театре имени Гоголя . . . . . 85  
 Ю. Рыбаков — Традиции нарушаются — тра-  
 диции живут . . . . . 95  
 А. Чернова — В тени развесистого сомбреро 102  
 И. Шток — Слово о зрителе . . . . . 111

## ПРЕМЬЕРЫ

А. Гатеня — «Знакомьтесь, Балуев!» . . . . . 117  
 И. Соловьева — «Цветик-семицветик» . . . . . 118  
 Бор. Медведев — «Дайте крышу Матюффлю!» 120  
 А. Владимирская — Вечер балетов Стравин-  
 ского . . . . . 122  
 В. Шитова — «Гость из ночи» . . . . . 124

## КНИГИ О ТЕАТРЕ

М. Баскин — Против современной буржуаз-  
 ной эстетики . . . . . 126  
 Н. Громов — Серьезные недостатки серьез-  
 ного труда . . . . . 130  
 Газетное обозрение . . . . . 140

## МЕМОАРЫ

А. Файко — Из тетради драматурга. Радин 143

## ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ 155

## ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

Д. Шестаков-Дмитриев — Водородная бомба  
 и Аристофан . . . . . 173  
 Н. Шереметьевская — Продолжение зна-  
 комства . . . . . 178  
 Интервью через шесть лет . . . . . 184  
 По театрам мира . . . . . 186

Обложка художника Б. Семакова



● ЛЕГ  
(ТУКАЛОВ)

ОКНА

НА (ТЕЖЬ)

ПЬЕСА В ОДИННАДЦАТИ КАРТИНАХ

Художник В. Колтунов

## ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Наташа.  
 Варвара Тимофеевна — ее мать.  
 Лавровский — муж Наташи.  
 Кирилл — брат Наташи.  
 Балочкин.  
 Бакушев.  
 Мони́на.  
 Павел.  
 Вася — его брат.  
 Зойка.

Прошеляга.  
 Сергеев.  
 Седой человек.  
 Первый парень }  
 Второй парень } *вчерашние школьники.*  
 Первая девушка }  
 Вторая девушка }  
 Бородач } *пациенты в больнице.*  
 Дама }

## КАРТИНА ПЕРВАЯ

Просторная комната с высокими потолками погружена в полумрак. Скорее угадывается, чем видна, старая массивная мебель — книжные шкафы, уходящие к потолку, длинный и широкий диван. На овальном столе большая фарфоровая лампа под абажуром. За столом сидит Варвара Тимофеевна. Она кутается в платок и раскладывает пасьянс. Рядом вяжет Мони́на.

Бакушев (*расхаживая*). А что говорит Иван Иванович?

Балочкин (*с дивана, рассеянно*). Иван Иванович ничего не говорит.

Варвара Тимофеевна (*раскладывая карты*). Молчать хорошо, безопасно и красиво.

Мони́на. Это ново.

Варвара Тимофеевна. Молчание вообще красиво, а молчаливый мужчина всегда красивей говорящего.

Бакушев (*с сомнением*). Гм...

Варвара Тимофеевна. К тебе это не относится.

Бакушев. Но все-таки: что же говорит Иван Иванович? В конце концов, он отец Юрия и свекор. Бывал здесь, и часто. Производил милое впечатление, мы как-то выпили с ним рюмку водки.

Варвара Тимофеевна. Впечатление, что он хлещет прямо из горлышка. И что тут милого? Толстеющий мужчина с довольно глупым лицом. Сынок шире, побойчее, мягко стелет, да жестко спит.

Мони́на. Ах, сейчас так мало осталось в жизни милых людей, и даже дети...

Бакушев. Дети даются трудно — это правда. А в нынешнее время...

Балочкин (*вздыхая*). Бедное, бедное наше нынешнее время.

Бакушев. Я знаю, что вы умеете превосходно усмехаться, Саша. Но, право, это не так уже и смешно. Молодежь растет без нравственных устоев, без морального стержня.

Балочкин (*вздыхая*). Куда идем, куда идем...

Варвара Тимофеевна. Никуда. А может быть, и дальше.

Мони́на. Дальше некуда.

Бакушев. Вот именно.

Балочкин. Что — «именно»?

Бакушев. Я говорю об отсутствии нравственных устоев у нынешнего поколения.

Балочкин. Пускай у вас не болит голова за него. Нынешнее поколение отлично разбирается в своих устоях и знает, куда идти... А вот вы, дядя Илюша, честное слово, превращаетесь в брюзжащего старца. Простите, но пенсия не пошла вам на пользу.

Мони́на. Они все время говорят о политике.

Бакушев (*возмущенно*). Эт-то!.. Варя и... в твоём доме... Молокосос, мальчишка!

Балочкин. Ну вот, началось...

Варвара Тимофеевна. Не ссорьтесь, дети. Выпил бы рому, Илюша. Хороший гаванский ром, Кирилл принес третьего дня.

Бакушев, ворча, отходит к книжным шкафам.

Монина (*поднимая глаза*). Гавана... Это в Африке?

Варвара Тимофеевна. На Кубе. Газеты нужно читать. Там всегда все очень хорошо сказано.

Балочкин (*улыбаясь*). У вас поразительно девственное восприятие мира, Юлия Карповна.

Монина. Дура, да? Отчего вы меня не любите, Саша?

Балочкин. Вы и в самом деле не знаете, что на Кубе революция?

Монина (*пожимая плечами*). Отчего ей и не быть там? Революция не выбирает мест.

Бакушев. Это вопрос тонкий.

Варвара Тимофеевна. Она уже кончилась, Юля, кончилась. Можешь спать спокойно.

Монина. Я всегда сплю спокойно. Значит, кого нужно было порезать — порезали?

Балочкин. Врагов революции там не резали, а ставили к стенке.

Бакушев. Так гуманнее.

Монина. Бедные...

Балочкин. Кто бедные? Контрреволюционеры?

Монина. Люди. Все люди, Саша... Ах, сейчас в жизни так мало счастья, тишины... Представьте — вчера ночью в нашем переулке зарезали шофера такси. Из-за десяти рублей. Два парня по семнадцати лет. И я подумала...

Бакушев (*отмахиваясь*). Какая разница, что вы там подумали, Юлия Карповна, и что подумал я, и что мы все подумали... Я говорю, что нет трепета, страха, ответственности за содеянное. Все можно и все дозволено.

Балочкин. Страшная картина. Ну а законы? Они не в счет?

Бакушев. Что стоит любой закон и даже суд, если нет суда собственной совести!

Варвара Тимофеевна. Совесть, мой Илюша, — это послушная палка, которой пользуешься чаще для других, чем для себя. Так-то.

Бакушев. Софизм сомнительный. Я говорил вообще о крушении нравственных устоев, и если...

Балочкин (*запальчиво перебивает*). У вас слишком острая страсть к обобщениям, дядя Илюша.

Бакушев (*ядовито*). Юрист должен уметь обобщать факты, молодой человек, даже если он и на пенсии.

Балочкин. У вас нет фактов, значит, нет обобщений. Вам просто охота поточить язык и покипятиться. Определенно, дядя Илюша, пенсия не пошла вам на пользу.

Бакушев (*раздраженно ходит по комнате*). Возможно, возможно.

Балочкин. Не сердитесь.

Бакушев. Возможно.

Балочкин. Я не хотел вас обидеть.

Бакушев. Возможно.

Балочкин. Но я, честное слово, не желал вас обидеть.

Бакушев (*саркастически*). Возможно, безусловно и непременно. Вы никогда не желаете обидеть. Вы всегда поступаете благородно, безупречно и... и превосходно. А выходит — дрянь, дрянь!

Балочкин. Никогда я не делал вам ничего плохого.

Бакушев. О, конечно, безусловно... До такой степени чепуха, что о ней даже и говорить не стоит, не то что уж думать. (*Патетически*.) Стоит ли говорить о женщине, которую бросили, как сношенную рукавицу с руки! Чепуха, да и только...

Балочкин. Добралась-таки...

Варвара Тимофеевна (*вспылив*). Оставь свой дурацкий тон, Илья. Выпил бы лучше рому. Отличный гаванский ром принес третьего дня Кирилл.

Монина. Бедная Наташа. И кто мог подумать, что столь порядочный человек окажется негодяем!

Варвара Тимофеевна. Вздор. Он человек и хочет жить по-человечески, а не по-собачьи.

Бакушев. Хватать, попить, отбрасывать и идти дальше без сомнений и воспоминаний. Вполне современно. В духе времени.

Варвара Тимофеевна. Вздор, вздор... Испокон веков мужики бросали баб и бабы бросали мужиков. От пещеры и до последнего дня пол остается полом, в какие одежды ни рядись.

Монина (*поднимая глаза*). Да, половой вопрос... Чтобы на него ответить, не хватит и жизни.

Бакушев. Но форма... Я говорил о форме.

Варвара Тимофеевна. И даже форма не изменилась. Разве что в пещер-

ный век мужик уходил, забирая дорогую сердцу шкуру, ну а теперь он уносит с собой любимые галстуки. Что ты там при- молк, Саша?

Балочкин. Слушаю.

Варвара Тимофеевна. И на ус мотаешь?

Балочкин. Нет. Не мотаю.

Варвара Тимофеевна (*раскладывая карты*). Нет, дружок, мотаешь. Ты только и делаешь, что ходишь и мотаешь на ус. Оттого ты и худющий такой — жердь жердю. Ходишь, мотаешь, страдаешь. А мне тебя жалко. Хочешь, пожалею и женю на Наташке? Враз пожалею и женю? Благо освободилась вакансия. Ты ведь ждал того, а, дружок?

Балочкин (*напряженно*). Если это шутка... Нельзя так, не нужно.

Варвара Тимофеевна. Конечно, шутка, дружок. Разве не видишь, что я весь вечер шучу? Сердце болит, оттого и шучу... Болит... Вот-вот вылетит из груди и лопнет.

Появляется Кирилл.

Кирилл. Опять потемки. (*Зажигает верхний свет и подходит к Варваре Тимофеевне*). Здравствуй, мама. А пожрать чего-нибудь не найдется? Страх как жрать хочется. (*Балочкину*.) И ты здесь, Саша. (*Мониной и Бакушеву*.) Давно не виделись, милые старички. Все сидите?

Варвара Тимофеевна. Ты опять не к обеду.

Кирилл. Если не считать, что я не был к обеду целую неделю.

Варвара Тимофеевна. Можешь не бывать до бесконечности, но к обеду ты являться обязан.

Кирилл (*целует ее в щеки*). Я закончил свою работу, мама. Она стояла того, чтобы ее кончить.

Варвара Тимофеевна (*со сдержанным чувством*). Поздравляю... Рада, рада.

Бакушев. О чем работа, Кирилл?

Монина. Должно быть, как всегда, интересно и необычно.

Кирилл. Новые принципы перемещения координат... так сказать, тонкие измерения.

Тихо и незаметно входит Вася Шкворин, неловкий и сутулый парень в мешковатом пиджаке и узких брюках. Он стоит, прислонившись к шкафу, и с любопытством оглядывается. Его не замечают.

Монина. Я всегда думала, что Кирилл кончит гениальностью.

Бакушев (*робко*). Но в чем суть работы, Кирилл?

Кирилл (*с лукавством*). Ловлю блох из космоса, милые старички. Блохи — прыг-поскок, прыг-поскок. А я беру и измеряю их прыжки. Просто и мило.

Вася громко смеется. Все оборачиваются и смотрят на него.

Варвара Тимофеевна. Это еще что за создание?

Кирилл. Мой приятель по работе. Мастер — золотые руки и человек хороший. Знакомься, Вася.

Вася (*выходит на середину комнаты и кашляет в кулак*). Шкворин... Василий Шкворин.

Бакушев. Бакушев.

Балочкин. Просто Саша.

Кирилл. Моя мама и ее подружка, или, как говорили в старину, компаньонка. (*Поддвигает ему кресло*.) Садись, старина, будь как дома и ничего не бойся.

Вася. А я не боюсь.

Кирилл. Пойду поищу чего-нибудь пожрать. (*Уходит*.)

Монина (*с улыбкой*). В наш век ужасно стыдно не понимать физику, но я не понимаю. Неужели к нам с того света может что-нибудь лететь?

Балочкин. Все что угодно, Юлия Карповна.

Монина. Дура, да? Отчего вы так меня не любите, Саша?

Вася (*солидно*). Частицы на землю из космоса летят — это верно, Кирилл Кириллович как раз этим занимается.

Монина. И много этих... частиц?

Вася. Количество необозримо и неисчислимо. Они все пронизывают... Проще — все и всяческие предметы, и людей, и собак... Все в общем...

Монина. Даже собак...

Балочкин. Спите спокойно и уверенно, Юлия Карповна. Вас ничто уже не может ни пронзить, ни побеспокоить.

Монина. Отчего же, Саша, я — женщина.

Бакушев (*посмеиваясь*). Это вопрос тонкий.

Варвара Тимофеевна (*подробно рассматривая Васю*). Вы сослуживец Кирилла?

Вася (*словоохотливо и добродушно*). Я? Нет. Мне до сослуживца Кирилла Кирилловича, как до звезд. Я — около. Я — токарь. В лабораториях при институте. Ну, само собой, высшего разряда. Это у меня в порядке... Фонарик у вас тонкой работы, смотрю.

Монина. Что?

Вася (*кивает на лампу*). Лампа очень красивая. И потолки у вас высокие.

Бакушев. Квартира древняя и уважаемая, молодой человек.

Вася (*оживленно*). История тут вышла с товарищем... Квартирку он получил. А теща у него хорошая женщина, но полная. Пошла она себе в санузел по своим делам и...

Монина (*холодно*). Мило...

Варвара Тимофеевна (*ровно*). Сколько раз я говорила Кириллу, чтобы не вводил в дом малознакомых людей.

Неловкая и длинная пауза. Ни на кого не глядя, Вася неловко поднимается с кресла.

Вася. Ну... Коли рожа не пришлась... Могу.

Балочкин (*усаживая его обратно*). Сиди и не ершись, парнишка. Стоит ли ершиться? Здесь любят пошутить. Здесь даже большую научную проблему обращают в скабрезную шутку... Не ершись.

Но Вася все же идет к двери. Навстречу — Кирилл.

Кирилл. Сейчас обедать, Вася.

Вася (*неохотно*). Нет, Кирилл Кириллович, я — в стояке. У вас тут красивая лампа и высокие потолки... А стояк как раз по мне.

Варвара Тимофеевна. Сколько раз я говорила, Кирилл, чтобы ты не вводил в дом незнакомых людей.

Кирилл. Ах, вот что... Это мои дела, мама.

Варвара Тимофеевна. Ошибаешься. Пока я жива и живу в этом доме, твои дела — мои.

Кирилл. Да ну вас всех к черту!

Бакушев. Началось...

Монина (*собирая рукоделие*). Я у тебя прилягу, Варя. Ужас как виски заломило.

Кирилл (*шумно, с жестами*). Вяжет! А она все вяжет. На спицах, будь они про-

кляты! Хоть бы книжку почитала. Нет, не читает. Не интересно! Да ну вас всех к черту...

Монина поспешно уходит.

(*Васе*.) Сестру муж-подлец бросил. Человека бросили, а им — хоть бы хны.

Бакушев (*укоризненно*). Кирюша...

Кирилл. И вас туда же, дядя Илюша. Да, да — к черту. К нему. Надоели вы мне до смерти...

Балочкин. Шумим, шумим...

Бакушев (*расстегивая и застегивая пуговицы на пиджаке*). Ну... Варя, с меня хватит. Я устал...

Варвара Тимофеевна (*спокойно собирая карты*). Проводи меня, Илья. Мне не докончить пасьянс в бедламе.

Варвара Тимофеевна и Бакушев уходят.

Кирилл. Склероз — и нечего делать. Запрутся с утра и ляжакуют. И шторы закрывают, чтобы свет дневной не тревожил. Видеть их не могу... Хоть бы элементарную брошюрку полистали. Не-ет. Не интересно!

Вася. У меня тоже, Кирилл Кириллович... брат совсем никудышный. Ничего не признает. Ходит с утра в трусах и пьет пиво. (*Вздыхнул*.) Родственники, куда их денешь...

Кирилл (*понемногу остывая*). И жалко и смешно... Плохо стало у нас в доме, Саша. Отец умер, будто воздух унес с собой.

Балочкин. О живых подумай, Кирилл.

Кирилл (*добродушно*). Да ну их... Ээ, склеротики вы мои, склеротики. Жалко, ору на них, а люблю. Привык. Выпьем-ка, ребята, за мою работу. Ей-богу, стоит. Выпьем гаванского рому из Кубы, символа торжества мысли! Наташки нет, жаль.

Балочкин. О ней бы подумал, Кирилл.

Кирилл (*стучит по столу кулаком*). Для меня то, что стряслось, не неожиданность. Я говорил и говорю, что Юрка Лавровский подлец! Всегда держал за подлеца, сукиного сына, и рад, что сорвался наконец на подлеца... Рад и аплодирую.

Балочкин. Это не меняет дела. Она его любит... Она в десять прилетает, Кирилл.

Кирилл (*с неудовольствием*). Любит — не любит... Свады и разводы — я ничего в этом не понимаю.

Балочкин. Она прилетает в десять. Кому-то нужно встретить, помочь, преду-

предить. Как вы все жестоки в своем эгоизме! (*Уходит.*)

Кирилл. Не будет праздника, Вася. Спешись домой со своей радостью, а натыкаешься на потемки...

## КАРТИНА ВТОРАЯ

Ресторан в аэропорту. За широкими окнами — ночной аэродром. Виднеются цепочки красных фонарей, окаймляющие взлетные дорожки. Время от времени на горизонте вспыхивает зарево и слышится грохот реактивных самолетов, взлетающих или идущих на посадку.

За столиком сидит Лавровский. Его обслуживает Павел, официант, крепкий и коренастый малый.

Павел (*расставляя приборы*). А человек, Юрий Иванович, что воробушек. Нажрался, как свинья, и сыт.

Лавровский (*посмеиваясь*). Это у тебя чисто профессиональное.

Павел. Нет. Правда. Я смотрю на людей запросто. Они куда хуже собаки и кошки, люди.

Лавровский. Тебе, наверное, крепко насолили в свое время.

Павел. А что бы стал делать огурец, если его не засолить? Он бы сгнил. Так и я. Меня ни одна зараза не берет. Какое вино пить будете?

Лавровский. Как обычно.

Павел уходит.

Пройда!

Павел (*возвращается с бутылкой*). Я людей люблю, Юрий Иванович. Но все равно люди — псы. Разве они виноваты, что они псы? (*Наливает в бокал вино.*)

Лавровский. И почему я с тобой разговариваю?

Павел. Вам так хочется, значит.

Лавровский. Пройда ты, Пашка, пройда.

Павел. Нет, Юрий Иванович. Будь я пройдой, не я вам, а вы бы мне сейчас вина подливали... У каждого своя стезя, свой случай. Вам на кино снимать, мне — вас обслуживать.

Лавровский. Ты обслуживаешь...

Павел. Сколько угодно.

Лавровский. Мрачный ты, Пашка, тип.

Павел. Нет. Неправда. Я, как воробушек, поклевал свое и — на сторону.

Лавровский. Я тебя насквозь вижу...

Павел. Нет. Не насквозь. Когда Севастополь оставляли, у крейсера зад оторвало торпедой. Вокруг синяя вода, жара и безнадежность, а с неба «мессеры» пулеметами жарят... Так вот, нас троих из всей команды выбрали. Я и еще двое. Те двое рехнулись, а я, как видите... Ни одна зараза меня не берет.

Лавровский (*поднимая стакан*). В таком случае — за героическую и легендарную личность.

Павел. По воде шлепать и смерти ждать... Героизм не в том.

Лавровский. А в чем?

Павел. Переступить, дойти...

Лавровский. Куда?

Павел. До цели.

Лавровский (*поглядывая на Павла*). Ну и ну...

Павел. Вот тебе и «ну». Правду говорю.

Лавровский. Наверное, так, Пашка, наверное. Ну а ты переступил бы?

Павел. Нет. Хребет слабый... И вы тоже — нет.

Лавровский. Не осилю?

Павел (*с хитрецей*). Куда уж вам, если вы через бабу нелюбимую переступить не можете.

Лавровский (*резко*). Не лезь!

Павел. Люди в космос летают, а вы — бабу...

Лавровский. Я сказал — не тронь!

Павел. Не трогаю. Просил — познакомь, я познакомил. Пшеничная блондинка дорогого стоит, Юрий Иванович.

Лавровский. Ты-то через все переступишь и ног не замочишь. Через стыд, совесть...

Павел (*почти весело*). Стыд, совесть. Кто их видел, кто трогал? Деньги, баба, барахло — это видел, трогал. А стыд, совесть — такого не видел, не трогал! Зря себя мучаете, Юрий Иванович.

Лавровский (*устало*). Неужели, бревно, ты не понимаешь, что в мире существуют вещи, которых нельзя ни видеть, ни трогать...

Павел. Я смотрю на людей запросто.

Лавровский. Но почему ты нас свел, Пашка?

Павел. Вам того хотелось.

Лавровский. Но почему... Нет, не кто-нибудь другой, не счастливый случай — ты, Пашка из ресторана. И почему этой женщиной я обязан именно тебе, Пашке...

Павел (*тихо*). Не гордитесь, Юрий Иванович. Гордость — плохо. (*Другим тоном.*) Водку будете пить?

Лавровский. Как обычно.

Павел (*уходит в сторону*). Дурак.

Появляется Балочкин.

Балочкин (*смотрит на Лавровского*). Мой старый друг Юрка Лавровский?

Лавровский (*оборачивается, растерян*). Сашка...

Балочкин (*подсаживаясь к столику*). Красив, наряжен, фронт... Куда летим?

Лавровский. Никуда. Скрываюсь от городского шума, от знакомых рыл. Давно не виделась! Как поживает клиника, как ты?

Балочкин. Все на месте. Я не изменяю своим обязанностям и привычкам. Как многие...

Лавровский. Намек прозрачный.

Балочкин. К сожалению, как многие...

Лавровский (*довольно гордо*). Ну, я — не многие.

Балочкин. Отмечен печатью?

Лавровский. Допустим.

Балочкин. Встать перед гением?

Лавровский (*поморщившись*). Выпил бы ты чего-нибудь...

Балочкин (*наливает вина*). За гения.

Лавровский. Или за подлеца?

Балочкин. Иногда и то и другое удачно сочетается.

Лавровский. Сначала — подлец, а потом — гений?

Балочкин. Нет. Сначала — гений, а потом — подлец.

Лавровский (*поднимаясь*). Все?

Балочкин. Кажется.

Лавровский (*постепенно взвинчиваясь*). А ты — и не гений и не подлец. Серая лошадка. Врачишка с месячным окладом в сто рублей.

Балочкин (*удивленно*). Э-э, да ты, кажется, братец, плоховат. Ишь, как из тебя полезло.

Лавровский. И не желаю я жить по вашей нищенской морали, и истин твоих суконных не желаю!

Балочкин. Нет, ты окончательно плоховат, братец. Выпей водички, присядь.

Лавровский. Не хочу.

Балочкин. Ну вот. Устал?

Лавровский (*садится и вяло подтирает голову*). Влюблен я.

Балочкин (*с участием*). Тяжело?

Лавровский. Тяжело.

Балочкин. Хорошая женщина?

Лавровский. Блондинка.

Балочкин. Это серьезно.

Лавровский (*снова вскидываясь*).

Да, серьезно! Не желаю — и надоело. Хочу основательно... Мне нужна женщина и дом на земле, а не синица в небе... Так и передай.

Балочкин (*мирно*). Передал бы сам, братец. Скажи Наташе, дескать, что у тебя хорошая женщина, блондинка... Уйди благородно, с честью.

Лавровский (*умоляюще*). Саша, ты мне друг. Поговори... скажи ей по-дружески, мягко, наплети чего-нибудь там...

Балочкин. Но ты же честный человек.

Лавровский (*вдруг, подозрительно*). Постой-постой... Ты как здесь очутился, за чем?

Балочкин. Наташа прилетит в десять. Кому-то нужно ее встретить.

Лавровский. Саша, друг, поговори...

Балочкин. Но ты же считаешь себя честным человеком... Выпей крепкого чаю, подумай и жди ее дома.

Лавровский. Собака ты.

Балочкин (*поднимаясь*). Уйди основательно, с честью, не подлецом. (*Уходит.*)

Павел (*появляется с графином*). Еще чего будете?

Лавровский. Ничего.

Павел. Без закуски не осилить.

Лавровский. Убери водку и дай крепкого чаю. Придется самому рвать кончики, самому... Чаю покрепче.



## КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Декорация первой картины.

За столом в углу сидит Вася и торопливо доедает обед. Появляется Зойка, очень милостивая и высокая девушка.

Зойка (*насмешливо*). Не глотай. Чай, не отнимут.

Вася. Свет бы зажгла. Жутко здесь.

Зойка. Деревня... Ко сну клонит?

Вася. Чего?

Зойка. В деревне всегда с потемками спать ложатся.

Вася (*разозлившись*). То-то я вижу ты из королев... Тоже мне, леди Мценского уезда.

Зойка. Ай и не угадал. Я калининская. Деревня Сухой ручей. Что смотришь? Не похожа?

Вася. Глаза у тебя сытые.

Зойка. Я на всем готовом. На харчи не жалуюсь.

Вася (*строго*). Не стыдно?

Зойка. Я одетая. И платьем не обижают.

Вася. Здоровая девка, а в прислужницах.

Зойка. Глотай знай.

Вася (*отодвигая тарелку*). Все.

Зойка. Чаю подать?

Вася. Воды выпью. Не барин. «Подать».

Зойка. Сердитый.

Вася. Холуйства не люблю. (*Строго*.) Комсомолка?

Зойка (*вдруг оробев*). Была.

Вася. А билет выкинула?

Зойка (*совсем оробев*). Не... храню. В тряпочке вместе с паспортом. Я сейчас.

Вася (*несколько величественно*). Не надо. Чего стоишь? Садись.

Зойка (*просто*). Я на кухне обедаю. (*Доверительно*.) Старуха все как есть видит. Всех в страхе держит. И Кирилл Кирилловича и дочку. Дочка у них летает, и старуха этим очень недовольна. А дочка красивая. Что ни наденет — все по ней. Добрая. И Кирилл Кириллович добрый.

Вася (*значительно*). Кирилл Кириллович — человек.

Зойка. Шутит — ужас один. Бывало, скажет чего — я и смеюсь. А лягу спать, всю ночь верчусь — с чего же я смеялась? Но он хороший.

Вася (*мечтательно*). Если бы все люди

были, как Кирилл Кириллович, мы уже все давно в коммунизме жили. (*Считает, загубая пальцы*.) На передовом фронте науки работает и все знает, во все вникает, все обществу отдает и начальству не спускает... Для будущего человек живет. (*Язвительно*.) А ты — «харчи», «на всем готовом»... Куда ты годишься со своими идеями?

Зойка. Я мушка маленькая. Меня на земле не видать.

Вася (*строго*). Не унижайся. Унижение хуже гордости. Нужно быть человеком. Тебя как зовут?

Зойка. Зойкой.

Вася. То-то... Книжки читаешь?

Зойка. «Огонек» и про шпионов.

Вася (*поморщившись*). На этом морального багажа не наживешь. Нужно читать великих классиков.

Зойка (*робко*). Вы по комсомольской линии работаете, да?

Вася. Нагрузки комсомольские имею, а вообще — работаю и учусь. Хочу в будущем стать человеком.

Зойка. Шейка у вас тонюсенькая. Небось недоедаете?

Вася (*просто*). Иногда и недосыпаю. Дел куча.

Появляются Кирилл, Варвара Тимофеевна и Бакушев. Вася неловко, с грохотом поднимается.

Варвара Тимофеевна (*кивая на Зойку*). Вижу, молодой человек время зря...

Вася (*твердо*). Спасибо за обед.

Кирилл. Учти, мама, Вася не из тех, кто легко дает себя в обиду. (*Васе*.) Поел?

Вася. Насытился, Кирилл Кириллович.

Кирилл. Значит, на штурм твердынь науки готов?

Варвара Тимофеевна. Убери со стола, Зойка.

Вася (*Зойке, тихо*). Не смей. (*Быстро собрав тарелки, исчезает*.)

Зойка смахивает со стола крошки. Смеясь, Кирилл уходит.

Варвара Тимофеевна. Пожарников в доме не потерплю. И подбери губы — отдавят.

Зойка уходит.

Бакушев. Час поздний. Пора.  
Варвара Тимофеевна. Вздор.  
Бакушев. Ты иногда забываешь, что у меня есть дом.

Варвара Тимофеевна. Черная пещера.

Бакушев. Старость неуютна. Я редко встречал чистую старость.

Варвара Тимофеевна. Ты опускаешься, Илья.

Бакушев *(со вздохом)*. Я не слышу жизни, Варя.

Варвара Тимофеевна. Вздор.

Бакушев. Можно быть глухим, можно быть слепым — и видеть и слышать жизнь... Мы ее не слышим, не видим.

Варвара Тимофеевна. Не решай за других. Я все отлично вижу и слышу.

Бакушев. Тебе так кажется, Варя. Кажется — не более. Прошлое сходит под сень червей на погосте.

Варвара Тимофеевна *(между прочим)*. Помрем — сожрут. Лиха беда. А пока... Не знаю, как ты, а я крепко стою на ногах.

Бакушев. Ошибаешься, Варя. Наши ноги стерлись. Желаемое ты выдаешь за действительное. Действительное — Наташа, Кирилл, этот мальчишка с тонкой шеей. Поколение нетерпеливое, злой ветер. А желаемое... Стоит ли говорить о нем.

Варвара Тимофеевна. Покуда я жива, желаемое в доме — я.

Бакушев. Злой ветер, колючий ветер...

Варвара Тимофеевна. Не худо бы прогуляться и что-нибудь купить к вечеру... Опять у тебя начинается куриный бред. *(Уходит.)*

Бакушев *(прислушиваясь к словам)*. Злой ветер, колючий ветер. Гм, удачная мысль. *(Уходит.)*

Сцена некоторое время пуста. Появляется Монина. Садится, прислушивается.

Монина. Наконец-то тишина. Ни минуты покоя.

Входит Лавровский. Стоит посреди комнаты, смотрит на лампу.

*(Поднимая глаза.)* Сюрприз... Мило.

Лавровский. Привет.

Монина. Вернулись? Скоро.

Лавровский. Человек слаб, Юлия Карповна. Хочешь бежать, а не можешь.

*(Садится напротив.)* Что? Лавровский — первая сволочь, последняя скотина и так далее?

Монина. Я всегда держала вашу сторону.

Лавровский. Вот человек, который меня понимает.

Монина. Человек вашего положения достоин лучшего. Но сорвать узду... В наш широкий век на эти вещи смотрят узко.

Лавровский *(резко)*. А если узда души?

Монина. Но нет сил сорвать.

Лавровский *(самоутверждающе)*. Черта петого я вернусь... Петого!

Монина. Разве черти умеют петь?

Лавровский. Умеют там или не умеют... Распоследний человечешко с копейку ростом приходит домой, и его ждет ужин или там обед, и живое слово, и выстиранная рубашка, и теплая постель!

Монина *(перебивая)*. А вы — творческая личность. И кино есть кино, и вы на виду. *(С чувством.)* Я обожаю Наташу. Мы все ее обожаем, и, я уверена, вы — тоже.

Лавровский *(вздыхая)*. Не вышла жизнь, Юлия Карповна. Вкривь, вкось... Не удалась.

Монина. Она так мила, наша Наташа. Но профессия... Эти летчики, эти самолеты... По-человечески я вас понимаю. Женщина должна быть хрупкой, у женщины должны быть нежные руки.

Лавровский *(скорее себе)*. Если бы у Наташки были нежные руки... Прилетит — глаза чужие, нездешние... На земле ей тесно. Фанатичка. Устал, устал.

Монина *(погода немного)*. Ваша новая подруга актриса?

Лавровский *(без охоты)*. Так... Простая и сердечная. Земная по крайней мере.

Монина. Брюнетка, блондинка?

Лавровский. Блондинка.

Монина. Блондинки рано стареют, хотя и в этом есть своя прелесть.

Лавровский *(шарит по карманам)*. Опять спичек нет.

Входит Наташа, подтянутая, загоревшая, в форме летчика гражданской авиации. Позади Сергеев, летчик, тяжеловатый, медлительный человек. Лавровский неловко поднимается в кресле. Монина с улыбкой смотрит то на Наташу, то на Лавровского.

Наташа *(весело)*. Почему ты стоишь, будто у тебя болит живот?

Монина. Должно быть, кость проглотил.

Наташа. Постучать по спине?

Лавровский. Не надо.

Сергеев. Я вас понимаю.

Лавровский (*не сразу*). Как?

Сергеев. Если кость... Неприятное ощущение, говорю.

Лавровский (*зло*). Я вижу, вы здорово загорели оба.

Сергеев. Африканское солнце злое.

Монина. Говорят, два негра съели немецкого дипломата из ФРГ. Он пошел погулять. Бедные родственники.

Сергеев. Земля ему пухом.

Наташа (*расхаживая по комнате*). Дом, дом... Как хорошо. Вечно зажженная лампа, под лампой вечная Юлия Карповна с вечно жуткими историями. Как живешь, Карповна?

Монина (*поднимается и уходит*). Прекрасно.

Сергеев (*Лавровскому*). Муж Натальи Кирилловны?

Лавровский. Муж. А что?

Сергеев. Передаю Наталью Кирилловну в здоровье и сохранности. В среду на переподготовку, Наташа. (*Уходит.*)

Лавровский (*напряженно*). Здравствуй.

Наташа. Ну поцелуй же.

Лавровский целует ее.

Не так.

Лавровский. А как?

Наташа. Губы чужие.

Лавровский. Губы как губы.

Наташа. Но я-то знаю... Отвык?

Лавровский. Когда жена синицей в небе...

Наташа. Новости!

Лавровский. Эти новости стали старостью.

Наташа. У тебя есть что-нибудь поновей?

Лавровский. Пожалуй.

Наташа (*обнимая его*). У тебя никогда не будет новей меня... Как бьется сердце. Медленно, быстрее, звонче, звонче... потому что оно меня слышит. Милый мой, ну поворчи еще, поругай. Ну побей непутевую Наташку, непоседливую... Ты когда-нибудь слышал, как шумят пальмы под ветром?

Лавровский. Нет.

Наташа. Не слышал... Еще вчера вечером я лежала на песке в лагуне и надо

мною шумели пальмы под ветром и океан... И никогда я не чувствовала себя такой счастливой, и никогда еще я не встречала такой потрясающей страны и не видела таких потрясающих людей... Знаешь, люди стали людьми, они взяли в обе руки и эти пальмы, и лагуну, и ветер, и океан... И никуда их не загонишь, не забьешь...

Лавровский (*перебивая*). Чего-нибудь привезла?

Наташа (*сразу печально*). Рубашки, галстуки... Как всегда.

Лавровский. Рубашки, надеюсь, черные?

Наташа. Не помню... В чемодане.

Лавровский. Сейчас в моде черные рубашки.

Наташа (*насмешливо*). Разве?

Лавровский. Или мода переменялась?

Наташа. Черные рубашки носят только апаша в Париже.

Лавровский. Разве ты была в Париже?

Наташа. Так говорят знающие. А была я в Гане, если тебя интересует.

Лавровский (*резко*). Не интересует.

Наташа (*тихо*). Ты попросту обалдел.

Лавровский (*взвинченно*). Меня интересует моя работа, я и моя жизнь! Меня интересует дом и моя жена в доме каждый день!

Наташа (*устало садится*). О-ля-ля-ля, знакомые и милые песни. Здравствуйте, милые стены, здравствуй, лампа, здравствуй, старик диван, и — прощайте, пальмы под ветром... Ты становишься удивительно схожим с этим диваном. Это печально.

Лавровский. Я человек.

Наташа. Тем досадней.

Лавровский (*украдкой вынимает пачку денег и кладет их на край стола*). Я человек. Скроен из человеческого теста. Не из гранита... Дошел до того, что мне некому постирать рубашку!

Наташа (*с улыбкой*). Бедняга. Или ты заделался великим? (*Крепко обнимает.*) Мой бедняга. Одинокий, заброшенный. Выстираю я твои рубашонки, высушу, выглажу...

Лавровский (*освобождаясь*). Не надо, Ната. Я выстираю их сам, и все станет хорошо. Нам обоим потом будет так хорошо. Только первое время трудно. Очень тебя люблю, многим обязан, но долг опла-

чен, и мы квиты. Не вечно же платить по долгу...

Наташа. Долг?

Лавровский. Я объясню. Сейчас... Только водички выпью. Горло жжет. Поцарапал, должно быть... *(Уходит.)*

Наташа растерянно смотрит ему вслед. Замечает деньги, вертит в руках пачку. Появляются Кирилл,

Варвара Тимофеевна, Бакушев и Монина.

Наташа *(вздвигнув)*. Откуда вас вдруг так много сразу, милые?

Монина *(смотрит на деньги)*. Сколько?

Наташа машинально отдает ей деньги.

Тысяча! Десятками. Какой милый, благородный человек.

#### КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Декорация первой картины.

Комната в темноте. Глубокая ночь на рассвете. Свистящий мужской шепот: «Девочка...»

Наташа *(зажигая лампу)*. Пещера есть, мартышки будут... Чем не пещера, и чем я не мартышка?

Наташа в лихорадочном возбуждении. С ней — прощелыга, лысоватый и короткий, в широком костюме. На диване, накрывшись с головой пиджаком, спит Вася Шкворин.

Прощелыга *(осматривая комнату)*. Дворцы и хижинки.

Наташа. Нравится?

Прощелыга. Музей.

Наташа. Есть где разгуляться...

Прощелыга *(подмигивая)*. Я бы на тебе женился.

Наташа. Ты с пузом. Значит — женатый.

Прощелыга. А ты девочка — жох. Закрутишь — к жене пустым приедешь.

Наташа *(смеясь)*. А ты жену, Яша, брось.

Прощелыга. Я не Яша, я — Семен.

Наташа. Это все равно. Брось ее к свиньям.

Прощелыга. Посмотрим. *(Подмигивая.)* После обсудим.

Наташа. Брось ее к свиньям. Пусть ее попляшет, и мы попляшем.

Прощелыга. Танцы не в моем вкусе.

Наташа. Как мышки в пляс попляшем в мышеловке, Витя!

Прощелыга. Я не Витя, а Семен. *(Смотрит на Наташу.)* Ты не сумасшедшая, девочка?

Наташа. Разве у меня сумасшедшее лицо?

Прощелыга. У тебя красивое лицо, девочка.

Наташа. Разве у меня сумасшедшие ноги?

Прощелыга. У тебя очень красивые ноги, девочка.

Наташа. Разве у меня сумасшедшее сердце?

Прощелыга. Какое мне дело до твоего сердца, девочка? Поладили погулять, а не гуляем.

Наташа. Потанцуем. *(Уходит.)*

Прощелыга. И на шута мне эти танцы...

Наташа возвращается с граммофоном. Ставит пластинку. Кружатся по комнате. Каждый танцует свое. Просыпается Вася. Приподнявшись на локте, смотрит на сцену. Пластинка доиграла.

Красивая пластинка, девочка.

Наташа. Разбей ее.

Прощелыга. Зачем?

Наташа. Чтобы она никогда не играла.

Прощелыга. Правильно. И на шута нам эти танцы, когда поладили погулять. *(Бросает пластинку на пол.)*

Наташа. Растопчи ее.

Прощелыга. Зачем?

Наташа. Чтобы ее больше никогда не было.

Прощелыга топчет пластинку ногами.

Хорошенько ее, хорошенько... Чтобы ее не было, чтобы его не было. Никогда на свете.

Прощелыга. С ума с тобой сойти, девочка. Кого?

Наташа. Никогда на свете!

Прощелыга. С ума сойти...

Наташа *(смотрит на Васю)*. Ты кто?

Вася. Так... Я спал.

Наташа (*Васе*). Прогони его.

Вася (*деловито приподнимаясь*). Сейчас.

Прощелыга. Не надо.

Вася. Раз велят — надо.

Прощелыга. Не надо, потому что я и сам хорошо уйду. (*Идет к двери, в недоумении пожимая плечами.*) Поладили погулять... (*Уходит.*)

Вася. Так рожа и просится на пятнадцать суток.

Наташа. Это все равно.

Вася (*смотрит на безучастную ко всему Наташу*). Вы бы заплакали.

Наташа. Хорошо бы.

Вася. Или покричали... повыли. Горе криком выходит.

Наташа. Не выйдет. Голоса нет.

Вася. На старшего брата похоронная пришла. Живьем под Курском в танке сгорел... Так мать три дня криком кричала, но ожила.

Наташа. Голос у тебя уютный. Как ручей по камушкам. Говори еще.

Вася. А что говорить... Лицо у вас страшное.

Наташа. Ладно... Ты откуда меня знаешь?

Вася. Малость. По словам Кирилла Кирилловича. Рассказывал вашу трагедию.

Наташа. Ладно... (*Вдруг быстро.*) Не звонил, не приходил... не был муж?

Вася. Сейчас вы его не дождетесь. Сейчас он над вами победу справляет. Гуляет и смеется над вами.

Наташа. Ладно.

Вася. Я же видел, как он с победной рожой ушел. Простите, если не то сказал — правда, видел. Сколько горя над людьми... Вот вы и другие... Каждый день кто-нибудь бьется об стенку.

Наташа. Я не бьюсь.

Вася (*очень добро*). Поплачьте. Это точно — помогает. Я всегда в критические минуты слезу пускаю. Тайком, сам с собой. А так хожу гордым. Всегда нужно ходить гордым. Всегда нужно быть человеком. (*Тихонько выходит.*)

Наташа (*медленно ходит по комнате*). Милый скажет — сердце вянет... Скажет — сердце вянет, вянет... Ладно.

Появляется Варвара Тимофеевна.

Варвара Тимофеевна. Где была?

Наташа. Ходила... Пришла.

Варвара Тимофеевна (*тихо*). Ну, поди.

Наташа (*равнодушно*). Шла бы спать.

Варвара Тимофеевна. Поди к матери. (*Подходит сама и крепко обнимает Наташу.*) Бедная, бедная... Натушка, горемычная моя.

Наташа. Горемычная... Горе мыкать.

Варвара Тимофеевна. А глаза сухие. Нехорошо.

Наташа. Бензин вышел, мать. Плохо со слезами.

Варвара Тимофеевна. Что это под ногами?

Наташа. Пластинка. Доиграла и разбилась.

Варвара Тимофеевна. Ната... Натушка.

Наташа. Это все равно, мать. Она старая была, стертая, негодная и разбилась... Это ничего. Под нее мы с Юркой поцеловались в первый раз... Ты, наверное, и не помнишь, как это — в первый раз. А я все до капельки, четко-четко помню... А потом мы на рассвете целовались, и я в белом платье была, потому что нам с ним аттестат дали, нам с ним... А потом мы с ним в лес поехали, а белая роса была, и он с меня туфли и чулки снял, и мы босиком шли, мы с ним... А потом я очень его любила, и мы с ним...

Варвара Тимофеевна. Не раз еще вспомнишь, не раз...

Наташа. А потом мы с ним прожили двенадцать лет...

Варвара Тимофеевна (*резко*). И еще столько же проживете.

Наташа. Теперь уж никогда не будет — нас с ним, и слез у меня нет.

Варвара Тимофеевна. Вздор!

Наташа. Бензин весь вышел, мать. На честном слове не долетишь.

Варвара Тимофеевна. Долеталась...

Наташа. Теперь-то и летать по-настоящему. Взовьюсь птицей...

Варвара Тимофеевна. Даже птицы возвращаются домой.

Наташа. Для птиц дом там, где застает их ночь.

Варвара Тимофеевна. Тебя уже застала ночь, а никто не пригреет, не приласкает...

Наташа. Замолчи. Мне же смертельно плохо.

Барвара Тимофеевна (*продолжает ровным голосом*). Не приласкает. Так-то... Я предрекала, загадывала...

Наташа. На картишках?

Барвара Тимофеевна. Не язви. Мои карты не лгут.

Наташа. Будь прокляты твои картишки...

Барвара Тимофеевна. Правда глаза колет?

Наташа. Какая же это правда...

Барвара Тимофеевна (*резко*). Дура! Я о жизни твоей пекусь.

Наташа (*горько*). Слава богу, не о смерти...

Барвара Тимофеевна. А хочешь знать, что такое правда, — слушай! Баба должна спать с мужиком, рожать ему детей и вести его дом!

Наташа. Как ты?

Барвара Тимофеевна (*загибая пальцы*). А у тебя — мужа нет, детей нет, дома тоже нет.

Наташа. Как у тебя.

Барвара Тимофеевна (*подбоченясь*). Я свой век прожила. Проживи-ка его, как я, душенька, — помру, так из гроба встану, свечку поставлю.

Наташа. Что значит жить по-твоему — знаю. Знаю и помню. Глотать куски. Пожирней, послаще...

Барвара Тимофеевна. А небось вспомнила, как чулочки снимали по росе... Сладенькое вспомнила.

Наташа. Ударила...

Барвара Тимофеевна. Кого люблю, того и бью. (*Властно*.) Довольно, Наталья, поиграли... Муж в кино актерок снимает — жена по небу подолом метет с летчиками. Пора кончать.

Наташа. Уж кончили...

Барвара Тимофеевна. И никакой

трагедии нету. С кем не случается, кто без греха? На то и свет поделен пополам, и без всего этого скучища была бы — хоть святых выноси. В жизни надо быть мудрой.

Наташа (*закипая*). Постараюсь... Чего ты хочешь?

Барвара Тимофеевна (*истово*). Дома тебе, жизни человеческой!

Наташа. Человеческой! Какой человеческой? Твоей? Жрать, пить и менять любовников. Уж я помню... А потом встречала папу и врала ему с честными глазами. Врала, обирала его до копейки и гнала за новыми.

Барвара Тимофеевна (*шепотом*). Не смеешь. Ты не смеешь.

Наташа. Все время гнать его, беднягу. До могилы... Человеческой... Вот она — твоя жизнь!.. И никого ты не любила. Только себя, куски свои сладкие и свое зубоскальство. Самое чистое, самое любимое обратиться в навозную кучу, оболгать, облить...

Барвара Тимофеевна. И поджечь... Люблю пожары... Навоз — это земля, а земля — это жизнь, человек, и человеческое не отнять от человека. Яблоко от яблони не далеко падает, и ты будешь жить, как я, по-человечески.

Наташа (*жалобно*). Уйди, прошу, прошу...

Барвара Тимофеевна. Слов я твоих не слышала. Это не слова, а горе, бабья беда... А к мужику своему приползешь. Твой мужик добрый, он примет. Приползешь — горе прикажет... Горе, как дождичек весенний, после него садам цвести. Так и вы зацветете — заживете своим домом, как отцы, как деды. Все обойдется, и я даже рада твоему горю. (*Уходит*.)

Наташа (*монотонно*). Советы родной матери... Приползу, приползу... Скажет — сердце вянет... вянет...

## КАРТИНА ПЯТАЯ

Рассвет на набережной. Легкие столики под тентами. Облокотившись о парапет, стоит Наташа, неподвижно смотрит на воду. Поодаль — две парочки. Девушки в белых платьях, парни в черных костюмах.

Первый парень. Видеть не могу родителей. Я лично.

Второй. Мажорно, ребята, мажорно! Мы же кончили десятилетку. Мы же се-

годня на пороге жизни, и впереди великие горизонты.

Вторая девушка (*напевая*). «Нам путь не страшен, дойдем до облаков...»

Первая. Ах, как ноги болят. И зачем на ночь убирают стулья?

Первый. Чтобы не уперли. Не укради — первая заповедь родителей.

Второй. А ведь мы на пороге времени, когда стуло, оставленное на ночь, будет стоять до утра. Давайте помечтаем!

Вторая. Я мечтаю о геологическом. Это моя мечта. Искать и быть полезной.

Первая. Говорят, мечты проходят, и люди живут, как все и как всегда.

Первый. Пороки родителей — пороки детей. Я лично полон пороков и не жду от себя ничего хорошего.

Второй. К старости дойдешь без пороков. Не знаю, как вы, а я верю в беспорочное общество.

Вторая (*напевает*). «Нам путь не страшен, дойдем до облаков. С веселой песней нашей шагается легко...». Надо же быть такой счастливой... Надо же. Кажется, еще вот-вот — и лопну от счастья!

Первая. То-то треск пойдет по вселенной.

Первый. Удивительная способность готовить и скалиться. Точь-в-точь, как мои родители. По любому поводу гогочут и скалятся.

Вторая. При чем тут родители?

Первый. Родители — вчерашний день истории. Это доказано развитием общества.

Первая. Старая песня. Отцы и дети.

Второй. Но мы не должны совершать ошибки и промахи наших отцов. В этом наш смысл.

Первый. Я бы лично предложил за это тост.

Первая. Присоединяюсь.

Вторая. И пусть девизом нашим станет — искать и быть полезным.

Наташа (*не поворачиваясь*). Не скользнули бы.

Второй. Стоп. Кажется, я слышу голос обывателя.

Первый. Вещий голос.

Первая. Не оступись, не спеши, семь раз отмерь, один отрежь...

Вторая. Это почему мы должны оступиться?

Наташа. Маленький пустяк на дороге,

апельсиновая корка — и ломаешь ноги, голу... Пустяк, безделица на дороге...

Первая. У нас крепкие ноги, товарищ.

Первый. А еще в форме.

Второй. Обыватель любит рядиться в форму.

Вторая (*напевает*). «Нам путь не страшен, дойдем до облаков. С веселой песней нашей шагается легко...».

Уходят.

Бакушев (*неожиданно появившись*). Ната!..

Наташа (*не поворачивая головы*). А-а, леший...

Бакушев. Ты отлично знаешь, что я не люблю этой клички.

Наташа. Не сердись.

Бакушев. Ты отлично знаешь, что я не могу на тебя сердиться. Искал тебя, бродил по всему городу. Почему ты здесь?

Наташа. Плюю в воду.

Бакушев (*вздыхает*). Невеселы шутки на рассвете... У тебя такой измученный вид.

Наташа. Я редко видела, чтобы у кого-нибудь на рассвете был хороший вид.

Бакушев. Да-да. Страшная, роковая ночь. И ты еще можешь шутить.

Наташа. Снявши голову по волосам не плачут.

Бакушев (*берет и гладит ее руку*). Ната, Наточка, девочка... Знаю — мои старые слова не облегчат, но может быть... научат, потому что они проверены временем, опытом...

Наташа. Знаю, ты мудрый леший.

Бакушев. Старики не мудры, они только осторожны.

Наташа. Может быть, и в этом своя мудрость. Не была я осторожной, не была. Не прикидывала, не подсчитывала, не учитывала... Вот и стою одна на рассвете и плюю в воду.

Бакушев. Вода успокаивает.

Наташа. Пузыри прыгают.

Бакушев (*пристально смотрит на Наташу*). И притягивает.

Наташа (*хлопает его по руке*). Нет, леший. Хорошо плаваю. Да еще тут грязно.

Бакушев (*испытующе*). А если б — не грязно, если б не хорошо плавала, хотелось бы?

Наташа. Нет, леший. Это было бы уж слишком «по-человечески».

Бакушев (*с легкой иронией*). Ну, ра-

зуме  
На  
баты  
Ба  
май,  
На  
Ба  
мае  
таша  
руки  
мерз  
На  
доум  
Ба  
чего.  
На  
Ба  
На  
Ба  
пусто  
забы  
лоды  
чтоб  
возду  
Хочет  
за и,  
как  
На  
Ба  
вычк  
всяка  
лодо  
куда  
у ме  
и пот  
а ка  
расс  
На  
жизн  
Ба  
го ш  
идеал  
лись  
чивае  
на ко  
кого  
судни  
гие,  
ти —  
На

зумеется. С «человеческим» тебе не по пути.  
Наташа. По крайней мере, если погибать, так не в этой луже...

Бакушев (*испуганно*). Не смей, не думай, слышишь...

Наташа. Раз и — исчезнет дребедень.

Бакушев (*крепко обнимает и прижимает к себе в неожиданном порыве*). Наташа, Ната... Твои глаза, твои волосы, твои руки... Моя жизнь... Не отдам, не отдам мерзавцам!

Наташа (*медленно освобождается, недоуменно*). Леший...

Бакушев (*отворачиваясь*). Ничего, ничего.

Наташа. Что ты подумал?

Бакушев (*сердась*). Ничего. Ничего.

Наташа. Что ты подумал?

Бакушев. Никчемный старикашка и... пустой. (*Печально.*) Об этой дряни порой забываешь, Ната. Хочешь смотреть в молодые глаза, касаться молодых рук, хочешь, чтобы старые легкие звенели от молодого воздуха... А на деле пустой старикашка... Хочешь с головой окунуться в молодые глаза и, как в сказке, стать молодым. Как ты, как Варя в молодости...

Наташа. Ты до сих пор любишь мать?

Бакушев. Нет. Тиранка, и злая... Привычка осталась быть вместе. Впрочем, как всякая привычка, бессмысленная... А в молодости с ума сходил и стрелялся, но попал куда-то не туда. И она меня любила, но у меня не хватило решительного шага. Так и потянулась жизнь. Женился не по любви, а как жена умерла — и не заметил. Дети рассыпались... Так и потянулась жизнь.

Наташа. У меня никогда не тянулась жизнь.

Бакушев. Мне не хватало решительного шага. Впрочем, как и многим. Были идеалы, чистота замыслов, даже намечались поступки... Но жизнь гнет и переиначивает на свой лад... Женился не на той, на ком следовало жениться, судил не того, кого следовало судить. Судил не по правосудию, а по произволу. Впрочем, как и многие, в те страшные годы. А в сторону сойти — не хватало шага...

Наташа. Бедный леший.

Бакушев. Никчемный старикашка и пустой.

Наташа. Нет. Ты очень бедный... Даже не знаю, кто из нас беднее, ты или я. Наверное, ты, потому что ты всегда был бедным, а я — только теперь. Сейчас я очень бедная.

Бакушев. Да, Ната... Ах если б! Если б люди смолodu сохраняли в чистоте свои идеалы и несли свой запал до старости, то человечество...

Наташа (*резко перебивая*). «Если бы», «если бы»! И непременно — человечество и идеалы. Много красивых, давно известных слов. А кто же поможет? (*Почти со слезами.*) Помочь, что-то сделать...

Бакушев (*в волнении*). Ты отлично знаешь, ради тебя я готов на любое.

Наташа (*устало*). Ладно... готов.

Бакушев. Готов на самоуничижение, перешагну через гордость, унижусь в собственных глазах...

Наташа (*усмехнувшись*). Решительный шаг.

Бакушев. Хочешь — приведу мерзавца?

Наташа (*резко*). Замолчи.

Бакушев (*не слушая*). О, как я ненавижу эту самодовольную рожу, эти его хватающие, цепкие руки...

Наташа. Замолчи! Никто не смеет, никто!

Бакушев (*смирненно*). Ты его любишь. Я приведу его. Это мой долг.

Наташа. Ты добрый леший, но — не надо... Как же не любить, когда я еще с ним. Мы с ним... Все перетерпится, а если не перетерпится? Мало ли нас бросают по ночам, и мало ли нас стоит на рассвете над рекой... Смотришь на воду, а вода, как слепое бельмо...

Бакушев. Ната...

Наташа. Этот еще тычонку оставил на утешение, а другие... Перетерплю. А не сумею — значит, я — такое же человеческое барахло, скулящее и приползающее к ногам... Тогда — и не жалко. Не броди за мной, леший. (*Уходит.*)

Бакушев (*вслед ей*). Ната... Ната... Жестокий век.



## КАРТИНА ШЕСТАЯ

Физическая лаборатория. Это очень просторная и высокая комната. Одна стена занята приборами. Осциллографы, спектрографы, всевозможные счетчики громоздятся один на другой и занимают почти всю стену.

За маленьким столиком сидит Наташа, уронив голову на руки, плачет. Рядом стоит Кирилл и, задржав голову, смотрит на стенные часы.

Кирилл. Если эти часы не врут, ты реवेशь пятнадцать минут и тридцать секунд.

Наташа (*сквозь слезы, сердито*). Тебе какое дело...

Кирилл (*укоризненно*). Молодая.

Наташа. Старуха.

Кирилл. Красивая...

Наташа. Кривая уродина.

Кирилл. Умная...

Наташа. Дура набитая, идиотка.

Кирилл. А реवेशь пятнадцать минут и сорок секунд... Это же несовременно. Мы живем во второй половине двадцатого века, а ты реवेशь.

Наташа (*поднимает голову*). Уж не знаю, когда ревели больше — в девятнадцатом или в двадцатом...

Кирилл. Перестань.

Наташа (*вытирая слезы*). Перестала...

Кирилл (*смотрит на нее, качает головой*). Нет, не перестала.

Наташа (*с усмешкой*). Двенадцать лет счастья не вышибешь за пятнадцать минут и сорок секунд.

Кирилл. Счастье на курьих ножках.

Наташа. Ты когда-нибудь кого-нибудь любил? Не понимаешь — не суйся.

Кирилл. Спаси, сохрани и пронеси.

Наташа. Вот и ладно.

Кирилл. Пустое занятие, сестра. Что тебе дала любовь?

Наташа. Разве всегда нужно что-нибудь брать?

Кирилл. Брать и отдавать. Вспомни отца. Он брал от жизни знание, опыт и отдавал — лечил и спасал людей от смерти.

Наташа. Разве я мало ему отдавала?

Кирилл. Кому — ему?

Наташа. Ему!

Кирилл (*саркастически*). Ах, «ему»...

Наташа (*с болью*). Всегда и все отдавала... Вспомни... Когда пожепились, у нас было ни копейки и мать его не любила...

Кирилл. Потому что у него не было ни копейки.

Наташа. Когда у нас не было ни копейки, я пошла работать. В ресторан, официанткой... Днем — в аэроклубе, а ночью — официанткой, потому что он учился и нам нечего было есть, а он хотел хорошо одеваться... Я брала чаевые, краснела, но брала, и все отдавала ему и плевала на то, что говорили... А когда он не понимал свою кинотехнику...

Кирилл. Он ни черта не понимал и не поймет ни в какой технике!

Наташа. Я садилась за его учебники, понимала и тоже отдавала ему.

Кирилл. Добренькая...

Наташа. Можно рубли и десятки отдать, барахло поделить: тебе — твое, мне — мое... Все можно поделить пополам и отдать... Но кто душу мою отдаст, сердце по кусочкам!..

Кирилл. А он пошел, насвистывая.

Наташа. Не верю.

Кирилл. Пошел, насвистывая себе, по коридору. Сам видел.

Наташа. Но не может быть одному легко, когда другому так трудно... Ему тоже должно быть трудно, должно!..

Кирилл. Не расстраивайся. Он все выдержит. У него, можно сказать, челюсть побольше лба.

Наташа. Что?...

Кирилл. Френология. Я в ней кое-что соображаю. Когда челюсть большая, а лоб маленький, — это признак сильного характера.

Наташа. Это я сделала его характер.

Кирилл. Характер не делают, с ним рождаются. Характер и челюсть — дело ген.

Наташа. Не умничай.

Кирилл. Факт, доказанный наукой, сестра. А против науки не попрешь. Не тот век.

Наташа. Не умничай. Ты мне брат или не брат?

Кирилл (*нервно*). Брат, но лить воду по твоему крестину... Не участвую, уволь! Ревешь, как баба у разбитого корыта...

Наташа (*вдруг рассмеявшись*). Нелепо... Вот уж...

Кирилл. Бездарно.

Наташа. Представила... в лаборатории разбитое корыто. Как в сказке, черное и

разбитое... Смешно. (*Вдруг.*) Знаешь, они хотят, чтобы я вернулась.

Кирилл. Знаю.

Наташа. Они говорят, что я виновата и чтобы я к нему вернулась.

Кирилл (*сморщившись*). Да пошли ты их...

Наташа. Послать легко.

Кирилл. Да пошли ты их всех к черту!

Наташа. Допосылалась.

Кирилл. И лапки кверху. Как муха без крыльев.

Наташа. А что делать мухе, когда ей оборвут крылья? Ползать.

Кирилл. Видеть их не могу.

Наташа. Я только человек...

Кирилл (*почти яростно*). Чеховщина! Вишневый сад!.. Матушка и мышинный жеребчик, борец и рыцарь без меча дядя Илюша... Видеть их не могу!

Наташа. Они — жизнь, реальность...

Кирилл. Замолчи!.. Если на то пошло... Реализм, который не идет дальше собственного носа, опасней самой бредовой, безумной фантазии. Ты ослепла и поешь не по своим нотам.

Наташа. Пропал голос, брат.

Кирилл (*беспомощно*). Была сестра — и нет сестры... Доконали все-таки. (*Обнимает Наташу за плечи.*) Наташка, ну, сестренка... Ведь ты же фантазерка. Ты же фантазировала, как черт, плевала на все и шла напролом к своей идее.

Я боготворил тебя за это, преклонялся. Ты же не по земле ходила, и твой дом было небо. Это была твоя идея, выстраданная, достигнутая... Для тебя это было так же важно и нужно, как для меня постичь непредставимое, понять непонятное в нашем мире физики. Так же важно... (*Трясет ее за плечи.*) Ты же — была, была, сестренка. И твоя жизнь и счастье были не в быте, а в радости узнавания мира — единственной радости, у которой не бывает конца... Правда в этом, а не в горшке со щами, плюнь на то, про что бурвят старики и всякая там сволочь... Вишневый сад, будь он проклят!.. Каждый век его рубят под корень, и каждый век он вырастает заново и тянет за ноги новое... Ты не должна, сестричка, слышишь, не должна... Встань, выпрямись, смахни слезы...

Наташа. И тебе не больно, когда рубят «вишневый сад»?

Кирилл. История не разбирается, кому

там и как больно. Она не разбирается в болячках и идет своей дорогой.

Наташа. И у тебя нет болячек? Ты без болячек?

Кирилл. Есть, но я их срываю и иду дальше. Иду дальше и делаю свою работу. Сорви свою болячку.

Наташа. Легко сказать...

Кирилл. Сорви и растопчи.

Наташа (*сердито*). Мне больно... Я — женщина, дурак.

Кирилл. Да ну?

Наташа (*с вызовом*). Да, женщина.

Кирилл (*насмешливо*). А я думал, что ты — что-нибудь повыше, поразумней. Всего лишь женщина? Обидно.

Наташа (*запальчиво*). Ты не знаешь, что такое быть женщиной!..

Кирилл. Что делать — лишен... Но, должно быть, славно.

Наташа. Вот и целуйся с осциллографами...

Кирилл. Обожаю приборы. Разумные ребята.

Наташа. А я женщина...

Кирилл. Нет. Ты — тюлька.

Наташа (*несколько опешив*). Тюлька?

Кирилл. Рыбешка мелкая и никчемная, но в консервах — съедобная.

Наташа (*обидевшись*). Врешь.

Кирилл. Вылитая тюлька. Хочешь, зеркальце дам?

Наташа (*разозлившись*). И целуйся с приборами! Авось зубы обломаешь, сухарь несчастный...

Кирилл. Ясная трезвость ищущей мысли и здравый смысл двигают теперь историю, сестра, а не тюльки.

Наташа (*вскакивая*). Сухарь каменный. Я-то ревела, изливалась. (*Передразнивает.*) «Ясная трезвость, здравый смысл». Врешь, врешь... Нет в жизни без конца здравого смысла, на то она и жизнь, а не физический эксперимент. Еще историю приплел... Всегда больно, когда бьют, всегда ревешь, когда сердце разрывается по любимому...

Кирилл (*перебивает*). Когда «любимый» оказывается сволочью.

Наташа (*резко*). Не твое дело. Мое дело, кем он оказался, мое больное дело. Не тронь, не суйся, если не знаешь, если ничего не испытал.

Кирилл (*пожимая плечами*). Хорошо, сестра, не трогаю.

Наташа. Не знаешь, не испытал... Нет у тебя воспоминаний, нечего тебе помнить... Ты не помнишь, как пахнет рассвет в лесу и какая мокрая роса, когда по ней идешь босиком, не видел рук, которые прибивают тебе каблук камнем, никогда не чувствовал пальцев, которые закрывают веки на ночь... Не испытал, не понимаешь. (*Передразнивает.*) «Узнавание мира... Делаю свою работу...». Я работала, и нет меня без работы. Знаю, чего стоит море облаков и синяя гро-

за в небе под тобой, знаю, что такое восторг работы... Но когда больно — тогда больно, и когда рвутся через горло воспоминания, то кричишь, сухарь ты несчастный, и я еще когда-нибудь погляжу на тебя...

Кирилл (*перебивая*). Да я готов орать белугой, лишь бы тебе было спокойно!

Наташа. Не знаю, что лучше.

Уходит.

Кирилл (*задумчиво*). По-моему, я дурак. (*Подумал.*) Да... кажется, дурак.

### КАРТИНА СЕДЬМАЯ

Кабинет главного врача в поликлинике. За столом Балочкин в белом халате. Он пьет крепкий чай. В дверь просовывается бородатая голова и выжидающе смотрит на Балочкина.

Балочкин. Следующий!

Бородач входит и топчется около стола.

Балочкин (*ободряюще*). Слушаю вас, слушаю...

Бородач (*печально*). Порченный я.

Балочкин. На что, папаша, жалуетесь?

Бородач (*кладет на стол анализы*). Бумажки... Что их так читай, что ногами вверх, ерунда выходит. Брехня. Не верю бумажкам. Зачем они мне, если я порченный?

Балочкин (*просматривая анализы*). Беда... Кто же тебя, папаша, испортил?

Бородач. Земляк. Воронежский. Бабка у меня была, но померла, не знаю с чего, прошлым летом, а я здоров. Третьего дня вечером выпил. Пошел на соседний двор к дворничихам-бабам. Говорю. «Я — жених». Бабы смеются, и парень у них сидит. Толстый и в кудрях. Воронежский... Бабы смеются, говорят: «Вот — тоже жених». Но ему под тридцать, а мне шестьдесят. Познакомились. Он мне водки наливает, говорит: «Деньги есть?» Я выпиваю, говорю, что денег нет. Он мне водки наливает, говорит: «Деньги есть?» Я выпиваю, говорю, что денег нет. С тех пор и порченный, не жених. А воронежский взял дворничиху и уехал.

Балочкин (*смеясь*). Ты ему, папаша, не конкурент. Тебе — шестьдесят, ему — тридцать.

Бородач (*печально*). Какой теперь во мне смысл ко всему? Никакого.

Балочкин. Может быть, он тебе подмешал чего-нибудь, отравил?

Бородач. Спортил... Он — воронежский, он знает, чем испортить.

Балочкин. Анализы у тебя хорошие.

Бородач (*с презрением*). Бумажки... Может, вкол сделаешь или каких шариков дашь поглотать?

Балочкин. Не дам. Ты здоровее меня, папаша.

Бородач (*забирает анализы*). Бумажкам верят... Их что так читай, что вверх ногами. (*Уходит.*)

Тут же появляется моложавая, хорошо одетая дама и решительно садится на стул.

Дама. Доктор член партии?

Балочкин. Да.

Дама. Значит, я могу говорить как член партии с членом партии!

Балочкин. Можете.

Дама. Мошкина — моя фамилия.

Балочкин. Очень приятно.

Дама. Я руковожу кафедрой политэкономии, и мой муж, Мошкин, руководит кафедрой политэкономии.

Балочкин. Простите, не понял, кто руководит, ваш муж или вы?

Дама. Я руковожу в одном институте, он руководит — в другом, но не в этом суть общей картины. А суть общей картины в том, что мы оба члены партии и у нас на содержании мать.

Балочкин. Ваша матушка?

Дама (*небрежно*). Да, женщина, которой я обязана рождением...

Балочкин (*не сразу*). Она больна?

Дама (*несколько раздраженно*). Ах, суть не в этом... Мы едем на курорт на два месяца. Это совершенно необходимо.

Балочкин. И ваша матушка...

Дама. Совершенно необходимо... Муж болен. У него катарр, он не может принимать пищу на маргарине, к тому же ревматизм, а я устала от забот.

Балочкин. И ваша матушка...

Дама (*твердо*). Да. Вы нас очень обяжете, если положите мать на два месяца. Срок небольшой.

Балочкин. Нет.

Дама. Если вы врач, а не бюрократ...

Балочкин (*резко перебивая*). Именно потому, что я врач, а не бюрократ, я не положу вашу мать в больницу. (*Вынимает больничную карточку*.) Ваша матушка больна хронически и нуждается в постоянном и заботливом домашнем уходе.

Дама. Нам отказывают?

Балочкин. Мне жаль, что вам это непонятно.

Дама (*гневно*). Нам отказывают. Моя мать двадцать лет проработала на Советскую власть, и какой-то...

Балочкин (*спокойно*). Вам придется выйти.

Дама (*гневно предупреждая*). Вам придется поговорить в инстанциях!

Балочкин. В любых. Но теперь вам лучше выйти.

Так же стремительно, как и вошла, дама уходит. Неслышно появляется Наташа и садится в угол дивана. Задумавшись, Балочкин машинально чертит карандашом по бумаге.

Балочкин (*не поворачивая головы, хмуро*). У вас что болит?

Наташа. Все.

Балочкин. У человека не может болеть все, у человека болит что-нибудь одно. На что жалуетесь?

Наташа. На жизнь, лекарь.

Балочкин (*поднимает голову и вскакивает*). Наташа.

Наташа. На жизнь, лекарь.

Балочкин (*садится рядом, берет ее руки*). Как ты живешь?..

Наташа. Очень хорошо.

Балочкин. У тети Вари был припадок. Дважды выезжал за ночь.

Наташа. Очень хорошо.

Балочкин. Жестоко.

Наташа. Когда-нибудь нужно стать жестокой!

Балочкин. Жестокость — плохой товарищ.

Наташа. А жалость?

Балочкин. Жалость лучше.

Наташа. А что совсем хорошо?

Балочкин. Чтобы тебе стало хорошо.

Наташа (*с усмешкой*). У тебя слишком горячие и жалостливые руки, слишком...

Балочкин (*отдергивая руки*). Так лучше?

Наташа. Совсем хорошо — когда нет лишних рук.

Балочкин. Это трудно.

Наташа. Посмотрим.

Балочкин. Ты — женщина. Это трудно. Говорю по-дружески, прости.

Наташа. На правах друга...

Балочкин (*с жаром*). А разве я не доказал? В плохую минуту, когда все отвернулись, я встретил тебя, я один... Разве не доказал...

Наташа. Еще бы. Ты даже поженил нас двенадцать лет тому назад. Из чувства дружбы. Я очень благодарна.

Балочкин. Я не виноват, что ты выбрала его.

Наташа. А не тебя.

Балочкин (*рассмеявшись*). Ну вот. Разве можно выбрать человека с фамилией — Балочкин. Роста — нет, фигуры — никакой, а грудь — цыплячья. Я знал свое место.

Наташа (*серьезно*). Ты не глупый, не смешной... Но ладно... Выпить у тебя чего-нибудь не найдется?

Балочкин. Спиртного не держу.

Наташа. Но спирт, лекарь, спирт. У тебя же должен, черт побери, быть спирт. (*Просто*.) Ужас хочется чего-нибудь выпить, Саша.

Балочкин. Может, не стоит?

Наташа. Надо, Балочка, надо. Все отдам за полстакана спирта и стаканчик чаю.

Сдавшись, Балочкин достает из шкафчика с лекарствами склянку со спиртом, наливает полстакана и прячет обратно.

(*Рассматривая стакан на свет*). Здравствуй, старик, здравствуй, старый дружище. Как поживаешь, давно не виделись — ау...

Упаковали, заперли тебя в стеклянный шкаф и ни ласки, ни привета... Никто не подойдет, не потрет ладони, по-приятельски не подмигнет... Тобой здесь моют руки, ватой протирают пальцы. Какая, скажи мне, брат, тебе польза от такой дезинфекции? Ни пользы, ни радости, одна скука... И я говорю... То ли дело на Севере. Подойдет к тебе человечье и нальет в стакан черной и корявой рукой от стали и масла... Другая жизнь, дружище... И если сказать правду, чего уж нам лгать, мне по сердцу такая жизнь. Люблю, когда в уши бьет не сквозняк, а чистый ветер, люблю черные и корявые руки от масла и стали, люблю, понимаешь, когда ты гонишь винтом по холодным жилам кровь и согреваешь усталые мысли. Люблю, грешница... А они, эти хитрые бестии, эти земляне, хотят меня, как тебя, загнать в склянку. Упаковать, загнать и спрятать под стекло. Они хитрые, они могут, да я не дамся... Со свиданьем, старый дружище, привет тебе — ау. *(Выпивает спирт и заливает его чаем из стакана Балочкина.)*

Во время монолога Балочкин не спускает с Наташи глаз.

Балочкин *(шепотом)*. Наташа...

Наташа *(с минуту смотрит на него)*. Да не про тебя.

Балочкин *(отрывисто, сильно)*. Сколько лет... Годы и годы...

Наташа *(жестко)*. Нет любви, лекарь. Балочкин. Если бы ты знала... Годы, годы...

Наташа *(чеканя слова)*. Знать не хочу. Ничего нет. *(Ожесточенно.)* Плевала на твою любовь. И на его любовь плевала, плевала... Ничего нет. Не было.

Балочкин *(взрываясь)*. Ты ожесточена. Замолчи.

Наташа. Нет. Только отрезвела.

Балочкин *(беспорядочно)*. Девчонка!.. Попался ей подлец... Готова весь мир затопить плевками... «Плюю», «плюю»... Куда? Во что? Сколько людей... Здесь каждый день драмы жизни и смерти, страдания, подлость, героизм и нелепость.. Что бы я стал делать без любви, без жалости, с жестокостью в сердце... Песчинка — вот твое горе.

Наташа. Ты его не мерил.

Балочкин. Не знаю, кому из нас больнее.

Наташа. Вот и ладно. Вот и поплачем друг над другом в два ручья.

Балочкин. Наташа... но, может быть, когда-нибудь...

Наташа *(в дверях)*. Прости, коли что-нибудь не так, и, наверно, было что-нибудь не так... *(Беспомощно.)* Прости, но мне ничего не нужно от тебя, Саша. *(Уходит.)*

Балочкин. Ну вот... Ничего... *(Наливает и медленно пьет чай.)* Ничего...

## КАРТИНА ВОСЬМАЯ

Уголок аэродрома. Пустые железные бочки, старые, вышедшие из употребления транспортеры, подвижные лестницы для посадки пассажиров и разный железный хлам.

На фоне ночного неба далекие силуэты самолетов, а дальше — огни аэропорта. На бочке сидит Наташа. Подходит человек — седой, в темном костюме. Посмотрел на Наташу, покачал головой, закурил.

Седой. Любуетесь?

Наташа *(без охоты)*. Погода теплая.

Седой. В прошлом году об эту пору здесь дождик шел.

Наташа. Что делать...

Седой. А в позапрошлом — град.

Наташа. А в позапозапрошлом?

Седой. Снег.

Наташа. Что вы еще помните?

Седой. Много чего... На бочке сидишь, нехорошо.

Наташа. Хочу — сижу, хочу — нет.

Седой. Нехорошо, когда человек ночью сидит один на бочке.

Наташа. Вам-то что?

Седой. Ничего.

Наташа. Еще что?

Седой. Личико маленькое, взъерошенное... Нехорошо тебе.

Наташа *(слезая с бочки)*. Да вам-то что за дело?

Седой. Нет дела. Но я тебя заметил.

Наташа (*сбитая с толку*). Где?  
Седой. Давно.  
Наташа (*тихо*). Послушайте, вы в самом деле тут стоите? На самом деле?

Седой. На самом. Разве во мне есть что-нибудь особенное?

Наташа (*скорее себе*). Как тебе сказать...

Седой. Нет, я тут живу. На Поселковой улице. Раньше работал, а теперь, как видишь... Ночами не спится, верчусь туда-сюда, а делать нечего. Иду на аэродром кофий пить. Здесь жизнь хорошо слышно, наше время... Годы подошли, и сам уж ничего не можешь. Остается кофий пить и слушать, как бьется жизнь. Она, как сердце, бьется, слышишь?

Наташа. Нет...

Седой. Бьется с Севера и с Юга, с Запада, с Востока...

Наташа. Мне не нужно ни Севера, ни Юга, ни Запада, ни Востока.

Седой. И все-таки пришла.

Наташа. На свалку.

Седой. На свалку, а все-таки пришла.

Наташа. Я знаю, кто ты.

Седой. Не знаешь. Я тебя знаю, а ты меня — нет. Знаю, когда за штурвал села, все рейсы знаю, когда отправлял, принимал, в какую погоду летала...

Наташа. Ну да... Ты все знаешь. Ты все должен знать...

Седой. Видел, как к самолету шла. Каждый раз уверенно, хозяйкой, и всем говорил — вот наша девушка идет, наше время... А теперь сидишь на бочке.

Наташа. Но я вернулась...

Седой. На свалку.

Наташа. Хорошо, что не на кладбище.

Седой (*строго*). Туда возвращайся, слышишь (*указывает на небо*), туда Там жизнь бьется, не на свалке... Возвращайся. (*Уходит.*)

Наташа. Постойте!.. Ушел... А может быть, и не был... Сбрендил ты, что ли, дура набитая...

Мимо проходит Сергеев.

Сергеев!

Сергеев удивленно оборачивается.

Сергеев, я, кажется, сбрендил.

Сергеев. Было бы жаль.

Наташа (*сбивчиво*). Понимаешь... человек... Он не должен был тут стоять и говорить, что я думала, не должен... но он стоял. (*Быстро.*) Ты никого не видел?

Сергеев. Успокойся.

Наташа. Ты никого не видел?

Сергеев. Успокойся, видел.

Наташа. Седой, да?

Сергеев. Седой. Наш диспетчер. Теперь на пенсии. Хороший старик, но чудак. По ночам не спит, и кофе в кафе тянет, и по аэродрому бродит. Общительный и любит поговорить.

Наташа. Очень хорошо.

Сергеев. Успокойся.

Наташа. Я бы кофе черного. Нервы, понимаешь, нервы...

Сергеев. Понимаю.

Наташа. Ты не понимаешь...

Сергеев (*с улыбкой*). У тебя милая старушка мать. В первый раз она меня просто выгнала, а во второй — сказала, что я твой любовник, и вытянула по спине палкой. Очень больно.

Наташа. Значит — в курсе...

Сергеев. В курсе.

Наташа. И что?

Сергеев. Драма.

Наташа (*усмехнувшись*). «Драма»...

Сергеев. Пошлая.

Наташа. Я жанр не выбирала.

Сергеев. Есть драмы подостойней.

Наташа. Ты не нюхал никаких драм.

Сергеев. Кое-что было.

Наташа. Ты не для драм, Сергеев.

Сергеев. В сорок первом я лежал и был в землю, а на земле — пороховая гарь, смерть, и трупы, и мой самолет в кусках. Был я от ярости, от бессилия — немцы с неба сеют пороховую гарь, смерть и трупы, а мой самолет в кусках... Есть драмы по-настоящему.

Наташа. Героические...

Сергеев. В этом роде.

Наташа. А я — только человек, Сергеев.

Сергеев. Вот и странно. Когда человек замахивается и делает дела себе не по плечу, он называет себя витязем, героем, а когда валяется в ногах у жизни, то вспоминает, что он, бедняга, только человек. Прощай.

Наташа. Прощай?

Сергеев. Прощай, мой бывший второй пилот.

Наташа. Бывший?..

Сергеев (*мягко*). Иди к матери.

Наташа. У меня нет матери.

Сергеев. Иди домой.

Наташа. У меня нет дома.  
Сергеев (*мягко*). Мне некогда, Наташа.

Наташа (*забирается на бочку*). Вот сяду на бочку и буду сидеть. Буду на ней сидеть, пока не сдохну.

Сергеев (*теряя терпение*). Чего ты хочешь?

Наташа (*стучит по бочке кулаком*). Не хочу быть бывшей, слышишь ты, железная дура, раз этот... железобетонный, не слышит!

Сергеев. Отряд укомплектован, Наташа.

Наташа. Укомплектован...

Сергеев. Работа на вертолетах, условия тяжелые, грязные, полевые, женщин нет...

Наташа. Не буду женщиной.

Сергеев. На что ты годишься?

Наташа (*соглашаясь*). Ни на что.

Сергеев. Ложками тебя собирать?

Наташа. Ложками, Сергеев, ложками.

Сергеев. Иди домой.

Наташа (*слезает с бочки и подходит к нему*). Соберусь ложками, по ложечке и буду годиться. Подохну здесь или бочкой под гору. Буду годиться, правда, Сергеев! Я же всегда держалась молодцом, не хныкала, не подводила. Отряхнусь и — как с гуся вода. Только бы отряхнуться... Некуда мне идти, нет дома, небо мой дом, ветер колючий. Нет другой жизни, не стану валяться в ногах у жизни... Слышите, не стану!

#### КАРТИНА ДЕВЯТАЯ

Обычная комната в обычной коммунальной квартире. На скрипучем диване в носках, в пижамных брюках и желтой майке валяется Павел и наблюдает, как Вася надувает ртом большого красного резинового тюленя.

Павел. И что ты с ним крутишься?

Вася. Это тюлень.

Павел. А может быть, морж?

Вася. Продавали за тюленя.

Павел. Продают соловья, а получаешь воробья. Политэкономия. На кой тебе тюлень?

Вася. Это в подарок.

Павел. Даме сердца?

Вася. Девушке.

Павел (*удивленно*). Гуляешь?

Вася. Прохаживаемся.

Павел. Жмешь по углам в парадном?

Вася. Злой ты у меня, брат, как собака.

И чего ты злой как собака?

Павел. От недостатка образования.

Вася. Зверь ты, Пашка. Не можешь не укунить.

Павел (*рассуждая*). Что современной девке надо? Ты ей подай ужин в кабаке, такси — и она твоя.

Вася. Без любви, как скотина?

Павел. А чем человек отличается от скотины? Человек курит табак и пьет водку.

Вася. Прочитал или сам осилил?

Павел (*с насмешкой*). Зато ты у меня, братишка, умный. Так умен, такой ум... И откуда такая красота? И откуда такой ум? Или тебя таким мать родила, или ты с крыши головой брякнулся — не могу понять...

Вася. Мать бы не трогал. Она и тебя родила, между прочим.

Павел (*спускает ноги с дивана, зевает*). Скука ты, Васька. Ни полета в тебе, ни воображения. Скука... Ни черта из тебя не выйдет. Плакали мои денежки.

Вася. Денежки?

Павел. Да, братишка. Кто тебя кормил, обувал, одевал? Или из деревни ты в парче-золоте приехал?

Вася (*выпустил из тюленя воздух*). Понял, брат.

Павел. Я не мелочной. Я широкий, как Волга русская река, и могу душу отдать. А ты чем братану?

Вася (*кивая головой*). Правильно, брат, понял.

Павел. Я не мелочной и за родного брата... Хорошо, учился ты. Читать-читать — это нужно. А дальше? Вместо того чтобы дальше по всем правилам прижать жизнь за горло и вполне прилично обста-

вить, ты днем за станком колуешься, а  
ночами книжки про физику читаешь, через  
которую всеобщая погибель.

Вася. Не погибель, а расцвет челове-  
чества. Но я окончательно понял тебя,  
брат.

Павел. На кой тебе все это нужно?

Вася. Борщ по-флотски подавать, свод-  
ничать?

Павел. А почему не услужить скотине,  
если скотина платит?

Вася (*огорченно*). Никудашний... Ну  
куда ты годишься со своими идеями? По-  
моему, тебя повесить мало.

Павел. Ты? Родного брата?

Вася. Нет. Мертвецов боюсь.

Павел (*с презрением*). Петушок... Я та-  
ких петушков фрицев-гавриков под Сева-  
стополем...

Вася. Но как ты со своими идеями мог  
за Родину и человечество кровь проли-  
вать?

Павел. Показать боевые раны?

Вася. Показывал...

Павел. Идей, человечество... Падаль  
для воронья все твое человечество! Война  
научила, протерла глаза, вывернула с по-  
трохами... (*Спокойно.*) Пороха не нюхал,  
петушок.

Вася. Война придет, пойду и совершу  
все, что положено Родиной. И кровь про-  
лью, а жив останусь — вернусь таким же.

Павел. Тогда и поглядим.

Вася. Таким же. Потому что в челове-  
ка верю, в лучшие, великие идеи, а не в  
помойку. Помоечник ты у меня, брат, и я  
тебя понял.

Входит Лавровский. Он в мокром пальто и в  
шляпе.

Павел. Какие дела, Юрий Иванович?

Лавровский. Ветер, ветер, дождь,  
дождь, слякоть, слякоть...

Павел (*весело*). Вращение осени,  
Юрий Иванович. А что такое осень? Вра-  
щение жизни. А что такое жизнь? Враще-  
ние денег, людей, закусок и выпивки.

Вася (*не выдержав*). Ну дурак, дурак!

Павел. Васька, сбегай за водкой.

Вася. Твоя профессия.

Павел (*надевая поверх майки пальто*).  
Вот они, Юрий Иванович, младшие братья.  
Ни уважения к возрасту, ни уважения к  
боевым ранам. (*Уходит.*)

Лавровский медленно раздевается. Замечает, что за  
ним наблюдает Вася.

Лавровский. Ну и...

Вася. Так я и думал.

Лавровский. Ты, видимо, вообще  
много думаешь.

Вася. Пытаюсь.

Лавровский. Попытка не пытка... не  
пытка.

Вася. Оно и видно.

Лавровский. Что тебе видно?

Вася. Что видно, то видно. Решили на  
век поселиться?

Лавровский. Я гость. С гостем нуж-  
но разговаривать вежливо.

Вася (*не сразу*). А травить жизнь че-  
ловеку — вежливо?

Лавровский (*соглашаясь*). Не очень.

Вася. А еще человек искусства.

Лавровский. Что поделать.

Вася. В кино работаете.

Лавровский. Работаю.

Вася. Я бы таких людей искусства из  
искусства метлой.

Лавровский. Скажите лучше — таких  
мерзавцев...

Вася. Таких мерзавцев.

Лавровский. Значит, ты считаешь ме-  
ня мерзавцем.

Вася. А что вас считать...

Лавровский. И так видно?

Вася. И что она в вас нашла?

Лавровский. Кто?

Вася (*строго*). Она. Сестра Кирилла  
Кирилловича.

Лавровский (*предупреждающе*). Ты  
не очень-то...

Вася (*с сожалением*). Культурный че-  
ловек, культурные слова. А начинка Паш-  
кина. Оба для живота живете. Но Паш-  
ка — вредный дурак, а вы умнее, значит,  
хуже.

Лавровский (*злясь*). С ума сошел.  
С кем разговариваешь? Откуда ты такой  
свирепый взялся?

Вася. Я не свирепый, а непримиримый.  
(*Уходит и плотно закрывает за собой  
дверь.*)

Появляется Балочкин.

Лавровский (*обрадовавшись*). При-  
шел-таки, пришел. (*Обводит жестом ком-  
нату.*) Как Федька Протасов у графа Тол-  
стого. Но нет цыган, нет Маши, а есть офи-  
циант Пашка — сейчас придет с водкой —  
и его свирепый братец, который считает  
меня мерзавцем. Садись, Саня! Все-таки  
пришел.



Балочкин Все-таки дружок.  
Лавровский (*обнимая его*). Ну облей иронией. Облей меня своей здоровой иронией, и, может быть, мне оттого станет легче?

Балочкин. Гуляешь?

Лавровский. Дырявый дурак диван да слепое окошко — вот и вся гульба.

Балочкин (*с иронией*). Слабовато для надежды советской кинематографии. Где размах, где широта, где романтика! И не пьешь?

Лавровский. Не помогает. Хуже.

Балочкин. Стало быть, и не пьешь... А блондинка, хорошая женщина?

Лавровский (*печально*). Волчица, Саня, волчица. Не прошло и месяца — бежал в одном пальтишке и даже перчатки забыл. (*Вздыхнул.*) Оставил на папашиных хлебах... И вот уж на дворе и дождь, и грязь, и лужи...

Балочкин. Стало быть, и — блондинка... Прожился, братец.

Лавровский (*с нервным смехом*). В дым. Пух и прах! Будто Мамай прошелся... Лежу, о чем-то думаю и жду.

Балочкин. Чего?

Лавровский. Так... Может, кто-нибудь придет, скажет, позовет... Но глупость в том, что никто не придет, не скажет, не позовет. Худо, Саня.

Балочкин. Не форси. Жалеть не буду.

Лавровский (*помолчав*). Домой заходишь... к нам?

Балочкин. Я не изменяю ни своим обязанностям, ни привычкам, ни привязанностям.

Лавровский (*в пространство*). В гости начать ходить, что ли...

Балочкин. Попробуй, попробуй...

Лавровский (*чешет в затылке*). Женился бы ты на Наташке, что ли. Все близкая душа. Женился бы... Я бы в гости ходил, детей нянчил.

Балочкин. Она за меня не пойдет.

Лавровский (*соглашаясь*). Не пойдет.

Балочкин. Предлагал.

Лавровский соскакивает со стула.

Пришла в больницу ко мне — состояния ее не видел, не знаешь. Я и... Из чистых побуждений, сядь.

Лавровский. Ну и...

Балочкин (*пожимая плечами*). Ничего.

Лавровский (*усмехнувшись*). Не приняла побуждений. А жаль. Все бы отлично устроилось — ходил бы, нянчил. (*Помолчал.*) Вспоминает, проклинает, клянет?

Балочкин. На эти темы не говорили.

Лавровский. Летает?

Балочкин. А тебе бы хотелось?

Лавровский. Чего хотелось, хочется и будет хотеться мне — не хочется ей.

Балочкин. Теперь она живет недалеко от аэродрома. В общежитии. Тебе покажут.

Лавровский (*неловко*). Собака ты... Ох, Саня, худо. Пальцы ночью кусаю. (*Осторожно.*) Не поздно? Мне еще не поздно?

Балочкин. Не знаю. Но поторапливайся. Завтра на рассвете она улетает на Восток. Года на два, может быть, и больше. На рассвете.

Лавровский (*непроизвольно, быстро*). А я? Как же я? Куда?

Балочкин. На рассвете.

Лавровский (*беспорядочно, быстро, скорее себе*). Я же бросил всю бадягу. Бросил, растоптал... Она — не может, раз я бросил, растоптал. Она не может меня бросить, если я бросил... Тогда за каким же чертом я грызу пальцы (*пнул ногой диван*) на этом проклятом... Саня, я же все бросил!

Балочкин (*вдруг, с гневом*). «Я», «мне...» Только «я», только своя персона, собственное благополучие! Люди для тебя — песок под ногами. «Худо, больно...». Да что ты смыслишь в человеческой боли?! И не вкручивай мне мозги!... Обставился, как в театре, атрибутами страданий — «дырявый диван, слепое окошко...». Грубо, бутафория. Так не работают даже в плохом театре.

Лавровский (*поднимаясь*). Откуда столько жара? Или оттого, что не приняла «чистых побуждений»?

Балочкин. Пошлость, и немудреная... Для чего тебе понадобилась вся эта глупейшая и пошлая затея? Зачем?

Лавровский (*запальчиво*). Был влюблен. (*Развел руками.*) Ну, ошибся.

Балочкин. Не вкручивай мне мозги! Затея понадобилась, чтобы привязать Наташу, указать на место... Ты стал великим в собственных глазах, она же — стала неудобной, строптивой, мешала спокойно жить и «развиваться». Тебе. Твоей персоне.

ь). Не  
е бы от-  
нил. (По-  
клянет?  
говорили.  
сь?  
хочется  
ей.  
недале-  
Тебе по-  
ака ты...  
кусаю.  
еще не  
торапли-  
етаает на  
быть, и  
быстро).  
быстро,  
бадягу.  
жет, раз  
ет меня  
а каким  
л ногой  
д, я же  
). «Я»,  
персона,  
для те-  
ольно...».  
ской бо-  
Обста-  
страда-  
ошко...».  
от даже

Откуда  
е приня-

дреная...  
эта глу-

Был  
ибся.

мозги!  
ать На-  
великим  
ала не-  
покойно  
персоне.

Ведь для тебя перестали существовать не-  
удобства. Пальцы кусаешь не от худа, не  
от боли — проиграл, прожился, сел в лу-  
жу, а в луже-то совсем неудобно.

Лавровский (с угрозой). Еще слово,  
и я...

Балочкин. Опустись до визга и  
мордобоя?

Лавровский (беря себя в руки). Нет,  
не опущусь... Жаль, были друзьями.

Балочкин. Жаль, что человек, с ко-  
торым сидел на парте и начинал жизнь,  
перестал быть человеком.

Появляется Павел с бутылкой и закуской.

Павел (весело). Мир честной компании.  
(Быстро раздевшись, застилает стол газе-  
той.) Люблю на газете, как какая-нибудь  
доисторическая сволоочь!

Лавровский. А ты и есть доистори-  
ческая.

Павел. Опять гордитесь, Юрий Ивано-  
вич. Поздно вам гордиться.

Балочкин незаметно уходит, прикрыв за собой  
дверь

(Оглянувшись.) Ушел ваш положительный  
приятель и оставил вас на попечении дру-  
гого — неположительного приятеля.

Лавровский. Почему знаешь, что он  
положительный?

Павел. По ушам.

Лавровский (ходит по комнате). На  
рассвете... На рассвете... Догоню, успею...

Павел. Коротки шаги людские. Туда-  
сюда, а все на месте.

Лавровский. Мрачный ты, Пашка,  
тип. (Вдруг.) Ждал, что приду? Хотелось,  
хотел?

Павел. Не я хотел — вам хотелось. Вы  
ждали прийти. (Философски.) Кто я?  
Я — это вы, вторая ваша половинка. У всех  
две половинки. Хорошая и плохая. Плохой  
больше, хорошей меньше... Вы к самому  
себе пожаловали. Мир честной компании,  
со свиданьем.

Лавровский. Нет, Пашка, пожалуй, с  
досвиданьем. Спасибо за приют. (Под-  
кидывает вверх шляпу.) На рассвете, на  
рассвете...

Павел (равнодушно). Пальто подать?

Лавровский вырывает у него пальто, одевается.  
Из другой комнаты появляется Вася с ворохом  
одежды. Лавровский уходит.

Скатертью дорога, Юрий Иванович! До  
скорого. Дорогу к себе не забудьте. (За-  
мечает Васю.) А ты куда, миленький?

Вася. Вся моя одежда — твоя, брат.  
(Кидает на диван костюмы, куртки, ру-  
башки.) Разменяй на денежки. Не хват-  
тит — расквитаемся.

Павел (строго). Уши нарву. Мы же  
родные.

Вася. Понял тебя, брат. Не родные.  
По крови родные, по духу — враги.

Павел. Тюленя забыл.

Вася возвращается, засовывает тюленя в карман  
и уходит.

Этот не вернется...

## КАРТИНА ДЕСЯТАЯ

Просторная комната с высокими потолками. На  
овальном столе фарфоровая лампа под абажуром.  
Лавровский и Монина.

Монина. Вы пожинаете, что сеяли.

Лавровский (мрачно). Руины. Кру-  
гом одни руины. И осколки.

Монина. И вы явились, чтобы поднять  
руины из осколков?

Лавровский. По камушку, по кир-  
пичику...

Монина. Осколки — недоброкачествен-  
ный материал.

Лавровский. Попытка не пытка.

Монина. Мой муж был архитектором,  
я знаю, что такое строить дом из недобро-  
качественного материала. Обвал, жертвы...  
следствие и суд.

Лавровский. Разве ваш муж кончил  
судом?

Монина. Почти. Он умер.

Лавровский (*вздыхнул*). Не повезло бедняге...

Монина. Не знаю, кому из нас не повезло больше. Покойники — эгоисты. Они не думают, каково после них живым.

Лавровский. Вы-то в форме...

Монина. Я всегда в форме, хотя мне чуточку больше, чем сорок. А распуститься — значит не любить, не уважать себя... Был дом, широкий круг возможностей и потребностей, теперь остались потребности без возможностей... Жизнь полна превратностей, и в этом ее прелесть. Но вернемся к делу.

Лавровский (*поспешно*). Вы свой парень, Юлия Карповна. Потолкуйте с ней, предупредите...

Монина. Значит, вы явились, чтобы начать все сначала?

Лавровский (*напористо*). Сейчас, сегодня...

Монина. Вы явились, чтобы через несколько лет вернуться к осколкам?

Лавровский. Все — сначала, по-новому, по-другому... Передайте, что я готов — сейчас, сегодня!

Монина. Возможно, вас примут обратно, может быть, на первых порах... Женщине трудно забыть своего первого, если даже она хлещет спирт и мечется в облаках. (*Вдруг, неприятно и резко*.) Фанатичка, «преобразовательница». Собачьи бредни! Мир давным-давно сделан и переделан, и люди сделаны. Во все века танцуют одно и то же, как ни крутись, ни выламываясь.

Лавровский (*долго смотрит на Монину, чешет в затылке*). А личико-то у вас косое, Юлия Карповна.

Монина. Сродни вашему, Лавровский.

Лавровский. Сикось-накось... Как вы ее, Наташку-то, не любите. За то, что моложе, красивей, — не любите. За то, что душа у нее высокая, а у вас — толщиной в лужу. (*Горько*.) Нашел посредников, душу нараспашку... Все вы тут одной масти — наперекосьяк.

Монина (*как обычно — мило, просто*). Вы тоже Лавровский. Той же масти. Теплый человек, с теплыми привычками и ошибками. Вам не уйти от теплых домашних туфель. Вы не фанатик, не преобразователь.

Лавровский (*скорее себе*). Сам. Теперь только сам.

Монина (*уходящему Лавровскому*). Дождитесь Бакушева. Он как раз на аэродроме, у нее. Илья Фомич отличный юрист, и, может быть, вы чего-нибудь дождетесь...

Лавровский уходит.

Глупый, бедный человек.

Появляется Варвара Тимофеевна.

Варвара Тимофеевна. Илья не был?

Монина. Нет.

Варвара Тимофеевна. И никого?

Монина. Был один человек. Посидел, поговорил и ушел.

Варвара Тимофеевна. Кто?

Монина. А, может быть, и не был, и не приходил, и не говорил...

Варвара Тимофеевна (*раздраженно*). Все врут, приходят, уходят... Бедлам, жизнь, как на вокзале.

Монина. Вся жизнь, как на вокзале.

Варвара Тимофеевна. Тебя-то что крутит? Шла бы ты куда-нибудь, Юлька, замуж или работать...

Монина (*улыбнувшись*). Я?.. Всерьез?

Варвара Тимофеевна (*тяжело садится*). Чего-то говорю, вру... Одинокая, холодная старуха. И все бросили, хоть на паперть за милостыней. Подайте убогой гражданке.

Монина. Не ханжите. Вам отлично есть на что жить, еще останется, и преотлично жить одной.

Варвара Тимофеевна. Это я серьезно. Шла бы ты, Юлька, замуж.

Монина. Он слишком молод.

Варвара Тимофеевна. Ты не стара. В теле, бела.

Монина. И слишком глуп. (*Задумчиво*.) Но он, может быть, поумнеет, когда вокруг него образуется пустота, когда ему станут невтерпез нужны домашние туфли, и тогда... Но все это, может быть...

Варвара Тимофеевна. Кто же — он?

Монина. Так... Один человек. Пришел, поговорил и ушел. (*Идет к двери*.)

Варвара Тимофеевна. Не уходи. Дождется Илью вместе. Одной мне плохо.

Монина. Бесплезно ждать. Он ничего не скажет.

Варвара Тимофеевна (*испуганно*).  
С ума ты сошла...

Монина. Скорее я сойду с ума, чем он что-нибудь скажет. Она не вернется.

Варвара Тимофеевна. Врешь!

Монина. Такие не возвращаются.

Варвара Тимофеевна. Врешь. Я— мать, она — родная плоть. Сяду, буду ждать, и она вернется.

Монина. Бросьте, тетя Варя. Сами знаете, что нет.

Варвара Тимофеевна. Врешь, не знаю.

Монина (*пожимая плечами*). Дело ваше.

Варвара Тимофеевна. Тогда зачем жить?

Монина. Для себя, Вы всегда жили для себя, она — для других... Бесплезно.

Варвара Тимофеевна (*вдруг*). Тебе хочется, чтобы вышло бесполезно. По совести, Юлька, ну!

Монина. Нет. Мне ее жалко.

Варвара Тимофеевна. А меня тебе жалко?

Монина (*улыбнувшись*). Я-то не брошу. Спокойной ночи. (*Уходит.*)

Варвара Тимофеевна сидит одна, тихонько качаясь в кресле.

Входит Кирилл.

Кирилл. Мама?

Варвара Тимофеевна. Да.

Кирилл. Одна?

Варвара Тимофеевна. Да.

Кирилл. А где же...

Варвара Тимофеевна. Одна. (*Резко.*) Ты приходишь домой только жрать и спать.

Кирилл (*смирено*). Работа, мама. Такая уж у меня работа.

Варвара Тимофеевна. Ты когда-нибудь ноги протянешь на своей работе.

Кирилл. Это было бы достойно. Эх, наша жизнь, наша жизнь... Кстати, о жизни. В моей комнате поселится милый человек, мама.

Варвара Тимофеевна (*кивая головой*). Одна... Бесплезно... Одна.

Кирилл (*кратко*). Он поселится и проживет там ровно столько, сколько я пожелаю. Хорошо, мама?

Резко, рывком поднявшись с кресла, Варвара Тимофеевна уходит.

(*Взорвавшись.*) Заповедник, будь он проклят! К чертовой матери! Почему не накормить человека, не дать крышу...

Неслышно появляется Бакушев.

Ни черта не изменилось, ни одна мысль не тронулась, не зашевелилась.

Бакушев. Люди вообще неохотно меняются, Кирилл.

Кирилл. Как вы умеете... незаметно.

Бакушев. Привычка... Трудно и неохотно.

Кирилл. И бессмысленно.

Бакушев. Пожалуй... Чтобы переменить и идти в ногу со временем, нужно особое качество. У Наташи, у тебя оно есть. Человеческое качество — великая вещь, Кирилл. Есть качество — выйдет человек, нет — выйдет дрянь.

Кирилл. А вы, дядя Илюша?

Бакушев (*иронически*). Так себе. Серединка наполовинку. Ни елка ни сосна... Но история с Наташей меня потрянула. И хорошо, и поделом.

Кирилл. Она многих потрянула и вытрянула.

Бакушев. И поделом. (*С сарказмом.*) Полез старый пень наставлять и обращать заблудшую овцу.

Кирилл. Был у Наташи?

Бакушев. Послали... С час таскал ноги по ангарам. Нашел в мастерских. Руки в масле, глаза строгие, кругом железо, и она над этим железом хозяйка. Потоптался я и восояси.

Кирилл. Не стали обращать?

Бакушев. Нужно хорошенько проводить ее, Кирилл. Что-нибудь купить, хорошенько проводить.

Оба уходят. Появляются Вася и Зойка.

У Васи под мышкой две-три книги.

Зойка. Это у тебя что?

Вася (*строго*). Это книги.

Зойка. Грамотная. Вижу — не кирпичи... А одежда твоя где?

Вася. Нету.

Зойка. Книжками одеваешься?

Вася. Книжки я штудирую и учу, а одежду брату оставил.

Зойка. Что же он — нищий, убогий?

Вася. Убогий духом. Это хуже.

Зойка. Без одежды не прожить.

Вася. Ломоносов тоже не сразу пирожные ел.

Зойка. А он их ел?  
 Вася. Не знаю... Поцеловались бы.  
 Зойка. Поцелуй.  
 Вася осторожно и нежно целует Зойку в щеку.  
 Вася. Ну, как?  
 Зойка *(тихо)*. Приятно.  
 Вася. И все?  
 Зойка. А что же еще?  
 Вася. Ну... желанья, эмоции?  
 Зойка. Ты хороший парнишка. Ласковый, добрый, ученый.  
 Вася. И все?  
 Зойка. А что же еще?  
 Вася. Но мы с тобой гуляли?  
 Зойка. Гуляли.  
 Вася. Целовались?  
 Зойка *(тихо)*. Целовались.  
 Вася. И... ничего?  
 Зойка. Не знаю...  
 Вася. Я как на ладони.  
 Зойка. Ладонь легко в кулак сжимается.  
 Вася. Тебя и цветком не ударю.  
 Зойка *(со вздохом)*. Зазвереешь, миленький.  
 Вася. Скотиной не стану. *(Вынимает из кармана тюленя, разворачивает и надует.)* Это тебе.  
 Зойка. Зачем?  
 Вася. Это тюлень. Подарок.  
 Зойка. Таких не бывает.  
 Вася. Не нравится?  
 Зойка. Разве тюлени красные бывают?  
 Вася. Нет.  
 Зойка. Гладить его приятно. Спасибо.  
 Вася. Форма красивая, современная.

Зойка. Я его Федей назову и на зеркало поставлю.

Медленно идут через комнату.

Вася. Я тебе место подыскал. Уборщицей в лаборатории.

Зойка. От уборщицы к уборщице...

Вася. Не сразу. Гаганова тоже не сразу в человека вышла.

Зойка *(помолчав)*. Очень красивый тюлень, Федя... Ты возьми денег на одежду, миленький. Возьми от Зойки. *(Понизила голос.)* Очень хочется, чтобы ты взял что-нибудь от Зойки и не гордился.

Вася. Возьму, не загоржусь. *(Оглядел комнату.)* Площадь у вас классическая.

Зойка. Живут...

Вася. Когда-нибудь и у меня будет классическая площадь. И поставлю я туда стол с лампочкой, под лампочкой книги, а в углу — станок.

Зойка. Зачем?

Вася. Токарный станок. Иные водкой или картишками отдыхают, а я станок заведу.

Зойка. Меня под станок сунешь?

Вася. Обдумаем.

Выходит Варвара Тимофеевна и садится в свое кресло, не замечая ни Васи, ни Зойки.

Зойка. Старуху жалко.

Вася. Уходящий класс...

Зойка. Одна она. Таких всегда жалко.

Тихонько уходят. Варвара Тимофеевна сидит в кресле, покачивается, шепчет, покачивается, шепчет... Свет на сцене медленно гаснет.

#### КАРТИНА ОДИННАДЦАТАЯ

Аэропорт. Легкие загородки, отделяющие перрон от летного поля. Рассвет. На сцене Бакушев, Наташа, Кирилл.

Бакушев *(рассматривая цветы)*. Постыдные и бездарные цветы. Осенний венчик... Если эти бездарные цветы доставят тебе радость...

Наташа. Спасибо, леший. Милый, добрый леший.

Кирилл. Почему мокрые глаза?

Наташа. Всплакнулось.

Бакушев *(со сдержанным волнением)*.

Час расставанья — грустный час. Но твой шаг, девочка... я восхищен и...

Наташа *(перебивая)*. Спасибо, что пришли. Но, милые, не надо роскошных слов. Я в порядке.

Кирилл. Вот характер... *(Вдруг.)* Честное слово, не будь ты, сестра, мне сестрой, я бы на тебе, сестра, женился...

Появляются Балочкин и Вася. У Балочкина в руках бутылка шампанского, у Васи — бумажные стаканчики.

Вася. Жаль, граммофона у меня нет.  
Кирилл. Зачем тебе, Вася, граммофон?  
Вася. Я бы вышел с музыкой. Человека  
нужно провожать с музыкой.

Наташа. Откройте чего-нибудь. Хочу  
выпить за Васю.

Балочкин. Ну вот... Мы не в счет?

Наташа. Но первая рюмка за Васю!  
Чужой протянул мне руку в пропасть и вы-  
тащил на одну ступеньку. На первую, ма-  
ленькую... За протянутую руку, Вася, за  
ступеньку.

Лавровский (*подходит*). Мир честной  
компании.

Кирилл (*подавшись вперед*). Шатаешь-  
ся, Лавровский. Не шатайся, милый. Кон-  
чится грубо — набитой мордой.

Бакушев (*вздыхая*). Визиты, визиты...

Все чувствуют себя неловко, и один за другим отхо-  
дят в сторону. Лавровский не спускает с Наташи  
глаз.

Наташа. Выпьешь чего-нибудь?

Лавровский. Выпью.

Наташа наливает шампанское в стаканчик и пере-  
дает Лавровскому.

Надо же проводить любимую жену в по-  
следнюю дорогу.

Наташа. Особенно когда провожаю-  
щий — любимый муж...

Лавровский. Особенно когда прово-  
жающий — подлец и сволочь.

Наташа. Нет.

Лавровский (*упрямо*). Подлец и  
сволочь.

Наташа. Нет, ты нормальный. Как этот  
бумажный стаканчик.

Лавровский. Значит — полное дерьмо.

Наташа. Нет. Бумажный стаканчик не  
знает, что он дерьмо. Он знает, что он —  
только стаканчик и ничем другим быть не  
думает и не может.

Лавровский. Это все было.

Наташа. И будет.

Лавровский. Не будет.

Наташа. Всегда... Всегда и всюду му-  
равей ползет и тащит в свою нору свое му-  
равьиное барахло, сидит и трясется над  
ним — «мое собственное»... Мне не нравится  
быть твоим барахлом, и мне не нравится  
жить с нормальным муравьем.

Лавровский. Как много слов ты при-  
готовила, и какой холодный голос... Из чего  
ты сделана? Ты не женщина.

Наташа. Я покончила с женщиной. Ты  
все сделал, чтобы я покончила с ней.  
(*Вдруг, с гневом, с болью*.) Тысчонку  
оставил...

Лавровский. Хорошо...

Наташа (*готова разрыдаться*). Ты да-  
же не знаешь, кто ты...

Лавровский. Еще. Ну, еще! Хлеще,  
хлеще хлыстом по морде. Ненавидишь  
(*делает шаг вперед*), значит, осталось... На-  
ташка, Ната... (*Крепко берет ее за руки и  
отводит в сторону*.) Ну вот он, я... вот он.  
Твой Юрка. Твой старый дружище.

Наташа. Не знаю, кто ты. Не знаю.

Лавровский. Я знаю. Твой. Старый.  
Прежний. (*Пытается обнять*.)

Наташа. Не знаю... нет.

Лавровский. Мальчишка в продран-  
ных портках. Как двенадцать лет назад...

Наташа. А куда мы денем ту тысчонку?

Лавровский (*с отчаянием*). Отдал бы  
все двенадцать лет, лишь бы ее не было!  
Ната, Наташка, не было позора, не было...

Наташа (*с трудом*). Хорошо...

Лавровский. Скажи, что знаешь,  
помнишь.

Наташа. Такого знаю... помню.

Кирилл, Бакушев, Вася и Балочкин стоят поодаль  
и наблюдают за сценой.

Кирилл. Высшие принципы современ-  
ного бытия посланы к черту, вольная мысль  
попрана горшком со щами. Спектакль окон-  
чен. Публика по домам. Они целуются.

Бакушев. Очень и очень способный мо-  
лодой человек.

Вася. В кино у них там все такие.

Балочкин. Обмишурились.

Уходят.

Лавровский (*увереннее*). Нужно бы-  
ло случиться этому позору, чтобы я понял,  
что ты — все и во всем. Можешь двенадцать  
лет подряд бить хлыстом по морде и уни-  
жать... Только вместе, только со мной. По-  
чему ты молчишь?

Наташа. Не говорится. Когда слишком  
много слов, лучше помолчать. Первое время.

Лавровский (*с долей мечтательно-  
сти*). Все пойдет заново, по-иному, сейчас,  
сегодня! Ты никогда не была у меня на  
студии?

Наташа. Ты никогда не звал меня.

Лавровский (*чесет в затылке*). Ко-  
нечно, вина моя... (*Весело тормошит На-*

ташу.) Слушай, слушай... Ну чего стоит наша ссора — маленькая, мелкая чепуха? Я о другом... Я придумал в картине фокус, сумасшедший вольт. (Кому-то, с веселой угрозой.) Они, все эти, считают меня одним из их ряда — нет, я из ряда вон...

Наташа (мягко освобождаясь). Ты что-то слишком крепко держишь мои руки.

Лавровский (смеясь). Я бы надел на них наручники... Ты за чемоданом?

Наташа. И такси уже ждет?

Лавровский. Такси?

Наташа. Разве ты не заказал такси, чтобы увезти меня с тобой?

Лавровский. Сейчас...

Наташа. Садись и... поезжай. Один.

Лавровский (после долгой паузы). Во второй раз... это уже смешно.

Наташа. Конечно. Видишь, я даже плачу от смеха. (Вытерла мокрые глаза.) Промелькнул на миг мальчишка и пропал, остался тот, с тысчонкой... Оттого и слезы, от смеха.

Лавровский (резко). Чего тебе надо! Любая нормальная женщина...

Наташа. Значит, я ненормальная. (Усмехнулась.) Паршивая овца все стадо портит.

Лавровский. Ты поедешь со мной.

Наташа. Никуда и никогда. Ты сам разберешься в такси и сам поедешь на свою орбиту, а я — на свою. Когда-нибудь каждый находит свою орбиту. Для тебя это —

«я», «мне», «свое», а для меня — «мы», «нам», «всем»... Эти орбиты никогда не сойдутся, значит, не сойдемся и мы.

Лавровский (почти с яростью). Восторженная психопатка! Пойми ты, птичье-головая, человек рождается для себя и один умирает, и в этом правда!..

Наташа (перебивая). Правда... Что ты смыслишь в правде? Ради высшей правды шли на костры, на пытки, ради нее, бросая вызов благоразумию, шли и идут на все... Как был бы тошен мир и жизнь, если бы жило только ваше вековое, мудрое и нормальное благоразумие, если бы жили по вашей безногой идее: родиться — подохнуть... Не приму я твоей идеи, как бы ни любила — не приму. Ты хочешь потянуть подольше на сквозняке, под форточкой — я хочу жить с окнами настежь, и в этом моя правда, и никуда мне не уйти от нее, не деться, не виновата... Садись и поезжай. Появляется Сергеев с группой летчиков.

Сергеев. Со всеми простилась (мельком взглянул на Лавровского) или, может быть...

Наташа. Со всеми, Сергеев. «Может быть» остается. Ты говорил — есть драмы посолонней... Я готова.

Сергеев, Наташа и летчики идут по аэродрому. Их фигуры — все меньше и меньше. Лавровский идет следом, но с каждым шагом тише и тише и совсем отстает. Слышен рев реактивных моторов, и Лавровский, подняв воротник, уходит в противоположную сторону.

Конец.



ДНО

Але

выска  
атр»,  
сам с  
состоя  
драма  
— I  
ответ  
теорет  
ши пр  
ищут  
време  
« бол

3 Театр

# НОВОЕ В ЖИЗНИ— НОВОЕ В ДРАМЕ

Александр Корнейчук

## РАЗГОВОР О ДРАМАТУРГИИ

**М**ы обратились к Александру Евдокимовичу Корнейчуку с просьбой высказаться на страницах журнала «Театр», где идет сейчас дискуссия по вопросам современной советской драматургии, о состоянии и перспективах развития нашей драматической литературы.

— Писать длинные большие статьи,— ответил Александр Евдокимович,— дело теоретиков, критиков. Пусть они судят наши произведения, пусть ломают головы и ищут причины и следствия. Да к тому же времени сейчас—ни секунды: готовимся к большому событию—Всемирному Кон-

грессу за всеобщее разоружение и мир в Москве. И все же, как драматург я не могу отказать журналу «Театр»: давайте побеседуем. Спрашивайте—я буду отвечать,—предложил Корнейчук нашему корреспонденту.—Так можно будет живее, непринужденнее высказать некоторые мои мысли о сегодняшнем дне советской драматургии.

— Верно ли,—спросили мы у Корнейчука,—что когда-то, в былые годы, драматургия действительно переживала свой золотой век, а теперь отстает от требований народа?

— Я думаю,—ответил Александр Евдо-



кимович,— что положение в современной драматургии сегодня намного лучше, чем в прошлом. Некоторые театральные деятели и критики, упрекая в разных бедах нынешние наши пьесы, пользуются таким аргументом: «А где вы найдете сейчас драмы и комедии, подобные «Любови Яровой» Тренева, «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, «Моему другу» Погодина, «Разлому» Лавренева, «Часовщику и курице» Кочерги, «Бронепоезду 14-69» Вс. Иванова, «Шторму» Билль-Белоцерковского?» Слов нет, все это большие произведения советской литературы, их достоинства проверены временем, но меня всегда удивляет, почему об этих и других отличных пьесах вспоминают у нас только для того, чтобы противопоставить им несколько слабых современных пьес — и сделать свои пессимистические выводы. А о тех произведениях, которые любит сегодняшний зритель, которые творчески радуют театры, почему-то не говорят, не сравнивают их с большими победами драматургии в прошлом. Это не метод доказательств. Я считаю, что и во время Великой Отечественной войны и после нее вплоть до наших дней советская драматургия развивалась благотворно, во многом помогая людям и воевать и работать. И никогда еще на протяжении всей своей истории советская драматургия не знала такого влияния не только на нашего зрителя, но и на зрителя многих стран мира. Советская драматургия уже вышла за пределы своей Родины, о ней говорят, спорят, одни принимают ее опыт, другие отвергают, но главное — что она сегодня уже на мировой арене делает большое и важное дело формирования истинно гуманистического сознания людей. Причем речь идет не только о социалистических странах, но и о капиталистических. На всех континентах знают лучшие пьесы советских драматургов. И если даже лучшие эти пьесы можно порой упрекнуть в некоторых просчетах мастерства, что с особой радостью и настойчивостью делают наши критики-пессимисты и критики зарубежные, не приемлющие реализма, то никто, даже противники, не могут умолчать о высоких гуманистических идеалах, которые несет людям советская многонациональная драматургия.

— Как вы думаете, заслуживают ли многие из современных пьес, идущих сегодня с

успехом на сценах наших театров, этого успеха?

— Безусловно заслуживают,— говорит Александр Евдокимович.— Речь, конечно, идет о настоящих художественных произведениях, в которых, кстати сказать, зрители подчас разбираются лучше, чем критики. Могут спросить, но почему же наши зрители с удовольствием посещают иногда и спектакли легковесные, легкомысленные, посещают их и даже аплодируют. Мы знаем, что великие актрисы старого русского театра нередко брали в свой бенефис дешевые мелодрамы, а великие актеры — бездумные водевили, потрясая зрителей своей замечательной, правдивой игрой. Для них эти пьесы — и мелодрамы и водевили — были всего лишь поводом для того, чтобы показать свое великолепное творчество. И нужно всегда разбираться спокойно и серьезно, в чем именно успех данного спектакля, кто повинен в его успехе, и главное, никогда не упрекать зрителя то в том, что он отстаёт, то в том, что у него дурной вкус. Вы только подумайте: Н. Охлопков поставил одну из сложнейших драм мира — «Гамлет», и как долго невозможно было попасть на этот спектакль. А с каким успехом идут у нас и другие произведения мировой и русской классики. И дело не только в том, что в зале полно народу. Не раз мне за границей многие выдающиеся представители западного искусства, побывавшие в Москве и в московских театрах, говорили прежде всего о том, как потрясало их восприятие советским зрителем и классики и современной драматургии. Большие деятели зарубежной культуры восхищались тем, как тонко, как умно реагируют наши зрители. И не раз я слышал от западных коллег, что они мечтают, чтобы их пьесы шли перед таким интеллигентным зрителем, которому доступны столь высокие гражданские чувства.

— Согласны ли вы с тем, — спросили мы у Корнейчука, — что многие беды современной драматургии идут от недостаточного знания драматургами жизни?

— Если упреки в недостаточном знании писателями жизни идут от зрителей, — сказал Александр Евдокимович, — нужно соглашаться. Слабое, поверхностное представление о действительности в первую очередь приводит к просчетам художественным. Но если об этом говорят театры, что

теперь модно, то в этом я вижу вольное или невольное желание переложить всю ответственность по поводу собственной неосведомленности о жизни на одну лишь драматургию. Я считаю неправильным, когда театр упрекает драматурга в незнании действительности. Нужно говорить честно: и театральные деятели и драматурги вместе должны изучать жизнь и вместе нести ответственность за все те пробелы, которые сказываются подчас в спектаклях, когда пренебрегают глубоким постижением жизни. Нужно помогать друг другу и помнить заветы великих мастеров и учителей русской сцены, выдающихся театральных деятелей братских республик, для которых всегда было законом вместе с драматургами, если пьеса даже готова, обогащать и обогащать сценические образы, исходя из окружающей действительности. Вот если мы создадим такую дружескую атмосферу в нашем театре, мы и драматургию и театральную культуру поднимем на новую, еще более высокую ступень. Разве мало примеров, когда актеры помогали драматургам, но не кичились этим, а всегда были благодарны писателям, которые давали им духовную пищу для борьбы и раздумий. Почему же сегодня слышим мы так много едких и злых упреков со стороны некоторых театральных деятелей? Ведь они прекрасно знают, что драматургия — один из самых сложных видов литературы, самых трудных и самых ответственных видов творчества, как об этом говорили еще и великие наши предшественники. Драматургия — самый трудный род литературы, если понимать театр как общественную трибуну, если твердо помнить вещи слова великого отца нашей комедии Аристофана, говорившего в одной из своих пьес, что любят драматургов «за правдивые речи, за добрый совет и за то, что разумней и лучше они делают граждан родимой земли».

— Что сейчас главное для драматургов?

— Писать лучше, — говорит Корнейчук. — Писать как можно лучше и всегда быть в своем творчестве не только профессиональным литератором, но и общественным, политическим деятелем, что для меня неразрывно.

— Как вы думаете, почему так много появилось за последнее время в наших пьесах персонажей, которые поначалу шли

в ногу с жизнью, а потом вдруг оторвались от нее, вступив на извилистый путь ошибок и заблуждений?

— Потому что жизнь идет вперед — отвечает Корнейчук, — и людей успокаивающихся оставляет далеко позади, особенно когда происходит ломка старых представлений во имя утверждения светлого будущего. Но люди отстающие, как показывает жизнь, не всегда остаются именно в таком положении. Много есть примеров, когда отставшие от народа, пережив и переболев, с огромной энергией вступают в строй, двигаясь дальше уже в рядах передовых. Об этих людях можно сказать словами русской пословицы: «За одного битого двух небитых дают». Постичь все это — большое дело для нашей драматургии, так как подобные процессы всегда будут идти в самых различных формах. Беда наша в другом. Не в том, что много в пьесах людей, отстающих от жизни, а в том, что показываем мы их зачастую прямолинейно, без глубоких психологических мотивировок, не умея правдиво передать, как они идут к душевному своему выздоровлению, как в борьбе с собой очищают свою душу. Лев Толстой говорил: каждый человек — это целый мир. Поэтому борьба в душе каждого человека всегда интересна, драматична, неповторима. Я подчеркиваю — неповторима. Беда наших драматургов и актеров в том, что очень они подвержены шаблонам в подходе к этим образам. Если уж отстает человек от жизни, то всюду и всегда одинаково. А ведь нужно искать и разные обстоятельства, и разные характеры, и разные психологические мотивы.

— Какова, с вашей точки зрения, природа конфликта в современной драме?

— По-прежнему борьба нового со старым, которая и по содержанию и по форме всегда отлична на каждом этапе общественной жизни.

— Как вы представляете себе, — спрашиваем мы у Корнейчука, — образ современного героя, героя нашего времени?

— Если бы я точно представлял себе современного героя, — говорит Корнейчук, — я бы, наверное, написал самую лучшую пьесу. Нельзя по-настоящему создать образ современного героя без огромной борьбы за этот характер, без трудных творческих исканий, без глубокого изучения жизни.

И от пьесы к пьесе каждый из нас старается открыть все новые и новые черты образа современника. Но я думаю, что это дело целой жизни каждого драматурга, так как радость творчества именно и состоит в том, что писатель ищет героя своей эпохи. Без этого нельзя быть писателем.

Все честные литераторы и деятели искусства были активными строителями мировой культуры. Именно потому, что они при своей жизни неустанно искали современного героя и страстно хотели ответить на волнующие вопросы своего времени.

— Каковы сегодня задачи комедии, не слишком ли много у нас сейчас лирических комедий?

— С моей точки зрения,— говорит Корнейчук,— в советской комедиографии произошли большие сдвиги. Во-первых, больше стало самих комедий, многие из которых очень полюбились нашему зрителю. Вопрос о том, легкие ли или серьезные это комедии,— вопрос не новый, он всегда задавался людьми, мало чувствующими юмор. Я приветствую щедрый урожай на комедии, так как, смеясь, легче прощаться со старыми привычками, о чем говорил еще Маркс. Всем пишущим комедии, как мне кажется, нужно, прежде чем приступить к этому благородному делу, вновь перечитать или хотя бы вспомнить, что были великие Гоголь, Грибоедов, Островский, Карпенко-Карый и другие замечательные мастера гражданской комедии.

Но так как осмеянию подлежат все уродливые явления жизни, и большие и мелкие, «бытовые», которые, если с ними не бороться, могут перерасти в серьезные и опасные, нельзя подходить ко всем комеди-

ям и комедиографам с одной меркой. Я радуюсь появлению многих новых талантливых комедий, комедий самых различных. Это еще раз свидетельствует о том, что народ все смелее, активнее и веселее прощается с пережитками прошлого, не боясь до конца обнажать дурные стороны жизни. Беда всех нас в том, что мы еще недостаточно смелы, еще не в полную меру выполняем требования советского общества.

— И в заключение,— говорит Александр Евдокимович,— мне хотелось бы сказать, что наш театр вечно будут украшать великие традиции неумирающей театральной культуры прошлого. Я думаю о Станиславском, о Немировиче-Данченко, о Вахтангове и о других великих деятелях русской культуры. Я думаю о Кропивницком, Заньковецкой, Саксаганском и о других великих деятелях украинской театральной культуры. Замечательны традиции прошлого всех наших братских театральных культур. Все эти традиции и современный опыт советского театрального искусства — это и есть те величайшие ценности, которые гарантируют советскому театру, несмотря на целый ряд недостатков в его повседневной жизни, большое поступательное движение вперед, все больший расцвет советской многонациональной культуры. Мы должны и можем гордиться нашим театром, не давая увлечь себя в бесплодные дискуссии, ставящие фальшивые проблемы, вроде того, например, что кино и телевидение несут гибель искусству театра.

Сила нашей культуры как раз в том, что впервые в истории все виды искусства могут у нас обогащать, оплодотворять друг друга, так как они объединены единой великой целью — построением коммунизма.





ой. Я ра-  
алантли-  
зличных.  
том, что  
ееле про-  
не боясь  
ы жизни.  
недоста-  
меру вы-  
щества.  
лександр  
сказать.  
шать ве-  
гральной  
анислав-  
Вахтан-  
русской  
м, Зань-  
их вели-  
ой куль-  
рошлого  
х куль-  
ый опыт  
— это и  
ррые га-  
отря на  
едневной  
вижение  
советской  
должны  
и не да-  
скусии.  
роде то-  
ение не-

том, что  
ства мо-  
ть друг  
ной ве-  
низма.

**И. Соболев**

## **ПОИСК, СПОР — ИСТИНА**

**Д**олгое время я не мог набраться смелости написать статью в журнал «Театр», чтобы принять участие в творческой дискуссии по вопросам драма-

тургии. О чем писать? Как я, молодой драматург, могу говорить об опыте творчества? Но, с другой стороны, меня не может что-то не волновать! Я не могу, не имею права не высказать своего отношения, своих взглядов на пути развития советской драматургии. Ведь без этих раздумий немислимо и мое творчество. Если я даже что-то понимаю не так, я не хочу оставаться вечно для себя неправым — пусть со мной спорят, учат, переубеждают.

Еще будучи студентом Литературного института имени Горького, я все время следовал главному совету своего учителя Бориса Сергеевича Ромашова: работать, много и ежедневно работать. А в дальнейшем я сделал следующий вывод: когда работаешь, с большими трудностями добиваясь успеха, достигая цели, то сам процесс труда невольно роднит, психологически сближает со всеми теми рабочими и колхозниками, учеными и служащими, что ежедневно, ежедневно производят материальные ценности. И тогда люди, приходящие в мои пьесы, начинают быть понятны, близки мне, невольно становятся частью моего «я».

Так произошло с девушками-разведчицами, которые шли в моих пьесах на смерть, безумно и где-то по-детски наивно любя жизнь, убежденные, что именно их-то и не убьют. Эти образы были мне близки по фронту, по разведке.

Ну а как же с работниками сельского хозяйства? К сожалению, только несколько дней пришлось мне ходить за плугом, работая во время войны в полковом подсобном хозяйстве.

Почти ничего не знал я о колхозниках и не думал писать о них, когда неожиданно с группой артистов Московского театра имени Маяковского улетел на Алтай. Я не ставил перед собой задачи «высмотреть» что-то необыкновенное. Но жизнь невольно заставила всматриваться в окружающих меня людей, принимать участие в их радостях и горестях. И тут помогло натренированное, вынесенное из разведки чувство обостренного слуха и зрения. То, что другим, моим товарищам, и не попадалось на глаза, — привлекало мое внимание. То, что незаметно пролетало мимо иных ушей, — становилось для меня находкой. Наверно, поэтому уже позже, работая с режиссерами и акте-

рами МХАТ, мне было легко объяснять и доказывать, что именно и почему должен говорить тот или иной персонаж, как ему надо поступить в том или ином случае.

Однажды на Алтае я услышал вот что. Артистам предстояло давать концерт. А за час-два до концерта мы все пошли в столовую. Тут к нам подошел человек в шинели финработника и спросил: «Почему не объявляли по радио, что концерт бесплатный? Ведь больше бы миру собралось». Товарищу что-то ответили, что-то объяснили, и он ушел.

Для меня же уже несколько раз слышанное на Алтае слово «мир», которое означало народ, было по-особому дорого. Мир — земной шар, мир — покой, невоенное время — это я знал, а вот мир — народ... Огромнейший смысл этого понятия для меня был открытием, хотя в нашей стране это слово бытует с давних времен.

И еще такой эпизод.

Районный центр одного из наиболее хлебных районов Алтая, а к маленькой булочной ежедневно с рассвета становится огромная очередь за хлебом. Почему? Можно проворчать, обвинив кого-то в нерадении. Можно, уехав из этого района, просто-напросто забыть обо всем. Но положение-то не изменится. Может быть, все-таки следует попытаться выяснить, в чем тут дело? Почему в столовой к буфетчице подходят ее «хорошие знакомые», и она им, как великую ценность, из-под прилавка подает буханку хлеба?

Оказалось, что дело не в нерадении. Секретарь райкома многое объяснил мне. Вся беда в том, что районная пекарня, выстроенная за много лет до освоения целины, была рассчитана на определенный небольшой контингент местных жителей. И хлеба всегда хватало. Но вот началось освоение новых земель. В райцентре появились огромный элеватор, мастерские по ремонту сельхозмашин, консервный завод, фабрики искусственных удобрений...

Приехали люди. Откуда? Из городов. Вначале всем вновь прибывшим даже интересно было самим сажать хлебы в печи. Но вскоре городская привычка взяла верх, и люди пошли в магазин. А пекарня не рассчитана на такой большой спрос хлеба. По нормативам Госплана, по так называемой сетке, данный район считается сельским и ему не полагается большей пекарни, а пе-

карю — большой зарплаты. Поэтому, как только появились новые предприятия, один из двух пекарей перешел на работу в элеватор — там и легче и больше платят.

Секретарь райкома вполне резонно говорит: «Согласились бы вы в жару и в поту простоять восемь часов и вручную помесить тесто за триста пятьдесят рублей? Нет. Так вот, пока мы доказываем плановым организациям, что хоть мы и сельская местность, но население у нас городское, и на этом основании просим срочно пересмотреть устаревшую сетку, пока идут дебаты, в это время сами складываемся по десятке и, чтоб этот второй пекарь не сбежал, разными путями доплачиваем ему. Да, это незаконно. А людей оставлять без хлеба законно? Так что уж из двух зол приходится выбирать меньшее».

Но бывает и по-другому.

Рядом, в колхозе «Родина» Шипуновского района, где председатель — Герой Социалистического Труда Федор Митрофанович Гринько, люди живут уже в завтрашнем дне. Там есть и электричество, и канализация, и водопровод, и телефон, и радио, и удобные коттеджи, и прекрасный Дворец культуры, какого не встретишь даже в иных районных центрах...

Хочется рассказать следующее.

Осень. Большое село. Опадают листья. Моросит дождь. На улице грязь, слякоть... А в Доме культуры молодые колхозницы натирают паркетные полы.

Федор Митрофанович Гринько, одетый буднично, по-рабочему, долго и тщательно вытирает ноги у входа в ДК. Один из наших товарищей обращается к нему:

— Как же, Федор Митрофанович, вы допускаете, чтобы человеческий труд пропадал даром? Вот натрут люди пол, а вечером придут зрители — и всему этому блеску конец.

Гринько посмотрел на этого товарища и ничего не ответил.

Вечером в ДК, где полы сияли как зеркало, пришли зрители...

С чьей-то легкой руки повелось изображать колхозников нашего времени по штампам 30-х годов: парни — фуражка набекрень, чуб «непокорных» кудрей, сапожки «в гармошку» и в руках гармошка; девушки — в цветастых старомодных платьях, косынкой «в розах» покрыта голова, на ногах «папанькины» кирзовые сапоги.

Откуда подобные портреты? Оттого ли,

что мы не знаем жизни? Оттого ли, что не видим даже внешних перемен в облике современного сельского жителя? Оттого ли, что штамп то и дело оказывается всесилен?

А в действительности пришли ничем не отличающиеся от городских ребята, даже брюки узкие, и ботинки с острыми носами, и галстуки самых современных, скромных расцветок. Были, правда, двое-трое в велюровых шляпах, но уж ни в коем случае не в натянутых на уши. Девушки с современной «химической» укладкой. И туфельки на тонких каблучках. И плиссированные юбки. И... после их прохода в зал через фойе — ни одного пятнышка на натертом утром полу. Этим людям, знающим цену труду, ничего не составило снять «уличную» обувь в вестибюле.

— Через этот натертый пол мы быстрее придем к культуре быта, — ответил нам на недавний вопрос Федор Митрофанович. — Ведь нас чуть ли не судить собирались, что мы строим такой «дорогой» дворец. А наши расходы оправдываются растущим сознанием, культурой людей.

И в связи с этим я невольно задаю себе вопрос: почему иногда изображение подлинной жизни, подлинной правды именуется показухой, лакировкой? Пусть то новое, что я видел, еще не везде, но это обязательно будет завтра, и будет повсюду. Так при чем же здесь показуха?

В связи с этим небольшое замечание.

Одна девушка рассказывала нам, как однажды она вынуждена была не спать двое суток, выполняя комсомольское поручение. При рассказе комсомолка говорила так: «Меня сморило» или: «Только это я глаза в кучку свела...» Такие выражения даже записывать не надо — они запоминаются на всю жизнь. И хотя пользоваться подобными словами надо осторожно — их все-таки необходимо употреблять, тогда сценическая речь не будет похожа на скопление газетных штампов.

И кто, как не драматург, мучительно и долго, по крупице, по одному слову, находит язык своим персонажам. Поэтому очень больно и обидно, когда все плоды твоего труда и поисков заменяются истертыми, изношенными словечками, когда кто-то считает своим правом подправлять тебя, причесывать, приглаживать. А потом оказывается, что автор не умеет писать «по-свое-

му». Все это большая беда. И в творческой дискуссии необходимо поставить вопрос о праве автора быть хозяином своей пьесы, тем более если речь идет о языке героев.

Возвращаясь к поездке на Алтай, я хочу сказать, что в тот период, когда я был там, процесс становления и роста нового сельского хозяйства был в самом разгаре. Отсюда трудности, которые кого-то закаляли, а для кого-то были крушением надежды на сладкую и легкую жизнь. Не хватало людей, специалистов, было плохо с дорогами, степные ветры ураганной силы разрушали временные жилища, случались перебои со снабжением... И нужнее были не призывы преодолеть трудности, а действенная помощь.

В ту же поездку я понял: кроме отражения действительности, кроме показа всего самого хорошего, что становится обычным в нашей жизни, надо во что бы то ни стало своими пьесами помогать народу бороться с трудностями, не бояться показывать плохое, если оно есть, но вместе с тем уметь подсказать дорогу к той светлой цели, к которой идут сейчас люди.

Увлеченность никогда не боится преград. Я увлекся работой над «Хозяином». Хозяин — хлеб, хозяин — народ. Но какую интересную эволюцию переживает пьеса, когда она попадает в руки своих сценических создателей! Б. Ливанов, П. Марков, В. Марков, художник А. Гончаров и весь коллектив МХАТ, работавший со мной, стал моей второй школой. Изучался материал, беспощадно выбрасывалось все наносное, по слову, по жесту собирались мазки всего полотна. И тут произошла интересная вещь. Встал вопрос: о чем пьеса? О борьбе за хлеб? О трудностях роста? Поначалу показалось, что — да. А потом выросла новая проблема: создать произведение о людях труда. Товарищи правильно поставили передо мной задачу: не об отдельных, хотя и замечательных людях, работающих на селе, надо писать — надо восстановить в правах чувство любви и высокого уважения ко всем тем, кто кормит нас. «А кто же страну-то кормит-поит? Чиновник, что в своем кабинете сидит да собственный дух нюхает, или трудящийся крестьянин, что из земли все для продолжения жизни на земле производит?» — спрашивает Петр Афанасьевич Линьков. И с горькой обидой на некоторых чинуш он продолжает: «Целину, миллионы

гектар не строгий приказ, а крестьянин распахал— вот уж за одно это его уважать надо. И не забывать, откуда ты сам вышел, в какой курной избе тебя мать на свет-то родила. Об этом помнить надо. И не только в анкетке об этом писать, а через всю жизнь с гордостью несть: ты крестьянин — тебе за то и почет на земле!»

Я не могу спокойно повторять эти слова Линькова, и, хотя они были написаны мной, всякий раз, когда этот страстный монолог о почете нашему крестьянину говорит в спектакле Б. Ливанов — я переживаю большое гражданское волнение, я горжусь нашими замечательными колхозниками.

Воспеть труд, воспеть человека труда, что может быть почетнее и радостнее!

Обидно бывает слушать, когда кто-то с иронией говорит о творческих командировках как о поверхностном знакомстве с жизнью. Тут дело в том, кто и как знакомится с жизнью. Я лично не знаю таких наших писателей, которые несерьезно относятся к своему труду, и в частности к командировкам. Если писатель умеет видеть, умеет слышать то, с чем обращаются к нему люди, — польза от таких поездок, от таких встреч безусловна.

Где-то в районе Японии возник мощный ураган, который, сметая все на своем пути, с дикой силой мчался над Сибирью и над Алтаем. Были приняты меры, чтобы по возможности предотвратить несчастье. В это время в один из райцентров приехала бригада артистов. В клубе идет концерт. Вдруг гаснет свет (это где-то на электромагистрали тайфун завалил столбы). Актеры продолжают играть в полной темноте. В зале тишина. Через несколько секунд вспыхивают тоненькие лучики карманных фонариков и скрещиваются на лицах актеров. Доиграли отрывок. А после того как умолкли аплодисменты, почти все зрители очень поспешно ушли, не дожидаясь окончания концерта. В чем дело? Оказывается, на окраине райцентра тайфун сорвал крышу с большого коровника. Под обломками кровли погибал скот, и люди, имевшие моральное право не «вмешиваться», пошли спасать животных.

Днем и ночью не имеют покоя те, кто строит и утверждает жизнь в районах целины. Об этом я писал в «Хозяине». Но товарищи были правы, когда просили меня убрать сцену тайфуна из пьесы, дабы не

утяжелить ее «попутным» конфликтом. Однако люди, подсмотренные мной в борьбе с тайфуном, остались в «Хозяине».

Жизненных наблюдений мне хватило для создания «Хозяина», хотя я согласен с критикой, что еще многое можно было бы сделать для более полного совершенства пьесы. Но кроме того материала, что подсказывает жизнь, кроме большого желания писать лучше не нужно ли мне, для себя, решить вопрос о многоступенчатости конфликта? Конечно, необходимо писать просто и понятно. Но нельзя же все разжевывать. Нельзя оставлять зрителя бездействующим, безмыслящим созерцателем. Поэтому нужен острый конфликт, нужно столкновение представителей разных социальных сил. И конфликт должен строиться по восходящей линии, в процессе действия перерождаясь из простого в сложный.

Какое-то время тому назад подверглись критике некоторые драматурги за то, что они в своих произведениях искажают нашу действительность. Как пример приводилась пьеса о некоем молодом человеке, который все время совершал дурные поступки.

Я думаю — беда не в том, что молодой человек делает что-то хорошо, а что-то плохо. Меня волнует другое. Как человек, который поначалу ничем не отличался от других, впоследствии стал плохим. Что или кто сделал его хорошим или плохим — вот это интересно узнать. Вполне возможно — кого-то интересует больше процесс создания отрицательных героев. Конечно, это тоже нужно. Меня же интересует создание характеров таких людей, как наши космонавты, как люди, которые добровольно уходят с налаженных участков производства в отстающие... И не столько сами эти люди, сколько те, кто их воспитывает. Творцы людей завтрашнего дня.

Я не могу не говорить об этом хотя бы потому, что это предмет моего сегодняшнего изучения.

Молодой человек совершил невероятный, неповторимый подвиг, и народ собирается награждать его. Его одного. А он задумался: один ли я достоин награды за этот великий подвиг? Разве один? И перед ним предстает вся его жизнь, начиная со школьной скамьи. Были срывы, были ошибки, но всегда находились новые товарищи, новые воспитатели, которые сумели вовремя подсказать, помочь, поверить.

Мне радостно, что наконец наша печать, наша общественность стали больше уделять внимания вопросам воспитания воспитателей.

В школе я полюбил литературу больше, чем какой-нибудь другой предмет. И это не удивительно, так как преподаватель литературы был нашим добрым другом. Он был тем великим сказочником, тем художественным творцом своего дела, который ежедневно приоткрывал нам завесы великих гайн искусства, неповторимые секреты творчества писателей прошлого.

В жизни каждого человека есть что-то самое главное и самое любимое. И этим своим главным, этим любимым один человек увлекает других. Хорошо, если такой влюбленный в жизнь, в людей, в свое дело человек — школьный учитель, пионервожатый, комсорг, парторг, то есть тот, кто имеет непосредственное отношение к воспитанию других. Человека завтрашнего дня мы создаем сегодня, и любое проявление нерадивости, безразличия вызывает лично у меня гнев и обиду. Этому как раз и посвящена моя сегодняшняя работа.

...В какие-то два часа сценического действия перед моим молодым героем проходит вся его жизнь...

В этой пьесе конфликт сначала кажется простым: человек опирается на человека. А по ходу действия появляется новая тема — долой бюрократов-воспитателей! Долой отжившие формы вдалбливания сухих расчетов! Человек должен сам учиться мыслить и отвечать за свои поступки! Ведь разве мог бы человек совершить подвиг, если бы на его пути встречались только отрицательные люди? К счастью, большинство наших воспитателей совсем другие. И воспитатель — это не только родители и школа. А и товарищи, собирающиеся на подоконнике в парадном подъезде, и старый рабочий, который в последние дни перед уходом на пенсию берет повышенные трудовые обя-

зательства, и многие-многие другие настоящие советские люди.

И еще несколько слов о так называемом мелкотемье.

Мне думается, что мелких, неглубоких тем, особенно если они ставят проблемы воспитания человека, не существует.

Двенадцать раз я переписал драму «Не убий!» и до сих пор не могу считать работу над ней завершенной. Меня упрекают за то, что я занимаюсь разработкой психологии подлеца и преступника. А что в этом плохого? Разве Великая Отечественная война не обнажила трусов, предателей, вешателей? Ведь до сих пор многие из этих типов еще скрываются от суда, найдя себе надежное укрытие на Западе и пытаясь оттуда влиять на нашу молодежь.

Палач Бобров в моей пьесе обречен. Но если с ним не будет бороться насмерть его бывшая жена Тамара, бабка Марфута, Катюша, — этот негодяй не погибнет, и через свою секту, где он укрылся на многие годы, через всепрощающие религиозные заветы будет выхватывать из наших рядов неопытных и поддающихся.

Мне думается, что в дискуссионном споре о драматургии вопрос о средствах и методах выражения серьезных гражданских проблем нашего времени (только ли через положительное или можно и через отрицательное) тоже должен иметь место.

Я не теоретик и рассуждаю, быть может, очень субъективно. Я жду совета товарищей по перу, я хочу доброго спора, этой своеобразной питательной среды для роста.

Не знаю, ошибаюсь ли я или нет в своих рассуждениях о конфликте. Но до конца убежден в одном: для того чтобы жить и быть полезным в общем марше вперед к коммунизму, нужно много работать, творить, творить при большом уважении ко всем, кто трудится, создавать произведения, воспевающие труд, воспевающие людей труда. Для меня это центральная тема.



Юр. Зубков

## ПОТОМКИ НОЯ

**Ч**итая выступления некоторых участников дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Театр», я невольно вспомнил древнюю библейскую

легенду, первого в мире судостроителя — старика Ноя. Как и многие его современники, Ной разделял тогда всех существ на «чистых» и «нечистых». Будучи от природы человеком неглупым и отлично понимая, что «чистые» без «нечистых» уподобятся трем генералам из известной щедринской сказки и легко могут погибнуть от холода и голода, он взял с собой в ковчег и тех и других. Некоторые же из участников настоящей дискуссии, следуя своему ветхозаветному предку и торопливо и категорически разделяя советских драматургов на «чистых» и «нечистых», решительно расходятся с ним в отношении к последним. Случись вдруг снова мировой потоп, они «нечистых» в ковчег уж ни за что бы не взяли. Потомки Ноя горят желанием поставить «нечистых», с их точки зрения писателей вне искусства и, право же, были бы рады возможности запретить писать разным там Софроновым и Мдивани даже чисто административным путем.

Постараюсь не быть голословным.

В статье «Кто от кого отстаёт» В. Коростылев пишет:

«По пьесам Вс. 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...»

Ну, как же не «чистые» и не «нечистые»?

Оказывается, что Погодин и Корнейчук (и сегодня ежегодно или почти ежегодно выдающие нашим театрам по пьесе) — это только история советского театра, ее прошедшие времена. В перечень же действующих ныне «хороших драматургов» они не попадают.

Среди тех, чьи пьесы определили репертуар советского театра довоенных лет, мы

находим поэта А. Безыменского, почти не работавшего для театра, и не находим писателей, работавших для театра много, упорно и талантливо,— Бориса Ромашова, Леонида Леонова, Виктора Гусева, Константина Финна. Иными словами, не находим тех, кто Коростылеву по своему творческому облику, видимо, далек и неудобен (а может быть, и просто неугоден).

Ну а среди «хороших» и ныне действующих нет Константина Симонова и Анатолия Софронова, Георгия Мдивани и Сергея Михалкова, Виктора Лаврентьева и Игнатия Дворецкого, Дмитрия Зорина и Николая Вирты и, говоря словами автора статьи, «многих других ныне работающих драматургов».

Поистине, странная забывчивость! Ной был, право, куда памятьливее!

Не столь откровенно в смысле имен, но не менее откровенно в смысле исходной позиции говорит и А. Арбузов, отвечая на вопросы, предложенные редакцией:

«Ставил бы я и новые пьесы своих друзей, с которыми дружу потому, что считаю их хорошими драматургами. Фамилии не указываются из страха перед едкими и остроумными комментариями различных лиц.

Из тех же опасений не указываются и фамилии драматургов, пьесы коих я с некоторым удовольствием вовсе не стал бы играть на сцене «своего» театра.

В обоих случаях, впрочем, не возбраняется догадываться».

Догадаться не трудно. Особенно если учесть ответы Арбузова на предыдущие вопросы. Опасения же писателя в отношении комментариев явно излишни. В комментариях, даже едких и остроумных, в данном случае нужды нет.

Кто, однако, может запретить любому драматургу и любому режиссеру, любому критику и любому актеру, наконец, любому зрителю, даже из числа не принимающих никакого участия в работе зрительской секции Московского Дома актера, иметь свои пристрастия, свои симпатии, свои антипатии? Нельзя, в конце концов, всех стричь под одну гребенку. Тем более что пагубные следствия подобной не столь давней стрижки встречаются иногда и поныне.

Но разумно ли, симпатизируя одним драматургам, отрицать других, руководст-

вуюсь при этом симпатиями чисто субъективистского толка?

Например, критик Вит. Дмитриевский в своей статье «...и вечный бой» берет под защиту такую, к примеру, пьесу, как «Неравный бой» В. Розова. Под защиту от другого критика — Н. Велеховой. И делает это престранным образом. Соглашаясь с Н. Велеховой в положениях принципиальных, он, как только дело доходит до конкретного анализа произведения, на черное говорит белое и на белое — черное.

Н. Велехова отвергает пресловутую схему «отцов и детей» как ложную, лишнюю в нашем обществе жизненной основы. Дмитриевский с этим согласен. Но лишь разговор заходит о розовской пьесе, как он сразу же отрицает наличие в ней этой самой схемы. «Размежевание героев, — утверждает Дмитриевский, — происходит по идейным признакам, а не по возрастным». Но это же ведь совсем не так. И не случайно одна из самых апологетических по отношению к этой пьесе статей — статья Н. Лордкипанидзе — так и называется: «Юность выигрывает бой».

Но попробуйте в данном случае что-либо доказать!

Будучи вынужденным согласиться с Н. Велеховой, что душевный мир положительных героев «Неравного боя» получился менее осязаемым, чем душевный мир отрицательных героев, Вит. Дмитриевский спешит сослаться на Горького, в пьесах которого якобы также «внутренний мир пошлых и глупых людей» выглядит более интересным, чем внутренний мир героев положительных.

Но при чем здесь Горький? Речь-то ведь идет о художественном поражении Розова, а не Горького, давшего нам такие замечательные образы, как Нил, Левшин и другие.

Допускаю возможность излишней категоричности в споре. Я и сам недавно, полемизируя с пристрастно восторженной оценкой А. Анастасьевым постановки театра «Современник» «Четвертый», назвал ее «полуученической», хотя вернее было бы говорить о другом. О спорности или даже ошибочности трактовки заглавного образа. О некоторых (к примеру, Вандеккер в исполнении В. Никулина) малопрофессиональных актерских работах. О невысокой речевой культуре участников этого спек-

такля. И дискуссия, естественно, предполагает подобную категоричность, резкость самой постановки тех или иных вопросов. Но и в дискуссии вряд ли следовало, на мой взгляд, вытаскивать на свет избитую и отвергнутую жизнью «легенду» о внутренней бедности положительных героев М. Горького. И в дискуссии следует в своих оценках исходить не из субъективистских пристрастий, а из главного и первостепенного при оценке любой пьесы, любого произведения искусства критерия. Этот критерий — постижение времени. Степень и глубина этого постижения и выражения. Критерий, который вбирает в себя все остальные: и мировоззрение, и талант, и мастерство художника.

В. Коростылеву показали несправедливыми суждения критики о пьесе А. Володина «Пять вечеров» как о «мещанской драме». А мне кажется, что сегодня, как никогда ранее, пора перестать прятаться за высокопарными и общими словами о «мастерстве» и при оценке этого самого «мастерства» исходить прежде всего из того, насколько драматургу удалось в художественных образах, посредством их, выразить свое время. Исходить из того, удалось драматургу выразить время в его частных, случайных проявлениях или в направлении главном и решающем.

Но где же проходит она, та линия, которая для иных литераторов разделяет драматургов на «своих» и «не своих», сиречь на «чистых» и «нечистых»?

К удовольствию этих литераторов, сей водораздел кратко можно было бы обозначить так: талант или бездарность. Или еще так: постижение глубинных процессов времени или иллюстрация уже открытого, успевшего стать общеизвестным. По одну сторону этой линии находятся «чистые», иными словами, талантливые и постигающие глубинные процессы, по другую — «нечистые», иными словами, бездарные и иллюстрирующие уже открытое.

Все здесь, в этой схеме, приведено к одному знаменателю, разложено по полочкам, и читателям и зрителям остается только умиляться тонкостью и художественным вкусом одних драматургов и критиков и удивляться прямолинейности, примитивности и тупости некоторых из их собратьев по перу.

В. Коростылев так и говорит:

«Плохая она (пьеса.— Ю. З.) потому что события, которые нас вчера волновали в газете, в пьесе оставляют нас холодными. Драматург механически повторяет очеркиста».

Конечно, если драматург не ведет геологический поиск в человеческой душе — дела его плохи. Кто с этим станет спорить! Только при чем здесь события дня, к которым обратился писатель? Неужто для того, чтобы обрести самую возможность подобного «геологического поиска в человеческой душе», нужно непременно описывать «вчерашний гул», обязательно «подогреваться» «пафосом дистанции»? Ну, а как же тогда объяснить серьезный и прочный успех ранних пьес Погодина или Корнейчука, уже тогда, можно сказать, шедших по горячим следам событий?

Тогда было одно время, вероятно, возразит В. Коростылев, теперь — другое. Впрочем, о возражениях Коростылева можно только догадываться. А вот А. Караганов в статье «Еще о герое нашего времени» говорит об этом весьма недвусмысленно.

«В наши дни,— пишет маститый критик,— история, подобная той, какая рассказана в «Поэме о топоре», не взволнует зрителей с такой же силой. И не потому, что зрители стали меньше интересоваться судьбами производства. Нет, они не утратили гражданских эмоций первооткрывателей социализма. Просто социалистическая новь стала для современного зрителя более привычной. Он знает, уверен: если нужен новый сплав — будет новый сплав, будут новые заводы, догоним, перегоним Америку и в тех делах, в каких мы еще не успели этого сделать... Сами по себе производственные коллизии, подобные упомянутой, перестали быть такими мощными усилителями драматического интереса, какими они были при своем рождении».

Протестуя против «умозрительной критики», А. Караганов едва ли не каждой строчкой своей статьи являет пример этой самой умозрительности. Ну, конечно же, если верить критику, зрители рубежа 20—30-х годов шли в театр не ради встреч со «знакомыми незнакомцами», не ради нравственных и эмоциональных потрясений, а в поисках ответов на вопросы: «Будут ли построены новые заводы, а построенные — заработают ли на полную мощь в неуме-

ых руках вчерашних лапотников?». Так вот, сидели в театре и «переживали»: будут построены заводы или не будут, заработают или не заработают, права партия, предложившая народу свои грандиозные планы преобразования народного хозяйства, или неправы?..

Более умозрительную схему сочинить трудно! Но как бы, интересно, смог объяснить А. Караганов ту бурную реакцию зрительного зала, которая возникала в свое время на таких спектаклях, как «Любовь Яровая» или «Разлом»? Даже для зрителей первых постановок этих пьес уже не вставал вопрос — выиграем мы гражданскую войну или не выиграем. Она давным-давно к тому времени уже была выиграна.

Видимо, чувствуя шаткость этого своего положения, А. Караганов спешит обратиться к постановке А. Товстоноговым «Оптимистической трагедии» в 1956 году. Справедливо полагая, что «тут сама жизнь «подыграла» талантливому режиссеру», что «борьба партии против культа личности, за восстановление ленинских норм жизни усиливала революционность чувств советских людей, тягу к чистым родникам революционной романтики», А. Караганов, тем не менее, обходит полным молчанием вопрос о том, почему же с такой силой прозвучала эта пьеса еще при первом своем сценическом рождении — в постановке А. Таирова в середине 30-х годов? Почему же тогда не помешали ее выдающемуся успеху «привычность» и, более того, полная известность событий и коллизий, изображаемых в пьесе?

Нет, не в «пафосе дистанции», как думает В. Коростылев, и не в непривычности жизненного материала, как полагает А. Караганов, секрет творческого успеха художника (само собой разумеется, талантливо), а в открытии, как писал в тексте своей «Непроизнесенной речи на Втором съезде писателей» Б. Ромашов, — «в обычном необычном так, как умели это делать Гоголь, Островский, Чехов, Горький...».

Не производственные вопросы как таковые волновали зрителей начала 30-х годов. Не производственные вопросы как таковые волнуют и зрителей начала годов 60-х, зрителей «Весеннего грома», «Антея», «Яблока раздора». Не производственные вопросы, а человеческие характеры, знакомые зрителю по жизни и одновременно незна-

комые, в данных своих качествах и проявлениях заново открытые для него художником. И конечно же открытые прежде всего в своих современных качествах и проявлениях.

Если верить утверждению А. Караганова, что «все дело в выборе таких тем и коллизий, которые волнуют зрителя и в жизни — просто как гражданина и человека», то как объяснить далеко не полный успех только что названных мною пьес? Тем, что все эти пьесы появились после решений январского Пленума Центрального Комитета партии? Но решения сами по себе сразу же, одним, так сказать, махом не снимают всех жизненных коллизий и противоречий. Решения представляют собой развернутую программу всенародных действий и всенародной борьбы. Следовательно, темы и коллизии этих пьес как раз ко времени, и не в наличии решений надо искать причины их относительного успеха у зрителя. А в том, что постижение времени оказалось в этих пьесах недостаточно глубоким, острым, живым. В том, что оно, время, не нашло во всех сослагаемых этих пьес образного, художественно сильного, точного выражения.

Три образа считаю я самыми интересными, хотя также не до конца выписанными в этих пьесах, — образы Якова Далекого в «Антее» Н. Зарудного, Ольги Крутой-Яровой в «Весеннем грома» Д. Зорина, полковника в отставке Ковалева в «Яблоке раздора» М. Бирюкова. Здесь, мне кажется, схвачены истинные черты нашего времени, характеризующегося полной демократизацией всей нашей жизни снизу доверху. (Есть, безусловно, в этих пьесах и другие интересные образы, к примеру, в «Весеннем грома» — Маршалов. Но у Маршалова много общего с Линьковым из «Хозяина» И. Соболева, и оба эти образа интересны прежде всего сочетанием преданности народным интересам с горькими и жестокими заблуждениями).

Полное отсутствие официальности, открытость, распахнутость жизни и людям, чувство ответственности «за все на свете до конца» составляют главное в Якове Далеком. Гагановское начало, когда рядовой, обыкновенный человек понимает, что жить в полсилы нельзя, что можно жить только на все средства своей души, когда этот человек попросту не может пользоваться бла-

гами жизни, зная, что рядом с ним, достигшим высоких производственных показателей и материального благополучия, живут люди, в обиходе именуемые «голодранцами», отличает Ольгу Крутойарову. Неугомонность духа, постоянная одержимость жаждой дела, полная неспособность быть «человеком в отставке» характеризуют Иллариона Ивановича Ковалю.

Три наиболее свежих образа на три пьесы. Это очень мало. Но одновременно надо дорожить и этим, открытым для нас писателями и выраженным ими не шаблонно, а свежо и по-своему. Ибо, как справедливо утверждал в той же «Непроизнесенной речи» Б. Ромашов, «создание таких характеров должно являться внутренней необходимостью для художника...

Не здесь ли начинается мастерство: в мобилизации духовных сил, сосредоточении на большом замысле, и не всегда сразу художник находит этот замысел так, чтобы выразить именно то, чего он не может, не в силах не выразить.

Можно ли сказать, что некоторые пьесы появились в результате непреодолимой внутренней необходимости? И отсутствие этой необходимости нельзя заменить ссылками на злободневность, на актуальность. Сама пьеса выдает намерения автора. Если сам не потрясен, не потрясешь никого.

Если твоя внутренняя жизнь, являющаяся лабораторией твоего духовного опыта, бедна и мелководна, то наблюдения даже самой богатой явлениями действительности тебе не помогут!».

Я привел эту столь пространную выдержку в силу того, что здесь содержатся многие, на мой взгляд, чрезвычайно важные мысли для понимания тех особенностей и тех трудностей, которыми отмечен процесс постижения и образного выражения жизни и времени художником.

Выражение времени в человеческих характерах, рожденных временем и созданных художником в силу внутренней необходимости, в силу того, что они, эти характеры, не могли им не быть созданы. Выражение через «малые приметы» человеческой психологии и человеческого поведения, которые поэт тем не менее сравнивает «с целиной и дерзким росчерком» космической ракеты.

И вот два характера: сначала работницы, затем актрисы Нади из «Моей старшей

сестры» А. Володина и инженера Елизаветы Никандровны из «Дневника женщины» К. Финна.

Рассказ о судьбе Нади — это рассказ о том, как человек постепенно выпрямляется. Рассказ о том, как выпрямляется человеческий характер. От пассивной покорности Надя переходит к отчаянию. От отчаяния — перед лицом развернувшейся для нее психологической пропасти — к страстной решимости бороться за свое призвание. От решимости — к борьбе. От борьбы — к обретению себя и своего счастья в творчестве.

В том, что драматург не просто сообщает нам результат, а проводит нас через различные круги Надиного «ада», есть своя привлекательность. Есть она и в том, что автор не облегчает своей героине путь. Нет, раз отказавшись от своего призвания, Надя долго потом не может найти себя творчески, терпя поражение за поражением. Есть она, наконец, и в тех подробностях Надиной биографии, подробностях движений души героини, ее поведения, которые сообщают этому образу черты узнаваемости. Многие зрители и особенно зрительницы, встретившись с Надей, узнают черты и подробности своей биографии, своей житейской истории, способны и всплакнуть и улыбнуться сочувственно в ответ на те или иные ее злоключения или порывы души, мятущейся и рвущейся из тисков «здорового смысла».

Но в самом ли деле характер Нади выражает черты советского человека рубежа 50—60-х годов?

Вневременность образа милой, обаятельной Нади представляется мне основным недостатком этой пьесы, написанной драматургом, отлично владеющим «секретами» воздействия на зрителей. Процесс душевного выпрямления мы наблюдаем и в таких чеховских героинях, как Ирина из «Трех сестер» или Надя из повести «Невеста». От тоски по труду Ирина приходит к разочарованию в труде «без поэзии, без мыслей», меняет службу на телеграфе на службу в земской управе, пока наконец не обретает своего призвания, не находит места в жизни. И Надя Шумина от страстной и давней мечты о замужестве, симпатии к своему пошлому и самодовольному жениху, сыну протоиерея, приходит сначала к неясному беспокойству, а позднее к сочувствию революционно настроен-

ному литографисту Саше. Затем следуют: отказ от жениха, разрыв с семьей, приход к мысли о необходимости «перевернуть жизнь».

Нет, само по себе выпрямление человеческой судьбы и человеческого характера не есть еще выражение только нашего времени. И необходимо задуматься над тем, выражаются ли в выпрямлении володинской Нади наши дни, как выражались в выпрямлении чеховских героинь начало века, как в первой русской революции.

Нет нужды говорить о том, что характер и его движение раскрываются в любой пьесе не сами по себе, а непременно в соприкосновении, в конфликте с другими героями драмы.

Основной конфликт володинской Нади — конфликт с Уховым, ее дядей.

Кто он такой, этот Ухов?

Человек добрый, душевный, искренне любящий племянниц и заботящийся о них. Но человек бескрылый. Человек «здорового смысла». Это по его настоянию Надя отказывается от своего призвания. Это он усиленно хотел устроить судьбу Нади, выдав ее замуж за хорошего, но совсем незнакомого ей человека. Это благодаря дядиному вмешательству сломалась судьба младшей сестры Лиды.

Но откуда он такой взялся на голову бедных сестер, на нашу голову, этот троглодит Ухов?

Догадаться не трудно: в Ухове, видимо, надлежит видеть, так сказать, живое олицетворение влияния культа личности на судьбу и характер рядового человека. Придерживайся «здорового смысла», не поднимай головы, не поддавайся душевным порывам и благополучен будешь, а не то... Что «не то» могло произойти при жизни Сталина, всем хорошо известно.

«Но как же, — спросит, пожалуй, иной озадаченный читатель. — и признаки и атрибуты времени налицо, раскрываются в человеческих характерах, а вы, уважаемый автор, только-только упрекали и пьесу и ее героиню во вневременности? Как же так?»

Да, вот так! Упрекал, и теперь намереваюсь этот свой упрек обосновать.

Пьеса и, более того, образ дяди направлены против духовного мещанства. И в этом их ценность. Но и мещанин в его се-

годняшних проявлениях, мещанин, который вынужден особенно тщательно мимикрировать, Володиным не обнаружен. Тип, подобный Ухову, берет свое начало от чеховского Кулыгина, если еще и не из некоторых пьес Островского. Легко он мог быть замечен и в жизни и в драматургии и двадцать, и тридцать, и даже семьдесят лет назад.

Когда мы обращаемся к «Крыльям» А. Корнейчука, к «Ивану Буданцеву» В. Лаврентьева, «Персональному делу» А. Штейна, то там и в самом деле обнаруживаем людей, чьи характеры, образы мыслей, поведение являются прямым, непосредственным порождением культа личности. А какие черты уховского характера есть это порождение? Ограниченность, «здоровый смысл»? Но ограниченные и бескрылые люди встречались во все времена. вспомните хотя бы того же Кулыгина с его знаменитым изречением: «Так-то оно так, только как-то все это не серьезно. Одни только идеи, а серьезного мало. Впрочем, от души тебе желаю», — и мы обнаружим ближайшего и нарисованного куда более беспощадной рукой уховского родича.

Так одно порождает другое. Взятые вне своего времени, характеры порождают и конфликты, отражающие время в самых общих, расплывчатых чертах, лишённые дыхания нынешнего этапа народной жизни. И — наоборот.

Я уже не говорю о тех возражениях, которые возникают по поводу наличествующей в этой пьесе (вне зависимости от субъективных намерений автора) все той же пресловутой схемы «отцов и детей».

Немало в пьесе и такого, что производит впечатление «сочиненного» автором. Зачем, к примеру, дяде, человеку с рыбой кровью мещанина, нужно было брать из детдома племянниц, принимать на свои плечи тяготы их воспитания? Какова та почва, на которой возросла первоначальная Надина рабская покорность? Влияние дяди? Ну до чего же он, оказывается, всемогущ, этот дядя, если без особой борьбы, без особых столкновений (о них в пьесе нет ни звука) вытравляет в душах девчонок тот боевой, коллективистский дух, который им — по их же словам — прививался в детском доме и память о котором и поныне не угасла в их душах.

И еще одно наблюдение возникает в

связи с образом Нади. Тоска по сцене, стремление расправить плечи, утвердить себя как личность порождают протест Нади. Но не стремление быть нужной людям, нести им свет и радость, утверждать идеалы добра и человечности. То философское содержание Надиного протеста, которое и могло бы сделать образ «старшей сестры» по-настоящему современным (и в каких бы тогда новых, неожиданных проявлениях мог раскрыться характер Ухова как Надиного антипода, противника, нравственного врага!), оказалось раскрытым весьма приблизительно. Равно как и упорство Нади, ее воля и стойкость лишь проиллюстрированы фактами бесконечных и неудачных актерских проб.

Естественно, что у Нади нет и не может быть биографии, подобной биографии финновской Елизаветы Никандровны, которая старше ее лет на двенадцать. Но наличие в одном образе и отсутствие в другом черт, раскрывающихся в поступках характера героического в своей сути, щедро открытого людям, способного ради них, ради общего дела встать «на горло собственной песне», пожертвовать, если надо, жизнью, делают один из них характером современным, а другой лишенным этого качества в его нынешних и конкретных проявлениях.

Уже не один десяток лет работает Елизавета Никандровна инженером, перекрывая реки, воздвигая электростанции. Живет, одержимая делом своей жизни, презревшая ради этого дела обиду, нанесенную ей мужем, Матвеем Пороговым, крупнейшим ученым-строителем, оставившим ее с ребенком на руках и ушедшим к другой женщине. Живет и строит рядом с ним, не боясь людских пересудов, косых взглядов, оскорбительного сочувствия, встав выше уязвленного самолюбия, растоптанной любви, женского горя. Живет, не согнувшаяся, цельная, гордая.

Гордая не только за себя, но и за все свое поколение, которое выиграло войну у гитлеровских полчищ, противопоставило бериевским преступным действиям крепость и стойкость народного духа, веру в партию и коммунизм, хотя и (Елизавета Никандровна говорит об этом открыто) совершало порой ошибки, воспитывая детей своих в сознании счастья как чего-то «привычного, обиходного, простого», а не являющегося «великой, величайшей ценностью», которую

надо добывать трудом, хранить трепетно и бережно.

То гагановское начало, о котором я говорил в связи с образом зоринской Ольги Крутойровой и которое входит в кровь, мозг и сердце советского человека как нечто неотъемлемое от него, присутствует и в образе Елизаветы Никандровны, проявляясь в нем чрезвычайно своеобразно. Получив письмо от Наташи Савельевой, студентки того же института, где учится и сын Елизаветы Никандровны Борис, о некрасивом, подлом поступке последнего, Елизавета Никандровна идет к его товарищам, в комитет комсомола, требуя не только оправдания студента, спровоцированного и оклеветанного ее сыном, но и товарищеского осуждения сына.

Обвиняя Бориса, она не только обвиняет и самое себя, и своего бывшего мужа. Она одновременно и защищает Бориса от него самого, от его высокомерного, нигилистического отношения к жизни, к людям, к нашему строю. От подлостей, протянувших к нему свои грязные лапы из старого мира. Обвиняя Бориса, она утверждает, и не только словами, но и самым своим поступком, новые отношения между людьми. Отношения, основанные на началах коммунистической нравственности, рождающиеся порой и трудно, и с болью.

«Ведь не думаете же вы,— говорит она, обращаясь к студентам-комсомольцам,— 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 сейчас перед вами в этой комнате, выпало на долю узнать, каково это иногда бывает».

Развернутая и сложная биография Елизаветы Никандровны отнюдь не предполагает статичного положения этого характера в пьесе. Нет, большой нравственный путь проходит эта женщина и от первого своего разговора с Пороговым в середине первого акта до последнего разговора с ним в финале последнего действия. Как и володинская Надя, выпрямляется Елизавета Никандровна, освобождаясь от связы-

ставших ее пут любви к Порогову. Но выпрямляется не только потому, что обретает личное счастье с полковником Фоминим, а потому, что, как никогда ранее, ясно и остро сознает невозможность замыкаться в рамках личного, пусть даже очень сильного и глубокого чувства, необходимость быть постоянно нужной людям, степенью, масштабами, глубиной этой нужности измерить смысл своего существования на земле.

Современность или несовременность характеров героев — вот чем прежде всего определяется степень постижения времени художником. И определяется путем не умозрительным, не отвлеченным путем, не путем подбора соответствующих, выгодных автору цитат, а только в процессе сопоставления явлений искусства с явлениями жизни.

Цитаты же — опора не всегда надежная. В. Коростылев, к примеру, возражая против требования, выдвинутого для героя современной пьесы рецензентом «Советской культуры» А. Макеевым, — «простоты и ясности ума и души», — ссылается на высказывание Маяковского: «Тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глуп». Но забывает об известных словах Горького о том, что современный герой «прост и ясен так же, как велик», а сложность есть «печальный и уродливый результат крайней раздробленности «души» бытовыми условиями мещанского общества». Возражая против желания А. Макеева «увидеть такого героя, чей характер сложился задолго до начала спектакля», В. Коростылев, ссылаясь на авторитет Горького и Станиславского, спешит объявить это положение «воинствующим невежеством». Между тем Бл. И. Немирович-Данченко писал о Чехове так: «Персонажи были ему совершенно ясны, причем при его манере письма они в течение пьесы оставались неизменными. Никакими «перевоплощениями», в которые он не верил, он не занимался».

Так какая же цитата какую побьет? Чей авторитет окажется надежнее — Маяковского или Горького, Станиславского или Немировича-Данченко?..

Нет, цитаты (хотя, кто из нас ими не грешит!) определенно могут подвести, особенно если вести спор не по существу предмета.

Вот и А. Караганов в заключительной

части своей статьи, полемизируя с редакционной статьей журнала «Театральная жизнь», по существу, ломится в открытые ворота, сообщая читателю, что «всем нам еще и после дискуссии в «Театральной жизни» предстоит большая и сложная работа по изучению путей, на которых вырастет искусство коммунизма».

Да, работа, но не «открытие» истин, давно уже ставших прописными!

В редакционной статье «Театральной жизни» идет, в частности, речь о том, что иные драматурги без особой на то необходимости прибегают к всевозможного рода «наплывам», «лицам от автора» и т. п. приемам, а иные критики, не задумываясь над жизненным содержанием этих пьес, спешат объявить их новаторскими только на основании этих самых приемов.

Казалось бы, здесь спорить-то не о чем! Однако А. Караганов, обвинив авторов статьи в том, что они-де «оставляют диалектику за границами теории драмы», далее заявляет: «Противопоставлять их (приемы.— Ю. З.) содержанию, авторской точке зрения — значит идти против уроков практики, которая каждый раз с убеждающей силой жизни свидетельствует: и содержание, и приемы — вместе, в диалектической взаимосвязанности — определяют направленность, новаторство, мастерство, художественную силу, идейную действенность произведения!»

Ну правильно! Но ведь об этом же самом и идет речь в редакционной статье «Театральной жизни». За это же самое ратуют и ее авторы.

Да, предмета для спора здесь явно нет. Но А. Караганов все же пытается спорить! И естественно, что буквально через несколько строк сам впадает в те же самые «ошибки», которые только что приписывал авторам редакционной статьи «Театральной жизни».

Стремясь во что бы то ни стало защитить от критики некоторых своих товарищей по перу, А. Караганов утверждает: «Лицо «от автора» в «Далях неоглядных» Н. Вирты помогает движению пьесы вглубь (вглубь, а не вширь, товарищи из «Театральной жизни!»), лицо «от автора» в пьесе С. Алешина «Точка опоры» остается драматургически неоправданной экстравагантностью. Драматургические наплывы в «Четвертом» являются неотъемлемой частью



«суда совести»... а наплывы в пьесе «Увидеть вовремя» (тут авторы статьи в «Театральной жизни» абсолютно правы) не приближают образы пьесы к реальной современности, не помогают решению коренных задач нашей драматургии».

Но ведь об этом же самом говорится и в редакционной статье «Театральной жизни». О том, что не всегда замысел художника получает выражение точное. Малоплодотворная позиция писателя порождает и приемы, являющиеся не чем иным, как данью моде. О том, наконец, что не приемы сами по себе определяют, современна или не современна пьеса, а материал жизни, в ней заключенный, глубина постижения этой жизни, талантливость образного выражения, позиция автора.

«Истина всегда конкретна,— пишет далее А. Караганов.— И полезно ли конкретный разговор о современной драматургии затенять разделением ее на пьесы в «традиционной форме» и на пьесы с «драматургическими новациями» — защищая первые, ставить под сомнение вторые?»

Бесспорно, не полезно! Но ведь против подобного разделения как раз и выступают авторы редакционной статьи «Театральной жизни», когда пишут: «Бывают случаи, когда насущно необходимы и «наплывы», и «мертвецы», и кинокадры, и мысли вслух. Спор идет о другом. О том, что все эти приемы ни в какой степени не являются признаками современности и новаторства в искусстве. Как частный случай они вполне могут иметь место. Но зачем же возводить их в правило, да еще пытаться их наличием или отсутствием определять степень новаторства автора и современность произведения?»

Остановился я на приемах и средствах выражения современности и характеров современников в драме и в силу первостепенной важности этого вопроса, и в силу того, что и в этой плоскости соображения о «своих» и «не своих», «чистых» и «нечистых» также нередко мешают уяснению истины.

А. Караганов, например, выразил свое трезвое и нелицеприятное отношение к чисто формальному приему, употребленному Л. Зориным в пьесе «Увидеть вовремя», а М. Гус в рецензии на ее постановку на сцене Центрального театра Советской Армии полагает, что эти «наплывы будущего»

для пьесы «принципиально важные», что это — видения герсеев пьесы...». «Наплывы», — пишет М. Гус, — это не предсказание будущего, а дружеское, товарищеское серьезное предостережение от возможных ошибок».

Кто же прав в своих оценках, А. Караганов или М. Гус?..

Но, может быть, и не нужно, чтобы был кто-то прав, а кто-то неправ? Разве не имеют права на существование самые разные, противоположные точки зрения? Имеют! Но есть и объективная истина, которая в данном случае была выражена зрителем, не принявшим спектакль, и театром, исключившим его из своего репертуара после нескольких представлений.

Что же, в таком случае, двигало пером критика, не скупившегося на похвалы в отношении надуманной, умозрительной пьесы?

Что двигает перьями иных критиков, огораживающих «Иркутскую историю» Арбузова от малейших критических замечаний?

Что?..

Так случилось, что мне довелось первому высказать свое глубоко положительное, можно сказать, восхищенное отношение к постановке «Иркутской истории» театром имени Евг. Вахтангова. В статье, напечатанной «Советской культурой», содержались, правда, и некоторые сомнения по поводу органичности отдельных приемов, использованных драматургом, верности решения хора режиссером и т. п. Но в целом и пьеса и спектакль были оценены мною очень высоко. Тем не менее эта оценка не помешала мне вскорости узнать из уст одного моего товарища по перу, что я есмь «традиционалистски мыслящий критик», и из уст другого, что я предпринял «наивную попытку» «отделить содержание от формы». «Подлинный талант,— утверждал, возражая мне К. Рудницкий,—...чувствует форму как единственно возможную художественную плоть волнующей его мысли».

То же блуждание в трех соснах, что и в споре, затеянном А. Карагановым. Как тогда объяснить исключение самим Арбузовым из состава действующих лиц уже опубликованной и поставленной пьесы фигуры Прохожего? Ведь «единственно возможная,— по утверждению К. Рудницкого,— плоть» была уже пьесой обречена? И что

тогда остается на долю критики перед лицом «подлинного таланта»? Прославление, разъяснение и — упаси боже! — никаких возражений, ни даже тени критических соображений?..

Как здесь ни мудрствуй, а получается так, и только так!

Да и как, кем устанавливается факт обладания тем или иным писателем «подлинным» талантом или «неподлинным»? Уже по «принципу» ли разделения на «чистых» и «нечистых»?

Нет, Ной, несомненно, был большим реалистом, чем иные современные драматурги и критики. Ной твердо знал: существуют «чистые», но существуют и «нечистые». «Закрывать» последних, «упразднить» не в

состоянии даже мировой потоп, не говоря уже о приказах или журнально-газетных статьях. Отсюда, видимо, и проистекало его гостеприимство в стенах выстроенного им ковчега.

И, право, потомкам Ноя есть чему поучиться у старика. Позаимствовать, так сказать, опыт консолидации различных творческих сил. Тем более что у наших драматургов, равно как и у наших критиков, имеется твердая почва (даже и ковчег не нужен) для дружеского, искреннего объединения усилий. Эта почва — наша современная действительность, великие идеи ленинской партии, жизнь «по законам красоты», которую мы создаем и приближаем своим трудом, своими исканиями.

Д. Золотницкий

## ПОСЛЕ ДРАКИ КУЛАКАМИ МАШУТ

**Т**олько в начале драки, когда кулаки только начинают махать, а уже волонтеры спешат оповестить, будто оно вполне осуществилось, надобность в нем миновала и самый повод к нему позабыт. Лучшие мечты человечества, что называется, уже сбылись.

И. Шток в диалоге о драматургии («Театр», 1962, № 5) помянул охотников махать после драки кулаками.

Бывает и так: драка идет полным ходом, а эти охотники машут в том именно смысле, словно она закончилась и драчунов давно развели по домам, охладив горячие головы: «Все в порядке, пьяных нет», «Было да прошло» и т. п.

Такое известно и из истории театра. Скажем, не успели опомниться от отмены крепостного права и начать проводить реформу в жизнь, а на казенных сценах обеих столиц сыграли пьесу Новицкого и Родиславского, которая так и называлась: «Было да прошло». В ней зрителю доказывали, каким плохим было крепостное право и как хорошо стало после его отмены, когда оно вырвано с корнем, без остатка.

Что прошло, никогда не настанет,  
Так о чем же, о чем горевать! —

как поется в «Бубенцах», тех самых, что исполняют старушки в туалденоре мышинного цвета из романа «Двенадцать стульев».

Передовая Россия боролась с остатками крепостничества вплоть до Октября, когда только и выкорчевала их окончательно. А авторы пьесы расправились с ними единым махом, твердя свое: «Было да прошло».

Твердить это можно, и не предъявляя доказательств, а взывая единственно к доводам благоразумия.

Но, скоропалительно появившись, пьеса и скончалась скоропостижно. Каким образом докопался до нее Южин спустя полвека? Он чудом вспомнил о ней в 1911 году, обсуждая репертуар к пятидесятилетию «великих реформ»: «Ни литературные, ни художественные ее стороны не отвечают хотя бы в самой малой степени даже минимальным требованиям современной сцены». Сильнее не скажешь. Напечатана была оценка в журнале, который назывался «Ежегодник императорских театров», и

была почти что официальной: Южин управлял Малым театром.

Была да прошла пьеса и ее авторы.

Прошла, исчезла ли авторская тенденция, выраженная столь выпукло и полно?

Лет семь-восемь тому назад играли пьесу А. Штейна «Персональное дело».

Одним из первых А. Штейн дал пьесу, направленную против последствий культа личности. Она была напечатана на страницах журнала «Театр» в ноябре 1954 года — почти за полтора года до XX съезда партии.

Тогда пьеса многих увлекла своей новизной. Прошел XX съезд — и пьеса увяла, оказалась куцей по обличительным и по утверждающим выводам. Ну а сейчас, после XXII съезда КПСС, о ней редко кто и вспомнит.

Конечно, драматург не мог предвосхитить весь объем событий, совершившихся на XX съезде и после съезда. Но в пьесе «констатирующая» часть оказалась крепче «резюмирующей». Критические замечания и предложения в резолюцию не попали. Выводы ушли в песок.

О Полудине, одном из тех, кто мог съесть человека живьем, герои так рассуждали в финале:

«Марьяна (зло). А он?

Александра Ивановна. Господь с ним, Марьяна. Реабилитировали отца — хватит тебе...

Марьяна. Мне не хватит! Не хватит! Я — о Полудине...

Хлебников. О каком Полудине? А-а... Кажется, был такой...»

Кажется, Полудин был. Но может быть, и не был.

«Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?»

Тут даже не то, чтобы «было да прошло». Куда там! Просто «не было».

Полудины, живехонькие-здоровехонькие, почему зря мешали пьесе «Персональное дело» пробиться на сцену, а сама пьеса изображала их в прошедшем времени, как сгинувших бесследно. «Не к чему вспоминать!» — полагала Александра Ивановна.

Драка еще только-только начиналась, а драматург устами своих рассудительных героев спешил напомнить, что после драки кулаками не машут.

Возвестить в 1954 году, будто борьба с полудинами окончена и самих полудиных

нет, да вроде и не было — это ли не образец примирительной поспешности?..

Щедрин признавался, что обличаемые им жизненные типы «еще совершенно живы и здоровы», но он «предположил себе постоянно проводить мысль о необходимости их смерти». Совсем другое дело!

Щедринский метод «погребения заживо» состоял не в том, что отрицалось существование врага или преуменьшалась его опасность, а в том, что доказывалось, почему враг обречен и как неминуема его гибель. Щедрин торопил кончину противников, но не собирался делать вид, будто противников уже вообще нет, и бороться не с кем, и хоронить некого.

Чехов писал свои пьесы не для того, чтобы сказать, будто профессора Серебрякова или учителя Кулыгина нет, а для того, чтобы указать на опасность их существования в обществе. Милый, скромный дядя Ваня стреляет в Серебрякова — чего уж больше! Живое и честное вдруг восстает против холодного, фальшивого. Но Серебряков живуч. Пьеса кончается, а он жив. Он не был, а есть. В таком конфликте колоссально вырастает обобщающая сила образов.

Маяковский показал своего Победоносикова опять-таки живучим и по-товарищески предупредил о нем потомков.

Тут не сравниваются драматурги по таланту и по мастерству. Надо только отметить: автор пьесы «Персональное дело» глядел, так сказать, в другую сторону, больше всего опасаясь как бы то ни было обобщить что бы то ни было.

## К теории показухи

Трудно удержаться от улыбки, читая некоторые страницы книги И. Ильинского «Сам о себе».

Например, речь идет о роли Бывалова в кинокомедии «Волга-Волга»:

«Несмотря и невзирая на незначительность общественного положения Бывалова (он был всего лишь начальником Управления местной промышленности города Мелководска), я придал ему ряд характерных черт поведения более крупных работников, что и дало образу большую масштабность, большую типичность».

Эти недостатки в жизни и работе упоенных своей деятельностью бюрократов были

таким образом подрезаны под самый корень».

Открытие почти сенсационное: в апреле 1938 года, когда вышел на экраны фильм «Волга-Волга», бюрократизм был подрезан под корень и, следовательно, перестал существовать. А мы и не подозревали.

Правда, актер-мемуарист выражает свою мысль несколько сложнее: он подсек под корень не бюрократизм, а недостатки бюрократизма.

Но дело, конечно, не в причудах формулировки. Дело в сугубой простоте мысли. Большой и уважаемый актер всерьез полагает, что образное решение художника равносильно акту ревизионной комиссии. Художник осудил явление (или недостатки явления, как он пишет) — глядь, явления и не стало, подкосили его под корень.

Если Маяковский заявлял, что он волком бы выгрыз бюрократизм, то И. Ильинский обходится без сослагательного наклонения. Он думает, что он его уже выгрыз.

Бюрократизм был, да прошел.

Хотя всем очевидно, что это не совсем так.

Не так, как в действительности. Но примерно так же, как в «Персональном деле». Там тоже, вопреки очевидному, утверждалось, будто последствия культа личности были преодолены еще до XX съезда партии.

В книге «На драматургические темы», вышедшей нынче весной, Е. Сурков обстоятельно защищает эту пьесу от критиков. Правда, и он признает, что «мера искусства», с какой выстроил ее А. Штейн, «еще очень и очень недостаточна». Однако самый принцип кажется критику драгоценным.

Объясняя, что пьесы о современности писать надо осторожно, с поправкой на вредность, Е. Сурков пишет:

«Но как важно, как настоятельно необходимо, чтобы, критикуя пьесу, они понимали также и идейную сущность стоящих перед драматургом трудностей и задач и именно из этой идейной сущности исходили в своих рекомендациях и упреках».

Голос оратора временами подымается до гражданского пафоса.

Мера искусства недостаточна? Важнейшим, чуть ли не новаторским качеством «Персонального дела» объявляется то, что

о конфликте там говорят как о конфузе.

— Полудин?

Герои жмутся и переминаются.

— А-а... Кажется, был такой.

— Не к чему вспоминать...

Не важно, что в жизни данный конфликт захватил все сферы общественной деятельности, затронул кровные интересы каждого, помышляющего о справедливости или в страхе бегущего от справедливости.

Ничего «слишком»!

И вот разворачивается концепция идейности, по Е. Суркову. Она стоит того, чтобы ею полюбоваться на почтительном расстоянии:

«Критик-марксист не может выдвигать требование усилить или ослабить остроту драматического конфликта, не давая себе при этом ясного отчета в том, что понятие остроты (как и самого содержания) драматического конфликта есть в конечном счете понятие политическое».

Что ж, вполне можно принять начало этой длинной фразы и взамен первой запятой поставить последнюю точку: «Критик-марксист не может выдвигать требование усилить или ослабить остроту драматического конфликта». Это действительно так.

Того не скажешь о дальнейшем. «Продолжение легенды» уводит в область самого очаровательного произвола.

Критик, остерегись! Не играй с огнем! Семь раз отмерь — один отрежь...

Ну зато если уж отмерил — тогда требуй! Требуй любой нужной тебе остроты. Сколько душе угодно. Все в твоей власти!

Ежели так резво отброшены напрочь объективные показатели самой жизни, отражением которой является, в числе прочего, и степень остроты конфликта, если опущены возможности, скажем, сатирического заострения (а оно тоже ведь не прихоть и не расчет), — это уже произвол.

Но именно так и надлежит двигать вперед теорию показухи в искусстве с ее гордыми и успокоительными девизами: «Долг выше совести» и «Было да прошло».

«Требование острых конфликтов, таким образом, никогда не было для нас самоцелью, — подытоживает Сурков, — оно всегда было средством всемерного развешивания как эстетической, так и общественно-воспитательной силы нашего искусства».

Вот уж чего не было, того не было. Конфликты — не остановки по требованию. Они не могут быть ни средством, ни целью. Они — категории другого порядка. Всемерное развертывание к ним не относится.

Конфликты отражают правду жизни, стремления жизни, отношения между людьми и группами людей, борьбу общественных, личных интересов. Конфликты просто перестают быть самими собой, если они не острые.

Маяковский, рисуя борьбу Чудакова и Победоносикова, не говорил себе: «Дайка, наточу конфликт поострее». Он сталкивал характеры, и тогда возник конфликт.

А вот автор пьесы «Персональное дело» не дал Хлебникову по-настоящему ответить Полудину. Действия Полудина не встретили противодействия Хлебникова. Выпешки вольтовой дуги не произошло. Конфликта не получилось.

Как-то еще никому в голову не приходило опасаться остроты конфликта. Кроме, разве, ревнителей «бесконфликтности». Но и те ведь отрицали не остроту конфликта, а самый конфликт. Отнести к ним Е. Суркова было бы несправедливо: многие его статьи отличаются как раз острой конфликтностью.

Не может быть такого, чтобы интересы общественного воспитания требовали свертывать драматические конфликты. Никогда, конечно, не придется смазывать остроту этих конфликтов во имя высокой идейности. Совсем наоборот!

Не пала ли пьеса «Персональное дело» жертвой собственной робости? Встал по-настоящему, по-партийному вопрос о последствиях культа — и от пьесы пошли пузыри.

Хорошие, жизнестойкие пьесы дальновидны. Они воспитывают правдой. Правда бывает неприятна. Но только она выручает.

Помните, как говорит Клара в афиногеновском «Страхе»?

— Закаляйтесь в бесстрашии...

Вот это правильная формулировка насчет всемерного развертывания.

### Причина та же

Кредо драматурга А. Штейна и критика Е. Суркова покоится на том, что в сегодняшних пьесах после драки кулаками не

машут, а во время драки созерцают кулаки с надлежащей учтивостью.

Вместо рукоприкладства — деликатный обмен рукопожатиями.

Махали бы хоть до драки, что ли!

Любой жизненный конфликт, коли он уже прошупывается, должен, по их твердой вере, в пределах пьесы и завершиться.

Между решением той или иной проблемы и исходом участи героев проводится прямое соответствие: один универсальный ответ в финале разрешает сразу все различные вопросы и снимает их с повестки дня.

Не дай бог, если занавес упал, а какой-то спор продолжится за пределами сценического действия.

Ответ должен быть, во-первых, незамедлительный, а во-вторых, беспрекословный.

Было да прошло — вот универсальный ответ на уроках в этой школе. Без него не дадут аттестата зрелости.

Все противоречия должны быть аннулированы к концу.

— Кажется, был такой... — смутно напоминает своего гонителя герой «Персонального дела».

— Реабилитировали — и хватит тебе, — эти слова Хлебниковой вполне мог бы повторить о себе и Коновалов из «Гостиницы «Астория».

И верно! Только выйдя на сцену, реабилитированный Коновалов тотчас называет общепринятый тут пароль:

— Может, и не было ничего, Тюленев? Так, померещилось? Сон дурной...

В финале «Океана» — сходная ситуация. Герои говорят о подлеце Куклине в его присутствии:

«Часовников. Слушай, Платошка. Не помнишь, был такой в Петергофе Славка Куклин, курсант?

Платонов. Был такой».

Вот и Куклин разжалован в бывшие люди. Конфликт исчерпан ко всеобщему успокоению.

Но ведь опять же каждому ясно, что Куклин — не прошлое, а самое взаправдашнее настоящее. Он не только был. Он есть.

И как надо уверить себя в его отсутствии, чтобы позволить своим положительным героям и такой еще диалог о Куклине:

«Часовников. Формально подадим руку?»

Платонов. Формально — подадим». Вот она, вновь и воочию, «идейная сущность стоявших перед драматургом трудностей».

Имя ей — компромисс.

Радуешься за Г. Товстоногова, который и в «Океане» остался самим собой. Он снял этот компромиссный диалог — и тем дал конфликту выход. В его спектакле рукопожатие отменено и руки сжимаются в кулаки. Потому что, как знать, а может, драка еще и не кончилась...

О литераторах, только делавших вид, будто они что-то такое озабоченно обличают, писал еще Добролюбов: «Всмотритесь пристальнее в характер этих обличений, — вы без труда заметите в них нежность неслыханную, доходящую до приторности».

Е. Сурков не поощряет пьес, допускающих:

что изображенный там недостаток остается в жизни и после того, как спектакль окончен;

что раскритикованный порок не подкошен под корень, говоря словами И. Ильинского, а бюрократы едят и пьют и после того, как создан небывалый образ Бывалова;

что взяточники не дрогнут поголовно и тогда, когда искусство воплотит наконец и их типический образ, и т. д.

Нет, он думает иначе. И когда по его установкам напишут пьесу против взяток, в финале произойдет примерно такой диалог:

«Тютюкин (*протирает глаза*). Да были взяточник-то? А может, взяточника-то и не было?»

Тютюкина (*назидательно*). Было да прошло.

За окном вальс «Весенние скрипки».

Порок убит на корню, и пьеса громко вопиет о прогрессе, как выразился однажды Щедрин.

### Простушка и воспитанная

Ни одна книга о драматургии не обходит сегодня имени А. Володина. Вот и в книге Е. Суркова много страниц направлено против «Фабричной девчонки». Даже больше, чем в защиту «Персонального дела».

Е. Сурков и сам признается, что не может ласкать «Фабричную девчонку»: «Несмотря на всю привлекательность Женкиной природы, широкой, смелой, несмотря на всю подкупающую ее прямоту, взыскательную искренность, честность. Несмотря на то, что Женька вся открыта навстречу жизни, вся воплощенный порыв, стремительность!»

Несмотря на все это, а скорее как раз из-за этого самого, такая героиня и такая пьеса Е. Суркову не подходят и даром.

То ли дело, когда «мера искусства» в пьесе «еще очень и очень недостаточна!» Но не будем повторяться.

Офелия говорит: «Мы знаем, кто мы такие, но не знаем, чем можем стать».

Бедная, безумная Офелия...

Е. Сурков пишет: «И все-таки то настоящее, красивое, что есть в Женке, существует пока только как задаток, как обещание, как возможность».

Для него это комплекс неполноценности, хотя в его статье можно найти изречения и в этом и в противоположном смысле.

Он хочет видеть Женьку Шульженко законченной — в его специфическом понимании слова — героиней.

Но тогда надо писать другую пьесу. И, наверное, не Володину. Володин уже показал трагикомедию доброго Юры Бибичева, который требовал: «Не мути, Шульженко!».

«Дисциплины — вот чего ей не хватает в первую очередь», — пишет о Женьке критик.

Ну, тут не только героиня «Иркутской истории», но и Офелия с Джульеттой покачнутся. Те-то обе худо кончили.

Потом выясняется, что дисциплины не хватает и пьесе в целом и ее автору.

В пьесе Юра Бибичев говорит: «Пока у нас будут существовать такие явления, как Женя Шульженко, до тех пор мы будем, товарищи, об этом говорить. Ясно? Так. Какие будут предложения?».

Вот солидарное предложение Е. Суркова: «Своей пьесой Володин вовремя напомнил нам о том, какие серьезные воспитательные задачи по отношению к таким «фабричным девчонкам» есть и у комсомола и у всего нашего советского общества. И в этом пункте к нему следует прислушаться внимательно и вдумчиво, какие бы возражения ни вызывала идейно-

художественная концепция пьесы в остальных ее звеньях».

Словом, Женю так надо перевоспитать, чтоб от нее остались одни воспоминания в финале:

«Бибичев (скрежет затылок). А была ли девчонка-то? Может, девчонки-то и не было?»

### „Мой дядя самых честных правил...“

И все-таки Володин продолжил судьбу своей героини. Сам. Не черпая из советов и пожеланий Юры Бибичева.

В пьесе Володина «Моя старшая сестра», как и в «Фабричной девчонке», нет ни одного выдуманного характера и ни одного надуманного слова. Она тоже доказывает, что настоящий человек не может быть, как Юра Бибичев,— он (как Чехов писал о себе) по капле выдавливает из себя раба. Или того внутреннего редактора, о котором говорит Твардовский.

«Моя старшая сестра» продолжает тему «Фабричной девчонки» на более сложной основе. Там, в первой пьесе, подвижная линия конфликта зыблется между двумя полюсами, такими, как Женюка и Бибичев. Здесь в каждой, так сказать, Женюке сидит свой Бибичев, и каждая изживает его в ходе напряженного внутреннего конфликта.

Только Бибичев тут — не юный несмышлениш, а добрый и добра желающий дядя Митя. И высшее благо для него — чтобы все были перевоспитаны на его собственный манер, ибо, по его убеждению, он — воплощенный нормальный человек. Дядя благодетельствует племянниц, насаждая нормальность. «Нормальный человек этого понять не может», — считает дядя Митя, и, значит, то, чего он не понимает, не должно и существовать.

Как и «Фабричная девчонка», пьеса отстаивает право личности на своеобразие. Это — в гражданском плане. А в эстетическом она доказывает, что своеобразие не однообразно.

Нормальному дяде Мите не понять ненормальных племянниц, не понять Кириллы. Как ему ни объясняй. При всей его доброте.

«Дядя нас выходил, дядя дал нам жизнь, пускай теперь даст нам пожить свобод-

но», — с жестким эгоизмом юности досадует Лида.

Этого дядя Митя тоже понять не в силах.

Товарищ Здравый Смысл не способен поверить в талантливость. «Погоди, жизнь еще стукнет дубинкой по ее одаренному лбу,— раздраженно поучает дядя.— Самобытный талант. Всюду таланты. Полным-полно талантов». Это сказано о Лиде.

Потом сходным образом дядя осаживает Надю, отговаривая ее от сцены: «На грандиозные успехи не рассчитывай».

А ведь только что, на неожиданном экзаме-не в театре, пожилая актриса сказала о Наде: «Вот что такое индивидуальность».

Дяде нужна нормальная племянница. Индивидуальность ему ни к чему.

Потом, когда Наде уже совершенно невыносимо быть только нормальной и она очертя голову рвется вдогонку своему призванию,— уже поздно, почти совсем поздно.

«Знаете, что вы потеряли с тех пор? Можно считать, что это немного, можно считать, что это все. Индивидуальность».

Чудо самораскрытия позволяет вернуть утерянное. Чуда могло и не произойти. «К сожалению, дядя Митя, вы правы», — с тем героиня и осталась бы.

К счастью, правота дяди Мити не универсальна. Лаура, которую играет в финале актриса Надежда Резаева, опровергает эту узкую правоту, показывает всю ее относительность. Лаура — это нестремимое жизнелюбивое, человеческое начало. Лаура сильнее дяди Мити, сильнее дядиных наследственных обывательских девизов.

Для своего времени Лаура была стильной девицей.

В «Фабричной девчонке» одна из молодых работниц роняет между делом: «Сейчас стильные девочки — они в моде. На них даже больше обращают внимания, чем на скромных».

В новой пьесе Володина старшая сестра почти теми же словами говорит младшей: «Сейчас не так просто выйти замуж. Если девушка не эффектная, не стильная, на нее внимания никто не будет обращать». И, как истинная женщина, добавляет: «Правда, женятся все равно на скромных».

Надя не хочет подражать Женюке Шуль-



женко, она норовит быть скромницей — в том понимании слова, какое вкладывают в него и Бибичев, и дядя Митя, и их сторонники в жизни. Дядя приводит к ней жениха — инженера Володю, и она намерена покорить его своей дисциплиной.

У нее это катастрофически не выходит. Наоборот — выплескивается на волю все ее свободное и милое озорство, ее своеобразие, ее удаля. То, о чем говорит еще раньше Лида: «Представляю, как тебе хочется оборвать поводья и поскакать по холмам».

Ну, от Нади этого можно было ожидать. Благоразумная проповедь скромности опрокинута навзничь. Самое удивительное, что и жених Володя, чувствовавший себя не в своей тарелке, ибо судил о племяннице по дяде, тут-то вдруг и влюбляется в Надю, что есть силы.

Все-таки поначалу дядя сидит в каждом. Даже в Кирилле, так и не ставшем законным родственником.

Кирилл презрительно говорит о Наташе Ростовой. Он, мальчик, ничего не видевший в жизни, осуждает естественнейшую из героинь русской литературы.

«Видишь ли, Кира, — говорит Надя, — ты можешь понять, что Наташа Ростова плохая. Ты можешь понять, что Наташа Ростова хорошая. Ты только не можешь понять, какая она на самом деле».

Осуждая заносчивость Кирилла, дядя Митя ищет у племянниц понимания: «Видела, как рассуждает?... Слышала?».

И правда, частички дяди, живущие в каждой, откликаются. Откликаются у Лиды, в ее глупеньком школьном сочинении, так явно не подтвержденном последующими событиями. Надя заодно с дядей Митей ломает жизнь сестренки, разлучая ее с Кириллом.

В пьесе есть сцена, где после необдуманного похода студентов в тундру Лида отчитывает Кирилла, а Надя — Лиду. В каждом по-своему отзывается голос дяди Мити, насаждающего благо. И если Лида не взбунтуется, она потеряет Кирилла.

Но есть и другая сцена. Та, где дядя Здравый Смысл рассказывает, как добывал квартиру для племянницы-актрисы.

Вот тут уже бунт против нестерпимой заботы прорывается до конца. Человек не хочет, чтоб его благодетельствовали настолько и не спросясь.

— Молчите! — не выдерживает Надя. — Я прошу вас, не вмешивайтесь в наши дела. Если бы не вы — Лида и Кирилл давно бы поженились и были бы счастливы.

— Избави бог! — оскорблен дядя.

Бездна трагического непонимания разделяет доброго дядю и неблагодарную племянницу, со всем тем множественным, что стоит за каждым из них.

В горьковском «На дне» городской Медведев тоже теряет своих племянниц. «Человек без племянниц — не дядя», — заявляет ему Бубнов.

Ю. Толубеев, играющий Бубнова в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина, делает из одной этой реплики целое представление:

— Человек... — и поднял большой палец правой руки.

— ...без племянниц... — и рожками торчат соседние два пальца.

— ...не дядя! — он торжествующе хохочет, и пальцы сами собой складываются в монументальный кукиш.

Вот таким же дядей без племянниц уходит со сцены Дмитрий Петрович Ухов в интересном спектакле, поставленном Г. Товстоноговым. Играет эту роль также большой актер современности — Е. Лебедев. Но о спектакле — в другом месте.

Покидая сцену, дядя Митя многозначительно предупреждает Надю:

— Хорошо, я ухожу, я не обижаюсь. Но мы еще продолжим разговор.

Разобижен он, конечно, смертельно. И он непременно воротится. Нет, весь я не умру — обещает он. Он может возникнуть, и не только как характер, а как составная часть характера, сنداемого внутренним конфликтом.

В пределах действия пьесы конфликт исчерпан. Но он вовсе не списан в расход. Он бьется, как пульс сегодняшнего наполнения.

Существование дяди не берется под сомнение нигде. Дядя ушел. Далеко ли? Надолго ли?

Он придет. Чтобы предупредить об этом, и написана пьеса с открытым, острым, современным конфликтом, пролегающим между характерами и внутри характеров.

### Спасательный круг

Но и теория затухающего конфликта, как и всякая другая, вербует сторонников.

Под ее воздействие подпадают — вольно или невольно — вообще-то малоосторожные драматурги, вроде Л. Зорина. С его последней пьесой «Друзья и годы» можно познакомиться по спектаклю Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина в постановке Л. Вивьена и В. Эренберга.

Волны набегают — как бы из зрительного зала — на берег приморского парка. Рокот прибоя обрывает речи вчерашних школьников, тех самых, о которых написана пьеса.

И героев и зрителей шум волн, как водится, настраивает на задумчивый лад. Герои целуются и философствуют под спасательным кругом с надписью: «Бросай утопающему».

Вверху портала высвечена дата начальной сцены: июль 1934 года.

Кончается действие в августе 1961 года. Другие школьники целуются на берегу под тем же спасательным кругом. А прежние, поседевшие, наблюдают за ними исподтишка. И нет этой сегодняшней юности особого дела до пережитого отцами и матерями. Все так же плещут волны. Взявшись за руки, юноша и девушка медленно уходят вдаль, спиной к зрительному залу. Сцена, одетая художником А. Босулаевым в черный бархат, особенно вытянулась в перспективу. Юная пара исчезает в вечернем сумраке. Совершенно кинематографический уход завершается титром на экране: «Конец».

Словом, течет море житейское. Быстры, как волны, все дни нашей жизни...

А когда-то, в начальной сцене, одна из героинь — Надя — катила по этому парку на велосипеде, в погоне за студентом-юристом Юрием. Хитрая, настырная, потерявшая голову от любви. Увы, Юрий отдавал тогда предпочтение старшей сестре, Тане. «Я тоже буду юристкой!» — заявляла Надя. И друзья посмеивались: «Юристкой — от слова Юрий».

Надя въезжала на велосипеде, чтобы через много лет покинуть сцену в купе дальнего поезда, увозящего ее с пошлым и подлым мужем прочь от забытых волнений юности.

Сцена вытянута, и вдоль пути одного поколения вытянуто действие драматической хроники.

Дан продольный разрез людских судеб. Истории величия и падения Нади — та цепко дотянулась до Юрия, перешагнула через него и напобеждалась до полусмерти.

Нет, мы не проливаем слез и над Юрием. Это птица того же полета. Бестрепетный прокурор формации 1937 года. Один из тех, кто творил неправое дело. Впрочем, такие ломали себе шею быстрее, чем это показано в пьесе.

А Володя — тот совсем другой: ходил с отрядами изыскателей, командовал ротой на фронте, поднимал МТС и, наконец, построил город Весенний.

Напротив, Гриша сидел на одном месте, восемь лет ждал, пока от Тани совсем откажется Юрий. Гриша хороший врач и семьянин, что не мешает ему превратиться в обывателя. Поначалу он молчалив, замкнут, а потом, особенно после истории с арестованными врачами, взвинчен и многословен.

Мелькают титры, сменяются годы. Они отмеряют сроки, выпавшие на долю одного поколения. «Друзья» и «годы» не всегда находятся в идиллическом согласии. Иногда они вступают в конфликт, иногда конфликт завязывается среди самих «друзей».

Итак, много воды утекло за четверть века, много больше, чем показывали другие пьесы, построенные по сходной хроникальной конструкции. Л. Зорин хочет доказать то, чего раньше не договаривали. Он напоминает, что между праздничными датами бывали трагические. Он хочет затронуть все даты и коснуться всех вопросов.

В этом интересная черта замысла. Но, говорят, замах — хуже удара. Хуже или лучше — не важно. В искусстве им полагается совпасть.

События происходят за сценой. На сцене их обсуждают. Иногда разбирают в порядке дознания.

Славная девушка Люда, шестая из «друзей», любит папу, остальные относятся к родителям сдержаннее. Когда Люда упоминает о папе, «друзья» лукаво переглядываются, готов веселиться и зритель. Это не более чем прием.

Уже в Москве, летом 1937 года, папа, старый большевик, только что исключенный из партии, заходит за дочкой к насмешнику Юрию, преуспевающему прокурору. Прием действует: теперь никому не до шуток, сценичный контраст достигнут.

Юрий забыл надпись на спасательном круге, он думает, что спасение утопающих — дело рук самих утопающих. Папа обличает черствого карьериста. Обличительная речь правильная, а конфликта характеров нет. Столкнулись лица, выражающие определенную расстановку сил. Не люди, а «признаки времени».

Папа существует как сюжетная «мотивировка». Не то чтобы персонаж, а исполняющий обязанности персонажа.

Потом о нем просто информируют. Папа где-то не в Москве — сообщают в одном из эпизодов. Папу пустили солдатом на фронт — говорят в другом. Наконец: папа погиб в бою.

Папа — лицо эпизодическое. Как обстоит с главными героями?

Может быть, Гриша действительно врач и даже хороший. Может быть, Володя совершил все добрые дела, о которых рассказывают. Может быть.

Жаль, этого не показали. Да и какое это имеет значение! Важно, что они порядочные люди, не карьеристы, не мерзавцы. Правда, и этого тоже не показали, больше информировали. Все равно, важно, что они занимают именно такое место в расстановке сил, а другие занимают место карьеристов и мерзавцев.

Есть и еще линия расстановки сил: распределение и перераспределение чувств среди трех пар героев. Эта линия дана в развернутом сценическом показе.

Когда Таня разонравилась Юрию, она выходит за Гришу. По той же причине Люда идет за Володю, а Надя, больше всех попользовавшись благосклонностью красавца прокурора, — за отвратительного, убежденного хама Куканова.

Тут тоже много внезапностей.

Из разговоров выясняется, что Юрий где-то как-то даже защищал Люду, брошенную им после ареста папы. Разве защищал? Но — все может быть.

Люда и пришедший из окружения Володя в осажденной Москве клянутся, что давно любят друг друга. Разве? Это воспринимается как сенсация. Но — почему бы и нет?

Явление хама Куканова в качестве Надиного супруга само по себе представляет эффект, бьющий на неожиданность.

Искренняя, в общем, пьеса задыхается от обилия справок и нехватки поступков. Порой она рисует не судьбы, а превратности судеб, не характеры, а капризы характеров. Говоря о вещах горьких и тягостных, она обволакивает их элегической дымкой.

В финальной сцене герои, порядком полысевшие, вспоминают молодость. И непоседливый Володя, и раздражительный обыватель Гриша, и притихший пакостник Юра. Они опять, как когда-то, встретились на берегу моря у спасательного круга.

Спасательный круг совершил полный оборот. Друзья остались друзьями. Никакого рукоприкладства — одни рукопожатия.

Знакомый примирительный вздох. Уцелели — и слава тебе господи. После драки кулаками не машут.

И незачем спрашивать:

— А был ли Юра?

Прокурор Юра получил амнистию по чистой.

□

В заключение — несколько вопросов.

Полезно ли драматургу закрывать конфликты, один за другим, вопреки жизненной очевидности? Внушать, будто полудины и куклины были, да прошли, в то время как они еще имеются? Объявлять, что последствия культа Сталина ликвидированы были даже до XX съезда партии, подобно тому как веселый фильм «Волга-Волга» подсек под корень бюрократизм?

*—*

## ДИСКУССИОННЫЕ ПОРТРЕТЫ

Кажется, нет у нас имени более дискуссионного. Одни считают ее талантливой бытописательницей (Н. Крымова), другие заявляют: «Не бытописатель, а поэт простых людей» (Н. Погодин). Третьи пишут, что быт вообще не является предметом искусства, и хвалят Панову только тогда, когда она, по их мнению, покидает бытовые границы. Так поступает Н. Велехова в своей последней статье.

Но имя писательницы служит не только предметом спора между защитниками и противниками быта на сцене. Вопрос гораздо сложнее. Одни признают за талантом Пановой глубокую человечность, другие обвиняют ее в бескрылости и натурализме.

Несомненная сложность, очевидная непривычность, предполагаемая противоречивость творчества Пановой должны быть объяснены и разгаданы. Это тем более необходимо, что в наши дни талантливую писательницу не только читают, но и смотрят. Театры, может быть, не всегда еще умеют ставить Панову, но они хотят ее ставить.

Наше время стало теплей и человечней, освободившись от уродств культа личности. В этом смысле само время шагнуло навстречу писательнице. Она же, чрезвычайно чуткая к развитию жизни, всегда умеющая разглядеть в ней что-то важное, сегодняшнее, создала новые пьесы о наших днях.

Эти пьесы не прекратили дискуссию, даже разожгли ее еще больше. Тем более необходимо выяснить, в чем же тут дело. Может быть, за своеобразием писательской манеры стоит еще более глубокое своеобразие новых жизненных проблем, непривычных конфликтов, непривычно взятых ракурсов, своеобразие самого отношения к жизни, которое трудно сразу понять в силу установившихся драматургических традиций?

Если это так, то перед нами возникает особый, пановский вариант проблем, значительных для всей советской драматургии.

«Проводы белых ночей» оказались пьесой нелегкой судьбы. Многие театры обманулись простотой и заурядностью бытовой истории, рассказанной драматургом, и не разглядели за ней чего-то более значительного и по-пановски сложного. Обманывались и критики, доверившиеся мнимой простоте.

С. Фрадкина, автор книги «В мире героев Веры Пановой», писала, что в пьесе «нет идейного и художественного открытия...», «не нова история простодушной девушки, слепо полюбившей пошлого прожигателя жизни...», «отсутствует столкновение характеров, в котором бы обнаруживались существенные черты времени, важные стороны духовной жизни современного человека».

Театры, выделявшие внешнюю, событийную сторону конфликта, действительно показывали незрелую любовь, выводили на сцену глупенькую девушку — мотылька в белом платье. Холодный и самоуверенный 25-летний негодяй обрывал ее слабенькие крылышки, преподав тем самым жизненный урок: нельзя любить глупо и бросаться на шею первому встречному.

«Героем» спектакля становился безнаказанный Валерик, а Нина — его естественной жертвой. Это давало повод иным рецензентам переименовывать

Ю. Волчек

## ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ



Дискуссия о драматургии началась только с пятого номера «Театра», но о некоторых драматургах она велась неумолчно на тех же самых страницах в течение многих лет. К таким драматургам несомненно принадлежит Вера Федоровна Панова.

белые ночи в черные и обвинять драматурга в экстремизме, в отказе от ясных идейных позиций и многих других грехах.

Но были другие театры, которые более чутко прислушались к поэтическому голосу В. Пановой, к внутренней музыке ее пьесы и сумели расслышать в образе Нины тему большого и современного жизненного звучания.

Не о Валерике — о Нине написана пьеса. В создании этого характера проявились все замечательные свойства дарования В. Пановой: верность глаза в наблюдении быта, светлый лиризм и какая-то чеховская деликатность в подходе к человеку.

Вот что удивительно в истории Нины: несоизмеримость ее любви с ничтожностью Валерика, на которого эта любовь направлена. Попробуйте отвлечься на минуту от Валерика — тогда останется одна удивительная сила любви. Такую любовь не назовешь незрячей, это любовь-созидательница.

Нина, спорящая с Кирой или с Костей, ошибается по одному, конкретному поводу. Они, наоборот, побеждают правдой одного частного случая. Но общая и самая глубокая правда остается на стороне Нины.

Степень правоты Кости и его товарищей, осудивших Нину, уменьшается до размеров случайного попадания: никто из них не знает Валерика. А что, если б на его месте оказался достойный, настоящий человек?

Но важнее всего поведение самой Нины. Непонятно и разрушительно действуют театры, уводящие ее в полное равнодушие ко всему миру, кроме Валерика. Вот, мол, у меня есть маленькое личное счастье, зажду его в кулачок, спрячу на груди, а вы живите, как хотите. С каким горьким удивлением принимает она исключение из комсомола! Нет, она не равнодушна ни к заводу, ни к задуманной поездке, ни к друзьям-комсомольцам. Но Нина совершенно уверена, что чистая, звенящая нота любви, которую она слышит в себе, должна быть так же естественно слышна всем другим людям. Любовь должна изменить и Валерика, и его судьбу, и отношение окружающих. На то она и любовь-созидательница. А если не удалось, — что ж? — иначе все-таки жить нельзя. Так думает не только Нина, так думает вместе с ней В. Панова.

Не потому увязает Нина вместе с Германом из Ленинграда, что кто-нибудь сильный должен ее, слепую, «душевно ограбленную» спасти, а потому, что в ней бушует в этот момент трагическая сила любви. Несмотря ни на что. «Он может ходить по нашим местам, а я нет». В утверждении высокой человеческой ценности этой любви, несмотря на несчастье, постигшее героиню, и состоит особая позиция Веры Пановой.

Н. Велехова утверждает, что Валерик в пьесе Пановой иллюстрирует назидательную мысль: матери, не балуйте в детстве своих детей, вы испортите их. Замечание брошено мимоходом — вряд ли критик успел разглядеть Валерика, проткнув его насквозь своим критическим тезисом: ведь надо было поскорей доказать, что прикосновение к быту в драматургии равно мелкодумью.

Нашлись, к сожалению, и театры, сочинившие из роли нечто подобное.

Но Панова, вытолкнув Валерика в жизнь, поставила перед нами другие вопросы. Великовозрастный «мальчик» давно уже отвечает сам за себя, и как

раз в пьесе он стоит перед решительным выбором судьбы.

«Но Родина-то у него есть!» — говорит Нина в споре с Кирой. Если завтра грянет война, то и Валерику, по ее словам, придется выполнять свой долг защитника Родины. Театры испуганно снимают это место. Должно быть, они не знают, что ответить, а Кира не отвечает ничего.

В самом деле: пойдет ли мальчик Валерик защищать Родину или предпочтет осторожно и на «законных» основаниях уклониться? И что должны сделать с ним все мы, коллективно составляющие эту Родину? Отступить? Перевоспитать? Осудить? Принудить? Проблема, как видите, вырастает громадная, совсем не мелкодумная, а вырастает она на той самой бытовой почве, которую так великолепно презирает Н. Велехова. Пьеса почти не оставляет сомнений, что Валерик постарается «уклониться». Но Панова приводит нас к этому выводу не просто и не прямолинейно.

Вначале Валерик совсем не такой холодный, циничный, расчетливый, как это показалось многим театрам. Ему не хватает законченности, он «засиделся в мальчишках». Нина нравится ему и влечет к себе с полной отдачей. (Всякую фальшь в этом отношении она почувствовала бы немедленно.) Правда, знакомство начинается для него с привычного ощущения манкости легкой интрижки. Но потом ее самоотверженность, теплота, неиссякаемая любовь на время завораживают его по-настоящему. Не может же он не знать, что его еще никто никогда так не любил. Судя по всему, и Кира любила не так. У нее другой характер, она быстро сказала: «Хватит!»

Но именно такая, абсолютно не заслуженная любовь — единственное, что еще могло бы спасти Валерика. Пытался же он время от времени устраиваться куда-нибудь на работу и начать жить как-нибудь иначе. Значит, смутно сознавал, что живет подло, плохо. У мальчика Валерика были свои счеты с совестью. Потом он возвращался к прежнему по слабости характера. Только такая, как Нина, могла бы своей любовью и верой, терпением и настойчивостью поддержать в нем слабую искорку хорошего.

Правда, у Пановой над Валериком нависает этакая неотвратимая десница Махрового, но тут же можно только удивляться, с каким упорством талантливая писательница повторяет свои ошибки. Вот уже сочинен целый фильм «Високосный год», построенный в основном на подобных слабостях из интересного и сложного романа «Времена года». Неужели и это не остановит руку Веры Федоровны Пановой, когда она вновь захочет причинить себе вред? В сущности, внутренняя логика «Проводов белых ночей» ясно доказывает, что появление там Махрового не имеет никакого значения для художественного исследования характера Валерика.

Деньги от Махрового, в которых он запутался, это еще не беда, это мальчишество. Гораздо страшнее Тамара. В отношениях с ней нет и тени влечения, самообмана, один голый практицизм. Валерик сделал свой позорный выбор. Раз и навсегда. Чтобы потом уже тунеядствовать спокойно и «по закону». Но интересно, он ворчит, вспоминает о проводах белых ночей — словом, невысказанно признает, как много потерял с Ниной. Слепота сердца — вот его тема, делающая Валерика

не только виновным, но и жалким. Он кончает совсем не победителем.

Однако это не снимает драмы, которую переживает Нина и мы вместе с ней.

Должна была бы такая любовь пересоздать все вокруг, но наткнулась на Валерика.

И все-таки найдется немало людей, которые, выслушав все, ответят, что любить Валерика может лишь пустынное существо. А если уж в произведении существует Валерик, то он должен быть по сюжету образцово наказан. Что ж, вероятно, «Проводы белых ночей» называются пьесой-диспутом не только потому, что там спорят между собой герои, но и потому, что сам автор о чем-то спорит с нами.

С первого взгляда кажется, что слово спор не очень подходит к В. Пановой. В споре предполагается полемический задор, резкое неприятие позиций противника, способность к запальчивым и крайним возражениям, а у Пановой все так мягко.

Но мягкость не означает отсутствия настойчивости или убежденности. Панова настолько убеждена в своей правоте, что после многих неудачных спектаклей и грозных статей написала новую пьесу, в которой запечатлела все те же любимые свои мысли. Но доказательства стали точнее и ярче. Эта новая пьеса Веры Пановой мало похожа на ее предыдущие произведения и в то же время глубоко родственна им. В самой интонации названия «Как поживаешь, парень?» уже слышится пановское стремление стать другом своего героя. Но всему придано новое выражение, не свойственное прежним пьесам Пановой или едва намечавшееся в них.

На первый взгляд может даже показаться, что Панова подчиняется шаблону новой моды, вводя рядом с живым героем его отдельно существующие мысли,— ведь прием этот стал всеобщим распространенным в драматургии последних лет. Да и наплывы, фабульные инверсии или, наоборот, броски, позволяющие совместить эпизоды, происходящие в разных местах,— все это пришло в театр из кино и стало, как определенный покрой брюк, внешним признаком современности для желающих писать пьесы. Но у Пановой это не попытка приодеться по моде, а поиски точных средств выражения.

Женя Заботкин и Нина — родственные натуры. Они развивают, варьируют одну и ту же тему. Но Заботкин крупнее, интеллектуальнее выражает ее.

И дело здесь совсем не в том, что Панова, создавая образ Заботкина, будто бы отошла от бытовой характеристики, как показалось Н. Велеховой. Это — мираж, возникший в глазах критика только потому, что понятия «быт» и «не быт» сводятся для нее к подробным или условным декорациям, а не к конкретности психологии, атмосферы жизни, поведения людей в искусстве. Заботкин, конечно, персонаж бытовой от начала до конца, что не мешает ему быть высокодраматическим героем.

Сама манера развертывания характера способствует укрупнению темы.

Нину мы узнали в трагический момент ее молодости, Заботкина видим и до и после аналогичной трагедии. Мы получаем возможность безоговорочно убедиться, что он сильнее своего горя. Хотя Валерик и Нина для Пановой не равноценны, но в пьесе им дано равное пространство, и это многих сбilo с толку. В «Парне» композиция уточнена: Заинька, Женщина — это только минуты в большой

и сложной жизни героя, которому отдано все внимание.

Мысли Жени Заботкина обретают как бы отдельную от него сценическую жизнь потому, что он с самого начала не имеет возможности кому-либо, кроме нас, их высказать. Он молчаливо сопротивляется поучениям матери, мастера, вообще всяким поучениям, потому что хочет обрести вполне самостоятельный жизненный опыт. Пока его поучают, он думает о чем-то своем — о том, например, какие города и моря повидает в жизни. Хорошо это или плохо для Жени, что он рвется к непослушной самостоятельности мимо опыта старших? (Забавно, что Панова не имеет никакого желания примкнуть к дискуссии о взаимоотношении поколений). У Жени это ни хорошо, ни плохо, потому что он еще и сам никакой — Женя Заботкин. Если бы он мечтал о дальних путешествиях со страстью географа, моряка, исследователя, если бы вообще в нем с самого начала был какой-нибудь элемент личной незаурядности, тогда было бы другое дело. Но в его желании поводить нет ничего, кроме всеобщего самосознания молодости.

То, что называется «мыслями Заботкина», выглядит куце. Он способен размышлять о том, что в областном центре танцуют иначе, чем в районном, и видеть в этом серьезную недоработку жизни.

Но это вовсе не означает, что герой Пановой глуповат или бездарен. Просто мы еще не знаем его со всех сторон, как и сам он еще не знает себя. Мы даже не можем сказать поначалу, какой у него характер, потому что и самого характера пока нет. Немного возрастной любознательности и самонадеянности, возрастной наивности и неосведомленности о жизни — вот что такое Заботкин на старте.

Панова как бы хочет создать сначала не индивидуальный портрет, а некие общие черты молодого человека, еще не сформированного жизнью. Много их, таких парней, бродит сегодня по России. Кто знает, каковы они, что с ними может статься?

Под стать герою выписана и мать, вся ушедшая в заботы о теплом свитере, столь важном на сложных жизненных дорогах. Не личность, не драматическое лицо с характером сложным и определенным, а некая «мать» вообще. Всеобщее проявление элементарного материнского инстинкта заботливости. Панова, замечательный мастер языка, отказывается намеренно от индивидуализации ее речи.

В той же тональной обобщенности выписаны портреты спорщиков на заводском дворе: Ехидный, Авторитетный, Голубоокий и другие. Не то что б они были олицетворенными точками зрения, нет, они вполне живые парни, но взятые только в одной ситуации спора, без заглядывания в их собственные жизни.

Это похоже на прием неореалистов в кино, берущих сначала в объектив лачуги или толпу и затем медленно выбирающих одно лицо из множества. Да, и Панова начинает с общего плана, только не в изобразительном, а в психологическом решении, а затем медленно укрупняет лицо героя.

Только теперь мы узнаем, какой человек Заботкин.

Впервые проявляется мягкость и уступчивость его характера в сцене встречи с Заинькой. Впрочем, еще можно предполагать, что он совершил

свой хороший поступок по легкомыслию. Хороший? Да, Панова несомненно настаивает на том, что практически несостоятельный шаг Заботкина был очень хорош по большому счету человеческой морали, потому что он был сделан под влиянием дружеской доверчивости к людям.

Доверчивость не оправдала себя в одном маленьком конкретном случае. И все-таки да здравствует доверчивость! Лучше терпеть крушение как Заботкин, чем преуспевать как Заинька.

Готовность уехать, уступить квартиру и домашнее благополучие чужому и наглому человеку — это уже поступок. Это уже сам Заботкин, не только его принципы, но и натура. Хорошо ли оставлять безнаказанной хищницу Заиньку? Многие скажут, что нехорошо, что надо было остаться в городе и проучить ее, как говорят это некоторые участники диспута в самой пьесе. Другой человек на месте Заботкина мог бы так и поступить. И вовсе не обязательно ему быть при этом плохим. Панова не утверждает правильно единственного человеческого типа на земле. Она смотрит на жизнь шире, мягче, если хотите уступчивей, но только до определенного предела. За этим пределом снисходительность для нее совершенно невозможна.

Можно было бы подумать, что сюжет пьесы задержится на заинькиной истории, но Панова вместе с героем легко покидает ее. В душе Заботкина не остается никакого осадка, кроме одной обидной фразы: «Как мне надоели ваши махинации».

Но самое удивительное, что Заботкин даже пытается оправдать в глазах других людей Заиньку, к которой он сам абсолютно равнодушен: а вдруг она полюбила по-настоящему? А может быть, у нее это тоже очень сложно? Милый Заботкин! Он знает, что ей недоступно великое бескорыстие любви, но нельзя же так просто перечеркнуть человека? Надо оставить даже и Заиньку возможность великодушия. Заботкин хочет продолжать верить в людей, и это главная черта в нем, идущем через обманы.

Панова применяет необычный для нее драматургический ход: она сохраняет в тайне главную историю героя с середины и почти до конца пьесы. Только большие зовущие глаза Женщины (даже не названной по имени), только ее полупшепот, сплетающий стихи с папиросным дымом на маленьком ночном вокзале, да удивленность и растерянность Заботкина перед ее красотой сулят нам начало этой истории. Но уже в следующем эпизоде мы застаем Заботкина не на Металлострое, куда он собирался ехать со своей попутчицей, а в горах, совсем в другом месте. И все начинает нас удивлять. Заботкин теперь уже не слесарь, а шофер, каким его хотела сделать та Женщина. Он стал нервным, молчаливым, очень одиноким человеком. И будто бы жизнь ему не мила: лихачит на горных дорогах, подставляя себя под смерть.

Почти мимоходом мы узнаем, что он сидел в тюрьме, оплакан матерью, совершил какое-то преступление, о котором случайно наслышанные люди говорят, что оно несравнимо хуже воровства и, пожалуй, похоже на фашизм. Что же могло с ним стрястись? Что перекорежило эту чистую душу?

А ничто. Просто он вынужден был молчать о правде событий. Только в последнем эпизоде, когда Заботкин, попавший под взрыв вместе с Ажогиным, бредит в больнице, мы узнаем главную правду о его жизни. И тогда же понимаем, что сюжетный

прием, найденный Пановой, нужен не ради авантюрной занимательности.

В наплывах бреда к Заботкину является Женщина. Муж этой Женщины, сухой и властный, предъявляет ему свои заведомо ложные обвинения — так он спасает свою честь.

Что должен чувствовать человек, «спасающий свою честь» при помощи заведомого подлога, сажаящий за тюремную решетку безвинного, лишь бы спасти эту самую «честь»? Какое наименование можно найти для такого поступка? Панова находит его, и оно оказывается таким жестким, что даже самые прямолинейные и суровые читатели, осуждающие писательницу за ее лирическую мягкость, могут отшатнуться в испуге. Если бы Заботкин действительно сделал то, что ему приписали, то, по мнению дяди Васи, это был бы фашизм. Это совершил не Заботкин, а другой человек, и совершил при еще худших обстоятельствах. Тем более это фашизм. Если бы благополучный «Ее муж» обладал откровенностью Ларисы Огудаловой, он должен был бы встать и сказать: «Наконец-то слово для меня найдено». Разумеется, это фашизм не в политическом, а в моральном и психологическом проявлении. И, разумеется, благополучный «Ее муж» никогда не сделает такого признания. Но кто из читателей не испугается неожиданно резкой пановской характеристики? Когда говорят, что Панова в своих произведениях борется с мещанством, это привычно и понятно. Термин «мещанство» у нас литературно узаконен. Но как признать, что по земле рядом с нами ходит некто с психологией фашиста, спокойный, уверенный, что он безотказно сработает как машина в любом столкновении с человеком.

Как видите, Панова ничего не прощает. Но она лишь на секунду осветила молнией лицо этого человека и убрала его. Больше не нужно. Ответ ужасного предательства упал и на саму Женщину, продавшую себя за автомобиль и тряпки такому человеку.

Но не прощающая Панова, кажется, очень рада тому, что как будто бы прощает Заботкин. Впрочем, взгляните в эту сцену как следует и вы увидите, что, может быть, он и не прощает — скорее, прощается. В театре, видимо, придется играть этот эпизод как сцену освобождения. Проживший много лет со стиснутыми зубами, подавленный вынужденным молчанием, Заботкин не мог бы дальше физически существовать, если бы не освободился от гнета этого невыносимого кошмара. Не для себя, а для нее необходимо ему это последнее свидание. Иначе как же она может жить дальше?

В нем нет силы активного сопротивления злу, зато есть активная сила добра. Пановой это очень дорого, потому что она считает Заботкина и его антагонистов несоизмеримыми по своим масштабам, главный смысл жизни видит именно в любви к людям, утверждает, что поэзия, разлитая в душе героя, сама по себе, даже при условии больших жизненных страданий человека такого типа, важнее и дороже всего прочего в жизни.

Это звучит так непривычно, что сейчас же хочется задать вопрос, напоминающий беседу в отделе кадров: разве можно назначать на должность литературного героя человека, который столкнулся с общественным злом и не борется против него? Ведь герой, столкнувшийся со злом, непременно должен быть борцом против зла.

Поведение Заботкина казалось бы всем абсолютно бесспорным и естественным, если бы... если бы оно не приходило в столкновение с десятками и сотнями пьес, в которых человек сводится к одному качеству — воле, к одному свойству — бороться.

От тебя ушла любимая девушка? Борись — «за любовь надо бороться! Где-то тебя оттирают, не признают ценности твоего личного вклада в общее дело? Борись — «за счастье надо бороться!».

Спору нет: борьба и воля — действительно великие понятия, без них невозможно осуществить и наши общенародные идеалы. Но если все упрощать, то можно воспитать волю, соединенную с уз-

остью души, практицизм, соединенный с примитивностью, Заиньку вместо Заботкина. Нет, не к одной воле сводится наш герой, есть у него и более широкое психологическое содержание. Вот почему Панова так настаивает на значении душевной деликатности.

И всегда ли в вашей жизни встречались умные и принципиальные люди, помогавшие предупредить дурные события? Всегда ли зло уходило наказанным?

А если вам не нравится безнаказанность зла в пановских пьесах, то возьмите и накажите его. Для того ведь оно и показано.





# А ВАШЕ МНЕНИЕ?

1. Какую драму за последние годы Вы назвали бы новаторской по форме и содержанию и почему?

2. Какой образ в драматургии последних лет, по Вашему мнению, наиболее полно отражает черты нашего современника?

3. Назовите имя самого интересного, с Вашей точки зрения, молодого драматурга.

4. Какую роль из пьесы советского драматурга Вы считаете наиболее удавшейся в спектаклях последних сезонов?

5. Как бы Вы сформировали репертуар своего драматического театра? Идеальная афиша в Вашем представлении.

С этими вопросами редакция обращается к драматургам, режиссерам, актерам, критикам, зрителям.

Ниже помещаем ответы, полученные редакцией.

## Абдурахман АЛИЕВ

главный режиссер Аварского музыкально-драматического театра имени Гамзата Цадаса, Буйнакск



1. Мне представляется новаторской по форме и содержанию трагедия Расула Гамзатова «Горянка».

Я очень рад, что трагедия «Горянка» появилась на русском языке и с ней смогут познакомиться не только дагестанцы, но и многие русские читатели, а может быть, и зрители. Тут же мне хотелось бы

сказать, что журнал «Театр» до обидного мало печатает пьес драматургов братских республик. Не потому ли в ответах на вопросы анкеты в основном называются имена русских авторов?

2. Естественно, что, отвечая на второй вопрос, я называю героиню трагедии Р. Гамзатова «Горян-

ка» Асият. Мне бесконечно дорога эта девушка-горянка, решительно и смело выходящая на самостоятельную дорогу жизни. Здесь драматургом талантливо, честно поставлена одна из самых острых и жизненных проблем Дагестана, да и не только Дагестана.

3. Из молодых наибольший интерес вызвал у меня А. Хмелик, точнее, его пьеса «Друг мой, Колька!».

4. Пьесу И. Соболева «Хозяин» я видел в семи разных театрах, в том числе и в таком уважаемом театре, как МХАТ. Но должен признаться, что самое глубокое впечатление произвел на меня заслуженный артист РСФСР А. Боздаренко, игравший Линькова в Краснодарском театре драмы.

5. Это самый легкий и самый трудный вопрос, особенно для главного режиссера.

Как всякому руководителю театра, мне бы хотелось, чтобы у нас шли только хорошие современные пьесы. Но где их взять?!

Все-таки надо признаться, что многие даже опытные авторы выпускают порой сырые пьесы, не говоря уже о молодых. Что греха таить: как часто еще автор приносит рукопись, которая в лучшем

Вач

режиссер Бел



как откликнулся  
на Шпорова для  
Следует как посоч  
ние, мудрые сло  
можно кобавить  
и недоброе кате  
лей и броогииво  
нельзя подпускать  
челской ракетой!

Форма шпорова  
инение, не пого  
лики приежани,  
иван внутренни  
шпорова пронаведе  
твой, единственн

случае может служить материалом для будущей пьесы, пьесы, которую, по его мнению, вместе с ним, а точнее, — за него, должен написать театр. А мне как режиссеру и актеру хочется не писать пьесы, а играть их и ставить, тем более что, как вы заметили, изящная словесность — не самая сильная моя сторона. И вот когда наши авторы окончательно изживут иждивенческие настроения и даже намеки на эти настроения, я смогу легко и просто ответить на Ваш вопрос и написать названия пьес, которые составят идеальную афишу театрального сезона.

## Вячеслав БРОВКИН

режиссер Белорусского академического театра имени Янки Купалы



Лучшей я считаю драму Мих. Шатрова «Современные ребята».

Впервые встречаюсь с драматическим произведением, в котором бы так правдиво, честно, смело, по-партийному говорилось о нашей «сложной и серьезной» молодежи, о ее судьбах, заботах и тревогах, о ее «сложном оптимизме».

Некоторым людям искусства трудно понять и разобраться в «слож-

ном оптимизме» нашей молодежи, а поэтому и пьеса Шатрова для них окажется твердым орешком. Следует им посочувствовать и вспомнить великолепные, мудрые слова К. Паустовского о том, что нужно избавить молодежь от мелочной, сухой и недоброжелательной опеки и людей со старческой и брюзгливой душой, педантов и доктринеров жельзя подпускать к молодежи на выстрел космической ракеты!!

Форма шатровской драмы — не голое оригинальничание, не погоня за эффектными постановочными приемами, а форма, органически рожденная всем внутренним строем пьесы. Философская концепция произведения потребовала такой, и только такой, единственно возможной формы.

Из всего этого следует, что самый интересный молодой драматург — Михаил Шатров.

Я назову фамилии драматургов, пьесы которых я мечтал бы иметь в репертуаре своего театра. В данном случае я не имею в виду театр имени Янки Купалы, в котором работаю, — большинство этих драматургов «не помещаются» на сцене академического театра: В. Шекспир, В. Маяковский, Б. Брехт, В. Розов, М. Шатров, Е. Блажек, П. Когоут, Т. Уильямс, А. Николаи.

## Петро ВАСИЛЕВСКИЙ

драматург (Белоруссия)



1. Увы! Театр и драматургия так давно существуют на земле, что новаторство «по форме и содержанию» здесь почти равносильно расщеплению атома — не меньше!

Правда, в последние годы попытки новаторства в драматургии были особенно упорны. Но если проследить хотя бы по страницам вашего уважаемого журнала, то выясняется, что мнения

по вопросам «новых форм» почти без исключения противоположно диаметрально и поразительно не постоянны.

Объявленное сегодня «откровением», завтра объявляется «манерничеством». Названное вчера «новаторским», сегодня называется «задами» чуть ли не античной драмы.

И, честно говоря, сегодня меня меньше всего волнует форма современной пьесы. Наш зритель уже привык ко всему, его уже ничем не удивишь. Все было на нашей сцене: и ведущие, и целые взводы ведущих под видом «хора», и публика сидела на сцене, а актеры играли в партере, и «оживали» мертвые, и чего-чего только не было!

Думаю, что увлечь такого искушенного зрителя сегодня можно только новаторским содержанием. Но, признаюсь, ни одна пьеса последних лет

(я уже не говорю о собственных пьесах!) не произвела на меня большого впечатления.

Правда, с интересом я прочел трагедию Левады «Фауст и смерть». Она мне показалась оригинальной как по форме, так и по содержанию.

Но что странно! После прочтения этой пьесы мне не захотелось смотреть спектакль по ней.

Я решил, что спектакль по такой пьесе должен быть скучным, эклектичным, рассудочным и, если можно так выразиться, — «бессердечным».

Так ли это в самом деле? Не знаю. Рад ошибиться.

В чем же дело? Чего не хватает этой пьесе?

По-моему, ей не хватает страстности, взволнованности.

От ее героев и их рассуждений веет холодом космоса. Но ведь и космос теплеет, когда в нем бьется человеческое сердце и мысль.

«Новаторская» тема еще ждет своих драматургов.

2. Валя из драмы Арбузова «Иркутская история».

Принято считать, что «наиболее полно» черты нашего современника могут отразиться только в так называемом «положительном образе». А можно ли Вальку-«дешевку» причислить к таковым?

Вероятно, нет. Тем не менее то, чем живет Валя, что ее волнует, какими сложными, не проторенными, часто запутанными и грязными стежками выбирается она на широкую дорогу нашей жизни, — все это кажется мне самыми отчетливыми и впечатляющими чертами нашего современника.

3. Когда у нас в Белоруссии заводят разговор о «самом интересном» драматурге, принято называть имя Андрея Макаёнка.

Но до каких же пор он будет ходить в «молодых»?

Не пора ли перевести его из когорты «молодых» в первые ряды «маститых»? Правда, для этого ему надо так же счастливо продолжать свое творчество, как оно началось...

Я хочу назвать имя белорусского учителя Ивана Козела.

Он действительно молод. И годами, и пьесами, которые адресованы молодым, и рассказывают о молодых, и поставлены «молодым» театром — Республиканским тюзом.

В лице Ивана Козела в белорусскую драматургию пришел человек незаурядного дарования, пристальный и умный наблюдатель современной жизни.

4. Роль Левона из пьесы А. Макаёнка «Левониша на орбите» в исполнении Бориса Платонова.

5. Мы часто поругиваем театры за их «репертуарную политику». По-видимому, они заслуживают упреков и нареканий.

Но если бы паче чаяния формировать репертуар современного театра поручили мне, то, вероятно, следом за театральными деятелями я бы только развел руками...

## Георгий ГЕОРГИЕВСКИЙ

главный режиссер Калининского областного драматического театра



1. Я бы назвал такими пьесами «Фабричную девчонку» А. Володина и «Коллеги» (убежден, что Ю. Стабовой совместно с В. Аксеновым написали не инсценировку повести, а именно пьесу, то есть художественное произведение другого жанра).

Что увлекло меня в «Фабричной девчонке» Володина? Стремление

вскрыть новые процессы, происходящие в среде молодежи, принципиальность и современность образов. Внутренний темперамент, искренность и хорошая шалость, юмор, свойственный только умным. «Коллеги», на мой взгляд, имеют те же качества, но в этой пьесе еще ярче выражен гуманизм как духовное завоевание нашего времени.

Я люблю эти пьесы за знакомство с новым поколением. Я стал иными глазами смотреть на молодежь — радостней, оптимистичней. Понял, что под внешним скепсисом и фрондой, которые присущи части нашей молодежи (что, признаться, немало огорчало и тревожило меня), лежит и детский испуг перед сложностью задачи жить достойно, и жажда уверовать в ясное и доступное, которое страшит именно своей ясностью и доступностью, и боязнь обмануться, ранить душу разочарованием, боязнь, что яркая зелень и цветы луга таят за собой зыбкое, обманчивое болотце. Переболев этими «детскими болезнями», герои дорогих мне пьес с открытым сердцем идут в жизнь, мужают, находят свое место в строю.

Если к плохому пьесы эти беспощадны, тонисходительны и добры, хотя и не без юмора, к стремящимся понять жизнь.

Построение обеих пьес — легкое, современное; оно без насилия рождает постановочный прием спектакля. Содержание их требует своего особого выражения, и оно нашлось у многих режиссеров — у каждого своеобразно и интересно.

2. Из современных героев мне ближе всего Платонов в «Океане» — за вложенное в него автором новое понимание цельности характера не как безмятежной, унылой, железобетонной «монолитности», а как единства противоречивых свойств человеческой личности. В образе Платонова высокая принципиальность и целеустремленность совмещаются с романтической мечтой о будущем, юношеской ранимостью, взрывчатостью, порывистостью, нежность — с грубоватой прямоотой. В Платонове привлекает неожиданность поступков, которые временами ему трудно обуздать. Благодаря такому построению характера Платонов оказывается способным самостоятельно, оригинально действовать: его «умная ложь» законно одерживает верх над «глупой правдой», правдой казенной, в которой (в данном случае) отсутствует наш, советский гуманизм.

Образ, в своем зерне не несущий единства противоположностей, — мертв, схематичен и не отвечает законам развития искусства. Я — за противоречивую сложность положительного героя. Этим мне и дорог образ Платонова.

3. Из драматургов, выдвинувшихся за последние годы, больше всего надеюсь на Игнатия Дворецкого. Он мне близок по почерку, хотя ставил его всего однажды. Дворецкий пишет резко, не лакируя правды, его герои живут в лесу, в тайге, руки их загубели, но души остались тем удивительным инструментом, о котором говорил еще принц Гамлет. Они-то как раз и есть простые люди, рядовые труженики с богатым внутренним миром. Драматург наблюдателен, он умеет видеть характеры в становлении, лепить объемные, крупные образы. Что мешает успеху его пьес? На мой взгляд, нежелание автора снизойти к интересам зрительного зала. Драматург равнодушен к конструкции своих драм, к гармонии частей сценического здания, его герои болтливы, драматическое движение то и дело нарушается. Получается парадокс: о многих — для многих. Как бы хотелось, чтобы Дворецкий понял, что нельзя делать из своего творчества «столовую для поваров». Демократический автор, способный писать для народа, должен и адресоваться к народу, а не к горсточке избранных лиц.

4. Я очень боюсь, что мне не поверят. Но самое сильное впечатление за последние годы на меня произвел образ, который вывела на сцену МХАТ актриса А. Георгиевская (не родственница!) в спектакле «Битва в пути», где она играет работницу По-

тапову. Образ этот так объемен, убедителен, богат, так расширяет наше представление о рабочем, что я был просто поражен. Может быть, тут сыграла роль моя давнишняя тоска по людям не высокой исключительной судьбы (несколько устал от показа командного состава и талантов), а по тем, из среды которых эти «исключительные» вырастают. Таких ведь много, их большинство. Пора перестать относиться к ним как к «винтикам» — это наследие культуры. Мне кажется, что каждый человек, в том числе и тот, чья зарплата не превышает 60 рублей, — тема для повести или романа. Надо поднять интерес к необыкновенному в обыкновенном. И, может быть, именно заинтересовав незаметным, мы повысим круг заметных.

5. Идеальная афиша в моем понимании... Нельзя ли задать не столь сложный вопрос, а этот переадресовать секции драматургов Союза писателей? Потому что желанная всем нам афиша должна быть возглавлена острыми, сильными советскими пьесами, поднимающими темы жизни, предсказывающими, по каким путям пойдет страна. Таких пьес все еще не хватает на полную идеальную афишу. А жаль!

## Анатолий ДЕЛЕНДИК

врач-психиатр, Минск



1. Элементы новаторства имеются в «Иркутской истории» А. Арбузова, «Дамокловом мече» Назыма Хикмета, «Опаснее врага» Д. Аля и Л. Ракова, однако в новаторстве эти пьесы уступают «Бане» В. Маяковского.

2. По-видимому, такой еще не создан. По моему убеждению, основной недостаток драматических образов — отсутствие юмора.

3. Андрей Макаёнок, если, разумеется, его можно считать молодым. Но от него следует ждать гораздо больше того, что он дает сегодня.

4. Роль Левона Чмыха в пьесе «Левониха на орбите» в исполнении Б. Платонова в Белорусском академическом театре имени Я. Купалы.

5. Больше пьес хороших и разных.

## Надежда ЗАМОТИНА

сотрудница Телеграфа, Москва



Уважаемый товарищ редактор!

Я просто читатель и просто зритель, но, познакомившись с очень интересными материалами Вашей дискуссии в № 5 журнала «Театр», стала думать: как бы я ответила на вопросы, предложенные редакцией.

И вот мои ответы:

1. Какая же на самом деле самая «новаторская» пьеса?

Сначала невольно выискивала наиболее необычные по внешним признакам произведения. И получилось, что скромные по форме, но чем-то очень меня задевавшие за живое пьесы и спектакли отступили в тень, давая дорогу внешне более эффективным произведениям.

Наверно, судить надо иначе: ведь то, что захватило эмоционально и как-то вошло в твою жизнь,— по-видимому, и содержит нечто новое на данный момент?

Мне очень нравилась «Глубокая разведка» А. Крона, когда ее поставили в МХАТ. Если вспомнить, на каком фоне появилась в то время эта пьеса,— понимаешь, что она была новаторской для своего времени. Были новые характеры, новые приемы (хотя на первый взгляд не столь броские), казалось, что где-то это разговор о тебе.

Такое же чувство новизны вызвала «Гостиница «Астория» А. Штейна. Но не убеждена, что, появившись сегодня, эта пьеса была бы для меня таким же событием. А может быть, сегодня эту пьесу надо было бы иначе ставить? Не так «громко», не так шумно, но зато глубже по человеческой линии?

Сегодня, мне кажется, дело не в «приеме», не во внешнем новшестве, а в тонкости, человечности, психологической правде — и в какой-то очень личной заинтересованности автора в том, о чем он рассказывает нам.

Поэтому мне нравится «Каса маре» И. Друцэ — поэтическая пьеса, очень современная, народная, не «интеллигентская». Нравятся мне отдельные характеры и сцены «Океана» А. Штейна. По-моему, и в «Якорной площади» и в «Ленинградском проспекте» И. Штока много человеческого, много внутреннего героизма.

Что же касается А. Арбузова, то для меня его лучшими пьесами все же остались не последние, а «Таня», «Город на заре» и «Годы странствий».

2. Платонов и Часовников в «Океане». Трое друзей-летчиков в «Четвертом».

3. Не знаю.

4. Л. Добржанская — Василица в «Каса маре» и мать в «Якорной площади». О. Табаков и И. Кваша в «Четвертом». А. Попов в «Океане» и покойная Л. Фетисова в «Барабанщице».

5. Чеховские пьесы — «Дядя Ваня» и «Три сестры»; «Мещане» и «Варвары» М. Горького, «Дни нашей жизни» Л. Андреева; «Таланты и поклонники», «Доходное место», «Волки и овцы» и «Бесприданница» А. Островского, «Отелло» и «Ромео и Джульетта» В. Шекспира; «Столпы общества» Г. Ибсена; «Рембрандт» Дм. Кедрина; «Таня», «Город на заре» и «Годы странствий» А. Арбузова, «Мэр района Санита Эдуардо Де Филиппо. Обязательно новые пьесы Н. Погодина, а из написанных — «Третья, патетическая».

К сожалению, в этой «идеальной афише» плоховато с комедией, особенно на современную тему, и я ничего не могу с этим поделать!

## Михаил МАНСУРОВ

заслуженный артист Уз. ССР, русский драматический театр имени М. Горького, Ташкент



1. Можно конечно, ответить на этот вопрос по-театроведчески — вспомнив и оценив по достоинству новые литературные приемы ряда пьес, отступающих от «традиционной» драматургии. Но если думать о новаторстве в драме с позиций актера — окажется, что иная, с виду современная, новаторская пьеса

не принесла актеру ничего нового, не потребовала от него каких-либо творческих открытий в работе над характером. Порой получалось обратное: новая по форме пьеса — с наплывами, временными скачками и действующим лицом «от автора», пересказывающим то, что думает и чувствует герой,—

обедняет смысл актерского творчества, толкает на иллюстративность, нарушает непрерывность внутренней жизни персонажа. Я смотрел «Битву в пути» в МХАТ — и молчаливый артист М. Зимин в роли Бахирева в своем внутреннем монологе был и глубже и интереснее, чем мешавший мне «голос по радио», банально да и к тому же хрипло излагавший мысли и чувства героя. Лично для себя я считаю новаторской пьесу, где актеру не облегчена, а усложнена задача раскрытия внутреннего мира человека; когда на первых порах тебе кажется, что авторский материал скуден, а потом вдруг обнаруживаешь, что он богат, но искать его надо не в одних лишь прямых репликах, а и в «предлагаемых обстоятельствах» роли, и в своих собственных человеческих накоплениях.

Поэтому в свое время новой была для меня роль Алексея («В добрый час!»). Уже сам по себе образ положительного героя, не одержавшего победы в узком, фабульном смысле (не попал по конкурсу в институт!), но одержавшего моральную победу (повлияв на судьбу Андрея), был неожиданным, переворачивал привычные театральные каноны. А бытовой материал как бы совпадал с тем, что было мне дорого в жизни: когда-то и я, подобно герою Розова, ехал в Москву на третьей полке с самодельным сундучком...

Недавно я сыграл Сергея в «Иркутской истории». Многие поругивают Арбузова за эту роль, считая ее чуть ли не голубой, — я не согласен с ними. Меня привлек Сергей той душевной красотой и интеллигентностью, которую актеру передать не так-то легко, — снова здесь мало надежды на один текст, на прямые высказывания, и очень многое дают «предлагаемые обстоятельства».

2. Как понять — «черты нашего современника»? Мне кажется, что речь идет об идеале, о человеке, воплотившем лучшие черты современности. Тогда это образ Ленина в «Третьей, патетической» Николая Погодина.

3. Не знаю. Хотя могу назвать имена молодых поэтов и прозаиков.

4. М. Штраух в «Океане» (Театр имени Вл. Маяковского). Из своих работ считаю наиболее удавшимися горьковские роли — Якова Богомолова и Клина Самгина.

5. На моей идеальной афише много классических названий, но никаких «репертуарных открытий» нет. Думается, что пора покончить с так называемыми «оригинальными названиями» и ставить пьесы, которые нужны тому или иному городу (и пусть они идут в десятке других городов!).

Итак. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. «Мертвые души» Н. В. Гоголя. «Бесприданница»,

«Бешеные деньги», «Доходное место» А. Н. Островского. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. «Враги» и «Варвары» А. М. Горького. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского.

Пьеса о Ленине (новая). Пьесы о Пушкине и о Лермонтове (но не те, что уже существуют).

Новые современные пьесы — те, что сейчас пишутся.

## Георгий ЯКОВЛЕВ

главный режиссер Тобольского городского драматического театра



1. Такой драмой считаю «Иркутскую историю» А. Арбузова.

а) Написана драма в двух частях с быстро сменяющимися эпизодами и нарастающим развитием событий.

б) Логика жизни действующих лиц правдива.

в) Глубокое раскрытие каждого характера.

г) В произведении жизнь — действие героев

закономерны, их психология жизнеправдива, реальна и глубока и в то же время все реальное человеческое уживается с условной формой в спектакле. Одно дополняет другое.

2. Образ Теркина из поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» в сценической композиции К. Воронкова.

3. А. Арбузов.

4. Валя из «Иркутской истории».

5. Сводная афиша Тобольского театра 1961 года (считаю ее удачной).

1. «Иркутская история» А. Арбузова,

2. «Заводские ребята» И. Шура,

3. «Океан» А. Штейна,

4. «Отелло» В. Шекспира,

5. «Гроза» А. Островского,

6. «Барабанщица» А. Салынского,

7. «Аленький цветочек» И. Карнауховой и Л. Брауневич.

# ДИСКУССИЯ ОБСУЖДАЕТСЯ ДРАМАТУРГАМИ

В этом году в Дубултах (Рижское взморье, Дом творчества писателей) проходил семинар драматургов, созданный Союзом писателей СССР и Министерством культуры СССР. Сорок драматургов почти из всех наших братских республик стали участниками этого семинара. Есте-



Исмаил Акрамов

венно было желание всех товарищей встретиться и поговорить о самом важном в их каждодневной профессиональной жизни — о состоянии и проблематике современной многонациональной советской драматургии. Разговор был широким, свободным, без вступительного слова, без регламента и заключения. Писатели размышляли, делились своими планами и заботами.

— Как мешает нашим театрам, — говорит молодой казахский литератор Комантай Сатаев, — погоня за легким, так называемым «кассовым» успехом. Лишь бы ходил зритель, а каков идейный резонанс спектакля, — не существенно. Нет, не на этом пути должны мы строить большой героический репертуар современности. Именно героический, мы часто забываем это слово, считая, что оно противопоставлено углубленному психологизму и современным ритмам.

Неверно это. Без героики мы не воспитаем крепких, душевно здоровых поколений.

— Нет, — возражает белорусский драматург и сценарист Петро Василевский, — легковесные, «кассовые» пьесы на сцене — вина не только театров. В первую очередь это наша вина, вина драматургов. Есть не только история театра, но и история зрителей. К чему драматурги данной эпохи приучают зрителя, то он и выбирает для своего эстетического наслаждения. И вплоть до сегодняшнего дня история нашей драматургии была столь же драматична, как и история нашего общества. На смену героике первых лет революции на сцену постепенно пришла неправда, полуправда о нашей действительности. Была подорвана вера в правдивость наших писателей, зритель потянулся к легкому развлекательству.

Зрители не будут поддерживать легковесных произведений, театры не будут их ставить, если мы, драматурги, до конца осознаем себя гражданами, за все и



Михаил Бирюков

навсегда ответственными в обществе свободных тружеников.

О заботах узбекского театра, театров многих братских респуб-

лик говорит узбекский писатель Исмаил Акрамов. К сожалению, постепенно изгоняется со сцен национальных театров драматический репертуар, театры становятся исключительно музыкаль-



Сильва Капутикян

ными. И там, где раньше ставились Шекспир и Шиллер, Лопе де Вега и Островский, современные драматурги, — сейчас господствуют музыкальные драмы. Никнут таланты, уходят из литературы большие конфликты современности. Музыкальная пьеса — вот тот единственный жанр, в котором приходится работать многим и многим драматургам братских республик. А без драматического театра не может расти и развиваться национальная драматургия!

Об отсутствии интересных режиссеров, которые могли бы сплотить коллектив, способствовать созданию новых интересных пьес, говорит украинский драматург Лев Синельников. Стоит подумать и о творческой дисциплине в театрах. Бывает и так: на афишах городского театра хороший, умный репертуар, а во время выездов этот репертуар забыт. Включается бог весть что — и маленькие водевили и душевраздирающие мелодрамы, — лишь бы пройти с хорошим кассовым успехом. Такая нетребовательность не может не сказаться на нравственном воспитании молодых драматургов.



Афган Аскеров

О природе, о стилистике, о новых конфликтах современной драматургии говорит москвич Юлиу Эддис. Да, извечны многие и многие человеческие чувства и побуждения. Но проявления их всегда современно. Сегодня, когда решительно во всех областях нашей жизни ломаются шаблоны и схемы, нужно так же решительно бороться с иллюстративностью в драме, глубже вглядываться в душу, во внутренний мир человека и смело говорить о диалектике этой души. Разлад в душе был трагичен для героя старой драмы. Борьба, идущая в душах наших людей, ведет к нравственной цельности. Этот процесс важно и интересно отразить в драматургии.

— Да, конечно, мы не должны закрывать от себя жизнь схемами,— говорит киргизский драматург Шукурбек Бейшеналиев. — Но широкая, смелая ма-



Абдулхай Вахитов

нера часто сводится у нас к широкому, смелому изображению темных сторон действительности и к очень робкому разговору о красоте нашей жизни, о наших замечательных людях. Куда ни повернись, всюду в нашей драматургии стилиаги, уголовники, шпионы, лентяи, тунеядцы. Неужели по этим людишкам станет судить будущее о нашем обществе? Драматург не просто фельетонист, он летописец жизни во всей ее сложности и красоте. Мы, наше поколение, были воспитаны на большой и прекрасной революционной героике. Не собираются ли иные наши драматурги воспитывать молодежь на анатомии нравственных уродств и болезней?

О национальной специфике произведения размышляет украинский драматург Михаил Бирюков. Двигается время, растет литература, а режиссура и театр подчас все еще видят национальную специфику в этнографии, в фольклоре, в бесконечном повторении обрядовых мотивов и



Камантай Сатаев

на это ориентируют драматургов. А ведь на самом-то деле национальная форма глубже одной только этнографической достоверности.

— Главное,— говорит иркутский поэт и драматург Анатолий Преловский,— отразить сейчас в нашей драматургии ту честную, добрую атмосферу, в которой мы живем и трудимся сегодня. Правда— вот чего ждут от нас зрители и что мы должны дать им,



Петро Василевский

чтобы вернуть театру, кое в чем потерянное им доверие.

О специфике писательского постижения жизни говорит азербайджанский драматург Афган Аскеров. Изучение жизни для писателя — это не просто знание фактов, знание людей, а умение постичь их психологию, их существо.

— Дело не в том, сколько стилиаг или тунеядцев есть в наших пьесах,— сказал московский литератор Владимир Амлинский.— Дело в том, верно ли мы говорим о наших недостатках, правдиво ли. Был я как-то в одном из отстающих колхозов Липецкой области. Люди уходили в город, трудно было с продуктами, а в спектаклях, которые там показывались, шла ожесточенная борьба со стилиагами. Так некогда привычные, уже сто раз описанные противники и недостатки заслоняют истинное зло, с которым нужно бороться.

О личности художника думает грузинский поэт и драматург Георг Хухашвили. Интересные произведения должны создаваться интересными людьми. Пустая, неглубокая душа не может вылиться в глубокое, умное произведение.

О том, как сочетается в произведении личная и общественная жизнь человека говорит известная армянская поэтесса и драматург Сильва Капутикян.

Нет возможности подробно рассказать обо всех выступлениях драматургов братских республик.

Важно, что это был разговор нужный, интересный, острый, а главное — откровенный.

Рисунки Г. Димитриу





спира, Брехта, Таммсааре, Раннета. В дни просмотра спектаклей никого из них не было на афише. Значились там совсем иные авторы, незнакомые названия. Это и радовало и настораживало. Радовало, что за один лишь год сценическое «крещение» получили в театре четыре новые эстонские пьесы (кроме того, поставлен арбузовский «Потерянный сын» и «Третье желание» В. Блажека). Но сумел ли он воплотить на сцене дух современности, сохранить лучшие традиции театра?

И вот — первый спектакль: драма Арди Лийвеса «По эту сторону горизонта». Пожалуй, выбор удачный. Думаю, что пьеса Лийвеса шагнет и за пределы Эстонии.

Особое обаяние пьесы в том, что она... обманывает. На лесопункте ждут возвращения из тюрьмы взятого на поруки Вольдемара Лукка. Казалось бы, дальнейшее предугадать нетрудно. Пойдет «процесс перевоспитания», этапы которого четко намечены драматургами: бравада, постепенное осознание радости труда, новый «срыв» (конечно, совсем махонький), новый серьезный разговор, окончательное «выпрямление». Решающую роль в этом процессе сыграет, разумеется, девочка с косичками. Есть такая! Сидит за столиком молоденькая библиотекарьша, просматривает умные книжки. Для амплуа перевоспитательницы у нее все данные: только что полученный аттестат зрелости и полное незнание жизни.

Появляется Лукк... И привычные представления мгновенно рушатся. Никакой он не уголовник — этот человек с нервными движениями, интеллигентным лицом, запавшими печальными глазами. Нет, он и не безвинно пострадавший. Лукк осужден правильно, но преступление он совершил неумышленно (пьяным сел за руль, попал в аварию, пассажир-собутыльник погиб). Лукк совсем не тунеядец, не любитель «шикарной» жизни за чужой счет, его и краешком не коснулась «романтика» уголовщины. И все-таки он оказывается в непримиримом конфликте с окружающими.

Лукк тяжело болен — болен неверием в человека, в будущее. Чужие ошибки, проступки, непривлекательные стороны натуры — источник его желчного скепсиса.

**В. Сахновский-Панкеев**

## ТЕАТР ВЕРЕН СЕБЕ

**К**аждый театр обычно ассоциируется с именами определенных драматургов. Академический театр драмы имени Виктора Кингиссепа — это театр Шек-



Талант  
А люд  
жить и р  
ный Кар  
привечно  
да — ску  
та Валь  
хвастлив  
ет успех  
что люд  
пороки и  
подчас  
кой скве  
раньше  
Вольде  
кую нат  
кое идей  
Нерв



Таллинский театр драмы имени В. Кингисепа. «По эту сторону горизонта». Сцена из спектакля.  
В центре Мюрк—Ильмар Таммур

А люди, с которыми Лукку доводится жить и работать, далеко не идеальны. Бедный Кару непрочь крепко выпить, Крооду, приревновав, может поколотить жену, Ванда — скуповата, лучший мастер лесопункта Вальтер Кипсо чрезмерно самоуверен, хвастлив, болезненно ревниво воспринимает успехи товарищей... Но вся суть в том, что люди научились осознавать свои пороки и слабости, они постепенно, трудно, подчас мучительно очищаются от всяческой скверны, открывают в себе неведомые раньше им самим душевные богатства.

Вольдемар Лукк, полагающий человеческую натуру неизменяемой, терпит жестокое идейное поражение. Именно — идейное.

Нерв спектакля — в столкновениях Лук-

ка с Рудольфом Мюрком. Ильмар Таммур играет Мюрка сложно и интересно. Этому, на первый взгляд угрюмому, грубоватому, вспыльчивому человеку оказываются свойственны тонкие душевные движения. У него зоркий ум, ясный взгляд, твердая поступь. Исследуя характер героя, актер показывает, как сплавляются в сознании Мюрка понятия «общее» и «личное», точнее — как общее становится для него своим, личным. И этим он — хозяин и строитель жизни — противостоит скептику и эгоисту Лукку.

Хейно Мандри, играющий Лукка, выступает достойным антагонистом Мюрка — Таммура. Актер концентрирует внимание на сверхзадаче образа, на внутренних борениях героя, нигде не мельча, не ударя-

ясь в бытовщину, не придавая чрезмерного значения любовной коллизии. А ведь соблазн такой был — жена Лукка Хельми, когда он отбывал наказание, ушла к Мюрку.

Ильмар Таммур, Вольдемар Алев, Рейн Арен, Меэли Соет, Мейла Рестас, Юри Ярвет — актеры разных поколений — сумели найти общий художественный язык. Но спектакль далеко не безупречен. Молодому режиссеру Гуннару Килгасу не всегда удается влить в русло единого действия многочисленные фабульные линии, ритмический рисунок однообразен, некоторые сцены (особенно в первом акте) затянуты.

И все-таки спектакль выигран в главном — в накале идейной борьбы, в мажорном звучании подлинно современной темы.

Мера гражданской и художественной активности театра прежде всего поверяется тем, насколько полно и глубоко воплотил он в своих спектаклях дух современности, идеи, которыми сейчас, в преддверии коммунизма, живет страна. «По эту сторону горизонта» — из числа спектаклей, помогающих театру решать эту генеральную задачу. А понимает он ее верно. Об этом свидетельствуют и другие работы сезона и общая направленность репертуара.

Недавно начинающий драматург Эйно Альт в творческом контакте с режиссером Бен Друем завершил свою первую пьесу «Слепой» — произведение весьма интересное и своеобразное, тут органически сочетаются жанровые приметы психологической драмы и политического памфлета. Пьеса, действие которой разворачивается в некоей западной державе, утверждает мысль об

ответственности каждого человека за судьбы человечества, страстно ратует за мир между народами. В готовящемся сейчас спектакле заняты Антс Эскола, Ита Эвер, Айно Тальви, Велда Отсус, Олев Эскола, Линда Тубин — ведущие актеры театра — лучший показатель того, какое значение придается этой постановке.

Современная советская драматургия — в



Таллинский театр драмы имени В. Кингисепа. «Летняя ночь наяву». Розы — Лиель Линдау, Рейн — Аксель Орав

центре в  
дожестве  
носят бол  
сегодняш

Театр ж  
волнует  
ма, народ  
ным, бесп  
занимае  
ночь на  
тантов, п  
паутиной

Неожид  
комство  
яву». Мар  
«сценичес  
точное, не  
на необы  
ний.

«Летню  
этом не  
даже есл  
неведомо  
склад ав  
стота ли  
драматур

Суровы  
ции, сюжет  
ма» выде  
но пьеса  
акт — сам  
ная сцени  
тий связ  
иллюзор

Недост  
ность М.  
возместит  
пьесы ра  
контраст  
прямоу  
начал, в  
не само  
ского на  
раскрыти

При во  
рому акт  
прошлое  
значит  
среда»  
роев. Им  
в спектак  
даровани  
ла, интер  
Нууде, Л  
дель Ци

центре внимания коллектива. И хотя художественные результаты не всегда приносят большой успех, дорога поисков своей сегодняшней пьесы — верная.

Театр жадно вглядывается в жизнь. Его волнует многое — и столкновение реализма, народности в искусстве с выхолощенным, бесплодным эстетством (эта коллизия занимает важное место в пьесе «Летняя ночь наяву»), и борьба с происками сектантов, пытающихся опутать слабые души паутиной лжи и страха («Крест и роза»).

Неожиданным и интересным было знакомство со спектаклем «Летняя ночь наяву». Март Рауд назвал свое произведение «сценической поэмой». Название не очень точное, но, во всяком случае, намекающее на необычность жанра. И не без оснований.

«Летнюю ночь наяву» написал поэт. В этом не было бы ни малейших сомнений, даже если бы на афише стояло никому неведомое имя. Весь образный строй пьесы, склад авторского мышления, редкая чистота лирического тона — все «выдает» в драматурге поэта.

Суровые требования цельности композиции, сюжета и интриги «сценическая поэма» выдерживает с трудом. Композиционно пьеса явно распадается надвое. Второй акт — самостоятельная, вполне законченная сценическая миниатюра. Первый и третий связаны с ней лишь тонкими, почти иллюзорными, легко рвущимися нитями.

Недостающую драматургическую цельность М. Рауд сумел в значительной мере возместить поэтической. Темы и мотивы пьесы развиваются по законам лирики: контраст здесь не обязательно приводит к прямому столкновению противоположных начал, в «обрамляющих» актах увлекает не само действие (оно лишено драматического напряжения), а лирическое «самораскрытие» героев.

При всем том отдаю предпочтение второму акту, где действие переносится в прошлое — там есть настоящая борьба, а, значит, и та единственная «питательная среда», в которой вырастают характеры героев. Именно этот акт наиболее удался и в спектакле, в нем развернулись актерские дарования Акселя Орава и Сильвии Лайдла, интересно, остро, зло сыграли Рудольф Нууде, Лисль Линдау, Хельмут Вааг, Эндель Циммерман. Даже в эпизодических

ролях Сальме Резк и Элли Пуудист сумели дать подлинные характеры. Они оказались в более выгодном положении, чем некоторые ведущие персонажи первого и третьего актов — те говорят много, а действуют мало.

Правильно ли сделал театр, поставив пьесу Рауда? Зрители — не одного только Таллина! — изголодались по поэтической драме, по образному слову. Они смотрят спектакль потеплевшими глазами. И это прекрасно! Нравственное значение «Летней ночи наяву» больше, чем пьес, в которых речь как будто идет о чрезвычайно серьезных проблемах, но трактованы эти проблемы так, что они почти ничего не говорят человеческому сердцу (да и уму тоже!)

За примерами недалеко ходить — «Крест и роза» на сцене того же театра. Пауль Килгас ввел в свою пьесу персонажей, именуемых Судьбой и Совестью века. Начатая ими социально-философская дискуссия должна разрешиться драматическим действием.

Что же происходит в пьесе? На сестер — Эллен и Марию — обрушивается лавина жизненных ударов: в уличной катастрофе гибнет мать, Эллен изменяет возлюбленный, Мария проваливается на экзаменах, ее любимый Райму, рассорившись, исчезает... Мария попадает в сектантские сети... В луче прожектора появляется злобно торжествующая Судьба! Но радовалась она преждевременно: Райму возвращается (произошло простое недоразумение), сектант Виктор Турро, к которому Мария относилась с глубочайшим доверием, оказывается просто ничтожным, подлым человеком. Героиня «прозревает».

Как ни парадоксально, пьеса объективно доказывает нечто противоположное задуманному драматургом. У Марии все обошлось хорошо, но тут никакой роли не сыграли ни ее воля, ни ее убеждения, на которые опирается в своих доводах Совесть века. А если бы Райму действительно ушел к другой? Если бы Виктор оказался не проходивцем, а искренне верующим? И беды и удачи Марии — все от случайности, от Судьбы. Собственная ее воля здесь совершенно ни при чем.

Может быть, проясняет идею история Эллен? У нее действительно хватило решимости выгнать вернувшегося Кустава.

Но какое имеет к этому отношение Совесть века?

Драматургу, вероятно, казался новаторским прием введения персонажей, персонафицирующих абстрактные понятия. Но и прием этот, и построение действия как иллюстрации к диспуту давным-давно освоены драматургией и восходят еще к средневековому моралите. Говорю об этом не ради красного словца. Пьеса Килгаса и впрямь напоминает моралите — с той только разницей, что персонафицированное «божественное начало» там, разумеется, бралось со знаком плюс, а у Килгаса — столь же естественно — со знаком минус.

Человек, его судьба в «Кресте и розе» — лишь подсобное средство для воплощения авторской мысли. И приходится не упрекать актеров в недостаточной глубине образов, а благодарить их за то, что они хоть как-то оживили умозрительные конструкции, наделенные именами и профессиями. Лишь выдающийся актерский талант позволил Вальдеко Ратассеппу дать интересный психологический и пластический рисунок роли Виктора Турро.

Требовать, чтобы на сцену допускались только пьесы, во всех отношениях безукоризненные, — несерьезно. Из одних шедевров репертуар не составишь. Все это так. Но есть критерии, забывать о которых рискованно. Опасность пьес типа «Крест и роза» в том, что они приучают актеров не существовать в образе, а лишь «подавать текст», не переживать, а демонстрировать переживания, толкают режиссуру к использованию шаблонных приемов внешней выразительности (их в спектакле более чем достаточно). Опаснее всего это для молодых, неокрепших еще дарований, для людей, не успевших «самоопределиваться» в искусстве. А ведь большинство создателей этого спектакля молоды — и режиссеры, и актеры.

Дочь узнает о смерти матери. С «остановившимся» взором подходит к столу, «механически» берет из вазы белый цветок, внезапно — резкая перемена ритма: рывок к хирургу — вестнику несчастья, снова замирает, шатаясь, пятится назад... Цветок «красиво и грустно» падает на пол.

Самое печальное в этой печальной сцене — то, что она поставлена молодыми режиссерами и сыграна молодой актрисой, Эстер Паюсоо, судя по другим ее ролям,

по-настоящему талантлива. Здесь же на протяжении всего спектакля ей приходится играть страдания. Ничего более опасного и вредного для начинающей актрисы не придумаешь.

Я умышленно заостряю этот вопрос, потому что коллектив сейчас переживает весьма сложный этап. Руководство театра сознательно «потеснило» на время маститых режиссеров и актеров, чтобы дать возможность молодежи испытать свои силы. Это смелый шаг. Далеко не все театры находят в себе мужество совершить его.

Молодежь здесь играет много, играет ответственные роли. Меэли Соет, Мейла Ретас, Ханна Калмет, Микк Микивер, Эстер Паюсоо — все они заняты в нескольких спектаклях, несут немалую долю репертуарной «нагрузки». Это — будущее театра. Хорошее будущее!

Большинство спектаклей двух последних сезонов поставлено молодыми режиссерами. Пока еще трудно судить о масштабах их дарований, об особенностях индивидуального «почерка». Но то, что они могут работать плодотворно, — несомненно. Об этом свидетельствует точность предложенного Бен Друем действенного и психологического решения «Потерянного сына» А. Арбузова (на эстонской сцене спектакль идет под названием «Сын»), найденное Гуннаром Килгасом в постановке комедии В. Блажека «Третье желание» органическое сочетание лирики и сатиры. В этих спектаклях верно прочерчено «сквозное действие», конфликты обрели нужное идейное звучание, а характеры большинства персонажей — психологическую достоверность. Наконец, в них создан ансамбль — нелегкая задача для молодых режиссеров, работающих с актерами разных поколений, иногда — разных исполнительских манер (это очевидно, например, при сопоставлении двух актерских удач в «Сыне» — Айно Тальви в роли библиотекарки Черемушкиной и Велды Отсус — в недавнем прошлом актрисы «Ванемуйне» — в роли Лизы). Молодые режиссеры — на верной дороге. Но идут они по ней еще медленно, с оглядкой, словно боясь оступиться. Им ощутило не хватает художественной смелости, склонности к риску, без которого немислим никакой поиск. Подчас их сковывает пиетет перед ремаркой. Сошлюсь на один лишь пример: послушное следование не-

удачной за  
постановке  
трафаретных  
творческих  
облаку спек  
что Гуннар  
самого, ориг  
ного решени  
жу — лучш  
Может, но  
лише — в п  
не боявшегося  
дать предел  
средства. Ва  
ру». «Пунта

К 75-летию  
эстонской л  
лектив в дв  
ировку «Ве  
«Томас Совер



Таллинский

удачной авторской ремарке породило в постановке «По эту сторону горизонта» трафаретную, бодряческую концовку, противоречащую суровому и мужественному облику спектакля. И ведь дело не в том, что Гуннар Килгас не может предложить своего, оригинального подлинно театрального решения. Может! Доказательство тому — лучшие сцены «Третьего желания». Может, но не всегда дерзает. А ведь дерзание — в природе этого театра, никогда не боявшегося трудностей, умевшего находить предельно выразительные образные средства. Вспомним «Антония и Клеопатру», «Пунтилли», «Блудного сына».

□

К 75-летию со дня рождения классика эстонской литературы Оскара Лутса коллектив в двухсотый раз показывал инсценировку «Весны» — своего рода эстонского «Тома Сойера». Двести раз...

Редко, очень редко доживают спектакли до этой почтенной цифры, а если и доживают, то, как правило, даже неискушенный зритель без труда обнаруживает в них следы износа, разболтанности, усталости... Ничего этого не было в «Весне»! Спектакль шел так, как будто поставлен он совсем недавно, актеры играли в идеальном контакте друг с другом, с явным удовольствием, свежо, подлинно творчески...

Анализировать этот спектакль в нескольких абзацах было бы профанацией; о таком шедевре, как Кистер — Аадо Хыймре, о таких превосходных актерских созданиях, как Тоотс — Яанус Оргулас, Кийр — Эрвин Абель, Либле — Хуго Лаур, нужно писать обстоятельно.

Но нас в данном случае интересуют не отдельные актерские работы и даже не спектакль как таковой, а причины его «живучести». Отличная литературная первооснова? Да, конечно. Роли, играть которые — истинное удовольствие? Неизменно горячий прием у зрителя? Разумеется.



Таллинский театр драмы имени В. Кингисепа. «Весна». Тоотс — Яанус Оргулас, Кистер — Аадо Хыймре

Но этого еще мало. Спектакль мог сохранить свою первозданную свежесть только потому, что создан он коллективом, объединенным общими художественными принципами, единством творческих взглядов и целей. Такому коллективу многое дано. Много с него и спросится. Новые спектакли, шедшие в эти дни, далеко не полной мерой отвечали такому спросу. Одни — получше, другие — похуже, но ни одного, о котором можно было бы сказать: это произведение большого искусства, театр может гордиться им.

И, вероятно, зашла бы речь о спаде и прочих неприятных материях, если бы уже тогда весь коллектив не был поглощен работой над «Пер Гюнтом».



«Пер Гюнт»... Сама мысль обратиться к нему дерзновенна — поистине огромные, пугающие препятствия воздвигает он на пути смельчаков. За всю историю советского театра никто не отважился на штурм этой горной твердыни. Одно из величайших творений мировой драматической поэзии оставалось у нас лишь «пьесой для чтения».

Размеры пьесы не позволяют исполнить ее в один вечер. Нужно сокращать, нужно резать по живому — тут ведь все живое. И вот режиссерский карандаш начинает гулять по тексту. Сохранится ли в итоге этих прогулок композиционное единство, уцелеет ли философская концепция «Пер Гюнта» — ведь она существует только в движении?

Конечно же, жаль, что мы не услышим, как шелестят сухие листья — сильные и честные слова, которых не сказал Пер Гюнт; как шепчутся сломанные соломинки — добрые дела, которых он не совершил, как срываются с ветвей капли росы — его невыплаканные слезы... Мы не попадем на распродажу прошлого Пера, не узнаем истории крестьянского парня, который страшной ценой остался «самим собой»...

Да, всего этого жаль, но это — утраты наименьшие. Предварительная — очень важная! — работа проделана Ильмаром Таммуром безукоризненно. При постановке «Пер Гюнта» это «начало начал» — в са-

мых сокращениях скажется и понимание образа Пера и режиссерское видение спектакля.

Мысленно увидеть «Пер Гюнта» на сцене, быть может, труднее, чем какую-либо другую пьесу мирового репертуара. Театр знает множество образов спектакля «Гамлет» — подчас взаимоисключающих, но внутренне единых. В каждом из них — своя доминанта.

Что же должно стать доминантой «Пер Гюнта»? Что объединит песню Сольвейг и эксцентрическую картинку «атаки» обезьян, какая нить свяжет смерть Озе и самоубийство каирского безумца, истекающего алыми чернилами?

Единство «Пер Гюнта» — это единство калейдоскопа. Поднесите трубочку к глазам, и вас ошеломит феерия ликующих красок, поворот — черно-серые мрачные тона овладеют всем видимым пространством, еще поворот — зелено-голубое поле разорвано желтым квадратом, багровым треугольником...

Таков и «Пер Гюнт». Его художественная логика по видимости алогична, сцепления частей неожиданна и как будто случайны. Он вместил в себя все краски — от трагических до буффонных — в самых невероятных сочетаниях. Доврский дед упрям разведен расплодившимися троллями как миф и отправляется в город, чтобы... поступить на сцену: открылись вакансии «национальных персонажей». Пер Гюнт несет по горным кручам, оседлав волшебного оленя мечты... Пер Гюнт обдумывает, как выгодней продать партию ружей... Он ведет диалоги с норвежскими крестьянами, дьяволом, английским коммерсантом, троллями, сумасшедшим феллахом, корабельным коком, литейщиком пуговиц, которому дано «перелить» человека... Безудержная фантазия и абсолютная трезвость аналитического разума, патетика и ирония, проникновенная лирика, околдовавшая Грига, и сарказм свифтовского накала...

Как совладать со всем этим? Нужно довериться Ибсену. Не приводить к общему стилизованному знаменателю, не искать «господствующий колорит». Его здесь быть не может — ведь в предумышленной «разностильности» пьесы отражается беспредельная способность Пера к трансформации, к смене личии.

Таммур  
пьесы. О  
ключ к к  
его пригон  
щему — бл  
носительно  
зодов мож  
номерност  
тексте вс  
магистраль  
все.

Но сдела  
концепции  
чий: в отно  
ства, к р  
даже к ос  
принципу «  
чия эти не  
досмотра»,  
гору эпохе.

Было бы  
гившийся  
цель береж  
ду авторск  
спектакль  
рации к пь  
можен: сам  
У Ибсена  
звон помога  
вую. Но в  
локола — п  
и сам Ибсе  
линском сп  
Сольвейг,  
лену, окута  
ликую силу  
сердца. Ибс  
«неибсеновс

Лишь в о  
шелся с авт  
искупления.  
потому его  
с ним — Пуг  
сится над П  
ву на колени  
дет. Возмезд  
шегоса от ч

Наверное  
мости автор  
театром. Но  
менении фин  
лось чувство  
коллектива. I  
кие-то опра  
Ибсена, из в

Таммур глубоко осознал своеобразие пьесы. Он ищет особый художественный ключ к каждому эпизоду, не забывая о его пригонке к предыдущему и последующему — ближние связи в «Пер Гюнте» относительно несущественны, соседство эпизодов может показаться случайным — закономерность откроется лишь в общем контексте всего спектакля. Важно проложить магистраль мысли — она-то и объединит все.

Но сделать это нелегко. Ведь в идейной концепции «Пер Гюнта» немало противоречий: в отношении автора к этике христианства, к романтизму как мировоззрению, даже к основополагающему ибсеновскому принципу «будь самим собой». Противоречия эти не просто следствия некоего «недосмотра», они коренятся в современной автору эпохе.

Было бы странно, если б театр, обратившийся к «Пер Гюнту», преследовал цель бережно воспроизвести всю амплитуду авторских колебаний и сомнений. Такой спектакль годился бы разве что в иллюстрации к пьесе, да и вряд ли он вообще возможен: само время распутало многие узлы. У Ибсена голос Сольвейг и колокольный звон помогают Перу одолеть Великую Кривую. Но в борьбе с Кривой церковные колокола — плохой помощник. Это понимал и сам Ибсен. Мы это знаем твердо. В таллинском спектакле звучит только голос Сольвейг, он разрывает густую, липкую пелену, окутавшую Пера, — мы верим в великую силу бескорыстного человеческого сердца. Ибсеновская мысль очистилась от «неибсеновского».

Лишь в одном театре существенно разошелся с автором — он не дал Пер Гюнту искупления. Сольвейг прощает Пера — и потому его простил Ибсен. Театр спорит с ним — Пуговичник мрачной громадой выситя над Пером, склонившим седую голову на колени Сольвейг. Пуговичник не уйдет. Возмездие не минует человека, отрекшегося от человеческого.

Наверное, строгие блюстители незыблемости авторского замысла не согласятся с театром. Но мне кажется, что в этом изменении финала с особой остротой сказалось чувство современности режиссера и коллектива. Компромисс еще мог найти какие-то оправдательные мотивы в эпоху Ибсена, из нашей он должен быть изгнан

бесповоротно. Человечество достаточно страдалось от Пер Гюнтов, готовых на любую сделку с совестью.

Театр хочет прочитать Ибсена сегодняшними глазами, пересказать зрителю историю Пер Гюнта современным сценическим языком. Не во всех эпизодах, не во всех ролях это достигнуто. «Балетной» красотой отдает шатер Анитры и хореографическая интермедия, которая происходит в нем. Аморфен мизансценировочный рисунок свадьбы Ингрид. Весьма неопределенно режиссерское отношение к крестьянской массе в этой картине — режиссер, очевидно, не согласен с уничтожающим сарказмом Ибсена, но и не дерзает вступить с ним в открытый спор.

Иного рода просчет допущен в сцене у горного короля (в целом решенной очень интересно). Здесь каждый «тролль» получил столь индивидуальную задачу и с таким усердием ее выполняет, что внимание зрителей то и дело отвлекается от сути — спора Доврского деда с Пер Гюнтом. Колорит теснит обобщающую мысль. Но ведь Доврский дед не всегда предстает перед человеком в столь экстравагантном обличье. Иногда он просто восседает за канцелярским столом, и вход в его царство охраняет не длиннохвостая троллиха, а наманикюренная секретарша. Он не пожелает, чтобы собеседник пожертвовал взглядом. Неизменной останется лишь суть: «Смотри на вещи так, как я». Вот этот-то глубинный смысл сцены оказался в спектакле притушенным.

Вероятно, и некоторые другие моменты в спектакле (в частности — в художественном оформлении, созданном Вольдемаром Пейлем) могут вызвать более или менее обоснованные возражения и замечания. Отрадно, что и сам театр не считает спектакль совершенным и не прекращает настойчивой работы над ним. Ведь «Пер Гюнт» — из тех спектаклей, которые входят в репертуар прочно и надолго.

Но уже сейчас о нем можно говорить как о крупной и принципиальной удаче. Коллектив успешно справился с главным — в спектакле живет и развивается ибсеновская мысль, найдено точное соотношение сюжета и интриги (в данном случае это и особенно трудно и особенно важно), зрелищное служит выявлению глубинного течения мысли.



Не так-то просто подобрать и по одному исполнителю на роль — сколько их в «Пер Гюнте»! В Таллине же каждая роль репетировалась и играется попеременно двумя актерами. Богатство актерских возможностей коллектива несомненно.

Сальме Резк — маленькая, сухонькая Озе. В ней — словно первоисток сложного характера Пера — сочетание бесполезной действенности и склонности к романтической грезе, сплетение хитрости и наивности.

Совершенно неожиданна Ингрид. Обычно ее трактуют как безвольную, пассивную натуру, достойную жалости жертву Пера. В исполнении Сильвии Лайдла — это сильная женщина, твердо знающая, чего она добивается. Никогда не увлек бы ее в горы беспутный Пер, если бы она сама этого не захотела. И именно поэтому он поплатился во сто крат горше. Так обостряется первый конфликт Пера с окружающими.

Эрвин Абель — актер чрезвычайно острой, почти гротескной манеры — играет в роли Худошавого не «портрет» дьявола, а шарж на него. Не таков ли он и у Ибсена — горемычный дьявол, избегавшийся в поисках приличного грешника, в то время как вокруг только тьма Гюнтов, способных лишь мелко подличать.

Подлинного драматизма достигли в своих эксцентрических по форме ролях Юри Ярвет (Гугу) и Янус Оргулас (Гуссейн). Отлично сыграла «женщину в зеленом» Ита Эвер. Дочь короля троллей, как известно, появляется в спектакле дважды — молодой и старухой. Не могу отдать предпочтение какому-нибудь эпизоду — такой экспрессией «дьявольщины» исполнена она в первом, такой концентрат злобы и презрения несет в себе во втором. И — разительно меняющаяся пластика! По точности и выразительности пластического рисунка с Эвер может поспорить Велда Отсус — Анитра (жаль, роль эта уже не вполне в возрастных возможностях актрисы).

Вообще внимание театра к пластической структуре образа должно быть отмечено особо. Ведь сейчас у нас на сцене, к сожалению, господствует «внеобразная» пластика. Сплошь да рядом видишь у разных созданий одного актера одинаковую походку, одинаковый жест. В таллинском театре такое случается редко.

Можно продолжить перечисление актерских удач, но общий счет удач и неудач в

«Пер Гюнте» определяется не количественными показателями, а прежде всего исполнением двух ролей — Пера и Сольвейг.

Сольвейг играет Линда Руммо — актриса неотразимого обаяния, яркого таланта, которой подвластны роли самого различного плана. Вспомним, с каким шиком (напрашивается именно это слово) играла она Еву — взбалмошную дочку Пунтиллы. Умная, язвительно-ироничная Мари в «Летней ночи наяву»; вспыльчивая, эгоистичная и по-своему любящая Вера в «Третьем желании» — и Сольвейг.

Лиризм Руммо — Сольвейг покоряет. Она словно излучает неяркий, но удивительно чистый свет. Все мелкое, бытовое постепенно исчезает, растворяясь в сиянии ее любви. Нет, она не становится неземной — просто земное очистилось от примесей. Никогда не изменит она самой себе — душе ее неведомы сомнения и соблазны. Уже своей монолитностью Сольвейг — Руммо противостоит многоликости Пера. Для молодой одаренной актрисы Меэли Соет роль Сольвейг оказалась, пожалуй, чрезмерно трудным испытанием.

Роль Пер Гюнта поручена одному из крупнейших художников эстонской сцены Антсу Эскола и молодому актеру Рейну Арену.

Удивительно ли, что молодому актеру больше удался герой в молодости! В первой — «норвежской» — части Арен превосходен. Его Пер — это прежде всего вдохновенный мечтатель. Греза и жизнь для Пера равнозначны, равноценны, одинаково «вещны». Он не просто верит в то, о чем рассказывает, — он видит, слышит, осязает создание своей фантазии. Оно для него — непререкаемая реальность, физическая данность. В стене замка, который всем кажется воздушным, он знает на ощупь каждый камень.

Но Пер — мечтатель (таким мы видели его и в литературных композициях) — это еще не весь ибсеновский Пер. У ибсеновского это лишь одна грань натуры. Но вот он повертывается иной... Пер — Арен попадает в сонмище троллей. К этому времени мы уже, кажется, хорошо познакомились с ним. Непомерная самовлюбленность, болезненная уязвимость, холодная раздражительность, дар мгновенно воспламениться и столь же мгновенно гаснуть... Мы уже поняли — он очень не прост, этот человек.



Таллинский  
В. Кингиссеп.  
вейг — Линда  
Арен



Но только теперь мы замечаем на его губах легкую, скользкую усмешечку — полуулыбку, полугримасу. Она возникает всякий раз, когда Перу приходится решать — сохранить человеческое или обрести привилегии троллей. Тот, кто умеет так улыбаться, не будет мучительно раздумывать.

Пер — Арен отрекается от самого себя не трагически, а иронически. Ему кажется нелепой, почти забавной настойчивость Доврского деда. Стоит ли копыта ломать из-за такой безделицы — и с хвостом можно чувствовать себя отлично, и к пище троллей притерпеться — правда, она не слишком аппетитна, но ведь привычка — вторая натура. А у Пера — Арена этих натур — сколько потребуется.

Еще раз, один только раз дано будет Перу почувствовать себя поэтом. В сцене смерти Озе фантазия Пера — Арена



Таллинский театр драмы имени В. Кингиссепа. «Пер Гюнт». Сольвейг — Линда Руммо, Пер — Рейн Арен

воспаряет в беспредельную высь. Здесь он — творец, демиург своей действительности. Озе умирает с улыбкой счастья на устах. Пер совершил величайшее дело, на которое способен. Отныне волшебный олень поэзии не подвластен ему. Пер уходит в большой мир с той же полуулыбкой, полугримасой. Любое его превращение уже не удивит...

Арен расходует энергию с расточительной щедростью — на захватывающе темпераментное движение, на празднично выразительную подачу текста. Но даже в молодости силы не беспредельны. И мало-помалу актер начинает уставать. Едва заметно «смазывается» жест, чуть тяжелее становится походка, глуше голос... А Перу уставать еще рано! Ведь у него впереди — жизнь, полная красочных и бестолковых скитаний, эффектных и пустых авантур, бесплодных дел. И пусть ни одно не доведено до конца, нигде не поставлена точка, но сколько потрачено сил. Ведь именно в этой несоразмерности затраты сил и достигнутого результата — одна из граней «гюнтовщины». Не всегда она высвечена Ареном с должной яркостью. И причина тут чисто «технологическая» — актер еще не овладел искусством распределения сил, искусством, подвластным опытнейшему мастеру Антсу Эскола.

Эскола, конечно, не может соперничать с Ареном первого акта в юношеской горячности, во «взрывчатости» темперамента. Зрительный зал здесь не подвержен мгновениям непосредственного, безоглядного «захвата». Эскола овладевает зрителем постепенно, заставляя его неотрывно следить за каждым новым шагом Пера (динамика роли выверена с абсолютной точностью), вглядываться в прихотливое течение мысли героя.

В «африканском» акте и у Арена и у Эскола эмоциональное начало оттесняется рассудочным. Это оправдывается и трансформацией характера Пера, и особенностями драматургического материала, насыщающегося почти памфлетными красками,

впрямую трактующего философские и социальные проблемы. В беседе с вероломными друзьями, в сценах с Анитрой Арен глубоко вспахивает текст, но чрезвычайно важная для разоблачения «гюнтовщины» картина в сумасшедшем доме сыграна на одном темпераменте, а смысл эпизода с обезьяной едва ли понятен зрителям, не знающим пьесы, — доступ к нему затрудняет изобилие «комедийности». Между тем ведь именно здесь Пер окончательно отрывается от человеческого, жалея, что некогда не принял облик тролля.

В работе Эскола нет ни одного обрыва внутренней линии действия. Мысль развивается с железной логичностью, с неумолимой последовательностью. Именно отсюда и прорастает различие трактовок, становящееся все более очевидным к середине второго акта. Арен объясняет «гюнтовщину» характером Пер Гюнта, Эскола проникает глубже: для него уродство характера предопределено уродством действительности. Поэтому его Пер вызывает не только осуждение, но и сожаление, становится фигурой почти трагической. Эскола отнюдь не посягает на справедливость приговора, вынесенного герою в финале спектакля. Но, обвиняя Пера, он обвиняет и общество, его породившее.

Когда задумывали постановку «Пер Гюнта», тревожило опасение — поймет ли зритель, будет ли ему понятно, будет ли интересно. Но уже вскоре после премьеры коллективные заявки превысили возможности театра до конца сезона. Зритель принял, понял и полюбил спектакль. Театр одержал бесспорную победу — трудную и оттого еще более дорогую.

□

Сейчас Ильмар Таммур выпускает «Магушку Кураж» Б. Брехта, Вольдемар Пансо ставит «Школу Мауруса» А. Таммсааре. Новую пьесу, обещанную театру, заканчивает Э. Раннет.



офские и со-  
е с веролом-  
нитрой Арен  
чрезвычайно  
гюнтовщины»  
е сыграна на  
л эпизода с  
зрителям, не  
му затрудня-  
Между тем  
ательно отре-  
я, что неког-

дного обрыва  
Мысль развн-  
ю, с неумоли-  
менно отсюда  
звук, становя-  
середине вто-  
гюнтовщину»  
ла проникает  
рактера пред-  
ствительности.  
только осуж-  
няется фигурой  
нюдь не пося-  
ора, вынесен-  
ля. Но, обви-  
ество, его по-

ку «Пер Гюн-  
бидет ли зри-  
удет ли инте-  
ремьеры кол-  
возможности  
итель принял,  
Театр одер-  
рудную и от-

шпускает «Ма-  
льдемар Пан-  
А. Таммсааре.  
атру. закан-



«Красные дьяволята», Ю-ю — Ю. Волков, Мишка — Н. Завитаев, Дуняша — Л. Грибкова

**Л. Булган**

## В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ГОГОЛЯ

**В**

«А поверотись-ка, сынку...»

Н. В. Гоголь «Тарас Бульба»

жизни каждого театра бы-  
вает счастливый сезон, когда  
он выражается вперед. Тогда  
он слышит название этого театра. О нем  
идут все газеты. Известные критики считают за  
честь написать о нем статью. Знакомые театралы,  
чья успех поздороваться, спрашивают друг друга:  
— Видели?..

А у подвезда даже после начала спектакля долго  
толпятся несчастливые.

У театра на улице Казакова зрители многие годы  
вели себя сдержанно. В кассе перед началом почти  
всегда были билеты, а уполномоченные и кассиры  
МОТЗК за сбыт билетов получали самый высокий  
процент дохода.

В разные сезоны в Москве бывали спорные спек-

такли. Но среди них не было ни одного, поставленного этим театром.

Когда-то создан он был энтузиастами — с 1929 года совершал свои агитрейсы Московский транспортный театр. В 1938 году он был реорганизован в Центральный театр транспорта. Театр этот изъездил всю страну вдоль и поперек. На каких только фронтах не побывала в годы войны его бригада! Этого не сделаешь без особого горения души, для этого нужно много духовных и физических сил. Они у коллектива были.

Потом с театром что-то произошло... Может быть, это случилось не сразу, а постепенно. Неудачи еще перемежались удачами, но средний спектакль активно наступал.

Главные режиссеры театра менялись, подобно дирижерам в симфоническом оркестре. Н. Петров и И. Судаков, В. Гольдфельд и С. Майоров, П. Васильев и... Сейчас театр работает без главного. Как Персимфанс.

В 1959 году, когда отмечалось 150-летие со дня рождения Н. В. Гоголя, театру присвоили его имя. Конечно, нужно было увековечить память Гоголя. А театру самое время было сменить его странное название. Так Театр транспорта стал театром имени Н. В. Гоголя.

Изменилось название, но малопривлекательная «география» осталась. Кривой, горбатый, темный переулочек, где под вами проходят поезда.

Но что такое сегодня «география»? Для современной техники она стала весьма относительной. Делают моря. А горбатый переулочек в несколько дней можно превратить в проспект. Тем более в искусстве — разве так уж важно, как выглядит улица, на которой стоит театр? Тут уж дело совсем не в «географии». Были бы захватывающие спектакли — зритель найдет к ним дорогу, а хороший театр любую улицу сделает праздничной и привлекательной.

□

О театре судишь прежде всего по репертуару. В выборе пьес сказываются его пристрастия и антипатии, его художественные принципы.

В нынешнем сезоне репертуар театра имени Гоголя изменился очень быстро и основательно. Были сняты многие старые спектакли. Появились новые. В течение года существенно преобразилось и помолодело лицо театра.

Сегодня репертуар театра имени Гоголя представляет картину пеструю, в которой смешаны программные постановки со случайными, новое — с тем, что можно считать уходящим в прошлое.

За последнее десятилетие в театре ставились «Бро-

непоезд 14-69», «Овод», «Вихри враждебные», «Буря», «К новому берегу», «Хождение по мукам», «Бесприданница», «Свадьба Кречинского», «Последние», «Накануне», «Мать своих детей», «Молодая Россия», «Машенька», «Собор Парижской богородицы», «Человек, который смеется», «Угрюм-река», «Сын века», «Женитьба Белугина», «Серебряная свадьба», «Свидания у черемухи», «Случайные встречи», «Фараоны» и другие. В последнее время появились «Красные дьяволята», «Тарас Бульба», «Сердца трех», «Щедры вечер», «Коллеги».

Не трудно заметить своеобразие этого репертуара, в общем последовательный отбор пьес и инсценировок (к инсценировкам этот театр тяготеет особо). Главное место в репертуаре до сих пор занимают постановки эпического, героического и романтического жанра. Если судить только по выбору пьес — театр хочет показывать жизнь крупно, значительно, в острых, резких и глубоких аспектах. Кроме того, его увлекает задача создания образа сильного человека. Овод, Вершинин, Пеклеванов, Дзержинский, Чернышевский, Жубур, Гуиннлен, Прохор Громов, Тарас Бульба.

Многие годы театр стремился к спектаклю, в центре которого — сильная, героическая личность. Именно в центре — это во многом определяло особенности постановок.

Были у театра Гоголя в разные годы удачи.

Но сейчас память причисляет к удачам не те спектакли, в которых изображались героические и исторические личности, а спектакли более «камерного» звучания. Интересной была, например, постановка «Накануне», осуществленная Н. Петровым. Замечательна была «Машенька», поставленная Н. Петровым же в 1941 году и не утеревшая своей прелести даже при возобновлении, сделанном в 1954 году В. Хохряковым. В этом спектакле чувство безысходности от того, что два человека живут рядом — и одиноки, постепенно переходило в ощущение светлой радости, когда они, открыв для себя друг друга, начинали жить не только рядом, но и вместе. И. Смысловский в роли Окаимова (в спектакле 1941 года его играл М. Калинин) находил удивительно точные краски, чтобы показать, как постепенно, словно из скорлупы, выходил его профессор к жизни для людей. Его глаза сначала смотрели как бы сквозь человека, а потом все отчетливей начинали видеть того, кто рядом с ним.

А роль Машеньки так и осталась самой лучшей ролью И. Потоцкой.

Пожалуй, более эмоционально сильного спектакля не было потом в театре Гоголя, хоть и выбирал он для своего репертуара не только более масштабные и более пламенные, но и самые популярные произведения.

дебные», «Буря»,  
мукам», «Беспри-  
Последние», «На-  
молодая Россия»,  
огоматери», «Че-  
ка», «Сын века»,  
свадьба», «Сви-  
стречи», «Фарао-  
оявились «Крас-  
«Сердца трех»,

этого репертуара,  
пес и инсцени-  
тяготееет особо).  
их пор занимают  
то и романтиче-  
о выбору пес —  
но, значительно,  
тах. Кроме того,  
а сильного чело-  
в. Дзержинский,  
Прохор Громов,

к спектаклю,  
ческая личность.  
определяло осо-

годы удачи.  
удачам не те  
героические и  
более «камер-  
вапример, поста-  
Н. Петровым.  
поставленная  
утерявшая своей  
и, сделанном в  
спектакле чувство  
века живут ря-  
одило в ощуще-  
ткрыв для себя  
лько рядом, но  
камова (в спек-  
линин) находил  
показать, как  
находил его про-  
глаза сначала  
потом все от-  
рядом с ним.  
самой лучшей

ного спектакля  
и выбирал он  
ее масштабные  
пулярные произ-

Вот «Овод», поставленный много лет назад (ре-  
жиссер В. Гольдфельд). Более страстного, более за-  
хватывающего сюжета трудно себе представить: кто  
не зачитывался этой книгой, кого не волновала  
судьба Ривареса — человека невероятной силы, вы-  
носливости и преданности своим идеям. Но спек-  
такль театра имени Гоголя оставляет зрителя  
безучастным — политические споры, лишённые пла-  
менности, оборачиваются на сцене риторикой, исто-  
рия Ривареса теряет общественное звучание и ста-  
новится мелодрамой. Так эту историю и разыгры-  
вают — как мелодраму, притом — невысокого класса:  
закатывают глаза, держат руки у сердца, принима-  
ют эффектные позы и говорят с неестественными  
интонациями.

Овода играют два исполнителя (когда-то А. Красно-  
польский играл всю роль целиком). Теперь Артура  
играет кто-нибудь из молодых, а А. Краснопольский  
выходит только в образе Ривареса.

На этом исполнении стоит остановиться особо.  
Не столько на исполнении, сколько на талантливом  
актере, судьба которого отражает во многом судьбу  
всего театра.

Ривареса Краснопольский играет сухо, холодно,  
как может играть опытный мастер, не вкладываю-  
щий в свою работу волнения души, но зато знающий  
законы своего ремесла. Роль Овода для актера не  
случайна: он играет ее много лет, и в его репер-  
туаре всегда были образы людей, известных своей  
страстной одержимостью, преданностью идее — Чер-  
нышевский в «Молодой России», Дзержинский  
в «Вихрях враждебных».

Но Чернышевский выглядел на сцене резонером.  
А в роли Дзержинского актеру явно не хватало той  
внутренней силы, которой обладал Дзержинский.  
В спектакле, помнится, была сцена, в которой Дзе-  
ржинский словом останавливал врагов. Слово гово-  
рилось — и враги останавливались, но несоответствие  
средств и результата было очевидным.

В то же время А. Краснопольскому удавались  
характеры спокойные, рассудительные, с юмором.  
В таких ролях у него появлялась и простота ма-  
нер, и легкая внутренняя усмешка, и располагаю-  
щая к себе задушевность. Актер обретал обаяние  
явно не в ролях «сильных личностей», на которых  
строился репертуар театра.

Вспоминается его Павле Марич в спектакле «Гос-  
подин покойник». (Он играл эту роль в Драматиче-  
ском театре во время своего кратковременного  
ухода из театра имени Гоголя.) Павле Марич —  
обыкновенный смертный, в нем нет ничего особен-  
ного. Краснопольский играл человека, которого об-  
стоятельства жизни поставили в несуразное поло-  
жение. Именно это спокойствие человека, глубоко  
верящего, что в жизни все-таки торжествует здра-

вый смысл, и было лучше всего. Естественной про-  
стотой и какой-то немудреной легкостью характера  
привлекает Алексей Кузьмин из «Серебряной  
свадьбы».

Когда-то А. Краснопольский интересно сыграл Ба-  
сова в фильме «Танкер Дербент». За внешней сдер-  
жанностью Басова действительно ощущался желез-  
ный характер. Этот образ остался одним из лучших  
в нашем кино предвоенных лет.

И вот, став актером, на котором держался чуть ли  
не весь репертуар театра, талантливый художник  
изменил своей творческой природе, сделался сух и  
риторичен, потерял свое естественное обаяние. Не  
стоит винить артиста за то, что он не отказывается  
от «не своих» ролей, — каждый знающий вну-  
треннюю жизнь театра понимает, какое это злое  
дело. Кроме того, самый активный период твор-  
чества такого актера, как А. Краснопольский, увь,  
пришелся на годы, когда слишком большое значение  
в истории, в жизни (и в театре в том числе) при-  
давалось «герою». Этот период не прошел бесследно  
для многих наших талантливых актеров.

Но оставим «Овод» прошлому. Совсем недавно  
режиссер П. Васильев поставил в театре имени Го-  
голя «Тараса Бульбу».

«Тарас Бульба» — это знакомо всем, как «Записки  
охотника» или «Сказка о рыбаке и рыбке». Я пошла  
на спектакль, не перечитывая повести. И весь вечер  
трудно было избавиться от недоверия. Казалось, что  
в спектакле все «не так», все не по Гоголю. Казалось  
даже, что некоторые эпизоды вообще переделали.

А перечитав потом «Тараса Бульбу», нельзя было  
не поразиться, до какой степени все в спектакле  
соответствовало каждому слову повести и — как  
мало было общего с ее духом. Произошло не ожи-  
данное: театр решился быть верным Гоголю и обой-  
тись без «малого» — без своего взгляда на Гоголя.  
Спектакль оказался похожим на иллюстрацию учеб-  
ного пособия, в котором опущено все «второстепен-  
ное», вся поэзия и прелесть художественного.

У Гоголя любое маленькое событие значительно,  
даже торжественно. В спектакле самые важные  
сцены выглядят мелко. Вот последняя сцена Тараса  
(артист Г. Тесля). Этот Тарас не останавливал на  
полном скаку коня и не соскакивал с него. Он  
именно вышел, вышел из-за кулисы, спокойно, с тру-  
дом нагнулся и пошарил на полу, точно искал  
грибы. Слово свою знаменитую трубку он обронил  
не только что, а ищет ее уже битый час.

А уж ляхи-то! Вышли вялой кучкой. С лентой  
навалились на Тараса и без всякого торжества и  
злорадства связали. Костер, на котором собрались  
сжечь человека, своего лютого врага, разжигали так,  
словно намеревались протопить печь в избе. Вид  
у всех был усталый и безразличный.

Правда, художники (М. Варпех, Е. Свидетелев, Е. Серганов) придали романтическую интонацию этой последней картине, найдя вздымающее к небу суки-обрубки настоящее Тарасово дерево, — не то спектакль и вовсе остался бы без эмоционального завершения.

Усталыми в последней картине актеры выглядели не случайно. Спектаклю с самого начала задан бешеный темп. Все стремительно несется по фабуле. Актерам некогда додумывать мысли и договаривать слова, нет времени для пауз, чувства не успевают созреть и набрать силу. Едва зародившись, они становятся действиями. А фраза Гоголя! Попробуйте-ка произнести ее «на ходу»! Она требует плавности и мягкости даже в самых «громких» местах. Ее скажешь — и слушаешь, как она звучит...

В театре Гоголя получился спектакль-скороговорка. Скороговорка речей, мыслей, чувств. Патетику постановщик хочет создать криком, шумом, бешеным ритмом. Но патетика — это ведь совсем не шум, это полнота и насыщенность чувства.

По внешним данным, да и по темпераменту Г. Тесле сам бог велел играть Бульбу. Но и ему трудно прокричать всю роль, и он хрипнет и устает к концу спектакля.

Правда, этот Тарас и попроще, чем гоголевский. В повести Бульба человек мудрый, оратор и поэт в душе. А чувство юмора не дает ему быть сентиментальным, выпреним. В его устах естественна любая поэтическая и философская речь. В спектакле Тарас больше похож на сумасброда и человека далекого поэзии, торжественные речи не очень-то идут к нему (а как жаль, что пропала знаменитая речь о товариществе!).

Андрей у О. Туманова — мешковатый, робкий парень. Иногда сентиментальный. А с каким смаком и хрустом ест он в первой картине соленые огурцы! Натуральные соленые огурцы — в романтическом спектакле...

У Остапа — П. Омельченко характер более определен. Его несгибаемость, фанатизм видны уже в кулачном бою с отцом, в этом его неподвижном взгляде исподлобья, в деловых, серьезных, без тени юмора тумаках. К сожалению, дальше образ как бы застывает и становится не очень нужным в спектакле.

Точнее всего, пожалуй, играет маленькую роль Татарки, служанки Панночки, Э. Мильтон. Именно в мелодии и тоне ее голоса чувствуем мы всю красоту и романтику любви Андрия и Панночки.

Конечно, повесть Гоголя чрезвычайно трудна для инсценировки. Ее поэзия сложна: суровый дух эпичности, возвышенная красота повседневности, философские речи в устах полуграмотных людей, подробности быта, убийственные для «героического» спек-

такля. (Одно дело, когда читаешь у Гоголя, что Остап и Андрей были грязны с дороги, другое — когда на сцене видишь выпачканных грязью парней.)

Известными приемами такой спектакль не поставишь. Традиционность — не для Гоголя! Нужно было искать свой, особый прием соединения возвышенного и бытового. В постановке «Тараса Бульбы» этого не нашли, а самое досадное — не заметно и следа поисков.

...В театре имени Гоголя часто прибегали к инсценировкам. Разные по своим достоинствам, спектакли эти обладают одним печальным сходством — отсутствием своего взгляда на литературное произведение, иллюстративностью.

«Угрюм-река» при всей своей огромности — произведение благодатное для театра. Тщательно выписав быт, подробно и разносторонне прослежено становление и развитие характеров. Жизнь — большими пластами, в масштабах всей России. Все это неисчерпаемый материал для актера, режиссера, художника.

Сильнее всего в спектакле «Угрюм-река» сделана сцена смерти Даниила Громова, которой начинается спектакль, — вырванная из темноты лучом света, мечется в страхе фигура умирающего, высоко, как символ, поднятая надо всем домом. Сыгранная артистом М. Молчановым с подлинной страстностью, сцена эта служит хорошим камертоном, по которому надо было бы выверить весь спектакль. Интонация фанатичности должна была бы стать главной в этом спектакле о фанатиках.

Слышится она в огненной преданности Ибрагима Оглы — П. Омельченко, не боящегося обнаружить своего темперамента. В точном и остроумном исполнении Ю. Волкова, со злой насмешливостью создающего образ Ильи Сохатых, тоже есть эта одержимость в стремлении к своей цели, стихия, которую невозможно преодолеть.

Но другие персонажи, которые покоряли нас в книге неистовостью, будь она в деньгах, в любви, во власти над людьми, — в спектакле живут словно в полсилы.

Тема золота, омытого слезами и кровью, в спектакле решена очень стандартно. О золоте говорят с придыханием, с расширенными глазами; но именно так говорили о нем со сцены многие поколения актеров. Островский это или Писемский, а может быть, Салтыков-Щедрин? Скорее всего ни тот, ни другой, ни третий — просто штамп бытовой пьесы о наживе и деньгах.

Проход и Анфиса, если бы они получились людьми самобытного характера, могли придать спектаклю ту романтическую возвышенность, которая сделала бы борьбу героев более острой, трагичной и сняла бы со спектакля тяжеловесность «быта».

Роль Прохора исполняет О. Туманов. Тут есть

у Гоголя, что  
роги, другое —  
разью парней.)  
акль не поста-  
Нужно было  
возвышенного  
Бульбы» этого  
метно и следа

егали к инсце-  
вам, спектакль  
ством — отсут-  
произведение.

ности — произ-  
ельно выписан  
ежено станов-  
— большими  
е это неисчер-  
а, художника.  
ека» сделана  
й начинается  
лучом света,  
высоко, как  
ранная арти-  
страстностью,  
о которому  
Интонация  
анной в этом

и Ибрагима  
обнаружить  
мног испол-  
тью создаю-  
та одержи-  
я, которую

оряли нас  
к, в любви,  
вут словно

ю, в спек-  
те говорят  
во именно  
поколения  
а может  
и тот, ни  
ой пьесе

сь людь-  
ть спек-  
которая  
трагичной  
быта».

Тут есть

« развитие характера и постепен-  
ное ожесточение сердца, и пре-  
вращение юношеского романтизма  
в размах капиталиста. Он раз-  
ный — до воцарения за конторкой  
и после. Но эти стадии спокойно  
и размеренно сменяют одна дру-  
гую. В душе его нет того «высо-  
кого напряжения», которое при  
неосторожности может испепелить  
человека.

Потому, наверное, и не испы-  
тываешь особого сожаления в  
сценах сумасшествия Прохора,  
что прежде не поражала мощь  
его характера. Раньше он не по-  
трясал своей ненасытностью — те-  
перь мало трогает его бессилие.

Тот же артист О. Туманов иг-  
рает Федора в «Случайных встре-  
чах» — очень человеческом спектак-  
ле, о котором мне уже приходи-  
лось писать в журнале «Театр».  
В этой роли он показался акте-  
ром, способным передать абсо-  
лютную поглощенность героя сво-  
ей заботой. Длинные паузы были  
самыми напряженными и интерес-  
ными местами роли, а реплики  
только как бы завершали куски  
жизни, которые прожила душа  
человека за время молчания. Две  
последующие роли — Андрий и  
Прохор, — к сожалению, разоча-  
ровали своей терпимостью к  
штампам, к пустоте сердца, к не-  
точности выразительных средств.

Анфису в «Угрюм-реке» сыграть,  
пожалуй, не легче, чем Грушень-  
ку или Настасью Филипповну. Пи-  
сатель наделил ее такой сверхъ-  
естественной внутренней силой —  
неизрасходованной, с дрожью не-  
терпения ожидающей своего тор-  
жества, что эта сила образует во-  
круг нее магнитное поле, попадая  
в которое, люди теряют над собой  
власть. Под мещанским облищем,  
под мантильками и шубейками  
тантся натура непреклонного ро-  
мантического склада.

«Шедрый вечер». Маринка — Л. Ша-  
поренко, Карел — Ю. Кречетов





В образе, созданном В. Ермиловой, как будто есть все черты, свойственные шишковской Анфисе. Но только как будто. В ней есть достоинство, но оно — дешевое. Она красива, — но это красота «небесного» оттенка. Анфиса мечтательна, но мечтательна на манер провинциальных мещанок. Она лучше своего окружения, но все-таки она из этой самой среды.

Ставить такие сложные произведения, как «Тарас Бульба» или «Угрюм-река», необычайно трудно. Но если уж театр отваживается на это, если продолжает строить репертуар на эпических полотнах-инсценировках, то, вероятно, необходимо искать какие-то новые способы постановки, отбросив в сторону «универсальную отмычку». Чем только не увлекались наши театры в последнее время, какие только новшества не перепробовали. Театр Гоголя в этом смысле стоит крепко — будто не за Садовым кольцом, а за китайской стеной.

Так многие годы существовал этот театр, не умирая окончательно, но и не проявляя признаков активной жизни. Существовал в стороне от поисков, не ошибаясь крупно, но и не побеждая.

Были ли споры внутри театра? Может быть, и были. Но в печать эти споры не проникали — руководители театра, вероятно, не испытывали желания отстаивать свой стиль.

А, например, актерский стиль явно нуждался в оздоровлении.

Именно актерская рутина погубила многие спектакли театра имени Гоголя. Редко где приходилось видеть столько штампов, стертых веками интонаций, бессмысленных жестов, картинных поз и прочих приемов театральной архаики. Окостенелость выразительных средств делала одинаково прошлогодними и старомодными и «Овода», и «Серебряную свадьбу», и шишковскую эпопею.

Нельзя сказать, что в труппе не было хороших актеров. Была Л. Скопина. Но теперь она в театре Пушкина. Был Ю. Пузырев, но он теперь в МХАТ. Были А. Полевой и В. Хохряков — ушли в Малый. А. Толбузин был воспитан этим театром — но сейчас в театре нет и Толбузина. Задумывались ли в коллективе, почему ушли талантливые люди? Не о внутренних поводах, которых в театре всегда больше чем достаточно, а о тех больших, творческих, которые не всегда и выскажешь. Не был ли их уход своеобразной мерой самозащиты против того однообразия и душевного спокойствия, которое постепенно засосет кого угодно?

У театра имени Гоголя, как почти у любого московского театра, есть свой зритель.

Еще Вл. И. Немирович-Данченко писал, что нет на свете ни такого театра, ни такого актера, у которого бы не было поклонников, считающих, что их

театр самый лучший, а другие его просто не понимают.

Театральных завсегдатаев узнаешь по какой-то особой вольности движений, чуть более громкому разговору и по множеству других, едва уловимых мелочей. На каждом почти спектакле рядом со мной оказывалась случайная соседка (всегда почему-то именно соседка), которая, не тая, признавалась мне или своей подруге, что этот театр — самый лучший и «все вещи в нем очень хорошие». Поклонницы были самых разных возрастов, и не важно, что они Толбузина порой путали с Толмазовым, — театр Гоголя был для них прекрасен.

Что ж, это хорошо, когда у театра есть свой зритель. Только зрителем этим не нужно умиляться. Иногда его любовь дорого обходится театру.

Что касается театра имени Гоголя, то часто кажется, что зритель влияет на театр больше, чем театр на зрителя. «Махровые» трюки, вызывающие взрывы восторга, есть почти в каждом спектакле. В то же время сцены серьезные, поэтические, когда они случаются в спектаклях, проходят при дружном, хоть и сдержанном (все-таки не детский театр!) шуме зрительного зала. Так сказать, даешь фавулу!

Выправить, возродить по-настоящему театр сегодня может только одна сила — режиссер. Министерство путей сообщения (до 1959 года оно тоже руководило театром) помогало, но талантливые режиссеры и творческие руководители не числятся, к сожалению, в железнодорожных отделах кадров. А Московское управление культуры, которое могло дать театру настоящего руководителя, почему-то в последние годы давало ему таких руководителей, которые оказались не у дел в других местах. Именно поэтому, наверно, и менялись они так часто.

Театру сейчас необходим режиссер-руководитель, сильный и смелый (талантливый, само собой), который не побоялся все встряхнуть, переворошить и начать строить заново.

Попробовать стоит. Ибо в последнем сезоне в театре заметно вселяющее надежду оживление. Появились новые постановки, пришло много молодых способных актеров, которые, естественно, принесли с собой и новую манеру игры и иное, более современное ощущение жизни. Это новое и молодое, наверно, столкнется с устоявшимся и привычным, а часто и рутинным. Смогут ли два поколения найти общий язык? От этого зависит будущее театра Гоголя.

С приходом молодых в репертуаре начали появляться пьесы неожиданные.

Пьеса В. Блажека «Щедрый вечер» для театра Гоголя кажется необычной: в ней нет ни одной «сильной личности», но все живут тревожно и озабоченно. Предшествующие спектакли театра рождали

просто не по-  
по какой-то  
более громкому  
два уловимых  
рядом со мной  
гда почему-то  
знавалась мне  
самый лучший  
Поклонницы  
ажно, что они  
м, — театр Го-  
есть свой зри-  
но умиляться.  
театру.  
то часто ка-  
больше, чем  
вызывающие  
ом спектакле.  
ические, когда  
при дружном,  
тский театр!)  
вешь фавулу!!  
театр сегодня  
Министерство  
тоже руково-  
ые режиссеры  
ся, к сожален-  
дров. А Мос-  
е могло дать  
ему-то в по-  
водителей, ко-  
местах. Именно  
ак часто.  
ер-руковод-  
атливый, само  
ряхнуть, пере-  
еднем сезоне  
ду оживление.  
о много моло-  
ественно, при-  
и иное, более  
вовое и моло-  
мся и привыч-  
два поколения  
будущее театра  
начали появ-  
р» для театра  
нет ни одной  
евожно и оза-  
еатра рождали

естественное опасение — будет ли в спектакле дух современности? В театре Гоголя умеют надежно консервировать время.

И вот — сцена без занавеса, а на ней элегантная современная комната (режиссер Н. Завитаев, художник Л. Андреев) — черные стены с редкими белыми полосами, зеленый свет. А в комнате — такие насквозь сегодняшние юноша и девочка... Вам нравится, как эти люди живут на сцене.

Тон спектаклю задает молодежь. Она принесла с собой сегодняшнюю манеру поведения, разговора, общения, она принесла иные ритмы, иной взгляд на мир. Каждое новое поколение производит переоценку ценностей, и поэтому так понятно это желание перевернуть мир (или хотя бы театр, в котором начинаешь свой творческий путь). Что ж, в добрый час!

У молодых в этом спектакле есть одна общая черта — новая для театра имени Гоголя: трепетное, встревоженное состояние. Они все время настороже, чего-то ждут, словно каждую минуту с ними может что-то произойти.

У этих беззаботных юнцов в «Щедром вечере» — трудная жизнь. Они нарядно одеты и вкусно накормлены, но им всерьез приходится отстаивать право быть самими собой, доказывать, например, что форма и цвет одежды не мешают понимать жизнь и относиться к ней серьезно, что модный костюм не защищает человеческое сердце от страдания и боли. И, модно одетым, им, как всем, приходится бороться за утверждение на земле своего «я».

Проблемы эти, столь серьезные и важные, — главные для юного поколения — вызывают легкую улыбку взрослых, которые знают вопросы и потрудней, —



«Щедры вечер». Отец — А. Краснопольский

и эта улыбка есть в спектакле. Именно она придает ему легкость, именно она делает этот спектакль комедией.

Но молодежь переживает всерьез. Вот почему так постоянно взбудоражен Карел — Ю. Кречетов. Он словно все время ждет окрика, упрека. И все-таки наперекор всему остается самим собой, сыном своего времени. Потому так трогательна в своей печали Маринка — Л. Шапоренко. Прелестная девочка-тольпанчик, кажущаяся такой хрупкой и так достойно переносящая семейный разлад.

Замкнут и насторожен в своем тревожном молчании Двадцатилетний — Ю. Борецкий. Сидит ли он за столом, танцует ли, разговаривает, кажется, что кулаки его все время сжаты. Он не драчун, не забияка, но слишком часто и слишком долго приходилось ему отстаивать свое право быть честным.

Роль Отца исполняет А. Краснопольский. Здесь, в окружении молодых, особенно видны достоинства и недостатки его актерской манеры. Его пожилая успокоенность, его тихая нота — хороший контраст взбудораженной молодежи. Правда, контраст этот слишком силен. Замедленные ритмы, затянутые паузы. Отец скорее кажется дедушкой. А ведь в пьесе он более современен и не так уж уверен в своей правоте.

Когда Отец Краснопольского бросается в новогоднюю ночь по чужим домам искать правду юных, то подобный азарт кажется в нем неожиданным. Так просто по чужим домам не побежишь. А в этом Отце не ощущается духа тревоги. Лживость, изворотливость не потрясают его, а только неприятно удивляют, словно он уже привык встречать неожиданности спокойно.

Если быть точным, то «Щедрый вечер» — это не первый спектакль театра, отличающийся искренностью и душевностью. Несколько лет назад режиссеры П. Васильев и В. Бортко тоже искренне и лирично поставили пьесу молодого драматурга Р. Назарова «Случайные встречи». Режиссеры и актеры, особенно Л. Голубь и О. Туманов, уловили светлую авторскую интонацию, сердечную, без позы любовь к человеку.

«Сердца трех» — вторая пьеса Р. Назарова, поставленная В. Бортко.

И хотя время действия спектакля относится к военным годам, он современен своей героикой — без крика и выпренности.

Самое интересное в спектакле — это исполнение трех главных ролей артистами Л. Шапоренко, Ю. Кречетовым и Ю. Мурзиным.

Каждый из трех заметен сам по себе, но полностью и до конца понимаешь его только в связи с двумя другими.

Вот Борис — Ю. Кречетов. Поначалу кажется —

грош ему цена. Бахвал и хвастунишка, грубый и нечуткий, самоуверенный до наглости и не слишком умен. Но вот приходит первая душевная тревога — как-то уж слишком приветливо и заинтересованно разговаривает Лена с этим «музыкянтом» Владиком. Уловив эту Ленкину интонацию, Борис замер. В фигуре его сразу появилась беспомощность, и глаза застлало тоской. В тревогах и муках он учится быть чутким. Потом, когда он сбежит с поля боя, эта растерянность, эта тоска, эта беспомощность дойдут у него до предела: еще гран — и человек будет сломан, уничтожен.

Таким находит его Лена в лесу. Лицо разодрано ужасом, в глазах злоба, паника. Война, на которую он шел с таким неразумным бахвальством, обернулась для него, в первые же минуты попавшего под ужасающую бомбежку, не красивой книжной романтикой, а жизнью, состоящей из секунд страха и смерти.

И сразу же после этих невероятных страданий для него наступает счастье любви — встреча с Леной. Молодой актер мог не справиться с этим резким переходом, с этой душевной перегрузкой. Но Кречетов сыграл этот переход легко и без натуги. с подлинным трагизмом.

Из испытания страхом, отчаянием, смертью и радостью любви Борис выходит переродившимся. Он словно прожил долгую и трудную жизнь. И каким контрастом этой умудренности звучит над мертвой Леной его мальчишеское, школьное: «Все!» — новые человеческие качества еще не обрели в нем нового языка.

Лена в исполнении Л. Шапоренко — внешне простенькая, такая, каких встречаешь на каждом шагу. Но чувствуется, что живут в ней черты глубокого и сложного человека. Она слушает речи Владика о музыке, о творчестве с любопытством, хотя и чуть отчужденно, как о другом мире, существование которого она чувствует, но дороги туда не знает. В ее любви к Борису есть что-то опекающее, материнское. С ним она сильна. А с Владиком — все время словно в трудной работе.

Самая сильная сцена у Шапоренко — в лесу с обезумевшим Борисом. С чуткостью истинно женской Лена говорит, говорит, повторяя одно и то же, кончая мысль и тут же начиная ее снова. Так стараются привести в чувство зашедшегося в истерику ребенка, добираясь до его сознания не словами, а интонацией.

Владика играет Ю. Мурзин. В этой роли легко впасть в сентиментальность. Мурзин обладает чувством юмора, и оно помогло ему избежать в роли Владика бесплотности. Владик оказался милым чудачком, умным и тонким. Близорукие глаза и все принимающая улыбка — словно он заранее изви-

няется за свою неловкость и житейскую беспомощность. Борис презирал и жалел Владика, но против воли признал право на существование людей, сильных не только мускулами, но и умом и душой.

Конечно, это и режиссерская заслуга, что три молодых актера так «сошлись характерами» и создали ансамбль, отличающийся поистине музыкальной стройностью. Кроме того, в спектакле этом есть необычайная для театра Гоголя режиссерская изобретательность. Остроумно решен, например, первый разговор Владика и Лены. Стоя рядом на одной плоскости, актеры каким-то особым чувством пространства создают ощущение, что разговор ведется между крышей и пятым этажом.

...А вот Лена и Борис, повстречавшись на прифронтной дороге, словно замерев в своем желании остаться вдвоем, нескончаемо идут по вращающемуся кругу, а навстречу все люди, люди, люди...

...Борис несет раненого Владика на спине, тот крепко обнял его за шею, оба полны заботы и внимания один к другому и оба одновременно ругаются и кричат друг на друга на чем свет стоит...

«Коллеги» (постановка С. Майорова) — последний по времени спектакль театра имени Гоголя, — также о молодежи. Театр сумел рассказать о том, как мечты, обещания и запросы проверяются жизнью, делами будничными, порой лишенными романтики, но необходимыми в общем потоке человеческих дел.

В спектакле есть несколько прекрасно сделанных второстепенных ролей. (Сначала — о второстепенных, которые обычно в театре имени Гоголя лишь «окружали» героя.) Это Егоров в исполнении А. Морозова. Скажешь, что он душевный, заботливый, отзывчивый, но сразу поймешь, что это не все. Он еще задиристый. Он еще мечтатель и неугомонная душа. Он и бесшабашен. Одним словом, он разный, а в общем — настоящий человек.

Это Дампфер И. Смысловского. Актер словно бы и не делает ничего особенного — обычно Смысловский находит больше всяких острых черточек. Но здесь, в этой безыскусственности многое сказано — и тоска по морю, и умение полюбить дело, которым приходится заниматься, и какая-то вдохновенная деловитость.

И особенно Ю. Волков в роли Бондаря. Его шегольство не придуманное, а врожденное, наследственное, передающееся из поколения в поколение. Очень точно сыгранный современный потомок петербургских хлыщей.

(Ю. Волков вообще один из самых интересных актеров среднего поколения театра. Как бы ни мала была роль, которую он исполняет, — а исполняет он преимущественно эпизодические роли, — его в спектакле непременно заметишь. Острая внешняя характеристика всегда точно соответствует смыслу образа.



«Сердца трех». Лена — Л. Шапоренко,  
Борис — Ю. Кречетов

Его персонажи живут в ясно ошутимом, своем собственном, неповторимом мире мыслей и чувств. Об Илье Сохатых в «Угрюм-реке» уже говорилось. Его почтальон в «Случайных встречах» — роль тонкая и глубокая, сделана буквально на пустом месте. Произносит он всего несколько слов, скорее даже междометий, и появляется раза два или три. Но за это время успеваешь заметить мудрый взгляд — короткий и пронизывающий. Он глубок и значителен, содержателен и молчалив, сам — как нераспечатанное письмо.)

Но, конечно, внимание привлекает исполнение трех главных ролей: Александра — Ю. Борецким, Алексея — О. Тумановым, Владислава — Ю. Кречетовым.

У каждого в роли есть более сильные моменты, у каждого — своя, отлично сыгранная сцена.

У О. Туманова — это минуты молчания. У Ю. Борецкого — беспокойная, нервная суетливость первого дня работы. А у Ю. Кречетова, может быть, его отчаянная поза на кровати, когда друг соби-

рается на свидание к любимой им женщине, или его буквально серое лицо перед операцией. Кречетову вообще очень хорошо удаются контрастные сцены, с резкими переходами.

Этими сценами не исчерпываются интересные места ролей этих актеров. У них много тонкости, отличных актерских находок и придумок. Но сейчас важно отметить главное. Они нашли в произведении Аксенова тему, которая им близка, которая их тревожит. Заинтересованность исполнителей открывающа.

Есть в постановке и какие-то неудачные моменты. Например, «озвученные мысли». В кино это делается технически совершенно, и там есть крупный план. Здесь же лицо «мелким шрифтом», а откуда-то сбоку — глухой, замогильный хрип репродуктора. Если это поиски новых постановочных приемов — то поиски не очень удачные.

«Щедрый вечер», «Сердца трех», «Коллеги» — спектакли, в которых театр решает новые для себя проблемы — становление человеческой личности, вызревание характера в борьбе, в преодолении душевной неустроенности. В этих спектаклях наметилась близкая театру тема, более интересная, чем бесконечное и безмерное возвеличивание «героя», лишаящее человека обычных человеческих качеств. Наметилась тема, в которой театр Гоголя может сказать свое слово и сказать по-своему.

Ну а как же с романтическим и героическим спектаклем?

Героика и романтика — для театра Гоголя это как волшебная птица. В одних сказках она синяя, в других — золотая. Вот, кажется, схватил — смотришь, потускнела и не дышит. Но недавно театру, пожалуй, удалось добыть ее перо.

В спектакле «Красные дьяволята», поставленном В. Бортко, много для театра неожиданного и даже дерзкого. Хотя бы занавес: в языках пламени три богатыря-красноармейца на сказочных конях мчатся с шашками наголо в неистовом порыве. Оригинальна сама мысль привлечь художников Палеха для оформления этого спектакля.

Повесить такой занавес легко и заманчиво — зри-

тель сразу настроен на возвышенный, былинный лад. Но ведь этот занавес актерам надо еще «переиграть», чтобы не оказаться бледнее его.

Л. Грибковой, Н. Завитаеву и Ю. Волкову — исполнителям главных ролей — в отдельных сценах это удается. В преувеличенной, но искренней самозабвенности и неукротимости их порывов есть что-то от сказки. Именно эта особенность исполнения и позволяет как естественное продолжение действия актеров вводить кадры мультипликации, где стремительной скачке коней придана та плавность, которая превращает эту скачку в изящный танец.

Не всем актерам в полной мере дается эта плавная четкость линий, тонкость манеры. У молодых есть свежесть, сказочная легкость романтики. Рядом с ними актеры старшего поколения кажутся статичными и излишне материальными. Недоля — И. Герасимов или Нечипорук — А. Киров выглядят досадными прозаизмами, нарушающими поэтический строй сказки, отяжеляющими спектакль.

В «Красных дьяволятах» заданный стиль и темп режиссер и актеры выдерживают не всегда, но отчаянно уже и то, что в нем есть и настоящая искренность чувств и подлинный романтический порыв.

Итак, в последнем сезоне театр Гоголя поставил спектакли, для себя необычные, сам выбор которых говорит об обновлении не только вкусов, но и целенаправленности. Совершенно очевидно, что в театре наметились новые тенденции. Это еще не переворот, но поворотом к чему-то новому стать может.

Наверное, самое главное сейчас для театра — это осознать, что произошло, понять причины состояния театра прошлых лет и причины происшедших перемен. И молодым, только что пришедшим в театр, и тем, кто проработал в нем многие годы, важно понять, что дело возрождения театра — это их общее, кровное дело.

А самая важная забота театра — это главный режиссер. Во главе коллектива должен стоять талантливый художник и сильный человек. Пожалуй, только здесь и стоит сохранить привязанность к «сильной личности».

Фото Ю. Зенкевича



Ю. Рыбак  
ТРАДИ  
НАРУ  
ТРАДИ  
ЖИВУ

Впрочем  
находит  
теперь

ров с традициями, но без непосредственного ощущения жизни. Тип благополучного «театрального театра» распространен сегодня довольно широко. «Традиции» такого театра исчерпываются односложным определением, и трудно пробиться сквозь их равнодушную броню. Когда традиции хранятся, как эталоны длины, — незабываемыми, неизменными, окостеневшими в своих условных представлениях о жизни и искусстве, неизбежно рождается горькая возможность определять их лишь узко профессиональными, техническими, мастеровыми понятиями.

Свердловский театр, о котором пойдет речь, не принадлежит к этому типу театров, а его традиции гражданственны и богаты непосредственными связями с эпохой. Этому театру дорога общественная ясность позиции, целеустремленность замысла, напряженность конфликта.

От этого общего определения не откажется ни один театр — все дело в том, остается оно, это определение, лишь словами или является действительной практической основой работы коллектива.

Художественные средства, творческие принципы как конкретная форма выражения общественных устремлений театра приобрели сегодня особое значение. Эстетическая повестка дня — высокая гармония содержания и формы в искусстве, при многообразии стилей, жанров, творческих индивидуальностей.

Нынешняя художественная практика Свердловского театра определяется инициативой его ведущих режиссеров, главного — В. Битюцкого, и очередного — А. Соколова.

Нет никакой необходимости противопоставлять этих художников, но заметить различие их творческих методов стоит — это различие определяет характер, динамику и противоречия сегодняшних поисков театра.

□

В «Океане» постановщик В. Битюцкий, артисты М. Иванов и В. Сивач — исполнители ролей Платонова и Часовникова — доводят конфликт до максимального накала. Сразу даже не припомнишь, где последний раз довелось видеть такую открытую, страстную полемику, такую сшибку характеров, какую демонстрируют в сцене центрального спора эти Платонов и Часовников. Примиренчество Куклина отбрасывается как мотив легковесный, его философия (сглаживание углов во славу здравого смысла) в расчет не берется — Куклин таким образом как бы выбывает из конфликта. Главным становится столкновение платоновского отношения

Ю. Рыбанов

## ТРАДИЦИИ НАРУШАЮТСЯ — ТРАДИЦИИ ЖИВУТ

Фото Б. Лосева

**С**вердловский драматический театр, как принято уважительно говорить, — с традициями. Впрочем, в последние годы такое сообщение вызывает кроме привычного уважения еще и некоторую настороженность — есть тьма примеров теат-

к жизни и оскорбительного для него умонастроения Часовникова. Это подается крупно, ясно, бескомпромиссно.

В накале конфликта скрыта определенность отношения к его сути, за этим накалом — время, споры и потрясения исторически конкретные. Платонов не захочет пристально вглядываться в Часовникова, определяя общественные и исторические причины его «завихрений». Он их знает, но для него самого тут нет ни на волос сомнений или колебаний. Зато драться за Часовникова он будет без оглядки, на смерть, и не увидит в этом особой доблести. Такой Платонов — младший брат симоньковского парня из нашего города. Часовников в темпераменте не уступает Платонову. Желание покинуть флот — не каприз минуты, а крепкое убеждение, с которым связывается для Часовникова вопрос смысла жизни. Как и Платонов, этот Часовников — натура цельная, без рефлексии. Психологические тонкости не очень привлекают режиссера — ему важна определенность про-

тивопоставления, дорога открытая природа темперамента, актерская наполненность до краев. Поэтому трудно уловить момент, когда Часовников начинает понимать Платонова, когда он начинает сознавать, куда и почему направлены действия друга. Постепенности прозрения у Часовникова нет — кажется, что он понимает Платонова сразу, неожиданно.

Но мощный в накале конфликта, цельный в замысле, спектакль существенно недобирает в тонкости тех характеров, что находятся не в самом центре борьбы.

Куклин в такой расстановке сил неизбежно приобретает черты злодейские: он может потрясти своим коварством и мерой зависти (и в этом рисунке Г. Шевченко убедителен), но такой Куклин не выражает время. Он, как уже было сказано, участник конфликта «театрального», но не конфликта времени. Он силен как сценическая антитеза Платонову и Часовникову, но как характер — однолинеен. Несложная режиссерская аллегория исчерпывает его

Свердловский драматический театр. «Океан». Платонов — М. Иванов, Часовников — В. Сивач, Куклин — Г. Шевченко



рода темпера-  
таев. Поэтому  
ков начинает  
т сознать,  
друга. Посте-  
нет — кажется,  
ожиданно.  
дельный в за  
рает в тонко  
не в самом

избежно при  
отрясти своим  
этом рисунке  
клин не выра-  
вано, участник  
афликта вре-  
еза Платонову  
волинеен. Не  
черпывает его



Свердловский драматический театр. «Голубая рапсодия». Зина Пращина — Е. Захарова

уже в начале спектакля: уставшие после бальной суматохи друзья-лейтенанты подбрасывают вверх воздушные шарики; покачиваясь, два из них взлетают к колосникам, а третий — Куклина — падает наземь...

Актерские работы «Океана» вообще удивляют неровностью, амплитуда взлетов и падений — даже в исполнении одной роли — чрезвычайно широка. А. Матэр-Лашина в роли Анечки пропустит десятки характерных примет этой «пригородной» девчонки, не придаст значения очевидным, напрашивающимся психологическим деталям — и неожиданно сильно сыграет сцену примирения с Платоновым, одну из труднейших в пьесе. Дело в том, что сцена эта оказалась в центре режиссерского внимания — здесь подводится нравственный итог спектакля. Режиссеру важен итог — к чему пришли герои, и не так, видимо, существенно последовательное выявление истины страстей.

Итак, среди множества возможных вариантов толкования «Океана» режиссер остановился на наиболее для себя близком: рефлектирующие характеры, психологические нюансы и т. п. — не для него; ему дороже поэзия бескомпромиссности, страстность истины.

(В «Голубой рапсодии» Н. Погодина, поставленной Б. Молчановым, не без успеха пробуящим свои силы в режиссуре, Е. Захарова в роли Зины Пращиной передает тонко и сильно, по существу, то же — верность самой себе, цельность характера. Стиль ее исполнения удивительно точно вписывается в жанр и замысел спектакля, придавая высокое классическое значение самому термину — комедия.)

Не случайно жанровое решение спектакля, о которое споткнулись многие бравшиеся ставить эту пьесу, далось Б. Молчанову как будто без особого труда — помогли традиции, помогла сложившаяся природа театра. Комизм «Голубой рапсодии» естественно возникает из противопоставления очень определенных характеров, не желающих уступать ни на шаг даже в вопросах незначительных.)

□

Театр и молодого режиссера А. Соколова привлекла пьеса итальянского драматурга А. Николаи «Зерно риса».

На открытой сцене выгорожена комната — старинный стол, изрядно послужившие стулья, обшарпанный комод. Слева — выход на балкончик, смотрящий в зал, справа — перильца, ограждающие лестницу, ведущую вниз. Здесь, в этой комнате, живет





Свердловский драматический театр. «Четвертый». Он — В. Молчанов

семья итальянского парня, которому почудилось вдруг, что он — зерно риса, зажатое в мешке тысячей других зерен.

Действие спектакля начинается подчеркнуто вяло, как день человека, которому нечего делать. Наверное, каждое утро начинается вот таким же спором с матерью — она требует, просит, умоляет, чтобы сын поступил на работу, занялся делом, стал человеком. А сыну хочется стать рыбаком, ему грезится жизнь на берегу, его манят запахи моря. Разговоры о службе он воспринимает как покушение домохозяев на его самостоятельность.

Мечта о море — такая же наивная, как и неистребимая. Там, у моря, он будет свободен, предоставлен самому себе — этой мечтой живет Челестино — Л. Рыбников, и в мечте этой — смысл и содержание его жизни. В конце концов его заставляют поступить на службу, войти в мир регламентированный и скучный. Он поступает в контору, храня надежду быстро ее покинуть: накопит денег и тогда — к морю.

Режиссер А. Соколов и артист Л. Рыбников сочли, что суть не в том, о какой профессии, о каком образе жизни мечтает их герой. Это лишь бытовая

трансформация его неосознанного стремления противостоять жизни, сохранить индивидуальность, остаться самим собой.

Прямолинейное решение спектакля привело бы к притче о человеке, погубленном капиталистической действительностью; театр же рассказал о чем-то более значительном — о том, может быть, как человек отстоял себя, сохранил в себе человеческое, не сдался.

Л. Рыбников играет с той простотой, за которой прячется жизнь сложная и богатая. Он идет на работу, сидит в конторе, объясняется с девушкой, и всякий раз незаметная логика обстоятельств жизни — подробности которой чрезвычайно дороги режиссеру и актеру — возвращает нас к главной теме спектакля.

Отлично играет Е. Захарова, в таланте которой продуманность, «рациональное» начало сочетаются с искренностью, обаянием непосредственности. В «Зерне риса» Е. Захарова тонко сыграла примитивную, расчетливую, эгоистичную девицу. Спектаклю нужен был этот контраст — наивности и расчетливости, широты и узости. (В связи с этим могла бы возникнуть в спектакле и еще одна любо-

пытная линия — она есть в пьесе: духовное родство Амелии с другими домочадцами. Тут заложены были интересные возможности — театр прошел мимо, раскрыв их лишь настолько, насколько они предопределены текстом.)

К числу принципиальных удач спектакля относятся исполнение роли Маттеи, В. Шатровой. Одиноких женщин, тайно и безответно любящих недоступного для них человека, по сценам бродит немало. В самой ситуации нет ничего неожиданного. Все дело в том, как актриса играет: как ходит, смотрит, как дарит герою удочки, которые он мечтал иметь. Ждешь встречи с хищницей, в которой постепенно просыпается нежность. А видишь одинокую, неустроенную, незащищенную женщину. Неуютность, холодность жизни отлично переданы актрисой. Маттея, как и Челестино, выдерживает в борьбе, не выиграв ничего, так сказать, материального, но и не проиграв главного — человечности.

Есть в исполнении этих двух ролей исповедническая нота — неожиданная в этом театре и тем более дорогая.

Другой спектакль, поставленный А. Соколовым, — «Четвертый» К. Симонова.

Пафос спектакля и исполнения центральной роли (Он — Б. Молчанов), их гражданская наполненность — в ощущении сложности, мучительности того пути, тех эволюций, которые прошел герой. Он — Молчанов с убежденной горячностью защищал свои позиции, отстаивал, сколько возможно, закономерность своего пути, даже переходил в наступление. Его совсем не легко было привести к финальному «да!» И это «да!» — тоже сложное. Оно — и поражение и победа. Поражение того, что Он защищал в себе, запутавшись в компромиссах, победа лучшего в человеке. Победа человечности в нем. (Вспомним, кстати, тему «Зерна риса» — она близка этой, хотя и не касается вопросов мира и войны.)

«Четвертый» — репертуарная пьеса, играют ее много, но толкование, предложенное А. Соколовым и Б. Молчановым, еще не попадалось.

Создатели спектакля поставили и сыграли эпизоды жизни героя как неизбежные, естественные — после первой трусливой уступки — этапы отречения человека от самого себя. Они хотели показать, как не просто, как трудно подвигнуть человека даже на такой очевидный, казалось бы, само собой разумеющийся гражданский шаг: ведь дело-то идет о предотвращении атомной войны. Художников волновала тема трудного рождения ответственности, тема человеческой солидарности, которую, оказываешься, нелегко завоевать.

Художественные пристрастия режиссера в «Зерне риса» и «Четвертом» выявляются с полной определенностью.

А. Соколову дорога психология, бытовое правдоподобие, детали жизни. Но он отлично понимает, что сами по себе эти вещи еще ничего не выражают. Потому так придирчиво строг он в отборе деталей. Существует мнение, что режиссура, опирающаяся на бытовую и психологическую правду, бывает аморфна, когда дело доходит до формы спектакля. Вопреки этому мнению, постановочные решения спектаклей А. Соколова очевидны, крепки, точно выверены.

Возможно, именно забота об этом делает его спектакли сильными в центральных линиях и иногда оставляет непроработанными, лишь чуть намеченными те образы, которые в пьесе составляют ее жизненный фон.

В спектакле «Четвертый» биографии Второго пилота, Штурмана и некоторых других персонажей начнутся только с момента нашего с ними знакомства. Они окажутся беднее, чем могли бы быть.

В «Зерне риса» муж сестры героя (М. Иванов) и сама сестра (Г. Ильина) сыграны точно по

Свердловский драматический театр. «Зерно риса». Маттея — В. Шатрова, Челестино — Л. Рыбников





Свердловский драматический театр. «Гибель поэта».  
Пушкин — Г. Шевченко

тексту — ни больше, ни меньше. Жизнь, своеобразно отразившаяся в этих характерах, не пришла на сцену. То, что могло стать широким жизненным и социальным фоном, осталось лишь семейным окружением.

□

Пожалуй, самый характерный (хотя и не самый цельный) спектакль в сегодняшней творческой практике театра — «Гибель поэта» В. Соловьева. Постановка В. Битюцкого.

...На сцену стремительно вылетел человек в высоком цилиндре и крылатке. Узнал мгновенно:

Пушкин! Наверное, не только потому, что похож, — узнал не портретной, а по иной, поэтической, что ли, похожести. Недаром видимо, таинственный механик поднял в памяти строчку старинного стиха:

...Когда в крылатке,  
Смуглый и кудлатый.

Артист Свердловского драматического театра Г. Шевченко начал спектакль «Гибель поэта».

Г. Шевченко, думается, не хотел играть поэта-трибуна, борца, обличителя. Многие сцены убеждают, что ему дороги пушкинские сила и его слабости так, как они проявлялись в быту, в заурядных обстоятельствах жизни.

Пушкин у Г. Шевченко летит и взрывается, когда ему почудился сплетнический намек в устах Жуковского. Знаменитое анонимное письмо бьет его больно, обескураживает поначалу. Он рыдает, впервые в разговоре с Вревской положив все, что у него на душе. Все это — открыто, откровенно, даже интимно. И Пушкин, живой человек, понятный и близкий, оказывается рядом с нами.

Реже поэт в спектакле светит мудрой проясненностью последних пушкинских лет. Так и он, правда, в начале сцены возвращения Натальи Николаевны (В. Шатрова) с бала. Она полуживит на софе, он — у ее ног. И опять всплыли, казалось, забытые строчки:

Он дремлет, Пушкин.  
Вспоминает снова  
То, что влюбленному забыть нельзя:  
Рассыпанные кудри Гончаровой  
И тихие медовые глаза...

Однако последовательности в этой трактовке нет. Режиссеру хочется возвеличить поэта, проиллюстрировать его общественное значение, гражданский темперамент. Но хрестоматийное ограничивает зону сокровенного в Пушкине, как бы отдаляет его от нас. Пушкин читает друзьям — Жуковскому, Вяземскому, Данзасу, Тургеневу, Соллогубу — свой «Памятник». И когда он читает, мы совсем забываем

ое, не только по  
— признан не  
иной, поэтиче  
ожести. Недаром  
енный механиз  
срочку старог

атке,  
ый и кудлатый

овского драмате  
Шевченко начал  
ь поэта».

думается, не хо  
в-трибуна, борща  
не сцены убежи  
роги пушкинская  
сти так, как он  
ту, в заурядной  
жизни.

Шевченко легк  
а ему почудился  
век в устах Жу  
анитое анонимно  
ольно, обессили  
на рыдает, впер  
с Вревской вы  
у него на душе  
то, откровенно  
Пушкин, живой  
й и близкий, ока  
с нами.

спектакле све  
исненностью пос  
ких лет. Таков  
ачале сцены воз  
ть Николаевны  
бала. Она полу  
он — у ее ног  
казалось, забы

нельзя:  
вой

й трактовке нет  
та, проиллюстри  
гражданский тем  
ичивает зону со  
дляет его от нас  
васкому, Вязем  
убу — свой «Па  
овсем забываем

того Пушкина, человека, что жил только что в спектакле. Теперь выступает «поэт» — он стоит на возвышении, и только на него светит театральный прожектор. В конце спектакля за тюлем высветится огромный, сработанный бутафорами памятник поэту. А сцена чтения «Памятника» — как ступенька лестницы, приставленной к пьедесталу.

Величественна и смерть поэта — смерть героя. Она может потрясти воображение, но трогает мало.

Художественной манере В. Битюцкого свойственна (сейчас уже довольно редкая) самодовлеющая театральная образность, метафоричность режиссерского языка.

В сцене бала чуть скошенные, мраморно поблескивающие колонны (спектакль отлично оформлен А. Кузьминым), игра света, шушуканье придворных создают фантазмагоричную, зловещую атмосферу, почную, страшную. Пушкин, появившийся у последней колонны и торопливо прошедший к рампе, каждым мускулом чувствует холодную враждебность этого мира.

Отлично поставлена сцена дуэли. В мгlistом утре деловито и быстро проходит Пушкин. Встревоженно послезавтра за ним, — Дантес. Наигрывая спокойствие и, как всегда, любуясь собой, проследует Дантес. Промелькнет беспечно любопытный, молоденький Аршиак. А потом неожиданно и страшно прозвучит за сценой выстрел Дантеса, и ветер приблизит тоскливый и отчаянный голос песни...

Такое постановочное искусство, основанное на ярких, выразительных решениях, формирует своих актеров — мощных и цельных.

Есть такие актеры и в Свердловском театре. Например, Б. Ильин, он играет в «Гибели поэта» барона Геккерена. Трудно описать, как он играет, трудно объяснить элемент чудесности: что именно действует так сильно, как это сделано.

В спектакле Геккерен для Пушкина — настоящий враг: хитрый, умнейший, коварный. В картине заняты только он и Дантес: обсуждается первый вызов Пушкина. Геккерен наигрывает равнодушную усталость. Он все понял и все постиг, он знает,

куда направлен Пушкиным удар. У него все уже продумано и готово для разговора с Дантесом. И даже, наверное, можно было бы не разговаривать так много, но трудно отказать себе в удовольствии посмотреть, как его, Геккеренова, хитрость, ум, изворотливость будут, так сказать, претворяться в жизнь. Это не только самодовольство, это что-то более сложное и страшное — ощущение силы.

Не мешает заодно и Дантесу еще разок показать, что он такое на самом деле. Когда Дантес, который пять минут назад не знал, как выпутаться из этой истории, и трусил, вдруг, получив облегчение, не может сдержать наивного восхищения, Геккерен завершает эту картину самодовольной (и, может быть, заранее заготовленной) сентенцией:

Бог создавал, мон фис, людей не наобум,  
Кавалергарду служит лошадь,  
А дипломату служит ум!

Характер Геккерена точно вписан в замысел спектакля, идеально совпадает с ним стилистически. Работа В. Битюцкого с Б. Ильиным — пример полного художественного единства актера и режиссера.

По лучшим картинам спектакля, по работе таких актеров, как Б. Ильин, узнаешь руку опытного режиссера, творческую биографию которого легко себе представить. Режиссеры последних призывов так не поставят. Не важно — хуже или лучше: так не поставят. Не в этих принципах скрыта для них театральная выразительность. Время этому яркому, крепкому режиссерскому искусству не прошло, и нельзя утверждать, что оно остановилось в своем развитии. Нет, это искусство живо и плодотворно, оно обладает своеобразной силой и привлекательностью, особенно если окрашено яркой художественной индивидуальностью — как в Свердловском театре.

Две режиссерские индивидуальности определяют сегодня творческое лицо Свердловского театра, своеобразие и динамику его художественного развития. Традиции нарушаются — традиции живут.



А. Чернова

## В ТЕНИ РАЗВЕСИСТОГО СОМБРЕРО

Рисунки В. Дургиня

### 1. Страсти — на части

**А**втор пьесы — венгерский писатель Ене Хелтан был другом нашей страны, у нас перевели его роман «Ягуар». Это очень приятно, но вовсе не обязывало Московский театр драмы и ко-

медии ставить его пьесу — не блестящее подражание «комедии плаща и шпаги». Тем более что перевод А. Голембы и Б. Гейгера ничем пьесу не украсил.

Вот некоторые перлы перевода.  
«Сочный народный юмор»:

«...Распутством не считай  
лобзанье по старинке:  
Сравни его с возней  
на мягонькой перинке...».

«Красноречие»:

«...Растаяла твоя пленительная спесь  
В коварном пламени блаженных поцелуев...»,  
«...Любовь! Любовь! Любовь!  
По мне, она пустой лишь звук...  
Мужские голоса мне не волнуют кровь...».  
«...Колени преклонив, перед крестом стою,  
А очи рыцаря терзают плоть мою...».  
«...Ужели память, став тюремщиком свирепым,  
Мужчину делает в твоих глазах нелепым?»

В пьесе не говорят: «неужели», «сегодня», «надеясь», — а глаголят: «ужели», «днесь», «уповать». В решающий момент героиня произносит:

«Гряди, Агарди Петер...»

Это значит — «подойди ко мне». Все эти выражения приносят в текст аромат историчности и, видимо, точнее всего передают смысл «тосканской речи», даже тогда, когда переводчикам не совсем ясно значение русской: «Ночную тьму надеждой осеня...». «Сень» или «тень», по существу, та же тьма, зачем же темнить тьму?

Видимо, постановщик (А. Плотников) все-таки чувствовал, что какие-то недочеты в пьесе есть. Стремясь объяснить свой выбор, театр создает пролог, где изображены: профиль автора, даты его жизни и смерти, пальмовые ветви, венгерский орнамент — очень, очень богато!

Кажется, что стремление потрясти «богатством» театральности — одна из главных задач спектакля. Несуразности в поведении героев, их вычурное красноречие — мелочи. Главное, что пьеса интригующая, что персонажи — рыцари, дамы, короли, шуты. Со всем как у Шекспира. Только удобнее: Шекспира надо играть со смыслом, а со скромного «Немого рыцаря» никто смысла не потребует. Как говорится, публика должна отдохнуть.

Праздник глазу обеспечивает художник М. Виноградов. В костюмах, мебели, декорациях свободно перемешаны, как минимум, три эпохи. Переодеваясь, Селия меняет платье XIV века на платье XVI. Работу Виноградова просто эклектизмом не назовешь:

эклектизм — что-то холодное, рассудочное, а здесь — очаровательная темпераментная смесь. Будто вам говорят: «С точки зрения стиля оформление, возможно, не очень выдержано, зато какие краски, какая театральность! И потом у нас — условность, разве вы не видите, рабочие в беретах открыто двигают ширмы, как у Охлопкова!»

О чем говорит спектакль?

Самое курьезное, что слово «дука» перевели как фамилию. А ведь это титул — герцогиня. И в театре не нашлось человека, кто бы это заметил. Между тем у автора весь нехитрый конфликт строится вокруг титула. Герцогиня («дука») Селия не выходит замуж, так как, видимо, боится мезальянса. Так она отвергает рыцаря Петера Агарди. Он красив, разбогател на войне, но все знают, что он простой наемник из Венгрии. И он следует за герцогиней повсюду. Селия в бешенстве — ведь это скандал! Зато ее дамам такая ситуация на руку. Во-первых,



«Но эта ночь твоя, и я в ночи твоя!»

можно поживиться подарками рыцаря, а во-вторых, втравить гордую Селию в неравный брак. Так оно и получается в конце пьесы, но для того чтобы заполнить середину, автор заставляет героев целоваться по старинному обычаю. Поэтому, опомнившись, Селия потребовала, чтобы рыцарь онемел на три года: для того чтобы он не имел возможности похвалиться.

В спектакле все сомнения и поступки героини постановщики объясняют просто капризами, ломаньем и еще чем-то непонятным, свойственным знатым дамам вообще.

Селия (Л. Бухарцева) проводит время под ханжеские звуки фисгармонии среди картонных ангелов и приятельниц (А. Вернова и Д. Казьмина). Величина декольте у этих дам, дешевый шик в костюмах, а главное — манеры и выражения вызывают какие-то нехорошие мысли об их поведении вообще. Но, может быть, так и нужно...

А вот пример режиссерского прочтения пьесы, когда авторский текст наполняется новым смыслом.

**В пьесе.**

«Беппо (звонко целует Карлотту).

Звучит не так уж плохо.

Карлотта. Ты славно угодить умеешь нам, пройдоха!»

**В спектакле.**

Беппо (В. Соколов) уволакивает Карлотту (Г. Власова) за занавеску, там идет какая-то возня. Остальные персонажи (и часть зрителей) хихикают, на



«Вернись, в разлуке стынет кровь, вернись ко мне, моя любовь!»

что Беппо, не смутившись, отвечает: «Звучит не так уж плохо», — а Карлотта уточняет: «Ты славно угодить умеешь нам, пройдоха».

Все могло быть пристойно, но мещане любят, когда о женщинах говорят: «Все они хороши». Поэтому в спектакле так или иначе подчеркивается мелочность женщин, их тщеславие и чувственность. «Невольно думаешь: зачем ту мораль, которую несет постановка Плотникова, понадобилось облекать в одежды Возрождения? Средневековые монахи говорили о женщине, по существу, то же самое: «сосуд дьявольский», «блудницы вавилонские».

Рыцарь — совершенен (А. Шворин). Он совершен внешне и внутренне, так как в данном случае форма и есть содержание. (И какая-то девочка-зрительница шепчет своей соседке: «Законно, правда?.. Шворин в порядке!»)

Когда он ступает, сцена сотрясается; когда размахивает плащом — в зале ветер; когда хватается за голову, боишься, что он оторвет ее. Темперамент и сила! Поистине, идеал мужчины всех времен! Правда, в эпоху Возрождения среди мужчин был в моде интеллект, но постановщики, как уже отмечалось, решили не впадать в чрезмерный историзм.

После рокового поцелуя Селия едет в Венгрию, чтобы излечить рыцаря от немоты. На сцене — силуэт дилижанса диккенсовских времен и кучера в армяке и цилиндре. Дамы, по очереди подпрыгивая на ухабах, сообщают, что боятся разбойников, и поют песенку.

Затем показывают резиденцию короля Венгрии. Действие начинается песенкой шута (А. Эйбоженко).

«Домой явившись после мессы,  
Несчастный принц издал тяжелый вздох:  
Под нижней юбкой у принцессы  
Был найден милый скоморох»

и т. д. в этом же роде.

Опустим описание сцены, где король грозит Селии казнь, если рыцарь не заговорит. Скажем только, что королева была в золотом платье, Селия — в серебряном, король — в золотой кольчуге, а рыцарь — весь в черном!

Потом идет интермедия шута и кормилицы. Приходка и песенка:

«Если ж во хмелю, во хмелю, во хмелю,  
А когда ты во хмелю,  
Или, стало быть, под мухой —  
Прыгай в коноплю, в коноплю, в коноплю,  
Прыгай с ласковой толстухой.

Ах, проныра — прохиндей,  
Проспиртованная глотка,  
Пей да разумей, разумей, разумей...  
Коль тебе по вкусу водка...»

Музыку к этим словам не постеснялся написать Э. Калмановский.

Дальше следует сцена обольщения. Ночь, луна, Селия и Петер. Ей нужно любыми средствами заставить его заговорить. Надо признать, что режиссер и актриса на «средства» не скупятся. Селия возникает перед рыцарем в декольтированном платье и чешских драгоценностях. Она поднимает на него глаза в лунном свете прожектора, «подставляет ему уста» (ремарка), раскрывает объятия и кричит: «Готов ли ты мой труп перешагнуть?!» — И в подтверж-

дение ложится на спину у его ног. Рыцарь молчит, звенит шпорами, подмигивает зрителям, но через «труп» не перешагивает. Селия предлагает поцелуй — он целует, но продолжает молчать. Селия идет на крайнее средство: «Но эта ночь твоя, и я в ночи — твоя!» Рыцарь хватается за голову, но все-таки теряет ее. Он соблазнен и, как глаголет ремарка, «обуреваемый страстью, сжимает ее в объятиях».

Однако в следующей картине оказывается, что торжествовала она несколько преждевременно: «прохиндей» — рыцарь, «испив отраду бытия», не заговорил, и Селию, видимо, казнят.

Селия ждет казни. Философски настроенный палач рассказывает ей о том, что он в душе поэт и тоскует по тихой семейной жизни. Она, в свою очередь, открывает палачу душу. Ах, как она любит Петера, но ему самому ни за что не скажет о своем чувстве («...я в ночи твоя!» не считается. Ох, уж эти мне знатные дамы!). Селию уводят, надев ей на глаза повязку, а палач, сорвав капюшон, показывает восхищенной публике, что он вовсе не палач, а Петер Агарди...

Но вот об этом невинном розыгрыше узнает и сама Селия. Восторг ее неописуем! Подхватив до колен юбку, красавица взбегает на помост и, воздев руки к заднику, провозглашает: «Прекрасна жизнь!» Раздаются торжественные звуки модернизированного чардаша — появляются представители венгерского государства и церкви: король, королева, священник.

Но спектакль еще не закончен. Нам сообщают, что сейчас представят тех, «кто с таким пылом» изобразил страсти. Главные герои молча и величественно проходят по сцене, слушая, как о них говорят: «Селия Бухарцева, Петер Шворин» (именно так это и звучит). Все остальные, то есть «Монна Вернова, Жанетта Казьмина, Нарделла Белоусова и шут Эйбоженко», повторяют самые глубокие по мысли места из своих песенок.

Жанетта и Монна Мез:

«Спасибо мужчинам, мужчинам, мужчинам  
За то, что мужчины они...»

Шут и Кормилица:

«Пейте, напивайтесь,  
Но не попадайтесь  
На пятнадцать суток, братцы, под замок!»

Эти злободневные выводы из спектакля зал встречает аплодисментами. Актеры машут на прощание руками, зрители тоже. Однако некоторые недовольны, некоторым стыдно и жалко. Жалко актеров, в которых всегда есть что-то детское, жалко девочку на галерке, которая, может быть, сию минуту повторит: «Законно, да? Шворин в порядке!»



Входят  
человека.  
ра, конечн  
можно, по  
узьенькие р  
Но публ  
покупает  
сколько  
такого род  
все: и загр  
и дама со  
своей доче  
киноактрис  
ральное по  
У Уайль

## 2. В блеске цилиндров

При открытии занавеса по публике прокатилась волна: «Быстрицкая!» И рядом знакомый шепот: «В порядке!» Она, действительно, «в порядке» — известная актриса кино во всем блеске своей красоты и туалетов. Она с трогательной старательностью играет «положительную героиню», наивную, чистую «белую лебедушку», столкнувшуюся с грязным и лживым обществом (ведь у Уайльда так и написано: «пьеса о хорошей женщине»). Актрисе свойственны краски «простой, хорошей» женщины, и не ее вина, что Уайльд — другой.

И не вина театра, быть может, что опыт всего предыдущего репертуара наложил на него отпечаток, как опыт прожитой жизни оставляет след на лице

остальные герои, потому что у него все — особенные. История Маргарет для автора только предлог, чтобы показать группу людей определенного склада. Он не любит и не осуждает своих героев, он их видит, и в этом его искусство. Видит их нервность, стремление к оригинальности, запутанную душевную многослойность. Гамлет по сравнению с ними кажется трезвым, здоровым племеем.

Существует мысль, что искусство времен упадка, теряя высокие общественные идеалы, достигает особой утонченности, изощренности со стороны мастерства. Это в какой-то мере можно отнести к Уайльду. Его пьесы не «обличают» и не «призывают». Они, возможно, не нуждаются в том, чтобы их ставили в наше время на нашей сцене: слишком слаба их общественно-воспитательная роль. Они могут, правда, воспитывать со стороны вкуса, но тогда желательно сохранить главное в них — мастерство ав-



Входят гости (ремарка)



«...бросили ее ребенком ради любовника, который в свою очередь бросил вас»



«Вы звонили, миледи?»

человека. Огромный, прекрасный опыт Малого театра, конечно, шире и значительнее Уайльда, и, возможно, поэтому театру не удалось втиснуться в узенькие рамки уайльдовской пьесы.

Но публика вот уже три года с удовольствием покупает билеты на «Веер леди Уиндермиер» — сколько шика в одном названии! Для спектакля такого рода пьеса очень умело выбрана, здесь есть все: и заграница, и высший свет, и чековые книжки, и дама сомнительной репутации, спасающая честь своей дочери. А в театре добавили даже популярную киноактрису, и все на сцене подчеркивает ее центральное положение, ее особенность.

У Уайльда леди Уиндермиер — такая же, как и

тора, процесс мышления и манеру поведения людей мира Оскара Уайльда — мира денди.

Эта жизненная манера соткана из нюансов. Она процветает в праздном, пресыщенном обществе, где ко всему относятся с легкой иронией, а сильному характеру предпочитается оригинальность, утонченная индивидуальность. Срединный мир колеблющихся оригиналов, бесхарактерные типы, от которых можно непрестанно ждать чего-то неожиданного. Остроумие превращается в акробатику ума, своего рода виртуозное мастерство, которое кто-то остроумно назвал «эстетизмом мышления».

Но, видимо, театр посчитал тонкости изощренного стиля Уайльда противопоставленными современ-



ной публике, и поэтому пьесу постарались подогнать под привычную схему:

Кто главный герой? — Лорд и леди Уиндермиер, миссис Эрлин. Каков конфликт? — Женщина и общество. Какова атмосфера? — Англия, высший свет. Какова мораль? (Нельзя же без морали!) — Энергичная, умная женщина побеждает. «Жизнеутверждающий конец».

Все просто и понятно заняли стандартные места. Вместо разнообразия «бесхарактерных» характеров демонстрируют «красивую» жизнь, некий «дипломатический шик».

Никто толком не знает, каким он должен быть, этот свет, и на сцену выходят «чопорные» англичане. (Других будто и не бывает!)

Справедливости ради надо сказать, что уловить в «Веере леди Уиндермиер» дурной тон гораздо труднее, чем в «Немом рыцаре». Здесь — внимательный художник, знающий эпоху и умело модернизирующий ее, понимающий парадоксальность драматургии. Чего стоят розовые и голубые полы в доме Уиндермиеров! В. Доррер почти не увлекается деталями быта, несмотря на то, что пьеса Уайльда представляет для художника в этом смысле большой соблазн, — художник со вкусом и толком создает роскошь обстановки.

В сцене бала есть все: и элегантные туалеты, и профили, как у Уайльда, и прически, как у Бердслея, и драгоценности, и декольте, и лакеи... Все показывается очень развернуто, но почему-то кажется, что это не английский свет, а русские провинциальные дворяне-«англоманы». Одним «англоманство» удается лучше, другим похуже: изображая пресловутую «чопорность», мужчины подчас напоминают манекены. Например, Дарлингтон (М. Садовский), объясняясь в любви, наивно держит руки по швам. Третьи вообще выглядят странно в обществе, где так боятся всего вульгарного. Например, леди Плимдейл (В. Архангельская) и мистер Дамби (А. Пронин) выглядят опереточной парой (вторая пара — веселая). После того как он произносит с аникеевским восторгом: «Лаура, вы загадочная женщина», — ждешь каскада.

Но в целом в постановке В. Комиссаржевского все гораздо сдержаннее, чем в спектакле А. Плотникова. Нет такого веселого, запоминающегося сумбура. Да и вообще веселого маловато. Может быть, это делается намеренно, чтобы подчеркнуть скуку и пустоту загнивающего аристократического мира (какое уж тут веселье!). Почему-то упущена возможность посмеяться над фанатической утонченностью этих людей. «Роскошный» быт показывается очень серьезно и уважительно, с какой-то, мы бы сказали, наивной прямолинейной обстоятельностью. Таким образом, лорд Уиндермиер (А. Ларионов)

превратился в нудного, однообразного («чопорного») англичанина. С убийственной серьезностью он говорит жене: «Неужели ты не хочешь помочь женщине, которая хочет вернуться в свет?» Только один раз у него вырвался ряд по-уайльдовски неожиданных жестов: найдя веер жены у Дарлингтона, он как-то необычайно воинственно и элегантно раскрывает перед ним веер и вдруг — новая неожиданность — отбрасывает цилиндр и перчатки. Этот радостный момент запоминается, но и все.

В конце спектакля Д. Зеркалова великолепно произнесет: «Вежливость важнее нравственности». Но, к сожалению, по отношению к уайльдовскому остроумию в спектакле торжествует именно «нравственность». Чтобы фразы положительных, главных героев не показались двусмысленными, остроумие в них, по возможности, вытравили. (Действительно — кто это острит? Развратники и ханжи, которые загубили маму Маргарет и вот-вот загубят дочь!) Поэтому, когда говорят Лортон (В. Владиславский), мистер Дамби или Сэсиль Грехем (А. Горюнов), их реплики производят впечатление не блестящей импровизации, а заученных, много раз повторявшихся и, возможно, чужих острот. И кажется, что испорченные мальчики и старухи бесконечно говорят пошлости. «Мужчины всегда возвращаются к своим женам, правда, всегда подпорченными». «Порочные женщины возбуждают, а порядочные надоедают». «Ничто в мире не может сравниться с любовью к замужней женщине, о чем понятия не имеют их мужья». Все это произносится так, чтобы вызвать смехок у благонамеренных мужей в зале.

Возможно, остроумие автора старались притушить потому, что зритель, чего доброго, не поймет и станет смеяться уайльдовским, «не нашим» смехом. Но смеяться зритель должен: если нет смешного, он может и не пойти в театр. Поэтому нагрузку по смеху возложили на исполнителей ролей леди Агаты (А. Щепкина) и Хоппера (С. Конов). Кажется, что актрисе велели как можно глупее произносить реплики «да, мама», «нет, мама», — ведь чем глупее, тем смешнее, тем громче раздастся «наш» смех над жалкими аристократами. Вероятно, по этому же принципу подобрали хохот для Хоппера. И, конечно, не обошлось без мелодрамы (Уайльд тут совсем ни при чем). Леди Уиндермиер попадает в дом Дарлингтона. Она слышит шаги, ей кажется, что это он, она говорит, что боится, и, стоя посреди комнаты, начинает очень «красиво» и «беззащитно» ждать: закрывает лицо руками, «небрежно» накинутая пелеринка спадает, обнажая руки и шею. «Боже, спаси меня!» — но вместо Дарлингтона входит мать: «Вы на краю гибели!» И начинается сцена, где даже такой блестящий мастер, как Зеркалова, впадает в любимую мешанами мелодраму.

Когда она в  
кое-кто утир  
как сцена, к  
или наивная  
Уиндермиер

Леди Уинд  
снисходитель  
лицу. Семья  
ходит заму  
решила до  
бы получить  
тремя... Теат  
красивую  
лать ее х  
Правда, к  
Дарлингтона  
реть о ней

### 3. В те

«Действие  
ской Америки  
авторизован  
чева и О. С  
тинского др  
ром име  
Б. Толмазов

...Высоко  
окон. Они г  
торого рука  
радь. Ее по  
дневник зак  
возникает в  
ших глазах.

Прочитав,  
стидес Бел  
центр напад  
въезжает в  
толпа.

Народ бо  
сцены соби  
са. Толста  
(Б. Ульянов  
говорят о  
победы Бел  
щиков появ  
Сюртук, гам

Когда она произносит: «Вернитесь из-за ребенка», — кое-кто утирает слезы. Это все — «порядок», так же как сцена, когда дочь на коленях благодарит мать, или наивная радость по поводу того, что для леди Уиндермиер все обошлось и муж ничего не знал.

Леди Уиндермиер поняла, что к людям надо быть снисходительной и не хлопать их сразу веером по лицу. Семья сохранена, мать-куртизанка тоже выходит замуж. Правда, странно, почему она не разрешила дочери обо всем рассказать мужу, — могла бы получиться чувствительная сцена между всеми тремя... Театр сумел очень серьезно показать великосветскую жизнь и испытанными средствами разоблачить ее ханжество.

Правда, как-то обескураживает финальная фраза Дарлингтона: «Жизнь слишком сложна, чтобы говорить о ней серьезно».

### 3. В тени развесистого сомбреро

«Действие происходит в одной из стран Латинской Америки» (драматическая сатира А. Куссани, авторизованный перевод с испанского В. Кузьмичева и О. Савича). Надо признаться, пьеса аргентинского драматурга поставлена Московским театром имени Ленинского комсомола (режиссер Б. Толмазов) неудачно.

...Высоко в темноте сцены светится ряд тюремных окон. Они гаснут по очереди, кроме одного, из которого рука преступника выбрасывает общую тетрадь. Ее подбирает бродяга-безработный, он читает дневник заключенного, и в его пылком воображении возникает история, которая и разыгрывается на наших глазах.

Прочитав, что автор дневника — футболист Аристидес Бельтран, бродяга восклицает: «Лучший центр нападения! Качо!» На этих словах из-за кулис въезжает пестрая занавеска и еще более пестрая толпа.

Народ болеет за Бельтрана, а на первом плане сцены собираются темные силы спортивного бизнеса. Толстый президент Науэль Атлетик клуба (Б. Ульянов) и его тощий секретарь (В. Сафронов) говорят о том, что дела клуба дрянь, несмотря на победы Бельтрана. На праздничном фоне болельщиков появляется некто в черном (В. Корешкий). Сюртук, гамаша, котелок и угрозы в адрес клуба

в случае неуплаты долгов. Фигура символически поднимается по ступеням и исчезает.

Народное ликование: «Бельтран, ура! Бельтран, ура! Бельтран, ура! Ура!» С потолка спускаются китайские фонарики, и появляется сам Качо в белом костюме (Ю. Колычев). Фонарики, толпа, тамбурины, монахи, знамя, сомбреро. Латиноамериканские страсти в разгаре. Бразилец, расставив ноги, с чисто аргентинским темпераментом играет мексиканскую «кукарачу». Танцуют народный латиноамериканский танец «рок-н-ролл». Бельтран вырывается из объятий толпы: рубашка на нем разорвана (остался один воротничок). Но он доволен: рубашку разорвали любящие руки на память. «Когда они разорвут рубашку, они чувствуют себя людьми», — объясняет он своей тетке Доминге — типичной «латиноамериканской» тетке: пестрая юбка, декольте, серьги, кольца, корзина с бельем под мышкой.

Но идиллия с теткой временная: на Качо надвигаются «некто в черном» и двое в фиалковых двубортных костюмах, символически обозначающих чернильные души судебных исполнителей (В. Ларионов и В. Коровин).

Представители темных сил канцелярским голосом сообщают, что за долги Науэль Атлетик клуба на Аристидеса Бельтрана накладывается арест, как «на наивысшую ценность клуба».

Второе действие полно потрясающих неожиданностей. На аукционе продается человек — «лучший центр нападения». Дамы в кружевах, девицы в брючках, солидные джентльмены, герой в трусиках. стук молотка и нарастающие цены. Появляется самая крупная акула капитализма — дон Лупус (А. Вовси). Он покупает Бельтрана за миллион семьсот тысяч! Богатырь — секретарша миллионера выдает чек и просит доставить «покупку» в «соответствующей упаковке» на следующее утро.

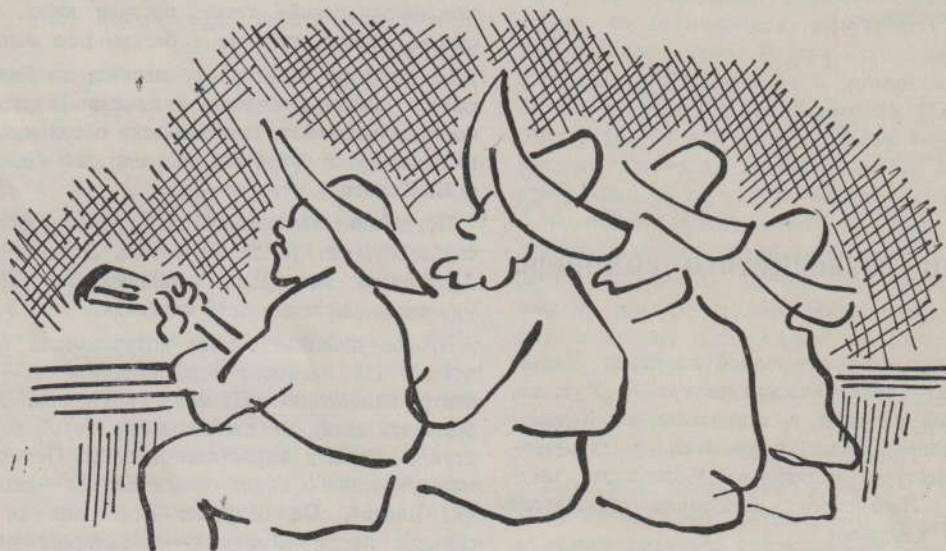
Дворец Лупуса. Красная дорожка и хрустальные люстры. Из разговора миллионера с секретаршей выясняется, что он... коллекционирует людей: «Коллекция расположена в левом крыле моего девятого дворца... Здесь у меня красота и танец, искусство и наука. Но мне недостает синтеза, то есть спорта-смена».

Появляется огромная коробка с «синтезом». Секретарша расписывается в получении, а старые экспонаты коллекции Лупуса («Гамлет», «Балерина», «Профессор» и «Человек-обезьяна») поют приветственную песенку, где русские строфы оригинально рифмуются с испанскими.

В разговоре с Качо миллионер вскрывает всю свою мистертвистерскую сущность. «Ты, наверное, знаешь, что такое король? Так я больше всех королей. Я крупный... В моем распоряжении своя по-

лиция, своя армия. Захочу — и завтра война может начаться. Ха-ха-ха!!!» Он предлагает Качо все доступные радости жизни: «Телевизор, кушанья, радио», — только бы он остался. Но «синтез науки и искусства» заявляет: «Я гожусь только на то, чтобы играть в футбол». Он проеится на волю, к тете Доминге. Между Качо и Лупусом возникает трагический конфликт: они не понимают друг друга. «Только потому, что ты не можешь видеть какую-то пошлую тетку Домингу, ты считаешь себя пленником», — возмущается крупный магнат и уходит по красной дорожке. «Дайте мне свободу», — требует Качо, секретарша цинично протягивает ему газету (явно желтую). Проектора травят героя со всех сторон, и ему ничего не остается, как смириться

не попадет в цель...» Ниспадает черный плащ на малиновой подкладке, блестят пряжки лакированных туфель, обручальное кольцо и сытые глаза. Выяснив у Бельтрана правила футбола, Гамлет, приняв манерную позу, спрашивает: «А ты умеешь играть на флейте?» Не дождавшись ответа, ехидничает: «А как же ты хочешь играть на мне? Разве я мяч?» И вдруг бросается на бедного футболиста со шпагой в руке, выкрикивая популярное: «Я мыслю — значит, существую». Впрочем, в его устах это звучит неубедительно — зритель начинает подозревать, что этот «Гамлет» в условиях коллекции по настоящему свихнулся. Но подоспевшая балерина объясняет, что миллионер купил Гамлета в провинциальной труппе «вместе с костюмом, шпагой и че-



Квартет сомбреристов

(конечно, временно) и поближе познакомиться с остальными экспонатами коллекции. То же испытание ждет и зрителя.

По мере появления экспонатов становится ясно, что спектакль раскрывает не только трагедию футболиста, но трагедию еще одной жертвы капитализма — самого Лупуса. Бедный миллионер в погоне за сверхприбылями, очевидно, не успел получить достаточное эстетическое воспитание. Имея деньги и тягу к искусству, он, увы, не может отличить подлинно прекрасное от пошлых подделок.

Первым предстает так называемый «Гамлет» (А. Ширвиндт), который произносит «слова»: «Зачем ветке становится стрелой?.. Размышляй, человек, избегая желаний, и стрела остановится в полете и

репом Йорика». Оказывается, принц датский просто заштамповался, а наивный миллионер считает, что это самый лучший Гамлет на свете!

Следующим представляется «Профессор» (В. Соловьев). Он говорит, что запросто изготавливает атомные бомбы, но не может избавиться от изжоги. (Похоже, что, по мысли автора, она ему заменяет угрызения совести.) От изжоги ему временно помогает только висмут. Чтобы заполучить ученого, коварный миллионер закупил все запасы висмута, и пришлось «Профессору» пойти в экспонаты. Но и тут Лупус обманул. Зрителю ясно, что профессор просто маньяк. Он достает из кармана игрушечную бомбу и, держа ее, как кильку, за хвост, говорит, что, если ее не держать в холодильнике, она взор-

вется. Мож  
немного по  
ливается в  
гельными  
тельно яви  
немного по

Дальше  
рину» (И  
миллионе  
пачки и  
гарности.  
длительног  
надоели др  
ей: «Офел  
ее в монас

Затем г  
зьяны» К  
сти его п  
(Л. Канев

Бельтран  
являются  
На фоне  
Качо прос  
дается чу  
появляется  
тет сомбр

...Томяш  
научиться  
футбольны  
мо, в зна  
Герой сов  
считаешь,  
нас?» — О  
чивый за

Коротка  
мне борь  
мала, что  
я понимаю  
роскошная  
чо предла

— Но эт  
— Я ра  
— Куда  
— К мо  
— Нас  
— Пуск  
— У на

купим пр  
танцеват  
Помеча  
целуются  
что случа  
ся убежа  
цуют воин  
это арагс

вется. Может быть, здесь символический смысл? Но немного позже «атомная» бомба взрывается, обваливается всего-навсего одна стена, перед положительными героями открывается свобода, и окончательно ясно, что «Профессор» — псих, раздобывший немного пороха.

Дальше все внимание переключается на «балерину» (И. Кмит). Нора Пандора! Опять же бедный миллионер клюнул на громкое имя, белоснежные пачки и локоны, не заметив провинциальной вульгарности. Впрочем, возможно, она стала такой от длительного общения с местным Гамлетом. Они явно надоели друг другу. Гамлет не без намека говорит ей: «Офелия была такой же, как ты, и я отправил ее в монастырь».

Затем герой попадает в общество «человека-обезьяны» Кинг-Конга. Бельтран просит обезьяну унести его под мышкой на свободу. Но Кинг-Конг (Л. Каневский) молча отказывается.

Бельтран падает, плачет и видит сон. Во сне ему являются народ из предместья и тетя Доминга. На фоне всего этого балерина танцует «Лебедя». Качо просыпается и видит, что она — явь. Зарождается чувство, в связи с чем в оркестровой яме появляется четверка в сомбреро с гитарами — квартет сомбреристов. Антракт.

...Томящийся Бельтран предлагает Кинг-Конгу научиться играть в футбол, обезьяна вручает ему футбольный мяч и срывает музейную бирку (видимо, в знак того, что угнетенные пробуждаются). Герой советуется с прогрессивным животным: «Ты считаешь, что я должен заступиться за тебя, за всех нас?» — Обезьяна припадает ему на грудь. Отзывчивый зал аплодирует.

Короткая сцена с балериной. «Вы разбудили во мне борьбу и бунт, — говорит она Качо. — Я думала, что мне нужна крыша и кусок хлеба, а теперь я понимаю, что есть... кое-что поважнее», — намекает роскошная Нора, вся в капроне и бриллиантах. Качо предлагает бежать. Следует блестящий диалог:

— Но это настоящая крепость!

— Я разрушу ее!

— Куда мы побежим?

— К моей тетке. Только убежим вместе!

— Нас найдут!

— Пускай! Весь мир встанет на нашу защиту!

— У нас будет шалаш... На первые деньги мы купим приемник... Поставив ноги на ковер, я буду танцевать только для тебя.

Помечтав об удобствах современного шалаша, они целуются. Взрыв!!! Вбегает «Профессор» и говорит, что случайно разрушил стену. Влюбленные клянутся убежать, как только все лягут спать. Они танцуют воинственный и страстный танец (может быть, это арагонская хота?) Незаметно появляется Лу-

пус. Герои целуются. Миллионер приходит в восторг и решает их поженить, безвкусно назвав свое мероприятие «питомником». Но после того как прямолинейный Качо объявляет: «Нора моя!» — злой Лупус говорит, что отдаст нежную Нору Кинг-Конгу. В воображении героя возникает призрак подбадривающей толпы болельщиков: «Ну! Качо!» Под барабанную дробь он идет на миллионера и уничтожает его за кулисами.

Но, как говорится в пьесе, «собственность не может освободиться от воли владельца», и Качо должны казнить с первым лучом солнца.

Торжественная обстановка казни. В роскошных туалетах приходят представители темных сил. Речь мужественного, осознавшего свое место в обществе



«С эшафота я вижу зарю!»

Качо: «Я не умру. В каждом предместье живут такие же люди, как и я».

Возникают люди из предместья. Палач в красной маске (Д. Дорлиак) подходит к Качо. «С эшафота я вижу зарю», — бесстрашно провозглашает последний. Ужас охватывает капиталистов. Они отступают, защищаясь стульями...

Наш сегодняшний театр насыщен поисками, борьбой, движением. Споры о современности и современнике; смелое переосмысление Шекспира и Софокла; споры о постановках Брехта и Хемингуэя; зрительские конференции; дискуссии актеров, режиссеров и драматургов на страницах «Театра»; открытие новых форм художниками-декораторами...

Зачем же понадобилось так подробно разбирать три плохих спектакля? Какое отношение они имеют ко всему этому?

В том-то и дело, что никакого.

Эти и подобные этим спектакли представляют некую особую сферу, которая сосуществует как бы рядом и независимо от современного театра вообще — от того театра, который бурлит, спорит, развивается. Ее, этой сферы, не касаются вихри и штормы современного искусства. Никаких неожиданностей и потрясений; покой, неподвижность, благополучие. Здесь свои законы, свои оценки, своя природа, свои расчеты. Эти законы цинично недвижимы и почти не меняются от времени. Атмосфера устойчивая и затхлая, коварно-спокойная и цепкая, — совсем как болото.

Когда-то с таким болотом сравнивали провинциальные театры, обычные коммерческие театры, рассчитанные на верхушку провинциального мещанства. Определяющим словечком в конце прошлого, начале нынешнего века было — «шик». «Шикарно» — это когда всего много, когда все блестит и кричит о своей цене. Чудовищная, бессмысленная смесь в интерьере магазина Елисеева — бессмертный памятник этим вкусам. «Шик» мог быть богатым, но может быть и дешевым, например в провинциальном спектакле. Дурной вкус, тяга к третьесортному репертуару, циничная общедоступность со стороны содержания и претенциозное стремление к роскоши со стороны формы характеризовали такого рода провинциальный спектакль.

Понятие «провинции» давно ушло в прошлое, в области театра тоже. В самых отдаленных городах страны сегодня идет напряженная творческая жизнь.

Но «провинциальная», «болотная» сфера в театре существует порой по сей день, и ее существование почти не зависит от географии.

Как уже было сказано, в основе такого «искусства» лежит поразительное спокойствие: драться за хороший репертуар и передового зрителя — хлопотно, стоит нервов. И зачем драться, когда расчет на третьесортный репертуар и отсталые вкусы определенной части публики пока что оправдывает себя.

Кстати — о зрителе. В Театре драмы и комедии существует странный термин: «таганская публика». Кто скажет, когда он родился и что значит? С Таганским районом Москвы он сегодня мало связан —

район хороший, не хуже других, есть в нем и институты, и новостройки, и памятки архитектуры, и парки. И реконструируется он сегодня бурными темпами. Но нелепый термин этот мы вспоминаем потому, что им определяют своего «потребителя» те, кто ставит спектакли «роскошные» и лишенные гражданской мысли, безвкусные, но с претензией на «красоту». Спектакли такого рода появляются и в Театре драмы и комедии, и в Малом, так что, действительно, география тут ни при чем.

Здесь не место для социологического анализа современного мещанства. Наше дело только обратить внимание на его вкусы в области театра. Те, кто упивается «библиотечкой военных приключений» и равнодушно к дорогим коврам и паролоновым хризантемам, очень любят, «надев панбархатные платья», сходить в театр, посмотреть «красивую жизнь». В любимом ими спектакле должно быть всего много: и запутанная интрига, и нагроможденные «переживаний», и понятные, то есть избитые остроты, и «шикарное» оформление, и обязательно мораль. Сама по себе пьеса может быть полной бессмыслицей, но обязательно должно быть ясно, что, скажем, изменять жене плохо (при этом не без тонкого намека на то, что изменять хочется).

Дело критиков поднять вопрос о том, каковы вкусы «таганцев» в смысле современного советского репертуара, какие сегодняшние пьесы держатся на этой публике. В области современного у нее тоже есть свои привязанности.

Мы же затрагиваем только наиболее наглядную сторону явления — область западного репертуара. Переводная пьеса дает самые вольготные возможности для развернутого «шика». Постановщики таких спектаклей, очевидно, рассчитывают на любовь к театральной экзотике; длинные шлейфы и люстры; дики и джоны, бесконечно лакающие виски; девы в шикарных платьях, неожиданно признающиеся в своей чистоте; лысый миллионер, пересчитывающий доходы на наших глазах, и бедняк, умирающий от голода в окружении кудрявых детишек.

Мещанские вкусы не могут быть критерием в искусстве, хотя иногда они и обеспечивают театру благополучное существование. Когда благополучие искусства выражается в таких формах, то завидуешь известному герою Розова, у которого в нужный момент оказалась под рукой отцовская сабля.

Исидор

СЛО

О ЗР

— Почему  
и внутри  
налов и газе

ститутах академий идут все время дискуссии об актерах, режиссерах, драматургах, художниках и почти не говорят о главном участнике театрального зрелища — о зрителе. Хотя часто им клянутся и иногда им запугивают. Вот я, например, недавно выступил от имени зрителей и...

— От имени каких зрителей? — спросил я.

— От имени многомиллионных театральных зрителей.

— Они поручили это вам?

— Я член секции зрителей Дома актера Всероссийского театрального общества.

— Полноте! Разве есть такая секция?

— Есть, есть! А как же? По всей форме.

— Скажите, а при Моссовете есть секция людей, живущих в домах, и секция ходящих по улицам? Есть ли секция едоков и людей, вдыхающих кислород? Если нет — надо обязательно организовать. На одинаковых правах с секцией театральных зрителей.

— Видите ли, мы не простые зрители. Мы, так сказать, зрители профессиональные.

— Но такой профессии не существует. То есть существует, но называется она иначе — клака. В советском театре, насколько мне известно, нет клаки. Если же некоторые любители театра, организовавшиеся в «секцию», присваивают себе право говорить от лица советских зрителей, надо у них немедленно отнять печать и бланки и заявить об этом в милицию. У нас могут говорить от имени народа только люди, народом выбранные и на это народом уполномоченные. Все же остальные просто самозванцы. Вот мимо нас идут разные люди. Они ведь тоже все зрители, посетители спектаклей, концертов, кинофильмов. И я вот тоже, я тоже зритель, хожу в театры, хотя не являюсь членом вашей секции. В одном вы правы; у нас действительно мало говорят о зрителе. И думают, что эта тема особого интереса не представляет. Зритель — это тот, кто купил билет и пошел в театр... Или не купил билет и не пошел. Все прекрасно знают, что зритель вырос. А раз уже вырос, он сам о себе и позаботится. Не маленький. Хотя о нем, об этом выросшем зрителе, стоит поговорить и поспорить. Нет, не от имени народа, а от своего собственного. Ведь мы, будучи зрителями, тоже иной раз счастливы и тоже иногда страдаем. И тоже выросли...

Признаюсь, что начал писать и ставить в театрах свои пьесы давно, с 1927 года. Следовательно, помню важнейшие этапы советской драматургии. Должен сознаться, что, пожалуй, никогда перед драматургией не стояли такие трудные задачи, как сегодня. Трудно-то, конечно, было всегда. Ответственность перед народом — зрителем наших пьес всегда была огромна. Задачи революционного театра всегда были велики. Но никогда еще зрительный зал не был так требователен, вопросы его не были так обширны, чуткость его так удивительно обострена, как сегодня. Но ведь это же естественно. Народ, прошедший горнило Великой Отечественной войны, предшествовавшие ей годы огромных побед и в то же время ошибок, связанных с культом личности, последовавшие после войны события во всем мире и у нас в стране, необычайно возросшее чувство ответственности за судьбы искусства в период вы-

Исидор Штон

## СЛОВО О ЗРИТЕЛЕ

**М**

ы стояли с ним у подъезда Дома актера ВТО на улице Горького.

— Почему, ну почему, — кричал он, тесня меня к витрине цветочного магазина, — на страницах журналов и газет, в разных союзах и обществах, в ин-

корчевания остатков культа личности, гигантские высоты открывающегося коммунизма — вот исторические условия, при которых должны жить сегодня театр и драматургия.

Как изменился зрительный зал! Ведь мы же страна сплошной грамотности. Никогда в зрительных залах театров не сидело такого количества людей образованных, начитанных, умеющих самостоятельно и тонко разбираться в том, что происходит на сцене. Теперь очень трудно вызвать аплодисменты в зрительном зале, бросив туда только лозунг или звонкую фразу.

Огромное дело свершила драматургия первых лет революции. У нас много пишут о пьесах и спектаклях тех лет, немало пишут о публике, об активнейшем воздействии театральных зрелищ на зрителей. После «Великого коммунара», «Красной правды» и многих других, ныне уже забытых пьес-агиток первых лет революции отряды добровольцев шли на фронт, тут же, в фойе, или у агитвагона, или просто на улице записавшись в отряды.

После «Ярости» Е. Яновского, пьесы, которую играли почти все театры Советского Союза, крестьяне записывались в колхозы. Спектакли передвижных театров в деревенских клубах оканчивались стихийно возникавшими митингами, разоблачениями кулаков и подкулачников, пополнением колхозов середняками...

«Чудак» и особенно «Страх» А. Афиногенова были спектакли-диспуты о путях интеллигенции. Пьесы эти обсуждали студенты, академики, школьники десятых классов и старые большевики. Неожиданно и остро ставил драматург проблему жизни современного общества.

А после спектакля «Салют, Испания!», иногда и во время спектакля, прерывая действие, в зрительном зале вспыхивала демонстрация в защиту республиканской Испании, против иностранных интервентов и франкистских фашистов.

О пользе «Фронта» А. Корнейчука, «Русских людей» К. Симонова, «Нашествия» Л. Леонова написано много. Это были пьесы-воины, они помогли советскому народу завоевать победу.

Вот что такое советская драматургия. Я тут назвал только небольшое количество пьес. Их было во много раз больше. И делали они свое дело славно. Но я не затем потревожил их, чтобы при их помощи стукнуть современных драматургов. Нет, не затем. Интересно произвести опыт и восстановить эти спектакли точно в таком виде, в каком их показывали сорок, тридцать и даже двадцать лет тому назад. Думаю, что зрители отнесутся к ним, к этим спектаклям, совсем иначе, чем тогда. Да это и естественно. Река на месте не стоит. Изменились исторические условия, изменились и художественные критерии.

Вряд ли мы будем сегодня до хрипоты прославлять участников «Великого коммунара» или «Красной правды». И, может быть, «Ярость» на нас сегодня не произведет такого же впечатления.

Нет прибора, который смог бы исследовать изменения в психике современного человека по сравнению с психикой человека 20-х годов. Но это понятно и без прибора. Слишком во многих, чрезвычайно сложных вопросах существования приходится разбираться нашему зрителю. Он приходит в театр умуд-

ренный весьма трудным и изощренным жизненным опытом. Кого хочет зритель видеть на сцене? Ну конечно же, самого себя. Так было во все времена. Так будет и всегда. Самого себя. Он хочет узнавать себя и окружающих: и в Чацком, и в Уриеле Акосте, и в Гамлете, и в Джульетте, и в «положительных», и в «отрицательных» действующих лицах. Поэтому у него, зрителя, вызывает самый активный протест попытки схематизировать психологию героев, сфальшивить, заменить серьезный разговор криком или дурачеством. Вспомним неудачи последних лет. Они обязательно связаны с попыткой автора вольно или невольно обмануть зрителя, выдать ему покрашенную шкуру собаки за енота, развести глубокую философию на мелких местах, а глубокие места обойти стороной, будто их вовсе нету. Протест зрителя вызывает и так называемый «казенный оптимизм», когда автор боится, как бы, не дай бог, герой пьесы не впал, хотя бы ненадолго, в уныние, погорчался бы, засомневался бы, упал духом... А ведь именно преодолевая в себе неуверенность и сомнение, человек принимает решение, делающее его героем. Теоретики литературы определяют основное действие в драме как «принятие героем решения». Чем больше преград к выполнению подвига и чем опаснее этот подвиг, тем он и ценнее. Конечно, учитывая его благородные цели.

Стремление к бескровному и дешево стоящему подвигу вызывает протест зрителя. Посмотрите, сколько пьес и спектаклей за последние годы кануло в небытие. Даже названия их трудно вспомнить.

Не будем говорить о произведениях халтурных, посредственных и случайных (бывают и такие — случайно напишет кто-то водевиль или мелодраму, и она в течение нескольких месяцев имеет успех — ну просто потому, что ничего вокруг нет, а публике хочется поплакать или посмеяться в театре, актерам хочется поиграть. Ведь свято место пусто не бывает. Каждый участник вносит свою лепту в пьесу, и таким образом она обрывает огромным количеством «отсебятины». А затем и пьеса и автор уплывают в Лету). Произведения же серьезных авторов не имеют успеха только в следующих случаях.

Когда умонастроение автора не соответствует умонастроению зрителя. Когда зритель знает о героях пьесы больше того, что ему рассказывает автор. Когда исход борьбы предreshен заранее, с первого момента, и силы борющихся не равны — вместо борьбы публике показывают игру в поддавки. Когда автор насилует своих героев и заставляет их совершать несвойственные им поступки. Когда автор хочет привлечь внимание зрителя к чему-то мелкому, несущественному, не заслуживающему внимания. Когда автор уклоняется от серьезного разговора и, подойдя к решающему слову, начинает со зрителем говорить, как с ребенком. Когда автор врывает и там, где плохо, с открытыми честными глазами начинает уверять зрителя, что все обстоит очень хорошо. Когда автор ориентируется не на передовую (а ее иногда может быть в зрительном зале меньшинство), а на отсталую часть зрительного зала. Тогда возможен кратковременный, но очень кратковременный успех. И наконец, когда автор пытается рассказать зрителю только то, что зритель и так очень хорошо знает из газет, журналов и по радио.

Но зритель... Склонность к... После первых... дываются о... как по други... ких случаях... же поступко... бывают друг... первых пор... дело в мас... жен убедит... но было пост... Возвращая... ности, следу... зрителей хот... лых и черны... чему герою... ности и слаб...

Любое нов... изыску форм... взрывает, вз... представлени... представлени... надо пугатьс... акции зрител... цензий. Если... вое (хотя как... и талантливос... стве это так... мо), — оно все...

А кстати ска... тора и бывае... слепо идет за... Он, зритель... Но не просто... ного поворота... от «инженеров... данного и зме... развития сюже... зрителя, сама...

Мне уже пр... что имеет усп... хорошо, обяза... Могу привес...

опер «Евгений... в Александрии... классические к... Следует ли р... судьба этих пр... ные дебюты? Д... жосность уста... ваться, иногда... ния (видимо, н... такой парадокс... играна — от... искусства, что... «война»).

Как неуспех... дается в изу... предсказать... XXII съезду па... в репертуаре те... пять? Об этом... ведающим иску... тикам, актерам... «Иркутская исто... имени Вахтанго... ными и больш...

Но зритель, даже самый передовой, деспотичен. Склонность к привычному свойственна всем людям. После первых же поступков героя у зрителя складываются о нем определенные впечатления. А так как по другим пьесам зритель знает, как герой в таких случаях поступает, то он, зритель, ждет таких же поступков от нового героя. А когда поступки бывают другие, то зритель настораживается и на первых порах даже иногда обижается. И тут уж дело в мастерстве и таланте автора, который должен убедить зрителя, что именно так и нужно было поступить герою.

Возвращаясь опять к разговору о культе личности, следует вспомнить, как в течение долгих лет зрителей хотели убедить, что люди делятся на белых и черных, на чистых и нечистых. Что настоящему герою несвойственны хоть малейшие оплошности и слабости.

Любое новаторское, истинно новаторское, не по изыску формы, а по новому смыслу произведение взрывает, взламывает привычные, окостеневшие представления о жизни. Взламывает и привычные представления об искусстве. Поэтому авторам не надо пугаться первой, не всегда благоприятной реакции зрителя, иногда несправедливых писем и рецензий. Если произведение правильное и талантливое (хотя как провести грань между правильностью и талантливостью? — очевидно, в подлинном искусстве это так тесно срослось, что стало неотделимо), — оно всегда побеждает.

А кстати сказать: зритель никогда не уважает автора и бывает глубоко разочарован, если автор слепо идет за зрителем, выполняя все пожелания. Он, зритель, чрезвычайно ценит неожиданность. Но не просто неожиданность ради трюка и сюжетного поворота, ради эффекта. Нет, зритель ждет от «инженеров человеческих душ» такого неожиданного и вместе с тем единственного жизненного развития сюжета, какой иногда преподносит ему, зрителю, сама жизнь.

Мне уже приходилось утверждать, что не все то, что имеет успех у зрителя, — хорошо, но все, что хорошо, обязательно должно иметь успех.

Могут привести в пример неуспех на премьерах опер «Евгений Онегин» и «Кармен», провал «Чайки» в Александринском театре и другие всем известные классические казусы.

Следует ли рассказывать о том, как дальнейшая судьба этих произведений заставила забыть неудачные дебюты? Да, конечно, все новое, встречаясь с косностью установленных вкусов, должно пробиваться, иногда выдерживать очень трудные сражения (видимо, недаром в нашем языке существует такой парадокс: про войну говорят, что она выиграна — от слова «игра», а про произведение искусства, что его успех завоеван — от слова «война»).

Как неуспех, так и успех той или иной пьесы нуждается в изучении. Почему уже сейчас можно предсказать, что, например, из выпущенных к XXII съезду партии четырех десятков новых пьес в репертуаре театров сохранится только четыре или пять? Об этом нужно подумать не только органам, ведающим искусством, но и нам, драматургам, критикам, актерам и режиссерам. Почему, например, «Иркутская история», вывезенная в Париж театром имени Вахтангова, вызвала наряду с положительными и большое количество отрицательных отзы-

вов, даже в прогрессивной прессе? И почему некоторые советские кинофильмы, довольно равнодушно принятые у нас, имели такой оглушительный прием за границей и, только вернувшись оттуда, были по достоинству оценены у нас?

Мы иногда уходим от острых вопросов, замалчиваем их, не отвечаем. А ответ дать нужно.

Подчас наша критика недостаточно дружно и объективно относится к произведениям искусства. Не поэтому ли зачастую оценки пьес и кинофильмов, каждого произведения в отдельности, стали в газетах сваливать в одно так называемое театральное или кинообозрение? Быстро и безоговорочно, но не глубоко и походя там стремятся соединить в одной статье оценки совершенно несоединяемых пьес или кинофильмов.

Вот и выходит, что Петр Иванович, живущий на одной лестничной площадке с Николаем Сергеевичем и ежедневно встречающийся на работе с Марией Кузьминичной, больше верит им, чем газетной или журнальной статье. И идет в театр скорее по рекомендации Николая Сергеевича и Марии Кузьминичны, нежели по рецензии уважаемой газеты или журнала.

Зритель хозяин театра. Для него мы пишем и ставим пьесы. Только для него и ради него. Он силен, ибо может взять да и не пойти на представление. А заставить его нельзя. Не купит билет и не пойдет. Его право. И спектакль мертв.

Но он же, зритель, нуждается в защите. Ибо он любит искусство и иногда его можно обмануть. Ненадолго, но можно. Можно подсунуть маргарин вместо сливочного масла и цветы из папиросной бумаги вместо цветов живых.

Потом он разберется, но будет уже поздно. Затрачен вечер, пропали деньги, а главное — подточено доверие к тем, кто обманул. А восстановить доверие труднее, чем его завоевать заново.

Так вот, значит, зритель нуждается в защите, даже в нашем, самом передовом обществе. И критики, театроведы, представители теоретической мысли — властители дум призваны быть защитниками и выразителями мнения передовой части зрительного зала.

Но она, эта критика, призвана и воспитывать зрителей. Воспитывать вкус, умение разбираться в искусстве театра, ценить хорошее, ненавидеть дешевку...

Сначала о доверии. В театральном журнале А. написана статья критика Б. о пьесе комедиографов В. и Г., поставленной в театре под руководством Д. Прочтя хвалебную в общем статью, зритель Е. с женой Ж. отправляются в кассу, чтобы купить билеты на спектакль. Но они узнают, что пьеса уже два месяца как не идет и не пойдет больше никогда. Снята с репертуара. Они направляются к директору З. и узнают от него, что спектакль не делал сборов, «не было любопытных», — застенчиво объясняет директор.

— Но вот статья...

Директор машет рукой.

— Не помогло! Снято. Не ходили. Посмотрите у нас другой спектакль. О нем, правда, не пишут, но он полгода уже идет с аншлагами.

Итак, пока писалась статья, согласовывалась с членами редколлегии, ждала своей очереди, набиралась и печаталась, спектакль сняли. А в рецензии было написано, что это «большая победа», шаг



вперед», что, «несмотря на недостатки», и т. д. Ай-ай, как нехорошо вышло. И никто за этот обман не отвечает. А в промышленности и в сельском хозяйстве это называется «приписками», и за это полагается уголовное наказание.

Случаев, когда благие пожелания автора статьи и печатного органа принимаются за сущее, сколько угодно. Прочитайте статьи о спектаклях, выпущенных полгода назад, и посмотрите после этого на сводную афишу. Вы увидите вопиющее несоответствие между теорией и практикой. Как же после этого требовать доверия? Есть пьесы, о которых написаны ну если не горы, то стопки статей. А пьес этих в природе не существует уже. Не было любопытных! И есть авторы, о которых почему-то вовсе или почти не пишут. Выпали из поля зрения критики. А пьесы идут, их смотрят тысячи, десятки тысяч, сотни тысяч зрителей. Скажите же хоть что-нибудь! Плохое или хорошее, но справедливое. Не делайте вида, что они не существуют.

Нет ничего отвратительнее в театре, чем старая актерская поговорка «публика — дура все съест». Уж кто-кто, а актеры знают на своей шкуре, какая это вредная неправда. Именно вредная, потому что бывает «нас возвышающий обман». Данный же обман нас унижает. Правда, поговорка эта старая, идущая еще от Шмаг, Аркашек и Робинзонов. К советскому актерству она не относится. Но иногда... Походите в театр, посмотрите на иные старые спектакли, на спектакли «выездные» и «параллельные»... Иной раз качество их таково, что ничего, кроме поговорки «публика — дура», не могло двигать руководителями этих театров. Да, иногда публика съедает. Но потом мстит. Презрением, забвением... Алексей Дмитриевич Попов, режиссер, который прекрасно знал театр во всех его звеньях и был высочайшим специалистом по изучению зрительного зала, на репетиции одной из моих пьес обратился к актеру:

«Перестаньте заискивать перед публикой! Вы не актер, вы подхалим. Вы делаете, как в цирке, все время «комплимент» публике и выпрашиваете у нее аплодисменты. Вы их получите, пожалуйста! Зритель щедрый. Он наградит вас аплодисментами, это ему ничего не стоит. Он похлопает вас, раз вы его так об этом просите. Но уважать он вас не будет. Больше, чем аплодисменты, нужно ценить уважение зрителя».

Недавно я получил извещение о семидесятилетнем юбилее народного артиста Василия Федоровича Высокова. Юбилей происходил в городе Николаеве, и я не смог поехать, слишком поздно пришел билет. И вот, глядя на приглашение, я вспомнил, как на заре моей туманной юности, тридцать восемь лет назад, попал на спектакль Краснозаводского театра в Харькове. Шел «Гамлет», и датского принца играл Высоков. Он был моим учителем, и я пошел на спектакль. Билет купил за несколько дней до представления, ибо боялся, что в день спектакля не достану. Увы, когда я зашел в зал, там сидело не более шестнадцати человек. Потом, перед самым началом, зашло еще несколько зрителей. И спектакль начался. Датский принц, стройный, высокий, несчастный и мудрый, боролся и страдал, и плакал настоящими слезами, и умирал по-настоящему... Когда окончился спектакль, я зашел за кулисы к Высокову. Он снимал со лба совершенно мокрый парик. Он очень устал.

— Василий Федорович, а вам не мешало, что в зрительном зале сидело так мало людей?

— Если бы там сидел только один зритель, — ответил мне Высоков, — я бы для него играл точно так же. Ведь он пришел в театр. Он пришел смотреть на меня. Он не виноват, что, кроме него, почти никто не явился. Разве я бы посмел играть для него иначе, чем если бы сидела еще тысяча человек.

Это был прекрасный ответ, и я его навсегда запомнил. Это было подлинное уважение актера к зрителю. Это вам не «публика — дура». Кстати сказать, уважение русского актера к зрителю — это замечательная традиция нашего театра. Вспомните нетопленные военные театры, зрителей, укутанных в шубы, клубы пара, вылетающие изо рта. И легко одетых, полуобнаженных артистов, исполняющих «Аиду», «Прекрасную Елену», «Лакме» и различные пьесы, действие которых происходило в жарких странах и в домах отдыха.

Е. Б. Вахтангов в 1912 году проводил в Скандинавии свои каникулы. В Стокгольмском театре он прежде всего обратил внимание именно на публику.

«А публика какая! — пишет он своей жене. — Проронит ни слова, чутко принимает паузы, не шелохнется, не кашляет...».

Будущий знаменитый режиссер восхищается тем, что никто из публики не кашляет. Он смотрел на театр с точки зрения профессионала — в какой обстановке работают здесь его коллеги по искусству.

Какое угнетающее впечатление производят на советского человека маленькие театры в Америке, где зрители курят во время действия, засовывают под стулья свою верхнюю одежду, громко жуют резинку и плюют прямо на пол.

Как возмущают наших актеров и подлинных любителей театра люди, приходящие в театр с гриппом, кашляющие, чихающие, заражающие вирусами своих соседей, жующие яблоки, чавкающие, шуршащие конфетными бумажками (самыми сильно скрипящими бумажками облекают конфеты, называемые «Театральными»), молодые и пожилые люди обоего пола, опаздывающие и требующие, чтоб их пропустили в зрительный зал. К сожалению, бывает и так...

Простите за не вполне «академическое» отвлечение, но в разговоре о зрителе оно мне показалось необходимым.

Зритель... Кто он, этот таинственный незнакомец, которого так боятся актеры, режиссеры, драматурги, директора? Кто он, мнение которого заранее не могут предугадать иногда самые опытные мастера? Кто Он — высший судия наших творений, чье мнение окончательное и обжалованию не подлежит?

Вы помните, как блоковский паяц, стоя у кулисы балагана, шептал:

«В эту бездну смотрит сквозь лампы  
Ненасытно жадный паук».

Известная актриса и режиссер рассказывала, как Л. Сулержицкий учил актеров не играть сразу два задания.

— Помните: зритель — это зверь, которому нужно все время бросать в пасть куски кровоточащего сырого мяса, но только сперва один кусок, потом другой...

— Представьте себе, что в этих креслах сидят

зрители,— кричит режиссер актерам на репетиции, и сердца исполнителей наполняются трепетом.

— Зритель этого не простит! — ругает директор художника, задерживающего громоздким своим оформлением чистую перемену на несколько секунд.

— Зритель вырос! — грозят рецензенты драматургам и театрам.

— Зритель на это не клонит! — кивают головами старые театральные кассиры, осуждающие «неафишное» название новой пьесы.

Когда-то, в пролеткультовские времена, существовал институт по изучению реакции зрительного зала. Были заведены огромные диаграммы и картотека. На карточках были напечатаны реакции зрителей («нужное подчеркнуть»): смеховые, плакательные, кашлятельные... Сотрудники этого института подсчитывали: на первом акте было тридцать четыре смеха.

Деятельность этого института так ничего и не дала. Изучать зрителя по количеству «смехов» или слез оказалось невозможным. Институт закрыли.

Такая же судьба ждет, очевидно, и «секцию зрителей». Слишком уж сложен вопрос, чтоб при помощи трех десятков «профессиональных зрителей» его решить. Изучать развитие художественных вкусов народа надо систематически, планомерно и в более широком масштабе.

Недавно на одном из больших курортов нашей страны, в санатории, где лечатся и отдыхают главным образом представители технической интеллигенции, ученые, педагоги, я провел устную анкету — кто и сколько раз в году бывает в театре. Оказалось, что весьма небольшой процент. Почему? Ответ я получил в тот же вечер в городском театре. Шла знаменитая оперетта Кальмана. На сцене, убого и безвкусно обставленной, кривлялись плохо одетые и еще хуже обутые актеры. Мужской хор состоял из четырех человек. Они изображали светское общество. Герой не обладал ни голосом, ни слухом, ни видом, ни талантом. После первого акта половина зрителей покинула театр.

А рядом в кинотеатрах демонстрировались «Баллада о солдате», «Девять дней одного года», «Свидетель обвинения», «Карлтон-Браун — дипломат», «Ноэль Фортюна», «Двенадцать рассерженных мужчин». Оттуда не выходили...

Скучно! Неинтересно! Пресно! Бедно! Неправда! — вот определения, которые гонят зрителей из зала.

Конечно, такое сочетание плохой оперетты и хороших кинофильмов не является правилом. Будем надеяться, что это только исключение. Но если исключений становится слишком много — это становится опасным. Плохих театров не должно быть! Не должно — и все! А если они еще есть, их надо сделать хорошими или закрыть. Зрителя нужно оберегать. Для этого существуют соответствующие отделы, управления и министерства.

У зрительных залов Москвы, Ленинграда, Киева, Риги, городов больших и малых нашей страны есть то, что роднит их, делает «прием» одной и той же пьесы или кинофильма похожим всюду. Это и естественно. Советский народ, воспитанный в едином социальном и экономическом строе, народ — строитель коммунизма, связанный единой целью и идущий одним путем, является выразителем единой идеологии. Никогда в истории человечества народ

не был так един и сплочен вокруг великих идей партии коммунистов, идей Маркса — Ленина.

Поэтому и чужды советскому народу искусство загнивающего капитализма, абстракционизм, экзистенциализм и другие проявления разложения формы, ухода искусства от действительности, порнография и человеконенавистническая пропаганда. Советский народ ценит искусство жизненное, светлое, оптимистическое, утверждающее новое, гневно осуждающее старое, уходящее, мешающее прекрасному будущему. Таковы основные требования и к театру. Поэтому все лучшее, что создано советскими и иностранными писателями, поставленное нашими театрами, неизменно имеет успех. «Партия существует для народа, — говорит Программа КПСС, — в служении ему видит смысл своей деятельности». Искусство существует для народа, для партии, и в этом его смысл.

Но тем не менее в указанных рамках существуют художественные вкусы. Одному нравится Охлопков, а другому он не нравится. Одни считают ту или иную пьесу или того или иного артиста прекрасными, а другие предпочитают иных. Мне рассказывали артисты Центрального театра Советской Армии, что в дни обменных, выездных спектаклей в помещении театра имени Маяковского у них было впечатление, что они играют в другом городе. Воспитанный в течение многих лет в определенном направлении зритель, живущий по соседству с театром имени Маяковского, чем-то значительно отличается от зрителя площади Коммуны. Несмотря на то, что эти два района одного города так близки и москвичи никогда не ограничиваются только театрами «своего района».

Тут, очевидно, играют значительную роль и акустика театра, и архитектура его, и возможность более пристально видеть детали актерского искусства, мимики и интонации. В театре имени Маяковского гораздо лучше видно и слышно, нежели на большой сцене Театра Армии. Кроме того, существенную роль играет еще и традиция. Театр на улице Герцена стоит здесь много десятков лет, а театр на площади Коммуны молодой. Любовь к театру в какой-то степени, как и любовь к музыке, также и семейная традиция. Старые администраторы и актеры делят города на «театральные» и «нетеатральные». Саратов — знаменитый театальный город. Много славных артистов вышло оттуда. И население гордится своими театрами и традицией. Нет семьи, которая не имела бы своих заслуженных театралов. А рядом, недалеко на Волге, есть другой город, который театральным не считается и туда остерегаются ездить на гастроли театры, боясь прогореть. Тоже, значит, традиция. Не только в самом искусстве, но и в отношении к нему. А с традицией, как известно, бороться нелегко.

Глубоко ошибаются те театроведы, которые считают зрительный зал чем-то монолитным, а мнение зрителя чем-то среднеарифметическим. Публика, хотя и является единым организмом, состоит из многих и очень разных людей. Посмотрите, как непохожа публика Московского театра сатиры на публику оперетты. Теперь это особенно наглядно, когда оперетта переехала в помещение филиала Большого театра, а сатира играет в бывшем помещении Театра оперетты. Или загляните и сравните публику в один и тот же вечер, под одной и той

жей звездообразной крышей в Большом зале Центрального театра Советской Армии на «репертуарной» проходной пьесе и в Малом зале. Внизу самая разнообразная и случайная публика, среди них много приезжих, гостей столицы. Наверху молодежь, интеллигенция. Видно, они задолго до спектакля взяли билеты и шли сюда, именно на этот спектакль.

Публика разнообразна. И каждый зрительный зал имеет свою передовую, наиболее прогрессивную часть. И свою регрессивную, отсталую. Иной раз из ложи, наблюдая за зрительным залом, видишь, как от невзыскательной остроты прыскает человек, а сидящий с ним рядом морщится, словно от зубной боли.

Ценность великих мастеров театра заключается в том, что они ориентировались всегда не на отсталую, а на передовую часть зрительного зала. А передовая уже вела за собой отсталую. Так бывает в жизни. Так бывает и в театре.

В самом деле, трудно себе представить, чтоб Немирович-Данченко и Станиславский, Горький и Шалапин, Репин и Мусоргский ориентировались в своем творчестве на любителей «дешевочки». Раньше, желая показать презрение дворян к беднякам — мастерам, студентам, разночинцам, покупавшим самые дешевые места на галерее, балконе или райке — от слова «рай», — выше чего быть не может, их, посетителей дешевых мест, так и называли «галеркой», «детьми рая». Передовые артисты своего времени первый поклон всегда делали галерке. Ибо там сидела самая передовая часть зрительного зала. Ночами простаивали бедные люди — истинные ценители театра — за дешевыми билетами на художественников, на Собинова, Шалапина, Комиссаржевскую. Уж они-то умели ценить искусство и наслаждаться им. Когда открылся Художественный театр, он назывался тогда «Общедоступным». Одной из главных целей его было открыть двери театра людям, никогда не бывавшим или попадавшим в него с таким трудом.

Успех спектаклю, в конечном счете, всегда создавал народ. Успех можно было на одно-два представления фальсифицировать. Но ведь не для одного или двух представлений рождается спектакль. Подлинное искусство всегда демократично и долговечно.

Когда мы вспоминаем больших мастеров, изучивших публику, а среди них были и замечательный Синельников, и Соболевиков-Самарин, и Южин,

мы воздаем им должное за, так сказать, «статическое знание» зрительного зала. Они почти никогда не ошибались. Но самая передовая плеяда театральных режиссеров — великий Станиславский, а следом за ним Мейерхольд, Гордон Крэг, Рейнгардт, Антуан, Марджанишвили, Ахметели, Курбас, Таиров, Брехт, Охлопков, Вилар ошибались довольно часто. У них бывали высочайшие взлеты, но бывали и провалы. Ибо они не довольствовались испытанными путями и старыми географическими картами. Они прокладывали пути в неведомое, до сих пор никем еще до конца не известное. Вот эта «езда в незнакомое» — полет сердца художника к сердцу зрителя. Дойдет ли, взволнует ли, нужно ли это произведение сейчас? И сколько раз, когда оказывалось, что «доходит», что нужно, — великие ваятели плакали от благодарности к зрителям, которые поняли, оценили...

Мне неоднократно приходилось за границей беседовать с различными работниками театра — от драматургов до костюмеров.

— Какие вы счастливые, — говорили они, — что творите для вашего замечательного зрителя.

Слава о тонко разбирающемся, гостеприимном, широком и искреннем советском зрителе живет среди артистов американской «Эвримен-опера», Народного театра Жана Вилара, неаполитанцев труппы Де Филиппо, Бостонского, Филадельфийского, Лондонского симфонических оркестров, Мемориального театра, Пекинской оперы и среди десятков коллективов, приезжавших к нам в гости. Каждому из них нашими зрителями было воздано должное. Никто из них не был в обиде на неискренность и скупость приема.

Советские драматурги и актеры любят и побаиваются наших зрителей. Это хорошо, что побаиваются. Так дети побаиваются своих родителей, а ученики учителя. Побаваются обидеть, оскорбить, обмануть благородные ожидания. И любят. Потому что... Да, очевидно, потому, что «зритель вырос». Он очень высок. И надо быть с ним на одном уровне. Или даже немножко выше, потому что сцена, как известно, называется подмостками и несколько возвышается над зрительным залом...

— А вы знаете, — сказал мне с удивлением собеседник, член «секции зрителей», — у нас с вами нет расхождений.

— Я был в этом уверен еще до того, как начался наш разговор.

*Ш*

разм  
ски,  
рабо  
дм  
ритм  
кают  
с гер  
сиби  
нико  
В. К.  
Н.  
мечт  
судит  
висть  
Од  
мэй,  
хайло

# ПРЕМЬЕРА

«ЗНАКОМЬТЕСЬ, БАЛУЕВ!» В. Кожевникова и О. Табачниковой в Новосибирском театре «Красный факел» \* «ЦВЕТИК-СЕМИЦВЕТИК» В. Катаева в Центральном детском театре \* «ДАЙТЕ КРЫШУ МАТУФФЛЮ!» Ива Жамиака в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского \* ВЕЧЕР БАЛЕТОВ СТРАВИНСКОГО в Ленинградском Малом оперном театре \* «ГОСТЬ ИЗ НОЧИ» Людвика Ашкенази в театре имени М. Н. Ермоловой.

## «Знакомьтесь, Балуев!»

**З**анавес еще не раздвинут. Перед ним появляется человек — высокого роста, крепкого сложения, с умным, обаятельным лицом. Он размышляет (именно размышляет, а не говорит зрителю) о своей профессии, о людях, с которыми ему предстоит жить и работать. Медленно раздвигается занавес, и мы видим этих людей, уже занятых делом. В рабочем ритме, естественно и непринужденно все они вовлекаются в разговор. Так начинается наше знакомство с героями спектакля «Знакомьтесь, Балуев!» в Новосибирском театре «Красный факел» (пьеса В. Кожевникова и О. Табачниковой по одноименной повести В. Кожевникова).

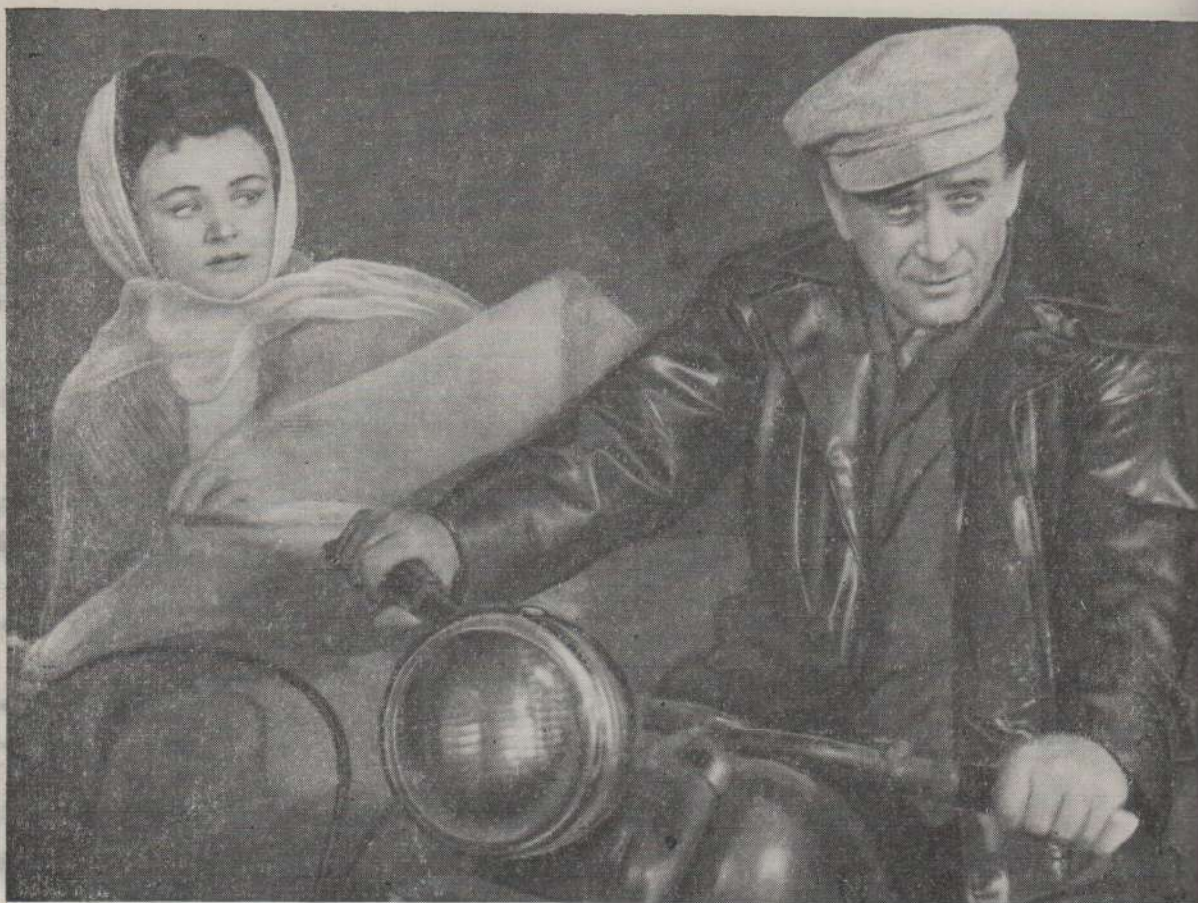
Н. Михайлов раскрывает ум и волю Балуева, его мечтательность и действенность, лиричность и рассудительность, любовь к людям и страстную ненависть к их недостаткам.

Одна из характерных черт Балуева — неистребимый, пылкий интерес к человеку. Балуев — Н. Михайлов умеет не только спрашивать так заинтересо-

ванно, что нельзя не ответить, но и слушать умеет так, как редко люди слушают друг друга. Это умение найти ответный отклик в душе человека органически вытекает и из внутреннего рисунка роли и режиссерского замысла всего спектакля — внимание режиссера Н. Коростынева обращено не на сюжетные повороты, а на выявление характеров. Отраднo, что эта черта главного героя, как солнце в капле воды, отражается и в характерах его младших товарищей, притом у каждого — сообразно его человеческой индивидуальности. Достоинство спектакля в этом духовном единстве Балуева и рабочего коллектива.

Мерой человеческой ценности Балуев считает душевность, восторг перед человеком и его талантом. Эта мысль, четко выраженная в пьесе, легла в основу актерских работ и режиссерского замысла. Поэтому центральными в спектакле стали сцены, в которых выпрямляются человеческие характеры, в которых люди внутренне мужают, обретая волю и любовь к жизни. Так Изольда Безуглова (роль ее очень драматично без всякого налета дурной сентиментальности исполняет Н. Воронкова) с помощью товарищей забывает свою трагическую биографию, находит в себе силы жить творчески. Так мужает характер сердечной, доверчивой ко всем без исключения Зины в исполнении Н. Крюковой. Мы увидели на сцене живые и обаятельные образы наших современников и приняли их в свою душу, как наших добрых друзей и товарищей. Спасибо театру за это.

А. Гатенян



Новосибирский театр «Красный факел». «Знакомьтесь, Балдуев!» Капитолина Подгорная — Г. Биневская, Балдуев — Н. Михайлов

## «Цветик-семицветик»

**Н**а сцене игрушки. Плюшевый медведь топырит тупые лапки, жираф озирается с высоты своего роста. Тут же разноцветная пирамидка, мяч, скакалка. Мяч и скакалка обыкновенные, с ними можно во дворе попрыгать, а пирамидка гораздо выше человека. Спектакль называется «сказка-феерия», но никаких феерических «чистых перемен». Переносится ли действие из комнаты на улицу, в сад волшебницы

или на Полярную звезду, декорация одна и та же. Только в момент чудес у медведя-растопырки в глазах загораются восхищенные зеленые лампочки да качает в недоумении головой «конструкторный» жираф.

Есть термин — игровая площадка. Профессиональный термин. Режиссер спектакля «Цветик-семицветик» как бы вертит это привычное выражение, смотрит его на свет. Игровая площадка. Площадка игр.

Момент, когда начинаются чудеса, никак не «отбит», нет сценической «красной строки». Для Анатолия Эфроса пьеса Валентина Катаева вовсе не распадается на две части: вот до сих пор — реальная история некоторой девочки Жени, а вот с этой минуты мы допускаем, что с Женей происходят чудеса. Женя и ее мама появляются на сцене, пританцовывая, заканчивая какой-то танец, должно быть, ими самими выдуманный. Потом мама повязывает передник, и, собственно, только с этой секунды она уж безусловно мама. А до этого — очень может

Быть — Женя и мама были вовсе не Женя и мама, а, допустим, придворные дамы и танцевали на королевском балу. Но сейчас они Женя и мама с той мерой безусловности, с какой девочки во дворе играют в дочки-матери.

Но вот комната уже не комната, а магазин. Женя в булочной — или играет в булочную. Желаящих быть продавщицами сразу несколько.

Потом магазин уже не магазин, но и не комната, а улица, где Женя бредет, читая вывески слева направо, и справа налево. Тут же по улице так же рассеянно бредет собака. Не какая-нибудь несчастная уличная псина, норовящая стянуть бараночку, а ленивый призер, брякающий медалями на ошейнике. Связку баранок с пальца раззявы-Жени пес снимает этак меланхолически-механически. Потом в приступе привычной сытой порядочности собака чуть не возвращает баранки, когда ничего не заметившая Женя бредет к следующей вывеске... Грызет баранки без восторга — очень сытый пес. Убегает от спохватившейся Женя вяло, торопится лечь на спинку и нераскаянно заявить: пардон. А что уж пардон, баранки-то съедены. К тому же Женя заблудилась.

Тут появляется волшебница. В театре ей дали свиту. Ее сопровождают семь рослых и сухопарых фей педагогического обличья, в приличных платьях из темненького ситца с оборочками, с огромными классными журналами под мышками. А может быть, это не классные журналы, а еще что-нибудь. Феи становятся в ряд, лицом на публику, распахивают свои большие папки, там изображены дома, деревья: незнакомая улица, вдоль которой с плачем идет Женя.

Волшебница намерена подарить девочке цветик-семицветик. Чтобы он вырос, надо полить его. Зовут тучку. У автора эта «знакомая тучка» — пионерка. В театре на зов волшебницы по поднебесью в классической позе балетного феерического полета прилетает классический дворник в фартуке, кажется, даже с бляхой. Волшебница обращается к нему в стихах, дворник отвечает ей соответственно возвышенно, в рифму, слегка подвывая. Полив цветы, он простецки отнекивается от благодарности — дескать, чего там — и уносится в той же изящной позе, простирая вперед руку, отставив в арабеске сапог, дочитывая свои хорей:

«Полечу теперь опять  
кукурузу поливать».

Стихами объясняются и в другой сцене — когда Женя и мальчик Котя попадают в космос. Детские представления о звездном полете накладываются друг на друга двуслойно: деловитые толки о невесомости и ручках управления — и театральное ледяное царство, хрустали и злодейства повелительницы Полярной звезды, для которой первое удовольствие — превратить отважных пионеров в своих рабов. В то время как дети противопоставляют ее проискам свойственные советским детям мужество, свободолюбие и товарищескую взаимовыручку.

Если сказка в спектакле ЦДТ и отделена чем-то от всего остального, то вот этой иронической подсветкой, этой чуть пародийной театральностью. Дети играют в сказку, имитируя театр и обнаруживая смешное и несуразное в имитируемом, «взрослом» мире.

Девочки играют в куклы. «Она у вас мальчик или девочка?» — «Она у нас мальчик Витя...» — «Он уже большой?» — «Громадный. Ему уже восемь месяцев. Пошел пятый. Он уже у нас второй год в школу ходит». — «Трудовые навыки уже имеет?» — «Немножко». — «Да, очень неприятно... А вы куда идете?» — «Мы идем в аптеку за сосками. У нас потерялась соска. Прямо кошмар. Там, говорят, как раз выбросили чехословацкие соски с французской выставки. Боюсь, что уже расхватили». Девочки разговаривают чинно. Разговор самый разумный, при том, что одна банальность с другой банальностью смыкаются в цепь алогичности.

Великолепен выезд немецкой куклы Матильдочки, куклы с настоящими ресницами, снимающимися и надевающимися тувельками, с наглым тоном существа, знающего себе цену. «Ей всего два годика», — приносит некоторые извинения за ее грубость владелица, а Матильдочка возражает хрипло: «Мне уже семнадцать рублей пятьдесят копеек». Девочки, игравшие во дворе, вяло волоча своих кукол за ручку, замороженно идут за приезжей. Не очень решительно пытаются



Центральный театр юного зрителя. «Цветик-семицветик».  
Женя — Б. Захарова

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

поставить ее на место: что за имя Матильдочка? так дочек не зовут.— «У вас не зовут, а у нас в Восточном Берлине зовут»,— без снисхождения парирует приезжая, чуть колыша свои локончики и воланы. «Лично у нас она Матильдочка».— «А она у вас ходит?»— «Нет, она у нас только ездит».— «Это ее колясочка?»— осторожно трогает Женя колеса, ей отвечают надменно: «Нет, это ее «Волгочка».— «Прелестный ребенок».— «И не говорите».

Рядом с этой роскошной, охамевшей куклой чувствуют себя неимущими даже девочки, которые сами только что отшивали из своей компании Женю: «Девочки, во что вы играете?»— «В уличное движение».— «Примите меня».— «А у вас есть автомобиль?»— «Нет».— «А мотоцикл?»— «Нет».— «Тогда идите с кем-нибудь играть в метро. А мы вас не можем принять: вы бедная».

Конечно, если у тебя в руках имеется подходящий семицветик, то можно в два счета заставить лопаться от зависти и обладательниц педальных автомобилей, и гордую хозяйку Матильдочки. Пожалуйста. Вырывается лепесток и, пока он летит наподобие маленького пропеллера, кричите ему вслед: «Вели, чтобы все игрушки, какие есть на свете, были мои!» Из-за кулис выкатываются огромные, угрожающе раскачивающиеся неваляшки. Маршируют, держа равнение на Женю, болванчики с цилиндрическими башками, едят ее деревянными гляделками, торопятся поступить в распоряжение того, кто выкликнул заклятие— «мои!». Забавные, пока они маленькие и пока их немного, они пугают своим умножением, своим неотступным увеличением...

Хорошо, если у тебя в руках подходящий семицветик. Не жалко лишнего лепестка, чтобы «переиграть» обратно.

Сцены во дворе— разговор девочек и мальчиков— решены несколько в ином ключе, чем весь спектакль. Впрочем, сказать так— неточно. У спектакля вообще нет единого ключа, нет одного приема: «Цветик-семицветик» решается как игра, условия которой свободно меняются по желанию играющих. Конечно, тут действуют условия сказки. Но в то же время это похоже на балет, поставленный озорником.

На импровизационный театр (даже мизансцены не закреплены сколько-нибудь точно).

На капустник.

На самозабвенную детскую игру.

На сценическую пародию.

Притом— безупречное органическое существование в образе и психологическая правда в самых произвольных фантастических обстоятельствах.

Притом— полная и убеждающая условность.

Это спектакль, не связанный беспокойством: что полагается и что не полагается в театре. Это спектакль, сделанный с доверием к театру, в котором все «полагается». И это спектакль, сделанный с удовольствием. Как будто было так: прочитали пьесу. Пьеса была хорошая, легкая, ясная. Без всяких многозначительных— мол, пиф-паф, но не в этом дело... Дело было именно в том, что было на самом деле написано. И тогда кто-то сказал: знаете что? давайте работать так, чтобы это было для всех удовольствием. Так и сделали. И получился спектакль «Цветик-семицветик».

Если бы в этом разделе полагались заголовки, рецензию о «Цветике-семицветике» надо назвать так: «Семь возможностей театра». Семь радужных, яс-

ных, волшебных возможностей. Если хоть одна из них используется с толком, тут же вырастает— как в сказке— еще один семицветик. Можно начинать чудеса сначала.

□

А собаку, которая сперла баранки, играл Е. Перов. Самоотверженно летал в виде тучки Л. Дуров. Волшебницей была В. Сперантова. Строгая мама— А. Дмитриева, ее дочь Женя— Б. Захарова, которая только что окончила студию. Остальные— студийцы, вчерашние и сегодняшние.

И. Соловьева

## «Дайте крышу Матуффлю!..»

Я начал писать рецензию на спектакль театра имени К. С. Станиславского «Дайте крышу Матуффлю!..» и мне сразу вспомнились его занавес и портал: условные окошки, задорно разбросанные художником по стенкам нарисованного дома, поблескивающие на дверях лавки смешные силуэты рыб, словно вырезанные из жести... И рука вывела: «комедия». И не просто комедия, а комедия на грани фарса— иначе откуда бы взяться в углу тюремной камеры, куда был брошен Матуффль, изображению огромного сердца, пронзенного не менее внушительной стрелой?

Но в памяти возникла монументальная, решительная фигура каменщика Матуффля и такие же упрямые, гневные фигуры его друзей— каменщиков Пауло и Маскару, и я понял, сколь опрометчиво написал слова: комедия на грани фарса.

Этим труженикам поистине не до смеха: семья Матуффлей выброшена на улицу хозяином дома... задумавшим разводить там морских свинок. Шесть человек, из которых двое близнецы-младенцы, оказались под открытым небом. Много ли в этом поводов для веселья? Разве подобная ситуация не драматична? И, может быть, все-таки правы исполнители трех названных выше ролей А. Глазырин, Б. Лифанов и В. Михайлов, а не художник Э. Стенберг? И, может быть, театр тоже прав, указав на афише «пьеса», а не «комедия», как значится у автора, Ива Жамиака? И, может быть, справедливо, что улыбка, а тем более смех— не частые гости в зрительном зале на этом спектакле?

Я, честное слово, не томил бы ни читателя, ни себя таким обилием вопросительных знаков, если бы не Ива Жамиак, точнее, не текст его «Морских сви-



Московский драматический театр им. К. С. Станиславского.  
«Дайте крышу Матуффлю!..» Мэр — Ю. Мальковский

Фото А. Гладштейна

нок», названных в переводе М. Левиной и А. Гольдмана «Дайте крышу Матуффлю!..»

Дело в том, что во время спектакля мне вдруг показалось, что автор, сочувствуя каменщику Матуффлю, в то же время и иронизирует над ним, что не случайно он завершил роль Матуффля обращением в финале прямо в зал: «Я не виноват. Уверю вас, не виноват!..»

И тогда мне подумалось, не зашел ли постановщик спектакля А. Карев в своем сочувствии главному герою так далеко, что не заметил, не услышал ни этого признания, ни предшествующей ему покаянной реплики Матуффля: «Я должен понять, в чем моя ошибка».

В чем же все-таки эта ошибка, если она, конечно, была? Иначе говоря, что было главным для Жамиака в истории Матуффля — горький ли факт выселения семьи на улицу или же что-то еще?

Вопрос, казалось бы, нелепый. Что может быть еще, если шесть человек остались без крова и на их защиту с гневным кличем: «Дайте крышу Матуффлю!..» — поднялся весь город?

Но при чем же тогда покаянная реплика Матуффля, тоскующего о какой-то своей ошибке? И не в этой ли самой ошибке, как говорится, собака зарыта?

Конечно, каменщик Матуффль оказался в тяжком положении. Но ведь секрет львиной доли несчастий, обрушившихся на него, не только в бессердечии хозяина дома или безразличии мэра к попавшей в беду семье, а в упрямой, бесконечно упрямой и столь же беспредельно ограниченной вере Матуффля в справедливость «Закона».

Не потому ли с таким упорством и даже обидой он отталкивает, отбрасывает, отпихивает руку помощи близких и не очень близких людей? Не потому ли он с таким усердием внушает горожанам: «Принять помощь — значит отказаться от своих прав. От права иметь крышу над головой... которая полагается человеку по закону».

Ах так, — словно подхватывает драматург, — значит, все должно быть «по закону»? Ну что ж... И, вспомнив знаменитое: «Ты этого хотел, Жорж Данден!» — обрушивает на голову упряма все «радости», которые приносит бедняку, постучавшемуся в дверь правосудия, «Закон» буржуазной Франции. Он с размаху швыряет Матуффля в водоворот стремительно летящей комедии, комедии — рискну еще раз повторить — на грани фарса.

Попробуем-ка с точки зрения «серьезной», психологической, житейски правдоподобной пьесы объяснить:

— поведение кюре, готового в припадке сочувствия поселить семейство Матуффлей не где-нибудь, а в ризнице церкви: «Переезжайте! Живите и размножайтесь!..»

— или реплику мэра, так комментирующего жан-дармам действия духовного лица: «Послушайте, эти милые дети в ризнице, в аромате свечей, в аромате святой воды. Обещаю вам, там не будет никаких левых мыслей, никакого радикализма...»

А как объяснить горделивый, захлебывающийся восторг мэра при виде Генерального секретаря общества покровительства бездомным несовершеннолетним, готового на глазах родителей, поистине с космической быстротой, раскидать по приютам их четверых детей?

И надо сказать, что исполнители ролей Мэра и Человека в черном Ю. Мальковский и А. Зинковский, по-видимому, и не очень пытались поверять



действия своих героев испытанными и верными установлениями психологического театра — они не только не дрогнули перед гротеском, а откровенно и честно сыграли веселый, колючий, задиристый фарс. Пытается это делать и Л. Савченко (хозяйка кафе Армандина) — вспомним хотя бы, как во время штурма жителями города жандармерии она движется, словно танк, на ошалело пятащегося перед ней майора и вдруг стрелой кидается на шею стражу порядка, забившемуся в ее объятьях, точно рыба в сетях.

Ну разве же снижает, заглушает, затемняет социальную обличительную тему «Морских свинок» Жамиака такое откровенно комедийное решение ролей? И разве оно непременно влечет за собой коварную развлекательность и сомнительное легкомыслие. И так ли уж обязательно было вкладывать в руки торговки рыбой вместо метлы, предложенной драматургом, добродетельную палку, на которой (а никак не на метле!) торговка и закрепляет грозный плакат «Дайте крышу Матуффлю!»

Ведь драматург имел все основания написать драму, а он почему-то решил постучаться на сцену с другого входа.

И не потому ли ему захотелось завертеть своих героев в бурном фарсовом хороводе, чтоб еще выпуклей, острей, парадоксальней показать всю абсурдность их привычной и приличной законоположенной жизни. И чтобы в самый крайний миг, когда уже пошел, казалось, занавес финала, на всем скаку остановить этот стремительный хоровод. И дать нам возможность ощутить всю горечь, всю несправедливость судьбы недалекого и честного Матуффля, постигшего, наконец, что такое буржуазный «Закон».

Итак, две тенденции соседствуют, точнее, противостоят в спектакле. На чью же сторону склоняется режиссер? По какому адресу предстоит поселиться лишней кровью семье Матуффля — «драма» или «комедия-фарс»? Решать это, конечно, театру. Но решать все-таки надо. Дайте крышу Матуффлю!

Бор. Медведев

## Вечер балетов Стравинского

Рисунки Н. Захарьиной

**В**ызвано к сценической жизни не исполнявшееся у нас произведение Игоря Стравинского — одноактный балет «Орфей». Постановка эта, осуществленная Ю. Боярским, открывает вечер балетов Стравинского.

Музыки «Орфея», написанного в конце 40-х годов, еще не коснулось растлевающее дыхание додека-

фонизма. Это произведение продолжает «неоклассическую» линию в творчестве композитора. И все же музыка «Орфея», холодная и надуманная, лишенная сколько-нибудь развернутых мелодических построений, необычна и непривычна.

Стравинский сам написал либретто для своего балета. Действие дагают три фигуры: Орфей, Ангел смерти и Эвридика. Хореография спектакля должна была отвечать одновременно и античному сюжету и модернистскому характеру музыки. Что было делать балетмейстеру, как слить эти два начала? Естественно, что он захотел найти сквозную линию действия, вдохнуть в героев «душу живу», зажечь их человеческими страстями и земной теплотой чувств, рассказать историю великой любви певца и нимфы — любви, победившей смерть, — языком живым и искренним.

Вольно или невольно танцевальное действие оказалось напряженнее, горячее и, пожалуй, современнее музыки.

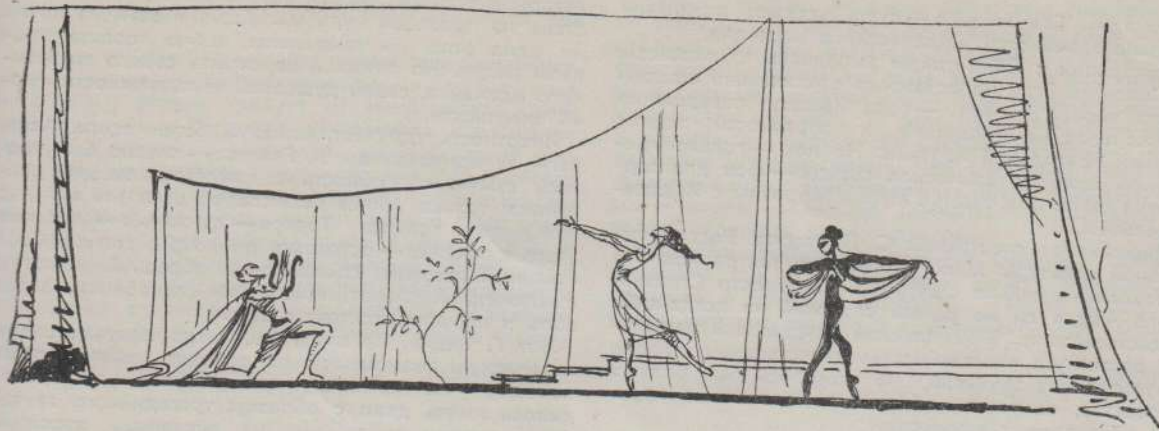
Хореография «Орфея», построенная на сложнейших виртуозных движениях, не банальна и, попросту говоря, очень красива. Красивы свободные, «раскрытые» позы Орфея и его страстные танцевальные монологи; красива спокойно-грозная поступь Ангела смерти и нежная пластика Эвридики; красивы неожиданные, смелые поддержки в дуэтах и полифонически разработанные массовые танцы; и совсем особой, дикой и страшной красоты исполнен неистовый танец Орфея с вакханками.



Ленинградский Малый оперный театр. «Орфей»

Спокойная античная величавость переливается в угловато-напряженные, акробатически острые движения и позы. Это не искусственное слияние двух, казалось бы, несоединимых начал, а закономерное восприятие и развитие в известном стиле того, что заложено в античной культуре, в вазовой живописи, в драматичнейших группах Пергамского элтаря...

Пластические характеристики персонажей претворены в соответствии с индивидуальностями исполни-



Ленинградский Малый оперный театр. «Орфей»

телей. Тень Эвридики по-земному любящая у М. Мазун и романтически отрешенная у Г. Покрышкиной. Золотая кифара Орфея кажется лирической отрадой, средством забвения у Орфея — А. Хамзина и орудием борьбы, символом победной силы искусства у Орфея — В. Панова.

Но замысел балетмейстера оказался в противоречии с холодно-эффектной, формалистически-изобретательной музыкой, лишенной какой бы то ни было взволнованности и сквозных драматургических тем. Балетмейстер как бы спорит с композитором, утверждая силу чувств героев и драматизм положений. Одни это приветствуют, другие осуждают...

Вторым номером вечера идет балет «Петрушка», уже знакомый ленинградскому зрителю. И наконец, шедевр Стравинского и Фокина — знаменитая «Жар-

птица», возобновленная тем же Боярским, неутомимым пропагандистом творчества Фокина.

Много лет эта завораживающая музыка звучала у нас только в концертах. Теперь волшебные краски оркестра воплотились в живопись и танец, и в притихший, полный таинственных шорохов Кашеев сад снова ворвалась ослепительная, непостижимая Жар-птица русской сказки.

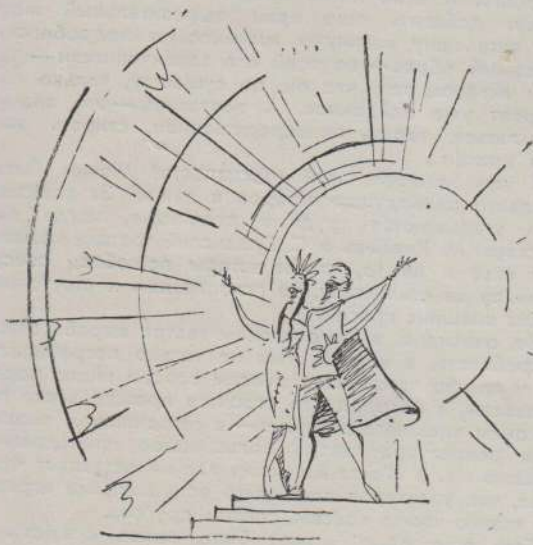
Не на жизнь, а на смерть будет драться Иван-царевич с Кашеевым царством. И победит, как и положено в русской сказке, — добро, свет и любовь.

Надо думать, что в подлиннике «Жар-птица» была еще ослепительней. Но и сейчас яркие танцевальные находки обрушиваются на зрителя одна за другой, с ошеломляющей, чисто фокинской щедростью. Сразу поражает пластика Жар-птицы: рисунок упругий и острый, трепетный в самой неподвижности. Ее замирания и порывистые вспархивания, широкие взмахи рук-крыльев и подергивания головы — все это несомненно «птичье» и несомненно волшебное. Жар-птица царственно-загадочна у Т. Боровиковой и трепетно-нервна у Л. Сафроновой.

И рядом — совсем земной, поэтически-женственный, русски-плавный танец Марьи Моревны и ее подруг. Сколько их было — этих сказочных царевен в балетах, и, казалось бы, как найти тут свежее и свое? А вот Л. Климову, чье обаяние и непосредственность уже известны, хочется поздравить именно с этой трудной удачей. Рублевской просветленностью и внутренней тишиной веет от ее Марьи Моревны. В томной ласковости ее движений — величавость и достоинство, и недаром Иван-царевич, занеся руку как бы для объятия, лишь несмело касается ее волос...

Кашеево царство разворачивается перед нами в изумительно вылепленных массовых сценах, в варварской красоте разнузданного «поганого пляса». Здесь было где разгуляться фокинской фантазии. Мизансцены не просто изобретательны — и появления Кашея, и пленение Ивана-царевича, и колыбельная Жар-птицы несут в себе высшую балетную образность. Тем обиднее, что исполнение этих, правда, крайне сложных сцен недостаточно отшлифовано, не везде четко и синхронно.

В нескольких местах на разорвавшуюся от времени хореографическую ткань Фокина Боярский наложил



Ленинградский Малый оперный театр. «Жар-птица». Финал

«заплатки». Где именно — пусть угадают ревнители неприкосновенности классического наследия.

Декорации к «Жар-птице» выполнены художником С. Соломко. Если недостаточно оригинально оформление первой картины — сада Кащея, совершенно великолепен по лаконизму и образности задник третьей, финальной картины. На нем — только громадное, золотое, языческое солнце — фон для торжества света, для счастья Марьи Моревны с Иваном-царевичем.

Дирижирует спектаклем С. Прохоров. Рост музыкальной культуры Малого оперного театра под его управлением сильно ощутим. Ведь оркестр Стравинского — едва ли не самый сложный из когда-либо существовавших. В исполнении труднейшей партитуры достигнута «волшебность» таинственных, словно потусторонних звучаний, но хотелось бы больше изящества, озорства и блеска в подаче неожиданных оркестровых «фокусов».

...Пусть вечер балетов Стравинского — не генеральная линия советского балета. Но ценность его неоспорима. Не только потому, что он знакомит с музыкой Стравинского и хореографией Фокина. На этой музыке и этой хореографии раскрываются и крепнут новые грани дарования исполнителей, ищущих в сказочных героях, в сказочном сюжете, в вечной борьбе добра и зла — черты и идеи, близкие сегодняшней действительности.

А. Владимирская

## «ГОСТЬ ИЗ НОЧИ»

**Н**ачну с необходимого разъяснения: в этой статье речь пойдет только об одном, а именно о том, как, в каком внутреннем состоянии играют актеры театра имени М. Н. Ермоловой спектакль «Гость из ночи». Здесь не будет ни оценки пьесы чешского драматурга Людвика Ашкенази, ни анализа ее образов, ни даже имен ее героев. Говорить обо всем этом, конечно, можно и нужно, но да позволено будет предоставить эту обязанность другим.

Я выбираю такой путь потому, что, на мой взгляд, в «Госте из ночи» с высокой мерой наглядности выразились общие серьезные трудности, которые сегодня переживает актерское искусство ермоловцев — и, что самое важное, не только их одних.

Разве только в «Госте из ночи» ощущаешь, как актеры теряют общее ощущение спектакля как целого? Разве впервые за минувший сезон и только здесь видишь, что они работают, так сказать, каждый за себя, и не больше? Способность к общению резко ослаблена; образ замкнут и оторван от других: его сценическое существование прерывисто; зияют ничем не заполненные пустоты, кажется, что

актеры между репликами выключаются, бросая действие на произвол судьбы... Да, в «Госте из ночи» ни одна роль не провалена: нынче вообще провалы редки. Но актерам не скрыть своего внутреннего молчания, своей душевной неподвижности, своей инертности.

Инертность удручает, пожалуй, более всего. Актеры — за исключением Л. Галлиса — словно бы утратили самую способность к самостоятельному движению: только усилия режиссеров дают им импульс внешнего толчка. Толчок — движение — угасание этого движения — остановка до нового толчка. Собственный источник сценической образной энергии выключен. А значит, выключена способность заражать и нарушен контакт с залом.

Вот Г. Вицин. Казалось бы, актер получил очень интересную возможность попробовать себя в новом качестве — не помнится, чтобы Вицину уже приходилось иметь дело с образом трагедийного звучания, с героем, способным на внезапный яростный взрыв. Будучи актером на редкость органичным, Вицин играет достоверно, искренне, но вяло, чуть нехотя и, что самое тревожное, без ощущения внутренней необходимости. Его паузы не оживлены работой мысли, в его сценических поступках слабо ощутима их сложная душевная подоплека.

Вот И. Соловьев. Он играет, если так можно выразиться, невнятно, бесструктурно, довольствуясь малым и приблизительным.

Вот В. Лекарев. И опять: небрежность. Вялость. Злосчастный «принцип экономии сил».

И даже Л. Галлис, актер «бенефисного» склада, с его неутомимой жадностью к перевоплощениям, с его редкой энергичностью и редкой рабочей собранностью, актер, который просто обожает играть, быть на сцене, откровенно наслаждается постоянным вниманием зрительного зала, — даже Галлис живет в спектакле на коротком дыхании. Конечно, у него есть блистательные минуты. Но больше всего он пользуется «физической характерностью», которая грозит в очень скором времени застыть и огрубеть. И если легко представляешь, что Галлис может добавить еще один выразительный жест или еще одну «сочную» мимическую подробность, то самый образ — во всей его законченности — решен актером так, что он, по существу, только повторяет уже найденное. А повторять — это значит утомляться, терять непосредственное, стирать живые краски...

В чем источник этой пассивности? Может быть, виновато равнодушие актеров к пьесе? За спектаклем угадываются трудные репетиции, когда режиссеры М. Кнебель и С. Гушанский тратили немало сил еще и на то, чтобы актеры полюбили пьесу, приняли ее стилистику, ее психологизм и отсутствие ярких внешних красок.

Но, очевидно, в Ермоловском театре выработалась потребность, а вернее, уже не только потребность, но и просто привычка к пьесам совсем иного рода: к пьесам, в которых все строится прежде всего по законам внешнего действия — в сегодняшнем реальном репертуаре театра большинство принадлежит именно им. В «Госте из ночи» вас не оставляет чувство, что у актеров вообще-то есть желание играть, но только что-то совсем, совсем другое...

Есть еще одно, может быть, самое существенное объяснение того, почему именно здесь столь ощутимой стала вялость тонуса актеров, которую можно было и не разглядеть за внешним оживле-

нием других спектаклей последнего времени — «Девушки с веснушками», «Лунной сонаты», «Игры без правил».

Метод М. Кнебель, метод режиссера-наставника, стремящегося к высвобождению внутренней энергии актера, требует от этого актера самостоятельности и богатства внутреннего наполнения: режиссер мягко, но настойчиво мешает актеру рассчитывать на внешние приспособления... М. Кнебель приняла на себя обязанности режиссера-консультанта в трудный для театра момент. Можно даже предположить, что она выбрала пьесу Ашкенази еще и затем, чтобы актеры смогли воочию убедиться в собственных слабостях: в утвердившейся склонности обходиться внешней оболочкой образа, в нежелании и неумении решать задачи, тревожащие творческую совесть.

Актеры, видимо, не очень любят этот спектакль — он обезоружил их. Но справедливости ради стоит отметить, что они, кажется, не любят и себя в этом спектакле. Хотелось бы знать, есть ли в этой нелюбви к себе целительная внутренняя неудовлетворенность? Если она есть, то этот неудачный спектакль, в котором не получилось согласия актеров с драматургом и режиссерами, во сто крат полезней «благополучных», «гармоничных» премьер сезона, где все — актеры, режиссер, драматург — пребывали в полном контакте друг с другом.

Коллектив театра не очень-то счастливо прожил минувший год, и если актеры найдут возможным подумать о причинах этого, то именно «Гость из ночи» даст им хорошую возможность это сделать.

**В. Шитова**



# КНИГИ О ТЕАТРЕ

М. Баснин

## ПРОТИВ СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКИ

**Б**ыть может, нигде с такой отчетливостью не проявляется открытая Лениным борьба двух культур при капитализме, как в зарубежном театре. И в этом нет ничего случайного. Любая картина может быть заперта в особняке буржуазного «мецената», и тогда она превращается в «вещь в себе», недоступную для обозрения. Театр не может быть изолирован от зрителя, иначе он перестает быть театром, а сила воздействия на массу слишком велика, чтобы ее можно было игнорировать. Театр больше, чем все другие виды искусства, действует и на чувства и на разум.

---

А. Егоров, О реакционной сущности современной буржуазной эстетики, М., Гослитиздат, 1961, 307 стр.

---

Поэтому современная империалистическая реакция, которая, как сказано в Программе КПСС, — «мобилизует все средства идеологического воздействия на массы, пытается опорочить коммунизм и его благородные идеи, защитить капитализм», — делает отчаянную попытку использовать в качестве своего рупора и театр.

Разве не показательно хотя бы то, что один из виднейших представителей современной католической философии и эстетики французский агент Ватикана Габриэль Марсель сочетает свою «теоретическую» деятельность с работой драматурга. И нужно отдать ему должное: он пишет формально талантливые пьесы, но на какую тему... о бессмысленности земного существования и о приоритете смерти над жизнью. Философские «трактаты» Габриэля Марселя читают единицы, реакционные же пьесы смотрят тысячи и десятки тысяч людей.

Все это порождает повышенный интерес буржуазных эстетиков к театру и театроведению, но это же определяет и особую заинтересованность деятелей советского театрального искусства в разоблачении реакционных эстетических теорий. Эта борьба несомненно будет содействовать решению той большой и благодарной задачи, которая поставлена перед работниками советского театра Центральным Комитетом КПСС в его приветствии Всесоюзной конференции работников театров, драматургов и театральных критиков.

«Почетный долг работников советского театра — отобразить в произведениях искусства грандиозные события наших дней, коренные изменения, происшедшие в нашей действительности, особенно за последние годы, показать советского человека во всем богатстве его духовной жизни и созидательной деятельности. Вместе с тем работники искусства должны обличать пережитки старого в сознании людей, проявления косности, эгоизма, местничества, влияния собственнической идеологии — все то, что мешает нам в строительстве коммунистического общества».

Вот почему труд А. Егорова «О реакционной сущности современной буржуазной эстетики» принесет большую пользу всем деятелям советского искусства, а театральным работникам в особенности. Говорю в особенности и потому, что автор касается ряда решающих эстетических проблем, имеющих прямое отношение к театру, а в ряде случаев непосредственно иллюстрирует теоретические положения примерами из театральной практики.

Есть книги, которые можно бегло прочитать, а затем отложить в сторону. Но существуют и другие книги, которые с жадностью прочитываются и тщательно изучаются, книги, к которым нельзя относиться равнодушно. А. Егоров написал именно такую книгу. Она содержит большой фактический материал, убедительно доказывает несостоятельность реакционной буржуазной эстетики. Ее высокий академический уровень бесспорен. Но вместе с тем она написана с большой страстью, образно, эмоционально. Это делает ее живой, интересной и доступной. Писать «скучным» языком на эстетические темы — значит заранее изолировать написанное от живой аудитории. А. Егоров, создавая свое произведение, по-видимому, все время имел в виду конкретного советского читателя, живого и восприимчивого, чутко реагирующего на происходящее, ненавидящего все уродливое и в жизни и в искусстве, непримиримо враждебного буржуазной идеологии.

Автору удалось преодолеть еще одно зло, довольно распространенное в трудах, посвященных критике враждебных нам взглядов, когда, отвергая неправильные мысли или положения, не всегда противопоставляют им правильные, наши мысли и положения. Иными словами, негативное берется вне позитивного. В предлагаемой книге почти по всем пунктам, характеризующим деградацию современной буржуазной эстетики, даются материалы, иллюстрирующие расцвет советской марксистско-ленинской эстетической науки.

Позволим себе некоторую аналогию с произведениями советской драматургии. Нас никогда не удовлетворяют пьесы с одними лишь отрицательными персонажами, мы требуем, чтобы отрицательному всегда противостояло положительное. Об этом исключительно хорошо говорил Н. С. Хрущев: «В жизни, в действительности наряду с положительным всегда существует и отрицательное, порою рядом с цветами растет бурьян. В отображении действительности все зависит от автора. Если он стоит на партийных позициях, служит народу и искренне хочет помочь народу строить новое общество, расчищать путь к борьбе за построение коммунизма, такой писатель, художник, скульптор, композитор найдет достаточно хороших примеров в жизни рабочих, колхозников, интеллигенции, в жизни отдельных людей, коллективов предприятий, колхозов, совхозов и сумеет, противопоставив отрицательному, поддержать положительное, правдиво показать его в ярких красках».

По этому же пути должны идти и авторы теоретических трудов по марксистско-ленинской эстетике.

Без изложения материалистических взглядов на сущность прекрасного и возвышенного, трагического и комического и всех других эстетических категорий невозможно глубокое опровержение ни современного формализма и натурализма, ни других реакционных «измов», свойственных буржуазной эстетике и буржуазному искусству наших дней. А. Егоров умело делает это в своей работе, и это в значительной степени повышает ее научную и пропагандистскую роль.

Начинается книга с характеристики социально-экономических и политических предпосылок распада новейшей буржуазной эстетики. Дело не в субъективных ошибках или в случайных отклонениях от логических законов мышления; речь идет о неизбежном процессе маразма капиталистической системы, о необратимом явлении, покончить с которым можно только одним путем — заменив капитализм социализмом. Этим самым демонстрируется неразрывная связь между капиталистическим образом жизни и упадочническим искусством, между монополистической буржуазией и ее идейными защитниками. А буржуазные эстетики избрали себе неблагоприятную роль эстетизировать загнивающий строй, объявлять безобразное прекрасным, уродливое и дисгармоническое — совершенным.

А. Егоров предупреждает против вульгарного, упрощенного понимания упадочничества, против огульного обвинения всех буржуазных деятелей искусства в сознательном служении общественной несправде. Мы знаем немало зарубежных театральных деятелей, приезжающих в СССР и восторженно воспринимающих достижения советского театрального искусства. Однако, вопрос идет не о субъективных намерениях и личной честности, а об объективной природе буржуазного искусства, тем более — и

это самое страшное — ряд зарубежных художников открыто и цинично защищает эксплуатацию человека человеком.

«Облекая реакционные идеи во внешне красивую, художественную форму и тонко играя на чувствах людей, эти деятели буржуазной культуры и искусства пытаются парализовать волю трудящихся к борьбе, увести мысль из действительной жизни, наполненной страданиями и борьбой классов, в мир грез и несбыточных надежд, в мир выдуманной буржуазной идиллии, где капиталист и рабочий, монополист и фермер живут в трогательном согласии и дружбе, в атмосфере всеобщего счастья и благоденствия».

Это, на наш взгляд, бесспорное положение А. Егорова кладет конец довольно распространенному в нашей среде мнению, будто театры нью-йоркского Бродвея целиком заняты демонстрацией «ужасов». На самом деле защита «американского образа жизни» ведется и более утонченными методами. Даже самый воинствующий сторонник расового мракобесия не осмелится восхвалять с театральных подмостков суды Линча, но зато он будет всячески отстаивать дискриминацию негритянского населения, уверяя, что она идет «на пользу» самим неграм.

Ценность книги А. Егорова в том, что она зовет к борьбе не только с явными, но и с «тайными» апологетами империалистической реакции, которых, мы знаем, разоблачить куда труднее.

Главную особенность современной буржуазной эстетики автор видит в том, что она возводит ложь в принцип. Отсюда: субъективизм — «символ веры» буржуазной эстетики. Так озаглавил А. Егоров первую главу своего труда. Как известно, субъективизм может проявляться по-разному. В свое время Г. Ибсен блестяще выразил в «Бранде» протест личности против окружающей ее мещанской среды. Г. Ибсен, как это блестяще показал Плеханов, был весьма далек от революционного пролетариата, он до мозга костей субъективист. Но разве можно сравнить «субъективизм» Ибсена с субъективизмом декадентов империалистического периода! Сейчас речь идет о субъективизме как об извращении действительности, как о распредмечивании прекрасного.

«Всякий непредубежденный человек, — пишет А. Егоров, — который пожелает внимательно ознакомиться с современной буржуазной эстетикой, легко убедится в том, что ее представители, односторонне оценивая и всемерно раздувая значение отдельной личности в процессе исторического и художественного развития, окутали художественное творчество туманом таинственности, мистики. Они изолируют художника от социальной жизни и, более того, вообще освобождают его от связей с объективной действительностью. При этом, ратуя за полную суверенность и абсолютную свободу в процессе творчества, буржуазная эстетика эпохи империализма либо отвергает прогрессивные теории прошлого, либо неузнаваемо их переделывает в духе субъективизма».

Автор иллюстрирует субъективистский подход к искусству ссылками на эстетическую концепцию Б. Кроче и его последователей. Крочевцы изгоняют из искусства понятие жизненной правды, они объявляют поэтические образы простой конструкцией художественного воображения, изолированного от действительности. По мнению Кроче, искусство — это самовыражение художника, не имеющее никакого отношения к истине или лжи, это образное созерцание самого себя собственной меркой красоты. Но если искусство произвольно и субъективно, если оно

не отражает объективных процессов, то этим самым художнику «все дозволено». Этическое и эстетическое противопоставляется друг другу. В свое время Пушкин говорил о двух типах художников: один ведет свою родословную от Моцарта, другой — от Сальери. Современная буржуазия в моцартах больше не нуждается, ей нужны сальери, беспринципные и порочные сальери.

В книге убедительно показано моральное оскудение буржуазных художников. Это оскудение логически и психологически связано с разгулом субъективизма. «Глубокая связь субъективизма в эстетике с буржуазным индивидуализмом вообще, — восклицает автор, — с антигуманистической сущностью капитализма не подлежит сомнению. И связь эта не случайна: буржуазная цивилизация с первых же шагов подняла на пьедестал славы и почета предпринимчивость, переплетающуюся с эгоизмом, индивидуализмом. Алчная погоня за обогащением, невзирая на средства достижения этой цели, является от самой колыбели капитализма главным стимулом помыслов и действий буржуа».

Продолжая разоблачение субъективизма буржуазной эстетики, А. Егоров подчеркивает, что здесь в первую очередь ведется поход на категорию объективно прекрасного. Реакционная эстетика, отрицая объективно прекрасное в природе и обществе, ликвидирует эту категорию и в самом искусстве. Для идеологов империалистической буржуазии признать прекрасное — это значит расписаться в своем собственном бессилии. Ведь уродство капиталистической жизни несовместимо с прекрасным. Реакционная эстетика заинтересована в том, чтобы или перенести прекрасное в «потусторонний мир», или вообще объявить его ненаучным фетишем.

Марксистско-ленинская эстетика борется за торжество прекрасного в действительной жизни. Для нее вопрос об объективности прекрасного — это принципиальный вопрос, имеющий огромное и теоретическое и практическое значение. Нормальный человек, не сбивый с толку вымыслами идеалистов, никогда не поверит в призрачность окружающей его красоты. «Он не может поверить в это, ибо на практике каждодневно убеждается в том, что объективно, вне его ума, существуют реальные свойства действительности, которые мы называем эстетическими. Это те свойства предметов и явлений, которые, воздействуя на человека, порождают эстетические переживания, заставляют учащенно биться сердце, радоваться, наслаждаться тем, что объективно прекрасно».

Замечательным орудием признания и познания объективно прекрасного является советский театр — к этому выводу неизбежно придет читатель содержательного, творческого труда А. Егорова.

Решительно критикуя субъективистов, А. Егоров уделяет серьезное внимание борьбе с фрейдистской эстетикой. Последователи Фрейда формально признают прекрасное, но считают, что оно находится «по ту сторону добра и зла». Человек, по мнению фрейдистов, стремится разорвать узкие горизонты повседневности и уйти с помощью искусства в прекрасный мир грез и мечтаний. В основу своей эстетической теории фрейдисты положили учение об инстинктах, которые якобы определяют все помыслы и действия людей, всю их физическую и духовную жизнь. Ведущим стимулом человеческой деятельности, а следовательно, и художественного творчества сторонники Фрейда считают половой инстинкт. Фрейдистская эстетика, справедливо замечает автор,

раздувает эротическую тему до невероятных размеров, превращает сексуальное начало в определяющий пафос искусства. С точки зрения фрейдистов, незачем искать в произведениях искусства глубокий социальный смысл. Фрейдистская эстетика рассматривает художника как особого рода невротика, придающего образность, приятную форму своим неврозам. Фрейдистская эстетика учит, что неудовлетворенные человеческие желания ищут выхода. Освобождаясь из-под гнета разума, бессознательные влечения и инстинкты проявляют себя как творческий порыв, как художественное вдохновение.

О реакционности и антинаучности такого понимания искусства свидетельствует фрейдистская попытка анализа основных персонажей шекспировских трагедий. С точки зрения фрейдистов, король Лир — это воплощение эротической страсти к своим собственным детям. Эта страсть приводит его к неминуемой трагической гибели. Отелло, утверждают фрейдисты, — маньяк, одержимый «сексуальным комплексом». Наконец, не кто иной, как Гамлет, объявляется образцом всемирного невротика. Фрейдисты доходят до чудовищного утверждения, якобы Гамлет хотел убить Клавдия для того, чтобы обладать своей матерью. Сцена с актерами трактуется как намерение Гамлета хотя бы в идеальной форме театрального представления воспроизвести то, что ему не удалось совершить в реальной жизни. Любовь Гамлета к Офелии комментируется как особая форма его влечения к матери. А убийство Полония — как стремление убрать со своего пути соперника-мужчину.

Этот, с позволения сказать, подход к бессмертной трагедии Шекспира А. Егоров справедливо называет глумлением над искусством.

Фрейдистская эстетика оказывает чрезвычайно неблагоприятное влияние на театральную и литературную критику. Она отвлекает общественное мнение от социальных проблем, но главная функция фрейдизма — открыть широкое поле для порнографии, оправдать ее, превратить в основную магистраль искусства.

А. Егоров ссылается в своей книге на две широко разрекламированные в США пьесы Тенеси Уильямса «В саду» и М. Уишенграда «Канатоходцы», представляющие собой как бы фрейдизм в действии. Пьеса «Канатоходцы» стремится опорочить идею материнства. Главной героиней М. Уишенград делает явно ненормальную женщину, принципиальную садистку, подвергающую всю свою семью невероятным мукам. Девочка, родившаяся с шестью пальцами и больная падучей болезнью, символизирует «уродство жизни». Характерно, что американские власти, издающие специальные законы «в защиту нравственности», не видят ничего зазорного и аморального в подобного рода драматургии.

«Цель всего этого, — резюмирует А. Егоров, — растлить человека, парализовать его волю к сопротивлению темным силам реакции, превратить его в послушное орудие империалистической агрессии. Недаром фрейдистские писания К. Юнга находились в свое время на идеологическом вооружении гитлеризма, служили обоснованию расистских бредней».

Для фрейдистской эстетики, так же как и для других решающих течений зарубежной эстетической мысли, характерен организованный поход против разума. Когда буржуазия была молодым прогрессивным классом, когда она глядела вперед, а не

назад, она рассматривала свое господство как торжество разумного начала и ее идеологи воспевали человека, его познавательные способности. Импералистическая буржуазия страшится разума пуще огня. Она культивирует воинствующее мракобесие. В философии и эстетике распространяется иррационализм. Чувствуя, что невозможно доказать недоказуемое, буржуазия вообще отказывается от всякого «доказательства»: восстанавливается пресловутый лозунг «отца церкви» Тертуллиана: «Верю потому, что абсурдно». А. Егоров приводит в своей книге множество примеров, характеризующих иррационализм как в буржуазной философии, так и в эстетике и искусствоведении. В частности, он уделяет ряд страниц эстетическим взглядам Бергсона и бергсонистов, пользующихся значительной популярностью в буржуазной Франции.

В центре эстетики Бергсона находится идея антиинтеллектуализма. Бергсон и бергсонисты противопоставляют разуму мистическую интуицию. Они провозглашают ее основой художественного творчества. С точки зрения Бергсона, художник закрепляет на полотне то, что он почувствовал в определенном месте, в определенный час, в красках, которых больше не увидишь. Поэт воспекает сугубо личное настроение, которое свойственно только ему. Наконец, драматург развертывает перед нами свою душу, живую ткань своих чувств, единичных и случайных. В итоге, согласно Бергсону, произведения искусства всегда далеки от воспроизведения реальности; художники заняты лишь описанием своих представлений об этой реальности. Критерий правды искусства Бергсон ищет не в соответствии художественных образов действительности, а в интенсивности и глубине самоанализа. Таким образом, эстетика Бергсона превращает искусство в мистический акт, в своеобразный вид гипноза. Ее решающая цель — «опровергнуть» познавательную природу искусства.

Бергсонизм несовместим с принципом идейности в искусстве, он в новой форме, при помощи новых, рафинированных методов реставрирует пресловутый реакционный лозунг «искусство для искусства», в свое время так блестяще разоблаченный русскими революционными демократами Белинским, Герценом, Добролюбовым, Чернышевским, Писаревым.

Книга А. Егорова убедительно свидетельствует, что буржуазная эстетика эпохи империализма не в состоянии сказать ничего нового. Она лишь воспроизводит в псевдонаучном виде то, что было давно уже ниспровергнуто и полностью дискредитировано.

Не в меньшей мере несостоятельны эстетические теории ревизионистов. Недаром Ленин указывал, что ревизионизм плетется в хвосте буржуазной науки. Эстетический ревизионизм наших дней плетется в хвосте реакционной буржуазной эстетики. А. Егоров правильно поступил, посвятив специальную итоговую главу разоблачению ревизионизма в эстетике. Эта глава показывает ненависть ревизионистов к принципу коммунистической идейности искусства, характеризует ревизионистскую идеологию стихийности в эстетике, наконец, противопоставляет ревизионизму ленинскую теорию отражения. По каждой из этих проблем автор дает большой фактический материал, а главное, приводит ряд удачных, глубоко продуманных аргументов, доказывающих порочность и вред эстетических вылазок, именно вылазок, потому что

ничего путного, ничего систематического и целостного ревизионисты сказать не в силах.

В эстетике ревизионисты ничтожны по своему влиянию, но они приносят вред прежде всего потому, что бесчестно используют марксистско-ленинскую терминологию, объявляют себя не просто марксистами, но «творческими марксистами» и делают вид, что воюют не с марксистско-ленинской методологией в теории искусства, а с догматизмом.

«Ревизионисты тем и опасны, — пишет автор, — что, будучи на словах приверженцами марксизма, они на самом деле выхолащивают из положений марксистской эстетики их революционную суть, марксистскую диалектику подменяют софистикой. Объявляя себя «друзьями» социализма и социалистического искусства, они пытаются дискредитировать социализм, социалистическое искусство и марксистско-ленинскую эстетику. Вот почему так важно знать и разоблачать «доводы» этих мнимых друзей социализма и социалистического искусства, вскрывать под их марксистской терминологией, под эквилибриетной эстетическими понятиями подлинную суть их концепций».

Так, Г. Лукач не видит различия между буржуазной и социалистической идеологией в искусстве. Главной силой прогресса он объявляет тех художников, которые проявляют мелкобуржуазную неустойчивость. Он старается представить их идеологию как внеклассовую. Художественное творчество ревизионист Лукач рассматривает как самораскрытие таланта, выступает в роли проповедника теории стихийности в искусстве. Он отделяет искусство от революционной теории и в конечном счете амнистирует идеализм и метафизику. Он разрывает единый духовный мир художника на две, якобы противостоящие друг другу части, то есть утверждает, что мыслитель и художник живут раздельно. Точно так же Лукач разрывает мысль и художественный образ. По его мнению, мысль и образ представляют собой в искусстве разные полюсы. В конечном счете Лукач, как и все ревизионисты, отрекается от основополагающих принципов марксистско-ленинской эстетики.

Другой ревизионист, югославский эстетик И. Видмар, продолжая и углубляя неверные мысли Лукача, уверяет, что источник творчества художника надо искать всецело в его субъективных способностях, в его психологических переживаниях. Действительность, по мнению Видмара, здесь ни при чем, она растворяется в переживаниях субъекта.

Подробно анализируя высказывания и других ревизионистов, А. Егоров приходит к выводу, что для ревизионизма характерно отрицание ленинской теории отражения, неверие в силы человеческого разума. Ревизионизм воюет с главным боевым требованием марксистско-ленинской эстетики, обращенным к передовым художникам, — смелее вторгаться в жизнь.

Признавая релятивный, относительный характер «правды», ревизионисты выступают против великой правды коммунизма. Поэтому борьба с эстетикой ревизионизма, как и со всей современной буржуазной эстетикой в целом, имеет огромное не только теоретическое, но и политическое значение.

Своей работой «О реакционной сущности современной буржуазной эстетики» А. Егоров принес большую пользу делу разоблачения врагов социалистического искусства и марксистско-ленинской эстетической науки.



Н. Громов

## СЕРЬЕЗНЫЕ НЕДОСТАТКИ СЕРЬЕЗНОГО ТРУДА

**В**ыпущен третий, завершающий том «Очерков истории русского советского драматического театра», подготовленный Институтом истории искусств.

Анализ явлений театральной жизни за 1945—1959 годы, составивший основу тома, на первый взгляд был менее сложен, чем в предыдущих. Спектакли, о которых идет речь, были осуществлены не так давно, многие из них продолжают до сих пор сохраняться на афишах театров. Выходит, авторы имели возможность воссоздавать художественные явления, запечатлевать в своем исследовании идеи и образы постановок последнего пятнадцатилетия, что называется, по горячим следам, не обрекая себя дотошным, кропотливым изучением архивных материалов, подшивок газет и комплектов журналов. Все еще свежо в памяти, все так четко стоит перед глазами.

Но здесь есть и особые трудности, особые осложнения.

Когда исследователь обращается к годам относительной давности, ему легче отделить самое главное, важное, существенное. Время уже вынесло свое отношение к художественным событиям прошлого, отсеяло ценные зерна от шелухи. В прошлом легче рассмотреть отдельные «циклы» развивающегося художественного процесса, дать им верную, объективную оценку.

Время — точный и беспристрастный судья. Те явления в жизни театра, которые в свое время, быть может, в силу ряда причин вызвали повышенный интерес, но не оказали значительного влияния на последующие события, предстали сейчас в своем истинном качестве. Теперь мы ясно увидели то, что оказалось действительно интересным, плодотворным.

Рассмотрение же самых последних лет истории советского театра, того, что еще находится в становлении, развитии, что вызывает оживленные, порой острые, непримиримые столкновения, — дело чрезвычайной сложности. Тут не очень просто отрешиться от элементов случайных оценок, личных пристрастий и вкусов, от ошибочных субъективных суждений в оценке иных драматургических произведений, работы режиссера, художника, актера.

А ведь труд, претендующий на историческое исследование, да еще выпущенный под такой высокой маркой, как Академия наук СССР, в ведении которой тогда находился институт, не может не отличаться смелостью, оригинальностью в решении поставленных задач, объективностью, доказательностью; в нем должна быть ясная, глубокая оценка

---

«Очерки истории русского советского драматического театра» в трех томах, том III (1945—1959 гг.), под редакцией Ю. С. Калашникова, Н. Г. Литвиненко, С. С. Мокульского, К. Л. Рудницкого, М., Изд-во Академии наук СССР, 1961, 641 стр.

---

главствующих тенденций театральной жизни рассматриваемого периода.

Годы жизни нашей страны, а значит, и нашего русского советского драматического театра, о которых идет речь в завершающем томе «Очерков», имеют особое значение в судьбе советского народа. Разумеется, каждый исторический период по своему знаменателен, своеобразен. И все-таки то, что пришлось нам пережить, передумать, увидеть за многие месяцы после того, как отгремели последние залпы Великой Отечественной войны, по настоящему день, — ни с чем сравнить нельзя.

Естественно, что наши драматические писатели, наши театры старались идти в ногу с временем, стремились ответить на животрепещущие вопросы современности, своим оружием помогали партии в ее титанической борьбе за мир, за счастье человечества, за воплощение великих коммунистических идеалов, за развенчание культа личности.

Во вступительной статье Б. Ростюцкого, открывающей том, дана обстоятельная верная характеристика этого периода (1945—1959 гг.), дана сжатая, но всесторонняя оценка наиболее примечательных явлений этих лет. Здесь говорится о значении известных постановлений Центрального Комитета партии 1946 года по вопросам литературы и искусства. Обращается особое внимание на то, что эти постановления нацеливали писателей, мастеров искусств на воплощение главной задачи — на создание образа героя нашего времени во всем богатстве его духовных качеств, героя, который мог бы вдохновить миллионы людей на величественные подвиги, помогал бы им лучше жить и трудиться.

Как известно, эта задача и по сей день является важнейшей и жизненно необходимой. Не случайно вокруг проблемы положительного героя и сейчас разгораются бурные, порой ожесточенные споры, происходят решительные «сшибки» мнений.

Во введении к третьему тому закономерно связываются постановления ЦК КПСС 1946 года с вопросом о состоянии и задачах театральной критики.

Оговорившись, что здесь имели место некоторые перегибы, неоправданная резкость оценок и крайность в суждениях о деятельности иных критиков, авторский коллектив третьего тома правильно характеризует эту борьбу за чистоту, идейную насыщенность, партийную страстность театральной критики как явление глубоко плодотворное и крайне нужное для советского театра.

«Партийная печать призвала к идейной борьбе, борьбе против всех пережитков формалистических, эстетских воззрений в сфере театрально-критической мысли, мешающих становлению передовой советской драматургии и театра, укреплению их связи с современностью.

Со всей категоричностью была подчеркнута неразрывная связь между социалистическим реализмом — основным методом советского искусства — и советским патриотизмом».

И дальше во введении вновь заходит речь о театральной критике. И позволим себе привести еще одну выдержку, которая принципиально, целенаправленно говорит о вещах, имеющих чрезвычайно важное значение по наши дни.

«Отзвуки ревизионистских взглядов нашли отражение в 1956—57 гг. и в некоторых статьях советских критиков, посвященных театру. Ратуя за преодоление недостатков, критикуя ошибки, которые порой действительно имели место в практике, не-

которые со  
нища театр  
существо, с  
Это нашло  
под сомнен  
ного руково  
в чисто бу  
разия». При  
важного ми  
настоящем  
реализма  
об идилли  
лизма и фо  
Надеемся  
столь прост  
ходимо — и  
«Очеркам»  
определяет  
лось вести  
генеральной  
ного вида  
циалистичес  
убедительно  
задаче наш  
Одним об  
многообраз  
щему. Тем  
ны ясно, че  
постараемс  
но применя  
анализе те  
Помимо  
«Драматург  
«Малый те  
театр драм  
театры», «Л  
тей», «Мест  
Подобный  
томе «Очер  
ралова о вл  
ливо отмеч  
свои дости  
последовате  
театры стра  
ные, детски  
возможност  
поставлений  
душних» и в  
от деятель  
как мы все  
театры про  
стойчивость  
поисках нов  
«высокопос  
композиции  
нжающий п  
Но не бу  
ваться, пос  
указано ав  
только доба  
на которые  
при подгото  
И здесь  
справка под  
ними, и зд  
стве ваятс  
что помога  
ми значите  
след, не

которые советские критики, выступавшие на страницах театральной и частично общей печати, по существу, смыкались с утверждением ревизионистов. Это нашло свое выражение в попытках поставить под сомнение принцип партийного и государственного руководства искусством во имя трактованного в чисто буржуазном духе «творческого многообразия». При этом проблема подлинного художественного многообразия, которая может быть по-настоящему решена только на основе принципов реализма, подменялась ошибочным представлением об идиллическом согласии социалистического реализма и формалистических тенденций».

Надеемся, что читатель не рассердится на нас за столь пространные выписки. Привести их было необходимо — и вот почему. Как видим, введение к «Очеркам» написано боевито, горячо, оно верно определяет ту острую борьбу, которую приходилось вести с различного рода отклонениями от генеральной линии советского театра, со всевозможного вида наскаками на незыблемые принципы социалистического реализма. Во вступлении точно, убедительно говорится о главной, определяющей задаче нашего театра.

Одним словом, введение воспринималось как многообещающая, хорошая увертюра к последующему. Тон был найден верный. Позиции определены ясно, четко. По ходу дальнейшего разговора мы постараемся проследить, насколько последовательно применялись эти верные принципы в конкретном анализе театральных событий.

Помимо введения в третьем томе девять глав: «Драматургия», «Московский Художественный театр», «Малый театр», «Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина», «Московские театры», «Ленинградские театры», «Театры для детей», «Местные театры», «Самодельный театр».

Подобный принцип заложен был еще в первом томе «Очерков». В статье А. Альтшуллера и Г. Капранова о втором томе («Театр», 1961, № 5) справедливо отмечалось, что такая композиция имеет и свои достоинства и свои недостатки. Читатель может последовательно проследить, чем жили ведущие театры страны: московские, ленинградские, областные, детские. Но зато при такой композиции мало возможностей для сравнительного анализа, для сопоставлений работ, поставленных в коллективах «ведущих» и в «других», жизнь периферии отрывается от деятельности театров Москвы и Ленинграда, а, как мы все хорошо знаем, в этот период областные театры проявляли порой большую смелость и настойчивость в утверждении современной темы, в поисках новых драматургических имен, чем иные «высокопоставленные» коллективы. При подобной композиции труднее передать сложный, взаимопроникающий процесс развития театрального искусства.

Но не будем подробно на всем этом останавливаться, поскольку на этот просчет доказательно указано авторами статьи о втором томе. Хочется только добавить, что и другие серьезные упущения, на которых они останавливались, не были учтены при подготовке завершающего тома.

И здесь нередко информация, «департаментская» справка подменяют анализ явлений, раздумья над ними, и здесь в одну кучу и в громадном количестве валяются спектакли, роли (что это и кому дает? что помогает уяснить?). За немногими исключениями значительные спектакли, оставившие заметный след, не реконструированы вновь в образном,

доказательном воплощении исследователя — им дается лишь итоговая оценка. Многие «коротенькие рецензии» на спектакли напоминают бледные копии в свое время опубликованных газетных статей.

Авторы тома не скупятся на такие слова, как «разнообразие», «несхожесть», «своеобразие», «различная манера» и т. д. Но убедительно, интересно рассказать об этом отличии одного художника от другого, одного спектакля от другого они так и не смогли, ограничившись общими словами.

Одно из знаменательных явлений в развитии социалистической культуры — это взаимосвязь, взаимопроникновение, взаимообогащение культур народов Советского Союза. Это серьезный и долгий разговор, и мы не имеем возможности здесь много уделить ему внимания. Ясно одно — в «Очерках» он не мог не быть хотя бы затронут. Но авторы лишь походя, бегло рассказали о тех пьесах драматургов братских республик, которые были осуществлены (и в большом числе) на сценах русских театров. А чем обогатили театры эти пьесы? На какие новые поиски они натолкнули? Ответа вы не найдете.

Но перейдем к конкретному рассмотрению глав, составляющих третий том. Будем следовать за авторами и изучать главы в основном так, как они идут в книге.

Итак, за вступлением следует глава «Драматургия», написанная Б. Росточким. Здесь дается серьезный, вдумчивый анализ «драматургического хозяйства» последнего пятнадцатилетия. По размеру глава о драматургии, пожалуй, самая небольшая. На наш взгляд, ей следовало бы уделить больше места, и тогда в других главах уже не надо было бы вновь повторять оценки драматических произведений, а сосредоточить все внимание на их сценическом воплощении. А то нам вновь и вновь начинают пересказывать, о чем идет речь в пьесе, хотя мы это уже ранее читали, а порой есть и весьма ощутимый разноречивый как в характеристике пьесы в целом, так и отдельных образов и т. д. (Подобное «разночтение» одних и тех же произведений очень серьезный изъян «Очерков», и на нем мы в свое время еще остановимся.)

Б. Росточкому удалось выделить пьесы, выражавшие лучшим образом потребности времени, увидеть в них те тенденции, которые получили то или другое развитие в дальнейшем. Громада исследуемого материала не подавила мысль автора, он свободно и уверенно этим материалом распорядился.

Большой интерес представляют страницы главы, где говорится о тех не от авторов зависящих трудностях, которые были связаны с изображением образа Сталина в пьесах о гражданской и Великой Отечественной войнах. Б. Росточкий приводит убедительный пример, как груз культа личности, невозможность использования важнейших архивных материалов в обстановке того времени привели к нарушению исторической правды. Так, о пьесе Вс. Вишневского «Незабываемый 1919-й» говорится: «Драматическая ситуация пьесы основывалась на широко известной телеграмме И. В. Сталина В. И. Ленину, в которой Сталин извещал о взятии Красной горки с моря, вопреки мнению морских специалистов; считавших, что с моря этот форт неприступен. «Мне остается, — телеграфировал Сталин, — лишь оплакивать так называемую науку». Вишневскому тогда не были, разумеется, известны опубликованные ныне пометки В. И. Ленина на телеграмме Сталина.

Ленин поставил возле слов Сталина о взятии Красной горки с моря три вопросительных знака и написал: «Красная горка взята с суши». Эта, казалось бы, частная подробность опровергает всю концепцию произведения, обнаруживает невольное, но неоправданное искажение конкретной правды истории».

Лучший пример не вины, а беды драматического писателя, обратившегося к исторической тематике в годы культа личности, отыскать вряд ли возможно.

Значительное место уделяет Б. Ростоцкий пресловутой «теории бесконфликтности», говорит о вреде, который она принесла. Правда, в таком капитальном труде, каким является третий том «Очерков», хотелось бы более четкого, научно аргументированного раздумья над причинами и следствиями данной «теории». А Ростоцкий, как и авторы последующих глав, ограничивается общими, мало конкретными определениями. Ведь мало привести цитату из печально известной статьи Н. Вирты о фильме «Сельский врач». Кстати, в одном месте говорится, что сия «теория» дала себя знать сразу в послевоенные годы, в других, что она родилась лишь в начале 50-х годов. Похоже, что авторский коллектив тома не очень целеустремленно и продуктивно направил свой коллективный критический разум на установление точного диагноза этой серьезной, опасной болезни.

В том разделе главы, где говорится о пьесах, отмеченных чертами бесконфликтности, вряд ли уместно названы «Макар Дубрава» А. Корнейчука, «Сердце не прощает» А. Софронова, «Беспокойная должность» А. Кожемякина. Разумеется, каждая из них имеет свои недостатки, но причисление их к «бесконфликтным» весьма и весьма спорно. Можно было бы найти более точные примеры.

В разделе, посвященном комедийному жанру, Б. Ростоцкий не без основания пишет о «страданиях» современной сатиры, о том, что пьесы этого плана с трудом пробивали себе дорогу на сцену, а иные были отмечены существенными недостатками. Автор правильно пишет, что сатира является вершиной комедийного жанра. Но, думается, отдавая пальму первенства сатире, не стоит забывать, игнорировать и ее меньших «братьев» — лирическую комедию, водевиль, обозрения и т. д. Вызывает удивление, что автор не упомянул, к примеру, такую умную, светлую комедию, как «Девуцы-красавицы» А. Симукова, в которой драматург весело, поэтично и влюбленно рассказал о думах, чувствах и поисках современной рабочей молодежи. (Добавим, что и в главе «Московские театры» о ней не сказано ни слова, хотя она была осуществлена двумя московскими театрами и затем широко пошла по сценам страны.)

Обстоятельно и доказательно анализирует Б. Ростоцкий и «мнимопроблемные» пьесы, претендовавшие на некое «новое слово», но на поверку лишённые подлинной оригинальности и остроты. Так, о «Фабричной девчонке» мы читаем, что ошибались критики, посчитавшие ее «программным» явлением. «В этой пьесе», — сообщает исследователь, — автор ставил своей задачей изобличить парадную шумиху, показное благополучие, особенно пагубно сказывающееся на таком важном и ответственном участке, как работа с молодежью. В пьесе были свои частные достоинства, определявшиеся некоторыми меткими жизненными наблюдениями. Однако в це-

лом пьеса все же смещала действительные жизненные пропорции, — автор односторонне подчеркивал «критическое направление ума», а вернее, скептическое направление ума как главное непреходящее качество положительного героя... Односторонне, нарочито подчеркивая «критическое направление ума» своей героини, автор одновременно наделил ее чрезвычайно убогим и ограниченным внутренним духовным миром.

Тем более неоправданным было стремление части критики поднять на щит образ героини пьесы «Фабричная девчонка» как характер якобы новый, «принципиально новый для наших дней». В такого рода явно недостаточном критическом отношении к «критическому» пылу Женьки Шульженко проглядывала сшибочная и отнюдь не плодотворная тенденция.

Сказано, как видим, предельно ясно и определенно. И добавим — совершенно справедливо.

В какое же недоумение повергли нас слова, сказанные по поводу той же пьесы в главе «Ленинградские театры»: «Против штампов идилической молодежной пьесы недавнего прошлого талантливо и смело восставал молодой драматург А. М. Володин в «Фабричной девчонке»... критическая острота «Фабричной девчонки», полемичность творческого порядка, отрицающая привычные штампы бесконфликтной драматургии, встретили горячее признание одних и столь же пылкое неодобрение других. (Не автор ли статьи о драматургии рецензируемого тома имеется в виду? — Н. Г.) Равнодушие в споре не было, и уже одно это обстоятельство говорило о своевременности поднятых вопросов».

Как прикажете понимать подобный странный разномыслием? Ведь перед нами не сборник дискуссионных статей, где не только уместно, но и обязательно столкновение различных, порой непримиримых взглядов, перед нами научный труд, долженствующий обладать единым взглядом, единой позицией в оценке явлений.

Чтобы больше уже не возвращаться к А. Володину в данной статье, скажем еще и о той оценке, которую дает автор главы «Ленинградские театры» Д. Золотницкий другой его пьесе — «Пять вечеров». Люди, хорошо осведомленные в театральной жизни, не могут не помнить, что если вокруг «Фабричной девчонки» еще разворачивались какие-то споры, то в отрицательной оценке «Пяти вечеров» было большее единодушие.

Иной позиции придерживается Д. Золотницкий. Решительно бросаясь в бой, он заявляет: «Не только своей дискуссионностью, но и тем, что жизненная и творческая проблемность существовала в нерасторжимом единстве, привлекла зрителей и вторая пьеса Володина, «Пять вечеров», показанная Большим драматическим театром в постановке Товстоногова 5 марта 1959 года. Успех спектакля говорил о многообразии содержания и средств выразительности социалистического искусства, а заодно сильно колебал позиции тех, кто склонен считать, будто, кроме монументальной героики, советский театр ничем интересовать не может и не должен». (Подчеркнуто здесь и всюду далее нами. — Н. Г.)

Естественно, что Д. Золотницкий волен воспринимать те или другие явления согласно своему вкусу и разумению. Это его частное, личное дело. Но редколлегия тома следовало бы над последней фра-

зой поразмышлять. Кого это имеет в виду Д. Золотницкий, бросая обвинение, что кто-то додумался до столь нелепой мысли, будто, кроме «монументальной героики», ничем «интересоваться» не следует? Разве, критикуя драму «Пять вечеров», ее оппоненты опирались на эту, придуманную Золотницким позицию?

Подготавливая к печати том, его редколлегия не мешало бы поворошить многочисленные рецензии по поводу «Пяти вечеров», чтобы воочию убедиться в излишней субъективности автора главы.

И здесь мы должны снова вернуться к главе о драматургии. Очень жаль, что Б. Ростоцкий не уделил необходимого места анализу той борьбы, которую пришлось вести против мелкотемья, мелкодумья, против пьес с ноющими, серенькими людьми, сочувственно, «трогательно» изображенными авторами. Эти пьесы были воистину бедствием нашего театра, они вводили его с основной, магистральной дороги советского театрального искусства. Это борьба еще не закончена и сейчас. И потому ей нельзя было не уделить внимания. Ведь недаром во введении к третьему тому говорится: «Партия указывает единственно верный, надежный путь: крепить связи искусства с жизнью народа, правдиво и высокохудожественно отображать все богатство и многообразие социалистической действительности, вдохновенно и ярко воссоздавать образы передовых людей времени, подлинных коммунистов, смело обличать тех, кто противодействует движению нашего общества вперед».

И в свете этой важнейшей задачи надо было и рассмотреть те произведения, которые весьма в малой степени способны ее успешно воплощению.

Следует заметить, что надо было бы более развернуто раскрыть значение для репертуара театров страны произведений таких драматургов, как А. Корнейчук и Н. Погодин. Это сделать тем более было необходимо, что авторы последующих глав уделяют порой куда меньшее внимание этим великолепным драматургам, чем авторам произведений, вряд ли сыгравших видную роль в развитии советского театрального искусства.

И еще одна претензия к автору главы о драматургии. Идеино-тематическая сторона ряда пьес рассмотрена им интересно, а вот художественное своеобразие каждой из них раскрыто не очень ярко. Глава открывается разговором о таких трех различных по художественным приемам пьесах, как «Сотворение мира» Н. Погодина, «Золотая карета» Л. Леонова, «За тех, кто в море!» Б. Лавренева. Вот уж где была отличная возможность поговорить об их своеобразии! Но разговор этот не состоялся.

Можно было бы высказать и еще кое-какие возражения, но они могут показаться проявлением личных симпатий и вкусов, а потому ограничимся сделанными замечаниями.

Нелегкая задача стояла перед автором главы о Московском Художественном театре Е. Поляковой. Для каждого из нас МХАТ — эта гордость национальной культуры — является своеобразной святыней. Радости и боли этого театра отзываются в наших сердцах. А состояние МХАТ за рассматриваемое пятнадцатилетие приносило нам больше огорчений, чем восторгов. Мы знаем по периодической печати несколько резких статей Е. Поляковой о последних спектаклях МХАТ. Как известно, они даже вызвали некоторую полемику. Закономерно,

что в главе, написанной для данного тома, есть критический запал. Но Е. Полякова, как бы оглядываясь на академическую марку издания, старается сохранять тон «бесстрастного научного равновесия». Глава начинается так: «Московский Художественный театр послевоенных лет оставался театром огромной культуры, подлинного актерского ансамбля. Ни один театр не умел так тонко раскрыть атмосферу действия, психологию героев, не умел так заставить зрителя поверить в достоверность происходящего на сцене, как Художественный театр».

А через абзац читаем:

«А между тем именно в первое десятилетие после Отечественной войны Художественный театр переживал период трудный, весьма далекий от расцвета».

Думается, что уже в этом «запеве» главы есть известная непоследовательность, «оглядка», стремление сгладить противоречия, говорить полуправду.

Е. Полякова справедливо замечает, что театр в этот период утратил активность в поисках современного репертуара, не сумел создать круг «своих» авторов, проходил мимо ряда значительных произведений, которые могли бы получить воплощение именно на мхатовской сцене. Известны случаи, когда МХАТ, взяв пьесу, шедшую в других столичных коллективах, явно проигрывал творческое соревнование. Почему же терпел поражение «подлинный актерский ансамбль», умеющий, как никто другой, «тонко раскрыть атмосферу», «психологию героев»? На решение этого вопроса и нужно бы направить основное внимание исследователя.

Школа Художественного театра неразрывно связана с системой Станиславского. Вокруг системы велись и ведутся темпераментные бои. Во вступлении к тому верно утверждается, что «вульгаризация творческих идей и заветов К. С. Станиславского оборачивалась безыдейностью, подменой нового своеобразного режиссерского и актерского решения раз навсегда данной «рецептурой», что неизбежно вело к одноликости, стандартизации, глубоко враждебной по самой своей природе подлинным принципам К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко».

Действительно, пагубным для судеб современного театра было слепое, механическое следование канонам и догмам системы (против чего горячо и настойчиво протестовал еще сам ее основатель). Чуть ли не «директивное» предписание следовать системе, вернее, ее букве, а не духу связывало инициативу, новаторские поиски художников.

Но ведь, к несчастью, у нас часто случается так, что из одной стороны мы шарахаемся в противоположную. Теперь уже нередко можно услышать и прочитать такое, что ставит под сомнение в о о б щ е громадную ценность системы, хотя при этом и сохраняется дипломатический этикет и реверансы в ее сторону.

Об этом нельзя не беспокоиться.

Е. Полякова резонно заявляет, что та дискуссия вокруг системы Станиславского, которая была проведена на страницах газеты «Советское искусство» в 1950—1951 годах, оказалась не весьма плодотворной. Она пишет, что, «верно поставив вопрос о необходимости широкого изучения творческого наследия Станиславского, авторы редакционной статьи недостаточно раскрыли тесную связь системы с опытом, накопленным театром, с непосредственной практикой МХАТ... Дискуссия, которая должна была

очень определенно раскрыть позиции режиссуры Художественного театра, принципы ее работы над спектаклями, не оправдала надежд».

Казалось бы, у Е. Поляковой была хорошая «сверхзадача» для создания главы о деятельности Художественного театра в послевоенные годы — рассмотреть спектакли под углом зрения системы, где она давала отличные результаты, а где забвение ее или механическое применение приводило к срывам, неудачам. Одним словом, попытаться сделать то, что не удалось многим участникам дискуссии по наследию Станиславского. В руках у автора главы был дорогой ключ, который помог бы открыть многие заветные секреты. Ведь история — это не только добросовестное, пунктуальное хронологическое изложение событий, но и их теоретическое осмысление.

И какую пользу, какую помощь могло бы принести это осмысление конкретных явлений жизни Художественного театра. Сколько у нас еще нерешенных и остро нуждающихся в разрешении проблем, связанных с разумным, творческим внедрением учения Станиславского в сегодняшнюю практику не только Художественного, а и других театров страны.

Анализ деятельности МХАТ за 1945—1959 годы распадается у Е. Поляковой (как, впрочем, и у авторов последующих глав) на отдельные разрозненные рецензии, одни — более развернутые, другие — менее, а единой картины жизни коллектива не получается.

Но надо отдать должное — оценки спектаклям даны верные. Конечно, у нас может быть иное отношение к отдельным спектаклям или ролям, но это уж дело сугубо личное, и спорить с автором вряд ли целесообразно.

А вот к главе «Малый театр» (автор В. Левитина) у нас претензии будут не только по общим проблемам, но и по конкретной оценке спектаклей. Потому что тут вопрос уже не в индивидуальных взглядах на предмет, не в «субъективных» оттенках, а в существе дела, в принципе подхода к явлениям искусства.

Ознакомившись со статьей о Малом театре, трудно уяснить, как же в нем развивались его богатейшие традиции на новом этапе, чем обогатилась его история, что было утрачено. Слова вроде по этому поводу есть, а делового размышления и обобщения — нет.

К примеру, автор говорит о том решающем значении, которое имел приход К. А. Зубова к художественному руководству театром. Вот что мы читаем: «В Малом театре — храме, где некогда царил культ актера, Зубовым была продолжена и развита тенденция активности режиссерского искусства, которая возникла в некоторых спектаклях театра и ранее, но теперь приобрела характер устойчивый, определившийся в основных своих чертах. Во всей своей деятельности Зубов базировался на признании особенностей Малого театра, и в то же время он последовательно проводил принципы режиссуры не вспомогательной, а энергично действующей, целеустремленно организующей и собирающей воедино усилия всего актерского ансамбля. В этом и состоит главнейшая особенность режиссуры Зубова».

Скажем прямо, в затруднительном положении окажется человек, пожелавший понять «главнейшую особенность режиссуры Зубова» по вышеприведенным определениям. Чем же все-таки обогатил К. Зу-

бов искусство Малого театра и, в свою очередь, что дало ему, Зубову, это общение? Ничего, кроме эффективных словосочетаний, мы обнаружить не можем.

Автор, словно чувствуя зыбкость своих доказательств, стремится расширить их. Читаем дальше: «Постановочные приемы и средства сценической выразительности, к которым прибегал К. А. Зубов, были внешне чрезвычайно скромны. Главной задачей своей он считал бережное и тщательное раскрытие идеи, замысла и стиля автора. Зубову свойственно было, однако (!? — Н. Г.), острое ощущение современности, и потому при всей бережности его подхода к пьесе режиссерское прочтение ее обладало в большинстве случаев самостоятельностью, простотой, ясностью».

О ком из режиссеров нельзя сказать этих же самых слов? И намек здесь нет на художественное своеобразие К. А. Зубова.

Подобных определений в рецензируемом томе не перечесть.

Конечно, задача лаконично, емко определить то, что составляет суть «лица необщего выражения», — чрезвычайно трудна. Конечно, найти и убедительно передать «изюминку» каждого художника дело сложное. Но если уж можно примириться с тем, что это не всем удается в периодической печати, то в таком солидном, фундаментальном сочинении, как многолетний труд Института истории искусств, поиски в этом направлении могли быть успешными.

Поспорим по отдельным спектаклям Малого театра. Вот заходит речь о «Великой силе» Б. Ромашова. Нам сообщается: «Несмотря на безусловную жизненную убедительность центрального отрицательного образа, свойственная этой комедии односторонность постановки проблемы и неспособность позитивной программы пьесы не могли не сказаться в спектакле». И далее. «Преодолевая схематизм пьесы...», «поверхностно написанные образы не давали возможности для создания полнокровных портретов» и т. д.

Надеюсь, отношение автора к пьесе достаточно ясно?

А теперь приведем характеристику «Великой силы» из другого источника: «Идейная направленность пьесы Б. Ромашова раскрывается в остром, энергично разворачивающемся конфликте. Его носителями выступают два центральных героя — крупный советский ученый-новатор, патриот Лавров, и мещанин, носитель низкопоклоннических тенденций, директор научно-исследовательского института Милягин. Одно из достоинств пьесы в том, что в борьбе против Милягина и его приспешников Лавров выступает не одиночкой, а представителем целого коллектива советских людей, активно ему помогающих».

В образе Павла Степановича Лаврова Ромашову удалось выразить многие живые и привлекательные черты советского человека. Лавров принадлежит к «гвардии активного порыва». Его слова: «Наш козырь — в творческой смелости...» — выражал и глубоко закономерную для Лаврова норму поведения».

А как же нам быть с «непомощностью позитивной программы», открытой в комедии Б. Ромашова В. Левитиной? Как понять упрек в схематизме? Да, кстати, мы забыли сказать, из какого источника приведена последняя выдержка. Из тех же самых «Очерков». Из главы о драматургии. Вот еще один

разительный и печальный пример разнобоя, разночтения.

Но вернемся к оценкам спектаклей Малого театра. В 1953 году на афишах многих театров страны появилась пьеса А. Салынского «Опасный спутник». Произведением тогда еще начинающего автора заинтересовался и старейший русский театр. Спектакль, как известно, получил высокую оценку прессы. В. Левитина не согласна с этой оценкой. Не дав себе труда даже поспорить с авторами тех статей, игнорируя их отношение к пьесе и спектаклю, она безапелляционно заявляет: «Даже самый сильный по своему актерскому составу театр далеко не всегда в состоянии преодолеть внутреннюю бездейственность драматургии».

Чтобы окончательно дискредитировать «Опасного спутника», В. Левитина прибегает к нехитрому приему. К этой пьесе «подверстывается» разговор о спектакле «Завещание» С. Ермолинского, выпущенном пять лет спустя, действительно крайне неудавшемся в связи с надуманностью, схематизмом главного конфликта.

Разве это допустимо в серьезном труде?

Добавим, что подобный метод «подверстки» в желаемом направлении применяется и в других случаях.

Столь же тенденциозно, предвзято охарактеризован в главе и спектакль «Московский характер» А. Софронова, спектакль, как помнят читатели, многие годы шедший на сцене Малого театра. (А пьеса обошла чуть ли не все сцены театров России и братских республик.)

Недоуменные вопросы возникают у нас и по поводу некоторых положений раздела, где говорится о классических пьесах, осуществленных в этот период Малым театром. Порадовав нас таким открытием, что, конечно, «Бесприданница» — драма социальная, но это в то же время и драма психологическая», В. Левитина упрекает актера, игравшего роль Кнурова, за то, что его герой «не любил» Ларису. Над таким упреком задумался бы и сам Александр Николаевич Островский. Уж как угодно можно определить отношение сластолюбивого миллионщика Кнурова к Ларисе, но о чувстве любви тут не может быть и речи.

Вряд ли можно согласиться и с утверждением по поводу комедии «Доходное место» — «откровенная публицистичность произведения». Даже при самом расширительном толковании понятия публицистичности, чем мы все порой страдали, применение его к «Доходному месту», да еще в такой категорической форме, по меньшей мере странно.

Позволим себе теперь несколько нарушить избранный нами принцип и перейти к главе «Московские театры» (автор — А. Образцова). Тут была наиболее выигрышная возможность путем сравнительного анализа одних и тех же пьес, осуществленных разными театрами, показать конкретно, образно, впечатляюще богатство стилистических поисков советского театра. А что мы видим в главе? Допустим, заходит речь о «Русском вопросе» К. Симонина. А Образцова упоминает спектакли театров Ленинского комсомола, Моссовета, Вахтангова (тут был смысл и вспомнить отличный спектакль по этой же пьесе Малого театра). Читаем: «Первый же исполнитель роли Гарри Смита А. А. Пелевин (разговор идет о театре имени Ленинского комсомола. — Н. Г.) подчеркнул, что герой его — простой, рядовой человек, отличительными чертами

которого являются честность, прямота... Простоту, человечность Смита подчеркнул исполнитель роли в театре имени Моссовета — Р. Я. Плятт».

Вот ведь как выходит: автор не скупится на подчеркивания, а живой конкретный образ не возникает. А ведь речь идет об актерах разительной творческой индивидуальности, если не сказать противоположности!

Беда главы — в отсутствии руководящей идеи, какой-либо ясно разработанной исследовательской концепции. Автор в полном смысле утонул в материале, не сумев отделить главное от второстепенного, не сумев нащупать основных, принципиальных тенденций в развитии театров Москвы. Беглый пересказ целиком подменил творческий анализ явлений. Даже там, где даются верные, соответствующие действительности оценки (именно оценки, а не анализ), не можешь отделаться от чувства неудовлетворенности, ибо оценки эти уж очень примелькавшиеся, поверхностные.

Надо сказать, что композиционно глава «Московские театры» построена так, что в ней исключительно трудно ощутить и «проблемный принцип» и «монографический». Для того чтобы понять, как развивался в этот период какой-нибудь театр, вам то и дело нужно то возвращаться назад, то забегать вперед. Монтажные «стыки» между многочисленными разделами и разделчиками самые произвольные.

Например, заканчивается разговор о «Битве в пути» в театре имени Моссовета, и сразу, без какой-либо связи, нам сообщается: «У театра имени Моссовета складывается собственная манера современной трактовки шекспировских пьес». Далее идет разговор об «Отелло», затем о «Короле Лире». А разговор о «Виндзорских насмешницах» почему-то идет восемью страницами раньше! Скажем еще, что достоинства двух последних спектаклей в главе явно преувеличены. Как известно, они мало обогатили «шекспириану» советского театра. Драматический коллектив моссоветовцев нам дорог не меньше, чем А. Образцовой, но истина все-таки дороже.

Весьма спорна и трактовка творческого развития отдельных театров. Говоря о последних работах Центрального театра Советской Армии, А. Образцова утверждает, что для них был «характерен отказ от парадности, официозности, которыми грешил коллектив на рубеже 40—50-х годов». И, обронив несколько критических замечаний, автор определяет нынешнее состояние коллектива, как говорится, «на подъеме». А ведь не секрет, что из ЦТСА ушла не только «парадность и официозность», но ушла и большая тема, исчезли крупные, народные характеры, воплощение идей и образов широкого социального дыхания.

В самом деле, ведь не такие спектакли, при всех их больших и меньших достоинствах, могут определять творческое лицо ЦТСА, как «Чертова речка», «Фабричная девчонка», «Добряки» и т. д. (Кстати, нельзя сказать про «Добряков», что здесь высмеивают «жуликов от науки». Таких там нет. Замысел спектакля превосходно выражен в названии: о том, как милые, симпатичные и умные люди проглядели дурака и наглеца. А «жулики от науки» — это страшнее. Это те, кто создает вещи, пишет капитальные по размерам «труды», бесполезные для народного дела.)

Репертуарная политика ЦТСА у всех сейчас вызывает беспокойство. А если судить по «Очеркам», то

в театре сейчас все как нельзя лучше. Раз уж зашел разговор об этом театре, то нельзя и не сказать о произвольном выборе спектаклей. В самом деле, почему не упомянута такая работа коллектива, как «На той стороне» А. Барянова, уже четырнадцать сезонов (много ли есть равных примеров!) продолжающая свою жизнь на афише?

По какому принципу А. Образцова отмечает одни спектакли и «забывает» другие — объяснить затруднительно.

В Московском драматическом театре одним из самых примечательных явлений была постановка пьесы «Там, где не было затемнения» Вс. Семенова. Это одно из немногих удачных произведений о героическом подвиге рабочего класса в годы Великой Отечественной войны. Не случайно почти все московские газеты откликнулись на премьеру. А. Образцова же, говоря о других, куда менее значительных спектаклях коллектива, забывает об этой постановке.

В другом коллективе, ровеснике Московского драматического театра, — Театре драмы и комедии, — высокую оценку получил у зрителей и прессы спектакль «Народ бессмертен» по роману В. Гроссмана. В главе «Московские театры» он отсутствует. Добавим еще, что обоим коллективам уделено раза в три меньше места, чем значительно позже появившемуся Театру-студии «Современник». История есть история. Мы хотим верить, что «Современник» оправдает свое высокое наименование в будущем, люди там беспокойные и горячие, но пока еще его репертуарная политика далека от идеала. А автор главы об этом совершенно умалчивает. Здесь упоминается программное заявление главного режиссера театра О. Ефремова: «Мы хотим разрешать на нашей сцене злободневные темы нашей современности, поднимать те вопросы, которые волнуют людей». Вот под этим углом и следовало бы рассмотреть практику «Современника». И тогда А. Образцова, надо полагать, пришла бы к более объективным выводам. А то по поводу первой постановки «Современника», спектакля «Вечно живые», написано так: «Если я честный, я должен быть там, где всего труднее. Понимаешь?» — в тихой, глубокой интонации Ефремова-актера, исполнявшего в спектакле роль Бориса Бороздина, как бы зарождалась общая раздумчивая, внутренне убежденная интонация спектакля. Она начиналась с паузы и паузой завершалась... А в промежутке между этими паузами показанная, словно через увеличительное стекло, представляла сложную внутреннюю жизнь немногих героев.

Как ручейки в реку, сливались отдельные мелодии образов в единое музыкальное целое...

Мы бы примирились с подобным восторженно-патетическим изложением, если бы здесь было соответствие истине. Но дело-то в том, что спектакль, очаровавший исследователя, сам театр был вынужден решительно пересмотреть и показать спустя несколько сезонов в новой, улучшенной редакции.

Скажем еще: если студенту будет задан вопрос: «Чем отличается стиль «Современника» и театра имени Ермоловой?» — а студент будет руководствоваться рассуждениями А. Образцовой, то он рискует получить неудовлетворительную отметку. Ибо вроде так получается, что разницы-то и никакой нет. Там стремление к «бытовым подробностям»

и здесь, там стремление к «лирическому наполнению» и тут также. А на самом-то деле: какие разные коллективы!

Иные определения, рассыпанные в главе «Московские театры», способны загнать в тупик даже самое пылкое воображение. Вот как рисуется образ Сориано, созданный Р. Симоновым в спектакле театра имени Евг. Вахтангова «Филумена Мартурано»: «Утратив некоторые подробности социальной, бытовой, в известной степени и национальной характеристики, фабрикант Сориано, помыкавший Филуменой на протяжении двадцати пяти лет, предстал в первую очередь со своей лучшей, благородной стороны».

А вот что сказано о Филумене — Мансуровой: «Поднятая над бытом, она стала терять горячий пафос страстной борьбы простой итальянской женщины за счастье и благополучие свое и своих трех рожденных вне брака взрослых сыновей».

Позовим себе привести и еще один пример. На этот раз речь пойдет о том, как видится А. Образцовой образ «Николая Кровавого» в спектакле «Большой Кирилл» И. Сельвинского. И надо иметь в виду, что нижеследующее произносится как комплимент исполнителю: «Своего рода элегическим (! — Н. Г.) «лишним человеком» в собственной отчужденности выглядел последний из русских царей Николай II в исполнении В. А. Колчина, никчемный, катастрофически оторванный от народа, растерявшийся в «неуютном» XX веке».

Как принято добавлять в таких случаях — комментарии излишни!

В разделе о вахтанговцах можно прочитать следующее: «Новое в освоении художественного наследия Горького содержала работа театра над «Фомой Гордеевым». Внутренне театр сблизил спектакль о Фоме (! — Н. Г.) со своей работой над «Егором Булычовым» — это также страстное произведение о вольном, сильном бунтаре, восставшем против своего класса и бессильном одержать победу над ним». О Егоре Булычове написано громадное количество статей, но никто не додумывался назвать его «вольным, сильным бунтарем», восставшим против своего класса. Это — воздадим должное — уже «откровение» в горьковедении!

Можно еще много было бы привести более чем странных и поразительных определений из главы «Московские театры», но размеры статьи не позволяют нам продолжительно на эту тему высказываться.

Театральному искусству Ленинграда отведено в третьем томе две главы — «Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина» (автор Р. Беньяш) и «Ленинградские театры» (автор Д. Золотницкий).

Прежде всего скажем, что эти главы в литературном отношении резко противоположны. Глава о Пушкинском театре написана горячо, образно, темпераментно, в ней много метких, зорким взглядом увиденных наблюдений, выразительных, талантливых зарисовок.

Приведем только один пример. Он нам необходим хотя бы для того, чтобы дать понять, как должен воссоздаваться художественный образ спектакля в «Очерках». Р. Беньяш пишет о спектакле «Смерть коммивояжера»: «Угрожающая непрочность мира, в котором живет Вилли Ломен, стала темой острых, как всегда, неожиданных у этого художника деко-

раций А. Г. Тышлера. На скошенном под двумя резко сужающимися книзу углами занавесе нависли призрачные, черные силуэты зданий, заслоняющих от человека небо. Кажется, никогда не попадает солнце в узкие прорезы окон, освещенных едкими косыми огнями. В недобрую колючую музыку большого города (музыку к спектаклю написал композитор А. С. Животов) проникает наивная лирическая мелодия, скользит занавес, и в проеме двух черно-белых треугольников, окаймляющих сцену, открывается дом «свободного гражданина Вилли Ломена...» И чуть далее: «Мертвенной безнадежностью веет от этого зажато со всех сторон домика, а также — от нависших над улицей сумрачных стен, от замораживающей чистоты механизированного кабинета хозяина фирмы Говарда Вагнера, от красноватого кирпича ресторанный постройки. С круто спускающейся вниз лестницей, с портретами застывших в странных позах, ко всему безразличных нагих женщин, выложенный темным кирпичом ресторан кажется вмурованной в землю погребальной ямой, приспособленной для веселья. Это сходство довершает почти невесомая мебель, графичные линии столиков, стулья, спинки которых неуловимо напоминают скелеты с растопыренными руками. Недаром так страшно становится за судьбу Вилли Ломена, когда, войдя в ресторан, он с улыбкой, с наивным вызовом ребячливо пожимает ручку стула — первое пожатие смерти».

Нам не пришлось видеть спектакль, но мы ясно его себе можем представить по яркому, красочному описанию исследователя.

Столь же интересно, зримо характеризуется и выдающаяся работа Г. Товстоногова «Оптимистическая трагедия» и ряд других спектаклей Пушкинского театра. Это, конечно, чрезвычайно отраднo.

Полную противоположность подобному анализу мы наблюдаем в главе «Ленинградские театры». Описательность, общие фразы, результативная оценочность преобладают здесь. Вот пример: «Новым крупным достижением Большого драматического театра в разработке этой же темы (коммунистического воспитания.— Н. Г.) явилась постановка «Иркутской истории» (преьера 5 марта 1960 г.) Товстоногов ставил пьесу Арбузова в намеренно концертном плане: театр мог позволить себе такой концерт ансамбля актеров, тонко чувствующих современное. На вышке условной сценической конструкции находился рояль. (Ну и что же? У Н. Охлопкова в «Лодочнице» было даже два рояля! Видимо, надо было сказать и еще о чем-то помимо рояля.— Н. Г.)

В спектакле-концерте ведущая партия принадлежала Сергею Серегину, которого играл И. М. Смоктуновский. Сергей в исполнении Смоктуновского был одним из тех людей коммунистического сегодня и завтра, которые являются художниками своего дела, своего широко понимаемого исторического призвания. Человек из будущего, он вел к будущему и Валю (Т. В. Доронина) и Виктора (П. Б. Луспекаев)».

Вот вам и весь «образ» спектакля!

Надеюсь, из этого сопоставления двух типов критических разборов спектаклей читатель сам сделает соответствующий вывод.

Не скроем, что с отдельными суждениями Р. Беньяш хочется спорить. Так, например, характеризуя спектакль Пушкинского театра «Северные зори», она пишет, что многим образам пьесы, в том числе и центральному, не хватало последовательности

развития, четкости и определенности характеров. Чрезмерное нагромождение сюжетных линий делало пьесу расплывчатой. Далее утверждается, что спектакль оказался неудачным, он недолго прожил на сцене.

Согласимся, спектакль не получился. Но виной ли тому пьеса? В этом же томе, в главе «Малый театр», сказано: «В спектакле «Северные зори» Малый театр утверждает иной метод показа народа — пристальное внимание к каждому действующему лицу. Многообразие вырастает из глубоко разработанных отдельных портретов, общее предстает как концентрация частного. Успех, которого театр добился в изображении большинства образов пьесы, определяется уже тем, что они были показаны в динамике их характеров, в развитии их судеб».

В этом различии взглядов (вот опять противоречивость оценок одного и того же явления) мы на стороне автора статьи о Малом театре. Не надо слабость, инертность режиссерской трактовки, невыразительность актерских решений отождествлять с пьесой. Как видим, в другом случае пьеса дала возможность создать произведение крупное, масштабное.

В главе о театре имени А. С. Пушкина можно прочесть такую фразу: «Гамлет» Пушкинского театра не намного опередил появление нашумевшего «Гамлета», поставленного Н. П. Охлопковым в Московском театре драмы имени Маяковского. Этот, второй, спектакль был более темпераментным, но, пожалуй, при всех неровностях ленинградского «Гамлета», его философская основа была более глубокой. И уж, во всяком случае, «Гамлет» Пушкинского театра свидетельствовал о том, что театр идет своим путем в решении шекспировской трагедии, а не повторяет того, что было уже пройдено на пути к «Гамлету» прежде».

Последнее соображение нуждалось, естественно, в доказательствах. А их нет. А доказательства необходимы были потому, что в главе «Московские театры» охлопковскому «Гамлету» дается высокая оценка, и прежде всего за то, что режиссер осветил трагедию «ярким, новым светом. Актуально и свежо прозвучала в спектакле главная тема — столкновение Гамлета-человека с миром-тюрьмой, тема ответственности человека за творимое в мире зло».

Выше мы уже говорили в связи с «Фабричной девчонкой» и «Пятью вечерами», что Д. Золотницкий старается утвердить свое весьма субъективное мнение. Вот и еще один пример субъективизма исследователя. В свое время на ленинградских сценах одновременно появились две пьесы: «Сын века» И. Куприянова и «Трасса» И. Дворецкого. К сожалению, так случилось, что в критическом запале некоторые авторы начали противопоставлять эти две совершенно несхожие пьесы. Пользы от этого не было ни драматургам, ни зрителям, ни читателям. Вместо того чтобы дать верную оценку данному факту, Д. Золотницкий настойчиво и, пожалуй, еще более откровенно «сталкивает лбами» писателей. Он пишет: Спектакль «Сын века» был лучше пьесы, внутренне противоречивой по своим стилевым тенденциям. Пьеса находилась как бы на полпути между драматургией недавних лет и драматургией нынешнего дня. Борьба старого и нового в пьесе Куприянова отразила борьбу тенденций в эстетике со-



временной драмы. Вот где неожиданно открывался острый конфликт,—но как раз такие конфликты, в принципе поучительные, по логике вещей отходили в прошлое.

В своих тенденциях и поисках «Трасса» оказалась ближе современным задачам. Здесь не были сглажены трудности борьбы и взаимоотношений, герои шли навстречу этим трудностям и убеждали в реальной ценности победы... В «Трассе» театр вел со зрителем более прямой, более доверительный разговор о жизни, чем в «Сыне века», и достиг большего успеха». Конечно, пьеса И. Куприянова далеко не свободна от недостатков. На ее слабости указывали все, кто в целом давал ей положительную оценку. И если бы спокойно и объективно об этом говорилось, никаких возражений быть не могло.

Но зачем же понадобилось Д. Золотницкому дискредитировать пьесу и спектакль Пушкинского театра «Сын века», как известно, ряд сезонов прошедший на его сцене? Уместно здесь привести и иную оценку пьесы И. Куприянова: «Показателем роста наших театров на местах оказывается, между прочим, и то, что инициатива обращения к новым, наиболее интересным пьесам принадлежит порой именно им. Так, например, пьеса «Сын века» была поставлена в театре имени Гоголя в Москве и Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина уже после того, как она впервые была показана в Казанском драматическом театре».

Последнюю выдержку мы привели из введения к тому, в котором опубликованы и полемические заметки Д. Золотницкого. Думается, приведенных примеров вполне достаточно. Возникает резонный вопрос: читала ли внимательно редколлегия том целиком, обсуждала ли его? Или обсуждение шло по отдельным главам, и люди, обремененные глубокими научными изысканиями, успевали забыть то, что было написано в ранее рассмотренных частях? По части несогласованности, разнобоя это издание надо посчитать в своем роде редкостным.

Если перед большими трудностями стояли авторы глав о московских и ленинградских драматических коллективах, то можно себе представить, какая необъятная задача стояла перед исследователем, взявшимся за написание главы «Местные театры» (автор М. Левин). Как нелегко было изучить все то, что происходило в огромном количестве театров страны за последнее пятнадцатилетие. О чем следует упомянуть, что подвергнуть более обстоятельному разбору, как не упустить из поля зрения то или другое примечательное явление, имевшее место на громадной карте театрального искусства, — обо всем этом нельзя было не думать.

Нам кажется, что вообще одному автору выполнить такую работу невозможно. Этот важнейший раздел должен был быть разработан в результате коллективных усилий. Мне лично известно, что М. Левин очень часто бывал на периферии, он знаком со многими театрами. Но в этом есть и свои преимущества и свои слабости. Преимущество в том, что живые впечатления, личное восприятие дают возможность более развернуто проанализировать тот или иной спектакль, дать ему обстоятельную, выразительную характеристику. Но в то же время получается крен в сторону только того, что М. Левин знает лучше, а другие события, быть может, и более значительные, остаются в стороне, упоминаются в одной строке.

В главе этой нередко оценки такого рода: «Очень

хорошо прочитали «Победителей» в Челябинске (постановщик Д. М. Манский, художник Г. Сегаль). Театр пристально вглядывался в душевный мир героев пьесы, стараясь показать лучшие черты каждого из них. К финалу пьесы и Муравьев (А. Т. Розанцев), и Кривенко (Е. И. Агеев), и Виноградов (Е. В. Кириллов) оказывались в одном ряду победителей».

Не теряя в обобщениях, челябинский спектакль был богат психологической тонкостью, точностью «проживания» сложных перипетий».

Сказано наукообразно, но не очень осмысленно. Нельзя не отдать должного М. Левину: он изучил и систематизировал громаднейший материал. Можно себе вообразить, сколько ему пришлось пересмотреть, отобрать всевозможных документов, чтобы представить себе относительно ясно и четко картину театральной периферии. Безусловно, этот труд кропотливый, но крайне необходимый. И ему во многом удалось привести все в довольно стройную систему. И за это уже можно автору быть благодарным.

Но, как это ни может странно прозвучать, в этом самом стремлении охватить как можно больше событий, в обилии фактов и сказывается серьезнейший порок. Воображаешь себе такое: автор составил список режиссеров, актеров, художников, имена которых он считал для себя обязательным упомянуть. Чтобы никто не остался в обиде. Действительно, спектаклей и их создателей в главе немислимое количество. А возможности для серьезного разговора нет. И вот начинается бесконечное перечисление, вроде такого: «В дальнейшем горьковский «золотой фонд» пополняется такими спектаклями, как «Старик» в Крымском драматическом театре (постановка П. П. Гайдебурова) и в Казанском большом драматическом театре имени Качалова (постановка Э. М. Бейбутова), «Егор Булычов» Ярославского (постановка П. П. Васильева), Калининского (постановка Г. А. Георгиевского), Курганского (постановка А. А. Карпова)...» и т. д. и т. п., а всего в одном абзаце упомянуто 19 спектаклей и 17 фамилий постановщиков. Для служебной справки, весьма возможно, такой метод и допустим, а вот для «Очерков истории советского театра» он явно недостаточен.

Необъятный характер предмета исследования, желание сказать и о том и об этом приводит к тому, что подобные справочные данные отяжеляют главу, не дают возможности сосредоточиться на главном, основном. Вряд ли была большая необходимость перечислять все спектакли, которые были отмечены на тех или других смотрах и фестивалях. Если уж было желание сохранить для истории эти премированные произведения, то можно было дать официальную справку в приложении.

Есть в главе и неточности: так, старый литератор В. Лебедев назван «начинающим костромским писателем», много лет проработавшие на сцене актеры Воронежского драматического театра имени А. В. Кольцова П. Вишняков и А. Чернов упомянуты в списке молодых и т. д.

Затянувшийся разговор не дает возможности более или менее подробно останавливаться на еще двух главах тома: «Театры для детей» (автор А. Гозенпуд) и «Самодельный театр» (автор В. Кукаредин).

К большому огорчению, у нас недопустимо мало и не очень профессионально пишется о детских теат-

рах (за ред. автору глав лифцированных, созданных А. лично, са было невозможн удержаться. Расчеты не вались, а за ловкое полн прочитател силы, созд товском те лиричная, и пленитель боко и пре умилительн книжечках, ском труде.

В этой гла ных прониж детского те особенностя Одним слов формаций и тических» кр Завершаю тельному те чески необл выполнение ти дела, ма не считать радующих и в государст тысяч театр

рах (за редчайшим исключением). По этой причине автору главы очень затруднительно было найти квалифицированное подспорье, особенно по спектаклям, созданным не в Москве и не в Ленинграде. А лично, само собой разумеется, все пересмотреть было невозможно. Выходит, ему также нельзя было удержаться от описательности и перечислительности. Расчеты на «местную» прессу не всегда оправдывались, а зачастую и ставили автора в несколько неловкое положение. Ну, право, нельзя без улыбки прочитать такую фразу: «Светлый образ Аленушки, полный чистоты, одухотворенности и нравственной силы, создала В. А. Ермакова. (Речь идет о Саратовском театре юного зрителя.—Н. Г.) Мягкая и лиричная, кроткая и нежная, немного грустная и пленительная в своей девичьей чистоте, она глубоко и преданно полюбила Чудище». Подобный умилительный стиль, возможно, допустим в детских книжечках, но уж никак не в солидном теоретическом труде.

В этой главе хотелось бы видеть побольше серьезных проникновений и размышлений о специфике детского театра, о его репертуарных исканиях, об особенностях режиссерских и актерских решений. Одним словом, больше обобщений и меньше информации и, конечно, меньше инфантильных «поэтических» красот.

Завершающая том глава, посвященная самодеятельному театру, выглядит не как раздел, органически необходимый для всего исследования, а как выполнение некоей необходимости. Из главы, по сути дела, мы тоже мало что можем извлечь, если не считать поражающих воображение и глубоко радующих цифр, вроде того, что в 1957 году только в государственных клубах насчитывалось около 48 тысяч театральных коллективов. Подумать только!

Известно, что ныне, как никогда, остро поставлены задачи о взаимосвязях профессионального и самодеятельного искусства. Теперь появились народные театры. Нет сомнения, что рождение их подготовлено всем предшествующим развитием. Отсюда и надо исходить в анализе деятельности самодеятельных театров 1945—1959 годов. Не стоило гнаться за многими фактами, все равно обо всем не расскажешь. Надо было внимательнее вглядеться в суть явления. Проанализировать работу немногих коллективов, но максимально всесторонне, чтобы из этого анализа неизбежно напрашивались интересные выводы.

В настоящем же виде глава «Самодеятельный театр» имеет определенный познавательный смысл, но она могла бы быть значительно глубже и содержательнее.

Труд в создание третьего тома был вложен немалый, изучено огромное количество самых разнообразных материалов, просмотрены десятки, если не сотни, спектаклей. Ряд пьес, постановок, актерских работ проанализированы глубоко, воспроизведены художественно, зримо. Рецензируемая книга завершает трехтомные очерки истории советского театра. Наиболее удачный из них второй том. В первом слишком явно сказались влияния периода культа личности, что неизбежно привело к односторонности оценок и умолчанию об именах и явлениях, без которых немыслима истинная история театра. О серьезных ошибках серьезного труда, каким является третий том, говорится в данной статье.

В целом авторским коллективом Института истории искусств проделана большая работа, но совершенно очевидно, что это издание — лишь начало подлинно научного издания истории многонационального советского театра.

## НОВАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

В редакцию пришло приятное известие — в Алма-Ате начала выходить газета «Театральная жизнь»: небольшая газета, специально посвященная творческой жизни театров и концертных организаций Казахстана.

В первом номере редакция поместила поздравления, полученные от государственных деятелей, писателей, артистов. Габит Мусрепов, председатель Союза писателей Казахстана, пишет: «Здравствуй и долгих лет тебе жизни, молодой листок, пришедший в мир прекрасного искусства, которое так волнует наш разум и чувства».

Успехов новому начинанию желают министр культуры Казахской ССР Л. Галимжанова, народный артист СССР К. Куанышпаев, народный артист СССР Шакен Айманов, народная артистка СССР, председатель правления Казахского театрального общества Р. Джаманова, композитор К. Кужамьяров.

Их волнение и радость понятны — начато большое политическое и культурное дело.

Не надо быть даже начинающим пророком, чтобы предсказать неизбежные в начале каждого нового дела трудности и ошибки. Не сразу складывается авторский актив редакции, не вдруг находит редакция верный тон, точное направление в работе. Не падает манной небесной общая литературная и полиграфическая культура издания.

И молоденькая «Театральная жизнь» не избежала ошибок. Хочется посоветовать редакции больше печатать критических статей, поменьше хроникально-рекламных. Хочется, делясь опытом, посоветовать редакции, не жалея сил, собирать вокруг газеты способных, любящих искусство людей, терпеливо работать с ними. Ведь «Театральная жизнь» может и должна стать центром критической мысли, объединяющим и учебным центром для молодых журналистов.

Правильно поступает редакция, предоставляя свои страницы самим актерам, режиссерам, работникам театров.

На поздравлениях и добрых советах можно было бы и закончить эти строки, если бы не заметка «Казахстанской правды», иронически озаглавленная «С любовной сдержанностью». Газета жестоко высмеяла неудачные выражения, фактические ошибки, литературные штампы, обнаруженные в «Театральной жизни».

С фактами трудно спорить: ошибки есть. Критиковать за них нужно. Но, дорогие товарищи из «Казахстанской правды», право, можно бы пока бы-

ло обойтись без такой публичной критики. Ведь «Театральная жизнь» только-только на ноги становится, только-только силы набирает, читателей завоевывает. Может, стоило бы на первый случай указать на эти ошибки, так сказать, в дружеском порядке. Пригласить работников «Театральной жизни» к себе, к своим редакторским столам, да и поговорить, посоветовать, научить в конце концов. Шефство взять — дело ведь общее.

Вы правы — ошибки есть, но зачем же такой вот вывод: «Что пропагандирует «Театральная жизнь», заполняющая свои страницы малограмотными материалами в жанре вечеров смеха?» Это уже поддержка, лишняя запальчивость — есть и вполне грамотные материалы; а что листок пропагандирует — вы знаете прекрасно: советское казахское искусство. Право, неуместная в данном случае риторика.

Может быть, у вас в газете не бывает ошибок, «ляпов», слабых статей? Если не бывает, мы вам завидуем. Но тем более будьте великодушны и добры к новому делу.

## ПОЧЕМУ ПЯТНАДЦАТЫМ

Молдавский театр поставил пьесу Иона Друцэ «Каса маре». Л. Латьева в газете «Советская Молдавия» и Андрей Стрымбану в газете «Молодежь Молдавии» высоко оценивают новую работу театра. «Умную, большую пьесу поставил Молдавский драматический театр. И в том, что она прошла успешно, — большая заслуга всего коллектива, который сумел передать смысл произведения Иона Друцэ, — счастья тебе, человек!» «Безусловно, новая работа молдавского театра — удача коллектива. Она испытала мастерство не только артистов, но и всех — от осветителя до режиссера».

Не мешало бы, правда, указать, справедливости ради, — чье же режиссерское мастерство было испытано в этой работе. Если бы не статья Андрея Стрымбану, в которой есть абзац, прямо обращенный в адрес режиссера, то мы бы так и не узнали имя человека, видимо, немало содействовавшего успеху спектакля. Вот этот абзац: «Что касается режиссера тов. Герлака, хотелось бы попросить его чаще поворачивать актеров лицом к зрителю, особенно, когда они говорят».

Вместе с тем автор высоко оценивает поэтические

достоинства пьесы. «Каса маре», — пишет он, — храм, откуда выходишь более чистым душою».

Итак, спектакль имеет успех, критики, отметив некоторые недостатки спектакля, приходят к единодушному выводу о том, что «Каса маре» — большая удача театра. Казалось бы, все ясно, но...

Статья Л. Латьевой начинается так: «Кажется, совсем недавно появилась в журнале «Дружба народов» (уточним — пьеса напечатана более двух лет назад. — *Ред.*) пьеса молдавского писателя Иона Друцэ «Каса маре». И вот уже 15-й театр ставит ее на своей сцене».

Это сообщение о том, что «и вот уже 15-й театр ставит», безусловно нас радует, но возникает вопрос: почему молдавский театр ставит пьесу 15-м. Почему не 1-м — ведь пьеса-то молдавская, своя, родная. Почему надо было ждать премьеры в Москве и в 14 других театрах?

Видимо, Молдавский драматический театр не мог поставить пьесу раньше, ибо имел в своем портфеле не одну отличную молдавскую пьесу, и как ни жалко, но «Каса маре» пришлось подождать своей очереди. На этом утешительном объяснении закончились бы наши вопросы, если бы не такие строки редакционной статьи газеты «Советская Молдавия»: «Наконец, никак не может пока удовлетворить работа театров с местными драматургами и композиторами. За весь сезон было поставлено только две пьесы молдавских авторов «Каса маре» и «Все в порядке». Этого до обидного мало!»

Действительно, до обидного мало, особенно если учесть, что пьесу «Все в порядке» поставил молодежный театр. Значит, Молдавский драматический поставил в этом сезоне только «Каса маре».

Право, было бы неплохо, если бы авторы статей пожертвовали одним абзацем своего критического анализа и дали бы ответ — почему же все-таки молдавский театр поставил отличную молдавскую пьесу 15-м. Ответ на этот вопрос может иметь значение для судьбы других новых пьес молдавских писателей.

## НЕОЖИДАННОЕ И ПРИЯТНОЕ ОТКРЫТИЕ

Разбирая пачки газетных вырезок, собравшиеся со всей страны на столе редакции, обнаруживаешь массу рецензий на спектакли классики — русской и зарубежной.

Приятно и разнообразие в выборе пьес. Ульяновский театр ставит «Дон-Карлоса» Ф. Шиллера, Хабаровский — «Царя Федора Иоанновича», театр эстонского города Раквере показывает «Свадьбу Кречинского», Пензенский театр поставил «Маскарад», русский театр имени Маяковского в Душанбе — «Без вины виноватые», костромичи видели «Короля Лира», волгоградцы — «Гамлета», русский театр в Алма-Ате поставил «Зыковы», а Астраханский — даже «Турандот — принцесса китайская» Ф. Шиллера.

Может быть, сдвинулось дело, может быть, театры после многих разговоров серьезно взялись за работу над классическими произведениями? Видимо, так.

## СТАЛ ЛИ ШЕКСПИР СОВЕРШЕННЕЕ?

Л. Никольская в газете «Рабочий путь» разбирает спектакль Смоленского театра «Два веронца».

Рецензент доволен спектаклем («новая работа творческого коллектива театра — свидетельство его поисков и достижений»), хотя и делает ряд серьезных упреков в адрес актеров.

По мнению Л. Никольской, режиссер спектакля Л. Белявский «вступает в полемику со многими шекспироведами, считающими, что эта комедия Шекспира «далека от совершенства» (Аникст) и что она принадлежит к числу «сравнительно мало популярных пьес» (Морозов)».

К сожалению, Л. Никольская не сообщила, удалось ли режиссеру сделать Шекспира совершеннее.

## ЕЩЕ РАЗ О „КАМЕННОМ ВЛАСТЕЛИНЕ“

В прошлом обзоре мы касались спектакля «Каменный властелин» Леси Украинки, поставленного режиссером Н. Соколовым в Крымском русском театре.

Рецензент газеты «Слава Севастополя» А. Семенов высоко оценивает усилия режиссера: «Это поистине чеканная, ажурная работа», — пишет он.

Хорошего мнения он и об игре Н. Мартона в роли Дон-Жуана, и особенно отмечает он артистку Г. Ноженко в роли донны Анны. Рецензент пишет: «Большая и вдумчивая работа потребовалась от заслуженной артистки УССР Г. Ноженко при создании образа донны Анны. И образ предстал ярким, колоритным».

Однако в статье есть некоторая непоследовательность при анализе образа Дон-Жуана, самой концепции пьесы. А. Семенов пишет: «Дон-Жуан в нужный момент не отступает перед железной властью мужа-Командора, он как бы бросает вызов всей окаменелой Испании в лице надменных, тупых грандов и лицемерных грандесс».

Но ведь это расходится с замыслом писательницы, который, кстати, цитируется в статье: «Победа каменного, консервативного начала, воплощенного в Командоре, над раздвоенной душой... донны Анны, а через нее и над Дон-Жуаном — «рыцарем свободы».

В том-то и дело, что Дон-Жуан изменил себе, приняв каменные консервативные начала, а «вызов», который он бросает, был таков, что слова «рыцарь свободы» Леся Украинка взяла в кавычки.

## „ОСТРОВСКИЙ НЕ ГОДИТСЯ ДЛЯ ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ РАБОТЫ“

Л. Попова в статье «Что произошло со спектаклем «Поздняя любовь», поддержав Республиканский русский драматический театр в Иошкар-Оле за обращение к классике, пишет в «Марийской правде»: «Выбирая из огромного наследия великого драматурга «Позднюю любовь», надо было более внимательно и с современных позиций ее читать, а не просто создавать очередной спектакль, в котором нет ни художественной правды, ни идейной глубины...»

Скажут, что пьеса шла параллельно с основной работой над «Оводом». Так надо заметить, что Островский не годится для параллельной работы...»  
Полностью согласны!

### СИЛА ТЕАТРА

С большой статьей «Партийность, поиск, успех» выступают на страницах газеты «Правда Украины» М. Акименко и М. Дроздов.

В статье рассказывается о творчестве Винницкого театра имени Н. К. Садовского. Авторы сопоставляют спектакли театра с событиями, которые происходили тут же на Винничине. Так, убедительно показывается реальная, жизненная основа, партийная направленность таких пьес Н. Зарудного, как «Антей» и «Мертвый бог».

В статье рассказывается о том внимании, какое уделяет работе театра областной комитет партии. «Контакт театра с обкомом, — пишут авторы, — полный. Секретари обкома читают новые пьесы, как читали все пьесы Зарудного, ответственные работники обкома часто бывают на партийных и общих собраниях в театре, на заседаниях его Художествен-

ного совета. Здесь они делятся своими мыслями, рассказывают, чем живет область, каковы ее ближайшие задачи и перспективы. «Генералки», общественные просмотры новых спектаклей всегда проходят с участием кого-то из секретарей обкома. Если театр гастролирует в селах, находящиеся поблизости в командировке работники обкома не преминут заглянуть на спектакль.

— А приходилось ли вам поправлять театр, убеждать, когда мнения в чем-то расходились? — спросили мы у тов. Олейника. (Тов. Олейник — секретарь Винницкого обкома. — *Обозреватель*).

— Бывает, что товарищи увлекутся, переоценят какую-то броскую на первый взгляд, но легковесную пьеску. Тогда и спорим, и убеждаем».

Авторы статьи отмечают, что главная сила театра — «в партийном руководстве, а также в том, что здесь, в отличие от многих периферийных театров, нет двоевластия. Директор театра не администратор, все внимание которого приковано к кассе, а главный режиссер — коммунист, человек большого идейного и творческого накала».

Стоит во главе Винницкого музыкально-драматического театра народный артист УССР Ф. Г. Верещагин.

### СТОИЛО БЫ ВЗЯТЬ ПРИМЕР

На постановку Г. Товстоноговым и Р. Агамирзяном телевизионного спектакля «Гром на улице Платанов» Р. Роуза откликнулись две ленинградские газеты. В газете «Вечерний Ленинград» о спектакле рассказывает А. Бейлин, в «Ленинградской правде» — Т. Марченко. Газета «Комсомолец» (Петрозаводск) отметила статью В. Иванова постановку телевизионного спектакля по повести Ф. Трофимова «Над нами наши звезды».

Хорошее начинание, с которого стоило бы взять пример всем газетам.

*Обозреватель*



**Алексей Файно**

## ИЗ ТЕТРАДИ ДРАМАТУРГА

НЕЧТО ВРОДЕ ПРЕДИСЛОВИЯ

На путь драматурга я вступил в 21-м году текущего столетия. Я имею в виду драматурга-профессионала; увлечение же мое этими делами возникло у меня с детских лет. Срок немаленький, и у меня, конечно, есть о чем рассказать, чем бы мне хотелось поделиться.

Встречи и споры...  
Премьеры и актеры...  
Режиссеры, режиссеры, режиссеры!  
Рецензенты и репортеры,  
Восторги, страхи и позоры!..

Чего только тут не было, как только все это не сочталось!

Сейчас стало появляться много воспоминаний. Закономерно. Открыли шлюзы, и через них ринулся многоводный застоявшийся поток. Любопытней всего то, что он не оказался ни мутным, ни загрязненным. Наоборот. Некоторые его участки пригодны даже для омовения.

Но дело не в этом...

Дело в том, что я, увы, никогда не был плодовитым драматургом. Так как-то вышло... Одни (близкие друзья) приписывают это прирожденной, самой вульгарной лени; другие (аналитики и прозорливцы) стараются найти для этого более деликатные причины, коренящиеся во времени и обстановке; третьи (бодряки и работяги) считают меня просто тяжело-думом; наконец, существует еще одна группа людей, наиболее грубого склада ума, которые полагают, что такая моя продуктивность вполне естественна потому, что мне и сказать-то много нечего. Может быть, оно и так, но я бы хотел просить этих последних убедиться, исходя из собственной практики, в

том, что отсутствие идей и бедность эмоций редко приводит к молчанию, а скорее, напротив, — порождает безудержное и катастрофическое многословие.

Но дело опять-таки не в этом!

Дело в том, что хотя я написал за свою жизнь пьес не так уж много, но зато каждая из них всегда обростала у меня обильным и разнообразным материалом. Тут были всякого рода заметки, записки, наброски, фрагменты, варианты, изыскания и размышления. Текущий опыт, возврат к прошлому, мечты о будущем... Многое, как мало интересное, я уничтожил, но кое-что сохранилось, и вот наиболее завершенное и оформленное из этих «Тетрадей драматурга» я бы и хотел предложить вниманию читателя в виде моих театральных мемуаров. Я не стремлюсь к полной объективности и холодному беспристрастию — воспоминания дело лирическое, даже интимное, и себя в них никуда не спрячешь, — но я постараюсь обойтись прежде всего без вранья, что, хоть я и драматург, мне, надеюсь, все-таки удастся.

Пишу я пока главы вразбивку, без хронологической последовательности, с тем, чтобы потом соединить их в одно цельное повествование. Часть из них с любезного разрешения редакции журнала «Театр» появится в сборниках, посвященных отдельным деятелям театра. Хотелось бы мне написать не только театральные мемуары, а пошире — скажем, записки москвича, с начала нашего, даже конца прошлого века, но это дело будущего. Как успею...

Пока же прошу переключить ваше внимание на одного из замечательных наших артистов — Николая Мариусовича Радина, с которым я был близок последние семь лет его жизни.



## РАДИН

Я увидел его из окна вагона, когда поезд не успел еще остановиться. Его высокая элегантная фигура в темном пальто и мягкой шляпе отчетливо выделялась в предрассветных сумерках раннего апрельского утра. Он стоял на перроне Краснодарского вокзала и внимательно следил за подходящими вагонами. На его губах и в прищуренных глазах, как мне показалось, бродила лукавая, чуть ироническая улыбка.

— Уж не по моему ли адресу, — подумал я, и мне стало немножко не по себе. В самом деле, прикатил автор из Москвы, чтобы выходить на вызовы и аплодисменты!.. И неумно, и нескромно... Но я все же двинулся к выходу, смущенный и нерешительный. Моя жена, замешкавшись с носильщиком, шла несколько позади.

Увидев нас, Радин экспансивно взмахнул руками и как-то сразу очутился рядом. В его улыбке не было и тени насмешки — она была полна приветливого, взволнованного, искреннего гостеприимства. Неловкость моя исчезла, и я в полном восторге потянулся к нему целоваться. И тут же вдруг почувствовал, как меня мягко, но энергично отстраняют, а через секунду увидел сбоку, пониже себя, голову

Николая Мариусовича с безукоризненным пробором, почтительно склоненную к руке моей жены. Потом Радин выпрямился, отступил на шаг и с уверенной спокойной грацией широко открыл мне свои объятия.

— Первый урок, — подумал я, уткнувшись носом в мягкий ворс радинского пальто. — Что еще будет? Но никаких уроков больше не последовало, а сразу возникло непринужденное и очень сердечное общение. Беседа лилась непрерывно, легко и оживленно, переходя с предмета на предмет, и по дороге в город, и в номере гостиницы, очень просторном, почти роскошно обставленном, но в высшей степени холодном.

И Радин, прощаясь с нами и приглашая к завтраку, зябко поводит плечами, старательно растирал остывшие руки и даже поднял воротник пальто. При этом он рекомендовал нам воспользоваться пока удобствами отеля, отдохнуть после дороги, а главное, хорошенько согреться. И в глазах его снова мелькнул лукавый блеск, но это был уже взгляд близкого, своего человека, так сказать, собеседника, которого можно и нужно понимать с полуслова.

«Человек с портфелем», смотреть которого мы с Лидией Алексеевной и приехали из Москвы, шел только на следующий вечер, и вышло так, что Радин с Шатовой два дня были свободны от спектакля и репетиций. И мы все это время почти не разлучались. Либо сидели у них в домике на очаровательной застекленной верандочке, увитой диким виноградом, либо очень много гуляли. Мы ходили и в ботанический сад, и на берег разлившейся Кубани, и к просторам душисто-влажной, весенней степи. А вечером бродили по неярко освещенным улицам города среди мягкого слитного гула южной толпы. И говорили, говорили, говорили...

Николай Мариусович много рассказывал о себе, не столько о работе в театре, сколько о своих личных делах, о своих переживаниях, о своих потерях и обретениях, о своих разочарованиях и привязанностях. Он был тогда несколько травмирован московским конфликтом в театре бывший Корша, что и заставило его временно переключиться в Краснодар. В его словах нередко звучала горечь и обида, всегда, впрочем, растворенная в великолепном юморе, в неожиданной шутке.

Радин был чудесный собеседник, он умел не только интересно и разнообразно строить беседу, никогда не утомляя партнера длинными рассказами, он умел также замечательно слушать, активно, творчески внимательно, поощряюще. Мы уже забыли, что познакомились совсем недавно. Наше естественно возникшее общение перешло в подлинное сближение, которое потом и легло в основу настоящих дружеских отношений. Как это вышло — не знаю, скажу только, что в эти первые дни нашего знакомства мое представление о Радине, основанное на виденных мной многочисленных ролях, претерпело значительную метаморфозу. Я готов был встретить блестящего, галантного обольстителя, может быть, даже соблазнителя, обаятельного скептика, может быть, даже циника, человека парадоксальных идей и не очень точных принципов, фланера и денди, мужественного и умного, но беспечного и немножко утомленного от удач и успехов; а вышло совсем наоборот: я видел, вернее, чувствовал рядом с собой человека очень нежного, почти робкой души, застенчивого и не очень решительного, всегда ищущего поддержки и поощрения, ранимого даже по пустяковым поводам, человека каких-то смутных печалей и надежд. И наряду с этим в нем уживался человек легкий и гибкий, остроумный и даже озорной, обладающий при этом громадным (что сливалось у него в одно) как жизненным, так и сценическим опытом.

Я поделился многими впечатлениями с моей женой, к которой Радин обращался как-то больше и чаще, чем ко мне, и не из соображений вежливости, а скорей в поисках женской чуткости и по-

нимания, идущего от сердца,— и Лидия Алексеевна вполне целиком со мной согласилась. Надо сказать, что и в дальнейшем при последующих встречах это первоначальное ощущение нами Радина не поколебалось, а, наоборот, окрепло.

Наступил вечер «Человека с портфелем». Я, разумеется, волновался, хотя спектакль прошел уже не один раз и всегда, как мне сказали, с неизменным успехом. Елену Митрофановну я себе представлял в роли Зины и уже предвкушал будущее удовольствие, а Николай Мариусович в роли Гранатова был для меня все же загадкой. Сам он мне ни словом не обмолвился о том, как он работал над образом, как он его трактует, ни о чем меня не спрашивал, ничего мне не объяснял.

— Успеем поговорить после спектакля, — говорил он. — Потерпите!..

В Радине была глубоко заложена неприязнь ко всякого рода театральной словесности, к разным вскрытиям, раскрытиям и т. п. Сам того, возможно, не сознавая, он придерживался правила Гёте: *Bilden Künstler! Rede nicht!*

Я уже говорил, что до нашего личного знакомства в Краснодаре я хорошо знал Радина как актера, видел его во многих и разнообразных ролях как классического, так и современного репертуара, как в наших отечественных пьесах, так и в пьесах западных авторов. Началось это давно, с моих гимназических лет, с коршевских утренников и пятниц, и позднее, особенно в период триумфального расцвета радинского таланта, в драматическом театре Суходольского (1914—1918).

На спектакле «Нечистая сила». Слева направо: (в первом ряду) А. Толстой, М. Блюменталь-Тамарина, Б. Борисов; (во втором ряду) Е. Полевцкая, Н. Радин, И. Цевцов







Н. Радин и Е. Шатрова в комедии Вернейля «Ложь»

Все вспомнить или даже все перечислить было бы трудно, да вряд ли и нужно в данном контексте. Каждый созданный Радиным образ требует пристального и вдумчивого разбора. Хочется только сказать, что Николай Мариусович не был актером перевоплощения, он даже редко менял внешний вид и избегал прятаться за гримом. Он всегда нес себя в своей радинской исключительности, но всегда был неожидан, оригинален, неповторим. Преодоление подражательности (даже высоким образцам) лежало в основе его творческой программы, о чем он и сам любил говорить в своих немногочисленных театральные беседах. Роль, в которой он не находил для себя хотя бы элемента новизны, еще не показанного и не игранного, была для него мертва и неинтересна. И потому зритель обычно шел на спектакль с участием Радина как на «открытие».

откуда они и черпали блестящий материал для своих виртуозных комедийных пируэтов.

Радин же, отнюдь не революционизируя Шоу и не утяжеляя его, просто-напросто раскапывал эту поверхность и опускался во внутренние пласты замысла, где и чувствовал себя как дома.

Радин играл ученого, специалиста в области фонетики, ученого-англичанина, именно — англичанина, а не какого-либо иного европейца, играл одержимого своей наукой джентльмена, но немножко чудака и безотчетного, почти инфантильного эгоиста. Весь этот комплекс черт Радин сумел дать суммарно уже в первой картине — под дождем, во вре-

<sup>1</sup> Я не говорю об американском Хиггинсе в оперетте, Хиггинсе поющем и танцующем. Это уже, так сказать, из другой области.

Но, раз утвердившись в роли, Радин никогда не подчеркивал своего изобретательства, не кокетничал своим новаторством. Он всегда и неизменно был прост и естествен, уверен и правдив почти до будничности, убедителен без малейших усилий что-то доказывать или как-то ошеломлять. Это был стиль самого высокого театрального реализма.

И этот стиль насытил и пропитал собой весь многогранный и многоцветный радинский репертуар от классических монументов (Шекспир, Мольер, Шиллер, Гюго, Грибоедов, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин), через образы в творениях его современников (например, Бельский в «Касатке» А. Н. Толстого или Манчини у Леонида Андреева в «Тот, кто получает пощечины») до легкомысленных безделушек французских комедиографов, как, например, «Тревожный звонок», «Любовь—сила», «Золотая осень» и т. д., в популярной «Мисс Гоббс» Джерома, во всех комедиях Оскара Уайльда, а также и в более весомой драматургии Б. Шоу.

И вот тут особенно вспоминается профессор Хиггинс в комедии «Пигмалион». Мне пришлось видеть много Хиггинсов, и не только своих, отечественных, но и зарубежных — одного немца, одного австрийца и одного шведа, игравшего также на немецком языке<sup>1</sup>. Это были все мастера своего дела, имена, так сказать, гастролеры. И все они играли безупречно эту парадоксальную, оригинально построенную и все же салонную комедию, комедию озорную и все же respectable, несмотря на ее эксцентричность и социальные контрасты. Все они, ловко жонглируя идеями и афоризмами драматурга, скользили по поверхности пьесы, полированной до блеска,

ия театрального разъезда, чтобы потом развивать их, в повторах и репризах, на протяжении всей пьесы.

От просторного, немного будто даже мешковатого, но строго элегантно темного-серого костюма, пытливого взгляда из-под поблескивающих стекол очков, быстрой, почти нервной походки, слегка сутуловатой спины — до резкого тембра голоса с богатейшими переходами интонаций, Радин — Хиггинс был слеплен из одного материала, представляя собой, хоть не совсем обычный, но органически цельный социальный и национальный тип.

Всегда беспощадно логичный, полный здравого смысла и лишенный малейшей сентиментальности, он был при этом, или именно поэтому, душевно ограничен и очень одинок в своем маленьком мире. Без понимания того, что существует иной мир, сложный, таинственный и неумолимый.

Не знаю, в какой сцене и в каком именно месте в Радине — Хиггинсе вдруг возникают первые признаки перемены, когда его реакция замедляется и на отработанную схему жизненных представлений ложится пелена задумчивости и недоумения.

Я вспоминаю замечательную картину возвращения ночью с великосветского бала. Мужчины во фраках, Элиза в роскошном вечернем туалете, Хиггинс утомлен, истощен, больше — он опустошен. Все кончилось. Финиш. Эксперимент удался на славу, экзамен сдан блестяще. И его сдала не Элиза — она тут ни при чем, — экзамен сдан им, им одним, профессором Хиггинсом, его мастерством, его гением. А сейчас делать больше нечего, и упражняться не в чем, и спешить некуда. Надо просто спать. И Хиггинс зевает. Какой это был зевок! Нарочитый, вызывающий, оскорбительный и при этом по-детски рассчитанный на какую-то реакцию, на эффект, полный надежд на взрыв, на протест, может, даже на слезы и бурное объяснение.

Но ожидания Хиггинса не оправдались, и в сцене, когда Элиза швыряет в него домашние туфли, разочарованный и обозленный, он резок, груб, почти истеричен. Но мы уже ясно чувствуем, что он покорен, что все поведение его — это лишь бравада мужчины накануне капитуляции.

Я опускаю последние переходы и оттенки в отношении Хиггинса к Элизе, мне вспоминается только самый финал пьесы.

Обычно все виденные мной Хиггинсы в конце торжествовали победу. Они ликовали и пожинали плоды. А Радин в той недоговоренности, которая есть и у Шоу (сцена с галстуком), показывал человека прежде всего бесконечно счастливого и как бы удивленного этим своим счастьем, этим неожиданным пленом. Это было дано и в несколько испуганном, ищущем взгляде и в приподнятых бровях, и в каком-то полузаторможенном движении к ней, к своему творению, к своему шедевру, к своей Галатее...

И перед самым закрытием занавеса в воздухе как бы звучал без слов итог пьесы: так вот, значит, какова она, эта жизнь, подлинная жизнь человеческой души, к которой может привести и такая узкая тропинка, как изучение фонетики лондонских диалектов.

□

Все эти мысли и воспоминания пронеслись у меня в голове, когда я сидел уже в полузатемненном

зрительном зале Краснодарского театра и, прислушиваясь к гулу голосов, ждал начала спектакля «Человек с портфелем».

— И вот этот артист, — думал я, — этот самый Радин будет играть роль, написанную мной, и будет произносить мои слова. Во рту у меня было сухо-вато, а в животе пробежали холодные волны.

Запоздавшие зрители, рассаживаясь по местам, перегваривались и даже смеялись. Это мне казалось бестактным, даже вызывающим.

Но вот наконец занавес дрогнул, на мгновение задумался — стоит ли ему вообще на этот раз открываться, и потом, шурша и надуваясь, раздался в обе стороны.

Должен сознаться, что первый акт вызвал во мне некоторую настороженность. Вернее, не весь акт, а его финал. Все первые сцены (с матерью, Лихомским и Редуткиным) Радин проводил очень сдержанно, скупо, но точно и выразительно. Не раскры-



Н. Радин в роли Болинброка (Малый театр, «Стакан воды»)



Н. Радин в роли Мерца (Театр б. Корша, «Инженер Мерц» Л. Никулина)

ваясь, не ставя резких акцентов, он как бы заманивал зрителя, интриговал его. Но вот в конце акта — перед убийством Лихомского — Радин вдруг преобразился и перешел на какую-то условно-театральную манеру игры. Он надвинул жестом апаха на глаза кепку и стал злодейски красться вдоль стены вагона, хотя это не было вызвано никакой необходимостью.

— Что же это такое? — думал я с тревогой. — Ведь это не потому, что не в его, Радина, привычках выбрасывать людей с поездов под откос; это потому, что в данном случае, в данной ситуации, он не поверил автору, он тут мне не доверяет.

За кулисы я в антракте не пошел, остался сидеть в партере, и мне казалось, что зрители, проходя мимо, усмеваются на мой счет и даже как будто что-то шепчут друг другу.

Но со второго акта пошло все по-другому, неожиданно и незабываемо.

Радин вошел в свою стихию и чеканной, уверенной игрой все больше захватывал и покорял зрителя.

Обычно Гранатова играли в замкнутой, тяжелой, даже несколько зловещей манере. Радин же, говоря языком шахматистов, избрал открытую партию. Он был подвижен, быстр, неутомим и жизнелюбив. Начав свой путь с преступления, он устремился вперед, и уж никакие преграды не могли его больше остановить. Это было закономерно и фатально. Он как бы фехтовал на все четыре стороны, делая выпады, защищаясь и вновь атакуя. Особенно хорошо и разнообразен он был в дуэтных сценах с Зиной — Шатровой, сверкая отточенным клинком диалога, как, например, во втором акте (мольба о помощи и признание в любви), в проходной встрече третьего и в последней сцене четвертого (разоблачение Гранатова и неудачный выстрел потрясенной Зины).

Чрезвычайно убедителен он был также в сцене с Тополевым, избрав ход лицемерного послушания, мнимой покорности. Мне кажется, что весь зрительный зал вместе с Зиной, спрятавшейся за шкафом, готов был верить искреннему раскаянию Гранатова. Оба монолога, как и в третьем акте, так и особенно в финале, Радин произносил с тончайшей отделкой деталей, но в стремительном и страстном нарастании. Пользуясь музыкальным термином, это было «аллегро кон фуоко». И когда он только успел так скрупулезно разметить партию роли? Или это просто была интуиция артиста, закрепленная опытом и проверенная мастерством? Я слушал и не верил ушам своим. Я перестал понимать: где тут Гранатов, где Радин и где тут, между прочим, я?..

За финальный монолог меня много упрекали, вплоть до самого недавнего времени. Что я, мол, допустил психологическую ошибку, согрешил против правил и что Гранатов не мог бы никогда себя обнажать в такой форме и так исповедоваться во всех своих грехах и преступлениях. Но Радин и не исповедовался и отнюдь не просил пощады. Он меньше всего заботился о том, что его публичная декларация может принести пользу обществу. Это был последний пир его души, самоопоеение на краю грозной бездны. Каким он был, таким и остался — воинствующим эгоцентриком и одиночкой. Сбрасывая маску за маской, личину за личиной, он как бы освобождался от пут, которые сам на себя наложил, освобождался в преддверии ближайшей и неминуемой личной катастрофы.

У меня одно время было в плане пересмотреть этот монолог, исправить его, изменив некоторые мотивировки, но, увидев и послушав в Гранатове Радина, я это попечение отложил.

При выходе из театра, в толпе зрителей меня остановил какой-то гражданин средних лет, небольшого роста, в чесучевой поддевке, с пышными черными усами. По всем признакам — местный житель. Хлопнув меня по плечу, он спросил:

— Ну, что скажешь?

Я не знал, что и о чем мне с ним говорить.

— Ничего не скажешь? И правильно! И молчи. А вот, когда вернешься в Москву, скажи там им, как у нас здесь играют.

И отошел.

В этом «им» было грандиозное, ничем не поколебимое сознание своего абсолютного превосходства.

После спектакля, на банкете в Пединституте, среди профессуры, преподавателей и приглашенных,

Радин уже почти в самом конце подошел ко мне с бокалом вина и сказал не в очень даже, как мне показалось, дружелюбном тоне:

— Ну?..

— Что — ну?

— Давайте теперь разговаривать.

— Стоит ли, Николай Мариусович?

— Неужели так безнадежно?

Я хотел ответить и не смог, а только посмотрел на него влюбленными глазами и беспомощно развел руками.

Радин понял меня и поцеловал в лоб.

— А теперь послушайте меня, автор. Репетиций было мало. Это неизбежно при здешних условиях. Но я продолжаю работать. Не только дома, а всюду и всегда. Даже на сцене, даже во время спектакля. Вот и сегодня, например, уже в вашем присутствии я пытался кое-что изобрести в конце первого акта. Вы заметили?

— Н...нет...

— Врете! Я знаю, это плохо. Я отменю. И помните одно, милый автор, как я играю сейчас — мне еще

неясно. Но одно я знаю твердо: буду я играть лучше, и гораздо лучше. Вы мне верите?

Я все еще молчал, побежденный, счастливый.

— Надо верить! — добавил он, легко вскочил, подлетел к моей жене и пригласил ее на вальс. Ему было тогда только пятьдесят шесть, и вальсировал он, как молодой бог.

Через день или два мы уезжали, с грустью покидая милый весенний Краснодар. А в нем — двух очень близких, дорогих друзей. На вокзале, опять почему-то очень ранним утром, мы прощались и чуть ли не обливались слезами.

□

В следующем сезоне Радин и Шатрова уже не служили в Краснодаре, а вернулись в Москву, снова в театр бывший Корша, в свободное же время они участвовали в больших и длительных гастрольных поездках. Мы переписывались довольно интенсивно, но, к сожалению, у меня сохранились далеко не все радинские письма. В то время мы с женой тоже подолгу разъезжали по Союзу, все время меняя места. Очевидно, при переездах многие письма затерялись.

Николай Мариусович любил писать письма, писал их охотно, со вкусом, придавая им всегда очень живую, оригинальную, не лишённую литературной отделки форму. Я утверждал, что у него изысканный эпистолярный стиль, и Радин делал вид, что сердится на меня за это.

В одном из своих посланий из Кисловодска он мне писал:

— Amicissime! Писателю писать трудно, то есть мне трудно писать вам, писателю, но, конечно, и вам — писателю — писать тоже трудно. (Вероятно, поэтому вы так мало и пишете.) Вы все с меня смеетесь. Выдумали, что у меня высокий эпистолярный стиль! Я даже не знаю, что это такое. И вот, душа рвется к соединению с вами, а перо от конфуза трясется в руке, как цуцик на морозе. Да примите же вы меня когда-нибудь всерьез!!! Я же больной, усталый, потерявшийся человек! Ага! Я пощекотал ваше предсердечье! Вам стыдно, вы сняли очки и задумались. Вы ищете поддержки в глазах Лидии Алексеевны, но у этой чуткой, нежной женщины вы встретите только справедливую укоризну...

И дальше вдруг:

— Прочтя всю эту чепуху, вы, конечно, сразу догадаетесь, что мне писать решительно не о чем. Но вы пожелали, вот и казнитесь. Ну, что мне сказать? Да, — о погоде. Стало теплее... и т. д.

□

В конце 1928 года мы с женой побывали за границей и привезли оттуда новую пьесу Вернейля «М-сье Ламбертье», которую видели в Лейпциг-театре в Берлине с Бассерманом и Люци Мангейм в главных ролях. Вернее, не в главных, а единственных, потому что в трехактной драме действуют только два лица, не считая телефона. По жанру — это психологический детектив, то есть раскрытие тайны без участия сыщиков и преступников. Тема — ревность к прошлому, подозрительность, доходящая до мании и приводящая к катастрофе. Пьеса эта имела за границей громадный успех, став гвоздем сезона во многих европейских столицах. Мы с женой сразу поняли, что обе роли — великолепный мате-



Н. Радин в роли Звездинцева (Малый театр, «Плоды просвещения»)

риал для актерского мастерства Радина и Шatroвой. И действительно, они оба ухватились за нее с жадностью и азартом.

Лидия Алексеевна быстро сделала перевод, я слегка отредактировал текст, применяясь к условиям нашей сцены, и пьеса, которой, по предложению Николая Мариусовича, мы дали название «Ложь», была разрешена к представлению, но... лишь для гастролей по некрупным городам Советского Союза.

Однако, несмотря на это, оба артиста тщательно подготовились к поездке, обогащаясь взаимно, помогая друг другу, и отправились в путь летом 1929 года.

В небольшом объяснительном проспекте к гастролем я, между прочим, писал:

— ...Вернейль в тонкости знает законы театра, он в совершенстве владеет тайнами сценического механизма.

Он строит роль непринужденно и четко.

Характеристику он дает в действии, скрепленном самой обычной, но и самой выразительной «разговорной речью».

Положения, в которые ставит Вернейль своих героев, всегда неожиданны и в то же время естественны. Их ожидаешь неизбежно, и в то же время они поражают.

Зритель следит за развитием действия, заатаив дыхание. Его внимание не ослабевает ни на минуту. Он предугадывает будущее, он даже не ошибается, но все же всегда остается побежденным.

Произведение Вернейля по своему стилю совершенно исключительно подходит к характеру талантов и художественной манере и Радина и Шatroвой.

Пьеса дает возможность в очень простых жизненно правдивых формах достигать высокой театральности, а это, по существу, и является настоящей силой обоих артистов.

Прогнозы мои полностью оправдались. Спектакль имел громадный успех, и театральное турне Николая Мариусовича и Елены Митрофановны, хоть и по некрупным городам, само по себе носило триумфальный характер.

К сожалению, мне не пришлось видеть этот спектакль, наши маршруты не скрещивались ни в одном пункте, но, судя по рецензиям и главным образом по рассказам очевидцев (и не только друзей), игра обоих артистов была подлинным концертным дуэтом, тончайшим по филигранной шлифовке и волнующим глубокой жизненной правдой.

□

Живя в Москве сравнительно недалеко друг от друга, мы часто встречались с Николаем Мариусовичем. Он заходил к нам на Петровский бульвар, по дороге к театру бывший Корша или из театра домой. А мы бывали у него на Малой Дмитровке (теперь ул. Чехова) в большом доме, в большой, несколько мрачноватой квартире.

Когда из Ленинграда наезжал Алексей Николаевич Толстой с первой своей женой, Натальей Васильевной Крандиевской, в этой квартире устраивались обычно ужины, не очень многочисленные по количеству участников, но полные непринужденного веселья, всякого рода воспоминаний, рассказов, как театральных, литературных, так и личных.

На эти вечера приходил кое-кто из коршевских

старых сослуживцев Николая Мариусовича, Павел Сухотин, а также старичок, театральный администратор М. Разумовский, занимавший одну из комнат в квартире Радиных и боготворивший ее хозяев. К остальным он был суров, придирчив и неумолим, особенно если дело касалось контрамарок. Это тоже давало повод для всякого рода шуток и контр-каверз.

Маленькие эти пиры, отличавшиеся не только количеством, но и тонким качеством яств и питья, вплоть до устриц и французского Шабли, затягивались обычно до самого утра.

Мы с женой присутствовали на них преимущественно на положении слушателей и потребителей, замороженные и ошеломленные не совсем привычной для нас обстановкой. Наши скромные реплики тонули как в бурных сочных монологах Алексея Николаевича, так и в острейших, полных иронии и сарказма интермедиях Николая Мариусовича.

Но больше я любил наши беседы с Радиным вдвоем в его кабинете, обычно днем, когда он бывал свободен от репетиций. Здесь Николай Мариусович как бы преображался, и опять предо мной возникал тот образ, который поразил меня при нашем краснодарском знакомстве.

Самоуверенность, корректность, даже некоторая надменность исчезали начисто, и опять я общался с человеком встревоженным, смятенным, чего-то ищущим, что-то стремящимся понять. Разница в возрастах между нами была немалая, больше двадцати лет, и Радин, относясь ко мне с доверием и настоящей симпатией (позволил себе это утверждать), соединял в этом чувстве и дружеские, и отеческие ноты. Ему всегда хотелось поделиться со мной чем-то самым серьезным и самым главным в своем опыте и в своих раздумьях.

Он читал мне фрагменты из личных записей и заметок разных лет, отрывки из писем к нему его друзей и сослуживцев и собственные сохранившиеся черновики. Тут мелькали такие имена, как Синельников, которого Радин считал своим первоучителем, Комиссаржевская, Савина, Горелов, Павленко и многие другие.

Это уже были не анекдоты, не беглые зарисовки, не забавные эпизоды,— это были вдумчивые, острожные и почти всегда доброжелательные характеристики. Как будто Радин хотел вызвать в своей памяти самое светлое, самое чистое, чтобы закрепить это в своей настоящей жизни. Создавалось впечатление, что Николай Мариусович постоянно как бы хочет освободиться от чего-то наносного, мелкого, случайного, сорного, что мешает ему по-настоящему жить, понимать жизнь и людей. И мне всегда казалось, что в Радине наряду с очередными театральными и актерскими задачами жила какая-то сверхзадача, настойчивая, но трудно определимая, и что эта сверхзадача была связана каким-то образом с полстовской идеей личного нравственного совершенствования. Позднее эту мою догадку полностью подтвердила Елена Митрофановна Шatroва, в то время как сам Радин в этих наших задушевных беседах никогда не ссылался на Толстого, не цитировал его и даже редко называл его имя.

□

В этот период Радин стал чаще выступать в Советских пьесах. За ростом нашей драматургии он

следил с пристальным, ревнивым и требовательным интересом. Он часто задавал мне в этой связи всякого рода, иногда и каверзные вопросы, на которые я, находясь сам внутри процесса общего драматургического развития, часто не мог объективно и вразумительно ответить.

Между другими ролями он сыграл также инженера Мерца в одноименной пьесе Л. Никулина. Пьеса эта в известном смысле была написана как полемический отклик на «Человека с портфелем». Мерц — положительный герой, беззаветно и честно отдающий все свои творческие силы Советской Родине, и Радин создал образ, полный искреннего пафоса и темперамента. Помимо спектаклей я помню концерты, в которых Радин выступал с монологом Мерца и всегда имел единодушный, шумный успех.

□

В 1932 году Радин вступил в труппу Московского Малого театра. В этом шаге была своя закономерность, и мне понятно, почему переговоры с Художественным театром так ни к чему и не привели. Хотя Николай Мариусович и не говорил мне об этом прямо, но мне казалось, что он опасается чрезмерной художественной регламентации, в каких бы высоких формах она ни выражалась. Его артистической индивидуальности было бы тесновато и холодно в строгом орденом капитуле великого МХАТ. Более старинные и более просторные традиции Малого театра были ближе его душе, в них он чувствовал себя естественнее, свободнее и органичнее.

Я помню две роли, сыгранные Радным в Малом театре, два замечательных созданных им образа: в «Плодах просвещения» — Звездинцева и лорда Болинброка в «Стакане воды» Скриба.

В «Плодах» Радин в молодые годы играл и Вова, и Григория, и вот теперь, к шестидесяти годам, воплотился в Звездинцева. Так обычно и постаревшие Чацкие с течением времени переходят от протестов и обличения к бюрократическому консерватизму Фамусовых.

Звездинцев Радина — чрезвычайно колоритная фигура, как во внешнем облике, так и во всех деталях характера и общения с людьми. Статный, представительный, с военной выправкой, он весь во власти своей маниакальной идеи. Это — весьма приятный, мягкий в обращении, доверчивый до наивности, очень воспитанный и очень глупый барин. С его лица не сходит постоянное, почти восторженное удивление перед непостижимыми загадками бытия. Оно не покидает его не только при общении с медиумами, профессорами и своими единомышленниками-спиритами, но и с домочадцами, прислугой и прибывшими с челобитной мужиками. Мы видим, что просвещения в нем не так уж много, но что плоды такого просвещения грандиозны по своему торжествующему идиотизму. Убежденность Звездинцева не поддается никаким колебаниям, он верит и любит свою затею, не может и не хочет с ней расстаться.

Особенно хорош Радин — Звездинцев в финальных сценах после разоблачения Таниных проделок.

Трудно забыть интонации Радина в маленьких проходных репликах, когда жена ему говорит, что его обманывают как самого глупого человека.

«То есть в чем? Я не понимаю, какой обман». В этом словечке «какой» было столько веры и столько снисходительной жалости к тупым, непросвещенным людям!

Или дальше:

«А дитя, которое ясно видела Мария Васильевна. Да и я видел... Это не могла же сделать эта де-вушка».

Слова «да и я видел» Радин произносил после небольшой паузы, несколько понизив голос, как бы обращаясь к себе самому и преодолевая возникшие смутные сомнения.

«Барыня. Вы думаете, что вы умны, а вы — дурак!»

Звездинцев. Ну, я уйду, Алексей Владимирович, пойдете ко мне».

В этой сцене первую скрипку играет профессор Круглосветов со своими псевдонаучными тирадами, но Радин с малым количеством не очень эффектных слов его полностью перекрывал, и это последнее «я уйду» в ответ на грубость супруги звучало величественно, почти как галилеевское «а все-таки она вертится».

□

И вот — лорд Болинброк. Громадный диапазон. Радин играл эту роль после Южина, который был очень хорош, но уже тяжеловат и силен главным образом в резонерском регистре образа. Радин же был весь — подвижность, натиск и грация. При этом ни одного лишнего жеста, ни малейшей суеТЫ. Рисуя придворного, царедворца с головы до ног, обольстительного кавалера и тонкого дипломата, Радин ни минуты не забывал показать в своем Болинброке прежде всего министра и государственного деятеля.

Скриб искусно привинтил к искрометным положениям своей комедии исторический фон, эпоху королевы Анны, политику Англии в борьбе за испанское наследство и т. п. Болинброк — убежденный тори, сторонник мира с Францией и разумных компромиссов на почве здравого смысла. Радин выдвигал на первое место именно эту характеристику роли, попутно увлекательно и непринужденно расширяя узоры интриг в столкновениях Болинброка со своей соперницей, герцогиней Мальборо.

Запомнилась мне особенно одна сцена, уже не помню в каком действии комедии, но где-то ближе к финалу. Болинброк одерживает блестящую победу в очередной стычке с герцогиней, он весь полон торжества и даже злорадства. Но Радин прежде всего показывает не это, а глубокое, проникнутое скорбной печалью сожаление, что ему, рыцарю и джентльмену, пришлось так грубо обидеть даму. Склонив голову несколько набок и пряча улыбку, он сочувственно наблюдал за своей неистовой жертвой, потом, отвесив церемонный придворный поклон, он делал изящный поворот и удалялся легкой, почти танцующей походкой далеко в глубь сцены по анфиладе дворцовых апартаментов. Были видны только его спина, аллонжевый парик, спадающий на плечи, и кончик шпаги, торчащий из-под расшитого золотом кафтана. Проход был достаточно длительным, но радинская спина была до такой степени красноречива, экспрессивна и, я бы сказал, музыкальна, что зрительный зал каждый раз в этом месте не мог удержаться от грома рукоплесканий.

□

К этому времени здоровье Николая Мариусовича несколько ухудшилось. Он часто жаловался на разные недуги и, посмеиваясь над докторами, охотно и тщательно лечился. Вообще, в быту Николай Мариусович был очень аккуратен, даже педантичен. В кабинете, например, среди бумаг и книг царил безукоризненный, строго продуманный порядок, нарушение которого доставляло ему искреннее огорчение.

В гастрольные поездки Николай Мариусович уже больше не пускался, это его утомляло, он очень любил проводить отпуск где-нибудь в захолустном тихом местечке, и большей частью один. Так, я, например, помню его отъезд в городок Гадяч, на родину гоголевского Ивана Федоровича Шпоньки. Там он жил на окраине, в уютной мазанке с палисадником, в котором пестрели большеголовые подсолнухи, а под домом хрюкал поросенок. Николай Мариусович в жаркий полдень сидел на маленькой терраске, поджаривал на примусе цыпленка и в ожидании вкусного завтрака либо размышлял на свои любимые этические темы, либо писал письма. И эти письма из такого вот Гадяча всегда были полны душевного покоя и какой-то буколической умиленности.

А в Москве врачи все чаще укладывали Радина в постель для передышки и восстановления сил. Мы его в эти дни часто навещали, обычно днем. Он лежал на белоснежных подушках, с открытым воротом тончайшей сорочки, красивый, томный, чуть ослабевший, и, держа за руку собеседника, говорил негромким, чуть прерывающимся голосом. Но по ходу беседы он как будто забывал о болезни, в его глазах опять зажигался озорной блеск и в его рассказах о переживаниях и наблюдениях пациента опять искрился неисчерпаемый запас иронии и шуток. При этом он очень любил слушать и рассказы навещавших его друзей и слушал всегда очень внимательно, сочувственно, расспрашивал о мельчайших подробностях, сердился, когда что-нибудь пропускали. Он давал советы, «учил жизни», как он сам это называл. Но эти советы так неожиданны и парадоксальны, что трудно было понять, шалит он или говорит серьезно.

Характерно, что в беседах этих тема театра почти всегда отсутствовала. То ли Николай Мариусович ощущал в эти годы известного рода пресыщение своей профессией, то ли он сознавал, что вернуться в театр прежним Радиным — может быть, даже и недавним — он уже не сможет.

Катастрофа произошла все-таки неожиданно, в са-

мом конце 1934 года. Кровоизлияние в мозг и потеря речи. Узнать об этом было особенно больно. Речь — это его самый тончайший, драгоценный, уникальный инструмент. Радин замкнулся и никого не принимал. О ходе его болезни мы узнавали от Елены Митрофановны, главным образом по телефону. Здоровье как будто бы несколько устанавливалось, но речь не возвращалась.

□

Я помню раннее утро ранней весны 1935 года.

Я шел по Петровке в районе монастыря, и улица в этот час была пустынной, редкие пешеходы, мало машин. Я шел не спеша, о чем-то задумавшись, и вдруг услышал негромкие, очень странные звуки — не то всхлипывание, не то мычание. Я оглянулся по сторонам и вдруг увидел на противоположном тротуаре фигуру Николая Мариусовича Радина. Он был в длинном, доверху застегнутом пальто, в синей фуражке морского образца и с палкой в руках. Этой палкой он мне и махал, издавая беспомощные звуки. Я бросился к нему и чуть было не угодил под проезжавший мотоцикл. Радин привлек меня к себе, потом отстранил и погрозил пальцем. В глазах появился знакомый огонек. Вынув карандаш и записную книжку, Николай Мариусович написал не совсем ровным, но четким почерком: «Он как безумный кинулся к нему в объятия, не помня себя и не щадя своей жизни». Эту фразу он заключил в кавычки, очевидно, цитируя кого-то, но я уж не спрашивал — кого именно и откуда. Радин вновь написал: «Почему не заходите? Теперь можно». Я машинально потянулся за карандашом, чтобы написать ответ. Радин взглянул на меня удивленно, даже с опаской, и, пожав плечами, приложил палец сперва ко рту, а потом к ушам. «Я, мол, говорить не могу, но слышать — все слышу». Я ему сообщил, что вечером этого же дня мы с Лидией Алексеевной уезжаем на юг, и надолго, вероятно, до поздней осени. Он подумал немного, посмотрел куда-то в сторону, на чирикающих воробьев, и потом написал очень медленно: «Увидимся ли?» и подчеркнул.

— Конечно, да! Непременно, непременно! — почти закричал я. Но Николай Мариусович укоризненно покачал головой, указывая на проходивших мимо девушек, которые оглядывались на нас с нескрываемым любопытством.

Я вновь его обнял, и опять, как на краснодарском вокзале, мой нос уткнулся в радинское пальто.

Больше нам повидаться не пришлось.

К 150-ЛЕТИЮ ИСТОРИЧЕСКОЙ БОРОДИНСКОЙ БИТВЫ



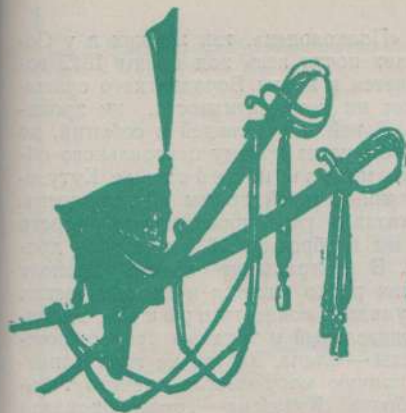
Эскиз декорации к спектаклю «Фельдмаршал Кутузов» художника В. Дмитриева

На обороте: А. Кривченя в роли Кутузова в спектакле Большого театра  
«Война и мир»  
Фото Н. Сахновского





**Е**сть  
вой  
на  
как писал  
И. Д. Якуш  
и составляет  
ществование  
тельства бы  
шихся в Ро  
ки, если бы  
распоряже  
Французов  
жилища на  
ства выступ  
с армией и  
направо и  
пой, и мне  
ло меня со  
ход пошла  
содействова  
В этой во  
свою мощь  
Россию.  
В этой Б  
ная, та, ко  
ном превос  
сил и... С  
нуть, истек  
Бородине,  
Бородине  
В этой  
и как вели  
надесяти  
битве, что  
трагически  
торой «ру  
всю Европ  
Великие  
Двадцать  
уже истор  
родинское  
1941 года  
с фашизм  
менная ст  
ковник В  
родинский  
«Приехал  
Полосухи  
в 41-м го



# ДЕНЬ БОРОДИНО

**Е**сть события, которые становятся поворотной вехой не только в истории, но и в сознании целого народа. Бородинская битва, как писал один из виднейших декабристов И. Д. Якушкин, «пробудила народ русский к жизни и составляет важный период в его политическом существовании. Все распоряжения и усилия правительства были бы недостаточны, чтоб изгнать вторгшихся в Россию галлов и с ними двенадцать языки, если бы народ... оставался в оцепенении. Не по распоряжению начальства жители при приближении французов удалялись в леса и болота, оставляя свои жилища на сожжение. Не по распоряжению начальства выступило все народонаселение Москвы вместе с армией из древней столицы. По Рязанской дороге, направо и налево, поле было покрыто пестрой толпой, и мне теперь еще помнятся слова шедшего около меня солдата: «Ну, слава богу, вся Россия в поход пошла!»... каждый чувствовал, что он призван содействовать в великом деле».

В этой великой битве народ русский встал во всю свою мощь как один человек за землю родную, за Россию.

В этой битве была одержана «...победа нравственная, та, которая убеждает противника в нравственном превосходстве своего врага и в своем бессильи... Французское войско должно было погибнуть, истекая кровью от смертельной, нанесенной в Бородине, раны...», — так оценил Лев Толстой роль Бородинской битвы в Отечественной войне 1812 года.

В этой великой битве народ русский осознал себя и как великую силу, способную противостоять «двенадцати языки». Белинский сказал о Бородинской битве, что она была «самым торжественным, самым трагическим актом великой драмы 12-го года», в которой «русский народ не только себя спас, но спас всю Европу, следовательно — весь мир».

Великие события быстро становятся историей. Двадцать один год назад, а сегодня ведь и это уже история, и 139 лет спустя, после 1812 года, Бородинское поле снова стало полем битвы. Осенью 1941 года, во время Великой Отечественной войны с фашизмом, на нем насмерть стала 32-я Краснознаменная стрелковая дивизия. Командир дивизии полковник Виктор Иванович Полосухин пришел в Бородинский музей и написал в книге посетителей: «Приехал Бородинское поле защищать». Полковник Полосухин был последним посетителем этого музея в 41-м году: музей был сожжен фашистами.

И наверно, у поля Бородинского еще более длинная ратная история, затерявшаяся в веках. Ведь не напрасно же речки, окаймляющие его, задолго до 1812 года прозваны были: Колоча, Стоянец и Война.

А сейчас Бородинское поле — прочно и навсегда — стало мирным. Но память человеческая хранит его двойную славу: неподалеку от памятника Кутузову, установленному на том месте, откуда великий полководец руководил битвой, другой памятник — каменный обелиск на могиле советских минометчиков, погибших при освобождении Бородина от фашистских захватчиков. У подножия обоих памятников всегда цветы. Кто их приносит? Никто не знает. Люди, хранящие память о своей истории. И земля — она тоже помнит о великих битвах. Нет-нет да и вывернет плуг из земли то чугунное ядро образца 1812 года, то осколок вполне современного крупнокалиберного снаряда.

Победа в Отечественной войне 1812 года, поход в Европу принесли не только освобождение от иноземных захватчиков и славу русскому оружию. Лучшие представители русского дворянства, сражаясь бок о бок с простым людом, лучше узнавали душу своего народа, его мечты и чаяния. В борьбе против иноземной тирании все чаще вспыхивали мысли о невозможности терпеть дольше и тиранию свою, отечественную. Свежий ветер победы принес и новые освободительные идеи. Ведь не случайно почти все руководители восстания декабристов 1825 года против царского самодержавия были участниками Отечественной войны (большинство будущих декабристов сражались и при Бородине; Рылеев был награжден после Бородинского сражения золотой саблей).

И в литературу того времени пришел новый герой. В лермонтовском «Бородине» он заявил о себе в полный голос — герой из народа, простой мужик. О победе при Бородине писали много и до Лермонтова. «Певец во стане русских воинов» Жуковского — свод гимнов в честь героев-полководцев, «Александроида» Свечина, «Спасенная и победоносная Россия в девятом на десять веке» Грузинцева, оды Державина — везде помимо «великого государя» и полководцев героем было некое абстрактное воинство, безликий «неустршимый росс». «Бородино» Лермонтова открыло в русской литературе новую традицию в понимании роли народа в Отечественной войне. И не случайно, видимо, Лермонтов стал как бы участником и Великой Отечественной войны советского народа с фашизмом. Его «Бородино» стало

любимым произведением у советского народа, защищавшего родину социализма, «Бородино» звучало по радио, с концертных эстрад, строчки из «Бородина» замелькали на страницах газет. В дни решающих боев под Москвой зимой 1941 года фронтовые газеты выходили с шапкой через всю полосу: «Рубята, не Москва ль за нами?» и, перефразируя Лермонтова: «Так победим же под Москвой!» Накануне решающего боя, обесмертившего имени 28 гвардейцев-панфиловцев, политрук Клочков читал бойцам лермонтовское «Бородино» и кончил знаменитыми словами: «Россия велика, но отступать некуда — позади Москва».

Лермонтовская традиция, воплощенная в «Бородине», легла в основу величайшей эпопеи Льва Толстого «Война и мир». Толстой сам говорил, что зерном его замысла было «Бородино» Лермонтова.

В драматической литературе XIX века только один Грибоедов пытался включить народного героя как главное действующее лицо в свою трагедию «1812 год». К сожалению, замысел Грибоедова остался невыполненным — трагедия «1812 год» существует только в планах и набросках.

В годы Великой Отечественной войны 1941—1945 годов советское искусство не раз возвращалось к великой истории русского народа.

Перед самой войной, в 1940 году, в театре имени Евг. Вахтангова, а затем и на сценах многих других театров страны была поставлена историческая хроника Владимира Соловьева «Фельдмаршал Кутузов». Пьеса эта, к сожалению, не продолжала лермонтовской традиции в изображении Отечественной войны 1812 года. С высоты, данной нам временем и событиями после XX съезда Коммунистической партии, нам отчетливо видны недостатки этой пьесы. Пьеса рассказывала о событиях войны 1812 года с высоты штаба фельдмаршала Кутузова и ставки Наполеона. В пьесе драматург попытался изобразить весь ход войны 1812 года. Такое построение не дало возможности пристально взглянуть ни в одно лицо, исключало психологическое решение образов. В двух из десяти сцен пьесы участвовали крестьяне-партизаны, но это были фигуры чисто символические, также лишенные индивидуальных характеров. И тем не менее пьеса эта в дни войны с фашизмом сыграла свою роль — она говорила о славе русского оружия, она звала помнить историю своего народа в сегодняшней борьбе с фашизмом.

В пьесе «Петр Багратион», написанной Георгием Мдивани в 1945 году, драматург ограничил себя более узкими событийными рамками, чем это сделал В. Соловьев. В центре пьесы герой Бородин генерал Багратион, события, непосредственно предшествовавшие сражению на Бородинском поле, и само сражение. Такая локализация сюжета дала Мдивани возможность пристальнее, с «более близкой дистанции» взглянуть в людей и события, определила более человеческий и, стало быть, менее помпезный подход к их изображению. Если в пьесе Соловьева герои «вершат историю» и в торжественных стихах рассказывают о ее ходе читателю и зрителю, то героям Мдивани дано еще и действие, конкретные поступки, в которых приоткрываются и человеческие характеры. Петр Багратион в пьесе не только страстный и непримиримый боец-полководец, но и человек, связанный с другими людьми простыми движениями души — дружбой, ненавистью, симпатиями и антипатиями.

Пьеса Тренева «Полководец», так же как и у Соловьева, охватывает почти весь ход войны 1812 года (пьеса начинается в канун Бородинского сражения), но в ней нет ни декларативности, ни хроникальной беглости. В ней много людей и событий, но все они даны как бы через призму центрального образа пьесы — через мысль и действие Кутузова. Кутузов — истинный герой драмы «Полководец». И хотя Тренев назвал свое произведение просто пьесой, Кутузов, им изображенный, истинный драматический герой. В центральном образе Треневу удалось то, что так редко удается в драматических произведениях — удалось показать процесс мышления героя, мучительный и трудный процесс рождения плана победы — плана, далеко не всем понятного, который в полную меру смогли оценить только потомки. В образе Кутузова Тренев показал страшную тяжесть взятой на себя ответственности за исход войны, показал великую мудрость и человечность героя. Кутузов изображен в пьесе во многих своих связях с другими людьми, ему близкими или враждебными. И через все его столкновения с Беннигеном ли, или с Хролом-медвежатником бьется неотступная, идущая через всю пьесу мысль — сохранить армию, сохранить людей, добыть победу в этой страшной войне максимально малой кровью. В пьесе есть короткая сцена, в которой представитель союзной державы англичанин Вильсон требует от Кутузова дать Наполеону генеральное сражение. Вильсон: «Этого сражения ждут, кроме русских, и англичане». Кутузов: «А ждать легче, чем сражаться». Вильсон: «Но время дорого, князь». Кутузов: «Люди еще дороже, сэр. А русский солдат для меня дороже всего. За него одного не возьму сотни французов, не возьму, сэр». Это не декларация, это самая главная, самая трепетная мысль героя, лейтмотив всех его поступков. И потому, что драматург ни разу на протяжении пьесы не забывает об этой «главной заботе» героя, так просто и правдивы все сцены Кутузова с денщиком Назаром, с крестьянами Хролом и Машей, с казаком Макотрусенко.

В дни, когда писалась эта пьеса, на полях сражений с фашизмом гибли тысячи и тысячи советских людей. Своей пьесой, образом ее главного героя, писатель страстно призывал к бережному отношению к каждому солдату, предостерегал от поспешности в решениях, от лишних жертв.

В эти же годы появилась на сцене театра Советской Армии и героическая комедия Александра Гладкова «Давным-давно». Пьеса эта пользовалась успехом, обошла многие театры страны. Видимо, причина тому — живой, горячий характер, страстная самоотверженность героини пьесы Шуры Азаровой и ее друзей, простота и естественность в изображении событий. Самозабвенная любовь Шуры Азаровой к родной земле, ее стремление сделать все, что в ее, Шуры, силах для спасения родины, находили и находят горячий отклик у зрителя.

И все-таки эпопея «1812 год» еще ждет своего сценического воплощения. Ведь эта освободительная война имела огромное политическое значение для России XIX века. Она потрясла основы крепостнического государства, она предопределила появление декабристов, она революционизировала самые разные слои общества, она доказала народу его силу и могущество.

Н. С.



# ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

## ГЕРОИ «ШТОРМА» ПРОДОЛЖАЮТ БОРОТЬСЯ

8 декабря 1925 года на сцене театра МГСПС состоялось первое представление «Шторма» В. Билль-Белоцерковского. Премьера превратилась в событие. Колоссальный, ошеломляющий успех пьесы объясняется прежде всего тем, что и в зрительном зале и на сцене жили и боролись одни и те же люди. Потому-то во время представления «Шторма» зрители не раз порывались на сцену. Вместе с героями пьесы они стремились грудью своей отстоять завоевания революции. Ничто не могло сдержать патриотического порыва зрительного зала в эпизоде коммунистического субботника.

Успех пьесы был, пожалуй, равен только трудностям ее постановки. «Шторм», почти протокольно рассказывающий о победе первой в мире социалистической революции, о гражданской войне, не признавали театральные консерваторы, находя пьесу примитивной и, конечно, несценичной.

Но именно в этой пьесе впервые на сцену ступил реальный герой советской действительности, и новый зритель с радостью и восхищением приветствовал его.

В день семидесятилетия В. Билль-Белоцерковский Н. Погодин писал: «Для нас, драматических авторов, «Шторм» не только первая веха и начало живой истории советской драматургии и советского театра, но еще и начало советской классической школы с ее стихийными порывистыми первыми ростками социалистического реализма... Для меня В. Н. Билль-Белоцерковский — пионер, первооткрыватель, или, точнее, зачинатель советской драматургии».

Можно сказать, «Шторм» с честью выдержал испытание временем, и сегодня он имеет успех не только у советских зрителей, свидетелей и участников описываемых событий. Не меньшим успехом пользовался «Шторм» и за рубежом во время гастролей театра имени Моссовета в Польше, Румынии, Болгарии.

Совсем недавно пьеса Билль-Белоцерковского с успехом прошла на сценах Берлинского, Бухарестского и Пражского Национального театров.

Поставленный известным немецким режиссером Вольфгангом Лангхофом, «Шторм» был тепло встречен берлинской общественностью и три года проходил с неизменным успехом. В этом спектакле в роли Председателя укома выступал Эрнст Буш. Братишку играл Гейнц Фогс.

После премьеры «Шторма» немецкие газеты поместили снимки сцен и статьи об одной из первых пьес советской драматургии, которая «создала памятник тысячам безымянных героев партии» (газета «Нейес Дейчланд»).

Герои «Шторма» продолжают бороться.

## СРЕДЬ БЕЛА ДНЯ

Есть слова, которые давно уж мы не воспринимаем буквально. А иногда хочется вернуться к истокам слова, к его первоначальному смыслу.

Например, представить себе, что за рубрикой «На огонек» последует рассказ о том, как шли по Кузнецкому актеры и заметили свет в окне. «Зайдем!» — решают они — и неожиданно для себя оказываются в редакции журнала «Театр»...

К нам приходят «на огонек» среди бела дня, в тот единственный час, который удается выкроить между репетицией и спектаклем. На дворе солнце. В распахнутые окна редакции вместе с шумом Москвы летит тополиный пух. Столы, столы, столы, перезвон телефонов, стучат, попевая друг за другом, машинки, беззвучно скользят вечные ручки. В такой обычный жаркий московский день зашли к нам «на огонек» гости из Ташкента. На снимке — они весело смеются, и это вовсе не «фокусы» фотографа, потребовавшего улыбок.

Наших гостей из Ташкентского русского драматического театра имени М. Горького (см. справа налево) — директора театра заслуженного артиста УзССР В. Козлова, секретаря партбюро народного артиста УзССР М. Любанского, председателя месткома заслуженного артиста УзССР Д. Алексеева, актеров П. Чепрунова и П. Мироненко — рассмешил самый обыкновенный вопрос: «Если бы ваш театр сам выбирал главного режиссера — кого бы вы пригласили?»

— Товстоногова, — ответили ташкентцы, — и рассмеялись, представив себе, как одновременно с ними еще энное число театров пригласят Товстоногова и что из этого получится. Главного режиссера нет в числе наших гостей. Правда, гастрольные афиши подписаны А. Михайловым, но он уже попрощался с труппой и получил назначение в дру-



гой город. В отличие от театров, где чуть ли не каждый сезон обновляется состав, в Ташкенте труппа более или менее постоянная. Это не значит, что в ней только актеры, которым под пятьдесят, — в театре несколько актерских поколений. Рядом со старожилами, работающими со дня основания театра — с 1934 года, — те, кто пришел в труппу накануне войны, и сразу после войны, и совсем недавно, по окончании Ташкентского театрального института.

В коллективе сложились свои традиции, — наверное, не каждому режиссеру легко войти в труппу с традициями... Об этих традициях театра, о своих повседневных радостях и заботах рассказали нам актеры из Ташкента.

Их тревожит положение с главным режиссером, — хочется, чтобы в театр пришел человек, разделяющий мечты коллектива; человек яркой индивидуальности, и чтобы был он не ниже, а выше творческого уровня труппы; человек, которому дороги традиции театра.

Театр хочет идти самостоятельным путем. Он создает свой репертуар — это и инсценировка «Клима Самгина», родившаяся в театре, — «История пустой души», и комедия П. Досса «Испорченный ребенок» (коллектив не впервые «открывает» пьесы зарубежного Востока), и узбекская классика — «Проделки Майсары» Хамзы, и «Верность» Николая Погодина, поставленная в Ташкенте намного раньше, чем в других городах, и «Гамлет» с молодым Гамлетом. Правда, «Потерянный сын» и «Третья голова» идут повсюду... Много дел у партийной организации театра, занимающейся вопросами репертуара, идейным воспитанием труппы, организацией работы в университетах культуры города. А замечательная традиция коллектива — шефство над народными театрами Янгиера и колхоза «Поллярная звезда»? А творческие «пятницы»? Обо всем не расскажешь. Да и жаль, когда самим приходится говорить о том, о чем могли бы почаще писать журналисты и критики. Кстати, пишут о театре в Ташкенте очень мало. И критики из Москвы приезжают редко.

Была надежда, что на обсуждении гастрольных спектаклей в ВТО состоится подробный разговор и об отдельных спектаклях и о традициях театра. Но обсуждение не удовлетворило наших гостей — им хотелось услышать более глубокие, обстоятельные и доброжелательные мнения московских критиков.

— Пусть не ставят нам незаслуженно пятерки, не в отметках дело, а в заинтересованности, в профессиональной помощи...

Говоря о театральной критике, гости уже не улыбались так, как на этой фотографии.

О. Д.

# МАРДЖАНОВ — МАРДЖАНИШВИЛИ

90 ЛЕТ

СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



**В**згляните только на этот фоторепортаж, сделанный в Центральном Доме актера в Москве, и вам сразу же станет ясно, как дорог был грузинский режиссер Котэ Марджанишвили грузинской актрисе Верико Анджапаридзе и как влюблен был в русского режиссера Константина Марджанова русский актер Николай Светловидов.

Прошло почти тридцать лет, как не стало этого крупнейшего мастера русской дореволюционной сцены, одного из интереснейших соратников К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, участвовавшего в постановке «Пер Гюнта», «У жизни в лапах», «Гамлета», «Братьев

Карамазовых», одного из создателей советского грузинского театра, да и советского театра в целом, история которого немислима без легендарной киевской постановки «Овечьего источника» в 1919 году.

Тридцать лет... А если бы вы слышали, как рассказывала Верико Анджапаридзе об одном из первых представлений «Гамлета», когда Марджанишвили, сидя в ложе, вдруг сердцем понял всю ее растерянность и ужас перед выходом в роли Офелии и, буквально перелетев через сцену, вырос у нее за спиной, вам показалось бы, что все это случилось вчера.

Один за другим поднимались в тот вечер на трибуну Дома актера режиссеры, критики, артисты, разматывая ленту беспокойной, скитальческой жизни учителя, товарища, друга, в чьей судьбе как бы воплотилась дружба грузинской и русской сцены. Председательствующий на вечере Н. Петров приглашал их в строгом хронологическом порядке, словно перелистывая книгу творческой биографии режиссера — страницу за страницей. И перед нами вставал образ художника, бесконечно влюбленного в театр, всегда находящегося в пути.

Он ведь и умер на ходу.

— Еще вечером, 16 апреля 1933 года, — вспоминала Е. Гоголева, — мы собрались у А. Луначарского. Константин Александрович был необычайно весел, очень много говорил о будущем спектакле «Дон-Карлос», который он ставил у нас в Малом театре. Мы

расстались почти утром, а на следующий день вдруг мне позвонили и сказали, что Константин Александрович умер. Это было так неожиданно, что невозможно было в это поверить, даже осознать...

Надо сказать, что в те дни, когда отмечалось 90-летие со дня рождения Марджанова (Марджанишвили), москвичи могли не только услышать воспоминания о нем, а и увидеть фото, эскизы декораций его наиболее значительных постановок на выставке, умно и со вкусом подготовленной театральным музеем имени Бахрушина. Там можно увидеть и ставшую уже классической мизансцену зловещего торжества Яго — У. Чхеидзе над поверженным, низвергнутым в пучину ревности Отелло — Ш. Гамбашидзе (театр имени К. Марджанишвили), и эскизы декорации Н. Рериха к «Пер Гюнту», и серию остроумнейших эскизов костюмов В. Симова к спектаклю «Прекрасная Елена» в Свободном театре (Г. Ярон, между прочим, напомнил, что Марджановым были поставлены 22 оперетты).



Да и ученики Марджанишвили, актеры театра его имени приехали в Москву в этот «марджановский год», который отмечает вся театральная Грузия, не только для воспоминаний: отблеск давнего пожара, гнева, ярости, оби-



«Отелло»



«Уриэль Акоста»

ды вспыхнул в монологе героини «Фуэнте Овехуна», исполненном первой Лауренсией грузинской сцены Т. Чавчавадзе; и во всей своей темпераментной пластике, скульптурности ожила знаменитая мизансцена мольбы братьев Уриэля Акосты, его слепой матери (Т. Чавчавадзе), невесты Юдифи (исполнительница премьеры 1928 года В. Анджапаридзе), уговаривающих вольнодумца смириться перед равными.

А в заключение вечера И. Русинов прочитал переведенное Анной Ахматовой стихотворение грузинского поэта И. Гришашвили «Перед портретом Марджанишвили», которое впервые он исполнял на могиле режиссера в Тбилиси.

...Не так давно на одном из совещаний в Москве главный режиссер театра имени Руставели А. Алексидзе со свойственным ему юмором рассказывал о том, в каком невеселом положении оказалось недавно руководство железной дороги в связи с тем, что кутаисская футбольная команда «Торпедо» играла с тбилисской. В день игры в Кутаиси был такой наплыв «болельщиков», что пришлось срочно менять расписание поездов, назначать новые эшелоны...

И тут, отбросив шутливую интонацию, Алексидзе спросил сидящего в зале Г. Товстоногова: помнит ли он, как в дни их юности такие же поезда вне расписания устремлялись в Кутаиси, но не на футбол, а в созданный Марджанишвили в 1928 году театр? Театр, творчески, горячо, плодотворно споривший с тбилисским театром имени Руставели.

А вот название «Кутаиси» ни разу не было произнесено в тот вечер в Доме актера, и о творческом споре двух замечательных грузинских театров в 20-е годы тоже не было сказано ни слова. А жаль. Ведь где, как не на таких вечерах, когда собираются участники и очевидцы создания советского театра, следовало бы «во весь голос» говорить о том, о чем по понятным причинам умалчивалось долгое время, восстанавливать течение истории нашей культуры во всей ее суровой и мужественной правде.

Б. М.



Газета „Советская культура“ спросила своих читателей, кто лучший актер и лучшая актриса кино.

Оказалось, что лучшими актерами кино были названы актеры театра Людмила Хитяева и Нина Дробышева, Евгений Урбанский и Михаил Ульянов.



**НАМ ЭТО ПРИЯТНО!**





### Майкоп

Областной драматический театр им. А. С. Пушкина показал «Ленинградский проспект» — дипломную работу молодого режиссера Ленинградского государственного института театрального искусства им. А. Н. Островского Т. Сидорова. Художник Н. Золотарева. Роли исполняют: С. Дорошенко, Е. Неволина, Е. Безруков, Т. Шаров, Е. Гридина, З. Хаткова, С. Сачков, М. Андрианова, Г. Карлик, Т. Сидоров и другие.

А. Чернов

### Калуга

В Калужском драматическом театре состоялась премьера трагедии В. Шекспира «Антоний и Клеопатра». Режиссер М. Корабельник, художник Э. Мордмиллович, музыка А. Шенгелая. За 10 лет — это пятый шекспировский спектакль в Калужском театре. До этого были поставлены «Двенадцатая ночь», «Король Лир», «Гамлет» и «Зимняя сказка».

М. Степанова

Калужский драматический театр. «Антоний и Клеопатра». Антоний — А. Турин, Клеопатра — Н. Бедлинская



### Новокузнецк

Драматический театр им. С. Орджоникидзе поставил романтическую драму Т. Ян «Нафта». Ранее были поставлены ее пьесы «Анютины глазки» и «Ситцевый бал». В спектакле заняты: заслуженный артист РСФСР А. Анатольев, артисты Н. Иванова, А. Ионов, В. Курашов, Л. Рудакова, М. Мармур, Е. Селягин, В. Девяшина, Л. Глашкина, В. Чистяков, А. Михеев, С. Старцева. Постановщик Л. Шеглов, художник С. Александров.

Пьесу М. Эмз «Третья голова» поставил режиссер П. Сидоров. Художник А. Соловьев. В спектакле заняты: А. Титков, Л. Сичкарева, А. Игнатьева, И. Фролов, А. Юрьев, А. Салгалов, В. Сидорова и другие.

Следующие работы театра — «День рождения Терезы», «Ленинградский проспект», «Как поживешь, парень?»

А. Зотов

ретто и постановщик заслуженный деятель искусств КазССР Д. Абиров. Художник В. Семизоров.

Л. Сарынова

### Одесса

Драматической артистке Марии Ивановне Жвирблис исполнилось восемьдесят лет. Шестьдесят лет она состоит членом Всероссийского театрального общества. В Саратове, Киеве, Казани, Херсоне, Николаеве и Одессе ее знала и любила театральная общественность. Она играла роли Орленка в пьесе Ростана, Веры в «Обрыве», И. Гончарова, Анны Карениной, и др.

В 1914 году в Одессе обществом по борьбе с алкоголизмом был организован театр «Грезость». Жвирблис стала играть перед рабочей аудиторией.

М. Жвирблис написала мемуары «50 лет на сцене».

Н. Инсарова



Афиша художника Э. Мордмилловича к спектаклю Калужского драматического театра

### Изберг

Даргинский государственный драматический театр им. Батырая показал в Махачкале драму народного поэта Дагестана Расула Гамзатова «Горянка» в постановке заслуженного артиста РСФСР К. Якушева. Художник Н. Кравцов.

К 130-летию юбилею со дня рождения родоначальника даргинской поэзии Батырая театр репетирует пьесу А. Абакарова и Р. Рашидова «Батырай». В спектакле занят весь творческий состав театра.

А. Богачев

### Алма-Ата

В Казахском театре оперы и балета им. Абая поставлен балет композитора А. Зацепина «Старик Хоттабыч». Автор либретто

### Черемхово

Драматический театр ставит пьесу В. Собко «Красная линия» и «Коварство и любовь» Шиллера.

В мае театр выехал в свою традиционную гастрольную поездку по маршруту Тайшет — Лена.

В. Альбанов

### Свердловск

Продолжая тему «Настоящее и прошлое Урала», Драматический театр работает над новыми инсценировками романов Д. Мамина-Сибиряка «Золото» и «Приваловские миллионы», а режиссер П. Силаев пишет для театра пьесу по мотивам романа Е. Пермяка «Старая ведьма».

И. Петрова

## Академические болезни

### ФАКТЫ...

К концу сезона в труппе академического Малого театра было 117 актеров.

Из них:

65 мужчин,

52 женщины;

в возрасте до 30 лет — 13 человек

от 30 до 40 лет — 28

от 40 до 50 лет — 24

от 50 до 55 лет — 18

пенсионного возраста — 34.

На двух сценах в прошедшем сезоне было поставлено 5 новых спектаклей.

В 1961 году целый ряд ведущих да и молодых актеров выполнили свою норму выступлений в спектаклях примерно наполовину.

Из года в год мало заняты в репертуаре и работают с большой недогрузкой Ильинский, Бабочкин, Царев, Еремеева, Роек, Хорькова, Солодова и другие.

При всем этом в 1961 году театром было привлечено для участия в спектаклях и репетициях студентов театрального училища, пенсионеров — бывших артистов театра — и других штатных работников 184 человека, за что им было выплачено 17,577 руб.

### ...И ПО ПОВОДУ

Можно было бы и не комментировать эти факты. Они достаточно красноречивы. Труппа чрезмерно большая, а в год ставится 4—5 спектаклей — это и приводит к хронической недогрузке части актеров.

Может быть, цифры загрузки и не показательны, мы их и не приводим: не всякие цифры могут характеризовать живой творческий процесс! И. Ильинский, например, при норме 11 спектаклей играл в месяц примерно 5. Много это или мало? Зависит от тех ролей, которые он играл, и от того, насколько он был занят работой над новой ролью.

Увы, некоторые ведущие актеры Малого театра годами ждут новой роли как праздника. Другие, напротив, работают с перегрузкой, и театр платит дополнительные деньги за переработку.

До недавнего времени в штате Малого театра числилось 2 режиссера — В. Цыганков и М. Гладков. Два режиссера на такой театр! Вот уж у кого, наверное, дикая перегрузка! Впрочем, это легко проверить по отчетам или по афише театра. Оказывается, за три года — с 1959 по 1961 — В. Цыганков поставил только два спектакля — «Любовь Яровая» и «Честность». И те — вместе с И. Ильинским! М. Гладков за эти же годы не поставил ни одного спектакля и лишь в начале 1962 года вместе с В. Пашенной осуществил постановку «Грозы».

Два года в театре стажировался молодой режиссер Ю. Смирнов — и не поставил ни одного спектакля.

А ведь зарплату платят всем.

Что делать прославленным актерам Малого театра, режиссерам?! Не сидеть же на даче! Вот и стучатся они в чужие двери: то на радио, то в кино, то на эстраду. Ведь в своем театре их не балуют работой. Трудно отделаться от недоумения: почему Художественная коллегия и режиссерское управление театра мирятся с таким положением?

Это называется «не по-хозяйски». Не по-хозяйски и другое: при наличии огромной труппы, при ее хронической незагрузке тратить большие деньги на приглашение актеров со стороны.

Труппа театра укомплектована неверно. Не может нормально функционировать современный театр, в котором 29 процентов артистов пенсионного возраста и только 9 процентов молодежи! Если продолжить математические выкладки, которые в данном случае наиболее убедительны, можно смело сказать, что в современной советской драматургии не менее 50 процентов действующих лиц — молодые люди. Не намного отличается и классика, просто мы уже привыкли, что, например, молодого Чацкого играет 50-летний актер... Ведь в театре только 9 процентов молодых актеров!

В старом русском театре труппа считалась хорошо сформированной, если в ней легко расходились роли «Горя от ума». В этой пьесе 18 действующих лиц. В труппе Малого театра 117 актеров. А постановка спектакля откладывается из года в год — роли не расходятся!

А во всех ли театрах расходуется «Горе от ума»? С 1956 года в театре не было главного режиссера. Его функции должна была осуществлять Художественная коллегия. О том, насколько это не удалось, можно судить по результатам — большинство спектаклей на современные темы, поставленные за последние годы, — «Завещание», «Осенние зори», «Взрыв», «Песня о ветре», «Неравный бой» — никак нельзя назвать большими художественными достижениями.

Вопрос о недостатках в творческой деятельности Малого театра недавно рассматривался на коллегии Министерства культуры СССР. В ее постановлении записано прямо и откровенно: «Малый театр, как и некоторые другие академические театры, перестал быть лабораторией современной советской пьесы, выпускаемые им произведения не могут определять художественный уровень современной советской драматургии, не отвечают ее высоким критериям».

Сейчас в Малом театре упразднена Художественная коллегия, а на должность главного режиссера назначен заслуженный артист РСФСР Е. Си-

монов. В постановлении коллегии Министерства записан и ряд предложений по улучшению деятельности Малого театра. Некоторые из них нам хочется коротко прокомментировать.

Чтобы выполнять задачи, которые поставлены XXII съездом КПСС и постановлениями ЦК КПСС по идеологической работе, в Малом театре необходимо прежде всего иметь мобильную, хорошо сформированную труппу. Без глубокой реорганизации творческого состава театр просто не сможет стать активным пропагандистом современной драматургии. Кстати, наверное, для нормального функционирования современного театра вовсе не требуется иметь в театре 117 актеров. А вот иметь академическому театру экспериментальную базу, студию, которую можно и должно создать в помещении филиала, — совершенно необходимо.

Надо полагать, что в новом сезоне мы увидим уже первые результаты тех преобразований, которые начали проводить в Малом театре.

А как в других академических, например во МХАТ?..

На  
Восьмом  
Всемирном  
фестивале  
молодежи  
и  
студентов



Балет «Сампо» композитора Г. Синисало в постановке Музыкально-драматического театра Карельской АССР представлял на VIII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Хельсинки советское балетное искусство.

На снимке — сцена из балета: Кузнец Илмаринен — В. Мельников, Невеста — С. Губина

Фото Г. Тейтельбаума

# РОМЕО С НАГРУЗКОЙ

ФЕЛЬЕТОН

В. Сазонов

Главный режиссер Средневожского городского драмтеатра имени Ивана Поддубного Леопольд Никифорович Стрельников-Печерский заканчивал свой перспективный доклад на общем собрании коллектива в первый день нового театрального сезона. Назвав несколько уже имеющих в портфеле театра пьес (при этих словах докладчик ласково погладил лежавшую перед ним распухшую коричневую папку из кожзаменителя с серебряной монограммой) и сообщив, что дирекция ждет новых пьес уважаемых Алексея Николаевича Арбузова, Константина Михайловича Симонова, Анатолия Владимировича Софронова и Николая Федоровича Погодина (пьесы обещали перепечатать со служебных экземпляров машинистки н-ских столичных театров), Стрельников-Печерский закончил свое выступление следующими словами:

— И, наконец, товарищи, в этом театральном сезоне должна сбыться наша четырехгодовая мечта — мы хотим показать на нашей средневожской сцене к 82-й годовщине со дня рождения Ивана Поддубного трагедию великого Вильяма Шекспира «Ромео и Джульетта».

Эти заключительные слова докладчика были приняты присутствующими с каким-то странным недоверием, и до ушей оратора, пившего в этот момент маленькими глотками кипяченую волжскую воду, долетели отдельные фразы и реплики собравшихся:

— Опять старая история!..

— А кто сыграет Ромео? Я спрашиваю — кто?

— Как прошлогодний конкурс не дал театру любозника, так и в этом году все останется по-старому...

— Ну, Джульетту мы кое-как наскребем, Капа Булкина сыграет...

— Конечно, сыграет! Она пришла в театр из местной самодеятельности, ее публика в любой роли любит.

— Не волнуйтесь, друзья мои, не волнуйтесь! — торжественно провозгласил Стрельников-Печерский, допив стакан с водой, — Ромео в этом сезоне у нас будет! Вот ведем переговоры! — И он торжественно потряс над своей седой головой в шестимесячной завивке пачкой телеграмм.

После этого сенсационного сообщения главрежа театр превра-

тился в развороченный муравейник, и самым уважаемым человеком в коллективе стала секретарша Люся — она же курьер по особо важным поручениям, она же ответственный организатор зрителя, она же артистка на роли вульгарных девиц на разовой оплате по безлюдному фонду. Наиболее любопытные театральные работники стали даже называть Люсю Людмилой Ивановной и целовать при встрече ее руку в кровавом маникюре.

Люся-секретарша самолично ходила за почтой, получала и отправляла все без исключения служебные телеграммы и безусловно была в курсе всех новостей о приглашении долгожданного Ромео. Очень скоро весь театр узнал под строжайшим секретом, что фамилия будущего



героя шекспировской трагедии Самолюбов, что зовут его Эдуардом Семеновичем, что ему 27 лет и что 5 лет назад он окончил школу-студию на правах вуза при академическом театре и успел уже поработать в одном креевом и четырех областных театрах.

Узнали также, что последний оклад его был 100 рублей, но дирекция театра по согласованию с областным управлением культуры берет его по конкурсу, с окладом в 110 рублей. Стало известно также, что он второй год женат и что супруга его окончила педагогический институт и уже год работала в театре актрисой третьей категории с окладом в 55 рублей, но дирекция Средневолжского театра принимает ее также по конкурсу с окладом в 65 рублей как актрису на роли молодых интеллигентных героинь, инженеру и травести эпизодического плана.

— Ромео-то, оказывается, у нас будет с нагрузкой,— сказал по этому поводу помощник режиссера и инспектор сцены Николай Иванович, седенький старичок со старомодными бакенбардами, бессменный исполнитель всех слуг во всех классических пьесах.

Встречать Самолюбова вышел почти весь театр. По этому случаю были даже отменены дневные репетиции, а директор решил срезать гортензии в своем кабинете для букета, который Люся-секретарша перевязала лентой из собственных кос — вечного предмета зависти часто меняющихся завов парикмахерского цеха.

Встреча была торжественной и теплой. Жена Самолюбова оказалась довольно миловидной девицей, не выговаривающей несколько букв и имеющей хриповатый голос. Супруги Самолюбовы были торжественно посажены в новенькую «Волгу», взятую на этот случай главрежем у знакомого генерала в отставке, и доставлены в актерский дом, где для них была приготовлена комната в 18,4 м<sup>2</sup> с двумя окнами на юго-восток, ремонт которой обошелся театру в 173 рубля — сумма эта была включена в смету одного из будущих спектаклей сезона.

Быстро замелькали дни подготовки к открытию нового сезона, заполненные до отказа репети-

циями вводов в старые спектакли. Но Самолюбов в ультимативной форме отказался за себя и за жену от всех вводов, угрожая в противном случае покинуть театр.

Наконец состоялся первый спектакль нового сезона, и началась работа над долгожданным «Ромео и Джульеттой».

Роль Джульетты получила, как все и предполагали, Капа Булкина, но Ромео — Самолюбов настоял на том, чтобы его жена Стелла (по паспорту она значилась Степанидой) репетировала в очередь. Постановщик спектакля Стрельников-Печерский долго доказывал супругу, что Джульетта должна выговаривать все буквы, на что артист многозначительно ответил, что Шекспир нигде не обусловил у Джульетты чистоту речи и, кроме того, режиссер обязан скрывать мизансценами отдельные исполнительские недостатки, как это в свое время делали Ленский и Мейерхольд, но если Стелла не будет играть Джульетту — роль, о которой она мечтает вот уже 7 месяцев, — они вынуждены будут уехать в другой театр; при этих словах исполнитель Ромео помахал перед оторопевшим режиссером пачкой телеграмм.

Спектакль получился хорошим. Самолюбов в Ромео был превосходен — обаяние, молодость и темперамент покорили сердца средневолжских зрителей. Праздничность премьеры омрачила Стелла — Джульетта. Не спасли ни специальные мизансцены, ни музыка магнитофона, иногда специально глушившая речь исполнительницы. Зато второй спектакль прошел с подлинным триумфом. Самолюбов с Капой Булкиной выходили множество раз на аплодисменты.

Через несколько дней в городской газете появилась хвалебная рецензия, в которой писалось в основном о Самолюбове и Булкиной, Стелла же только упоминалась, но ее почему-то не ругали.

После выхода газеты с рецензией на спектакль требования Самолюбова посыпались как из рога изобилия. Он требовал отдельной грим-уборной и персонально прикрепленной костюмерши, требовал квартиру со всеми удобствами не выше третьего этажа, с балконом на солнечную сторону и располо-

женную не более чем в восьми минутах хода от театра. И надо сказать, что почти все его желания удовлетворялись.

Но самое страшное было то, что он требовал ролей для своей Стеллы...

Близился конец театрального сезона. Коллектив готовился к гастролям и мечтал, чтобы Самолюбов подал заявление об уходе.

— Не нужен нам этот Ромео с нагрузкой! — говорили одни.

— Того гляди, из-за Стеллы скоро и публика в театр перестанет ходить, — говорили другие.

За два дня до отъезда на гастроли вездесущая секретарша Люся сообщила, что после долгого разговора в директорском кабинете, сопровождавшемся звоном стаканов (не подумайте, что там что-то пили, — стаканы дрожали от ударов кулаками по столу), Самолюбов подал заявление об увольнении в конце сезона... ввиду творческой неудовлетворенности. Как выяснилось позже, он требовал для Стеллы постановки «Иркутской истории».

Говорят, что сейчас Самолюбов работает в одном областном драмтеатре, зритель его очень любит, и Стелла по-прежнему играет, к большому неудовольствию зрительного зала...



Рисунки К. Борисова

## Каунас

Сезон этого года Драматический театр закончил двумя пьесами литовских авторов.

Драму Ю. Грушаса «Профессор Марк Видин» поставил режиссер Г. Ванцявичюс (художник Ф. Навицкас). В главных ролях актеры: А. Воцикас, А. Урбонайте, Л. Зелчюс, Д. Юроните, Е. Плешките и другие.

Комедию А. Грицюса «Даже усы не помогли» поставил режиссер К. Генис. В спектакле заняты народный артист Лит. ССР Ю. Лауцюс, заслуженный артист Лит. ССР А. Мацквичюс и другие.

**Р. Самулявичюс**

## Тбилиси

В театре оперы и балета им. З. Палиашвили состоялась премьера спектакля «Вечер балета». Спектакль поставлен народным артистом Союза ССР В. Чабуквани. Спектакль состоит из сюиты «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена, Испанских эскизов на музыку М. Де-Фалье, Ж. Визе, М. Равеля.

Художники народный художник РСФСР и Груз. ССР С. Вирсаладзе и заслуженный деятель искусств Груз. ССР К. Кукуладзе. Дирижеры народный артист Груз. ССР Д. Мирцхулава и заслуженный деятель искусств Груз. ССР В. Палиашвили.

В спектакле танцуют В. Чабуквани, народная артистка Груз. ССР В. Цигнадзе, заслуженные артисты Груз. ССР А. Антадзе, Г. Горбович, артисты Т. Коссова, С. Янсон, И. Джандиери, З. Гогилава, Н. Осей, В. Абашидзе, Р. Арутюнов, Л. Надарейшвили, Р. Цулукидзе и другие.

**М. Бугданоба**

## Нижний Тагил

Драматический театр гастролировал в Чувашской автономной республике. Жители Чебоксар и других городов посмотрели спектакли: «Океан», «День рождения Терезы», «Ленинградский проспект», «Фараонь», «Угрюм-река», «Золотопромышленники», «Северная мадонна», «Болки и овцы», «Красные дьяволы».



Приморский Тюз. «Доходное место». Г. Загвоздина в роли Полины.

Чувашский русский драматический театр гастролирует на Урале. Он привез спектакли: «Один колос еще не хлеб», «Большое волнение», «Аристократы», «Мой брат», «Два цвета», «Игра без правил», «В лесах», «Без вины виноватые», «Светит, да не греет», «Великий волшебник» и «Приключения Гекльберри Фиона».

**В. Сазонов**

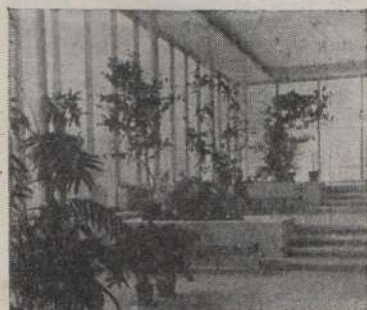
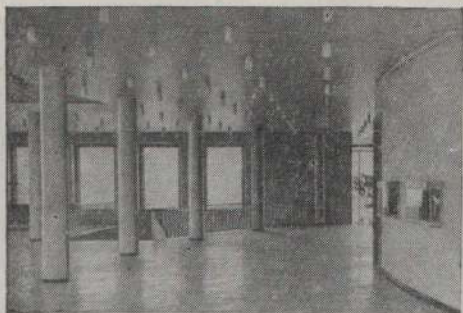
## Махачкала

Русский драматический театр им. М. Горького показал инспекцию Ю. Даниялова по роману индонезийского писателя А. Муиса «Неправильное воспитание». Поставил спектакль засл. деятель искусств Г. Рустамов. Оформил художник Д. Горский.

## Буйнакск

Аварский драматический театр им. Гамзата Цадасы показал «Развязанный узел» М. Сулейманова. Режиссер А. Алиев, художник Г. Винокуров. Основные роли исполняют народная артистка РСФСР З. Набиева, заслуженные артисты РСФСР П. Хизроева, Б. Инукилов, народные артисты Даг. АССР А. Курбанова, М. Абдухаликов, заслуженная артистка Даг. АССР С. Меджидова и другие.

Другая премьера театра — «Медные колокольчики» М. Гилязова. Постановщик С. Джетере, художник Г. Винокуров. В ролях: заслуженная артистка РСФСР А. Мамаева, заслуженные артисты Даг. АССР М. Багдулов и артист А. Мараев.



## В ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЮЗЕ

### 1. С НОВОСЕЛЬЕМ!

В дни празднования сорокалетия пионерской организации имени В. И. Ленина Ленинградский театр юных зрителей начал свою работу в новом помещении на Загородном проспекте.

Это здание современного архитектурного стиля теперь уже знакомо многим ленинградцам. Еще в горячие дни стройки можно было наблюдать, как вокруг строительной площадки группами и поодиночке собираются школьники. Громко обсуждали проект нового театра, пытались заглянуть сквозь стеклянные двери главного входа, проникнуть в вестибюль.

То, что переезд Тюза и открытие нового театрального помещения совпадает с пионерской годовщиной, — глубоко символично. Ведь Ленинградский тюз открылся в тот самый суровый 1922 год, когда в стране формировались первые пионерские отряды. И потому одновременно с пионерским праздни-

ком 19 мая торжественно отмечается и 40-летний юбилей верного друга детворы — Театра юных зрителей.

Утром в разных районах города зазвучали призывные звуки горнов, веселые пионерские песни. Отряды ленинградских школьников несли знамена, транспаранты, цветы. Плакаты гласили: «Здравствуй, наш Тюз!» «Привет Тюзу!», «Ура строителям Тюза!».

В 11 часов утра на площади перед зданием театра начинается торжественный митинг, затем торжество переносится в зрительный зал.

На сцене — вся труппа театра. В первых рядах — старейшие работники Тюза, сорок лет назад вместе с А. Брянцевым организовавшие этот замечательный театр.

Представители разных поколений — народные артисты РСФСР Л. Макарьев и Н. Казаринова, заслуженный артист РСФСР А. Кожеников, артистка Н. Кудрявце-

ва — в форме своеобразного театрализованного отчета рассказали об этапах 40-летней работы театра.

...Телеграммы, приветствия, пожелания. От имени ленинградской театральной общественности юбиляра тепло приветствовали народный артист СССР А. Борисов, артисты И. Дмитриев и Н. Мамаева. Центральный детский театр передал своим коллегам по искусству красочный цветик-семицветик: «Это волшебный цветок, — сказал, поздравляя ленинградцев заслуженный артист РСФСР З. Сажин, — если оторвешь один лепесток — Тюз будет так же любим, как был раньше, если сорвешь второй лепесток — появится много новых пьес, третий — много новых спектаклей... И если сорвешь седьмой лепесток — исполнятся любые желания театра».

### 2. ВОСПИТАНИЕ ПРАВДОЙ

Итак, Ленинградский театр юных зрителей начал свою работу в но-

вом помещении на Загородном проспекте.

Но въехать в новый Тюз — это не только перевезти декорации, реквизит и разместиться в удобных и светлых артистических. Да и все ли надо перевозить?

Стремлением ближе узнать запросы и пожелания своего зрителя руководствовался Тюз, организуя городскую конференцию: «Каким вы хотите видеть свой театр». В зале — школьники, родители, педагоги, писатели, актеры, театральные критики, преподаватели вузов, научные работники.

Не сразу удалось выделить главные темы дискуссии. Но постепенно разговор сосредоточился вокруг вопроса о современности в искусстве, в детском театре, и в частности в Ленинградском Тюзе. Естественно, что каждый выступавший опирался на нынешнее состояние Тюза, его репертуар, его спектакли.

«Тюз загнипнотизирован тем, что он педагогический театр. Хорошо, когда об этом помнит педагогическая часть и опирается на это положение в своей работе. Но когда тропа актера и режиссера, творческая мысль художника начинается с педагогического тезиса, это порождает сковывающую осторожность, оглядку: как бы не переговорить чего-нибудь острого или неполагающегося для ребят — и в конечном счете приводит к однообразию, к ортодоксальной скуке».

— Эта мысль была высказана человеком «своим» и в педагогике и в искусстве — заведующим учебной частью одной из школ и литератором Н. Долининой.

По-своему эту же мысль развил театральный критик Е. Калмановский. Н. Долинина и Е. Калмановского шумно поддержали и сами юные зрители.

Некоторые выступавшие сожалели, что вышли за пределы тюзовского возраста, говорили о том, что с давних лет остались его горячими приверженцами. Школьники В. Чистякова, Е. Кенклер, Н. Козловский вспоминали о добрых традициях театра — и художественных, и, если так можно выразиться, бытовых, житейских — так, сюда всегда пропускают зрителей, потерявших в дороге свой билет.

Конференция не была «бесконфликтной». С рядом выдвинутых положений трудно было согласиться. Заклучая конференцию, главный режиссер театра З. Коргодский резко выступил против механического привязывания детского театра к школьной программе, против попыток видеть в Тюзе лишь иллюстратора уроков литературы. Театр должен воспитывать средствами искусства, языком эмоций, силой впечатляющих образов, высокой правдой человеческих чувств. Потому прикреплять репертуар театра к школьной программе так же нелепо, как и уходить в отвлеченный иллюзорный мир красивых сказочных снов. Театр должен воспитывать правдой сегодняшней жизни, особенно наш театр, формирующий в подрастающем человеке высокую гражданственность и патриотизм.

В. Дмитриевский

## СУСАННА МАГДЕСЯН

Первая встреча с артистом часто остается самой впечатляющей, особенно если она произошла при необычных обстоятельствах. Именно такой была моя первая встреча с мастером художественного слова Сусанной Артемьевной Магдесян, и эту встречу мне трудно забыть.

Лето 1942 года. Карельский фронт. Зал-салон агитпоезда Политуправления НКПС, до отказа набитый бойцами и железнодорожниками. У всех в руках березовые ветки, чтобы отбиваться от туч комаров и мошек. А что творится снаружи! В лучах вечернего северного солнца вагон кажется... небритым. Так густо облепило его неисчислимое комарье, по десять штук на каждом сантиметре.

Представьте, каково в таких условиях работать артистам! Акробат, делавший стойку, не выдержал укусов и упал, рассыпав свои кубики.

И вот мы смотрим на занявшую его место невысокую женщину в темном платье, с широким бледно-матовым лицом и огромными черными глазами. Она читает поэму К. Симонова «Сын артиллериста».

Главное оружие тещи — голос. Он у Магдесян низок по тембру, чуть глуховат, но зато богат множеством оттенков и модуляций, от лирически нежных до суровых, металлически-гневных, и позволяет ей превосходно лепить словесные образы.

Со страстным волнением кончает Магдесян поэму.

Буря аплодисментов. И только теперь артистка позволяет себе согнать с лица, шеи, груди десятки комаров. А я уже давно с изумлением слежу за ее железной выдержкой и поражаюсь, как это она может так спокойно выносить жестокие укусы. И аплодирую не только мастерскому чтению, но и волевому характеру исполнительницы.

Меня заинтересовала ее биография. Оказалось, она еще в 1918 году брала уроки художественного чтения и актерского мастерства у М. М. Петила. Окончила по классу драмы Кубанскую государственную консерваторию. Еще студенткой, в 1920 году, участвовала в художественном обслуживании частей

IX Кубанской армии Кавказского фронта, где начальником политотдела был Дм. Фурманов. Работала в детском театре, возглавляемом С. Я. Маршаком и А. В. Богдановой.

Однако больше, чем театр, Сусанну Магдесян увлекло художественное чтение — этот трудный и благородный вид искусства, поистине ставший для нее жизнью. Она безраздельно посвятила себя ему с 1936 года (начав, кстати сказать, с поездок по колхозам).

Сусанна Магдесян идет в своем искусстве непроторенными путями, ставит перед собой задачи огромной трудности и в ряде случаев является настоящим «первооткрывателем». К работам такого рода надо отнести «Необыкновенное лето» К. Федина и «Белую березу» М. Бубеннова, исполнение которых высоко было оценено обоими авторами.

Настоящим подвигом надо назвать исполнение С. Магдесян такого литературного «левиафана», как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Никто, кроме нее, еще не отважился читать эту огромную эпопею с эстрады. А ей удалось удачно смонтиро-





вать ее для чтения. Магдесян не «читает», она рассказывает, знакомя слушателей с десятками персонажей из обширнейшей галереи горьковских героев.

Еще ответственнее была для артистки композиция «Дни великой жизни», посвященная В. И. Ленину. В композицию вошли отрывки из произведений М. Горького, А. Толстого, Вс. Иванова, К. Федина, А. Кононова, отрывки из киносценариев, исторические документы. Все это сплавлено в целостную картину. В этой работе особенно проста и сдержанна манера чтения С. Магдесян.

«Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева... Это тоже было «первооткрытие» для эстрады! Характерен и смелый выбор произведения, и манера, тонко доносящая аромат эпохи.

В репертуаре Сусанны Магдесян много программ: чудесно исполнявшиеся ею горьковские «Сказки об Италии», «Портрет Гоголя, литературная композиция о славе русского оружия «Предки и потомки», композиция на китайско-корейские темы «Суд идет!», произведения Тагора, Неру, Пушкина, Лермонтова, Мопассана.

Сейчас Сусанна Артемьевна работает над «Былым и думами» Герцена. Вновь задача исключительной сложности! Но она будет решена. Порукой тому — необыкновенное трудолюбие и талант.

Уже больше четверти века она почти непрерывно ездит по стране — от Мурманска до Душанбе, от Риги до Сахалина, от Сыктывкара до Ашхабада. Мало есть в СССР крупных городов, где не выступала бы Магдесян. Десятки тысяч километров проделаны ею в поезде, по воздуху, на пароходе.

Когда успевает она готовить свои сложные композиции? В пути? Видимо, так.

С. Магдесян хорошо знает страну. Низкий и звучный голос артистки звучал в сотнях залов и запал в душу десяткам и сотням тысяч слушателей.

А сознание этого — разве не главная награда для артиста!

А. Глебов



Г. Ершов, заведующий музыкальной частью Саратовского театра им. К. Маркса



Артистка Саратовского театра им. К. Маркса Д. Степурина



А. Костин, консультант Саратовского отделения ВТО Шаржи артиста Саратовского театра им. К. Маркса Я. Рубина

## Молодые одесские бутафоры

Среди множества крупных афиш, расклеенных на тумбах и возвещающих то о грандиозном празднике искусств на стадионе, то об очередных премьерх одесских театров, то о концертах гастролеров, нас привлекла небольшая — со знакомой, но теперь редко встречающейся античной маской. Эта афиша приглашала на открывшуюся в одном из музеев города выставку работ студентов Одесского театрального художественно-технического училища.

Первое впечатление — отрадное: в залах музеялюдно, страницы книги отзывов густо исписаны...

Десять лет назад в Одессе открылось театральное художественно-техническое училище для подготовки художников-бутафоров, гримеров, костюмеров, светотехников.

На занятиях студенты не только занимаются рисунком, живописью, скульптурой, но только изучают историю искусства, но и выполняют (на старших курсах) заказы театров. В их костюмах играют «Марию Тюдор» и «Ой, не ходи, Грицю...» в Украинском драматическом театре имени Октябрьской революции, спектакль «Принц и нищий» в Тюзе. Их руками сделана бутафория к спектаклям театра музыкальной комедии «Севастопольский вальс», к «Трубадур» и «Волшебной флейте» в Оперной студии консерватории. А спектакль Белгород-Днепровского народного театра «Именем революции» был целиком оформлен студентами. Сейчас Театр оперы и балета работает над оперой «Дон-Карлос», и многое из утвари, костюмов готово уже: в одном из залов мы знакомимся с работами студентов к будущему спектаклю.

Среди экспонатов выставки большой интерес вызывают различные бутафорские работы: имитация под камень, дерево, парчу, различные расписанные ткани и вышивки, сложные инкрустации. Тонкость отделки, высокий вкус, подлинная художественность отличают большинство выставленных работ.

По эскизам и фото мы знакомимся с самостоятельно задуманными и выполненными костюмами Дездемоны, Карелиной («Мастерица варить кашу»), Марии Стюарт, Олоферна, с гримом исторических личностей и характерных персонажей.

Этой выставке, всем ее экспонатам присуще одно свойство: большая любовь к театру, к искусству, трепетное и серьезное отношение даже к самой, казалось бы, незначительной детали.

В книге отзывов оставили свои добрые пожелания и напутствия будущим специалистам театрального дела люди различных профессий и возрастов: актер Русского драматического театра имени Иванова, рабочий завода имени Октябрьской революции, архитектор, работник Черноморского пароходства, учителя, студенты, школьники.

Отмечая успех молодых художников, эти люди не скрывают того радостного чувства, которое вызвало в них самих общение с произведениями искусства. И это очень дорого!

Л. Новоселицкая



## А. МИХАЙЛОВ — РОБЕР ДЕ МОНИ

Закрылся занавес, скрывая от нас героев пьесы Ирвина Шоу, и они ушли из памяти, ушли, несмотря на то, что играли их актеры, известные своим талантом и мастерством.

Забылись все, кроме одного — один остался, живой, светлый, искрящийся молодостью и жадной жизни, отчаянно смелый мальчик, только успевший понять, что такое любовь, дружба, борьба.

При первом знакомстве Робер де Монни в исполнении А. Михайлова в спектакле МХАТ «Убийца» кажется как будто очень знакомым. Все в нем, от кончика узких ботинок до кокетливой ленточки на шляпе, рассчитано на покорение женщин.

Он очень мил, больше того — обаятелен, но отнестись к таким всерьез невозможно: у них легкость в словах и мыслях необыкновенная.

И мы встречаем его доверчиво и чуть-чуть насмешливо, встречаем с мыслью, что он из тех, кто вносит в спектакли легкую «развлекательность».

Однако проходит несколько минут, и что-то в облике юного Робера де Монни начинает приковывать к себе все большее внимание.

Может быть, это что-то — особый блеск в глазах, их удивительно чистый и открытый взгляд; может быть, и особая жизнерадостность, которая так отличает его от людей, встреченных в баре.

И не только это. Минуту назад он отчаянно кокетничал с Кристин. И вдруг — увидел Элен! На его лице неподдельное изумление: это да! Вот это женщина! И ни секунды не задумываясь над тем, как воспримет девушка, которой он только что оказывал столько внимания, его «измену», он буквально приклеивается к Элен. С ходу он пытается и с ней говорить в своей обычной манере. Но, оказывается, Элен не расположена к кокетству, и вообще с этой женщиной, пожалуй, придется изменить тон.

И Робер мгновенно меняется.

Впрочем, меняется ли? Или он такой и есть и мы в нем вначале попросту ошиблись, а он мальчик не только с добрыми глазами, но и доброй душой.

Но вот и мальчик исчезает тоже почти мгновенно, как только события в баре принимают острый характер. А вот он снова, слегка ироничный, с хитрым блеском в глазах, никогда не унывающий милый повеса, которому вся эта история доставляет прямо-таки удовольствие театрального зрителя.

Уютно устроившись на высокой стойке, небрежно помахивая тросточкой, следит он за действиями полицейского комиссара. Ему интересно все: и сама ситуация, и реакция Элен и ее друзей. Он наблюдает за ними с неподдельным мальчишеским любопытством.

Робер спасает людей, только что бывших ему чужими, спасает, немножко рисуясь и как будто шутя, и с этой минуты втягивается в игру, из которой ему уже не суждено выйти...

Почему он это делает? Только ли потому, что его поразила женщина и этой женщине угрожает опасность? Нет, скорее, это случилось потому, что ему просто понравились эти люди, и просто не понравились представители власти, и он не мог отказать себе в удовольствии рискнуть, тем более, что это можно проделать эффектно.

К движению Сопротивления Робера де Монни привел обыкновенный случай, да, пожалуй, еще любовь к приключениям.

Мы расстанемся с ним, когда он будет стоять перед дулом направленных на него винтовок и уже совсем не случайно, а хорошо отдавая себе отчет в том, что происходит, бросит свои последние гневные слова расстреливающим его солдатам.

В этом спектакле многие произносят слова веские и значительные, здесь говорится и о борьбе, и о ненависти, и о свободе, и о предательстве...

Робер де Монни меньше других говорит об этом. И тем не менее он единственный, чьим словам хочется верить.

В спектакле, который видели мы, Михайлову было нелегко. Ему все время приходилось «бороться» со своей возлюбленной, с ее раз навсегда утвердившейся на лице маской отчаяния.

И все-таки из этой борьбы Михайлов вышел победителем. Сила его чувства осветила даже «стойкую» Элен.

Не знаем, хотел ли сделать Шоу своего Робера подлинным героем, но Робер де Монни в финале мхатовского спектакля — герой, который уходит из жизни, бесконечно ее любя и веря, что доброе в ней все-таки побеждает.

Спектакль МХАТ «Убийца» вряд ли войдет в список удач театра. Но в нем есть умная и страстная актерская работа, и в ней — оправдание всего спектакля.

И. Романеева





## ТРИУМФ В ЛА СКАЛА

В газетах появилось короткое сообщение ТАСС: «Бурю аплодисментов взыскательной публики вызвало выступление во всемирно знаменитом Миланском оперном театре Ла Скала советской певицы, представительницы театральной молодежи Тамары Милашкиной.

Милашкина выступила в главной партии оперы Джузеппе Верди «Битва при Леньяно», и ее интерпретация этой роли вызвала единодушное одобрение и похвалы музыкальной критики.

На прославленную сцену, где блистали Карузо и Галли Курчи, где когда-то добились мирового признания Шаляпин и Собинов, вышла самая молодая солистка оперы Большого театра...

Мне вспомнился разговор с Тамарой Милашкиной в марте прошлого года, за несколько дней до отъезда группы наших вокалистов на стажировку в Италию.

— Доведется ли петь в Ла Скала?

— Не знаю. И ничего такого, пожалуйста, не пи-

шите. Мы едем брать уроки у итальянских педагогов, готовить оперные партии, изучать итальянский язык.

А по глазам было видно: об этом даже мечтать страшновато, но все-таки...

Позднее она писала из Милана своему педагогу и другу Елене Клементьевне Катуйской: «Выступить когда-нибудь в спектакле — мечта неосуществимая. Репертуар театра расписан за год...»

Но нет, не устояли перед юным талантом неприступные правила, традиции и даже деловые контракты. На афишах Ла Скала впервые за очень многие годы появилась русская фамилия.

За два с половиной месяца приготовить главную партию в незнакомой опере, которая никогда не шла в Москве! Да еще на чужом языке. Да еще так приготовить, чтобы удовлетворить придирчивых итальянских меломанов. Невольно просятся на бумагу самые высокие слова. Но бог с ними, с высокими словами. Скажем проще: это был каторжный труд — без передышек и выходных.

...Знаменитая Мария Каллас закончила оркестровую репетицию «Медеи» Керубини. Пятиминутный перерыв. В это время за кулисами Тамара, взволнованная до предела, говорит директору Ла Скала синьору Герингелли:

— Сразу после Каллас... Я не пойду.

— Ничего, — успокаивает ее директор, — это даже интересно...

И Тамара выходит на сцену. Нет, это уже не Тамара, а отважная дочь Ломбардии Лида, вдохновенно зовущая соотечественников на борьбу с германским завоевателем Фридрихом Барбароссой. Прозвучали первые, глу-

бокие, сильные ноты, и театр словно вздрогнул. А после арии Лиды случилось неслыханное: все — директор, оркестранты, хористы, служащие, — захваченные и увлеченные, стоя аплодировали советской певице.

Перед премьерой в гостиницу «Сити-отель», где жили наши стажеры, пришел вылощенный джентльмен в безукоризненном смокинге. Тамара не сразу уразумела, что ему надо. А когда поняла, сделала вид, что по-прежнему ничего не понимает... Раньше она только читала, что в театрах капиталистических стран существует клака. А теперь видела хозяина клакеров своими глазами... Нет, они так и не поняли друг друга.

О том, как прошел спектакль, сообщил корреспондент ТАСС. Завидую коллеге, который сам был в этот день в Ла Скала. Мне же приходится клещами вытягивать у Тамары подробности: о цветах, поздравлениях, восторженных отзывах прессы.

Мы встретились с ней через два дня после по-

беды в Милане. Тамара прилетела в Москву, чтобы хоть немного отдохнуть. Мы сидели на старом, потертом диване в коридоре общежития Большого театра. На ее милом, совсем юном лице бродила смущенная улыбка. И я снова услышал знакомые слова:

— Только, пожалуйста, не надо об этом писать. Напишите лучше, что все в театре — и главный дирижер Гаваццини, и концертмейстер маэстро Пьяцца, и директор школы пения синьора Чеккини — относились к нам, советским певцам, очень внимательно и заботливо. А директор Ла Скала синьор Антонио Герингелли стал нашим настоящим другом...

Короткий отдых окончен. Снова Милан, Ла Скала, месяцы напряженного труда. В апреле Тамара сдает художественной коллегии театра свою новую работу — партию Леоноры в «Трубадуре». Опять аплодисменты и восторженные слова:

— У вас итальянский тембр!

— Ваш голос словно предназначен для опер Верди!  
Прощай, гостеприимная Италия! Домой, домой!

И вот еще одна, последняя встреча с Тамарой. В скверике перед Большим театром пышно цветут яблони. Кружатся в воздухе белые лепестки.

— Вы же все про меня знаете, — говорит Тамара. — Лучше я расскажу о других стажерах. Они ведь тоже хорошо поработали.

Да, я знаю о Тамаре если не все, то многое. Я хорошо помню, как пять лет назад, в августе 1957 года, на сцену Большого зала консерватории вышла девушка в скромном черном платье. Бледная, почти детское лицо. Высокий чистый лоб. Глаза — большие, лучистые... Девушка запела старинную «Лучинушку». И словно исчез переполненный зал, нет всемирного фестивального конкурса, а просто сидит у камелька молодая крестьянка и, забыв обо всем на свете, поверяет песне свои заветные думы:

А мне младшеньке  
Всю-то ночь не спать,  
Мила друга ждать...

Я видел, как потом горячо обняла эту девушку Ева Бандровска-Турска, а Тито Скипа первый вручил ей Золотую медаль Московского фестиваля.

Не забывалось и то, как студентка четвертого курса консерватории Тамара Милашкина дебютировала на сцене Большого театра и москвичи увидели действительно юную, прекрасную, действительно пушкинскую Татьяну. Как живые остались в памяти Наташа из «Войны и мира», Катарина из «Укрощения строптивой»... А радио? Голос Тамары звучит сначала в передачах «Будем знакомы, товарищи», потом в концертах по заявкам радиослушателей. Аида и Тоска, Лиза из «Пиковой дамы» и Кума из «Чародейки», многочисленные романсы спеты по радио...

А Тамара продолжает рассказывать:

— Саша Ведерников приготовил партии Дон-Карлоса и Амонасро, Лариса Никитина — «Фаворитку» Доницетти и Амнерис, Надир Ангуладзе — Радамеса и графа в «Бал-маскараде»... Особенно высокую оценку получил Ведерников. Ему предсказывают блестящее будущее...

Потом Тамара рассказывает о поездках по Италии, о потрясении при виде микеланджеловской росписи в Ватикане и «Тайной вечери» Леонардо да Винчи... Говорит она об этом с увлечением и восторгом... Да, прикосновение к великому искусству итальянского Ренессанса дало нашим молодым певцам, может быть, не меньше, чем занятия с педагогами Ла Скала.

Тамара смотрит на часы:

— Ох, надо идти на репетицию «Фальстафа» Верди. У меня главная роль. Дохнуть некогда. А впереди — Маргарита в «Фаусте», Аида, Лиза, Наташа в «Русалке»... Столько работы, столько работы!..

У нее действительно очень много работы. Чем больше талант, тем больше и труд...

Б. Евсеев

## ЗВУК

## ПОД МИКРОСКОПОМ

Я, конечно, бывал не только в театрах: гонял плоты на Волге, ходил в Заонежье, где «над вечным покоем» стоит знаменитый собор в Кижихах и совершенно неповторимые, словно частичка неведомого града Китежа, карельские «церковки-грезы». Но никогда не видел на крутом берегу Волги заштатного городка Калинова и даже как-то не задумывался над тем, где расположено знаменитое обиталище Диких и Кабановых.

И вот через много лет я словно заново открываю, что Калинов расположен на Волге. И помогла мне, как ни странно, стереофоническая запись спектакля Малого театра.

Наверняка, многим это покажется весьма субъективным, но именно вечер в Доме звукозаписи снова перенес меня на берега Волги, с ее головокругительными ярами, огневыми, полыхающими во все небо закатами, соловьиными рощами, и будто снова неторопливо, как столетия, проплыли городки, вроде Мелекесса, Тетюшей или Кинешмы (характерные прототипы того самого Калинова).

Мы (нас было десятка полтора) не просто сидели в студии на прослушивании очередной записи: мы были и участниками спектакля. Не было привычных декораций, но были сад и знаменитый овраг за домом Кабанихи, где встречались влюбленные. Не было калитки, но она пронзительно скрипела в глубине сада, раскинувшегося в пространстве. Не было видно и артистов, но справа и слева слышались их голоса, дыхание и даже пауза. Где-то далеко, быть может за Волгой, кричали, и над сонным царством замирало всплывшее эхо, надрывались сторожевые псы, а на жарких пуховниках тяжело и беспокойно всхрапывало все то же темное царство Кабановых. Слышались невидимые миру слезы...

— Вы знаете, — поделилась своими впечатлениями девушка, моя соседка, — меня одолевает крамольная мысль, но я выскажу ее: «Гроза» слушается с большим интересом, нежели смотрится. Вера Николаевна Пашенная согласи-

лась, и у моей соседки появился авторитетный союзник. Да и все мы в этот вечер были союзниками, ибо все говорили о том, что пришла наконец пора радиоискусства.

— Я впервые, — сказала В. Пашенная, — ухожу с огромным впечатлением от радиопередачи. Когда-то, вспоминая, меня пригласили в стереокино. Я, без преувеличения, окосела, ослепла и в конце концов просто не поняла, где же я находилась. Когда речь идет о большом искусстве, компромиссов быть не может, и я честно сказала, что стереокино мне не понравилось.

И сегодня я боялась очень. Я нездорова, но все равно — умру, думаю, но приду обязательно. И рада. То, что я получила, превзошло все мои ожидания. Здесь правильно говорили о радиоискусстве. Теперь оно, собственно, есть, его только нужно как можно шире пропагандировать. Я, старая актриса, счастлива, что «дотянула» до такого момента. Этот опыт, по всей видимости, откроет большие возможности. Спектакль слушается, как симфония. Выигрывают, в частности, исполнители: веришь той правде чувств, которую несет Н. Афанасьев (Борис), а Р. Нифонтову (Катерина), например, я просто

не узнаю — у нее словно второе дыхание открылось...

...Что и говорить, все присутствующие были достаточно искусственными и отлично знали «Грозу», но в этот раз мы впервые слушали спектакль в его, если можно употребить это слово, «чистом» виде: полное отсутствие каких-либо помех и «царапин» в звуке. Звук такой чистый, такой объемный, глубокий и отчетливый, словно «видишь» его под микроскопом. И что удивительно, русское слово, которым так сильны А. Н. Островский и Малый театр, словно родилось заново: это был помимо всего прочего отличный урок русской орфоэпии...

Александр Владимирович Гроссман (в программе спектакля просто «звукорежиссер») очень волновался, и мы отлично понимали его. Инженер-энтузиаст, человек, знающий и горячо любящий свое дело, в этот вечер он держал своего рода экзамен перед людьми искусства.

— Мы, конечно, — начал он, — еще до этого вечера были «отравлены» стереофоническими записями оперных спектаклей, ставших теперь на радио привычными. Но сегодня мы слушали запись несколько необычную в том смысле, что это первый опыт записи большого драматического

спектакля. Все мы смогли убедиться, что возможности стереофонии необычайно велики.

Правда, в этой записи еще много недостатков...

Не вдаваясь в подробности, я хотел бы отметить, что метод двухканальной стереофонии достаточно сложен. Запись ведется через два микрофона, два усилителя на ленту с двумя дорожками. Стереофонический метод позволяет создать ощущение пространства, объемности, глубины.

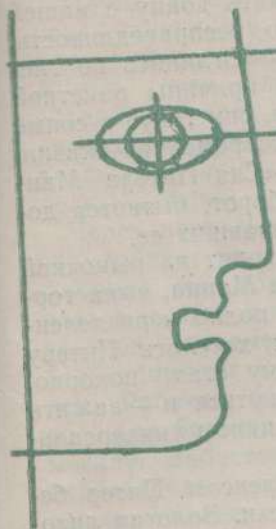
Для достижения естественности звука мы применили метод так называемой «частной коррекции»; это с ее помощью создается ощущение звука, уходящего вдаль.

И, наконец, искусственная реверберация позволила нам достичь эффекта остаточного звучания, постепенного затухания звука...

— Мне очень приятно, что В. Н. Пашенная сравнила нашу запись с симфонией. Мы действительно писали спектакль, как пишут симфонию. Как говорится, мы не все дотянули, но мы стоим на подступах к еще более совершенным записям, которые позволят со всей серьезностью поднять вопрос о радиоискусстве, популярном искусстве театра у микрофона.

Ан. Филатов

гли убе-  
стерео-  
и еще  
робности,  
то метод  
ни до-  
ведется  
а усили-  
дорож-  
метод  
не про-  
убины.  
енности  
од так  
екции»;  
са ощу-  
даль.  
ая ре-  
им до-  
о зву-  
ухания



## ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

что  
нашу  
йстви-  
как пи-  
рится,  
стоим  
совер-  
пользо-  
днать  
попу-  
икро-  
татов

Д. Шестанов-Дмитриев

### ВОДОРОДНАЯ БОМБА И АРИСТОФАН

**Н**аибольшее распростра-  
нение на Западе анти-  
военная драматургия  
получила в Англии.

Борьба за предотвращение атомной ка-  
тастрофы вовлекла в свою орбиту самые  
широкие слои англичан: в нее включились  
многие государственные деятели, понимаю-  
щие, как невыгодно Англии наращивание  
ядерного потенциала, простые люди, трез-  
во оценивающие ситуацию. Миллионы ан-  
глийских граждан приняли участие в анти-  
военных демонстрациях, вошли в отделе-  
ния Всемирного Совета Мира.

Среди руководителей и участников дви-  
жения против ядерного вооружения нема-

ло деятелей театра. С этим движением  
связаны и первые успехи молодых англий-  
ских драматургов.

Уже в манифесте новой английской дра-  
мы, пьесе Осборна «Оглянись во гневе»,  
негодование героя обращено среди прочего  
и против газетной спекуляции на атомном  
вооружении Англии, против ракетной го-  
рячки.

Подавляющее большинство английских  
пьес, написанных за последние шесть лет,  
так или иначе обсуждают тему войны, уг-  
рожающей человечеству. Об угрозе войны  
не забывает никто из английских писате-  
лей, начавших работать в пятое десятиле-  
тие XX века — первое «атомное» десяти-  
летие.

Антивоенная тема объединяет не только

драматургов последнего поколения. К ней обратились и драматурги иных направлений, не желающие порывать связей с действительностью. Антивоенная тема как бы поневоле стала центральной в такой, казалось бы, традиционной салонной пьесе, как «Тигр и лошадь» Болта, где сумасбродный профессор-астроном вынужден подписать воззвание Всемирного Совета Мира, чтобы успокоить нервную жену. Та же тема вызвала к жизни первую пьесу католического драматурга Алена Оуэна «На все готовое множество». Всепроникающая мысль об угрозе ядерного самоуничтожения явилась, по-видимому, одной из главных причин появления и парадоксальных трагикомедий Пинтера и Симпсона.

После Аристофана история мирового театра, пожалуй, не знала другого примера столь последовательного ляготения комедиографов к антивоенной теме.

Война и жизнь для многих современных английских драматургов абсолютно несоместимы; и они стараются с помощью сме-

ха и аллегорий вытолкать войну с нашей планеты — как главную несправедливость.

Джимми Портера из «Оглянись во гневе» мало интересовали причины ракетной горячки. По его мнению, они тонут в сонме других несуразностей современной жизни. Автор аллегорического «Сна Питера Манна» Бернард Копс, наоборот, пытается доискаться до причин, вызвавших ее.

Действие пьесы происходит на рыночной площади. Сердце Питера Манна, сына торговки готовым платьем, полно неразделенной любви. О, как бы хотелось Питеру разбогатеть, чтоб все ему стало покорно. Уехать, разбогатеть, вернуться и — зажечь королем или хотя бы хозяином универсального магазина!

Вместе с бродягой Алексом Питер бежит... на урановые прииски. Золотая лихорадка былых времен уступила место атомной.

Беглецы отправляются в путь, сопровождаемые гимном рынка:

Время — деньги, деньги — время, — звучит назойливый рефрен.

Деньги катят мир вперед,  
Солнце Золотом встает.

.....  
Деньги — время, время — деньги.  
Стань богатым, снимай пенки.  
Деньги всем откроют дверь,  
В деньги — верь, верь, верь,  
верь, верь!

Колокола звонят к деньгам —  
Хвала, господь, тебе и нам!

Прошло немало лет, и судьба вновь забросила путников в родные края. Но и беглецов, и тех, кого они покинули, не узнать. Питер и Алекс так и не разбогатели, а те, кто остался дома, потеряли все, что имели. Люди рынка поддались урановой лихорадке и, забросив все свои дела, вот уже много лет копают под собственными домами ямы, надеясь найти драгоценную руду.

За всеми следят надсмотрщики. Беглецов никто не узнает. Где там! Люди рынка перестали узнавать друг друга; один боится другого. Лишь общая боязнь конкуренции объединяет всех.



Театр Уоркшоп. Брендан Биэн. «Заложник». Сцена из спектакля

Мечты Питера о собственном универмаге приобретают новое направление. А что, если для начала объединить всех одиночек «ямокопателей»? Сначала разделение труда, потом — дележ добычи!

Через несколько лет Питер добивается своего. Его фабрика на полном ходу; идет массовое производство саванов — предметов первой необходимости в урановый век. Рабочие бастуют: им обещали барыши, а готовят моголу. Забастовка, общая неразбериха... и вдруг — взрыв. Уцелел один Питер, случайно оказавшийся в укрытии. Он выходит оттуда и в ужасе видит, что остался на земле один, обреченный на гибель от лучевой болезни. Сознание Питера заволакивает туман, и он... просыпается.

Время — деньги, деньги — время, — заводят свое торговцы. — Деньги — время?! — негодует Питер. Да, конечно, все могут «делать деньги». Но далеко не всем дано «делать счастье». Жизнь так хороша! Давайте же пользоваться ею как следует.

...Персонажи на сцене весело пляшут; кажется, они готовы всем на свете поделиться друг с другом. Но не обманывайся, зритель! Копс не склонен к безобидным идиллиям.

Так и есть!

Соседи Питера по рынку вновь возобновляют свою коммерцию, напевая все тот же куплет:

Время — деньги, деньги — время...  
Они неисправимы.

Антивоенная тема предстает у Копса в обличи трагикомического фарса. Зрителям во «Сне Питера Манна» прежде всего бросается в глаза феерический юмор, выдумка Копса, нередко пренебрегающего всякими приличиями, твердо уверенного в поддержке демократической части зри-



Театр Лидского университета. Джон Арден. «Танец сержанта Масгрейва». Сцена из спектакля

тельного зала. Копс — разрушитель окостеневших моральных и эстетических канонов, и не так-то просто понять, где у него юмор переходит в патетику, водевиль — в мелодраму, сатира — в трагедию. Но тем более страшна и внушительна сцена монолога Питера после ядерного взрыва: все краски жизни поглотил пепел, на сцене — Человек и Бомба, Человек и Война, Человек и Смерть.

Рынок, цветистый, безалаберный, яростно торгующий, для Копса — символ современного буржуазного мира. Рыночным отношениям, весьма прозаическим, Копс придает характер полнокровной жизненной игры, столько же сентиментальной, сколько и



цинничной. В руках завзятых барышников рынок может обернуться злой силой. Изобилие — изобилием, но рынок — это прежде всего деньги, торговля, биржа труда — словом, источник капиталистических конфликтов, чреватых неизбежной войной. Не случайно именно в погоне за «лишним богатством» находят люди рынка уран, смертоносную начинку атомной бомбы. Копс защищает анархию и буйство жизненных красок, воплощаемых рынком. Но он же, с позиций самого трезвого экономиста, оценивает развращающую силу золота, способного высосать из жизни все живое и обратиться саму романтику рыночной стихии в кучку пепла.

Во «Сне Питера Манна» Копс воспользовался приемом, незадолго перед тем использованным Пристли в пьесе «Осуждение Дайсона» (см. «Театр», 1958, № 10). Но, если Пристли ограничивался сугубо моральным осуждением пропагандистов войны, то Копс, с одной стороны, противопоставляет смертоносному безумию привлекательную полноту жизни, с другой же — обнаруживает в ней закономерности, подчинившись которым, человечество оказалось на грани мировой катастрофы.

Чуть не за каждой строкой Копса мы слышим голос Аристофана. Этот голос диктует выбор места действия, шутовской тон интермедий и, главное — противопоставление ужасам войны ярких соблазнительных и веселых картин мира. Как и Аристофан, Копс обрушивается на всевластие денег, порождающее в незлобивых от природы людях худшие свойства их натуры.

Учеником Аристофана показал себя и один из вдохновителей новой английской драмы Брендан Биэн.

Биэн — ирландец, а Бернарду Шоу принадлежат слова: «Для ирландца нет на свете ничего смешнее, чем серьезность англичанина». Хотя Ирландия расположена на севере Британских островов, населена она людьми горячими, придерживающимися крайних взглядов. Ирландцы не умеют сдерживать неудовольствие, обиду и не хотят этому учиться. Может быть, оттого, что в географическом, культурном и политическом отношении Ирландия неразрывно связана со своей угнетательницей Англией, ирландская оппозиционность испокон веков оздоравливает эту ее родственную и враждебную соседку.

Своевольная фантазия ирландцев постоянно в работе; не испытывая симпатий к англичанину, не питая на его счет никаких иллюзий, ирландец скорее, чем сам англичанин или дружелюбно настроенный чужестранец, замечает в английской жизни все, что в ней есть косного, несправедливого, смешного. Держать при себе то, что он заметил, не в привычках ирландца.

Ирландцы возглавили не одно поколение английских драматургов; их откровенность и издевки сначала поражали английских зрителей, а потом становились для них своего рода нормой передовой драматургии.

Биэн интенсифицирует жизнелюбивый скептицизм и романтику ирландцев — он любит острое словцо, злое сопоставление, смелую карикатуру. И в то же время ему близки простые добрые чувства, вольная поэтическая образность.

В свои шутовские хороводы Аристофан любил вводить пеструю и разношерстную армию деклассированных элементов Афин, накипь большого города. То же самое делает Биэн.

Герои пьес Биэна — «Смертник», написанной в 1956 году, и «Заложник», написанной двумя годами позже, — осуждены на казнь. Герой «Заложника» — солдат английской армии, почти мальчик, захваченный в плен ирландскими повстанцами. В финале пьесы в перестрелке с полицией его убивают.

Но заложник на сцене — последнее лицо. Сцену заполняют, в бешеном темпе жонглируя веселыми и злыми остротами, лица самые невероятные: придурковатый маниак — хозяин дома, где прячут заложника; мисс-евангелистка, чье имя значит что-то вроде «Христос на каторге»; инвалид войны, проститутки, неудачники, полицейские.

Лишь один человек на сцене по-настоящему жалеет обреченного солдата. Это одинокая девушка Тереза, но ее чувства достаточно пылки, чтобы заразить сочувствием зрительный зал.

Продолжая традиции Брехта, Биэн вводит в пьесу баллады: герои «Заложника» то и дело прекращают споры, чтобы спеть соло или дуэтом разухабистую песенку, полную намеков на последние события английской жизни и едких парадоксов.

Обе пьесы Биэна написаны о смерти; не о случайной или естественной, а о насильствен-

ной смерти. И речь в них идет не о частном случае насилия! Сквозь прихотливую непоследовательность и трагизм бытия маленького человека у Биэна проступает неотвратимая и жестокая логика.

В финале аристофановских «Ахарнян» зрителей до слез смешил израненный, окровавленный воин. Он был смешон оттого, что сам своей волей избрал путь войны, и не просто избрал, но на словах всячески его героизировал. Эта горькая ирония англичского комедиографа над теми, кто сам ведет мир к гибели, с большой силой звучит в пьесах Копса и Биэна.

Приобщение к аристофановской традиции так же, как возвращение к традициям Чехова и Шоу, сыграло немаловажную роль в победе новой английской драматургии над салонной драмой и комедией, долгое время господствовавшими в Англии, освободило дорогу новым сатирикам и реалистам.

В иной манере, чем пьесы Копса и Биэна, написана антивоенная пьеса Джона Ардена «Танец сержанта Масгрейва».

В небольшом английском городке забредает горстка солдат под командой сержанта Масгрейва. Сержант набирает рекрутов. Тяжелые на подъем городские власти неохотно поддаются на его уговоры собрать жителей на площади. Между тем солдаты, поссорившись из-за девушки, убивают одного из своих. Другой солдат убегает, и из группы Масгрейва остаются всего двое.

На площади собираются жители. Предполагается, что они — это зрительный зал. К залу и обращает сержант свою пламенную и неожиданную речь.

Оказывается, он вовсе не вербовщик. Он дезертир. В городок, когда-то посланный на войну солдата, он привез... его скелет. Сержант показывает крупные планы войны: уличные перестрелки, окопы, миллионы смертей, каждая из которых случайна, но все вместе — закономерны, порождены жестокой логикой войны.

Картину массового убийства, воссозданную Масгрейвом, дополняет ворвавшийся на сцену полицейский отряд, арестовывающий и его самого и его единственного верного соратника. Слово секира, падает второй занавес. На авансцене, в проходной маленького дома, Масгрейв ждет смерти. «Ничего, старина! — обращается он к солдату. — Из наших косточек вырастет великолепнейший сад!».

Трагедия Ардена очень театральна. Другая английская антивоенная пьеса — «Длинный, короткий, высокий» Уиллиса Холла — скорее напоминает киносценарий. Это серия натуралистических картин, воспроизводящих эпизоды последней войны с Японией.

В пьесах Копса и Биэна антивоенная тема скрыта под шумным ворохом самых разнообразных жизненных, бытовых проблем.

Протест Аристофана против войны его современники воспринимали как протест против конкретной Пелопоннесской войны. Современный английский зритель воспринимает протест против отдельных реальных войн как отрицание войны вообще, войны как таковой. Ни Ардена, ни Холла не интересует, кто и зачем ведет войну, против которой они восстанут. Биэн финалом своего «Заложника» прямо говорит о нелепом положении, в которое ставят себя друг перед другом враждующие стороны. Эти драматурги — убежденные пацифисты. С пацифистской пропагандой мира связаны социальная непоследовательность сказки-аллегории Копса, символическая парадоксальность судьбы и сержанта Масгрейва, и солдат у Холла.

Пацифизм для многих англичан означает сегодня борьбу с войной, с ним связаны справедливые чаяния английского народа. Поэтому, какой бы мир ни избрал своим идеалом тот или иной английский драматург, правда борьбы за мир, против войны, сегодня для него — самая главная.



Пражский Национальный театр. «Славянские танцы». Балерина Хилманова исполняет «Думку»

**Н. Шереметьевская**

## ПРОДОЛЖЕНИЕ ЗНАКОМСТВА

*1*

**В** Братиславе умеют уважать традиции. Это чувствуется во всем. И в том, как восстанавливают Град — дворец-крепость, насчитывающий более тысячи лет существования, и в том, что

оркестр гостиницы «Дивин» очень часто играет вальсы Иоганна Штрауса, который создавал их на берегах голубого Дуная.

Но жизнь Братиславы не обращена лицом к прошлому. Новое возникает здесь на каждом шагу: на бывших окраинах города появились крупные жилые массивы — архитекторы радуют изобретательностью

приемов; здесь нет примелькавшихся рядов одинаковых зданий.

В центре города сносятся пришедшие в негодность и не представляющие исторического интереса старые дома. На их месте возводятся новые постройки, а иногда расчищенная территория оставляется свободной, чтобы дать возможность лучше видеть ценный памятник архитектуры.

На старину здесь не только любуются — ее заставляют служить новым целям.

На одном из склонов горы, на которой стоит Град, построен большой амфитеатр, где в течение многих теплых месяцев братиславы смотрят театральные представления.

За сценой амфитеатра возвышается полукружие бывших дворцовых конюшен, уже восстановленных и образующих очень красивый ансамбль. Последние ряды амфитеатра кончатся почти у самой стены

Града, которая создает отличные акустические условия.

В антрактах публика гуляет вокруг Града и любит гулять на Дунай, на заречные районы Братиславы, на отроги австрийских Альп, виднеющиеся на западе...

Но не слишком ли я отвлеклась от своей основной темы — балетного искусства Чехословакии, с которым мне посчастливилось продолжить знакомство? Впрочем — нет. Ведь каждый раз, уезжая из Чехословакии, находишься под обаянием ее природы, очаровательной архитектуры ее городов — словом, высокой эстетической культуры страны, где представители различных видов искусств стремятся окружить человека красотой, научить его ценить прекрасное в различных его проявлениях.

Вот я и подошла к балету.

Напомню в двух словах, что, хотя в Чехословакии



Пражский Национальный театр. «Лебединое озеро». Одетта — Марта Дроттнерова

балет — искусство молодое, в стране уже насчитывается двенадцать балетных театров.

Один из самых крупных балетных коллективов создан при Словацком Народном театре в Братиславе.

Карел Тот — главный балетмейстер Братиславского Народного театра — назначил мне свидание на улице, у здания, где репетирует труппа. Как оказалось, в ее распоряжении находится всего лишь один и очень небольшой репетиционный зал. Здесь и создаются новые постановки, причем, вся работа происходит в напряженном темпе, с постоянным ощущением, что вот-вот не хватит времени и придется освободить зал для следующей репетиции.

— Нам позарез нужно помещение, — жаловался Тот, — ведь у многих из нас рабочий день крайне растянут. Мы прикованы к этому маленькому и неудобному залу, потому что на сцене Народного театра репетируют его оперные и драматические труппы. Мне даже некуда было пригласить вас спокойно поговорить. Впрочем, пойдете в читальню, здесь недалеко...

## 2

Мы поднялись по Михальской, узкой торговой улице, завершающейся воротами святого Михаила. Пройдя через ворота одного из домов, мы очутились в небольшом дворике, окруженном трехэтажными домами готической архитектуры. Посредине дворика, над круглым колодцем, висела ажурная решетка. Старинные умельцы выковали из железа своеобразную беседку и навечно вплели в ее прутья гирлянды цветов и причудливые арабески.

Под высокими деревьями на шелковистом газоне было разбросано несколько ярких столов и кресел.

Тишина, свежий воздух, удобные сиденья, красивый архитектурный фон — может ли быть лучшее помещение для городской читальни?

Итак, из беседы в столь располагающей обстановке выяснилось, что с сентября 1961 года балетная труппа Словацкого Народного театра стала самостоятельным художественным коллективом. До этого она являлась лишь вспомогательным звеном оперы.

За этим последовало увеличение штатов, а глав-

Пражский Национальный театр. «Дафнис и Хлоя». Финал балета



ное — громадное увеличение художественной ответственности. А это, в свою очередь, продиктовало необходимость серьезного повышения профессионального уровня братиславских танцоров. Замечу, что та же задача стоит сейчас и перед всем чехословацким балетом. Ведь подавляющее большинство танцоров являются либо самоучками, либо получили образование в хореографических школах, которые до сих пор не дают своим ученикам всеобъемлющего профессионального образования.

В минувшем году произошло событие, которое должно окончательно убедить тех, кто еще сомневается в пользе профессионального хореографического образования. В августе 1961 года в Рио-де-Жанейро состоялся Международный конкурс классического танца. В Бразилию приехали двадцать четыре балерины, представляющие тринадцать стран различных континентов. Первую премию завоевала молодая чешская балерина Марта Дроттнерова. Это та самая Марта Дроттнерова, которая самостоятельно проштудировала учебник советского педагога А. Я. Вагановой и «заочно» овладела системой русской классической школы.

На Международном конкурсе победил талант и воля настоящей профессионалки. Я подразумеваю не только художественное мастерство Дроттнеровой, но и привычный ей железный режим работы.

С начала этого сезона для всей братиславской группы было введено ежедневное и обязательное посещение тренировочных классов. Педагоги Марилена Тотова и Владимир Марек начали вести занятия по заведомо упрощенной программе и в очень замедленных темпах. Это дало возможность танцорам вернуться к азам своего ремесла (а для какой-то части труппы и впервые с ними познакомиться). В общем, как говорят в балете, все смогли хорошенько «собратся».

Братиславские танцоры равны по своему уровню. Среди них есть такая сильная балерина, как Густа Старостова, исполнительница всех основных ролей репертуара, отличная характерная танцовщица Иитка Мначкова, есть молодая, способная танцовщица Софья Волейщикова, которая вместе с Дроттнеровой участвовала в бразильском конкурсе классического танца, — словом, в труппе есть зрелые актеры. Но в большинстве своем она состоит из очень способной, но еще пока «зеленой» молодежи. Однако уже первые месяцы упорной тренировки дали свои результаты, в этом можно было убедиться на балете Кара Караева «Тропою грома». Он поставлен в Словацком Народном театре Карелом Тотом, который, так же как и его жена Марилена Тотова, является воспитанником балетмейстерского факультета ГИТИСа имени А. В. Луначарского.

Карел Тот в основном придерживался сценической

редакции Константина Сергеева, которая принята на сцене ленинградского театра имени Кирова и в Большом театре в Москве. Не касаясь достоинств и недостатков этой широко известной постановки, мне лишь хочется упрекнуть Карела Тота в том, что он отступил от хорошей традиции молодой чехословацкой хореографии, которая заключается в том, что балетмейстеры страны, в каком бы городе они ни работали, стремятся создавать свои, оригинальные постановки.

В тех изменениях хореографии, которые Тот считал нужным сделать, угадывается режиссерская и балетмейстерская фантазия. Жаль, что Тот надел на себя узду готовых сценических решений.

Может быть, молодой балетмейстер побоялся самостоятельно пробовать силы на таком трудном спектакле? Что ж, тут спорить не приходится — балет Кара Караева очень сложен и для постановщика и для исполнителей.

Танцевала же труппа хорошо. Причем именно вся труппа — от солистов до кордебалета. Единый исполнительский стиль спектакля убеждал, что в Братиславе рождается балетная труппа, представляющая собой не механическое соединение танцоров различной квалификации, а творческий ансамбль, спаянный художественной традицией.

### 3

Ее лицо покрыто бусинками пота, волосы небрежно зачесаны и туго стянуты на затылке. Какая уставшая и веселая девочка!

Только что, репетируя поэтическую «Мелодию» Глюка, она была строга, подтянута и отрешена от всего на свете. А сейчас она рассказывает обо всем сразу, сама себя перебивая на каждом слове. Попробую изложить ее рассказ по порядку.

Танцами она увлеклась лет с десяти, ее занимали в балетных спектаклях Островского государственного театра. А в четырнадцать лет ей уже предложили работать в труппе. Примерно тогда же ей удалось достать «Основы классического танца» Вагановой на чешском языке, и она начала овладевать танцевальной премудростью.

Через три года ей поручили большую партию — Катерину в «Каменном цветке». А в следующем, 1959 году, она выдержала конкурс в Пражский Национальный театр. А потом ее послали на конкурс в Бразилию. Вот и вся ее двадцатилетняя биография.

В конкурсе принимали участие ведущие балерины разных стран. Почему же первую премию завоевала никому не известная дебютантка?

Бразильская газета «Жорнал до комерсо» писала, что с первого же отборочного тура публика, со-

стоявшая главным образом из любителей балета, была очарована тем, «...что искусство Марты освещено чистым лиризмом, изяществом и красотой». С самого начала чешская балерина стала любимицей публики, и она выражала свое одобрение криками: «Чехословакия!»

Все эти детали я узнала от Иржи Блажека, балетмейстера и солиста Пражского Национального театра, с которым Дроттнерова совершила свое турне победительницы по городам Бразилии.

А вот как рассказывала о конкурсе сама победительница:

— Самое сильное впечатление на меня произвело выступление в первом туре. Надежд на успех не было никаких. Поэтому я заставила себя не волноваться. Я ничего не хотела — ни премий, ничего... Только хотелось станцевать так, чтобы на душе стало хорошо... Я танцевала «Прелюд» Шопена. Кончила... прислушалась... тишина. У меня сердце упало. Дошла до кулисы. Грянули овации. Что такое! Может быть, кто-то стоит сзади? И вдруг поняла! И такое наступило счастье!

В этот раз мне не довелось увидеть Дроттнерову в спектаклях, но даже по репетиции концерта, в котором она должна была отчитаться перед отечественной публикой, можно было понять секрет ее успеха. Она танцует сильно, уверенно, но не с холодным бесстрашием виртуоза, который поражает нас своей техникой и оставляет равнодушными. Марта танцует трепетно, эмоционально, щедро расходуя свои чувства. Она близка русской школе танца. Недаром высказывались предположения о том, что она кончила советское хореографическое училище.

#### 4

Успех Марты Дроттнеровой пришел очень вовремя. Я вспоминала о нем каждый раз, когда приходилось видеть слабо исполненные спектакли. Самое обидное, что плохо танцевали способные актеры. Это может показаться неправдоподобным. Да и вообще трудно поверить, что в Чехословакии, где умеют со вкусом работать и блестяще воплощают любые творческие замыслы, приходится сталкиваться с проявлениями дилетантизма. Но это именно так.

Как пример, приведу балет Равеля «Дафнис и Хлоя», который идет в Пражском Национальном театре. В постановке балетмейстера Иржи Блажека отразились стремления осовременить сюжет балета, и, соответственно, его хореографию. Это была трудная задача — музыка М. Равеля точно и ярко воспроизводит сюжет и образы первоначального либретто Михаила Фокина.

Но о замыслах балетмейстера часто приходилось лишь догадываться — так бледно они были выполнены.

Говорят, что в роли Дафниса очень хорош Мирослав Кура. Я видела в ней Яромира Петржика, красивого, хорошо сложенного и выразительного танцора, который, к сожалению, очень слабо владеет техникой классического танца. Если бы он прошел хорошую школу! Это «если бы» хотелось часто повторять... В массовых танцах не было чистоты линий и рисунка, отсутствовало единство исполнения.

Пражский Национальный театр в течение сезона регулярно выпускает не менее двух-трех балетных премьер. На его сцене идут спектакли, которые несомненно войдут в золотой фонд чехословацкой хореографии. Войдут... если преждевременно не утратят своей свежести, своих художественных достоинств.

Мне думается, что одним из таких спектаклей станут «Славянские танцы» А. Дворжака. Неувядаемая прелесть его гениальной музыки нашла свое талантливое воплощение в хореографии Антонина Ланды. За последние двадцать пять лет делалось много попыток создать балет на музыку Дворжака. Иногда ради придуманного сюжета менялась последовательность танцев. Некоторые спектакли ставились на материале чистого фольклора, другие решались в манере танцев Айседоры Дункан. Словом, поиски были самые различные, но они в большинстве своем шли вразрез с музыкой.

Ланда во всем доверился композитору. Ничего не меняя в порядке музыкальных номеров, которые состоят из двух «рядов» танцев по восемь в каждом, не навязывая им никакого общего сюжета, но раскрывая содержание каждого отдельного номера, он стремился возможно полнее выразить танцевальную и образную стихию этой сюиты.

Стилизуя народные танцы на основе движений классического балета, что подсказывается симфонизмом музыки Дворжака, балетмейстер объединил весь цикл танцев единым постановочным приемом. Это единство выдержано в покрое и колорите костюмов художника Яна Кропачека. Первое отделение задумано в теплых тонах, второе — в холодных, голубых.

Спектакль идет на фоне черных сукон. Кветослав Бубегик нарисовал на заднике букет цветов, стилизованный под народный орнамент. А на кулисах по бокам сцены — две гирлянды.

И вот они проходят перед нами, эти танцы, возникая каждый раз из темноты — своеобразной зрительной паузы. Они веселые и грустные, массовые и сольные, навеянные чешскими, словацкими, украинскими, польскими, венгерскими и сербскими напевами. Некоторые из них очаровывают красотой

своей композиции, богатством движений, темпераментностью исполнения. Иные, как, например, популярная у нас «Думка»,—это целая танцевальная сцена большого драматического содержания. Скрипки выпевают чудесную, необычайно грустную мелодию, в которой балетмейстер услышал рассказ о драматической женской судьбе. Власта Шингалова воплощает этот танцевальный монолог очень тонко и пластично. В нескольких эпизодах проходит юность героини, ее любовь, горечь утрат и, наконец, спокойная старость... В течение пяти долгих (для балета очень долгих) минут танцовщица приковывает к себе внимание зрительного зала. Лишь два раза кордебалет подает ей танцевальные реплики.

После этого психологического этюда нас вновь увлекает динамика следующего танца—чешской «Скочны», написанной с необычайным, просто неожиданным ритмическим разнообразием, породившим такое же разнообразие танцевальных фигур.

Последний, шестнадцатый танец, по музыке самый сюжетный, воплощен балетмейстером в характерный дуэт—редкий жанр. Это гимн молодой, чистой любви, которая расцветает на фоне родной природы.

Трудно объяснить, откуда рождается это впечатле-

ние—ведь черные сукна спектакля остаются неизменными, но так же, как Марсель Марсо умеет породить вокруг себя мир, в котором он действует, так же удалось исполнителям этого дуэта—Власте Шингаловой и Яромиру Петржику—заставить нас увидеть дерево, из-за которого выглядывает юноша, холмик, на который взбегают девушка, ласковое небо, которое простирается над ними. Поэтичность и национальная характерность этого номера поистине велики. Правильно поступала Марта Дроттнерова, когда заканчивала им все свои концерты по городам Бразилии. Этим она как бы переадресовывала овации зрителей к своей стране, к родной Чехословакии, к своему народу.

На «Славянских танцах» зал был полон. Между сценой и публикой возник тот контакт, который способен вызвать творческий подъем исполнителей и дружную ответную реакцию зала. Не всегда мне приходилось быть свидетельницей такого полного успеха.

Чехословацкий балет только еще начинает завоевывать своего зрителя. И этот зритель, как мне кажется, хочет увидеть в балете ясный сюжет, талантливую хореографию, хорошее исполнение и воплощение оптимистических идей, близких всей чехословацкой культуре.



15



*Don le lecteurs de "Thiâtre."  
avec honneur de  
J.P. Sartre*

ЧИТАТЕЛЯМ ЖУРНАЛА «ТЕАТР» —  
С ДРУЖЕСКИМ ПРИВЕТОМ

Ж.-П. Сартр



## Интервью через шесть лет

ЖАН-ПОЛЬ САРТР  
О СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ

**И**звестный французский писатель Жан-Поль Сартр беседовал с нашим корреспондентом в 1956 году. Прошло шесть лет, и вот мы снова разговариваем с Сартром — гостем Москвы. Мы говорим о мире, о войне, о театре. Но это не три отдельных вопроса. Это одна общая проблема.

— Когда французы говорят о мире, — начинает Сартр, — они прежде всего понимают его как мир в Алжире. Это не значит, конечно, что вопросы войны и мира в более широком понимании оставляют их равнодушными. Но Алжир — это сейчас наиболее острая для нас проблема. Когда она будет разрешена окончательно, мы во Франции вздохнем с облегчением.

Рассказать об этом со сцены не так-то просто. Конечно, никто не запрещает постановку пьес о событиях в Алжире. Но тут действует не столько цензура, сколько своего рода самоцензура. Директора театров взвешивают — пойдут на ту или иную пьесу или не пойдут. И в результате ставят комедии о любви, о супружеских изменах и отказываются принять пьесу об Алжире. Публика, посещающая театры во Франции, — это преимущественно буржуа. Если им не по-

нравится пьеса, они не будут в знак протеста ломать стулья. Нет, они просто не придут на спектакль. А это еще хуже.

Так замолчали пьесу Артюра Адамова «Весна 71-го года», посвященную Парижской коммуне. Хотя она привлекла внимание режиссеров разных стран, во Франции ее никто не ставит.

Драматургам, которые хотят писать о проблемах войны и мира, приходится прибегать к иносказаниям. Так было с пьесой Винавера «Корейцы». О событиях в Корее автор рассказывал так, что все понимали: подразумевает он Алжир. Я сам в «Затворниках из Альтоны» тоже прибег к иносказанию. Если бы действие моей пьесы происходило не в Германии, а во Франции, вряд ли наши театры поставили бы ее.

Проблемы расизма и колониализма затрагивает интересная пьеса Жана Женэ «Негры». В отличие от «Корейцев», которые шли недолго и только на сцене маленького театра Альянс Франсез, пьеса Женэ имела успех у буржуазной публики. Объясняется это, очевидно, тем, что написана она не в новаторской манере Брехта, как пьеса Винавера, а в традициях психологической драмы. Психологизм пьесы

рассказывающей о распаде личности в условиях колониализма, видимо, заставил публику примириться с ее социальной остротой.

Лучшая пьеса о войне в Алжире, с моей точки зрения, — «Труп в окружении» алжирского поэта Катеба Ясина. Это поэтический рассказ о человеке, который лежит убитым на улице города. Вероятно, он убит европейцами, фашистами. И вот ночью, когда всходит луна, он то ли возвращается к жизни, то ли перед ним, умирающим, проносятся картины прошлого (это так и остается неясным), но только он встает, он идет по городу. Эпизод за эпизодом рассказывает о том, как жил этот человек, с кем болелся.

Пьеса Катеба Ясина написана по-французски. Дело в том, что литературный арабский язык далек от разговорного языка алжирцев — и это затрудняет общение драматургов с национальным зрителем. Пьеса «Труп в окружении» шла в Тунисе, в Швейцарии, где сейчас вынужден жить драматург, прошла два раза и в Париже — в закрытых клубах.

Приходится признать, что во Франции пьес, касающихся проблем войны и мира, особенно таких, которые увидели свет рамы, не так уже много. Но радостно уже то, что в наших театрах не было пьес, написанных в защиту войны в Алжире, ни одной псевдопатриотической мелодрамы, воспевавшей тобстных парашютистов или героев-летчиков.

— Наиболее примечательным мне представляется то, что большинство молодых драматургов Франции испытывает сейчас сильнейшее влияние театра Брехта. Когда несколько лет назад пьеса Брехта впервые появилась на французской сцене, — это была «Матушка Кураж» в ТНР, — она не имела успеха. Ее не поняли ни исполнители, ни зрители. Положение изменилось, когда из ГДР приехал Берлинский ансамбль и показал эту же пьесу в Театре Наций. Первый спектакль прошел при полупустом зале, но присутствовавшие на нем критики, драматурги и просто зрители быстро разнесли по Парижу весть о виденном ими чуде. С этого момента отношение наших театральных деятелей к Брехту стало доброжелательным.

Сейчас пьесы Брехта ставят у нас очень удачно. Постановка «Карьеры Артуро Уи», осуществленная Жаном Виларом, смело может выдержать сравнение со спектаклем Берлинского ансамбля. Брехта признали у нас все, даже критика правого направления. И парадоксально — реакционная критика в стремлении развенчать того или иного прогрессивного драматурга нередко противопоставляет его Брехту: «Вот вы беретесь за социальные темы, а таланта Брехта у вас нет...»

Мне приходится читать много неизданных и непоставленных пьес молодых писателей. Многие из них чуют следы влияния брехтовской драматургии. Их авторы не хотят потакать вкусам буржуа, они стараются показать общество таким, каково оно на самом деле. При этом они считают, что эстетические принципы, утверждаемые Брехтом, больше соответствуют современному театру, нежели каноны психологической драмы XIX века.

В качестве примера приведу еще одну пьесу Винавера — «Швейцары». О различных политических событиях, а также о событиях в одном из министерств здесь рассказывается с точки зрения швейцаров. Это не что иное, как брехтовский прием остра-

нения. В манере, близкой драматургии Брехта, написана и «Воскресная прогулка» Жоржа Мишеля, пьеса, пока еще нигде не напечатанная и не поставленная.

...Воскресенье. Как во всех странах мира, как в Москве, Лондоне, Риме, Пекине, на прогулку выходит семья: дедушка с бабушкой, мать, отец, сын, мальчик лет двенадцати. Не торопясь, идут они по улицам Парижа, перебрасываясь незначительными фразами. Время от времени где-то раздаются: Бум! Бум! Взорвалась пластическая бомба. Однако семья невозмутимо продолжает прогулку, делая вид, будто ничего не произошло. Взлетает на воздух дом. «Что делать, такова жизнь, все может случиться», — равнодушно бросают гуляющие. Прогулка постепенно приобретает символический смысл. Семья проходит мимо человека в костюме палача XVI века. Он держит в руках старинное орудие пытки. Отложив его в сторону, он смывает с рук пятна крови, закуривает. Мальчик удивленно спрашивает: — Кто это? Что он делает? Ему хладнокровно отвечают: Видишь, человек работает даже в воскресенье, сейчас у него перерыв, он отдыхает... Прогулка продолжается. Взрыв следует за взрывом. Убивают дедушку, бабушку. А отец и мать, ничего не замечая, продолжают обмениваться все теми же общими фразами. Падают убитым и мальчик. Занавес опускается.

Автор «Воскресной прогулки» не нашел театра, который согласился бы поставить его пьесу. И это не удивительно. Пьеса, восстающая против безразличия французов к фашизации Франции, непригодна для театра буржуа; ее не пойдешь посмотреть, чтобы развлечься после сытного обеда. Но ее можно показать в рабочем клубе или в цехе завода; здесь она встретит понимание и одобрение.

Французский театр на протяжении последних лет эволюционирует в направлении брехтовского эпического театра. Появляются новые пьесы, по сравнению с которыми Ионеско мне кажется уже устаревшим. Переход к эпическому театру влечет за собой отказ от образа центрального героя и одновременно предъявляет новые требования к актерам: их игра должна быть скорее интеллектуальной, нежели эмоциональной. Сейчас у нас критики и драматурги встали на путь новаторства, режиссеры лишь немногим отстали от них. Труднее всего приходится актерам: привыкли обращаться к сердцу зрителя, они с трудом воспринимают новую исполнительскую манеру. И в этом причина неудачи некоторых постановок Брехта, осуществленных во Франции. Так, в Драматическом центре Сент-Этьен режиссер Дасте с большой убежденностью и творческим мужеством поставил «Кавказский меловой круг». Но исполнение актеров оказалось излишне эмоциональным. Мне думается, так же обстоит дело и у вас. Сужу об этом по спектаклю «Добрый человек из Сычуаня», который я видел в Ленинграде.

— Я пишу немного — примерно одну пьесу в пять лет. Пишу лишь тогда, когда чувствую потребность обратиться к людям с театральных подмостков. Сейчас экранизируется моя пьеса «Затворники из Альтоны», но я не принимаю участия в этой работе. Вообще, я взял за правило никогда не выступать в качестве соавтора сценария, который делается на основе моего произведения. Я предпочитаю оставаться в стороне, предоставив дело честным и серьезным художникам. Фильм «Затворники из Альтоны» ставит Витторио Де Сика.



Боян

Дановский

**Творческий путь Бояна Дановского сложен и противоречив.** Встречи с его искусством никогда не оставляют равнодушными.

Едва ли найдется в Болгарии другой современный режиссер, чье творчество сопровождалось бы таким количеством споров. Дановский создавал свои спектакли в борьбе с натурализмом и схематизмом, с вульгарной социологией и вялым традиционализмом. Ему хорошо знакомы новаторские искания советского и мирового театра. Беспокойный, идущий

художник, защитник активного гражданского искусства, он ищет для него адекватную художественную форму...

Искусство Дановского нельзя оценивать изолированно от развития современной болгарской режиссуры, от творчества Н. О. Массалитинова, Ст. Сырчеджиева, Ф. Филипова, Кр. Мирского, М. Бениеша и других. Однако он наиболее последовательный выразитель того направления в нашем театре, которое характеризуется стремлением к преломлению традиций сквозь чувства и интеллект современного человека. Отсюда его подчеркнутая склонность к пластическому решению спектакля, к стилю, богатому метафорами и ассоциациями. Вместе с тем искусству Дановского присущ интерес к конкретности, к обыкновенному жизненному факту. И в этом сочетании — одна из главных черт его режиссуры.

Дановский внимательно исследует современную политическую и духовную жизнь, страстно воюет против войны и фашизма, против мещанства и духовной скудости капиталистического мира. Эта публицистическая страстность свойственна самым различным спектаклям Сатирического театра, художественным руководителем и директором которого он является.



Боян Дановский



Сатирический театр. «Клоп». Сцена из спектакля

Талант Дановского многолик. Героическая и романтическая драма, сатира, неореалистическая драматургия, эстрадно-сатирические спектакли — все это предмет его внимания.

В спектакле «Ложь на длинных ногах», поставленном в Театре молодежи, Дановский нередко поэтично воссоздает картину нерадостной жизни обыкновенных итальянцев, так ярко контрастирующую с солнечно чистым небом Италии. От спектакля веет безграничной человеческой тоской, горечью и отчаянием. И в то же время он искрится юмором и радостью жизни. Мне кажется, что это полное, поэтическое течение жизни, с богатством оттенков, с мягкостью актерской игры и заразительной лирической атмосферой, именно то, к чему в подобных случаях может стремиться истинный художник.

Уже два года со сцены Сатирического театра не сходит «Клоп» Маяковского, спектакль, который болгарская критика единодушно считает значительным явлением нашей театральной жизни. Успех спектакля зависит от таланта автора, режиссера и исполнителей, от таланта художника и композитора... Но прежде всего он основан на высоком гражданском пафосе и коммунистической страстности режиссуры. Мещанство, эгоизм, невежество, моральная деградация с треском оторвавшегося от своего класса «бывшего рабочего, бывшего партизанца, ныне жениха» Присыпкина разоблачены смело и категорически. Вершина сатиры Дановского —

«красная свадьба» — разгульная, дикая, невообразимая оргия всего, что остается за бортом жизни. Вторая часть «Клопа» поставлена изобретательно и одухотворенно — она верна духу Маяковского.

Феерически блистательная постановка «Клопа» вместе с тем отличается завидной трезвостью. Зал, смеясь, расстается с героями прошлого и с этим самым прошлым, вполне отдавая себе отчет в том, как проявляется оно в настоящем.

Постановка «Клопа» богата актерскими достижениями. Одно из них можно назвать выдающимся — это известный болгарский актер Г. Калоянчев в роли Присыпкина. Его исполнение почти всегда на границе импровизации. Остро и весело разоблачает Калоянчев эгоистическую природу своего героя. Думаю, что в его игре наиболее полно реализуются взгляды Дановского на современное театральное искусство, его искания стиля и облика Сатирического театра.

Димитр Канушев

## «Первая Конная»

в Познани

Кроме «Оптимистической трагедии» интерес у зарубежных театров вызывает и другая пьеса Всеволода Вишневского — «Первая Конная». Недавно она прошла в Болгарии. Теперь ее поставил Ян Перц на сцене Познаньского театра с Цезарем Куссыком в роли Ивана Сысоева. Роль эта приобрела особое значение в познаньской постановке из-за своеобразного построения спектакля.

Анджей Вроблевский в польском «Театре» называет это решение камерным. Большие массовки — не в средствах Познаньского театра, и режиссер пошел на то, чтобы убрать из пьесы наиболее характерные внешние признаки драматургии Вишневского — массовые сцены и Ведущего. Это был серьезный риск, но он оправдал себя, потому что внутренний пафос пьесы был передан со сцены во всей полноте. И как раз Иван Сысоев, «не будучи героем пьесы, стал героем спектакля»; не показывая на сцене массу, режиссер поднял образ Сысоева до символа, воплощающего весь народ как «великого героя в великой борьбе». При этом исполнитель роли Куссык сдержан и экономен в средствах выражения. И это не обедняет образ, а придает особый вес каждому слову Сысоева, тем более, что в текст этой роли включены и слова Ведущего.



Познаньский театр. «Первая Конная». Сцена из спектакля

Сравнивая романтическую драму Вишневого с «Конармией» Бабеля и находя здесь не только различия, но и определенное единство взглядов, Вроблевский в то же время указывает на связь режиссерского решения, предложенного Яном Перцем, с художественными открытиями, сделанными Эйзенштейном и Шолоховым.

Сцена в познаньском спектакле представляет открытое пространство, на котором при помощи освещения режиссер и художник (Станислав Бонковский) создают ощущение то осеннего, то зимнего пейзажа. Безграничность пространства подчеркивает грандиозный размах событий, масштабы борьбы. Действие происходит на огромной, поставленной под углом, лестничной площадке. Здесь устанавливаются немногочисленные предметы, нужные по ходу спектакля: столики, за которыми работают радисты, перехватывающие вражеские сообщения; нищее убранство крестьянской хаты, куда приходят «позабавиться» белогвардейцы. Головы солдат, приведенных на расстрел, возвышаются над площадкой, и исчезают с каждым выстрелом (Вроблевский считает, что это одна из наиболее выразительных сцен спектакля, великолепно рисующая его стиль. В большинстве же эпизодов сцена остается пустой — это «огромное, бесконечное пространство, которое кажется еще более обширным от въезжающего на него броневика».

Таким образом, несмотря на малочисленность группы, режиссер сумел передать на сцене масштабность событий и самой пьесы, и это значит, что отход от «буквы» Вишневого не исказил духа,

что интересная и трудная для постановки пьесе замечательного советского писателя нашла на польской сцене достойное воплощение. Это подтверждается и большим успехом спектакля у зрителей и у прессы.

Спектакль был поставлен в Познани в честь 43-й годовщины Советской Армии. Успех его привел Анджея Вроблевского к мысли, что и «другие произведения великой советской романтической школы (а Вишневецкий был отцом этого направления) заслуживают самого большого внимания» польского театра.

В. В

## Американский театр взывает о помощи

Американский театр находится на положении папы. Об этом говорит в своей статье, опубликованной в «Нью-Йорк таймс», известный критик Брук Аткинсон.

Сотни актеров не могут найти работы и вынуждены большую часть театрального сезона работать официантами или мойщиками машин. С другой стороны, пропаганда кричит о расцвете американского искусства. Символом этого расцвета должен выглядеть Национальный центр культуры, сооружаемый в Вашингтоне.

«Однажды,— пишет Аткинсон,— я получил конверт, в верхнем левом углу его значилось «Белый дом». В конверте лежало письмо, в котором мне предлагали принять участие в сборе пожертвований для постройки Национального центра культуры в Вашингтоне. Общая сумма подписки составила 75 миллионов долларов. Это обескураживающее предложение свидетельствовало, что Белый дом одобрил огромный масштаб строительных работ, связанный с созданием Национального центра культуры. Несмотря на то, что многие проекты центра являются замечательными по своей архитектуре, сама затея, с моей точки зрения, не что иное, как простая спекуляция.

Она не разрешает основных проблем, волнующих сейчас американских художников. В настоящее время для многих видов искусства самым насущным является вопрос: выживут они или нет.

В прошлом году Метрополитен-опера имела дефицит в 800 тысяч долларов; он был покрыт благодаря пожертвованиям по подписке. И это после успешного сезона! Нью-Йоркская филармония имела дефицит в 500 тысяч долларов. В умах большинства людей музыка не пробуждает политических страстей и, вероятно, поэтому правительство в какой-то мере содействует развитию музыкальной культуры. Зато драма не пользуется уважением. У нас в стране она часто подвергается гонениям по соображениям политического или морального порядка.

Современный театр должен соответствовать культурному уровню членов конгресса. Скорее всего типической фигурой, олицетворяющей культурный облик конгрессмена, является Чарльз А. Холлек из Индианы. Я никак не могу согласиться с его суровой оценкой Теннесси Уильямса, Артура Миллера, О'Нила, Брехта и Шоу, точно так же как не могу понять его отношение к Игорю Стравинскому и Аарону Копленду. Не удивляюсь я и тому, что он и его коллега сенатор Эверетт Мак-Кинли Дирксен из Иллинойса проверяют лояльность Шекспира, умершего более чем три столетия тому назад и не представляющего никакой угрозы для республиканской партии.

Что же касается отношения к театру со стороны различных правительственных органов, то оно просто-напросто враждебно. Государственный департамент не разрешил послать спектакль «Дневник Анны Франк» на Парижский фестиваль по политическим соображениям, боясь, что он может вызвать негодную реакцию на Западе. Когда прошлой весной известная актриса Элен Хейес гастролировала в Европе, конгрессмен Бэретт О'Хора из Иллинойса обвинил ее в отсутствии патриотизма только потому, что она жаловалась на низкие гонорары. Однажды на допросе в Белом доме обвиняемого спросили, не является ли его поведение результатом «пропаганды левых под влиянием Шекспира».

О пренебрежительном и грубом отношении федерального правительства к театру можно говорить много, но, к сожалению, свобода слова не очень

популярна среди членов конгресса, и я позволю себе усомниться в словах, которые недавно были сказаны министром труда Артуром Гольдбергом: «Свободное американское общество питает глубочайшее уважение к художественной целостности и чистоте искусства».

«Немного же стоит это уважение, если единственным успокаивающим лекарством для нашего искусства являются обещания о постройке Национального центра культуры»,— пишет Аткинсон.

Ф. М.

## Театр

### теней

### Индонезии

Большой популярностью пользуется в Индонезии театр теней — ваянг пурво. Возник он, очевидно, еще в XI веке.

Вот как идут спектакли театра теней. В нескольких метрах от стены натянута матерчатый или бумажный экран белого или бледно-голубого цвета. Гаснут огни, и на экран направляется со стороны



кулис луч небольшого прожектора, фонаря, а иногда и просто лампы. За кулисами начинает хозяйничать тенеvod. С виртуозной ловкостью он приводит в движение куклу, словно жонглируя тремя спицами, на которых она укреплена.

Представление сопровождается звуками барабана, гонга и медных тарелочек. Мир звуков создает ощущение то приближающейся грозы, то цокота копыт буйвола — «кербау», то осторожных шагов крадущегося карликового оленя — «пеландука». Высоко и протяжно стонут гонги, возвещая восход солнца, пробуждение земли от ночного покоя. О приходе каждого нового персонажа поют медные тарелочки.

Ритм звуков и сюжет представления взаимно подчинены. Кажется, что звучит каждое движение тенеvой фигурки, послушной воле тенеvода. Искусство театра теней очень утонченно, и все же оно опирается на фольклорные традиции.

Восточная мудрость гласит, что в пустом горшке нельзя вырастить цветок, хотя бы горшок был из чистого золота. Корни цветка должны быть в земле — без народной почвы нельзя было бы создать национального театра теней.

Любимым героем индонезийского фольклора является карликовый олень — «пеландук», или, как называют его яванцы, — «канчиль», он же — популярный персонаж театра теней.

Однажды над козами нависла опасность попасть в лапы тигра. «Пеландук» посоветовал им поест плоды лукумы и вымазать морды красным соком, очень похожим на кровь. Затем он направился к князю тигров и сказал ему, что свет перевернулся и отныне козы едят лишь тигриное мясо, — вот почему их морды в крови тигров.

За природную ловкость и мудрость звери дали «пеландуку» прозвище «Джиннака» — «Хитрец». Так



называется и один из самых популярных сюжетов индонезийского театра теней.

В Индонезии существует и другая форма тенеvого театра, пришедшая из Китая, — «театр на коромысле».

На небольшой площади городка появляется человек с коромыслом через плечо и начинает созывать народ на представление. Весь реквизит этого театра — небольшие куклы и экран размером 100 на 50 см. — умещается в двух корзинках, которые надеты на коромысло. Вместе с тенеvодом куклы совершают далекие путешествия. Этот самый маленький театр имеет самую большую аудиторию. Он побывал повсюду.

«Театр на коромысле» играет китайские сюжеты; среди его героев — знаменитый Сунь У-кун-Шахну-ман, предводитель обезьян, легендарные Лян Шань-бо и Чжу Инь-тай.

А на острове Бали распространены совсем другие сюжеты, пришедшие из Индии. Перед зрителями здесь возникают черты древней «Рамаяны», повествующей о превращении бога Вишну в человека, о похищении его жены Ситы демоном зла Раваном и об ее освобождении народным героем Рамой с помощью предводителя обезьян Ханумана. Чтение

сказаний о Рамо и их инсценировка в теневого театра еще и теперь иногда сохраняют ритуальное значение. Балийцы приписывают героям «Рамаяны» способность изгонять духов, в частности демона болезней.

Лучшие мастера кукол живут в Джакарте, Джокьякарте, Соло и на острове Бали. Между яванскими и балийскими фигурками теневого театра имеются некоторые различия.

Художественный язык мастеров Явы более грубый — при вырезании фигурки мастера стараются

сохранить целым весь силуэт, и возникает ощущение некоторой массивности и тяжеловесности. Балийские теневые фигурки, как говорят сами индонезийцы, гораздо певучее, они легки, изящно отделаны. Ажурная резьба кожи напоминает тонкий кружевной узор. Цвета фигурок здесь более интенсивные — желтый, черный, красный и синий.

У театра теней Индонезии — славное прошлое, древние изощренные традиции. У этого искусства — большое, полное неожиданных открытий будущее.

Г. А.



## БЕЛЬГИЯ

Бельгийский театр «Ле Ридо де Брюссель» не раз обращался к творчеству Достоевского. На его сцене шли «Белые ночи», «Братья Карамазовы».

Недавно «Ле Ридо де Брюссель» показал сатирическую комедию Жана Жироду «Троянской войны не будет» в постановке Андре Берже.

## ВЕНГРИЯ

В будапештском театре им. Йокаи поставлена пьеса молодого писателя Яноша Гаштони «С чистым сердцем», посвященная выдающемуся венгерскому писателю Атили Йожефу. Пьеса Гаштони воссоздает картину общественной и литературной жизни 30-х гг. Это период наиболее плодотворной работы писателя, когда он вступил в Коммунистическую партию, страстно разоблачал режим Хорти. Роль Атили Йожефа исполняет Эмиль Керешем.

## ИТАЛИЯ

Известная итальянская актриса Джульетта Мазина получила научную степень в Римском университете. Она защитила диссертацию на тему «Социальное положение и психология актера в наши дни».

Известный итальянский кинорежиссер Роберто Росселини, ставит в театре пьесу сицилианца Беннамино Джонноло «Карabinieri». Спектакль будет показан на Международном театральном фестивале в Сполето. Пьеса рассказывает историю крестьянской семьи с юга Италии. Двух юношей призывают в армию, их старухе матери сулят, что, вернувшись с войны победителями, они получат свою долю захваченных богатств — землю, скот... Но война проиграна, молодые люди изувечены.

## ИСЛАНДИЯ

Национальный театр в Рейкьявике поставил «Пьесу о печной трубе» известного исландского писателя Халдора Лакснесса. Пьеса, как утверждает исландская критика, — сложное произведение. Действие происходит подчас символический характер. Героиня пьесы, например, олицетворяет Исландию. В пьесе содержатся намеки на военные базы в Кефлавике. По мнению рецензента, Лакснесс создал острую сатиру на жизнь высшего исландского общества, в котором царит жажда удовольствий и легких прибылей.

## НОРВЕГИЯ

Радиотеатр в Осло поставил пьесу Нурдала Грига «Атлантический океан». По мнению норвежской печати, в пьесе есть поэзия без сентиментальности, патетика без позы. Григ разоблачает равнодушие, сытое довольство и тупость буржуазной печати, раскрывает приемы, при помощи которых враги мира хотят заставить трудящихся отказаться от борьбы. Рецензент называет пьесу «мужественной поэзией будущего».

## ОАР

26 апреля балетная студия Каирского телевидения показала на сцене «Театра инженеров» свой первый спектакль.

В программу спектакля вошли классические танцы, а также оригинальные хореографические номера, написанные на темы известного писателя и композитора Абдель Рахмана Абдель Рахмана Седки и поставленные Абдель Рахманом Пеперари.

Особенно интересны, по мнению критики, два номера: «Пустыня» и «Дворцы и заводы». Основная тема этого последнего номера звучит как гимн труду.

## США

А. Е. Хочнер, друг Эрнеста Хемингуэя, поставил пьесу и фильм, рисующие жизнь выдающегося писателя. Основой для сценария и пьесы послужили произведения самого Хемингуэя. Хочнер утверждает, что герои Хемингуэя, в сущности, одно и то же лицо, поставленное в различные обстоятельства. Все вместе они рисуют образ автора «Фиесты», «Прощай, оружие!», «Старика и море».

## УГАНДА

Недавно в городе Кампала впервые в странах Экваториальной Африки создан Национальный драматический театр. Его задача — способствовать развитию основных форм африканской драматургии, готовить национальные кадры актеров и режиссеров.

Сейчас в театре играют различные театральные коллективы. Но дирекция надеется в ближайшее время сформировать постоянную труппу. Театр в городе Кампала показал два национальных спектакля: «Свадебные дары» и «Вокуфера», — последний спектакль разоблачает суеверие и колдунов.

## ФРАНЦИЯ

Знаменитому английскому режиссеру Гордону Крэггу исполнилось 90 лет. В Национальной библиотеке в Париже открылась выставка, посвященная его творческой деятельности. Используются приобретенные библиотекой Арсенала богатейшие архивы и коллекции Крэгга: режиссерские экземпляры поставленных им пьес, около 10 тысяч писем — переписка с выдающимися людьми разных стран за 60 лет, огромная библиотека, несколько сот кукол и марионеток. На выставке представлены материалы и фото о постановке «Гамлета» в Московском Художественном театре.

На сцене парижского театра Рекамье труппа Жана Жиллибера показала инсценировку «Идиота» по роману Ф. Достоевского. Роль князя Мышкина исполняет Р. Вейнгартен, Настасья Филипповна — Малка Рибовская. Постановщик спектакля Жан Жиллибер играет Рогожина.



По словам театрального критика Поля Морелля, его исполнение является настоящим «откровением».

В Амстердаме после очередной киносъемки в возрасте 41 года скончался замечательный французский актер и режиссер Даниэль Сорано. Советским зрителям он хорошо знаком по спектаклям театра TNP. Видные французские театральные деятели утверждают, что смерть Сорано последовала в результате крайнего переутомления. Каждую субботу и воскресенье Сорано летал из Амстердама в Париж, где он играл в «Театре де Франс» Шейлока в «Венецианском кучке».

«Еще один актер умер от переутомления», — пишет Жан Дешан. «Наше ремесло убивает», — говорит в статье, посвященной Сорано, Жан Виллар. «Профессия убила его, как убила Жерара Филипа и многих других. Профессия актера становится опасной, как профессия автомобильного гонщика. Но если ежегодно для охраны жизни гонщиков вводятся новые правила игры, то жизнь актера не охраняется ни в какой мере. С той минуты, как актер становится «звездой», он превращается в

объект финансовой спекуляции. Для «звезд» нет ни охраны труда, ни медицинский контроль. Они без всякой защиты выданы на расправу продюсерам, постановщикам, импресарио...» — пишет известный историк театра Пьер Эме Тушар.

Оперный театр Ниццы поставил оперу Мусоргского «Хованщина». Постановка осуществлена Пьером Медсеном, дирижирует Ан Периссон, оформил спектакль Владимир Едринский. Большинство ролей исполняли французскими певцами: Хованского пел Жозе Фаджинанелли, князя Голицына — Жан Жиродо, Марфу — Элиза Кан. Однако на роль Досифея был приглашен югослав Родольфо Сутей и, кроме того, в хор оперного театра, насчитывающий 60 человек, было включено еще 23 человека, также приглашенных из Белграда. Французская критика отзывалась о новом спектакле весьма одобрительно.

ФРГ

Известный итальянский кинорежиссер Витторнио Де Сика проездом из Гамбурга, где он ставил фильм по пьесе Сартра «Затворники из Альто-

ны», побывал в Западном Берлине. Здесь Де Сика подвергся яростным нападкам газет. Причиной нападок послужило то, что Де Сика побывал «на востоке от Бранденбургских ворот» — он посетил спектакль Берлинского ансамбля «Трехгрошовая опера» и после спектакля встретился с труппой театра.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Пражский экспериментальный театр «Латерна магика» работает над постановкой оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана». Спектакль ставит режиссер Пражского Национального театра В. Кашлив. Художники — Й. Свобода и И. Кршка. Оператор — Ян Сталих.

Оперный театр в г. Острава показал одноактную оперу современного чешского композитора

Карела Купка «Когда танцуют розы». Опера написана по мотивам одноименной лирической комедии болгарского поэта Валерия Петрова.

ШВЕЙЦАРИЯ

В Муниципальном театре Лозанны поставлена пьеса Бертольта Брехта «Святая Иоанна скотобоен». Постановщик спектакля — Бенно Бессон, режиссер Берлинского ансамбля. Так как Бессон приехал из ГДР, лозанские власти, по свидетельству прессы, чинили ему немало препятствий.

ЯПОНИЯ

В Токио в театре «Сейхай» состоялась премьера пьесы К. Симонова «Четвертый». Газеты «Майнити», «Асаха», «Йоммури» и др. помещают подробное изложение содержания пьесы, фотографии спектакля.



Главный редактор Вл. ПИМЕНОВ

Редакционная коллегия: О. ДЗЮБИНСКАЯ, М. КНЕБЕЛЬ, Н. КРИМОВА, П. МАРКОВ, Н. ПОГОДИН, Б. РОСТОЦКИЙ, Ю. РЫБАКОВ (зам. главного редактора), А. СОФРОНОВ, Г. ТОВСТОНОГОВ, Е. ХОЛОДОВ, А. ШТЕИН

Адрес редакции: Кузнецкий мост, 9/10. Телефоны: К 4-93-93, Б 1-11-63.

Художественный редактор В. Федоров.

Технический редактор М. Коробова.

Рукописи не возвращаются.

Сдано в производство 30/VI 1962 г.

A07981

Подписано к печати 20/VIII 1962 г.

Уч.-изд. л. 22 78

Объем 12 п. л.

Формат 84×108<sup>1/16</sup>

Тираж 21 800 экз.

Цена 1 руб.

Заказ 457

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза, Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.

НЕ ЗАБУДЬТЕ ПОДПИСАТЬСЯ НА ЖУРНАЛ ВЦСПС

# Художественная САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

на  
1963  
год

Дискуссия о народном театре



С НАМИ

ИГРАЛ



МАСТЕР СЦЕНЫ

Подписная цена на  
год 3 руб. 60 коп.  
Цена одного номе-  
ра — 30 коп.

В журнале печатается разнообразный репертуар: одноактные пьесы, эстрадные миниатюры, конферанс, фельетоны, сатирические монологи, куплеты, басни, песни, записи танцев.

Широко освещается в журнале жизнь народных театров, рассказывается о лучших театральных коллективах, режиссерах и талантливых исполнителях, публикуются статьи мастеров искусств об их творческой практике, рецензии на спектакли.

Журнал пропагандирует опыт совместной работы профессионального и самодеятельного театров по коммунистическому воспитанию трудящихся.

Подписаться на журнал можно в пунктах подписки «Союзпечать», почтамтах, конторах и отделениях связи, у общественных распространителей печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.