

ДВАДЦАТЬ ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ

# Театр

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

10

Октябрь

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«Искусство»

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«Искусство»  
МОСКВА

## В НОМЕРЕ:

- Арди Лийвес — По эту сторону горизонта  
Пьеса в четырех действиях . . . . . 3
- Памяти Николая Федоровича Погодина . . . . . 35

## ДИСКУССИЯ

### НОВОЕ В ЖИЗНИ — НОВОЕ В ДРАМЕ

- Иосиф Киселев — Поговорим всерьез . . . . . 37
- Л. Малюгин — Время искать и время спорить . . . . . 46
- М. Рогачевский — Исходная позиция . . . . . 57
- А. Богуславский, Вл. Диев — Неумирающие традиции . . . . . 64

### Дискуссионные портреты

- З. Владимирова — Живем один раз! . . . . . 69

### А ваше мнение!

- Гусейн Мухтаров. — Владимир Магар. —  
Андрей Успенский. — Александр Никитин. —  
Владимир Кобысь . . . . . 74

- М. Кораллов — У заньковчан . . . . . 77
- Л. Сергеев — Под одной крышей . . . . . 85
- Ю. Нехорошев — «Изобразительная режиссура» в пути . . . . . 93
- Е. Шамович — Показывает ГИТИС . . . . . 102

## МЕМОУАРЫ

- Алексей Файко — Три встречи. (Из тетради драматурга) . . . . . 111

## КНИГИ О ТЕАТРЕ

- Ю. Давыдов — Гармония синтеза или депотизм абстракций? . . . . . 126
- Л. Фрейдкина — Сто авторов! . . . . . 133

## ФЕЛЬЕТОН

- Ю. Юровский — Иван Иванович сердится . . . . . 138

## ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ 141

### НАРОДНЫЙ ТЕАТР

- Шариф Хусайнов — Двадцать лет спустя.  
Драматическая сцена . . . . . 160
- Я. Апушкин — В защиту одноактной пьесы . . . . . 165
- В. Ешуков — Воспитание режиссера . . . . . 168
- А. Герман — Спектакль о себе . . . . . 171

### ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

- Н. Абалкин — Гости из Суоми . . . . . 173
- Т. Бачелис — Тревоги и надежды Франции,  
как их выражает Жан-Луи Барро . . . . . 180
- По театрам мира . . . . . 189

Фото на обложке — М. Чернова



АРДИ ЛИЙВЕС  
По эту  
сторону  
горизонта

ПЬЕСА В ЧЕТЫРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

Художник А. Урьев

## ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Рудольф Мюрк — заведующий лесопунктом.  
Вальтер Кипсо — мастер первого участка.  
Хейно Тальве — мастер второго участка.  
Вольдемар Лукк.  
Хельми Лукк — его жена, десятник.  
Марет Куули — заведующая клубом.

Богатый Кару — бригадир.  
Бедный Кару — вальщик.  
Ванда — его жена, стряпуха.  
Эндель Крооду — тракторист.  
Урве — его жена.  
Видийкас — вальщик.

Действие происходит в Эстонии на лесопункте.

## ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Проходная комната в клубе лесопункта. Две двери, одна — в сени, через нее можно пройти в зал и на улицу; другая — на сцену.

Стол с газетами и журналами посередине комнаты. Вокруг него стулья. Рабочий столик Марет у самого окна; на нем картотека, настольная лампа, только что распакованная пачка книг. Печь. Большие застекленные шкафы. Корзинка для бумаг. Над дверью плакат: «Жизнь без труда — воровство, жизнь без искусства — варварство». Рядом — стенгазета. Апрель. Время близится к пяти. Дождь барабанит в окно.

Марет сидит за своим столиком и что-то пишет. Тальве листает журнал. Слышно, как кто-то бренчит на рояле.

Марет. Вот послушайте, как у меня получилось. *(Читает.)* «Товарищи! Отдых после работы может быть весьма разнообразным. Отдыхом является и участие в работе какого-либо кружка художественной самодеятельности. Это культурный отдых. Такой отдых развивает чувство товарищества и одновременно учит, как держать себя в обществе. Кроме уже существующих кружков на нашем лесопункте организован еще и смешанный хор. Друзья песни! Вступайте в наш хор. Поднимем нашу песенную культуру! Первая спевка хора состоится в клубе в четверг 12 апреля в 18 часов. Добро пожаловать!» Ну как?

Тальве. Замечательно!

Марет. Правда, не чувствуется, что писала девчонка? Вот только это место «...учит держать себя в обществе». Наивно. А может, старомодно?

Тальве. Да-да...

Марет. Вычеркнем?

Тальве. Вычеркнем...

Марет. А может, оставим?

Тальве. Оставим...

Марет. Да что вы мне поддакиваете! Надоело.

Тальве. Просто я думаю так же, как и вы...

Марет. Что он там бренчит! *(Подходит к двери, которая ведет на сцену, и приоткрывает ее, кричит.)* Прекрати! Голова раскалывается!

Рояль замолкает.

*(Возвращается к столу.)* Не люблю я уступчивых мужчин, какие-то они... мало-кровные... И чувства у них — тоже, наверное, слабенькие, жиденькие. Полюбить можно только сильного мужчину!

Тальве *(слегка задевает этим)*. Если вы намекаете на мой ревмокардит... Я не сам его выдумал.

Марет. Да я не об этом. А вот сами вы слишком часто вспоминаете о своем сердце. Не меньше двух раз в неделю.

Тальве *(обиженно)*. Теперь буду молчать.

Входит насквозь промокшая Хельми.

Хельми. Здравствуйте!

Тальве. Из леса?

Хельми *(кивает головой. К Марет)*. Неужели и сегодня нет?

Марет. Есть, есть! *(Протягивает Хельми письмо.)* Толстое.

Хельми *(берет письмо)*. Да...

Тальве. Просидели весь день в сторожке?

Хельми не слышит. Она отходит в сторону, торопливо надрывает конверт, читает.

Марет *(к Тальве)*. Взываю к вашей помощи! Завтра последний день подписки на газеты.

Тальве. Я ведь не выписываю.

Марет. Почему?

Тальве. Какая разница, читаю здесь.

Марет. Разбогатеть решили? Деньги копите на «Волгу»? Не пьете, не курите, газету даже не выписали... А что вы будете делать, когда разбогатеете?

Между тем Хельми дочитала письмо. Она стоит, задумалась. Безвольно упала рука, державшая мелко исписанный листок.

Отправитесь путешествовать вокруг Европы? Или купите мебели на тоненьких ножках? Полную комнату! А может, женитесь? Вот только невесту надо найти. Придется ехать километров за семьдесят от наших мест.

Тальве (*настороженно*). Зачем же так далеко?

Хельми (*проводит рукой по волосам, сует письмо в карман*). Мюрк не вернулся из города?

Тальве. Не видел.

Хельми хотела еще что-то сказать, но передумала и уходит.

Марет. Что с ней?

Тальве. Письмо... от него?

Марет. От него.

Тальве. Наверное, и сам он появится сегодня.

Марет. Она как-то странно ведет себя, правда?

Тальве. А разве вы не знаете, что у нее с Мюрком... вот уже полгода...

Марет (*перебивая*). Ну и что?

Тальве. Как — что? Получилось как-то странно... Лукк пишет Мюрку, просит, чтобы коллектив хлопотал о нем и взял на поруки. На собрании Мюрк уж очень горячо поддерживает эту просьбу. А у самого с женой этого Лукка...

Марет. Ничего нет странного. Вы что, не верите в человеческую честность?

Тальве. Честность здесь ни при чем.

Марет. Вы бы хотели, чтобы Мюрк выступал против?

Тальве. Он не мог выступать против... Он вынужден был так говорить... чтоб все видели его благородство.

Марет. Зачем же так плохо думать о человеке?

Тальве. А вы считаете всех людей добрыми и хорошими? Даже Лукка, который повинен в гибели вашего отца? Поднялась бы рука у вас в его защиту?

Марет (*тихо*). Не знаю...

Тальве. Вот видите!

Марет. Ни разу в жизни я не видела Лукка.

Тальве. Разве вы не были на суде?

Марет. Зачем?

Тальве. Вот вы сказали, что мне придется искать... за много километров от нашей деревни... Почему?

Марет. Ах, вы про это... Просто здесь нет для вас подходящей девушки. Кипсо — он старше вас, и давно здесь, но и он не нашел...

Тальве. Кипсо!

Марет. Он не нравится вам?

Тальве. Рабочие говорят о таких, как он: «Сам живет и другим жить дает».

Марет. Он сильно пьет? Да?

Тальве (*пожимает плечами*). Когда на кладбище ударят в колокол — вся деревня знает, что Кипсо... ну, как бы это сказать... в возвышенном состоянии. Как напьется, бежит в часовню на кладбище и давай звонить.

Марет. И все же его участок один из лучших в республике. Переходящее красное знамя, премии, значки — просто так это не дается.

Тальве. Просто так... С рабочими надо уметь... Он-то умеет.

Марет. А вы... не умеете?

Тальве зябко поводит плечами.

Правда, что ваш участок в этом месяце догнал Кипсо... или даже обогнал? И премию дадут?

Тальве. Еще ничего неизвестно.

Входят Кипсо и Богатый Кару. Оба промокли до нитки.

Богатый Кару (*к Марет*). Здравствуй, комсомол!

Кипсо. Итак, жизнь продолжается, братцы! (*Ставит на стол бутылку вина.*) Везет же некоторым. (*Кивает на Тальве.*) Мы все мокрые до нитки, а он сухим из дождя вышел.

Богатый Кару (*к Тальве*). Говорят, ты людей по домам распустил?

Тальве. По домам.

Кипсо (*открывает бутылку. К Марет*). Как там насчет сервиза?

Марет молча подает чайный стакан.

Кипсо (к Тальве). Вернется Мюрк — так шею тебе намылит, век не забудешь. Пей.

Тальве. Я не пью.

Кипсо. Ревмокардит. Ясно. (Протягивает стакан Марет.) За подъем культурного уровня!

Марет (мгновение колеблется, затем берет стакан). Снимите пальто, оно мокрое. Простудитесь. (Делает глоток.)

Кипсо. Поздно. Теперь вся надежда на это. (Поднимает бутылку.) Глоток — и кровь побежит быстрее. Ну как?

Марет. Белое лучше.

Кипсо. Вот как? Молодец! (Богатому Кару.) Ну а ты? Твой отец вино развозил, а ты и капли в рот не берешь? (Расставляет перед ним шахматные фигуры.) Выходи, сразимся! За неуклонный рост материального благосостояния. Ура! (Пьет.)

Тальве отходит с газетой к окну. Кипсо и Богатый Кару шахматными фигурами играют в шашки. Марет переписывает объявление и время от времени поглядывает на Кипсо.

(Напевает). «Утром светит солнце, ночью же — луна...». Смотри-ка, что придумал Богатый Кару!

Марет. Почему вас так забавно называют — Богатый Кару?

Богатый Кару. Нас здесь двое Кару. Различать как-то надо... Если один бедный, другой пусть будет богатый.

Кипсо (продолжая игру в шашки, к Марет). Ты ведь знаешь Теодора Кару... Ну того, что из камыша дудки мастерит. Вечно он без денег. Что ни заработает — Ванда под семь замков прячет. Не везет ему, бедняге... Твой ход... Сена косит меньше, чем другие, петрушка у него в огороде — и та тощая, а у соседей — глаз не оторвать. Корова, будь она неладна, — и та, сколько ни дои ее, полного подойника не нацедишь!

Марет (улыбаясь). Да, грустно...

Кипсо. Грустно, да...

Марет (Богатому Кару). А вы, значит, богатый?

Богатый Кару. Не пойму, откуда взялась эта глупая кличка...

Кипсо. Он на работу злой. Злее его не найти. И зарабатывает крепко. Наш комбинат только и делает, что премии ему выплачивает. А огород у него, а сад! Погоди, он и тебе станет всякие там розы — тюльпаны — гвоздики таскать. Или полные лукошки малины. А бас какой у него! Один

целый квартет перекрывает. Да ты и сама слышала.

Тальве. И семья большая.

Кипсо. А дочки-то, дочки! Кинозвезды, а не дочки! Посмотришь — глаза слепнут, будто на солнце глянул. Взял бы меня в зятья.

Богатый Кару. Тебя? Не годишься. Ты, говорят, бабник.

Кипсо. Ну-ну, при даме... (Исподтишка бросает взгляд на Марет.) «Ночью светит солнце, утром же — луна...».

Тальве. Кипсо даже слова перепутал.

Богатый Кару. Да... половина уже разлетелась. Скоро, глядишь, и обе младшие взмахнут крыльями — и поминай, как звали. Вот я в прошлом году и подумал: а если бы еще одну родить... Росла бы нам на утешенье... (К Марет.) Ты, комсомол, не смущайся. Закон природы.

Марет. Да нет... Я... Но... мне говорили, что у вас пятеро детей.

Богатый Кару. У меня... четверо детей.

Марет. Один... умер?

Богатый Кару (мрачно). У меня четверо детей.

Пауза.

Кипсо. Ну, за здоровье всех! (Поднимает стакан.) Да пойдет оно нам на пользу!

Марет в замешательстве смотрит то на Богатого Кару, то на Кипсо. Входит Видийкас.

Видийкас. Мюрк не был здесь?

Богатый Кару и Кипсо, увлеченные игрой, не отвечают.

Тальве. В городе он.

Видийкас. Вернулся. Его видели. (Богатому Кару.) Ведь правда?

Богатый Кару. Не мешай. Игра серьезная.

Кипсо. На первенство мира.

Видийкас. Надо мне с Мюрком поговорить.

Никто не отвечает.

Этого дела я так не оставлю.

Кипсо. «Утром светит солнце, ночью...».

Видийкас. Повторяю, я этого дела так не оставлю. Это точно. Пусть Мюрк решит.

Кипсо (не глядя на Видийкаса). Не поможет тебе ни Мюрк, ни... Переходи-ка к Тальве, там тебе будет сподручнее. Он

и сегодня своих людей домой отпустил — свиной кормить...

Тальве. Не понимаю, почему это вас злит?

Богатый Кару (*Видийкасу*). Из-за тебя и напарник ничего не зарабатывает. Кому охота так работать!

Видийкас. Вот где собака зарыта: денежки! Это точно. Красивые слова, обязательства — это все для отвода глаз. Знаем, каким аршином здесь людей мерят!

Кипсо. «Накинув плащ, с гитарой под полою...».

Видийкас. М-да... хотел бы я знать, кого вы вместо меня поставите? Или у вас на примете этот... Лукк? Ну, конечно, только таким, как вы, и перевоспитывать его! Возьмете на поруки, и этот лихач и убийца как по команде станет человеком. Не слишком ли прозрачна эта игра, друзья? Лукк неразлучен с бутылкой... Теплая компания, не так ли?

Богатый Кару (*к Кипсо*). В баньку бы сходить... Тело по березовому вену тоскует.

Кипсо. Я как раз купил большущий кусок хорошего мыла. Розовое, как новогодний поросенок. А пахнет — закачаешься.

Видийкас. Ничего, и на вас найдется управа...

Кипсо (*ударяет кулаком по столу*). А ну пошел! Беги в райком. Там только тебя и ждут. Первый секретарь самолично погладит по головке и по спинке похлопает.

Видийкас (*возбужденно*). Не... не говори так о партии! Не всякий имеет право о ней говорить.

Кипсо (*через плечо*). И не всякий имеет право в ней состоять!

Видийкас. Что... что ты сказал?! Не советую... Категорически не советую... Могут быть неприятные последствия!

Стремительно входит Мюрк.

Мюрк (*оглядывает каждого из присутствующих, подходит к Тальве. Резко*). Что за номера вы здесь откальваете, черт побери!

Тальве (*удивленно*). Я?

Мюрк. Кто вам дал право делать за моей спиной все, что взбредет в голову?!

Видийкас предусмотрительно отходит к двери и исчезает. Кипсо и Богатый Кару невозмутимо, слов-

но ничего не произошло, продолжают игру. Марет растерянно следит за этой сценой.

Тальве. Если вы имеете в виду...

Мюрк. Что у нас — лесопункт или детский сад? Дождя испугались?! Даже у меня нет такого права — отпускать людей в рабочее время. Черт подери — как на частном предприятии!

Тальве. Мы договорились... на той неделе отработаем — каждый по часу.

Мюрк. На той неделе, на той неделе... Не в этом дело. Вам знакомо слово порядок? Переждали бы в сторожке, дождь перестанет, а там, глядишь, и кубометры пойдут.

Тальве. Дождь не перестал.

Мюрк. Вот это — да! Значит, вы уже с утра знали, что дождь не пройдет? Вы что, учились погоду предсказывать в своей академии? В понедельник будет лить — тоже с полдня отпустите? А если с обеда прояснится? Где людей искать? (*К Марет, другим тоном*.) Вечерний автобус не проходил?

Марет. Нет...

Тальве. У Кипсо люди весь день в сторожке просидели. А что толку? Мои хоть с домашними делами разделались. Разве рабочий не человек?!

Мюрк. Нет, каково! Каждый, кому не лень, будет учить меня, что деревья растут в лесу. (*Заставляет себя говорить спокойно*.) Видите ли, молодой человек, было время — вы тогда еще за школьной партией штаны протирали, — когда рабочие отсюда пешком в лес топали. И — ничего. Не жаловались. Конечно, хорошего в этом мало... Потом стали возить их на грузовой машине. Теперь ездят в автобусах. А случится иной раз вместо автобуса крытый грузовик подать — сразу шум: «Мы что, не люди?» Что ж, справедливые требования. Рабочий человек знает, на что он имеет право. А есть и такие, когда это выгодно, громче всех кричит: «Я — человек». Но только потребуй с него, как с человека, — не по праву.

Тальве. Люди предложили, я и подумал, что...

Мюрк. На поводу идете. На своем настоять не умеете. Поучитесь у Кипсо, как организовать работу. А ну тебя... то есть вас! Эх, в прошлом квартале впервые Кипсо догнали, я уж и не знал, кому свечку ставить. Думал, выдвинем ваш участок как лучший.

Кипсо настораживается.

А вы что делаете! Детский сад устроили!

Тальве поеживается.

Что с вами?

Тальве *(обиженно)*. Можете не выдвигать — дело ваше. *(Уходит.)*

Богатый Кару *(к Кипсо)*. Не спи... твой ход!

Мюрк *(закуривает, спокойно)*. Чудные же люди бывают. С иным сколько лет вместе проработаешь, а никак ему «ты» не скажешь. Не получается... Вот Тальве... По годам — в сыновья мне годится, да не подступишься к нему.словно улитка в раковине. А если ненароком и скажешь ему «ты» — так взглянет на тебя, будто к нему в карман залезли.

Кипсо. Я не ослышался? Ты как будто намекнул Тальве... Какой участок выдвигаете?

Мюрк *(замечает бутылку)*. Это — что?!

Кипсо. Детский напиток, портвейн.

Мюрк. Клуб здесь или кабак? *(К Марет.)* Вы как себя чувствуете — за столом или за стойкой? И это ваша культура. *(К Кипсо.)* Прийти сюда выпивать, — ей-богу, это свинство!

Марет *(резко)*. Говорить о культуре в таком жалком помещении... не слишком ли это громко звучит?

Мюрк. Плохое помещение, знаю, что плохое. *(Обрывает кусочек отставших обоев.)* Не вытянуть пока... не осилим. Придет срок — дворец вам построим, с шестью колоннами.

Марет. Пожалуйста, если можно, без колонн...

Мюрк *(улыбается)*. Ладно, договорились, без колонн. *(Останавливается перед лозунгом.)* Ого! Опять новый? И слова какие: «Жизнь без труда — воровство, жизнь без искусства — варварство». Просто и чертовски ясно! Жаль, не всем... И почему, черт побери, иным людям самые простые истины надо кувалдой вколачивать...

Входит Хельми.

Хельми. Вернулся?

Мюрк *(тепло)*. Вернулся, вернулся.

Хельми. Я получила письмо.

Мюрк. Ну?

Хельми. После... *(Дает ему ключ.)*  
Возьми.

Мюрк. Все в порядке?

Хельми. Его вещи там.

Мюрк. Может, сама передашь?

Хельми. Зачем? Общежитие ведь... Я пойду.

Мюрк. Я задержусь немного. Дела.

Хельми уходит.

*(Смотрит ей вслед, кладет ключ в карман, указывает на бутылку.)* Убери! *(Богатому Кару.)* Идем...

Богатый Кару *(делает ход)*. Сейчас кончаем...

Кипсо. Как сообщает нам ТАСС, противник сдался! *(Засовывает бутылку в карман.)*

Мюрк *(на ходу — Богатому Кару)*. У ребят из Пуусту обязательства куда конкретнее наших...

Мюрк и Богатый Кару уходят.

Марет. Он часто такой?

Кипсо. Неподражаемые мюрковские громы. На весь район гремят! Дипломатический прием — не спорить. Тогда — как гроза весной: разразилась — и нет ее... Напугалась?

Марет. Почему вы говорите мне «ты»?

Кипсо. А что — нельзя? В одной деревне живем, из одного магазина хлеб носим, из одного колодца воду пьем — разве этого мало? Или необходим традиционный звон бокалов и поцелуй?

Марет. Глупо и... пошло. Скажите лучше, почему Богатый Кару так странно держался, когда я спросила про пятого ребенка? Мне говорили, что...

Кипсо. У него их было пятеро, но о пятом, вернее, о первом он никогда не говорит. Старший сын служил в немецкой армии, а в сорок четвертом удрал в лес... Их банда убила председателя сельсовета. В пятидесятом — ограбили магазин, убили завмага с женой. Поначалу им еще кое-кто сочувствовал — мученики, мол, и всякое такое... а потом вся деревня на них ополчилась. В конце концов их схватили... кого живым, а кого и мертвым. Парня ранили... по дороге умер. А старика из-за него по допросам таскали.

Марет. Он славный. Нелегко ему пришлось.

Кипсо. Ему и сейчас нелегко, только он виду не подает. Крепкий старик, словно из стали отлит.

Пауза.

Ты... вы в лесу бывали?

Марет. На делянке? Нет.

Кипсо. Приходите. Посмотрите, как ваши певцы и танцоры в лесу отлечаются.

Марет. А что — возьму да и приду!

Кипсо. Пораньше приходите, часам к семи, вместе с лесорубами. Ранним утром в лесу своя романтика... Войдешь в лес — воздух свежий, чистый... Цветы, птицы... А потом загудят пилы, затарахтит трактор... Дымок к небу вьется...

Марет. Как хорошо... А знаете, кого я сегодня видела? Первых скворцов!

Кипсо (*глядит на Марет; достает из кармана листок бумаги и протягивает ей*). Читайте.

Марет. Что это?

Кипсо. Песня... Иногда развлекаюсь от нечего делать. Лайдус — знаешь, этот композитор — на мои стихи музыку написал, передавали по радио. Женский квартет исполнял — не слышали? Неплохо. А вот эту на конкурс думаю послать. Поощрительную, пожалуй, дадут.

Марет (*читает, затем смотрит на Кипсо*). Вы уверены?

Кипсо. А что? Не думай, что я пускаю пыль в глаза, или...

Марет. Вот эта строка, смотрите... Грамматически неправильно...

Кипсо. Велика важность. Возьми карандаш — и поправь... поправьте.

Марет (*удивленно*). Я?!

Кипсо. А кто же?

Марет. Гм... Во-первых, я совсем не поэт, а во-вторых, мне не бог весть как нравится эта песня.

Кипсо. Дело вкуса...

Марет. Здесь только две хороших строки: «Погляди, сколько елей вокруг ввысь уходят до облаков». Их хочется петь. Остальное не годится.

Кипсо. Откуда вы знаете, годится или не годится. Нашлась умница! Лайдус, этот композитор, сказал, что...

Марет. Что он сказал?

Кипсо смотрит на Марет, достает из кармана бутылку, пьет.

Какой зазнайка!

Кипсо. Первый раз слышу.

Марет. Петух. Ну прямо петух! Хвост распушил, гребешок кверху... Ничего удивительного, что вы старый холостяк.

Кипсо. Вам сколько лет?

Марет. Восемнадцать.

Кипсо. Дитя!

Марет. Маме было восемнадцать, когда я родилась.

Кипсо. Чего же вы ждете?

Марет. У меня свои понятия о любви и браке!

Кипсо (*с иронией*). Вы подумайте — «свои понятия»! Интересно.

Марет. Ничего смешного нет. Любовь возникает тогда, когда хорошо узнаешь человека. Это мое мнение. Иначе — за что любить? За синие глаза и крепкие мускулы? Разве это любовь?

Кипсо (*с интересом разглядывает девушку*). А что же?

Марет. Вы не знаете? Увлечение, вот что! Мне может нравиться какая-нибудь вещь, я могу страстно хотеть ее, но еще не значит, что я готова все отдать за нее. А если любишь — жертвуешь всем. Ну, а увлечение... дальше поцелуев у калитки оно не идет...

Кипсо (*оторопело*). Гм... лекция на тему «О любви и дружбе». (*Наливает вино в стакан*.) Здорово! Как будто у нее за спиной пять курсов университета жизни...

Марет (*резко берет стакан*). Думаешь — раз восемнадцать, то обязательно наивная дурочка? (*Отпивает глоток*.) Что смотрите? (*Насмешливо*.) Хотите пронзить меня своими синими очами? Не выйдет! Не всем кружат голову любовные приключения.

Входит Урве.

Урве. Привет. Ну и устала я... (*Опускается на стул*.)

Марет. От чего?

Урве. Погода такая унылая — ко сну клонит. И вообще... (*Показывает на книги*.) Что-нибудь новенькое?

Марет. Да. Посмотрите.

Урве лениво листает книги. Кипсо бросает пустую бутылку в корзину для бумаг и уходит.

Урве (*отложив книгу*). Даже читать неохота. Когда я сюда приехала, первое время читала, как ненормальная. Глаза болеть начали, просто ужас! А что толку — дни все равно тянутся.

Марет (*читает оставленный Кипсо текст будущей песни, улыбается, прячет листок в карман*). На вечер собираетесь?

Урве. Куда? В Лахе? Четыре с лишним километра...



Марет. Подумаешь — на мотоцикле!  
Урве. Да разве с моим Рыжим сговоришься? Заявил — никуда, мол, не пойду, и завалился спать... *(Подходит к окну.)*  
Ну и льет!

Пауза.

Знаете, что я вам скажу? Сохрани вас бог молодой замуж идти. Не делайте этой глупости. Одно наказание!

Марет. Правда?

Урве. К примеру, хоть у меня, — разве это жизнь? Целый день у окна торчу, а то сижу на приступке и греюсь на солнце, словно кошка. На себя непохожа стала. Вынула я свои прежние фото — узнать нельзя! А всего года два как снималась. Стояла утром перед зеркалом и думала: «Неужели это я?» В городе, в парке на меня теперь никто и не взглянет...

Марет. Ну что вы...

Урве *(перебрасывает из руки в руку шахматную фигурку)*. Я сказала Рыжему — вернемся в город. Куда там! Он словно обручился со своим трактором. Рад бы и в постель его с собой взять.

Марет. Ваш муж хорошо зарабатывает. Как-никак, лучший тракторист.

Урве. В том-то и беда, что хорошо, а от хорошего разве откажешься? Я ему и говорю: оставайся здесь пока что, а я перееду в город, к маме. На выходной будешь приезжать — и то хлеб. Но барину моему это не подходит. В жизни такого ревнивца не видела, его бы воля — обязательно приставил ко мне часового с ружьем.

Марет. А кем вы в городе работали?

Урве. Я? И часу в своей жизни не работала! *(Помолчав.)* Иной раз такая тоска — хоть на стенку лезь.

Входит Хельми.

Хельми. Мюрк уже ушел?

Марет. Вместе с Богатым Кару.

Хельми *(замечает книги)*. Новые? *(Листает.)* Отложите для меня эту, хорошо? Я попозже зайду. Девочки, вы не заметили — автобус прошел?

Марет. Не заметила.

Хельми *(к Урве)*. Ты из своего окошка тоже не видела?

Урве *(резко)*. Я там не на посту.

Хельми *(усмехнувшись)*. А я думала — на посту. *(Уходит.)*

Урве. Вот змея. Обязательно надо ужалить.

Марет. Разве она плохая?

Урве. Змея полосатая! Лицемерка. Воображает, будто лучше всех, а сама... Думаєте, я не знаю? Это она виновата, что Лукк спился.

Марет. Зачем же так дурно говорить о другом!

Урве. Подумаешь! Здесь все друг о друге сплетничают. И не вздумайте ее защищать. Не будь этой змеи... ваш отец и сегодня сидел бы за рулем.

Стук в дверь.

Марет. Да! Войдите!

Входит Лукк с чемоданом в руках. Некоторое время все молчат.

Лукк. Добрый вечер.

Урве. Здравствуйте.

Лукк. В конторе сказали, что Мюрк здесь.

Урве. Недавно ушел.

Лукк. Хельми Лукк случайно не видели?

Девушки переглядываются.

Урве. Забегала сюда... минут пять назад.

Лукк. Дома ее нет. *(Ставит чемодан на пол.)* Вы недавно здесь? Что-то не узнаю.

Урве. Недавно.

Лукк. Моя фамилия Лукк.

Урве. Крооду. Урве Крооду.

Обмениваются рукопожатием.

Лукк *(протягивает руку Марет)*. Я — Лукк.

Марет *(расставляет на полке книги; через плечо, не подав ему руки)*. Марет.

Лукк. Заведуете клубом?

Урве. Да, всего третью неделю.

Лукк опускает руку. Закуривает.

А я здесь второй год. Мой муж тракторист. Его называют Рыжим. Глупая кличка, правда? Да он и не рыжий. Волосы у него скорее каштановые. И все равно: прилипла кличка, как этикетка к бутылке... *(Помолчав.)* Вы прямо из заключения, да?

Лукк. Из заключения.

Урве. Как интересно!

Лукк. Что ж тут интересного?

Урве. Ни разу в жизни не видела заключенного!

Лукк. В таком случае — любуйтесь.

Урве. Да нет, я не то хотела сказать. Очень было тяжело?

Лукк (*пожимает плечами*). В жизни тяжело лишь то, что мы сами для себя делаем тяжелым.

Урве (*не понимает*). Ах, так?.. Останетесь теперь у нас?

Лукк (*усмехается*). Да. А вы возьметесь за мое воспитание.

Урве. Кто, я?

Лукк. И вы, и она, и все, кому не лень.

Урве (*смеется*). Не смешите. Я не умею воспитывать, ей-богу, нисколечко не умею!

Лукк. Должны уметь.

Урве. Господи! Как же это делается?

Лукк. Я бы тоже хотел знать.

Урве. В старину мужья воспитывали жен.

Лукк. Это все давно было. А я вот не сумел воспитать свою жену.

Урве. А как все-таки случилось с вами это несчастье?

Лукк. Очень просто, как вообще случаются такие вещи. Праздновали день рождения. Напитки кончились, а лавка была уже на замке. Что делать? Вывел машину из гаража и в Лахе на всех парах... Очнулся уже в канаве. Не увяжись тогда со мной этот старый дурак Куули, никакой бы истории не приключилось.

Марет (*резко*). Тот, кого вы называли старым дураком, — мой отец!

Лукк (*смущенно*). Не знал. Я просто так сказал, чтобы... Хороший был человек... М-да... Помню, частенько рассказывал о дочери. Вы ведь в городе учились, да? И жили у бабушки? Как же, помню, помню. (*Помолчав.*) Вы... давно здесь?

Марет (*кивает на Урве*). Она вам сказала.

Лукк. Ах да... конечно. Значит, прямо со школьной скамьи? Дальше учиться не захотели? Отец говорил, что дочку интересуется литература...

Марет (*ледяным тоном*). Не было возможности. Весной умерла бабушка.

Лукк. И бабушка?..

Урве. Смотрите, дождь перестал.

Пауза.

Лукк. Да-а... Я даже помню, о чем мы с Куули в ту ночь в машине говорили, до

того, как... Он сказал, что осенью думает перебраться в город, в стройтрест — семья снова будет вместе и... Меня еще в гости звал, на дочь полюбоваться... на вас, значит.

Марет (*вскакивает со слезами в голосе*). Не понимаю, зачем без конца повторять одно и то же! (*Выбегает в дверь, ведущую на клубную сцену.*)

Лукк (*после недолгого молчания*). Разве я что-нибудь сказал не так?

Входит Мюрк.

Мюрк. Искал тебя повсюду. Ну здравствуй, блудный сын!

Лукк. Докладываю: взятый на поруки явился в ваше распоряжение и горит желанием перековаться.

Мюрк (*пожимая ему руку*). Быстро выбрался.

Лукк. Благодаря всем вам... и тебе!

Мюрк. Я — что? Народ решил. Значит, снова на ногах?

Лукк. Думаешь, меня сбивают, а я остаюсь лежать? Не-ет, я сразу же поднимаясь.

Мюрк. Всегда бы так. Что ж, садись. (*Предлагает закурить.*)

Лукк (*закуривает*). Спасибо. Как жизнь течет? Ты, я вижу, в начальники вышел?

Мюрк. Так получилось. (*Бросает взгляд на Урве.*)

Урве уходит. На пороге оглядывается и смотрит на Лукка.

Лукк. Ну а вообще? Все по-старому? В дни полочки вся деревня небось ходуном ходит, а?

Мюрк. Не так, не так, как прежде. Самые больших пьяниц мы с участка выставили.

Пауза.

Да... вот погляжу я на себя — бежит время! Еще каких-нибудь три коротких года, и коллектив приладит к моему стулу венок из еловых веток с противными цифрами из цветной бумаги — пять и ноль!

Лукк. А у меня три года — и далеко не коротких — считай, из жизни вычеркнуты. На рыбалку ходишь еще?

Мюрк. Редко. Времени не хватает. Да и от выпивки отвык. А какая же это уха — без пол-литра?

Лукк. Как сейчас, помню нашу послед-

нюю рыбалку. Костер развели, уху сварили. Ну и — по маленькой. Рыба в тот раз клевала сильно. Ха... Полночи спорили с тобой о политике. Всю мировую систему на кусочки разложили и снова собрали... Втроем были — ты, я и Хельми. Помнишь?

Мюрк (*помедлив*). Помню. (*Встает, начинает ходить.*)

Лукк. Глупо я влип.

Мюрк. Ты о чем?

Лукк. Я же не знал, что это дочка старого Куули. Она, наверно, ненавидит меня.

Мюрк (*не сразу*). Думаем поставить тебя вальщиком к Кипсо. Что ты на это скажешь?

Лукк. Хельми тоже у Кипсо?

Мюрк. Да. Кстати, уговоримся сразу: первые шесть месяцев ни капли. Согласен?

Лукк. Апрель, май, июнь, июль, август... Пять месяцев!

Мюрк. Почему, черт возьми, пять?

Лукк. В конце августа у Хельми день рождения. Надеюсь все-таки поднять бокал за ее здоровье.

Мюрк молча глядит на Лукку, снова начинает ходить по комнате; подходит к окну, смотрит в него.

Строг ты стал, старик... Все еще холост?

Мюрк. Если вдовца считать холостяком...

Лукк. Что сын подделывает? Все еще в Тарту? Учится?

Мюрк. Через год кончает. (*Оживленно.*) Так бы и не заметил, что старею, а вот когда рядом парень, этаким здоровенный детина, и он тебе с усмешкой кидает: что, мол, ты, отец, говоришь, мы, мол, думаем вовсе не так, — тогда... немного грустно становится... и завидно. (*Умолкает, стоит задумавшись, потом, тряхнув плечами, снова начинает ходить по комнате.*)

Лукк (*не поднимая глаз*). Хельми прислала мне плохое письмо.

Мюрк останавливается, выжидает.

Что с ней — не знаешь? Правда, в последнее время... еще до всего этого, отношения у нас были не блестящими. Вся эта жизнь... Удар за ударом. Ей следовало бы понять меня... Я много писал ей об этом... А она мне — так, о пустяках, о школьных делах Сирье и...

Мюрк молчит.

(*Встает, подходит к Мюрку.*) Пойми — это

не шутка! Мы десять лет женаты. Ребенок... Может, я иной раз и бывал неправ, но... В то время не у меня одного нервы сдали. По-твоему, я должен был песни петь от радости, что еду сюда... к черту на кулички?

Мюрк. Ты сменил лишь место работы. А другие, в том числе и твоя... в том числе и Хельми, потеряли близких.

Лукк. Все равно! Человек — не камень.

Мюрк (*тихо*). Вы могли уже через год вернуться в город. Но ты не захотел.

Лукк. Да, не захотел. Три года назад я объяснил тебе — почему! Не в ту ли самую ночь, когда мы варили уху? Я не из тех, кто быстро забывает обиду.

Мюрк. И не надо забывать... Но махать на все рукой, пусть, мол, идет, как идет... И при этом разыгрывать навек обиженного... Не дело это.

Лукк. Нечего мне мораль читать. Эти избитые слова я наизусть знаю. И вообще — я не о том. Ты знаешь, Хельми... Она пишет, что больше не хочет... Понимаешь? И это — теперь, когда я снова на свободе, когда я готов обеими руками вцепиться в работу! Я обещал ей — начнем новую жизнь, писал, что на свете нет ничего, что нельзя было бы исправить... Нужно только хотеть этого.

Мюрк молча достает из кармана ключ, вертит его в руке.

Если из меня и может получиться еще что-либо путное, то только рядом с ней. Без нее я не представляю себе ни дня, ни месяца, ни года!

Пауза.

Понимаешь — она не такая, как все, она... фея! Да-да! Я так и называл ее когда-то... Больше всего мне нужна сейчас именно добрая фея. Понимаешь?

Мюрк решительно подходит к Лукку, со стуком кладет ключ на стол.

(*Почуввав недоброе*). Что... что это?

Мюрк (*резко*). Ключ от общежития. Комната номер четыре. Твои вещи там.

Лукк. Вещи?

Мюрк. Да. Она отнесла.

Пауза.

Лукк. Что она... сказала?

Мюрк (*в упор смотрит на Лукку*). А что

она должна была сказать? Она же написала тебе.

Лукк (*растерянно*). Да, но... Все это не шутка. Объясни же...

Мюрк. Ты прав, это не шутка. Встретись — поговорите обо всем.

Лукк. А ты не можешь объяснить?

Мюрк. Не могу.

Лукк. Чего ты злишься?

Мюрк. Ключ не забудь. (*Хочет еще что-то сказать, но удерживается, поворачивается и стремительно уходит.*)

Лукк в замешательстве смотрит ему вслед, нерешительно берет ключ и сжимает его в кулаке. Марет неслышно появляется в дверях. Увидев Лукка, останавливается. Лукк поднимает голову. Их взгляды встречаются.

Занавес

## ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

Лесосека. Там, где кончается железнодорожная ветка, стоит старый товарный вагон с двумя жестяными трубами и с узкой лесенкой. К стенке прикреплен ярко-красный огнетушитель; неподалеку — выцветший на солнце лозунг: «Дадим стране продукцию высокого качества!» и плакат: «Не приступай к работе, не получив инструкции по технике безопасности!»

Мелко наколотые дрова сложены в поленницу. Кругом пни, хворост. Справа — редкие сосны и ели, слева и в глубине — кустарник, а дальше — густой лес.

Конец апреля. Солнце в зените. Где-то в отдалении тарахтит трактор.

Богатый Кару сидит на пне и курит трубку. Бедный Кару и Крооду хлеблют суп из жестяных мисок. В сторонке от них, в задумчивой позе, лежит Лукк и курит.

Крооду. Ванда! Ванда! Стряпуха-копуха!

Ванда (*в белом халате появляется в дверях вагона*). Раскричался.

Крооду. Не я кричу — брюхо кричит. Сладкое будет?

Ванда. Не будет. Выдумает тоже — в понедельник ему сладкое! Небось со вчерашнего еще в себя не пришел! (*Берет охапку дров.*)

Крооду. Эту песенку побереги для своего старика.

Ванда. У Теодора вчера и капли во рту не было.

Бедный Кару (*миролюбиво*). Да нет, я вчера, стало быть... кружечку пива...

Ванда. А деньги где взял?

Бедный Кару. Твоих не трогал.

Ванда. Посмел бы. Шкуру спущу! (*Уходит в вагон.*)

Бедный Кару. Вот ведь какая, стало быть... Скоро мне, чего доброго, зубы повытаскивает да на крюк повесит, чтоб я, значит, не того...

Входит Кипсо.

Кипсо. Крышка нам, ребята! С горя хоть цыган зови!

Богатый Кару. Все еще не подали?

Крооду. Беда с этими железнодорожниками. За длинным рублем гонятся. А на дело им плевать.

Богатый Кару. Кроме них, говорят, и другие такие имеются...

Крооду. Я за то, чтоб каждый знал свой инструмент. Я, к примеру...

Кипсо. Ты, к примеру, печешься о своем тракторе больше, чем о любимой женщине. Не так разве? (*Уходит в вагон.*)

Крооду. Трактор — мой инструмент. Моя машина. Трактор, он мне все дает.

Богатый Кару. Погоди, Рыжий, погоди...

Крооду. Нет трактора — нет и меня. Бедный Кару. И мотоцикла, стало быть, нет...

Богатый Кару. И «Волга» своей очереди не ждет...

Крооду. Да ну вас! (*Отходит в сторону.*)

Кипсо (*с тарелкой в руках выходит из вагона, пристраивается на лесенке, начинает лениво есть*). Аппетит пропал. По неволе начнешь ругаться. Паровоза нет и нет, месячный план сорван. Премии, как своих ушей, не видать!

Богатый Кару. Говорят, будто так.

Бедный Кару. Стало быть, участок Тальве предоставлен... Это, стало быть, еще не значит, будто в республике лучше их нету.

Крооду. Знамя еще и уйти может. В Пуусту, например.

Кипсо. И кто такой этот Тальве? Хлюпик! С людьми он не умеет, вечно недоумения. Мало того — он своих людей

против нас настраивает: мол, не дураки выпить, в карты режутся, друг друга покрывают — теплая компания! От зависти лопнуть готовы! А сам Тальве? Высшее образование, а два года у нас в хвосте плелся!

Входит Хельми.

Хельми. Паровоза нет и в помине. Слетел под откос на каком-нибудь повороте.

Богатый Кару (*трижды сплюнув*). Типун тебе на язык!

Хельми. Не помогут тут приметы и заклинания.

Лукк приподнимается и смотрит на Хельми.  
Хельми входит в вагон.

Кипсо (*Лукку*). Что за дебош ты вчера учинил? Вся деревня говорит...

Лукк. Мое дело.

Кипсо. И вовсе не твое! Наше! Дал слово, так и держи его! (*Подходит к остальным*.) Пять минут на здоровый отдых! (*Достает из кармана карты; Лукку*.) Хочешь?

Лукк. Нет.

Богатый Кару. Для нас, лесорубов, придуманы три чертовски хорошие штуки.

Крооду. Три. Интересно, какие?

Богатый Кару. Моторная пила «Дружба» — раз, грузовик ГАЗ-51 — два. И... догадайтесь!

Бедный Кару. Спутник!

Богатый Кару. Ты что, может, на спутнике на работу летаешь? Этот — ну как его — «подкидной дурак»!

Кипсо (*сдал карты*). Ходи, если ты мужчина!

В вагоне кто-то тем временем включил радио, звучит Пятая симфония Бетховена.

Крооду. Ну вот, ничего получше не нашли! (*Кричит*.) Ванда! Хельми! Выключите эту похоронную музыку! Давайте что-нибудь полегче... для картежников!

Богатый Кару. Ну чего ты! Это — классика!

Крооду. Классика, классика! Сам знаю, что... хорошо, прекрасно, и все такое. Только что я, деревенщина, в ней понимаю? Нет у меня... ну как ее... соответствующей подготовки.

Бедный Кару. Стало быть, так... Вот Тийт Куузик — это классика. А нашему брату подавай духовой оркестр и эту... как

ее, «Лес шуми, кукуй кукушка»... Ясно, чего уж тут!

Крооду. Что касается меня, так я по этой части — круглый дурак.

Богатый Кару. Это ты, Рыжий, правильно сказал.

Кипсо. Со школьной скамьи надо это дело начинать. Книжки читать учат, а вот музыку слушать — дудки!

Крооду. Как в Таллин приезжаю, всякий раз в цирк иду. Правда, как-то на концерт попал. Скрипач один играл то ли Баха, то ли Бетховена... Сижу, значит, я в третьем ряду, место четырнадцатое — и слушаю. Слева от меня девушка — открыла ноты и уставилась в них, а справа — дамочка, элегантная такая, глаза закрыла. Я, признаюсь, подумал — подремать сюда пришла. Да где там! Как только кончил играть — громче всех захлопала. Ладно. Слушаю и я. Порой будто и красиво, а почему красиво и в чем суть — черт его знает! Попробовал закрыть глаза — ко сну стало клонить. Я и ушел.

Бедный Кару. Беда твоя, стало быть, в том, что голова не принимает. Ведь вот и картины... Как их понимать?

Крооду. Верно! Мне, скажем, картина нравится — деревья, озеро, неба кусок... А явится знаток, взглянет и скажет — псу под хвост!

Бедный Кару. Я вот прошлым летом в Ленинграде ходил в Эрмитаж. Входишь, стало быть, в один зал и прямо перед тобой — картина. Мать грудью ребенка кормит. Смотрю я, стало быть, смотрю, и вот ведь чудо какое! — грудь подымается и опускается — ей-богу! — подымается и опускается. Подхожу ближе — ничего подобного. И как только такое сделать сумели — уму непостижимо!

Ванда (*появляется с ведром в руке*). Вечером огород копать пойдем — до сих пор ничего не сделано. Поди знай, что мы с него осенью снимем!

Богатый Кару (*усмехаясь*). Да... поди знай... Говорят, у вас самый плохой участок.

Ванда. А ты что думаешь, самый плохой и есть.

Кипсо. Знакомый мотив. Эту песенку мы и в прошлом году слыхали.

Ванда. В прошлом году не лучше был.

Крооду. И в позапрошлом. И в позапозапрошлом.

Ванда. Сам знаешь, много ли мы на опушке сена накашивали — двух возов не набиралось!

Кипсо. А рядышком Богатый Кару восемь накашивал.

Ванда (*с завистью*). Что о нем толковать.

Богатый Кару. Разве я не говорил — вносите искусственные удобрения... Не даешь, так и не возьмешь.

Ванда (*показывает на Бедного Кару*). Объясни ему! А то он возится со своими дудками, словно пастух какой...

Бедный Кару. Не каждая пастушья дудка, стало быть, в музее под стеклом лежит...

Ванда. А тебе что — легче от этого? (*Уходит с ведром в лес.*)

Бедный Кару. Да, стало быть... Не везет мне, стало быть, в жизни!

Кипсо. Не везет! Лес валить ты мастер, а вот в картишки играть, тут тебе, брат, еще учиться надо. (*Смотрит на часы.*) Ну пора!

Богатый Кару. Пора! Нагрузим один состав, начнем готовить второй.

Крооду (*Бедному Кару*). Пошли, пастух!

Бедный Кару. Ну не везет, что тут будешь делать. В лотерею ничего не выиграл... Мясорубки — и той не выиграл.

Богатый Кару, Бедный Кару и Кипсо уходят. Лукк идет было за ними, но, оглянувшись на вагон, возвращается. Хельми выходит из вагона. Увидев Лукку, порывается уйти.

Лукк. Погоди! (*Бежит за ней.*) Хельми!

Хельми останавливается.

Ты из-за этого... из-за вчерашнего? Ну выпил каплю...

Хельми. Каплю?

Лукк. Распили с ребятами по маленькой, а потом все по домам отправились. А я остался один. Как бездомный пес. Захотелось дочь навестить и...

Хельми. В пьяном виде? Другого времени не нашел? Сирье так ждала тебя.

Лукк. Я видел как-то ее у лавки.

Хельми. Как-то! Зачем ты врешь? Ты пришел не из-за дочери. Ты пришел скандалить.

Лукк. Хельми! Я, право, не помню всего. Думаешь, мне легко? Думаешь, мне страшно интересно смотреть, как вы с

Мюрком... коллективные читки проводите?

Хельми. Что?

Лукк (*желчно*). В деревне болтают, будто Мюрк тебя за книги усадил. Что же вы читаете, разрешите спросить? Историю партии? По главам прорабатываете?

Хельми (*холодно*). Да, по главам. В конце года будем сдавать экзамен. (*Хочет уйти.*)

Лукк. Постой. Я пошутил, давай поговорим.

Хельми. Когда ты вернулся, я все тебе сказала.

Лукк. Сказала, сказала! В тюрьме мне легче было, чем на этой проклятой свободе. Там я хоть надеялся, строил воздушные замки, и это не стоило ни копейки. А за эту свободу, с которой я не знаю теперь что делать, другой взял мою жену. Ничего не скажешь — честная сделка.

Хельми. Ты все время стараешься оскорбить меня. Неужели ты в самом деле не понимаешь этого, Волли, — я хотела, чтобы ты быстрее вернулся к жизни. Разве это плохо?

Лукк. Что дурного я тебе сделал? За что ты мне так мстишь? Вспомни. Когда на тебя обрушилась беда, я был с тобой. Все, все я делал для тебя, все что мог...

Хельми. Сколько уже раз я слышала о твоём самопожертвовании!

Лукк. Никогда я не говорил об этом! Может быть, изредка... когда бывал не в себе. И вообще — чего ты требуешь от меня? Вспомни, какое было время! В чем оказался виноват твой отец? Посмел вслух высказать горькую правду о Сталине! И все! С человеком покончено.

Хельми. К чему ты об этом сейчас?..

Лукк. Но мои нервы...

Хельми. У всех есть нервы. Поэтому-то я и хотела уехать из города.

Лукк. И я уехал с тобой! В чем же ты упрекаешь меня?

Хельми. Уехал... Но время-то не остановилось... Почему я смогла перебороть себя и продолжать жить, а ты — нет?

Лукк. Я не так хладнокровен. Я не могу идти вперед, не оглядываясь.

Хельми. Оглядываться умеем мы все. Но оглядываться можно по-разному. Ах, к чему вообще весь этот разговор!

Лукк. Помнишь, Хельми, как я называл тебя... когда-то? Помнишь?

Хельми. Феей. Той феи... больше нет.

Лукк. А если для меня — есть? Хельми, скажи Мюрку, пусть идет своей дорогой. Я готов простить тебе...

Хельми. Что простить? Что я живу так, как считаю правильным?

Лукк. У тебя нет сердца!

Хельми. Есть, Волли, есть! Только это сердце требует большего, несравненно большего. Еще совсем недавно я и сама не предполагала этого.

Лукк. Чего же оно требует? От кого? От этого... товарища с партбилетом?

Хельми. Да, от этого товарища с партбилетом. Вечно ты жалуешься. Все вокруг повинны в твоих бедах, весь мир! Не могу я больше так. Хочется чистого воздуха.

Лукк. Вот оно что.

Хельми. И еще: если хочешь знать, я любила его уже тогда, когда жила с тобой. Он — человек. Не хочу быть только женщиной, хочу быть и... человеком.

Лукк. Занятно, занятно. *(Пристально смотрит на Хельми.)* Если я вдруг уеду, не ищите меня. И... Сирье не ищите.

Хельми *(испуганно)*. Что ты задумал?

Лукк. С собой ее заберу.

Хельми. Не позволю.

Лукк. Не слишком ли многого ты хочешь лишиться меня? Или мой ребенок тоже стал личной собственностью Мюрка?

Хельми. Не посмеешь! Попробуй только! Я ни перед чем не остановлюсь!

Лукк. Угрожаешь? Уже обдумали, как избавиться от меня при случае, а?

Хельми. Какой ты...

Лукк *(хватает Хельми за руку)*. Да, такой! И у меня есть права. Я не позволю дочиста обирать себя. Ты еще наплачешься.

Хельми. Подлец!

Лукк замахивается на нее.

Ну, ударь!.. Ударь!

Лукк опускает руку, тяжело дышит.

Не решаешься? Стыдно?

Входят Марет и Урве.

Урве. Привет!

Хельми. Здравствуй... *(К Марет.)* И вы к нам в лес?

Марет. Первый раз. *(Кивает на Урве.)* Мой проводник. *(Переводит взгляд на Лукка.)*

Лукк *(раздраженно)*. Ну, что уставились?

Марет *(к Хельми)*. А где... остальные? Хельми. Пошли вместе, всех найдем.

Марет и Хельми уходят.

Урве. Я так испугалась! У нее было такое лицо...

Лукк. А ну ее.

Урве. Не обращайтесь внимания! Она вообще какая-то странная... Идеальная...

Лукк. Идеальная... Смешно звучит. Как будто у других нет идей.

Урве *(не сообразив)*. У меня нет. Правда, ни одной идеи нет. Мне и не надо. К чему они? Все равно целый день глазею в окно, от скуки завою.

Лукк собирается уходить.

В клуб придете сегодня?

Лукк. На вечер?

Урве. Будет концерт, буфет, танцы. Приходите. Ладно? Помните, вы сказали, что я тоже должна вас воспитывать? *(Смеется.)* Может, сегодня и начнем? Что вы скажете на это?

Входит Крооду.

Крооду *(кидает свирепый взгляд на Урве)*. Ты что здесь потеряла?

Урве. Я Марет привела...

Крооду *(ревниво)*. Стоишь как вкопанная. Пошли!

Урве *(Лукку)*. Вы тоже идете?

Крооду. Пошли, пошли!

Лукк. Паровоза нет еще?

Крооду. Какое там!

Крооду и Урве уходят в одну сторону, Лукк — в другую. Входят Кипсо и Марет.

Кипсо. Лес распределяется у нас по таблицам. Чем толще ствол, тем больше номер таблицы. А чем больше этот номер, тем выше плановая производительность труда на человека. Поняли?

Марет. Поняла, поняла. А цветов здесь сколько! Полный лес. Смотреть больно, как вы их топчете сапогами.

Кипсо. Самим жаль, да что поделаешь. Красота должна отступать перед необходимостью.

Марет. Красота должна отступать... А в жизни это тоже так?

Кипсо. Пожалуй.

Марет. Неправда! Красоту нельзя отеснить. У красоты свое место в жизни.

Кипсо (*улыбаясь*). Девичья чистота — красива. Не правда ли? Но есть закон природы, закон жизни. Девушка становится женщиной... Все!

Марет. Стать женщиной, наверное, тоже красиво.

Кипсо. Не всегда. Отдаться без любви, по легкомыслию, глупости или еще черт знает почему... Ничего, кроме сожалений и пол-литра слез, это не принесет.

Марет. Бывает и иначе.

Кипсо. Например?

Марет. Например, если любишь человека так, что готов все, все отдать ему... Кажется, Мопассан писал об этом.

Кипсо (*с усмешкой*). А личный опыт?

Марет. На такие вопросы я не отвечаю.

Пауза.

Скажите, вы очень любите лес?

Кипсо. Не знаю... Простор больше люблю. Чтоб виден был горизонт. Мне бы моряком быть.

Марет. Наверное, горизонт можно увидеть и отсюда.

Кипсо. Как?

Марет (*улыбнулась*). Если закрыть глаза. Закроешь глаза и думаешь, и в конце концов начинаешь верить, что все будет так, как тебе в глубине души хочется.

Пауза.

Я окончила школу и думала сразу поступить в университет. Не вышло. Решила — ладно, пойду работать. Отцу очень здесь нравилось. Теперь в этом лесу — я... По вечерам, стоит мне только закрыть глаза, я вижу свой горизонт — здание университета с колоннами у входа... И я поднимаюсь по ступенькам. Это будет через два года...

Пауза.

Что стало с вашей песней? Послали на конкурс?

Кипсо. Нет. Она ведь у вас.

Марет. Что же вы не спросите?

Кипсо. Критика с ног сбила.

Марет. Да? Чудесно! Значит, поняли, что не так уж она хороша.

Кипсо. И вас это радует? (*Подходит к Марет, смотрит на нее.*)

Марет. Радует! Если соберетесь вечером в клуб — приходите пораньше. К началу.

Кипсо. Зачем?

Марет. Посмотрим текст вашей песни. Вдруг я сумею вам помочь?

Кипсо. Может, и сумеете...

Смотрят друг на друга.

Марет. А вы меня пригласите танцевать?

Кипсо. Хоть на все танцы!

Марет. Не говорите так. Ну хотя бы на один.

Кипсо. Вы так скромны? Ой-ой!

Марет. Не смейтесь...

Кипсо. Я не смеюсь. Не смеюсь, Марет. (*Обнимает ее.*)

Марет. Пустите! С ума сошел. Я кричу.

Кипсо отпускает ее.

(*Задыхаясь.*) Не люблю, когда разговаривают руками.

Кипсо (*расстроено*). Ну, с точки зрения вечности это не так уж важно... (*Идет к двери, на ходу оборачивается.*) Так как же с танцем?

Марет. С носом останетесь!

Входит Мюрк.

Мюрк. Кипсо! Паровоз сошел с рельсов. На четвертом километре.

Кипсо (*мрачно*). Мир праху его...

Мюрк. Вышли трактор.

Кипсо. Сейчас. (*Уходя, кричит.*) Кро-оду! Кро-оду!

Мюрк (*к Марет*). А вы что здесь делаете?

Марет. Смотрю... Изучаю жизнь.

Мюрк. Что ж, пригодится, пригодится. Кстати, вы раньше тоже писали в стенгазету? В школе?

Марет (*удивленно*). Да. Передовые к праздникам — всегда я.

Мюрк. Бедный ребенок! Прочел я вашу вчерашнюю стенгазету... Кому нужна такая передовая?!

Марет (*обиженно*). А чем она плоха?

Мюрк (*с жаром*). Чем плоха! Кого вы удивите, что первое мая — праздник трудящихся? Все, что вы там пишете, вероятно правильно, но... И где вы только научились писать так шаблонно, так страшно бедно по мысли?

Марет. По газетам...

Мюрк. Ну и ну! Для кого мы пишем передовые? И для чего? Кого мы обманы-



ваем? Себя? Запомните, девушка, даже самая прекрасная мысль может опротиветь, если ее без конца жевать. К сожалению, это еще делается у нас, и иной раз волей-неволей подумаешь: а не нарочно ли, не умышленно ли, чтобы опорочить хорошее и сделать смешным то, что... свято?

Марет молчит.

Я слышал, что вы собираетесь поступать на журналистский...

Марет (*неуверенно кивает головой*). Не советуете?... Да?

Мюрк. Нет, почему же, поступайте.

Марет. Ни одной передовой больше не напишу!

Мюрк. Напишите, к годовщине республики напишете. Но в ней расскажете о нашей работе, о наших людях... Под новым углом зрения раскроете какое-либо типичное явление. (*Заметив, что сам начал говорить газетным языком, смущенно умолкает; поводит плечами.*) Значит — договорились? Руку!

Марет виновато смеется.

(*Берет руку Марет, пожимает.*) Вот так. В добрый час!

Входит Кипсо.

Кипсо. Крооду выехал.

Мюрк. Хорошо.

Марет при появлении Кипсо отходит в сторону; прохаживается, заглядывает в вагон и даже на минутку заходит в него, продолжая, однако, следить за Кипсо и Мюрком.

Кипсо. Ничего хорошего! План-то полетел!

Мюрк. Тальве не подведет. Сегодня обещали закончить.

Кипсо. Не подведет! Выходит, и мне надо было наплевать на дисциплину, а потом всю неделю отрабатывать этот потерянный день. Случай — ничего больше! А тут еще канитель с паровозом! Можно подумать, будто злые духи всего мира ополчились на нас!

Мюрк. За злых духов я не отвечаю. И не злись, пожалуйста.

Кипсо. Я за справедливость. Участок Кипсо еще ни разу не подводил тебя. А показатели у нас с Тальве одинаковые!

Мюрк. А прогулы, а авария с Пеетером? Забыл?

Кипсо. Тоже мне показатели! Валовая продукция, производительность труда, себестоимость — вот показатели! Все остальное — чепуха!

Мюрк. Нет, не чепуха. Учитывается все. Поверь, настанет день, когда в число показателей войдет и уровень сознательности человека и его политическая зрелость.

Кипсо. Черт с ними! Головой ручаюсь, что в республиканском масштабе Тальве не пройдет!

Мюрк. Не ручайся!

Кипсо. Ручаюсь!

Мюрк. Говорю тебе — не ручайся!

Кипсо (*сообразив*). Д-дали? Уже дали?

Мюрк. Утром звонили. (*К Марет.*) Вечером приедут с комбината. Знамя передавать. Чтобы все было честь честью!

Марет кивает головой.

Кипсо. Это твоя политика. Слабого за уши тащить.

Мюрк (*вспылив*). Не бросайся словами. Скажи лучше честно: зачем сеешь вражду между людьми? На Тальве вслед за тобой все деревенские собаки лают.

Кипсо. А что я людям своим скажу? Как я им в глаза смотреть буду? Как разъясню твою хитроумную политику? Думаешь раззадорить Тальве переходящим знаменем? Так сказать... вдохновить? А кто нас в свое время вдохновлял? И чем?

Мюрк (*резко*). Черт побери! Кто тебе запрещает работать лучше Тальве? Сколько раз тебе говорил: боритесь за звание участка коммунистического труда! Проявите себя!

Кипсо. Все в свое время. Но бьюсь об заклад — дольше одного квартала ему зна-  
мени не удержат!

Мюрк. Ого?!

Кипсо. Спорим. На ящик коньяку!

Мюрк. Ах ты, черт! Здорово в себя веришь.

Кипсо. Пойду-ка я. Желаю вам весело провести время.

Мюрк. А ты разве не придешь на вечер?

Кипсо. Я сказал: веселитесь! (*Уходит.*)

Мюрк. Кипсо! Вальтер! Постой!

Марет. Куда он пошел?

Мюрк только махнул рукой.

Пить?

Мюрк. Вы имеете на него какое-нибудь влияние?

Марет. Нет. Почему... почему вы так думаете?

Мюрк. Сам не знаю... Жаль.

Марет собралась уходить.

Куда вы?

Марет. Пойду поищу Урве... и домой. *(Уходит.)*

Входит Ванда.

Ванда. Смотри-ка, ты...

Мюрк. Здравствуй! Подбавь ковшик воды в котел — и на мою долю достанется.

Ванда. Хватит на всех и без воды! Я тут хотела с тобой насчет огорода потолковать. Этот клочок на опушке...

Мюрк *(вздыхает)*. Знаю, знаю. Потолкуем после праздников. Идет? Сейчас дел столько, голова забита... *(Идет в вагончик.)*

Ванда. Ладно. Смотри, не забудь *(Уходит за ним.)*

Появляется Лукк. Растерянно озирается, прислушивается к доносящемуся из вагона голосу Мюрка. Садится, закуривает. Из вагона, с миской в руке выходит Мюрк. Садится на ступеньки и начинает есть.

Мюрк. Как дела?

Лукк. Дела...

Мюрк. Как направишь, так и идут... да?

Лукк. У меня... как другие направят, так и идут.

Мюрк. Ну а сам-то ты?

Лукк. Сам!..

Пауза.

Мюрк. Недоволен? Работа не нравится?

Лукк. Не первый день работаю.

Мюрк. Жильем недоволен?

Лукк. Прежняя квартира тоже была не первый класс.

Мюрк. С людьми-то уживаешься?

Лукк. Как всегда.

Ванда *(выходя из вагона)*. Так, значит... после праздников?

Мюрк. Да-да...

Ванда уходит.

Лукк. Спрашиваешь — что мне не нравится? Не нравится, когда волки благодетелями ягнят прикидываются.

Мюрк *(ест, не поднимая головы)*. Прости, не понял.

Лукк. Ответь: зачем тебе понадобилось брать меня на поруки?

Мюрк. Станный вопрос! Сам знаешь,

ты наш, и помочь тебе — наш человеческий долг.

Лукк. Помочь?.. Это как понимать?

Мюрк. Не понимаешь? Товарищи снова приняли тебя, верят в тебя...

Лукк. Ты не за других, ты за себя скажи! Вот лично ты... почему ты был «за»?

Мюрк. Я знаю тебя... знаю, что, стоит тебе захотеть, и ты будешь отличным работником. А потом — мы с тобой из одного горшка уху ели, из одной бутылки водку пили.

Лукк. Так, так... А я все же несколько иначе думаю.

Мюрк. Да? *(Отставляет миску.)* Выкладывай!

Лукк. Не для того ли ты взял меня на поруки, чтобы я смотрел, как ты... с моей женой спишь?

Пауза. Мюрк медленно поднимается.

Отвечай! Для этого?

Мюрк *(спокойно)*. Она-то здесь при чем... Для нее даже лучше, если б ты не возвращался. Речь идет прежде всего о тебе. О тебе.

Лукк. Забота о человеке?! Говорить красивые слова — это вы умеете!

Мюрк. Кто — мы?

Лукк. Воспитательная работа, гуманизм, помощь, поддержка коллектива — тонны трескучих фраз! А разгорится у волка аппетит, он овцу — цап! И поволок к себе. Не посмотрит, что у нее хозяин есть!

Мюрк *(хмурясь)*. Что ты этим хочешь сказать?

Лукк. Разве порядочные люди так поступают? А еще носители всех человеческих добродетелей — так ведь о вас пишут?

Мюрк. Я ни у кого ничего не украд.

Лукк. Вот как! Если бы не ты, все было бы по-другому!

Мюрк. Не верю!

Лукк. Я ее лучше знаю.

Мюрк *(качает головой)*. И этому... не верю.

Лукк. Ты дьявольски хитер, Мюрк! И защищал меня ты нарочно. Ведь если б ты высказался против, это бросило бы тень на твой партбилет. Разве не так? А теперь в глазах общественности ты великий гуманист и борец за правду. На самом же деле ты прижал меня к стенке... Так ведь? Если что-либо... случится, у тебя будет блестящая возможность снова упечь меня в тюрьму! Ну, чего глаза вытаращил?!

Мюрк. Сам-то ты веришь тому, что наговорил?

Лукк. Вся деревня так думает.

Мюрк (*гневно хватая Лукку за грудь*). Ты... лжешь! Лжешь!

Лукк. Спроси, если не веришь. Народ вечером соберется в клубе. Спроси!

Мюрк. Кто... это... говорит?

Лукк. Я же сказал...

Мюрк (*кричит*). Имя! Назови имя! Имя!

Лукк. Хельми!

Мюрк (*недоверчиво*). Хельми? Врешь!

Лукк. О нет. Она уже успела намекнуть — я-то ведь снимаю. Что? Ха! И ко

всему сегодня я намерен дьявольски напиться. В честь Первого мая — праздника трудящихся. Не забудь посадить в кусты милиционера. Застукаете на месте преступления. Вот и обстригаете дело.

Мюрк (*тяжело дыша*). Клип хочешь вогнуть?! Не выйдет!.. Скажи, можно с тобой разговаривать как с мужчиной?

Лукк (*холодно*). Можно. Только ты не тот мужчина, с кем я хотел бы разговаривать! (*Уходит.*)

Мюрк неподвижно смотрит ему вслед.

Занавес

### ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ

Площадка перед клубом. В глубине — геранда, через которую можно попасть в зал. На переднем плане — садовый столик и скамья. Вдали — лес. Вечер того же дня. В клубе встречаются Первое мая. В окнах мелькают тени. Когда открывается занавес, из зала доносятся аплодисменты. С веранды на площадку спускаются Богатый Кару и Видийкас.

Видийкас. Жалко на вас глядеть, братцы. Сидите, как на поминках.

Богатый Кару присел на скамью, набивает трубку.

Оно конечно, веселого мало... Привыкли руку за знаменем протягивать. С зазнайками и раньше такое случалось. Отрываются от коллектива и... Еще Ленин говорил... Это точно.

Богатый Кару молча попыхивает своей трубкой.

А куда Кипсо пропал? Стыдно на глаза показаться? Может, прямым ходом на кладбище отправился — в погребальный колокол звонить?

Богатый Кару (*топает ногой о землю*). Кыш, гадина!

Видийкас. Что? Кошка?

Богатый Кару (*бормочет*). Ишь ты, кошка... на свой счет не принимает... Родятся же на свет люди, которых и слушать тошно.

Входит Мюрк. За ним Крооду тащит несколько бутылок пива.

Мюрк (*с довольным видом потирает руки*). До чего же приятно снова видеть

знамя на нашей сцене. А? И ребятам семьсот рублей — тоже неплохо!

Крооду. Неплохо... (*Наливает пиво в стаканы.*)

Мюрк. Обидно? Не беда! В следующем квартале — пожалуйста. Никто не запрещает. (*Пьет.*) И кто, черт возьми, мог подумать, что Бедный Кару сочинит такую музыку! А Кипсо где? Надо бы и второго автора поблагодарить за хорошую песню!

Видийкас (*язвительно*). Поэт Кипсо смертельно обижен... Отрывается от масс. (*Смеется.*)

Мюрк. А чему тут радоваться?

Видийкас. Вовсе я не радуюсь, так... (*Умолкает, отходит в сторону и в конце концов исчезает.*)

Мюрк (*протягивает Богатому Кару стакан пива*). И ты дуешься?

Богатый Кару. С чего ты взял... Работали всюю. стыдиться нам нечего. Моя бригада выжала все что могла. Да и другие...

Мюрк. Значит, согласен с решением?

Крооду. Как Богатому Кару не согласиться. Ему не к лицу ворчать.

Мюрк. А тебе — к лицу?

Крооду. Он — в бригаде коммунистического труда. А я — сам себе хозяин. (*Пьет.*)

Мюрк (*сердито*). Какого черта сам себе хозяин? То-то говорят, что трактористы бригаду подводят.

Крооду. Никого мы не подводим. Только у бригады своя работа, и у меня — своя.

Мюрк. Для чего мы комплексные бригады создавали? Чтобы люди помогали друг другу. Могли бы и трактористы помочь сучья рубить. Так нет, стоят себе в стороне да позевывают. Для другого ничего сделать не хотят. Хоть кол на голове теши.

Богатый Кару. Двоим не наготовить столько лесу, сколько один твой трактор утащит, — это и ребенку ясно.

Крооду. Так что ж, мне первому лезть? Нашли дурака!

Мюрк. Слышали? Он боится в дураках оказаться! А вдруг тебя за это самым умным назовут? Ну прямо как школьник: «Стыдно хорошо учиться, второгодники засмеют».

Крооду уходит, он в плохом настроении.

Упрям, с места не сдвинешь.

Богатый Кару. Я тут хотел поговорить с тобой. Дело есть.

Мюрк (*думая о другом*). Да?

Богатый Кару. Значит, так: дай мне эту самую... рекомендацию...

Мюрк (*не понимая*). Рекомендацию?..

Богатый Кару. Говорят, три нужно. Одну даст Юхансон, директор школы, у нас с ним разговор был.

Мюрк удивленно смотрит на него.

Уж год, как у меня бригада коммунистического труда, и если всякие там Видийкасы...

Мюрк (*смеется*). Так ты поэтому?

Богатый Кару. Да ну тебя! Это я так, к примеру. Чего тут долго объяснять, сам знаешь.

Пауза.

Или... ты против... из-за него? Парень получил, что заработал. Из списка своих детей я его давно вычеркнул. Или... или ты все-таки против?

Мюрк. Я знал, старина, кого бригадиром ставить. Понятно?

Богатый Кару (*обрадованно*). Понятно!

С веранды спускается Тальве со знаменем в руках. Оркестр за сценой нестройно начинает играть вальс.

Тальве (*смущенно улыбается*). Отнесу в красный уголок...

Мюрк. Несите, несите. (*Щупает полотно.*) Красивое знамя! Замечательное!

Тальве уходит. Входит Марет в национальном костюме.

Марет. Это еще что такое! Танцы в разгаре, а в зале — ни одного мужчины. Все на танцы!

Богатый Кару. Мужчины в буфете торчат, женщины в зале скучают.

Марет. Мы этот порядок изменим!

Тальве возвращается.

Богатый Кару. Правильно, комсомол! (*Неуклюже кланяется.*) Позабавимся малость. Вот старуха моя эту работенку не жалуется...

Марет. А не рассердится она?

Богатый Кару. Да что ты, обрадуется. Старик, а молодые на него клюют.

Марет и Богатый Кару уходят.

Мюрк (*к Тальве*). А вы почему отстаеете? Тальве. Успеется.

Мюрк. Торопитесь! Марет — славная девушка, верно? И толковая, черт возьми, а?

Тальве (*улыбаясь*). Да...

Мюрк. До чего же мне нравятся деревенские вечеринки! Музыка играет тири-тара. Пол исцарапан башмаками. Девушки жмутся к стене, щеки у них пылают; бабы в углу шушукаются. В буфете мужчины галдят и хохочут. В комнате убийственная жара, а выйдешь на крыльцо — холодком потянуло. Ночь-то какая! На небе звезд полно. Велосипед где-то дребезжит — это опоздавший спешит на танцы... Что по сравнению со всем этим паркетный пол, джаз и люстры? Да-а. (*Задумывается.*)

Тальве (*подходит к нему*). Я хотел бы поговорить с вами... Видите ли...

Мюрк. Что? Что ты... что вы сказали?

Тальве. Видийкас...

Мюрк. Что такое опять?

Тальве. Люди недовольны им. Говорят — заработок из-за него страдает. Спрашивают, нельзя ли перевести его...

Мюрк. «Говорят»? А вы-то сами что думаете? Ваше мнение меня интересует прежде всего.

Тальве. И я так думаю. Работник он так себе, особым усердием не отличается.

Отношение к работе... тоже оставляет желать лучшего.

Мюрк (*вспылив*). Скажите прямо: лодыря гоняет, и я пойму! Снова переводить? Куда? Долго мы будем его из бригады в бригаду, как мячик, перебрасывать? С ним говорили, он сто раз обещал. Возьмитесь за него! Прижмите как следует. Если когда-то труд создал человека, так почему мы забываем об этом сейчас? Труд может сделать человека. Может! Нового человека! Так чего же вы ждете? Или я сам должен взяться за Видийкаса?

Тальве зябко пожевывается.

Знобит? В такой теплый вечер? (*Качает головой*.) Что с вами?

Тальве. Ревмокардит... вы же знаете. Мне вообще...

Мюрк. Ах да, верно. Лечитесь?

Тальве. Приходится соблюдать режим.

Мюрк. М-да...

Пауза.

Ну так как? Попытайтесь еще? Немного, а? Народ у вас дружный, хороший — заставьте Видийкаса считаться с людьми.

Тальве. Это не так просто. Как-никак, он... (*Умолкает*.)

Мюрк (*настороженно*). Что? Что — он? Ну говорите же!

Тальве. Партийный...

Мюрк (*нахмурился*). Ну и что? Что из этого — я спрашиваю?

Тальве молчит.

Я тоже коммунист. Мне бы очень хотелось узнать, чем это мы на вас страху нагнали?

Тальве (*обиженно*). Речь не о вас. И страх тут ни при чем. Он со всеми в ссоре. Позволяет себе всякие... вольности, распоряжениям не подчиняется, и вообще... (*Умолкает*.)

Мюрк. И — вообще?..

Тальве (*упрямо*). Я с ним разговаривать не могу. Любой разговор он повертывает на политику, каждого подозревает...

Мюрк (*снова вскипев*). В чем подозревает? Дурень вы! Дипломированный дурень, честное слово! Стыдно, что приходится говорить такое человеку с высшим образованием! Уж если в чем-то и можно «подозревать» ваших людей, так только в том, что они стараются дать стране побольше леса! И в последнее время делают это до-

вольно успешно. Чего же вы дрожите? Как будто во времена культа личности живете... Небось в те годы еще в штанишках с бретельками бегали, а?

Тальве (*резко*). В нормальных штанах.

Мюрк. Незаметно! (*Спокойнее*.) Вот мой племянник. Девятнадцать лет парню. Он буржуазной Эстонии и не нюхал. Знает о ней лишь по рассказам старой тетки, по приложениям к календарю да по «Озорному магазину» — выходил здесь в то время такой бульварный журнальчик. А послушаешь его — уши вянут. Все хорошее и красивое, по его мнению, осталось в этом гнилом прошлом. К сожалению, он не единственный... Вы с вашей трусостью тоже застряли где-то в прошлом, правда, вы все-таки поближе к нашему времени. Неужели вы в самом деле боитесь этого Видийкаса?

Тальве. Не боюсь, но... (*Очень серьезно*.) Но я не понимаю, неужели все должно остаться так?

Мюрк. Хорошо. Я с ним поговорю.

Пауза.

Рады, что знамя у вас?

Тальве (*после короткого молчания*). Рады.

Мюрк. А люди ваши что говорят?

Тальве. Ничего...

Мюрк. Ну а как вы-то с ними — сдружились?.. Знаете, что я вам от всего сердца посоветую? Не ходите с таким видом, будто вы в туго накрахмаленном воротничке. Ясно? Будьте проще. Вы хоть раз в жизни выругались как следует?

Тальве (*пожимает плечами*). Не пробовал.

Мюрк. Скажите: «К черту!» Громко, со вкусом. Или что-нибудь покрепче...

Тальве. К чему эти шутки?

Мюрк. Опять обиделись... У вас кроме обид и другие чувства тоже бывают? Сколько вам лет?

Тальве. Двадцать пять.

Мюрк. Значит, в лес пришли двадцати трех. А я девятнадцати... после того как хозяин кулаками разъяснил мальчишке-батраку сущность классового неравенства. Вам во сто раз легче, чем мне. У вас знания, да и техника теперь не та... В ваши годы я был бракером. Ведомость на зарплату за пазухой, кошелек в кармане. Вечером усядусь на пень, подсчитаю выработку и плачу рабочим. Работали тогда шведскими пилами.

Надо было уметь их точить, от этого зависело многое. Без опыта — семь потов сойдет, прежде чем кубометр выгонишь... Ваш отец где работает?

Тальве. Он бухгалтер.

Мюрк. Бухгалтер? А вас почему в лес занесло?

Тальве. Так... интересно.

Мюрк. Великолпно! Знаете, о чем я думал, когда вам знамя передавали? О лесе. Тревожит меня будущее наших лесов. Слешком много мы хотим взять от природы, зачастую бываем жадны и чертовски бесхозяйственны. Этак в Эстонии в скором времени хорошего леса не останется. А новый лес, что теперь сажают, — его наши внуки валить начнут лет через восемьдесят-сто. Не раньше. Скоро прикроем лесопункты и переберемся в лесхозы, молодой человек. Переквалифицируемся. Двадцать восемь лет я валил деревья. Неплохо бы последние десять лет сажать молодой лес... Для людей моего возраста это, пожалуй, красивый финал. Все-таки творчество! Чертовски грустно, конечно, что не придется увидеть плодов своего труда... *(Поворачивается к Тальве.)* И чего я, дурак, разболтался. Только вас от танцев отвлекаю. Сейчас ваше место — там.

Тальве. Нет, что вы, я с удовольствием слушаю...

Мюрк. Да ну? *(Улыбается.)* Знаете, иной раз и за вежливость бьют. Марш!

Мюрк и Тальве уходят через веранду в клуб. В это время из другой двери вышла раскрасневшаяся Марет, сняла туфлю, вытряхнула песок. Из темноты появляется Кипсо и молча разглядывает

Марет. Та оборачивается и замечает Кипсо.

Кипсо. Я пришел...

Марет. Зачем?

Кипсо. Кто-то обещал натянуть мне нос?

Марет. Ах вот что! Разумеется!

Кипсо. Бал в разгаре?

Марет. Слышите!

Кипсо. Слышу... прекрасно слышу. Почему ты так смотришь на меня? Пардон, вы... Я немного выпил... самую капельку. *(Опускается на скамейку.)* Да здравствует Первое мая!

Марет. В день солидарности трудящихся вы могли бы поздравить Тальве... Не правда ли?

Кипсо. Если что-либо делать, то делать от души. Не правда ли?

Марет. Завидная прямота!

Кипсо. Вам идет этот костюм. Ходите в нем каждый день с утра до вечера.

Марет. А вам не идет быть пьяным. Могли бы с утра до вечера ходить трезвым.

Кипсо. Неправда, я не пьян. Просто душа пуста и дребезжит, как пустая жестянка. Слышали, какой звук у ржавой жестянки? *(Ударяет себя в грудь.)* Да идите же сюда, слушайте!

Марет. Куда вы шли со своей жестянойкой? В колокол звонить?

Кипсо. К родной матери в гости. Вот здорово — первого мая я неожиданно явлюсь к ней в гости! То-то радости! Каждый месяц шлю ей письмо: жив, здоров, жены все еще нет, детей тоже... А однажды забыл. Через три дня старушка тут как тут. Лицо встревоженное — не стряслось ли чего с ее ребенком. Клялся ей тогда — больше никогда не забывать... А правда: если вместо письма я сам появлюсь? Что вы на это скажете?

Марет. А она далеко живет?

Кипсо. Километров девяносто.

Марет. Далеко! Автобус уже ушел.

Кипсо. Пешком пойду!

Марет. Герой!

Кипсо. Пешком. По шоссе. Хотите со мной?

Марет. Еще чего!

Кипсо. Пошли бы вдвоем. Кругом темный лес шумит, на небе тысячи звезд, а луна, словно только что испеченный блин, заброшенный на небосвод. А где-то вдалеке воют волки. Красиво, а?

Марет. Очень красиво. Прямо сейчас и пойдем?

Кипсо *(встает)*. Прямо сейчас. Иначе мне придется пригласить вас на танец и остаться с носом... Забежим по пути в часовню и ударим на прощанье в колокол — пусть вся деревня знает, что нам предстоит серьезный путь.

Пауза.

Колокольный звон — это призыв. Правда? Мертвых он зовет отдыхать, верующих — молиться, пожарников — гасить пожар...

Марет. А вы... кого вы зовете?

Кипсо. Я зову...

Молча смотрят друг на друга.  
Входит Тальве.

Тальве (к Марет). Разрешите вас пригласить?

Марет (растерянно). Я... нет... да. (К Кипсо.) Я сейчас...

Марет и Тальве уходят. Кипсо смотрит им вслед, потом, подумав немного, стремительно уходит. С веранды спускаются смеющаяся Урве и Лукк.

Урве. Не выдумывайте! Вы танцуете просто замечательно!

Лукк (закуривая). Гм...

Урве. Господи, до чего жарко! Я совершенно мокрая... Дышать нечем! А вам — не жарко?

Лукк. Пожалуй... Только господь едва ли поможет.

Урве. послушайте, как вы думаете, бог существует?

Лукк (с усмешкой). Как сказать. Все зависит от точки зрения.

Урве. А вы лично как считаете? Мне ужасно нравится рассуждать на такие темы! С Рыжим это невозможно. У него только и на уме, что карбюраторы да шарикоподшипники.

Лукк. Когда-то говорили: бог создал человека. Значит, бог существовал еще до человека. Теперь утверждают: труд создал человека. Следовательно, и труд был до человека. Но как мог труд существовать до человека? Не знаете? Так вот, старина-бог сотворил вселенную за шесть дней. Разве это не гигантский труд? Таким образом, через труд мы снова приходим к богу. Круг замкнулся.

Урве. Значит, бог был первым рабочим в мире?

Лукк. Выходит, так. У него было лишь одно преимущество — ему никто не приказывал. И одна беда — никто не платил ему дважды в месяц зарплату.

Урве (смеется). Господи, ну что вы такое говорите! Я серьезно, а вы...

Лукк. Простите, вы случайно... Хельми не видели?

Урве. Она теперь так рано не приходит. Пройдемся, подышим свежим воздухом...

Лукк. Так рано не приходит? Почему?

Урве (пожимает плечами). Год или два тому назад она приходила только на художественную часть; сидела, смотрела и, как только начинались танцы, исчезала. Стеснялась, наверное. А потом, ну позже — никак к началу танцев не попевала. Появится такая расфуфыренная, ни дать ни взять анг-

лийская королева. Станет в дверях и мило-ство этак кивает направо и налево. Оркестр заиграет вальс... Встает Мюрк и шествует к ней через весь зал, прямо как лорд-хранитель печати. И они сливаются в головокружительном вихре вальса, и во всем мире нет никого и ничего, кроме этой пары... В романах всегда так пишут...

В дверях появляется Хельми. Лукк впивается в нее глазами.

Хельми. Добрый вечер. (Хочет уйти.)

Лукк. Хельми! (Подходит к ней.) Вальс... Я прошу...

Хельми. Сегодня я не танцую.

Лукк. Не хочешь или... не смеешь?

Хельми. Не хочется. Пожалуйста, не обижайся.

Лукк. Какая воспитанная... В самом деле — как королева!

Урве фыркает.

Хельми (через плечо). Шла бы, тебя Рыжий повсюду ищет.

Марет появляется, озирается по сторонам и быстро уходит. Хельми тоже ушла.

Урве. Ну пойдем же отсюда... пойдем!

Лукк угрюмо молчит.

Расскажите еще что-нибудь про бога! Мы уже проработали сотворение мира. Теперь перейдем к Адаму и Еве, хорошо? Скажите, можно осуждать Еву за то... за что их выгнали из рая? Я где-то читала, что любопытство украшает женщину, как елочные игрушки. А вы, как вы считаете?

Лукк (тихо). Помолчите немного.

Марет возвращается, останавливается в задумчивости.

Урве (Лукку). Что с вами? Ну зачем принимать все так близко к сердцу? Другой на вашем месте принял бы сто граммов и...

Лукк (перебивает ее). Да помолчите!

Урве. Господи!

Марет (оборачивается). Тише, пожалуйста! (Встречается глазами с Лукком.)

Пауза

Лукк. Да что вы мелодраму разыгрываете? Из-за каждого угла пронзаете меня таким укоризненным взглядом? Ну случилось несчастье. Понес я за это наказание? Понес! Чего вы еще хотите? Или, по-вашему, я не имел права сюда возвращаться?

Должен был посыпать главу пеплом и бродить по свету, вымаливая у прохожих милосердие, да?

Марет. Не кричите.

Лукк. Я не кричу. Так нельзя жить, черт побери! Вы что, думаете, у меня нет сердца? Я не убийца, поймите это наконец! Что случилось, то случилось.

Марет. И мы с вами должны по этому поводу радоваться...

Пауза

Лукк. Скажите, не могу ли я... чем-либо помочь вам?

Марет (*удивленно*). Мне? Каким образом?

Лукк. Я слышал, вы хотите поступить в университет, но у вас, как я понял, материальные трудности...

Марет. Да, я еще не поблагодарила вас за те деньги, которые вы выплачивали мне по суду до моего совершеннолетия.

Лукк. Не говорите глупостей... Я серьезно. У меня были хорошие отношения с вашим отцом, и я уверен, что он одобрил бы мой шаг.

Марет. Уверены?

Лукк. Безусловно! Потому что...

Марет. Вы это придумали для успокоения собственной совести, а не ради меня.

Лукк (*после паузы*). Такое маленькое сердце — и столько ненависти. Повеситься мне теперь, что ли?

Марет (*безразлично*). Вешайтесь на здоровье. (*Уходит.*)

С веранды спускаются Богатый Кару, Бедный Кару, Ванда и Крооду.

Крооду (*к Урве*). Где ты шатаешься?

Урве. Здесь... все время... Перерыв?

Лукк уходит.

Ванда. Уф, небольшая передышка... Если я не потеряю сегодня два-три килограммчика — значит, нет в мире справедливости!

Богатый Кару (*продолжая начатый разговор*). Что это за пункт такой: «Содержать механизмы в образцовом порядке»? А как же иначе? Это и так каждому ясно. Стыдно такое в обязательства включать!

Бедный Кару. Тогда надо записать, стало быть, и такой пункт — дескать, на работе обязуемся работать...

Пауза

Крооду. Теперь уж тебе, Бедный Кару, не до леса! Ты теперь в Союз композиторов — поступай и оперу пиши.

Бедный Кару. Стало быть, говоришь... оперу?

Урве. Как мне понравилась ваша песня!

Ванда. То-то он все с Марет секретничал! Ноты на столе и все такое... Ни за что на свете не подумала бы, что мой старик с таким делом управится!

Богатый Кару. А кто пел? Наш могучий квартет! То-то же!

Урве. Расхвастались! Лучше спойте еще раз!

Крооду. В самом деле — спойте, мы подтянем. (*Приносит Бедному Кару аккордеон.*) Чего там! Валяй!

Бедный Кару. А ну тебя! Ни с того ни с сего, стало быть... (*Берет аккордеон, начинает играть.*)

Все поют песню лесорубов:

Эй, вы, парни, парни-ребята,  
Приходите в леса, на труд.  
Эти тропы и эта работа  
Через ваши сердца пройдут.

Если ты по душе лесоруб,  
Приходи к нам, плечист и суров,  
Погляди, сколько елей вокруг  
Ввысь уходят до облаков.

Аплодисменты. Бедного Кару качают, после чего он пытается незаметно улизнуть.

Ванда. Ты куда? Выпил свое, и хватит! Бедный Кару. Глупая, я ведь не туда...

Ванда. А куда?

Бедный Кару. Стало быть, с трибуны сообщать, куда?

Ванда (*машет рукой*). Ну иди тогда, иди!

Бедный Кару, подмигнув, уходит.

Беда мне с ним... Иной раз погляжу на него, на пустомелю — как будто и добрая душа у него, хорошая. Верно, от дудок этих. Ну, а иной раз... Помню, приключилась однажды с моим стариком история. Как раз, когда вы коммунистическую бригаду сколачивали. Пришел это он домой, смотрю — не в себе, злющий, как черт. «Болит что?» — спрашиваю, а он только рот открыл — все ясно, как пирог с грибами. Не успела я задать ему перца, как этот дурень чуть не в слезы. Очень уж ему обидно было, что ты (*кивает на Богатого Кару*) да



и другие бригаду эту сколачиваете, а его ровно и на свете нет.

Входит Видийкас. Останавливается, прислушивается.

Вроде он хуже других, и все такое... Слушаю я его, слушаю, сложила ладошки и говорю: «Господи боже мой! Ну, какой же из тебя коммунист! Коммунисты, говорю я ему, — лучшие люди, положительные герои — так и в газетах пишут. А ты, говорю, с какой такой стороны положительный? У тебя шея к водке поворачивается, словно ее магнитом тянет». Как он взовьется! И вихрем — к Мюрку. Что ему там Мюрк говорил — не знаю, только проходит неделя, другая, третья пошла — старика моего словно подменили. Трезвый ходит, ну просто чудеса!

Возвращается Лукк. Он подвыпил. Закуривает и слушает.

(Продолжает.) Гляжу я на него и думаю: видно, в самом деле решил мой старик положительным героем стать. Три недели пыхтел, а тут подошла суббота, ну и не вытерпел... Утром, гляжу, лежит пластом. На работу идти и думать нечего. Ну, кое-как растолкала его и говорю: «Только-то и хватило у тебя характера? Тоже мне, положительный пример!» Вдохнул тяжело мой беденький Кару и говорит: «Подумал я, стало быть, и решил — погожу малость, силенок наберу, для разбега, значит».

Все, кроме Лукка и Видийкаса, смеются. Входит Марет, за ней Тальве.

Марет. Над чем смеетесь?

Богатый Кару (Ванде). Ты скажи своему старику, чтоб слишком-то не тянул. Далеко ли до коммунизма? Как бы из-за Бедного Кару все дело не задержалось.

Крооду. В один прекрасный день, глядишь — все готово, а Бедному Кару на ноги не встать.

Богатый Кару. Ничего не поделаешь — отложим коммунизм, подождем, пока Бедный Кару разбег возьмет.

Смех.

Видийкас. Могли бы подумать, прежде чем языком чесать. Коммунизм — это тебе не шутки шутить.

Крооду. А кому шутка мешает?

Видийкас. Шутка! Коммунизм — это,

знаешь, что такое... это надежда человечества...

Марет. О хорошем всегда говорят весело.

Богатый Кару. Правильно, комсомол! (Видийкасу.) А если тебе, надежда человечества, больно слушать — заткни уши!

Видийкас. Поговорите, поговорите еще. Ясно теперь, откуда эти веселенькие настроения.

Ванда. Верно, бог был сильно разгневан, когда создавал тебя. Ты словно с аршином вокруг ходишь да отмеряешь — столько, дескать, можно смеяться, а столько — не полагается. Дети твои небось тебя боятся, при папочке не смеются.

Крооду. А почему бы и нет — папочка ремнем так отбивает.

Видийкас. Ничего нет смешного. Если я когда и учу детей ремнем, то это для дисциплины. А кое-кто и жен ремешком учит. Представляете, бьет женщину. Несознательный человек. А еще мнит себя передовым. Чего ж тут удивляться: уж если он трактор как частную собственность рассматривает, так жену и подавно.

Урве убегает.

Крооду. Урве! (С кулаками бросается на Видийкаса.)

Богатый Кару (встает между ними). Ну вас! (Видийкасу.) Тебе что — пасть кулаком закрыть надо, чтоб не разевал?

Видийкас. Но-но, разошелся! Глядите, какой праведник. Скажи-ка лучше, где твой сын?! Все еще убивает советских людей или уже получил по заслугам, а? Думаешь, я не знаю! Очень уж он таинственно исчез! Может, и вчера приходил к папочке в гости? А мамочка ему яичницу со шпиготом жарила?

Богатый Кару замахивается. Видийкас с криком отскакивает. Входит Бедный Кару. Он навеселе. Богатый Кару, тяжело ступая, отходит.

Бедный Кару. Кому, стало быть, охота холодного пивца — шагайте скорее. Последний ящик открыл. (Случайно останавливается напротив Видийкаса, обнимает его.) Скажи мне... можешь ли ты, олух стало быть, объяснить мне, как хорошие дудки делать, а? По лицу вижу — не... не можешь! Да погоди, погоди! Слушай тогда Я тебя поучу. Отрежь от камыша кусок длиной этак сантиметров в сорок или пять

десять, диаметром десять-двенадцать миллиметров... Так, стало быть... Если хочешь, чтобы дудка дольше служила, сперва высуши камыш. Да погоди! Смотри, чтоб внутри гладко было, букашками не изъедено... Стой! Ну, а уж если хочешь очень хорошую дудку... прогони через нее марлевый пыж, стало быть...

Видийкас отстраняет Бедного Кару и поспешно уходит.

Ванда. Так вот ты как по нужде ходишь? А ну домой! Умоешься — и спать.

Бедный Кару. Я, стало быть, что — покоряться тебе должен?

Ванда. Должен!

Продолжают ссориться. Бедный Кару опускается на стул.

Лукк. Слушаю я тут ваши разговоры... Ха! Не верю я, братцы, в этот ваш хваленый коммунизм! На каждом шагу встречаю людей, которые и до социализма-то еще не доползли... Куда вы их денете? На сучья вздернете?

Странная тишина. Богатый Кару резко оборачивается.

Богатый Кару. На сук вздергивать — это не по-нашему. Когда люди на гору взбираются, всегда кто-нибудь да отстаёт. Говорят, люди, что лес. Лес должен вырасти, только тогда получишь хорошую древесину. И люди должны вырасти — для этого сейчас все в ход пущено.

Лукк. Вырасти, вырасти! Никудышный ты агитатор, старик. Скажи, кто тут вырос? Один ничего дальше своего огорода не видит, для другого работа лишь куча денег, третий водит дружбу с бутылкой, четвертый чужую жену отбивает, пятый лодырничает, шестой корчит из себя политрука, а сам думает, где бы что урвать, седьмой от тщеславия обалдел — и так всюду, куда ни глянь. Всюду!

Марет. По-вашему, мы все — такие... Да?

Все пристально смотрят на Лукка. В это время снова начинает играть оркестр.

Лукк *(немного растерян, усмехается)*. Веселись, рабочий люд, на празднике трудящихся! *(Поспешно уходит.)*

Бедный Кару *(все это время дремал)*. Так... В природе, стало быть, если поискать, много еще хорошего камыша с чистым нутром. Какие дудки мастерить можно — диво!

Звук до того приятный, что...

Марет. Все — на танцы! Быстро! Раз-два-три! Оркестр играет еще только полчаса! Танцевать, танцевать!

Все, кроме Марет и Тальве, уходят. Крооду идет искать Урве, Ванда и Бедный Кару, перебрашиваясь, скрываются за домом.

Тальве. Потанцуем?

Марет. Сейчас не хочется.

Пауза.

Когда он впервые переступил этот порог, я почувствовала: что-то во мне восстает против него.

Тальве. Вы о ком?

Марет. О Лукке.

Тальве. Он пьян...

Марет. Не настолько, чтоб не понимать, что говорит. Обидеть таких чудесных людей...

Тальве. Не принимайте так близко к сердцу. Этот Видийкас вел себя не лучше.

Марет. Дело не только в Видийкасе!

Тальве. А в чем же?

Марет не отвечает.

Пойдемте, потанцуем.

Марет. Нет. Расскажите что-нибудь. Почему вы такой молчаливый? Ведь у вас сегодня большой день!

Тальве. Большой день...

Марет. Ну?! Я на вашем месте лопнула бы от радости! Разве вы не рады?

Тальве. Рад, но...

Марет. Но?

Тальве. Честно говоря, радоваться мне нечему. Удержать знамя я не сумею. В следующем квартале оно уйдет от нас, и удасться ли еще раз... Не знаю! И вообще подобные выдвижения... они как-то... хлопотны.

Марет. Да? Это только вы можете так думать.

Тальве. Почему только я? Все знают, что знамя мы получили... как бы это сказать... Нам просто повезло. Не случись у Кипсо несчастья с рабочим и попадись нам лес похуже...

Марет. «Не случись!»! «Попадись!»! Слушать стыдно.

Тальве. Я смотрю на вещи трезво.

Марет. Не понимаю я такой трезвости.

Тальве. Вы... не хотите погулять?

Марет. Зачем?

Тальве. Мне нужно вам кое-что сказать.

Марет (*поворачивается*). Так говорите.

Пауза

Что же вы молчите?

Тальве. Сюда могут прийти...

Марет. О господи! Ну и что?

Тальве. Какая вы... своеобразная! Я никогда не встречал таких, как вы.

Марет. А много ли девушек вы вообще встречали?

Тальве. Я не в том смысле, но... Видите ли... Я каждый день прихожу сюда читать газеты. И вы всегда смеетесь, что я, наверное, коплю деньги... А вот вы и не догадываетесь, почему я прихожу.

Марет. Читать газеты, зачем же еще?

Тальве. Значит, не догадались. Если б я подписался на газеты, у меня не было бы повода так часто бывать здесь... смотреть на вас. Вы нравитесь мне... Очень, очень нравитесь. Я, знаете ли... даже люблю вас и...

Молчание.

Почему вы ничего не говорите?

Марет. Не знаю, что в таких случаях говорят или делают. Мне еще никто не объяснялся в любви.

Тальве. Неужели я первый?

Марет. Первый. Но я все-таки скажу... Знаете что? Вы, вероятно, хороший человек. Тихий, скромный, покладистый. Почти хороший человек.

Тальве. Почти?

Марет. Почти. Вы никогда не сердитесь,— правда, обижаетесь легко. Но я никогда не слыхала, чтоб вы от души смеялись.

Тальве. Такой характер. Не всем дано брать жизнь с бою.

Марет. У вас все — «почти». И ничего — до конца. Не обижайтесь только — я не люблю таких людей. Терпеть не могу обы-

денность, скуку. По-моему, скука — самое большое зло...

Тальве. Вам нравится Кипсо, да?

Марет. Ну и что? По-моему, он живет... интересно. Во всем, что он делает, есть искра, огонь. Да, у него бывают промахи, часто бывают, но он, как... как солдат, который идет в атаку.

Тальве. Не все атаки оканчиваются победой.

Марет. Знаю! Но при чем тут вообще Кипсо? Вы вот сказали, что приходите сюда смотреть на меня. Но, милый Хейно, я ведь не вещь, которую рассматривают. Я — вам необходимо это сказать, иначе вы не поймете — я помимо всего и женщина.

Издали доносится шум — голоса мужчин, крики женщин.

Что-то случилось...

Вбегает Ванда.

Ванда. На помощь! На помощь! Куда подевались мужчины?

Марет. Что там такое?

Ванда. Рыжий жену колотит!

Марет. За что? Боже мой, за что?

Ванда. Урве закрутила с этим Лукком. А тут Крооду, как гром с ясного неба. Просто горе, когда баба без дела — не знает, куда себя девать. (*Уходит.*)

Марет. Этого еще не хватало. Идем!

Вдалеке начинает звонить колокол. Марет замирает, прислушивается.

Тальве. В порыве мировой скорби Кипсо бьет в набат.

Марет. Идите... идите же!

Тальве нехотя уходит. Марет слушает колокольный звон, делает несколько шагов, зажимает ладонями уши. Снова слушает. Затем проводит рукой по волосам и решительно устремляется туда, откуда доносится звон.

Занавес

## ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ

Контора лесопункта. Обычная комната с двумя окнами и дверью — это кабинет Мюрка. На столе телефон, папки с делами. У стен несколько стульев и полка, на которой скоросшиватели и репродуктор. На стене календарь.

После майских праздников прошло два дня. Шестой час вечера. Мюрк сидит за столом и постукивает

по нему карандашом. Сбоку, на стуле — Крооду; он нервно курит. Оба молчат. Стук в дверь. Осторожно входит Урве. Увидев Крооду, хочет уйти.

Мюрк. Заходи, заходи, не бойся. Тебя-то нам и надо. Садись. Садись, говорю!

Урве садится спиной к Крооду.

— самое  
да?  
живет...  
ет, есть  
промахи,  
ддат, ко-  
ются по-  
вообще  
те сюда  
р, я ведь  
Я — вам  
не пой-  
н, крики  
то?  
Лукком.  
ба. Про-  
е знает,  
Идем!  
замирает,  
би Кип-  
ет коло-  
ражимает  
проводит  
ся туда,  
рооду;  
рь. Осто-  
вет уйти.  
е. Тебя-  
орю!

Так... (Смотрит то на Урве, то на Крооду.)  
О чем же таком нам поговорить? О погоде?  
Или о плане? О международном положении?  
А?

Молчание.

(Встает, делает несколько шагов, останавливается перед Урве.) Долго ли будем в гостях жить? Дома не прибрано, муж — на сухом пайке, котенок без молока... Лучше тебе, что ли, у Ванды?

Урве. Там хоть не... колотят!

Мюрк. Не колотят. Ясно. (Снова начинает ходить взад-вперед; останавливается перед Крооду.) Говорит — обижаешь ее. Что делать будем, а?

Крооду. А чего она... хвостом вертит? Перед каждым встречным. Словно какая-нибудь...

Урве. Ревнует, как последний дурак! С каждым днем все больше. Ошалел совсем. Поболтать с человеком нельзя.

Крооду. Поболтать?! Хороша болтовня! А с чего это Лукк ее тискал? Визжала, как... девчонка! Замужняя-то женщина...

Урве. А что мне еще оставалось делать, если он лезет, как очумелый. Ничего-то и не было — так, шутка. А Рыжий — словно бизон какой! Лукка тронуть не смеет, так всю злость, значит, на меня. Ноги моей в его доме не будет!

Крооду. Хотел бы я знать, куда она денется.

Урве. В город, к маме.

Мюрк. А в городе что делать будешь?

Урве. Гм... Ничего.

Мюрк. Видишь ли, Урве, я вот что думаю: все твои беды отсюда и идут. Ничего не делаешь, полеживаешь...

Урве. ...как кошка на солнцепеке. Сама знаю! А разве я не говорила ему сотни раз — переедем в город! Мог бы и оттуда на работу ездить — подумаешь, расстояние! Я тут дрыхну до одурения, старею, толстею — стыдно в зеркало посмотреться.

Мюрк (улыбается). К счастью, пока это не так все страшно, делу можно помочь.

Урве. Но он о городе и слышать не хочет!

Крооду. Я остаюсь здесь.

Урве. Вот видите! Для чего ты вообще женился? Целовался бы со своим трактором!

Крооду. Трактор не тронь. Если б не трактор — только бы меня здесь и видели. И мотоцикла не было бы!

Урве. Тоже мне счастье! За трактор готов душу продать, а человек для него — круглый ноль!

Мюрк. Ты хороший работник, Рыжий, но вот замашки у тебя... Мы их из тебя выьем. Поверь мне. Безжалостно выьем. Потом сам спасибо скажешь. Но об этом в другой раз. Жену на трактор менять я все же не советую. Конечно, жена не трактор: захотел, нажал на кнопки или там на рычаг — и веди, куда вздумается. Так не получится. Зато у нее есть кое-какие другие достоинства. Ты, верно, и сам знаешь, по личному опыту, а? (Улыбается, снова серьезно.) Урве, я хочу кое-что предложить тебе. Эльвира вот-вот в декрет пойдет. Значит, на несколько месяцев нам потребуется кассир. Приходи работать. Научишься. Зарплата — семьдесят рублей. А после поищем для тебя что-нибудь другое. Согласна?

Урве (бросив исподтишка взгляд на Крооду). Не знаю. Лучше поеду к маме в город.

Мюрк (смотрит на Крооду). Чего молчишь? Вымолви свое мужское слово.

Крооду. Пусть едет, если так уж хочет.

Урве. И поеду!

Крооду. И поезжай!

Урве. Сейчас же уеду.

Мюрк (разозлился). Да замолчите вы наконец! Давайте руку и миритесь! Ну! Долго я буду еще ждать? И смотри, больше рукам воли не давать. А ты, красавица, явишься на работу. И уж если будешь засматриваться, так только на платежную ведомость. Ясно?

Оба растерянно и смущенно встают.

Любовь-то разве уже кончилась?

Входят Ванда и Бедный Кару.

Ванда. Ну, мы поехали.

Бедный Кару. Стало быть, так... Может, тебе что нужно в городе? Привезти или... в управление наведаться?

Мюрк. Да нет, пожалуй. Значит, едешь? Дудка в мешке?

Бедный Кару. Дудка что надо. В трех тональностях играет, полторы октавы берет.

Мюрк. Смотри, без премии со смотра не возвращайся.

Ванда (время от времени кидает взгляды на Крооду и Урве). Уж мы-то не подведем!

Мюрк. А как насчет стопочки?

Бедный Кару (*кивает на Ванду*). Своя милиция... Я думаю, неплохо бы дудки в оркестр народных инструментов включить. Об этом-то я и хочу в Таллине со специалистами потолковать.

Мюрк. Это мысль, это мысль! (*Весело*.) И какого черта тебя Бедным Кару зовут? Работаешь, как машина, дудки мастеришь, музыку сочиняешь — ты же богач! Честное слово — богач!

Бедный Кару (*смеется*). Я-то богач? Ха-ха-ха!

Ванда. Опоздаем на автобус.

Бедный Кару. Ну, счастливо оставаться!

Мюрк. Счастливо съездить! Завтра вечером весь лесопункт кулак за тебя держать будет.

Бедный Кару и Ванда уходят.

(*Смотрит на Урве и Крооду*.) Ну, что надумали? С любовью что будем делать?

Урве (*более миролюбиво*). Хороша любовь! Колотит!

Крооду. Пословица говорит: бьет — значит, любит. Ха!

Входит Видийкас.

Мюрк. Ты... Вот и хорошо. Поговорить надо.

Видийкас. Это точно. У меня к тебе тоже разговор.

Мюрк (*к Урве*). Завтра зайдешь. Эльвира тебе все покажет. Работать хочешь? А?

Урве. Справлюсь ли? Я ведь только на словах бойка...

Мюрк. Ничего, лишь бы захотела.

Крооду. Идем!

Урве. Да уж ладно, иду-иду.

Уходят — Крооду впереди, Урве за ним.

Мюрк. Так... (*Закуривает; садится за стол*.) Выкладывай.

Видийкас (*садится*). Дай-ка папиросу. (*Берет папиросу*.) И спички. (*Закуривает*.) Переведи меня куда-нибудь.

Мюрк. Что?

Видийкас. У Тальве не нравится мне. Странные там люди... И он странный... Это точно. И вообще... А что, если пойти на эстакаду? Там я еще не работал.

Мюрк. Здесь ты тоже еще не работал.

Видийкас. Это точно. Э-э... где?

Мюрк. Здесь, за этим столом. Может, ты сюда хочешь?

Видийкас. Ха! Шутишь? Я говорю серьезно.

Мюрк. Я — тоже. Что за нужда гонит тебя оттуда? Говорят, с работой не справляешься?

Видийкас. Брехня! Никто не помогает, не руководит... Каждый думает только о себе. Это точно. Нарочно ставят меня в пару со слабым. А потом к тебе жаловаться бегут. Тут не без политического душка.

Мюрк (*иронически*). Что ты говоришь!

Видийкас. Поворачивают дело так, чтоб потом позлорадствовать: глядите, мол, как плохо работают партийные! Я-то раскусил их. Сговор. Такое дело и на тебя тень бросает. Это точно.

Мюрк. Понятно. (*Встает, ходит по комнате, останавливается перед Видийкасом*.) Почему ты ушел из автопарка?

Видийкас. Случайная авария. На год права отобрали. Иначе разве б я сюда...

Мюрк. В партию в автопарке вступил?

Видийкас. В автопарке.

Мюрк. А почему ты вступил в партию?

Видийкас. Почему... почему другие вступают!

Мюрк. А ты как считаешь: почему другие вступают?

Видийкас (*ему не по себе*). Сам знаешь... Чего это ты меня экзаменуешь?

Мюрк. Нет, ты ответь.

Видийкас (*опустив глаза*). Ну чтобы внести свой вклад в дело...

Мюрк. Стой, стой. Это мне и без тебя известно. Ты — конкретнее. (*Берет стул и садится напротив Видийкаса*.) Говори все как есть — останется между нами.

Видийкас. Между нами?

Мюрк. Между нами.

Видийкас. Ну... сам знаешь — партийных ценят у нас вроде больше и...

Мюрк. Думаешь?

Видийкас. Чего тут думать! Ездил я на старой «победе», премии получал редко и... в общем ничего хорошего! Сколько раз просил — дайте «Волгу». Как горох об стену! Тогда я и вступил в партию.

Мюрк. И дали?

Видийкас. Дали.

Мюрк. Гм... (*Встает, ходит по комнате, останавливается*). Ты сказал, что партийных ценят больше, и так далее. Я бы хотел опровергнуть это мнение. (*Кладет перед Видийкасом лист бумаги*.) Вот! (*Протягивает ему ручку*.) Пиши!

Видийкас. Что — пиши?

Мюрк (*резко*). Пиши, говорю!

Видийкас (*пожимает плечами*). Из-за простого перевода вдруг такая бюрократия...

Мюрк (*диктует*). «Заведующему лесопунктом». Готово? «Прошу меня с пятого мая, по собственную желанию, освободить от работы...» Написал? «... так как я с ней не справляюсь».

Видийкас. Что?.. Хороши шуточки.

Мюрк. Ставь подпись. Сегодняшнее число. Ну!

Видийкас (*со злостью бросает ручку, вскакивает*). Значит, вот как. Я это предполагал. Сговор. Это точно. Не выйдет!

Мюрк. Пиши.

Видийкас. Считаешь себя лучше других? Не выйдет! Так и так тебе райкома не миновать.

Мюрк. Что?

Видийкас. Где Лукк? Пьянствует. Уже три дня пьянствует! Если сопьется — твоя вина! Я сразу сказал: погодите, ребята, Мюрк еще упрячет Лукку за решетку!

Мюрк (*наступая на Видийкаса*). Вон! Вон отсюда!

Видийкас. Не подходи... Руками... не тронь!

Входит Кипсо.

Кипсо. Здравствуйте! Праздники позади, головы уже не болят, бутылки сданы в ларек.

Видийкас. Мы еще встретимся на бюро! (*Уходит.*)

Мюрк. До чего же иные людишки любят пугать партийным бюро. Я всегда говорил, что в партию надо принимать только умных.

Кипсо. С точки зрения интересов народного хозяйства пламенно приветствую твой поступок.

Мюрк. С такими иначе нельзя. Лукк не появлялся?

Кипсо. Как в воду канул! Как-то грозился повеситься — может, и в самом деле сунул голову в петлю.

Мюрк. Лукк? Чепуха! Для этого нужен более волевой характер. (*Задумывается.*) А впрочем, черт его знает... (*Смотрит на часы.*) Подождем до вечера. Если не позвонит — начнем действовать. Просто не знаю, что с ним и делать. Снова передать прокурору? Отправить обратно? Или — что? Надо с ним поговорить.

Кипсо. Надо. Но только у нас из него толку не будет. Между прочим, клуб почему-то закрыт... Где Марет?

Мюрк. Ты что — с луны свалился? Первого она уехала в город. Сегодня вернется. Должна привезти билеты в театр.

Кипсо (*садится верхом на стул*). Отведи мне в новом квартале делянку получше!

Мюрк (*удивленно*). Ну?

Кипсо. Людей подбрось. Трактор.

Мюрк. Да?

Кипсо. План можно бы чуть поджать... На немного. Стану добиваться звания участка коммунистического труда.

Мюрк (*удивленно*). Ого! Смотри-ка! Ты сказал — один трактор? Почему не три, не четыре, не десять?

Кипсо. Я не шучу.

Мюрк. Выходит — всерьез? (*Ходит по комнате, останавливается.*) Слышал я, что кое-где обставляют так роскошно «передовых». Полагаешь — это честно?

Кипсо. Мы же никого не обманываем! Продукцию дадим — держись! Любое соревнование требует создания известных условий.

Мюрк. Вот именно — известных! Прежде всего внутренние резервы. Работу организовать получше. О безопасности труда позаботиться. Ну и настоящие комплексные бригады...

Кипсо. Значит, ты — против?

Мюрк. Не сердись, друг, — против. Ты хороший руководитель, у тебя энергичные ребята, берись за дело без фокусов, и... мое благословение с вами. Помогу!

Кипсо. Чем?..

Мюрк. Ремонт тракторов потороплю. С железнодорожниками потолкую, чтоб не подводили. Мало ли чем!

Кипсо. Не получится.

Мюрк (*ударяет кулаком по столу*). Коммунистический труд — это не ловкие комбинации. Спектакля устраивать не буду. Реклама мне не нужна. Кому мы собираемся втирать очки? Самим себе?

Кипсо. Почему втирать очки? Мы же работаем.

Мюрк. Милый человек! Мне что — Ленина тебе цитировать? Дескать, производительность труда — самое главное. Разве ты этого не понимаешь?

Кипсо. Я-то понимаю, но не все мои люди так думают.

Мюрк. На то мы и есть, чтобы людей воспитывать.

Кипсо. Поди, разъясни им!

Мюрк. И разъясню! Дверь в коммунизм — это не ворота в хлев, куда всякий войти может. Да и в порядочный хлев сейчас без чистого халата не войдешь. Так и тут: люди должны стать... внутренне чище.

Пауза

У тебя в руках и мыло и щетка — для себя и для других. Скреби! Мне будет очень горько, если ты откажешься от своей мысли. Очень хочу, чтобы ты скинул с себя наконец этот проклятый груз тщеславия. Да-да, его у тебя килограммы. Сам знаешь. Останутся граммы — тогда снова поговорим на эту тему. Понятно, старина?

Кипсо. Черт тебя подери... Даже рассердиться на тебя не могу.

Входит Марет.

Марет. Здравствуйте! (Замечает Кипсо.)

Оба выжидательно смотрят друг на друга.

(Поворачивается к Мюрку.) Билеты получила. Обещали двадцать пять, а дали двадцать. Все — в разных местах. Только два рядом. Скандалила — не помогло. Обещали в следующий раз дать лучше.

Кипсо. Что идет в театре?

Марет. Опера «Богема». Просто не знаю, как поделить эти билеты.

Мюрк. Дайте тем, кто в прошлый раз не получил. Лодырям не давайте... Лукка случайно не видели?

Марет. Нет.

Мюрк (обменивается с Кипсо взглядом). Гм... Пойду, узнаю, может, его кто-нибудь у лавки видел. (Собирается идти.)

Кипсо. Погоди!

Мюрк. Да?

Кипсо. Завтра поговорю с ребятами... Об этом.

Мюрк улыбается, дружески толкает Кипсо, уходит.

Марет (не поднимая головы, сортирует билеты). Вам один? Да? Куда?

Кипсо. Все равно! Впрочем, нет, дай один из тех, что рядом.

Марет. Не дам. Кто-нибудь захочет пойти с женой.

Кипсо. Я тоже.

Марет молчит, ждет.

(Подходит к ней.) Дай уж оба.

Марет (какой-то миг колеблется, затем протягивает ему билеты). Два рубля.

Кипсо (дает деньги, берет билеты, отрывая один и протягивает Марет). Тебе!

Пауза

Марет (перебирает пальцами билеты, не поднимая головы). Ты любишь меня? После всего... Только честно. Я не терплю лжи.

Кипсо. С той самой ночи... Марет!

Марет. А я тебя — сто лет! (Обнимает его.) Вот так — навсегда.

Кипсо. Ты совсем другая, не такая, как я думал.

Марет. Поэтому и любишь?

Кипсо. Поэтому... Зачем ты обманывала меня?

Марет (радостно смеясь). Как — обманывала?

Кипсо. Да так. Ты так сурово со мной разговаривала... Я решил, что ты... А ты...

Марет. А я?

Кипсо целует ее.

Такая я тебе больше нравлюсь?

Кипсо. Много больше!

Марет. У ежа — иглы. Для самозащиты. У девушки тоже должны быть свои иглы.

Кипсо. Ты — чудесная!

Марет. Лучше других?

Кипсо. В тысячу раз!

Целуются. Входит Тальве.

Тальве (смущен больше, чем они). Я... Мюрк сказал, что можно получить билеты...

Марет. Можно, можно! Сколько?

Тальве. Очевидно, хватит одного.

Кипсо. Безусловно, хватит. (Включает репродуктор.)

Марет (протягивает Тальве билет). Восемьдесят копеек.

Тальве (платит). Пожалуйста.

Марет. Спасибо.

Тальве (идет к двери, у порога оборачивается). Кстати, когда начнется подписка, скажите мне.

Марет. Какая подписка? Ах, на газеты?

Тальве. Да. «Комсомольскую правду» начиная с июня и до конца года.

Марет (серьезно). Непременно скажу, можете быть совершенно спокойны.

Тальве (*бросает взгляд на Кипсо, ждет чего-то*). Да-а... (*Уходит.*)

Кипсо. Хлюпик!

Марет. Этот хлюпик четыре дня тому назад объяснился мне в любви. А ты ни слова не сказал, пока сама не спросила!

Кипсо. Он объяснился?

Марет утвердительно кивает головой.

Я его прикончу.

Марет. Не смей. Он — хороший!

Кипсо. Хороший? Лучше меня?

Марет (*треплет его по волосам*). Ты! Тебя я сделаю лучшим человеком на свете! Сама сделаю!

Кипсо (*улыбаясь*). Думаешь, тебе это удастся?

Марет. С сегодняшнего дня мне удастся все. Решительно все. Пойдем!

Кипсо. Куда?

Марет. Ко мне. Я хочу, чтобы ты меня поцеловал. Здесь нельзя — служебное помещение!

Кипсо. Милая... Я расскажу тебе, о чем мы говорили с Мюрком.

Марет. Да-да, ты должен мне все рассказывать, Вальтер.

Кипсо. Ты поможешь мне?

Марет. Я всю жизнь буду помогать тебе!

Смотрят друг на друга. Долгая пауза.

(*Тихо.*) Пойдем, дорогой... Пойдем.

Кипсо (*тихо*). Пойдем.

Они ушли. Через некоторое время входит Лукк. Озирается, выглядывает в окно, подходит к репродуктору, закуривает. Неслышно входит Мюрк, смотрит на Лукка.

Мюрк. Нагулялся?

Лукк (*оборачивается. Не спеша выключает репродуктор*). Как видишь...

Мюрк. Твой вопрос будет разбирать общее собрание.

Лукк. А не товарищеский суд?

Мюрк. У нас нет товарищеского суда.

Лукк. Отправят обратно?

Мюрк (*словно не слышит вопроса*). Скажи, зачем тебе надо было приставать к же-не Рыжего? Едва помирил их.

Лукк. Очень мило, что ты заботаешься о прочности чужих браков! Тебе это на редкость подходит.

Мюрк. Да, что стоит заботы, о том и забочусь. Ясно? Ну как, пить кончил? Начнешь работать?

Лукк. Не знаю... А что, если не начну? Что ты мне сделаешь?

Мюрк. Не пора ли направить жизнь в нормальную колею, а?

Лукк. Не от меня зависит.

Мюрк. От кого же?

Лукк (*с усмешкой*). Судьба такая...

Мюрк. Судьба? Ты как представляешь себе жизнь? Сидеть под деревом и ждать, пока яблоко в рот упадет? А вдруг оно упадет на голову?

Лукк. Ты меня не агитируй! Мы думаем по-разному, чувствуем по-разному, живем по-разному. Ты — государственный деятель, а я человек сам по себе.

Мюрк. Гм... И куда же идет этот человек?

Лукк. Не важно... Тебе-то что? Я не могу кричать «ура» вместе со всеми, когда...

Мюрк. Когда....

Лукк. Мне противны ваши крики и ба-рабанный бой! Я уже сказал: у нас еще достаточно людей, которые даже и до социализма не доползли.

Мюрк. Например, ты...

Лукк. Хотя бы! И это естественно. Пальцев обеих рук не хватит, чтобы перечислить все недостатки, которыми изобилует этот рай. Но говорить об этом с тобой — все равно, что решетом воду носить!

Мюрк (*всплыв*). Понятно! Добрались до сути. Ты один из тех, кто с утра до вечера сокрушается о наших недостатках. Конечно, они есть! Черт побери, удивительно, если б их не было. Потому что вдобавок ко всем причинам есть еще люди, которые думают, как ты, чувствуют, как ты, и поэтому работают под лозунгом: «Казенного добра не жалеи!»

Лукк. Не ори.

Мюрк. Жаль вас, нытиков!

Лукк. Я не ною.

Мюрк. Ноешь, ноешь. Учись у прошлого. Была революция. Ее не нытики делали. А кто не пошел с революцией, раньше или позже оказался под колесами. Погоди! Помоему, революция продолжается... как бы тебе объяснить... ну, что ли, внутренняя революция в жизни народа, в душе каждого эстонца... Во многих, очень многих сердцах революция уже победила. Но есть люди, в чьих душах еще царит хаос. Есть и такие



по эту сторону горизонта, как мы любим говорить.

Лукк. А того, кто не с вами, того, значит, — под колеса?

Мюрк. Мы никого не выталкиваем. Они сами вываливаются из телеги. Сам знаешь: не вся дорога — гладкий асфальт.

Лукк. Бедняги!

Мюрк. Кто?

Лукк. Те, кто вываливаются. Такие, как я. Так что — Богатый Мюрк и Бедный Лукк, да?

Мюрк. Ирония тут ни к чему.

Лукк. Жизнь без иронии — это лес без птиц.

Мюрк. Иронизировать над хлебом, который ешь, — едва ли это... порядочно.

Пауза

Лукк. Уеду.

Мюрк. Куда? Где лучше найдешь?

Лукк. Туда, где прошлое не будет мешать.

Мюрк. Боишься прошлого?

Лукк. Нет, но... там не будет Хельми, Марет и тебя!

Мюрк. По мне, ты мог бы остаться.

Лукк. Незачем! Отпустишь? Розыск объявлять не надо. Не бойся — своей биографии скрывать не стану.

Мюрк (*задумчиво*). Насильно никого не удержишь. Нет у нас такого закона... Но придется тебе дождаться общего собрания... Собрание решит.

Лукк. Заботитесь... сумеют ли меня перевоспитать?

Мюрк. У каждого своя голова на плечах. Но меня, да и всех нас, интересует, как сложится твоя жизнь.

Лукк. Ты не шутишь? Тебя интересует моя жизнь?

Мюрк. Интересует.

Лукк. Сам дьявол не разберет тебя... (*Направляется к двери, останавливается; с иронией.*) Значит, общее собрание... А какие напутственные слова скажешь мне ты? Только, пожалуйста, без лозунгов.

Мюрк. Без лозунгов? (*Мгновение думает, затем улыбается.*) Не помню, но где-то я читал, будто в Оксфордском университете, на часах, написано: «И время идет дальше». Устроит тебя такое напутствие?

Лукк, не ответив, уходит. Мюрк задумчиво смотрит ему вслед. Входит Хельми.

Хельми. Наконец-то! А я ищу...

Мюрк. Он был здесь.

Хельми. Я встретила его.

Мюрк. Ну?..

Хельми. Прошел мимо... О чем вы говорили? Что с ним будет? Уезжает?

Мюрк кивает головой.

Может быть, для него это и лучше...

Пауза

Или — нет?

Мюрк. Хочется верить, что — да.

Пауза

Хельми (*подходит к окну*). Иди сюда.

Мюрк. Что такое?

Хельми. Весна. Ты заметил — весна...

Мюрк (*улыбается*). Весна. Что ты говоришь! (*Подходит.*)

Мюрк и Хельми молча смотрят друг на друга.

Хельми (*тихо*). Пора домой.

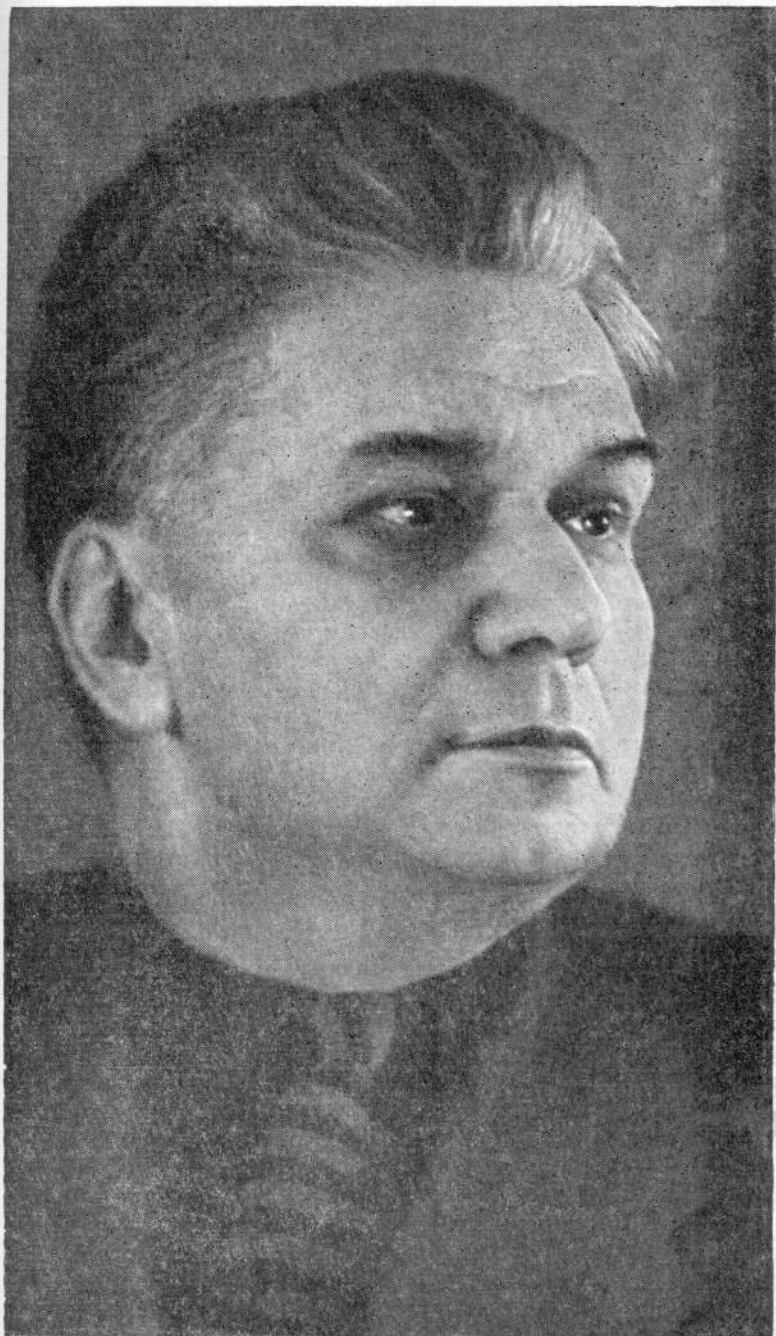
Мюрк кивает. Откуда-то доносятся звуки аккордеона — песня лесорубов.

Занавес

Перевод с эстонского С. Левина  
и Е. Поздняковой



## Памяти Н. Ф. ПОГОДИНА



Умер Погодин.

Какое горе, какая беда, какая потеря для театра, для литературы, для всех нас!

Николай Погодин... Это имя с 1930 года не сходило с театральных афиш страны. С этим именем связаны целых три десятилетия в истории советской драматической литературы и советского драматического театра. От этого имени неотрывны пытливые поиски, замечательные открытия и великие победы отечественной сцены.

В «Темпе» и «Поэме о топоре» Погодин открыл для театра поэзию созидания. Если бы он только проложил новые пути, по которым прошли бы другие, то и тогда его имя навсегда осталось бы в истории театра. Но он сделал больше: он сам двинулся вперед по открытому пути и создал прекрасные художественные памятники первым пятилеткам — «Мой друг», «После бала», «Аристократы».

В «Человеке с ружьем» Погодин решил беспрецедентную задачу громадного художественного и политического значения — он положил начало созданию на сцене и на экране образа великого Ленина. Если бы он совершил только этот творческий подвиг, он заслужил бы навечно благодарность современников и потомков. Но он сделал больше: вслед за «Человеком с ружьем» он написал «Кремлевские куранты» и «Третью, патетическую», создав удивительную драматическую трилогию, за которую был увенчан Ленинской премией, всенародным признанием и любовью.

О чем еще может мечтать художник?

Погодин мечтал о том, чтобы каждая новая его пьеса была созвучна думам, заботам, тревогам, надеждам современников, чтобы сцена щедро отвечала на душевные запросы тех, кто сегодня заполняет зрительный зал. Он обладал редким художественным даром — абсолютным чувством движения времени. Ему было уже за пятьдесят, а потом и за шестьдесят, а он с жадным любопытством всматривался в черты молодого поколения, он писал о молодых и для молодых, для него не было музыки отраднее, чем молодой «зеленый шум». Он любил нашу молодежь и верил в нее и она отвечала ему тем же.

Его волновала тема преемственности поколений, он следил за тем, как передается из рук в руки историческая эстафета, он связал идеалы тридцатых годов с идеалом шестидесятых — в этом состоял еще один его творческий подвиг, все значение которого будет оценено, возможно, позже.

Погодин был бесконечно талантлив во всем, что он делал, и поэтому он всегда привлекал к себе одаренных людей. С его

драматургией неразрывно связана творческая биография таких выдающихся режиссеров нашей эпохи, как Алексей Попов, Николай Охлопков, Рубен Симонов, — и не только их. От погодинских героев неотрывны актерские судьбы Бориса Щукина, Амвросия Бучмы, Дмитрия Орлова, Максима Штрауха, Марии Бабановой, Михаила Астангова, Бориса Смирнова и многих, многих других замечательных мастеров сцены и экрана.

Пролагатель новых путей в драме, Погодин сыграл исключительную роль в становлении, утверждении и развитии принципов социалистического реализма в театральном искусстве.

Погодин был не только первоклассным драматическим писателем, но и блистательным театральным публицистом. Он писал о театре темпераментно и мудро, вдумчиво обобщая опыт молодого советского искусства и свой собственный творческий опыт, горячо поддерживая все даровитое и честное, гневно обличая и убийственно осмеивая все пошлое, претенциозное, приспособленческое.

Все послевоенные годы он был членом редакционной коллегии журнала «Театр», в течение восьми лет он был главным редактором нашего журнала. Его громадный журналистский и театральный опыт, его кипучий общественный темперамент, его неповторимое человеческое обаяние во многом определили лицо и направление журнала, привлекли к нему драматургов, критиков, режиссеров, актеров, сделали его популярным и авторитетным среди читателей.

Каждый из нас, имевших счастье работать с Николаем Федоровичем Погодиным, навсегда сохранит память о замечательном редакторе, талантливом журналисте, прекрасном товарище.

Погодин умер. Но не умирает художник, который сумел запечатлеть свое время и выразить самый дух его. Пьесам Погодина суждена долгая жизнь. Погодинские герои еще многие и многие годы и десятилетия будут помогать людям жить и строить, строить и жить.

Редакционная коллегия  
и редакция журнала «Театр»

# НОВОЕ В ЖИЗНИ — НОВОЕ В ДРАМЕ

Иосиф Киселев

## ПОГОВОРИМ ВСЕРЬЕЗ

**К**ульт личности И. В. Сталина проник в свое время во многие сферы нашей духовной жизни. Особенно пораженной оказалась драматургия. И это понятно, поскольку мы имеем здесь дело с наиболее острым и действенным жанром, конфликтным по самой своей сущности, по своей эстетической природе. А во времена культа, как известно, поддерживались и поощрялись произведения, в которых сглаживалась острота жизненного процесса, показывалась парадная сторона действительности. Убаюкивающая идиллия цари-

ла даже там, где полагалось бушевать тревожным ветрам и грозам. Драма как бы выводилась из бурных вод житейского моря в заводи и лагуны умозрительности. В результате она теряла гражданский пафос, общественное назначение, лишалась своего неперемennого свойства — драматизма.

Бесконфликтность, занявшая во времена культа личности ключевые позиции, обезоруживала драматургию.

Партия всегда призывала писателей быть правдивыми, бескомпромиссными летописцами эпохи, о чем, в частности, свидетель-

ствуется известная редакционная статья «Правды» «Преодолеть отставание драматургии», опубликованная в 1952 году и подвергшая принципиальной критике так называемую «теорию бесконфликтности». Тогда пробовали искать авторов и сторонников этой теории. Но то был, конечно, напрасный труд. Она явилась одним из наслоений культа личности.

Припоминается пленум Правления Союза писателей СССР, созданный уже после появления упомянутой статьи «Правды» и посвященный вопросам развития драматургии. На нем также шел горячий разговор о пресловутой теории. Судили и рядили о ней по-разному и все доискивались, кто первый сказал «а». Но вот на трибуну поднялся Н. Ф. Погодин и под одобрительный гул зала высмеял тех, кто по-фарисейски рассуждал о происхождении теории бесконфликтности:

— Никакой такой дурацкой теории нет и быть не может,— с горечью сказал автор «Кремлевских курантов». — Были лишь соответствующие установки...

Как бы там ни было, но бесконфликтность ощутительно давала себя знать в драматической литературе. Это отражалось во всем духе и строе пьес — их проблематике, сюжетах, коллизиях, героях, вплоть до финалов, в которых противоречия не разрешались естественным ходом событий, а как бы искусственно снимались.

Конечно, и в те времена появлялись пьесы, в которых, вопреки установкам, глубоко и всесторонне раскрывалась правда нашей кипучей и быстротечной жизни. Но урон, причиненный драматургии, давал о себе знать.

После того как партия, осудив культ личности Сталина, начала решительно бороться с его прямыми и побочными последствиями, стали ощущаться положительные сдвиги и в драматургии. Восстановление ленинских норм и принципов во всех областях социалистического строительства, дальнейшая демократизация государственных и общественных форм нашей жизни благоприятнейшим образом отразились на содержании и структуре пьес. Это сказало уже в списках действующих лиц. Если раньше участниками драматических событий чаще выступали люди, обремененные высокими постами, званиями, регалиями, то в новых драматургических произве-

дениях уже больше фигурировали рядовые советские люди, непосредственные творцы материальных и духовных ценностей, те, кто своим трудом, научным дерзанием, творческим горением создавал историю.

Постепенно расширялась, видоизменялась и география пьес, их место действия. Оно все более приближалось к периферии, к промышленным районам, строительным площадкам, сельским местностям, к малообжитым и малоосвоенным краям, туда, где наиболее бурно созидалась новая жизнь, где подымалась вековая целина и на месте непроходимой тайги воздвигались гиганты индустрии, строились молодые города, формировались новые человеческие характеры.

Впрочем, нечто подобное происходило во всех жанрах литературы последнего десятилетия. Это нашло свое отражение даже в названиях произведений, демонстративно указывавших, что действие все больше переносилось в глубинки, в какое-нибудь неизвестное Пеньково («Дело было в Пенькове») или на далекую сибирскую стройку («Иркутская история»).

Изменения касались, конечно, не только состава действующих лиц и места прописки героев. Существенным образом изменялась и сама проблематика пьес. Заметно расширилась сфера интересов авторов, их подход к своим творческим задачам. Драматургии все зорче всматривались в окружающую действительность, все более четко прислушивались к гулу жизни. Забота о полноте и многогранности художественного исследования жизненного процесса стала девизом многих и многих драматических писателей. В пьесах советских авторов по-прежнему ощущалась ясная историческая перспектива, торжествовал социальный оптимизм, но жизнь стала показываться значительно шире и объемнее, во всей своей сложности, во всех своих несоответствиях, противоречиях и конфликтах.

Углубление и заострение содержания пьес, естественно, повлекло за собой и обновление драматургических форм, усиление конфликтного начала. Зрителю начали показывать большаки и тропишки жизни, великие и скромные человеческие судьбы, бурные и тихие столкновения, тяжелые и легкие схватки, светлые и темные стороны действительности.

Пьесы последнего времени стали и более

размышляющими, философичными, интеллектуальными. Это бесспорная и часто упоминаемая истина. Редко в каких критических работах не говорится об интеллектуализме современных пьес. Но одних констатаций мало. Следует объяснить источники и причины этого явления. А они опять же связаны с преодолением последствий культа, с невиданным подъемом творческой инициативы масс, с расцветом человеческой личности.

Советским людям, совершавшим и совершающим чудеса во всех областях народного хозяйства, науки, техники, культуры, преобразующим мир на коммунистических началах, удивлявшим и удивляющим человечество своим подвижничеством, внушалось, будто все содеянное — дело рук одного человека — Сталина, на которого возлагались все надежды и упования, с именем которого связывались все гигантские победы нашего народа. Он, мол, обо всем беспокоится, он за всех и обо всем думает. Поэтому и нет особой надобности в самостоятельном мышлении, в раздумьях, тревогах и поисках.

Такие, с позволения сказать, философские концепции проникли и в драматургическую практику. Оттого-то интеллектуальный пафос пьес был не очень высоким.

Сейчас, когда нет больше единовластия одного мнения, когда всячески развязывается инициатива широких народных масс, когда подчеркивается ответственность каждого человека за общее продвижение советского народа к новым рубежам коммунизма, когда все призваны к активному творческому деянию, — было бы странным, если бы драматические произведения по-прежнему населялись маломыслящими персонажами. Отсюда — и возросший интеллектуализм наших пьес, в которых все больше действуют духовно значительные, глубоко рассуждающие, интенсивно думающие люди. Это является определяющей чертой современной советской драматургии, отражает общий подъем духовной жизни в нашей стране, наглядно свидетельствует о благодатных переменах, произошедших в советском обществе после исторических XX и XXII съездов КПСС.

Существует мнение, по которому возросший интеллектуализм нашей драматургии объясняется бурным развитием науки и техники, завоеванием космических просторов,

разительными успехами в области атомной энергии, кибернетики, электроники, автоматики и т. д. Это, мол, и определяет «умственный» пафос нашей жизни, характер интересов современного человека, поставленного в такие обстоятельства, что он не может не приобщаться к «высоким материям», не может не думать о разных сложных вещах — о раскрытии тайн природы, о тех чудесных свершениях, которые каждодневно осуществляются в небе и на земле, везде и повсюду.

Конечно, внутренний мир человека во многом определяется внешними условиями жизни, той общественной средой, в которой он находится, так сказать «воздухом века». И нет ничего удивительного в том, что наш современник более интеллектуален, чем иные его предшественники.

Но под интеллектуальностью в широком смысле слова мы понимаем не академическое философствование, не научные дискуссии и споры, а высокий духовный строй героя, глубину и масштабность его интересов, стремлений, мечтаний — словом, то, чем и богаты передовые советские люди. Поэтому драматургическим героям вовсе не обязательно быть физиками, математиками, конструкторами или космонавтами, чтобы отличаться широтой ума и возвышенностью чувств. Этим могут блеснуть и электросварщики, и механизаторы, и доярки, если они наделены высокоразвитым духовным миром. Такие герои пекутся о своем заводе, стройке, колхозе и в то же время принимают близко к сердцу все то, что делается вокруг них, чем живет весь советский народ, все прогрессивное человечество. Не таким ли, скажем, предстает в пьесе М. Зарудного «Антей» парторг колхоза Яков Далекый, для которого все важно — и структура посевных площадей в родной артели, и то, что происходит в далеких африканских джунглях или на Пиренейском полуострове.

Поэтому нельзя видеть интеллектуализм только там, где действующими лицами выступают люди, принадлежащие к миру науки, техники или искусства. Такое понимание интеллектуализма было бы весьма узким, ограниченным, цеховым. Речь идет об общей атмосфере пьес, об их духовном уровне.

Наша драматургия стала более задушевной, более гуманистической, хотя гуманизм

является органическим свойством советской литературы на всех этапах ее существования — от времен гражданской войны и до дней развернутого строительства коммунизма. Эта задушевность проистекает от, так сказать, очеловеченности героев пьес. Они представлены не условными фигурами, осуществляющими те или иные общественные функции, а живыми, полнокровными людьми, неповторимыми индивидуальностями. Социальная характеристика все больше дополняется психологической, и от этого драматургические персонажи значительно выигрывают в своей осязаемости и в своей доходчивости и эмоциональной заразительности.

В чем, например, причины широкого успеха «Иркутской истории»? Ведь если оценить пьесу по большому счету, она вряд ли выдержит высокие критерии и уж, во всяком случае, не покажется новаторской, как то утверждали не в меру ретивые поклонники мелодрамы А. Арбузова. Говорят о силе возвышающей любви, о торжестве целомудренных чувств. Но об этом ведь написаны целые библиотеки пьес! Некоторых умилил драматизм отношений между Валецкой, Сергеем и Виктором. Но ведь и эта, по сути, банальная история о «треугольнике» уже много раз использована в драматургии.

Если есть в трогательной пьесе А. Арбузова нечто новое и свежее, то оно связано с образом Сергея. Красота характера Сергея выразилась в том, что он сумел за шелухой увидеть ценное зерно, что он разгадал подлинную душу девушки, освободил ее от добровольно надетой на себя чужой фиглярской маски. В этом, на наш взгляд, и заключается своеобразие пьесы, которую напрасно нередко причисляют к разряду традиционных любовных драм.

Пьеса пришлась по душе массовому зрителю прежде всего потому, что в ней жизнь обыкновенных советских людей показана не во внешних проявлениях, а изнутри, в своем глубоко волнительном душевном течении. Тепло человеческих сердец согревает воздух сцены, когда на ней живут герои «Иркутской истории». Именно «очеловеченность» драмы А. Арбузова и привлекла к ней внимание широких зрительских кругов не только в нашей стране, а и за ее пределами.

Все более «очеловеченными» становятся

герои и других пьес, повествующих о жизни рядовых советских людей, которые, собственно говоря, и составляют костяк нашего общества. Такими персонажами населена, например, пьеса И. Штока «Ленинградский проспект». Ее герои — это люди индустриального труда, рабочие новой советской формации, чьи интересы, помыслы и чаяния высоки, благородны и значительны.

Идет своеобразное духовное перевооружение драмы. Оно сказывается и в существе конфликтов, и в облике действующих лиц, во всем драматургическом повествовании, которое становится все более проникновенным и всеобъемлющим. В этом я вижу те реальные качественные сдвиги советской драматургии, которые принесут ей в будущем новые, еще более отрадные успехи. Живой, действующий, мыслящий, переживающий человек становится подлинным хозяином драмы, человек с большой буквы — умный, пылкий, беспокойный, такой, каким является лирический герой прелестной книги Э. Межелайтиса «Человек».

Было бы, конечно, странным, более того — неестественным, если бы художественная литература «не откликнулась» как-то на культ личности и его последствия. И действительно, во многих произведениях последнего десятилетия мы встречаем мотивы, так или иначе связанные с этим уродливым явлением. Воспроизводятся картины жизни, которые раньше вряд ли могли быть показаны так откровенно и так развернуто, с такой беспощадной правдивостью и прямоотой. Таких мужественных, исторически объективных произведений становится все больше и больше, и они сейчас задают тон во всех жанрах. Чему бы ни посвящались те или иные книги, пьесы, фильмы, какие бы проблемы они ни трактовали, какие бы времена ни воскрешали, какие бы истории ни живописали — в них в той или иной форме отражена новая обстановка, в них звучит голос людей, отрешившихся от наслоений культа личности.

Так стало возможно лишь в наши дни. Разве не ясно, что романы Г. Николаевой «Битва в пути», К. Симонова «Живые и мертвые», О. Гончара «Человек и оружие», М. Стельмаха «Правда и кривда», В. Кетлинской «Иначе жить нельзя», Н. Шуидика «Родник у березы» и многие, многие

Иркутская история

другие могли появиться лишь после XX съезда партии? А разве, скажем, поэма А. Твардовского «За далью — даль» не есть поэтический дневник современника, глядящего на мир новыми, прозревшими глазами? Я уже не говорю о фильме «Чистое небо», в котором с трагической скорбью запечатлено, что значило в нашей жизни обожествление Сталина, какие глубокие душевные раны наносил людям культ личности.

В драматургии едва ли не первым произведением на тему культа личности была пьеса А. Корнейчука «Крылья». Сейчас легко упрекать автора в том, что он подошел к воплощению этой темы весьма робко, затронул ее только слегка, не расставил все необходимые акценты. Но тогда и такая постановка вопроса была творческой смелостью. Конечно, если бы драматург глубже коснулся взаимоотношений Ромодана и его бывшей жены — какая бы это была острая, напряженная, волнующая пьеса! Как бы заиграли, затрепетали человеческие страсти, если бы в пьесе была показана внутренняя борьба героя, всем своим существом верившего в невиновность любимого человека — жертвы бериевского произвола. Мог автор показать и самую борьбу Ромодана за честь, достоинство и жизнь Анны Листопад.

Но, видимо, во время появления пьесы ни автор, ни зритель не были еще психологически подготовлены к трактовке и восприятию подобных драматических коллизий, и они как бы повисли в воздухе, во всяком случае, остались за пределами происходящего на сцене.

Зато без всяких недомолвок нарисован Корнейчуком образ дремучего бюрократа Дремлюги, явившегося прямым порождением культовских времен. В Дремлюге зло и метко развенчан узколобый общественный деятель, уверовавший в свое мнимое превосходство, оторвавшийся от масс, считающий себя пупом земли, возомнивший, что он один движет историю человечества. Создав подобный образ, писатель внес свою лепту в борьбу с культскими воззрениями и традициями.

«Персональное дело» А. Штейна также служило делу изобличения тех вредных наслоений, которые вносил в нашу жизнь культ личности. Образ Полудина, воплощенного в себе отвратительнейшие черты

бездушия, карьеризма, шкурничества, сеявшего вокруг себя подозрительность, недоверие, игравшего на человеческих слабостях, привыкшего все и вся держать в страхе, в боязни, — разве он не характеризует немногочисленную, но тем не менее довольно опасную прослойку влиятельных службистов, которые отравляли существование честных советских людей, доводили их до иступления, отчаяния, а иногда и до более тяжелых последствий?

Критика явно недооценила эту мужественную пьесу А. Штейна, а перестраховщики пытались даже перечеркнуть ее, дискредитировать как излишне пристрастную и тенденциозную.

На Украине появилась пьеса, целиком посвященная показу тяжелых последствий культа личности. Я имею в виду драму А. Левады «Последняя встреча». В ней мы видим и жертвы произвола, и тех, кто доносил на преданных советских работников, кто занимался грязными провокациями, кто способствовал очернению и избитию наших кадров, кто строил свое мизерное благополучие на несчастье других. Таким в пьесе выступает грязный, морально нечистоплотный подонок Воронин. В 1937 году он оклеветал честного партийного работника Ярошенко, а позже, будучи заместителем редактора газеты, пытался бросить тень на его брата — своего непосредственного начальника, редактора газеты. Все в пьесе — и общественное и личное — непосредственно вытекает из главного конфликта, порожденного культом личности.

Надо сказать, что драматург весьма и весьма тактично решал свою сложную творческую задачу, не занимался крикливыми сенсациями, стремился к тонкому психологическому письму, к философским обобщениям, а не к конъюнктурной злободневности.

Совсем недавно молодой украинский драматург П. Петренко создал пьесу «Липа отцветает». Здесь на весьма актуальном и важном жизненном материале трактуется тема партийной честности и принципиальности. Действие происходит в районном центре и охватывает широкий круг партийных работников районного и областного масштаба.

На первый взгляд в пьесе идет речь об уже привычных вещах — фальшивых данных, приписках, очковтирательстве и т. п.



Но это только внешняя сторона драматических событий — и отнюдь не самая главная. Идейный смысл пьесы в ином — в осуждении последствий культа личности, который давит все живое, инициативное, творческое, разъедает людские души ржавчиной карьеризма и приспособленчества, порождает беспринципных флюгеров, безличных чинуш, людей типа главного отрицательного персонажа пьесы — второго секретаря райкома партии.

Я был на премьере этой пьесы в Житомирском театре — и видел, как аудитория, состоявшая преимущественно из партийного актива города, весьма заинтересованно реагировала на сценическое действие, часто вслух высказывая свои мнения и суждения. Видно было, что и воспроизводимые события и действующие лица хорошо знакомы сидящим в зале и потому затрагивают их за живое...

Такие мотивы стали звучать в пьесах все чаще и все громче. Расширялся фронт писательских наблюдений, взрыхлялись все новые и новые жизненные пласты, которые раньше находились под спудом, были как бы под негласным запретом, во всяком случае, вне поля зрения мастеров слова.

Не всегда авторы таких пьес находили верный тон, проявляли чувство меры, были исторически точны и правдивы.

Я не буду разбирать здесь достоинства и огрехи пьесы Л. Шейнина «Игра без правил». Но мне кажется, что многое в ней звучит неубедительно, особенно сцены, в которых так или иначе затрагивается тема культа личности. Может, автору и приходилось слышать открытые протесты работников МГБ против ежовско-бериевских расправ. Но что-то не верится, чтобы в те годы, во времена безнаказанного произвола, такие работники, вслух осуждавшие преступления распоясавшихся провокаторов, переводились бы только на работу на север, а не наказывались бы более сурово.

А именно так происходит в пьесе «Игра без правил». Как-то неловко за драматурга, до тонкостей знакомого с истинным положением вещей, что он так произвольно модернизирует историческую действительность. К чему это? Чтобы доказать, что и тогда на всех участках были честные, порядочные люди? А кто ж в этом сомневается?

Впрочем, история, рассказанная в «Игре без правил», могла благополучнейшим образом звучать и без этого мотива, тем более что действие происходит вскоре после войны. А люди в пьесе ведут себя так, словно бы события относятся к нашим дням. Нет, не следует, путая календарные даты, так радикально смещать исторические периоды, не надо опрокидывать современность в прошлое. Движение времени имеет свои закономерности, и нарушать их — значит допускать бесцеремонный волюнтаризм, который так же неуместен в искусстве, как и в науке. Кстати, и волюнтаризм является порождением произвола времен культа И. В. Сталина.

Есть в современной драматургии отдельные авторы, поставившие себе целью всесторонне раскрыть то большое зло, которое именуется культом личности и последствия которого до сих пор проявляются в поведении и психологии человека. К таким авторам, в частности, относится даровитый А. Володин. Его творчество полемично — и по своей направленности, и по своему духу. Вспомните «Пять вечеров». Что собой олицетворяет главный герой пьесы? Вы думаете, судьбу неудачника? — Нет. Он — персонифицированное авторское возражение тем ходячим взглядам, по которым люди интересны лишь тогда, когда они преуспевают, выдвигаются, занимают видное положение. А вот мой герой — словно бы твердит автор — сплошная антитеза. Его ждали с лаврами, с переполненными чмодами, а он приехал с душевными травмами, с пустым вещевым мешком. В пьесе фигурирует и другой такой же образ — на сей раз эпизодический. Имеется в виду телефонистка. Вы ожидаете увидеть стандартную фифочку, а на деле все оказывается наоборот. И так во всем — в судьбах людей, в их взаимоотношениях, действиях, помыслах, мечтах.

Полемична по всей своей сути и широко известная пьеса А. Володина «Фабричная девчонка». О ней было сказано много добрых и недобрых слов, и нет смысла возвращаться к детально разобранному произведению. Скажу лишь, что оно своим острием направлено против многих «культурских» пережитков.

А какая страстная полемика заключена в новой работе А. Володина «Моя старшая

«сестра». Я удивлен тем рецензиям об этой интересной, хотя и спорной пьесе, в которых исполненное глубокого подтекста произведение рассматривается по установившемуся шаблону, как некая ординарная бытовая драма. А ведь драматург страстно, с помощью тонких художественных средств восстает против тупой моральной опеки над человеческой личностью, даже если эта опека субъективно продиктована благими намерениями. Именно в этом заключается пафос пьесы, именно об этом говорят непростые взаимоотношения благодарных племянниц с навязчивым дядюшкой. Именно такая мысль, по-моему, олицетворена в образе Ухова. Все его взгляды, верования, оценки — как политические, нравственные, так и чисто житейские — это давящий пресс нудных прописных истин, механически воспринятых и механически утверждающихся во всех случаях жизни, независимо от времени, обстоятельств, условий.

Психологическим догматиком назвал бы я Ухова — и в этом новизна и свежесть образа, а отнюдь не в том, что он выражает куцые идеалы заскорузлого мещанства. И в мещанстве есть свои разновидности. Перед нами предстал мещанин особой формации, мещанин «идейный», выросший на почве культа личности. Образ превращается в тип, Ухов — в уховщину.

Все остальные перипетии пьесы — это лишь сюжетное опосредствование ее главной идеи — достаточно острой и довольно важной. Ухов — самый полемический образ пьесы. Автор здесь полемизирует с ходячими добродетелями, которые на поверку оказываются разрушителями людского счастья и радости, своеобразными Беликовыми недавнего времени, когда один указующий перст определял желания и побуждения многих разномыслящих и разночувствующих людей. И чем добрее, обходительнее, участливее Уховы, тем непригляднее, тяжелее, невыносимее их гражданская и домашняя опека. О таких людях в быту говорят: «Мягко стелет, но жестко спат». Если перевести эти слова на язык политических формулировок, философских категорий, то окажется, что уховская простота и доброта хуже воровства.

И сетования иных критиков на «микромир» пьесы — это не что иное, как реакция на внешние события драмы, а не на

ее довольно широкий внутренний смысл. К тому же — что такое «микромир»? Ведь раскрытие душевных тайников — чем, собственно говоря, и занимается искусство — вряд ли может быть отнесено к операциям космического масштаба. Так что нет оснований причислять одни пьесы к микро-, а другие — к макромиру, конечно, если они настоящие произведения искусства, а не холодные ремесленные поделки.

Можно было бы назвать и ряд других современных пьес, в которых так или иначе, в большей или меньшей степени затрагивается тема культа личности. Такой, например, является драма Л. Зорина «Друзья и годы».

Главное заключается в том, что стало глубже само дыхание пьес, что в них мы видим незатушеванные и неотретушированные приметы эпохи во всем своем, так сказать, естестве. Новое время, освобожденное от сковывающих догматов и нормативов, отражено в драматургии и в самом своем содержании, и в формах художественного выражения. Не думаю, например, чтобы такие пьесы, как, скажем, штейновский «Океан» или симоновский «Четвертый», могли появиться в недавнем прошлом и быть принятыми на вооружение театров.

Конечно, еще и поныне находятся добровольные страховые агенты, которые хотели бы застраховать все и вся от драматургического посягательства, которые и в пламени рассвета готовы увидеть опасные огни пожара. Бог с ними! Пусть занимаются своим унылым страхованием! Но время идет вперед, и зритель получает все больше пьес, в которых действительность раскрывается во всей своей, часто неожиданной, сложности, противоречивости, многогранности. Величие и богатство духа нового, советского человека находит хотя еще и не полное, но все более убедительное образное воплощение. Особенно глубоко буравят недра жизни молодые драматурги. И это естественно, поскольку они, находясь часто на аванпостах социалистического строительства, первыми слышат и первыми откликаются на запросы своих современников.

Среди новых пьес и молодых и опытных драматургов мы встречаем произведения, которые конкретно трактуют тему культа личности. Мне, например, довелось прочи-

тать несколько пьес украинских авторов, в основу которых положены недоброй памяти события 1937 года. Поскольку эти пьесы еще не обнародованы и не стали общественным достоянием, я не буду приводить их названий и фамилий их авторов, а только выскажу по ним некоторые свои соображения.

С внешней стороны все в этих пьесах правдиво, достоверно, реально, приводятся точные исторические факты. Перед нами развертываются довольно драматические сцены и картины. Людей несправедливо обвиняют в чудовищных грехах, на них клеветают, с пристрастием допрашивают, над ними всячески измываются. Одних приговаривают к смертной казни, других заточают в тюрьмы, третьих отправляют в ссылку. Рушатся семьи, страдают родственники, в ответе оказываются друзья, и горе, как круги от брошенного в воду камня, расходится все шире. Дети отрекаются от родителей, родители — от детей. Порой сфабрикованные дела принимают настолько трагический характер, что иные становятся палачами своих самых близких и родных людей.

Иногда такие пьесы — художественное осмысление собственного горького опыта их авторов.

И все же, несмотря на свою почти протокольную точность и правдивость, подобные пьесы кажутся мне не очень-то закономерными. Не потому лишь, что они берегут не совсем еще зажившие раны, что они могут вызвать у части зрителей — особенно у молодежи — нежелательную реакцию, а и потому, что нельзя превращать драматургию в персонифицированную хронику. Читая такие пьесы и понимаешь, что перед тобой — не художественное обобщение, не образные, пусть страшные свидетельства прошлого, а натуралистические слепки с исторической действительности. А разве в этом состоит задача искусства?

Почти во всех пьесах разворачивается одна и та же панорама — провокации, оговоры, аресты, допросы, издевательства, шемакинские суды, страдания невинно осужденных, затаенные муки родных и близких. В общем — сплошные криминальные истории.

Я нарочито утрирую ход драматических событий, подгоняю все пьесы под одну ко-

лодку, чтобы резче подчеркнуть неправомерность такого решения весьма и весьма ответственной темы. Считаю необходимым это сделать, хотя и предвижу самые решительные возражения: подобные пьесы, мол, нужны для очищения атмосферы нашей жизни от всех последствий культа.

Нет смысла превращать театральные подмошки в следственные камеры, залы судебных заседаний, тюремные застенки.

Из этого, конечно, никак не следует, что культ личности не может и не должен быть осужден впечатляющими средствами сценического искусства. Может и должен! Но как? Для меня ясно одно: вряд ли целесообразно делать 1937 год сюжетом пьес. Иное дело, если эта тема звучит отраженно, находит свое выражение в судьбе того или иного действующего лица, если она является как бы ответвлением основной конфликтной линии, заостряющей и углубляющей общий ход драматургического действия. Вполне можно представить себе пьесу, в которой душевная драма героя показывается как результат «культовых» расправ и несправедливостей. Сколько потрясающих драматических историй можно создать, используя обстоятельства и коллизии, порожденные культом личности. Эти истории могут быть и высоко гражданскими и интимно-личными. Тут, к несчастью, бездна возможностей и вариаций. Зачем же все сводить к криминалу, хотя он и имел место в жизни?!

Мы уже упоминали отдельные пьесы, в которых с разной эстетической силой и обстоятельностью затронута тема культа личности. В прозе — подобных примеров еще больше. Не могу не вспомнить здесь о поучительной доле одного из героев романа О. Гончара «Человек и оружие» — Богдана Колосовского. Как мучительно страдал этот глубоко мыслящий и тонко чувствующий юноша от того, что его отец был несправедливо репрессирован, сколько лишних страданий испытал на своем жизненном пути прекрасный советский патриот. Как часто попиралось человеческое достоинство Богдана, как грубо уязвлялось его самолюбие!

Уже один этот образ может составить целую человеческую драму. А иные писатели все еще считают, будто показ губительного влияния культа личности — это

обязательно документально точное воспроизведение ежовско-бериевских провокаций и инсинуаций. Оказывается, гневным обвинительным актом против культовых преступлений может быть такой тонкий художественный этюд, каким является рассказ о психологической травме Богдана Колосовского. Именно в этом направлении и должны быть сосредоточены усилия драматических писателей.

Преодолев ограничения прошлых лет, советская драматургия завоевывает все новые и новые тематические и эстетические рубежи, охватывает своим творческим взглядом многие разновидности нашего

бытия, показывает жизнь во всех ее многочисленных разрезах. И оттого, к слову сказать, уменьшаются и драматургические «косяки». Я вспомнил о них лишь потому, что в последнее время вновь намечается некий косяк пьес, связанных с разработкой темы культа личности. Он заключается в повторении сюжетных линий и психологических мотивов, имеющих своим источником трагические события 1937 года. Большая общественная тема сужается до узеньких размеров неприглядной судебной хроники. А время и зритель требуют иного — проникновения в философские и политические глубины явления.



Л. Малюгин

## ВРЕМЯ ИСКАТЬ И ВРЕМЯ СПОРИТЬ

**И**скусство никогда не живет без споров, ибо только гениальные и бездарные произведения вызывают единодушную оценку.

Одно время мы совсем перестали спорить. И битые и небитые помнили те мрачные времена, когда критика пьесы расценивалась как выступление против всей советской драматургии.

Сейчас наступила пора живых творческих споров; вернее, это не пора, не кампания, а нормальная жизнь искусства. Время искать и время спорить!

Хорошо, что журнал «Театр» сделал творческие дискуссии основой своего содержания — вслед за широкой дискуссией о режиссуре, об актерском мастерстве начались споры о драматургии (хотя, может, дискуссии надо было начать именно с драматургии).

Хочется надеяться, что дискуссия о драматургии будет не только вкладом в нашу журналистику, а поможет наконец вывести этот литературный жанр из того тяжелого положения, в котором он находится уже многие годы.

Перед каждым сезоном съезжаются в Москву директора, режиссеры, завлиты:

— Нет пьес, нечего ставить!

Докладчики на совещаниях и конференциях говорят о большом количестве пьес. Это не значит, что они занимают приписками. Пьес действительно много, даже, пожалуй, больше, чем нужно. Пьес много, а ставить тем не менее — нечего. И не в том беда, что много плохих пьес (они всегда будут), а в том, что мало хороших.

Большинство наших пьес проходит, как косой дождь, и если такое положение будет продолжаться, то наши театры никогда не выйдут из состояния аврала. А во время аврала никогда не совершались открытия.

Выход из трудного положения видят в совместной работе драматургов с театрами. К этому сближению стремятся обе заинтересованные стороны, призывает к нему и критика, которую в свою очередь призывают подойти поближе к театру.

А не подумать ли о отдельной работе?

— Позвольте, скажут, а дружба Чехова с Художественным театром, разве она не доказывает...

Доказывает... плодотворность отдельной

работы. Чехов говорил, что пьесы надо писать за 100 верст от театра. «Чайка» писалась в Мелихове, за 100 верст от Художественного театра и за три года до его рождения. «Три сестры» и «Вишневый сад» — за 1500 верст. На репетициях Чехов почти не бывал. Даже на премьере был только на одной. Режиссер пьесы не переделывал, актеры роли не дописывали.

Дружба — дружбой, а работа — врозь!

Я предвижу, сколько упреков обрушится на меня за попытку разобщить театры с драматургами. Но все же мне кажется, что наибольших результатов мы добьемся, не помогая друг другу (ибо профессии у нас разные), а тогда, когда драматурги, критики, режиссеры и актеры направят все силы на свое дело.

В анкете журнала «А ваше мнение?» наибольшие затруднения вызывает первый вопрос анкеты: какую пьесу вы считаете новаторской?

Почему такое замешательство? Нет новаторских пьес? Или потому, что их слишком много — глаза разбегаются!

Сейчас появилось немало пьес, где действие свободно перемещается во времени и в пространстве, появляется «от автора» (соло или целая группа по типу арбузовского хора), мысли вслух и т. п.

В основе этих исканий лежит, на мой взгляд, сближение театра и кино. Михаил Ромм неоднократно говорил о старомодности театра, который должен уступить свое место новому искусству — кино. Количество муз не регламентировано, и новые музы не вытесняют старые, а обогащают их.

Кинорежиссеры всегда испытывали затруднения при экранизации пьесы, смущала их прежде всего концентрация действия в одном месте — это считалось противоположным экрану. Но вот была поставлена в кино типично разговорная пьеса «Двенадцать разгневанных мужчин», все действие которой происходит в одной комнате, и оказалось, что такое кино не только возможно, мало того — этот фильм можно назвать новаторским.

Лицо «от автора» в наших пьесах несомненно пришло от кино, так же как пришли от кино, от монтажа параллельное действие, наплывы, частые смены эпизодов и многое другое.

Никогда пьеса для театра и киносцена-

рий не были так похожи друг на друга, как сейчас. Если раньше многие пьесы было трудно воплотить на экране, то сейчас их труднее поставить на сцене, чем в кино. Но не будем расстраиваться из-за этих трудностей и сложностей хотя бы потому, что они могут привести к режиссерским открытиям и находкам.

Плохо, когда новаторские приемы становятся самоцелью, следованием моде. Молодой драматург Юлиу Эдлис написал пьесу «Аргонавты». Она написана в отчетливой чеховской традиции, вплоть до того, что действие происходит в доме, где живут три сестры. Интересно следить за мыслями, спорами, судьбами героев пьесы. Не знаю, чего побоялся драматург — или того, что зрителю, уже зараженному «охотой к перемене мест», будет скучно в одной квартире, или просто его назовут старомодным ретроградом, — но естественное движение пьесы дважды прерывается. Ирина и Сергей вспоминают свое знакомство, и действие неожиданно переносится из комнаты в кинотеатр; это, конечно, ново, поскольку еще ни разу не показывалось в театре, но вызывает чувство досады, ибо важная сцена разрыва супругов вдруг прерывается иллюстративным, лишним и чуждым стилистике пьесы эпизодом. Второе «отступление» вызывает не только досаду, но и недоумение: идет разговор Ирины, ее нового мужа — Вадима и Сергея, который в этот момент находится где-то в Сибири, далеко от Москвы. Это не так уж ново, поскольку теперь в пьесах люди запросто разговаривают не только с уехавшими, но и просто умершими, но кажется искусственным и чужеродным в пьесе, написанной по законам обычной психологической драмы.

Новаторскими, необычными приемами иной раз пытаются скрыть бедность и банальность содержания. Это случается не только с ремесленниками, но и с настоящими художниками. В «Проводах белых ночей» В. Пановой много талантливых сцен. Но в целом это произведение, в котором так много нового, необычного, кажется более старомодным, чем написанный в традиционных приемах «Сережа» — произведение подлинно новаторское и свежее.

Мне кажется, что сейчас драматурги увлечены изобретательством — и несколько щеголяют им, как обновками, хотят показать то, что еще никогда не показывалось

на сцене. В новой пьесе Пановой «Как поживаешь, парень?» играют в шахматы, мчатся на грузовике.

«Чайка» внешне не имела никаких признаков новаторской пьесы. Все, казалось, было уже знакомым, все показывалось на сцене и до «Чайки». Может быть, не переносились раны — обычно в театре раны только наносились, и, как правило, смертельные. Может быть, не играли на сцене в лото — играли в карты, причем проигрывали состояния. Но эти находки — не самые интересные в пьесе, и если бы они не принадлежали гениальному писателю, мы бы назвали их натуралистическими излишествами, от которых, кстати сказать, Чехов избавился в своих совершенных пьесах.

Все же думается, что меньше всего нужно бояться новаторских «излишеств», хотя бы потому, что излишества лучше нищеты. Мы так долго топтались на месте, так долго поощряли однообразие и так подозрительно относились к малейшему нарушению установленных драматургических норм и правил, что всякие искания нужно только приветствовать или по крайней мере уважать, помня, что и в науке не каждый эксперимент приводит к открытию. Время искать!

Мне не полагается отвечать на вопросы анкеты, но я хочу нарушить порядок дискуссии и ответить на вопрос: какую драму за последние годы я назвал бы новаторской?

«Девять дней одного года» М. Ромма и Д. Храбровицкого, хотя в этом произведении нет никаких наплывов, есть пресловутый «треугольник» (то, что эта драма написана для кино, а не для театра, не имеет существенного значения).

Это произведение новаторское не только потому, что впервые в искусстве знакомит нас с деятелями новой науки, которая волнует сейчас умы миллионов людей всех континентов, всех национальностей, классов, поколений. Она показывает новые принципы науки, когда открытие не является монополией талантливого ученого-одиночки (на чем было построено множество произведений), а результатом усилий целого коллектива.

На кинофестивале в Карловых Варах, где фильм «Девять дней одного года» удо-

стоен высшей премии, о нем говорили, как о новом явлении искусства — интеллектуальном кино. В этом фильме очень много спорят. Время спорить! Спорят в лабораториях и в ресторане, дома и на свадебном пиру. На свадьбе возникает спор о возможностях полета за пределы нашей солнечной системы, в неизведанные области галактики. Но основу содержания картины составляет спор двух молодых ученых — Гусева и Куликова. В их словесных поединках есть та игра ума, которая доставляет истинное наслаждение зрителю, зрителю, который привык следить за действиями наших героев и скучать, когда они начинают рассуждать — ибо мысли их обычно банальны и ординарны. Один разговор о дураках чего стоит! Он заменяет целую пьесу — «...опаснее врага».

Гусев и Куликов ведут между собой большой и серьезный спор. Это не мешает им вместе работать — в науке сотрудничают не только единомышленники.

В модных повестях «нигилисты» быстро перековываются — стоит им перейти с пляжа на сейнер и надеть матросскую робу, как дух отрицания сменяется в них пафосом созидания. Они прощаются со своей порочной философией так же легко, как сказочно быстро овладевают профессией моряка-рыболова.

С Куликовым не происходит такого сказочного превращения.

— Во имя чего же ты работаешь? — спрашивает его Гусев.

— Мне просто интересно, — отвечает Куликов. — Это — упражнение мозга. Я не могу не думать.

Некоторые критики пробовали примирить их взгляды (поскольку они заняты одним делом), умалчивая о том, что спор Гусева с Куликовым остается незаконченным. Но ведь на дискуссиях не обязательно принимать резолюцию.

— Зритель свой вывод делает дома, — говорил Станиславский.

Мы очень стараемся над тем, чтобы зритель сделал свой вывод немедленно, не выходя из театра.

Наши комедии часто бранят за то, что они не смешны. Еще печальнее то, что наши драмы — не драматичны. Не каждой драме удастся стать новаторской, но она, как минимум, должна быть драмой.

Зрительный зал с интересом смотрит

пьесу Константина Симонова «Четвертый» — произведение умное и благородное. Смотрит с интересом, но без волнения. Почему? Пьесу поставили талантливые режиссеры Р. Агамерзян и Г. Товстоногов, играют хорошие артисты.

Однако даже когда герой встречается со своими погибшими товарищами, вы испытываете скорее любопытство, чем потрясение. Почему это происходит? Может быть, потому, что режиссер, страхуясь от упреков в пессимизме и хуже того — в мистике, стремился сделать погибших чересчур живыми. А вернее всего, потому, что об этом же раньше режиссера позаботился драматург.

Я помню, как в пьесе Чапека мать встретила погибшего мужа и сыновей. Какие это были странные люди! И как это было драматично!

Роман Симонова называется «Живые и мертвые». Герои книги волнуют куда больше, чем живые и мертвые в спектакле, хотя зритель, казалось бы, имеет преимущество перед читателем. В книге вы один на один с автором, в театре автору помогают режиссер и актеры.

Среди пьес о нашей действительности за последние годы не было ни одной, в которой герои спорили бы на столь же высоком уровне, на каком спорят Гусев и Куликов. Не было пьесы, о которой можно было бы говорить как о явлении интеллектуального театра.

Мы часто сетуем, что у нас мало пьес о рабочих и колхозниках. Но может быть, меньше всего у нас пьес об интеллигенции. Даже непонятно — о ком же у нас много пьес.

Только условно и формально можно считать пьесой об интеллигенции «Голубую рапсодию» Погодина. Герои «Голубой рапсодии» — ровесники и, казалось бы, даже коллеги героев «Девяти дней одного года», но разве можно назвать их единомышленниками?!

В «Маленькой студентке» было очень много смешного, и зрители живо принимали пьесу. Но, насмеявшись вволю на спектакле, зритель дома задумывался: неужели из этих странных молодых людей выйдут научные работники? Думалось — перебьются. Простим горячке юных лет... ведь они же студенты. Герои «Маленькой студентки» в «Голубой рапсодии» стали старше, но они не стали ни взрослее, ни умнее.

Интеллектуальный театр может родиться не только на основе пьесы об интеллигенции. Интеллект далеко не всегда находится в прямой связи с профессией и образовательным цензом. Каждый из нас знает дураков с учеными званиями и духовно богатых людей с низким образованием.

Вспомните, как представлял нам Горький своего героя — машиниста Нила. Нил с ходу ввязывается в гущу философского спора.

«Нил. В Гераклиты метишь?  
Тетерев. Назови меня Свифтом!  
Нил. Много чести!»

Машинисты наших пьес не слышали, разумеется, ни о Гераклите, ни о Свифте. Они разговаривают только о повышении скоростей и о вождении тяжеловесных составов. Это считается одержимостью, хотя характеризует скорее ограниченность.

В рабочем классе за последние годы произошли серьезные изменения — рабочий со средним образованием сейчас уже не редкость. Искусство как-то не обратило на это внимания или, во всяком случае, не отнеслось к этому серьезно.

Нельзя же считать серьезным, когда выпускники школы появляются на производстве лишь для того, чтобы исцелиться от «нигилизма». Аксеновские герои в матросских робах кажутся ряжеными, хотя внешне их одежда почти не изменилась — джинсы, в которых любят щеголять стилиги, очень похожи на матросскую одежду.

В жизни попасть на рыболовное судно куда сложнее, чем в повести. Герман Мелвилл — не только отличный писатель, но и великолепный мореплаватель — предупреждает в «Моби Дике» капитанов: «Остерегайтесь принимать на промысловые корабли романтично настроенных, меланхолических и рассеянных молодых людей, которые питают отвращение к тягостным работам сухопутной жизни». Он предостерегает их против новейших Чайльд Гарольдов — стилиг XIX века. «Моби Дик» вышел массовым тиражом, но и без этой книги капитаны рыболовных судов вряд ли встретили бы с распростертыми объятиями аксеновских героев. Капитаны ловят рыбу в море, а теперь даже в океане и твердо знают, что «Атлантика любит соленого парня», а не молодых людей, любящих рассеянный образ жизни.

Рабочие в наших пьесах серьезнее, чем



герои модерн-повестей, но написаны они по старинке.

Недавно я смотрел фильм Бориса Бедного и Юрия Чулюкина «Девчата» и вспоминал многие пьесы и фильмы, в которых робкая, но полная чувства собственного достоинства девушка исправляет прославившегося, но грубого душой парня. Я и сам написал в свое время такой сценарий, и по нему был поставлен фильм. Время идет, но не только быт и нравы, но и характеры и ситуации остаются неизменными. «Девчата» талантливее своих предшественников, но новизна этого фильма — главным образом в свежей натуре (лесоразработки) и в ширине экрана.

Горький любит и уважает машиниста Нила. Наши драматурги относятся к своим рабочим героям с симпатией и даже с любовью, но уважения не чувствуется, а скорее есть какая-то снисходительность, сожаление.

Мне уже приходилось писать о том, что снисходительное отношение авторов сказывается даже в фамилии героя. У Евг. Габриловича рабочий называется Захаркин, а в другой вещи — Назаркин. Не Захаров, а Захаркин — ласкательное уменьшительное. У Туров — Егоркин. У Салынского — Матвейкин. В том же номере, где была напечатана моя статья, опубликован рассказ А. Борщаговского «Седая Чайка», где героем был Сидоркин.

Идут годы — ласкательно-уменьшительное отношение к рабочему герою сохраняется у Арбузова — Серегин. В новой пьесе В. Пановой «Как поживаешь, парень?» героя — молодого рабочего — зовут Заботкин. Не Заботин, а Заботкин, обратите внимание — это очень важно.

С тревогой провожает мать Женю Заботкина в дальнюю дорогу — как сложится его жизнь? Женя — парень чистый, ему хочется повидать мир, настроен он оптимистично.

Меня подвезет кто хочешь!

Меня подвезут куда хочешь! — думает он. Но он отправляется в далекий путь, еще не зная жизни.

Жизнь готовит ему серьезные испытания. Повидал он и хорошее и дурное: его не раз обманывали, и что особенно горько — любимая женщина, он и в тюрьме побывал, да и смерти в глаза заглянул. Но он сохранил и свою чистоту и свою добро-

ту. Пройдя самые тяжелые испытания, он не стал мизантропом.

— Мир большой, дорог много... Какие города я еще увижу? Какие моря? — думает в конце пьесы Заботкин. Казалось бы, все хорошо! Но не все то хорошо, что хорошо кончается.

В пьесе Пановой немало талантливых сцен, и уже поэтому она наверняка заинтересует зрителя, который уже дома будет раздумывать, а заслуживает ли Женя Заботкин только восторженного отношения (так же как дома зритель отделял свежее от банального, жизненное — от надуманного, драматическое — от сентиментального в «Проводах белых ночей»).

Пьесу «Как поживаешь, парень?» можно было и не критиковать, если бы в Женю Заботкина влюблялись не только все присутствующие в пьесе женщины и сам драматург. В Женю Заботкина влюбилась и критик Нина Велехова. Он пишет: «...та сила сопереживания горечи или радости, которые вызывает в вас его история, относятся уже к человеку вообще, к некой живой человеческой душе, чье отражение художественно запечатлено в образе юноши Заботкина». Мне кажется, что Женя Заботкин не выдерживает такого общечеловеческого обобщения.

Велехова называет Заботкина юношей? А почему, собственно, он юноша? Ведь его история продолжается немало лет, он меняет города и профессии, повидал много людей, побывал в таких обстоятельствах, где нельзя было не повзрослеть. И тем не менее в восторженной статье критика есть одно точное слово — «юноша».

В отличие от своих предшественников, игравших только в шашки и домино, Женя Заботкин играет в шахматы. Играет он странно даже для юноши — не зная, как ходят фигуры, и даже не зная, как они располагаются, он интересуется книгой о теории дебютов. Чувствуя себя не слишком уверенно в знании русского языка, он занимается по самоучителю английским, что тоже странно, даже для юноши. Но это все, как говорится, детали. Хуже то, что проходят города, годы и люди, а юношеское в нем остается неизменным.

Женя Заботкин уезжает из деревни с деревянным самодельным чемоданом, какие теперь встречаются только в спектаклях и кинофильмах, поскольку сельпо за-

валены обыкновенными чемоданами. Проходят годы, он едет в новые места со своим прежним сундучком.

Не меняется сундучок, не меняются и его взгляды на жизнь. Все то же юношеское наивное представление о жизни, все то же неумение разбираться в людях. В пьесе не раз появляются «мысли Заботкина», но раздумья о жизни у Заботкина не появляется, хотя подумать есть о чем. Он живет по принципу: горе — не беда! Прошли годы, но у него по-прежнему только юношеские мечты о городах и морях.

Судя по восторженной статье Велеховой, пьеса «Как поживаешь, парень?» наиболее близка идеалу новаторской драмы. Новаторского здесь действительно хоть отбавляй, но драма часто подменяется драматическими эффектами. Критик считает, что Панова ведет свой рассказ «скупо и сдержанно». Но какая уж тут скупость и сдержанность, когда герой и его соперник мчатся навстречу своей гибели на машине, когда взрыв сменяется автомобильной аварией, когда герой смертельно ранен, мчится на самолете спасать его жизнь профессор, больница без электрического света, любимая идет в санитарки... Все это было порознь в разных пьесах, но все собранное вместе появляется впервые. Все это, конечно, будет будоражить зрительный зал, но ведь большой художник Панова знает же истинную цену такому «драматизму». Недаром она никогда не пользуется им в прозе.

Но критик всего этого не замечает и заканчивает свою статью следующим патетическим аккордом: «И хорошо, когда оно (искусство.— Л. М.) обращает свой строгий лик к человеку и спрашивает его всерьез:

— Как поживаешь, парень?»

Сказано величаво, искусство уже приобретает лик.

Но ведь: «Как поживаешь, парень?» — не спрашивают всерьез. Всерьез спрашивают: «Как живешь?» «Как поживаешь?», — спрашивают знакомых, а не друзей. «Парень» — тоже не говорят друзьям.

Статья Н. Велеховой называется «Мой младший друг». Каждый вправе выбирать себе друзей, но ведь в искусстве весьма важно, чтобы твой друг стал нашим общим другом, как, к примеру, произошло в свое время с «моим другом» Погодина,

как произошло сейчас с «другом моим, Колькой», которому Велехова, правда, отказывает в жизненности, но это не помешало ему стать нашим любимцем.

Режиссер А. Добротин пишет: «Существует мнение, что пьесы на колхозные темы, так называемая «деревенская тематика», не имеют успеха у зрителя». Мы насторожились: сейчас он примерами из своей практики опровергнет это предвзятое и несправедливое мнение. Увы, он его только подтверждает: «Это соответствует действительному положению вещей». Значит, существует не мнение, а положение: зритель не любит колхозные пьесы.

А за что, собственно, их любить?

Ни в одном жанре у нас нет такого унылого однообразия, как в колхозной пьесе. Здесь все по-старому, нет даже наплывов.

Новые пьесы — старые песни.

В свое время на пьесу Крона «Кандидат партии» обрушивались с упреками: а где директор завода? Хотя основными героями пьесы были молодые рабочие, — все равно, в производственной пьесе полагалось иметь все стороны треугольника. «Иркутская история» обошлась без всякой «номенклатуры», на это никто даже не обратил внимания. Новые времена!

Можете ли вы назвать хоть одну сколько-нибудь значительную деревенскую пьесу, которая обошлась бы без председателя колхоза? Мало того — в центре всех конфликтов ее не стоял бы председатель колхоза? Здесь все остается неизменным. Колхозники остаются на втором плане, молодые занимаются выяснением своих любовных дел, деды Шукари развлекают своими незатейливыми прибаутками. А подлинно сложные проблемы решает только председатель колхоза. Только ему одному полагается иметь сложную душевную жизнь. Можете ли вы назвать хоть одну пьесу, центральным героем которой был бы рядовой колхозник?

Самый выносливый зритель откажется принимать вариации одного характера. Тем более что в пьесах совпадают не только характеры, но и ситуации. Меняются лишь внешние обстоятельства. Во вчерашних пьесах обличали председателей, занимавшихся приписками, сейчас, надо полагать, созревают пьесы о председателях, увлекавшихся травопольной системой. Пред-

седатель, попадающий впросак, стал постоянным действующим лицом в колхозном спектакле; в труппах можно уже заводить амплу для таких ролей, равно как и для ролей типа деда Шукаря.

Наши драматурги упорно не замечают ни образованных рабочих в городе, ни деревенских тружеников со средним образованием. В деревне за последние годы появились миллионы горожан — это тоже пока не нашло никакого отражения в искусстве.

Все дальше и дальше проникает в деревню телевизор, доярки и полеводы слушают оперы и симфонические концерты, а в пьесах по-прежнему высшим эстетическим идеалом сельской молодежи остаются частушка и баян.

Меня порадовала пьеса В. Лаврентьева «Где-то совсем рядом». Это еще не полная победа драматурга, но успех его где-то совсем рядом, потому что здесь драматург ломает каноны и штампы колхозной пьесы, в том числе и собственные штампы. В этой пьесе есть и истинный драматизм и новые для нашей сцены люди, с необычными судьбами и сложными характерами. В этой пьесе появилось то изящество письма, которого не хватало другим пьесам Лаврентьева; оно считалось излишним, даже искусственным для деревенской пьесы. Будет обидно, если театры, напуганные холодным отношением зрителя к колхозным пьесам, в том числе и к лаврентьевским, подойдут с предубеждением к этому свежему произведению.

Важно увлечь зрителя новыми формами, новыми открытиями и находками.

Нужно терпимее относиться ко всяким исканиям, даже поощрять их и уж, конечно, не считать «наваждением», идущим к нам с Запада, тем более что с Запада к нам идет не только плохое и гнилое. Но поиски новых форм — не самое важное и, на мой взгляд, не самое трудное. Истинно художественного успеха добьется тот драматург, с героями которого зрителям будет интересно, которые очаруют зрителя высшим обаянием — обаянием ума.

Вовсе не обязательно, чтобы героем пьесы был писатель, архитектор или ученый. Дело не в образовании и профессии героя, сколько в личности автора.

В наших пьесах теперь нередко появляет-

ся лицо «от автора». Но далеко не всегда чувствуется сам автор.

Казалось бы, в драме автор должен стоять в стороне, так сказать, по законам жанра. Слова Гоголя: «Долго мне идти об руку с моими героями», — относились не только к прозе.

Никто не подошел к своим героям так близко, как Чехов.

Наши драматурги пишут теперь не только слова, но и мысли своих героев, при этом боятся смешаться с ними. Флобер говорил про свою героиню: «Эмма — это я!» Может ли Панова сказать про своего героя: «Заботкин — это я»?

Когда автор идет не об руку с героями, а соблюдая определенную дистанцию, это невольно передается и зрителю.

Было время, когда все беды драматургии валили на критику — она считалась единственным виновником слабости нашей драматургии. Когда слаба драматургия, незачем искать виновников слишком далеко — виноваты прежде всего сами драматурги. Критика, на мой взгляд, не так уж сильно влияет на работу драматурга, но она много значит для судьбы пьесы.

Мне кажется, что нашей критике больше всего мешает отсутствие объективности. Ю. Зубков в статье «Потомки Ноя» восторгается тем, что Ной проявил истинное гостеприимство, взяв в свой ковчег «чистых» и «нечистых». Я согласен с Зубковым в оценке Ноя, как первого в мире судостроителя, но не могу считать его, как считает критик, основоположником консолидации. Конечно, хорошо, что Ной спас от потопа и «чистых» и «нечистых», но разделение это осталось. Оно продолжается потомками Ноя.

Зубков долго ищет: где проходит водораздел? А он совсем рядом. Одни увлечены «Моей старшей сестрой» Володина, другие — «Моим братом» Куприянова.

Критики наши часто напоминают болельщиков, которые, болея за свою команду, не замечают ни одной ошибки у своих игроков.

Болельщики встречаются и среди драматургов. Сергей Михалков на вопрос о наиболее интересной новаторской пьесе отвечает прямо: «Друг мой, Колька!». Что ж, такая точка зрения не бесспорна, но возможна. Но, болея за свою команду —

детскую драматургию, Михалков теряет всякую объективность. Лучшим образом нашего современника он считает шофера Сергея Руденко из этой же пьесы; здесь его вряд ли поддержит сам Хмелик, ибо образ этот — слабейший в пьесе.

Константин Финн считает наиболее интересной пьесой последних лет «Якорную площадь» И. Штока, не лучшую и у Штока.

Владимир Гольдфельд на вопрос о новаторской драме отвечает: «Наиболее интересной представляется мне комедия «Хозяева жизни» Ю. Чепурина». Новаторство в «Хозяевах жизни» обнаружить трудно, а комедию — просто невозможно. Видимо, не впопыхах Чепурин назвал свою пьесу драмой.

Удивительные люди — болельщики! Они не только крайне субъективны в своих оценках, они видят и то, чего нет на поле. Играют драму, а болельщик Гольдфельд принимает ее за комедию!

Критикам не стоит уподобляться спортивным болельщикам, хотя бы потому, что в футболе выигрывает только одна сторона, в искусстве же могут выиграть обе.

Критику больше подходит роль не болельщика, а объективного судьи, который судит игру по правилам, одинаковым для обеих сторон.

Сейчас часто можно увидеть игру без правил. Или критики устанавливают облегченные правила для своих игроков, создавая невыносимые условия для их соперников.

Облегченные правила недопустимы и для хорошей команды.

Я считаю Володина одним из самых интересных и своеобразных драматургов, но меня не на шутку встревожила такая похвала в статье Д. Золотницкого: «В пьесе Володина «Моя старшая сестра», как и в «Фабричной девчонке», нет ни одного выдуманного характера и ни одного надуманного слова». Такие слова уместны не серьезному критику, а азартному болельщику, который восторженно аплодирует своему игроку.

Лессинг предупреждал: не верьте тем критикам, которые считают, что ваше последнее произведение — лучшее. «Моя старшая сестра», конечно, не лучшая пьеса Володина, во всяком случае, по силе общественного звучания она значительно ус-

тупает «Фабричной девчонке». Она и очаровывает и разочаровывает.

Начавшись естественно и непринужденно и продолжая этим известную володинскую манеру, она незаметно превращается в литературно-театральную игру. Остроумную, изящную, но все же игру!

Думаю, что и сам Володин, в отличие от своего критика, не считает свою пьесу совершенной.

Бедой талантливому, но не безупречному Володина является то, что он не имеет художественной критики. Пишут о нем много, и тем не менее художественной критики нет. Он все время оказывается объектом судебного разбирательства. Обвинители нагромождают такое количество обвинений, что защитникам приходится из тактических соображений умалчивать о его недостатках, даже если они их видят. Статьи о Володине состоят не столько из анализа его пьес, сколько из полемики с его противниками.

Одни влюбляются в сестру Володина, другие увлечены братом Куприянова! Куприянов пишет уже давно, но впервые зрители познакомились с ним по-настоящему в пьесе «Сын века». Поставленная на сцене Ленинградским театром имени А. С. Пушкина и сыгранная превосходными актерами, пьеса эта, небесталанная, но повторяющая мотивы и характеры многих пьес, вызвала интерес зрителя. Пьеса эта была положительно оценена некоторыми критиками. Ну что ж, это в конце концов не опасно. Белинский говорил, что критика стоит на одном уровне с теми произведениями, которыми восхищается.

Но дальше начинаются вещи, которые не могут не тревожить. Наши толстые журналы, как известно, почти не печатают пьес. И вот в одном из номеров «Октября» появляется пьеса Куприянова «Мой брат». Читатель подумал, что это крупное произведение, поскольку журнал в порядке исключения предоставил свои страницы пьесе. Произведение, к сожалению, значительно уступает «Сыну века». Газета «Советская культура» помещает о постановке этой пьесы в Чебоксарах большую восторженную статью, как о крупнейшем художественном событии в жизни страны. Газета эта последовательно придерживается своей восторженной позиции к этому драматургу — недаром же в одной из ста-

тей всерьез писалось о проблемах раннего Куприянова. «Театральная жизнь» также посвящает немало места этому спектаклю, не скупясь ни на текст, ни на фотографии.

Неумеренные похвалы и рекомендации этому произведению заставляют тревожиться уже не за судьбу пьесы, а за судьбу драматурга. Неужели не поучительны примеры, когда так же искусственно создавались репутации, а потом драматург с удивительной быстротой превращался из знаменитого в забытого.

На афише «чистые» соседствуют с «нечистыми» не всегда мирно, но уживаются, соревнуются. К примеру, на афише Малого театра «Весенний гром», которым так восхищается Зубков, идет в очередь с «Неравным боем», который, по его мнению, является художественным поражением.

Но сложность в том, что Ю. Зубков не просто критик, который вправе иметь свои симпатии и антипатии, а редактор журнала «Театральная жизнь», который сильно напоминает Ноев ковчег с делением на «чистых» и «нечистых».

Отсутствие объективности у критика — досадно. Но отсутствие объективности у журнала — это уже беда.

Недопустимо вести журнал по принципу ковчега — с его делением на «чистых» и «нечистых». Ведь Ной действовал в чрезвычайных обстоятельствах, а потомок Ноя — Зубков в нормальных творческих условиях.

Мы часто посмеиваемся над анкетами, а оказывается, и по ним можно кое-что узнать о человеке. Во всяком случае, по журнальным анкетам.

«Театр» просит назвать наиболее интересную драму, образ, драматурга. Отвечают на вопросы — среди других деятелей искусств — три актера Художественного театра: В. Топорков, В. Белокуров и Л. Губанов. Это художники разных индивидуальностей, разных поколений. Но ответы их удручающе одинаковы: не знаю. (Заметьте, что редакция просит назвать не безупречные, а лучшие произведения.)

Что это — высокомерие? Или элементарное незнание того, что делается где-то совсем рядом? Думается, что и то и другое вместе!

Вряд ли стоит утешаться тем, что эти

артисты не являются руководителями театра и не отвечают за его репертуар. Они наверняка входят в коллегии, советы, комиссии и прочие организации, которых в наших театрах расплодилось видимо-невидимо.

Непосредственные руководители МХАТ на анкету не отвечают, но об их взглядах на новые пьесы мы можем судить по практике театра.

В кинопрокате есть такой термин «второзванный кинотеатр». Цены в таких кинотеатрах сниженные, как в магазинах уцененных товаров. Происходит грустное явление: театр, который десятилетиями был маяком, постепенно становится второзванным. Приходя на премьеру МХАТ, зрители нередко видят пьесу, с которой они знакомы минимум год, — «Цветы живые», «Битва в пути», «Над Днепром», «Лиса и виноград», на очереди — «Милый обманщик». «Иркутскую историю» МХАТ собирался показать даже третьим — от этого спасло лишь то, что спектакль не получился.

Л. Губанов заканчивает свои ответы призывом: «Пора театру перестать играть роль драматурга!» Вот с этим нельзя не согласиться! Лишний довод в пользу разделения труда, о котором я говорил в начале статьи. Зачем театру заниматься чужим делом, тем более что он не справляется со своими обязанностями. Пора театру вернуться к роли театра!

Театр лишает зрителя одной из главных радостей — знакомства с новой пьесой. А когда-то этот театр открывал не только пьесы, но драматургов — Чехова, Горького, Вс. Иванова, Леонова и многих других. Кого открыл МХАТ за последние годы? Раздольского!

Театры наши много говорят об уважении к зрителю, но практически они мало уважают его. Как легки они на посулы и обещания и как безответственны в выполнении обещанного. Прочитайте интервью с руководителями московских театров перед началом сезона. Обещают они показать зрителю минимум десять пьес, планирует шесть, показывают три. Представляете, как было бы встречено заявление директора судостроительной верфи:

— Мне надо было построить по плану шесть кораблей, но я построил три, зато один из них не плавает.

В театре это проходит безнаказанно. Если бы с руководителей наших театров спрашивали бы с такой же строгостью, как с директоров обыкновенных предприятий, многим из них давно бы уже быть под судом за очковтирательство и приписки.

Могут сказать, что периферийные театры, в отличие от столичных, ставят много пьес. Много для данного театра. Мало — для драматургии. Наши театры обожают ставить одни и те же пьесы. Лишнее доказательство этому — нынешнее московское лето, которое стало своеобразным фестивалем периферийных театров. Для въезда в столицу требовалась, правда, оригинальная пьеса, но, получив визу, театры отыгрывались на «Океанах» и «Потерянных сыновьях».

Однообразие репертуара некоторые считают не недостатком, а добродетелью. Борис Молчанов пишет: «Оригинальничание ни к чему. Драматический театр (как правило) один в городе. И его главная миссия — знакомить своих зрителей с лучшими произведениями современной драматургии».

Очень удобно строить репертуар на основе такой теории — никаких забот!

Оригинальничание ни к чему! Но оригинальный репертуар является не только украшением, но и необходимостью каждого театра! Можно представить, какая была бы у нас бедная драматургия, если бы все театры работали по молчановскому методу. Но многие из них, к сожалению, работают именно так!

Труден и долг путь пьесы к зрителю. Как-то я написал статью об этом, она называлась «Дорога длиною в год». Многие театральные деятели считали, что я сгущаю краски. Следовало упрекать меня в другом — в приукрашивании действительности.

Дорога длиною в год — это, увы, не самая длинная дорога для пьесы!

Чтобы не быть голословным, приведу несколько примеров из своей практики. Поскольку хвастаться мне особенно нечем, меня, надеюсь, не упрекнут в нескромности.

Считается, что у первой моей пьесы «Старые друзья» была счастливая сценическая судьба. Это неверно — дорога у нее была не самая длинная, но судьба — трудная.

Пьеса писалась для студии Ленинградского Большого драматического театра имени Горького. На Художественном совете театра пьеса была единодушно отвергнута. Ее не осудили, говорили о ней даже с сочувствием, как говорят о неплохом, но безнадежно больном человеке, ее признали несценичной. «Старые друзья» не имели успеха даже у моих друзей-литераторов, говорили, что это пьеса для знакомых. В виде эксперимента первый акт пьесы все же был поставлен в студии — он провалился.

Пьеса случайно попала в театр имени Ермоловой. На читке не было такого жестокого провала, как в Ленинграде, но рукоплесканий тоже не замечалось. Одна из ведущих актрис театра отказалась от главной роли. Пьесу уже собирались начать репетировать, как репертком наложил на нее вето: считалось, что она показывает в неприглядном виде фронтовика. Лобанов стал ставить пьесу если не запрещенную, то, во всяком случае, неразрешенную.

Я на всю жизнь запомню темный подвал на Сретенке, где рождался спектакль, темный в буквальном смысле, ибо последние генеральные шли при свечах, были перебои с электричеством. Я навсегда сохранил благодарную память о Лобанове, талантливом и смелом художнике!

Прошли многие годы, я написал пьесу «Девочки — мальчики» и, признаться, обрадовался, когда ею заинтересовался Центральный детский театр; многие спектакли этого театра покоряют удивительной гармонией театральности и правды. За пьесой пришел курьер. Через некоторое время он пришел снова с пьесой и разносной книгой, я расписался в ней. Сопроводительной бумаги не было — так я и не узнал, почему пьеса отвергнута.

Незачем драматургу копить старые обиды — у каждого их настолько много, что они могут отвлечь от главного, от литературной работы. Драматург должен взять себе примером одного из леоновских героев, который говорил: «Я отвык обижаться!»

Я человек не злопамятный и вспомнил об этой обиде лишь потому, что жизнь строит подчас неожиданные и острые сюжеты. Нынешней весной я все же увидел «Девочек — мальчиков» на сцене Центрального детского театра. Произошло это, прав-

да, через три года после того, как пьеса была написана, и играли ее артисты Горьковского театра, приехавшие на смотр детских театров.

Среди поздравлявших меня были и работники Центрального детского театра. Один из них добавил не без гордости:

— Мы вашу пьесу дважды обсуждали.

Я вспомнил, что курьер приходил за пьесой еще раз.

Центральный детский театр часто называют лабораторией детской и юношеской драматургии. Но почему она так основательно «засекречена»? Мне кажется, что пьесы лучше обсуждать при участии автора — больше пользы для дела, больше соответствует духу времени.

Для «Девочек — мальчиков» потребовалась дорога длиной в три года.

Но и это не рекордный срок.

Была в минувшем сезоне у меня еще одна премьера — «Путешествие в ближние страны» — пьесы, написанной шесть лет назад. Режиссер прислал мне письмо, в котором радости перемешались с огорчениями: зрители пьесой довольны, да и рецензентам она нравится, но как смеют они утверждать, что эта пьеса не то подражает, не то продолжает «Друга моего, Кольку», она же написана раньше. Меня его огорчения ничуть не расстроили. С Хмеликом мы сочтемся славою. Важно, что изменились времена — пьеса эта была поставлена несколько лет назад одним из театров, но местные руководители считали нецелесообразным показывать пионервожатых в непривлекательном виде. Запрещать они не запрещали, но не советовали, что оказалось, впрочем, вполне достаточно для снятия готового спектакля.

Шесть лет — это тоже не рекордный срок. Сейчас репетируется моя пьеса, написанная восемь лет назад. Называется она, по иронии судьбы, «Новые игрушки».

Я успокаиваю себя шутливым лозунгом: поскольку работаем на бессмертие, торопиться некуда! И вообще пьеса, появившаяся на сцене через несколько лет после рождения за письменным столом, доставляет автору не только огорчения — она выдержала одно из самых трудных испытаний: испытание временем.

Но все же длинные дороги не могут не

беспокоить! Не из-за длинных ли дорог театр потерял литераторов, активно работавших для сцены? Всеволод Иванов, Каверин, Лев Славин, Юрий Герман были когда-то репертуарными авторами. Петкер советует привлечь в театр Паустовского, забыв, что он уже привлекался и у него шло несколько пьес. Павел Нилин переживает вторую молодость и пишет очень интересные повести; тут тоже, вероятно, забыли, что и эта фамилия была на театральной афише. Леонов написал свою последнюю пьесу пятнадцать лет назад. Симонов, который был когда-то одним из самых репертуарных авторов, лет десять не писал пьес.

Печально, что прозаики редко обращаются к театру. Но уж совсем тревожит то обстоятельство, что профессиональные драматурги уходят в прозу — этого никогда не было в истории советского театра, а может быть, и вообще в истории театра. Об этом нужно серьезно задуматься!

Александр Крон пишет очерки и роман. Назым Хикмет пишет роман. Сальвинский пишет роман. Файко — мемуары. Штейн — не то мемуары, не то изобретает какой-то новый жанр, во всяком случае, пишет он не пьесу, а книгу.

И беда не только в том, что уходят опытные мастера, а в том, что слишком мало приходит на сцену новых, молодых литераторов. Как много за последние годы влилось свежих молодых сил в прозу, поэзию, кинематографию и как ничтожен этот приток в театре.

Одним из самых ярких событий прошлого литературного года была повесть молодого литератора Г. Владимова «Большая руда». Владимов начинал как блестящий театральный критик, и ему, казалось бы, по всем признакам следовало идти на сцену. Но он выбрал другую — прозаическую дорогу.

Драматург хочет доказать, что он может обойтись без театра, что ему не обязательно писать пьесу, он может писать и роман. Театр хочет доказать, что для спектакля ему не обязательна пьеса, он может поставить роман и даже письма.

Толку от таких доказательств для зрителя мало. Зритель выиграет, когда драматург будет писать пьесы, а театр их ставить.

В. Суханов (г. Киров) оформление к «Ленинградскому проспекту». Легко обнаруживаются стандартные приемы и в цветовом решении спектакля. «Четвертый» в Ленинградском Большом драматическом театре оформлен в сочетании белого, черного и немного красного, «Всеми забытый» в ЦТСА — белое, черное и слегка красное, «Цирк зажигает огни» в Московском театре оперетты — то же самое.

Часто оформление считается «новаторским» лишь потому, что сделано с применением новых материалов. Во многих спектаклях театра Моссовета, Московской оперетты, театра имени Маяковского художники независимо от смысла и стиля пьесы укутывают сцену в пластические покрывала, отчего она становится похожей на полиэтиленовый мешок для хранения костюмов.

Под «современными» решениями нередко понимается только демонстрация приема: вместо стены — рама, окна на фоне бархата, вместо задника с изображением города — контуры домов и т. д.

Удачно найденный в некоторых спектаклях прием проекции стал обязательным приложением чуть ли не каждого оформления современной пьесы во всех театрах столицы и периферии.

Штампы появились даже при оформлении одной пьесы. Так, например, «Океан» Штейна приобрел свою «спецодежду» — косо повешенные кулисы, две-

три детали интерьера и задник с изображением туманных пятен.

На обсуждениях спектаклей нередко выступают критики, которые, ратуя за «современный стиль», главным принципом этого стиля утверждают «лаконизм» и «условность». Естественно, что приемы, ставшие самоцелью, приводят к печальным результатам.

Наблюдается любопытное явление: сегодня исторические пьесы — из эпохи Возрождения, XVIII и XIX веков — оформляются лучше современных. Не потому ли, что, осваивая материалы истории, художник подходит к ним смелее, свободнее, решительнее обобщает, творчески фантазирует, а берясь за современность, теряет, робет, прячется за документализм. Журнал «Огонек» становится главным, если не единственным, «энциклопедическим справочником» жизни для такого художника, в результате современность предстает в его оформлении робко, натуралистично, лишенной поэзии театра.

Истоки новаторства формы — в новом содержании, в самой жизни.

Совершенствуется, обогащается палитра художественных средств современного театра, формируются новые творческие стили, формы и жанры. Успешное развитие «изобразительной режиссуры» — залог дальнейшего роста театрального искусства.






**М. Рогачевский**

## ИСХОДНАЯ ПОЗИЦИЯ

### 1. Доверие и потребительство

еатральные старожилы рассказывают, что однажды к Вл. И. Немировичу-Данченко пришел начинающий драматург и стал жаловаться на отсутствие интересных сюжетов.

— Хотите, я вам предложу? — спросил Владимир Иванович.

— Конечно! — обрадовался автор.

— Тогда слушайте: благородный молодой человек влюбился в девушку, а она отдала свое сердце другому, недостойному...

— Ну, как банально, — разочаровался драматург.

— Разве? А вот Грибоедов написал «Горе от ума»!

Неизвестно, произошел ли этот случай на самом деле, но если бы его не было, то стоило бы выдумать.

Перед нами воочию столкнулись два диаметрально противоположных взгляда. Там, где для одного — набившая оскомину мертвая схема, для другого — бесконечное многообразие явлений действительности, в чем-то сходных и вместе с тем всегда различных. Один не видит вокруг себя ничего нового, увлекающего, а другой убежден в магической силе творческого преобразования как будто бы знакомых явлений.

Исходная позиция первого — равнодушное потребительство, исходная позиция второго — доверие к художнику, жгучий интерес к его индивидуальности, к миру его мыслей и образов.

Все настоящее в искусстве возникало из высокого доверия друг к другу, из эстетического единомыслия.

Доверие сливает воедино категории морали и творчества. Оно представляет собой сплав многих хороших и чистых чувств: веры не только в то, что художник сделал, но и в то, что он может сделать, дружеского участия, взаимного уважения, сердечной привязанности и любви, да, да — совершенно прав И. Шток — неистребимой любви к таланту.

Доверие — понятие емкое и очень дорогое. Его, быть может, нам особенно не хватало в годы культа личности, когда всяческая подозрительность, придирчивость считались иными чуть ли не гражданской доблестью. Когда в советском художнике заранее охотно предполагали отсутствие патриотизма. Когда появились люди, которые говорили, что «Бронепоезд 14-69» ставить не следует, так как эта пьеса недостаточно патриотична в некоторых своих эпизодах, что «Одна ночь» амнистирует де-

зерира, что «Золотая карета» пессимистична, что «Кремлевские куранты» негожи, так как показывают нашу страну разоренной после гражданской войны, что «Годы странствий» прославляют распущенность среди молодежи, что инсценировка «Поднятой целины» не способствует консолидации нашего общества. Забытую ныне пьесу А. Якобсона «На грани ночи и дня» сняли с постановки потому, что она кончалась смертью главного героя.

И кто знает, сколько великолепных произведений остались ненаписанными, засохли на корню, сколько плодоносных замыслов не реализовано по той причине, что авторы их в трудное для себя время не встретили доверия и поддержки, твердого локтя друга.

Доверие писателя и театра — не безоблачная идиллия, не взаимное отпущение грехов. Оно достигается нелегко и проходит иной раз через суровые испытания.

Жизнь дает нам хорошие примеры творческой дружбы. Нельзя пройти мимо отношений Н. Погодина с МХАТ. Четыре погодных спектакля осуществил театр за двадцать лет и ныне приступает к работе над новой пьесой писателя — «Альберт Эйнштейн». За эти годы накопилось немало хорошего и немало взрывчатого. Были совместные радости и огорчения, разочарования и успехи. Но приобретенный опыт тем и ценен, что достался недешево, что нажит и выстрадан в итоге большого труда. Пена будней всплывает наверх и уносится прочь, счет взаимных претензий забывается, а спектакли остаются — и это главное.

Однако в общении театров и драматургов многое вызывает беспокойство.

Давно уже было замечено, что наши недостатки не что иное, как гипертрофия наших достоинств. Искренне желая «дотянуть» пьесу до «благопристойного» уровня, причисывая и приглаживает ее, театр сплошь и рядом вместе с изъянами устраняет и лучшее, что есть в ней, — своеобразие, свежесть авторского взгляда. И тогда подтверждается старая шутка, что телеграфный столб — это хорошо отредактированная сосна. Сосна полна извилин и шероховатостей, но она неповторима, как все живое. А достоинство телеграфного столба — в соответствии стандарту, что противопоставлено искусству.

Иногда работа с драматургом принимает масштабы, уничтожающие ее изначальный смысл. Пьеса переписывается десятки раз, одни образы исчезают, другие появляются, меняются места действия, от «зерна» авторских намерений не остается и следа, текст сочиняют все участники спектакля, вплоть до суфлера, растерянный драматург соглашается на все, лишь бы поскорее вышел спектакль, и к премьере становится совершенно непонятно, кто же в действительности написал пьесу. Каждый убежден, что львиная доля в ней принадлежит ему, и от души недоумевает, почему на афише красуется совсем другая фамилия.

Здесь взят преувеличенный, почти невероятный случай, но в нем есть доля правды. Надо всерьез подумать о допустимых границах и пределах участия театра в работе над пьесой.

Ныне эти границы и пределы поистине безбрежны. Мало того, вторжение театра в авторский процесс прямо предусмотрено действующим типовым договором, в котором указано, что театр вправе требовать, именно требовать, любых исправлений и поправок, а драматургу предоставлено лишь одно право — эти требования выполнять. Если же писатель окажет сопротивление, ему грозят различные кары, вплоть до расторжения договора и взыскания выплаченных сумм.

Редко кто из «уважающих себя» режиссеров начинает репетировать пьесу в том виде, как она сдана в театр. Он обязательно станет убеждать автора в необходимости переделок. Да каких! Вспоминается, как один молодой режиссер прочел предложенную ему пьесу, основное действие которой происходило в тихом районном городке, где встретились после длительной разлуки старые фронтовые друзья. Видимо, пьеса не очень понравилась режиссеру. И он сказал, что согласен на постановку только в том случае, если пьеса начнется так, как видит он: один из героев встречается другого на бойкой железнодорожной станции, у буфетной стойки, среди табачного дыма и пустых пивных бутылок, под шум и гогот пьяной компании. Все это было рассказано с настроением и щедрой выдумкой, но... не имело никакого отношения к уже написанному произведению. Мог ли выйти толк из контакта этих одаренных художников? Конечно, нет.

Никто не собирается оправдывать литераторов, несущих в театр наспех сработанный полуфабрикат и ожидающих, что все остальное будет за них сделано. Именно они главным образом компрометируют тяжкий труд драматурга. Но беда тому театру, который наивно поверит в свое всемогущество и возьмется за коллективное сочинительство. Тут добра не жди, ибо театр пьесы писать не может и не должен.

Его обязанность — помочь автору сценически выразить свои намерения, добиться вместе с ним наибольшей активности драматического действия, уточнить композицию и расстановку противоборствующих сил. Но вмешательство в идейно-образный строй пьесы, в судьбы персонажей, смещение авторского замысла представляется мне неправомерным, если не говорить об исключениях, подтверждающих правила.

Вл. И. Немирович-Данченко неоднократно повторял, что театр может не брать пьесу, если сомневается в ней, а коли взял — обязан отвечать за ее достоинства и слабости, должен идти с автором до конца.

Театральный ретроград А. Р. Кугель яростно боролся против губительного, по его мнению, засилья литературы, за творческое всевластие актера, как главного персонажа сценического искусства. Потом наступило мимолетное время режиссерского диктата. Сейчас теоретически для нас непреложен авторитет драматурга — идеолога театра, но только теоретически.

А на практике то и дело видишь, как принижается роль и значение советской пьесы, часто не без ведома и молчаливого согласия самих писателей. Театры, увязнув в бесконечных доработках, начинают утрачивать бережное отношение к пьесам. Текст даже хорошего автора засоряется (привыкли к плохим!) отсебятинами, повторами, междометиями и тем неразборчивым бормотанием, что на актерском языке называется «гур-гур». Язык персонажей теряет свою выразительность, а пьеса в целом — литературные кондиции. В результате театры, тоскующие по настоящей пьесе, оказываются не в состоянии подняться до нее, когда она наконец-то попадает к ним в руки. Именно так случилось с пьесой Б. Горбатова «Одна ночь» в Малом театре.

Ставя классиков, мы считаем своим дол-

гом уважительно передавать их поэтику. Мы говорим «театр Шекспира», «театр Чехова» и понимаем, о чем идет речь, так как сложилась определенная традиция интерпретации этих корифеев мирового театра, отнюдь не ограничивающая возможностей новаторского подхода к ним.

Но не пора ли всерьез подумать о том, что такое сценический почерк Погодина, Леонова, Арбузова, имея в виду воплощенные художественной манеры и рельефные творческие особенности крупных советских драматургов, право же похожих друг на друга только в униформе некоторых наших спектаклей.

Можно ли говорить о стиле Л. Леонова, если представить себе его пьесу на обнаженной сцене с абстрактно символическим изображением яблока посередине, вне леоновского поэтического и вместе с тем предметного, очень вещного восприятия мира? Можно ли свободно раскинувшуюся во времени и пространстве «Иркутскую историю» и камерную компактную «Гостиницу «Астория» открывать одними и теми же универсальными режиссерскими отмычками? «Дорога цветов» театра Кабуки, ставшая в театре имени Маяковского «дорогой героиней», воспринимается в пьесе А. Штейна как спорная и интересная находка. Но, повторенная в «Иркутской истории», она превращается в отработанный театральный прием. В этих темпераментных и впечатляющих спектаклях не видно стиля автора, здесь торжествует стиль режиссера, прихотливая фантазия большого художника, ставящего в первую очередь себя, а потом уже драматурга.

Театральная броскость, скульптурная четкость, стремительная смена светотеней «Оптимистической трагедии» резко контрастны углубленно-сосредоточенному и внутренне-напряженному течению действия «Варваров». Не зная заранее, трудно предположить, что обе работы принадлежат одному и тому же режиссеру.

В неожиданности режиссерского перевоплощения кроется одна из притягательных сторон современного театра. Самодемонстрация в конечном счете ведет к ограничению. За последние годы с разных сторон раздаются голоса, направленные против формулы Вл. И. Немировича-Данченко: «Режиссер должен умереть в актерском творчестве». В этих словах усматривают

умаление личности режиссера. Удивительное заблуждение! Обрывая мысль Немировича-Данченко, опускают вторую, столь же важную ее часть, заключенную в библейском выражении: «...если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода». Что может быть выше этой образной оценки? Здесь заключена вся суть творчества актера и режиссера.

Так вот, хочется продолжить знаменитую формулу. Режиссер должен умереть не только в актере, но и в авторе, для того чтобы заново возродиться в спектакле. Вот тогда он заживет большой и непреходящей жизнью в искусстве, наиболее полно проявит свою индивидуальность. Именно таков путь всех больших мастеров советской режиссуры.

Если в общении театра и автора есть взаимная принципиальность и требовательность, подлинное доверие и уважение — дело пойдет, как бы трудно оно ни складывалось. Если же нет — а природа, как известно, не терпит пустоты, — тогда вперед выступает потребительское отношение друг к другу.

Потребительство — неприятная болезнь нашего театрального дела.

Потребительство наступает тогда, когда драматург неистово требует, чтобы театр ставил любую его пьесу, даже явно неудачную.

Потребительство — это когда театр ищет просто пьесу, а не близкого себе автора, бежит от творческого риска, ориентируется на «верняки», хочет делить с писателем только победы, а поражения целиком относит за его счет.

Потребительство — это когда критик, не чувствуя себя участником общей работы, подходит к явлениям искусства предвзято, дегустаторски, безжалостно укладывая живое творение в прокрустово ложе своих шатких концепций.

## 2. Критик на ринге

Нельзя без чувства горечи и досады читать статью Д. Золотницкого «После драки кулаками машут» (журнал «Театр», № 9).

Самое дорогое для Д. Золотницкого — хорошая «драка». Именно так именует он острый конфликт. Он темпераментно у-

верждает, что в нашу драматургию проник злостный вирус «примирительной поспешности», из-за чего драка между героями идет не так бойко, как ему хотелось бы, а главные носители этой эпидемии...

Впрочем, читайте сами: «Кредо драматурга А. Штейна и теоретика 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 ли бы хоть до драки, что ли!»

Элегантно сказано, правда?

Как видно, для того чтобы показать, как надо драться, Д. Золотницкий начинает с удара по пьесе А. Штейна «Персональное дело». Критика не устраивает степень смелости писателя, который чуть ли не первым в драматургии открыл огонь против мрачных явлений, порожденных культом личности, против клеветника и доносчика Полудина, до виртуозности ловко шельмовавшего честных людей. Драматург обнаружил и воспроизвел жизненно насущный конфликт своего времени, затрагивавший сердца многих. По общему мнению, пьеса не была свободна от серьезных слабостей. Исход борьбы предreshался задолго до конца, напряжение к финалу спало, эмоциональный накал событий оказывался сниженным. И все же пьеса вызвала взволнованный отклик зрителей. Она отстаивала рядового советского человека, помогала установлению атмосферы внимания, дружелюбия и доверия. Она была той ласточкой, которая делала весну.

Однако Д. Золотницкому ясно, что пьеса своей задачи не выполнила: она оказалась «куцей» по сравнению с жизнью, и поэтому от нее «пошли пузыри».

Главное обвинение Д. Золотницкого строится на одной реплике. В финале Хлебников говорит о Полудине: «Кажется, был такой», — выражая свое конечное превосходство над ним в итоге недешево стоившей борьбы. Превосходство, приводящее к тому, что Полудину надо перестать быть самим собой, если он хочет остаться в нашем обществе. Именно в этом смысле он «был», хотя, фактически, существует. Но Д. Золотницкому выгоднее все истолковать буквально, а если сказать прямо — извратить. «Кажется, Полудин был, но может быть, и не был», — размышляет критик. И решает, что

для А. Штейна «был» — то и нет. Путем т... пытается дис... якобы «о ко... зе». Хорош к... человеку!

В свое вр... «Дайте мне... невинным и... виселицу». шел всесиле... достаточно... над пьесой...

Во всяком... сен: «В «Пе... видуому, ут... культа лич... XX съезда...

Хотелось... утверждало... не затрудня... аргументац... фальсифика... шей.

«Не к че... сандра Ива... шему о сво... ном номере... ему довел... критик тве... нас всех за... ших бессле...

На прот... может рас... ведения по... писал боев... темы», пр... зия — в п... «теории по... и «принци...

Досадуя... неудачной... И. Ильин... вает ему в... «Волга-Во... кратизмом...

Провозг... ностью, к... где она и...

К сторо... фликта»... шенно не... да Зорина... становке...

для А. Штейна он «не был». А раз «не был» — то никакого столкновения в пьесе нет. Путем таких софизмов Д. Золотницкий пытается дискредитировать пьесу, в которой якобы «о конфликте говорят, как о конфузе». Хорош конфуз, чуть не стоивший жизни человеку!

В свое время кардинал Ришелье сказал: «Дайте мне шесть фраз, написанных самым невинным из людей, и я отправлю его на виселицу». Поистине наш критик превзошел всемогущего правителя Франции. Ему достаточно всего трех слов, чтобы учинить над пьесой гражданскую казнь.

Во всяком случае, приговор им уже вынесен: «В «Персональном деле»... вопреки очевидному, утверждалось, будто последствия культа личности были преодолены еще до XX съезда партии».

Хотелось бы узнать: кем и когда в пьесе утверждалось это? Ответа не найти. Критик не затрудняет себя поисками доказательной аргументации, и поэтому часто происходит фальсификация, искажение очевидных вещей.

«Не к чему вспоминать», — говорит Александра Ивановна Хлебникову, рассказывавшему о своей поездке в Челябинск, о уютном номере с тусклой лампочкой, в котором ему довелось провести несколько дней. Но критик твердит, что жена героя призвала нас всех забыть о полудинных, как «сгинувших бесследно».

На протяжении всей статьи критик не может расстаться с избранным им методом ведения полемики. Е. Суркова, который написал боевую книгу «На драматургические темы», проникнутую пафосом мысли «поэзия — в правде», он объявляет поборником «теории показухи» (где она, эта «теория?») и «принципа умирающего конфликта».

Досадуя по поводу одной действительно неудачной формулировки в воспоминаниях И. Ильинского, Д. Золотницкий приписывает ему нелепое утверждение, будто фильм «Волга-Волга» начисто покончил с бюрократизмом.

Провозгласив себя борцом с бесконфликтностью, критик не раз обнаруживает ее там, где она и не ночевала.

К сторонникам «теории затухающего конфликта» (ох, теорий-то сколько!) он совершенно неожиданно причисляет и Леонида Зорина — известного пристрастием к постановке сложных вопросов современности.

О его новой пьесе «Друзья и годы», пожалуй, самой крупной из всего, до сих пор созданного драматургом, Д. Золотницкий судит по спектаклю, поставленному в Ленинграде. Как-то неудобно напоминать не первый год пишущему критику, что пьеса и самый удачный спектакль далеко не адекватны.

«Л. Зорин хочет досказать 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», — пишет критик. Затронуть все даты? Коснуться всех вопросов? И это называется «интересной чертой замысла»? Даже попытка одобрения превращается у Д. Золотницкого в свою противоположность. Не зря в свое время возопил Чацкий: «Не поздоровится от этаких похвал».

Отличие «Друзей и годов» от других пьес сходного жанра, конечно, совсем не в том, что Л. Зорин хочет объять необъятное. И поллушки бы не стоила тогда его задумка.

Замысел автора внешне прост и внутренне сложен. Конфликт многих драматических хроник, будь то столь далекие друг от друга «Пер Гюнт» и «Годы странствий», строился на горестном противоречии между прекрасной мечтой героя и несбывшимся идеалом. У Л. Зорина все обстоит по-иному: его юные герои вступают в мир, полные веры в будущее, и через двадцать пять лет, подводя итоги сделанному, убеждаются, что... все их желания сбылись. Они получили то, что хотели. Скромный застенчивый врач Гриша Костанецкий мечтал о покое, уюте, преданной жене, и он это получил. Блистательный честолюбец и любимец женщин, Юрий Державин мечтал о служебной карьере, о власти над людьми, о славе — и удача коснулась его своими сверкающими крылами. Неумный, непоседливый Владимир Платов никогда не думал о себе, он хотел построить город — и своей цели достиг.

Вот здесь-то выясняется, какова действительная цена мечты каждого.

Державину казалось, что счастье возле него — стоит лишь протянуть руку. Но он хотел только получать, любой ценой, ценой несчастья других, ценой подлости и двурушничества. И в конце концов, имея «все» в

мещанском смысле, он потерял все в смысле духовном, человеческом. С трудолюбием муравья сооружал Костанецкий прочное семейное гнездо. Однако он теряет родного сына, которому не по душе затхлый покой отцовского дома. Володя Маленький завидует Платову, который знает что-то, неизвестное ему, но самое важное в жизни. Наверно, во сне ветер дальних странствий овеивает его непокрытую голову и зовет в необжитые края строить новые города, отдавать себя людям. И мы верим: Володя Маленький отыщет Володю Большого. Бобыль Платов обретет сына, наследника, и эстафета поколений попадет в надежные руки.

Жизнь продолжается, она идет вперед, она полна новых трудностей, борьбы и свершений. В этом ее очарование и мудрость, ее сокровенная диалектика.

А Д. Золотницкий хочет привести в пьесу мысль о том, что, дескать, развития нет, «все так же плещут волны», «течет море житейское», жизнь, подобно спасательному кругу, совершает полный оборот и возвращается на прежнее место. И что «нет этой сегодняшней юности особого дела до прожитого отцами и матерями». Но ведь это неправда!

Мысль о неуклонном поступательном движении жизни, о победе творческого, созидательного начала над потребительским определяет проблематику пьесы, ее построение и художественные особенности.

Дух историзма господствует в «Друзьях и годах». И это показательно для нашей драматургии. Герои пьесы проходят через сложный контрапункт важнейших исторических событий и органически зависят от них. «...Обстоятельства в такой же мере творят людей, в какой люди творят «обстоятельства», заметили Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии», и этот принцип лежит в основе пьесы.

Двадцать пять лет жизни Родины отражаются в изменениях характеров и мировоззрения персонажей. Романтика первых пятилеток — это звонкая молодость героев. События 1937 года — пора размежевания позиций. Година войны — проверка мужества. Послевоенные испытания — столкновение двух стилей жизни: честности, стойкости и приспособленчества. Разоблачение культа личности — выход на новые рубежи для дальнейшего продвижения вперед.

Надо ли говорить о том, какие огромные трудности подстерегают автора на избранном им пути? Тесно, очень тесно действующим лицам в пьесе. Между ними идет настоящая борьба за жизненное пространство. Для некоторых не хватает места и времени. И все же композиционный прием автора верен.

Он вяжет в тугие узлы коллизий решающие моменты в судьбах страны и героев, оставляя за пределами сцены второстепенное частное, побуждает многое додумывать самому.

Пьеса похожа на айсберг. Под водой, в ее основании, лежит гораздо больше, чем наверху, и докопаться до этого театру, читателю, зрителю интересно. Шестидесят раз при переполненном зале показал театр пьесу в одном сезоне! Это ли не знак громкого успеха, хотя грустно сознавать, что театр эксплуатирует свою работу так беспощадно, «на износ».

Но вернемся к пьесе. Ее сквозное действие держится на поворотах характеров и отношений, неожиданных, иногда парадоксальных, но неизменно прочно мотивированных. Это настоящая драматургия, а не иллюстрация, потому что в пьесе отобраны эпизоды, концентрирующие существо характера героев.

Принцип, избранный Л. Зориным, разумеется, не единственный, но он плодотворен, так как позволяет перекинуть мост от изображения отдельных картин жизни, распространяемых пока в нашей драматургии, к воплощению картины эпохи.

Об этом тридцать лет назад сказал К. С. Станиславский: «Я часто не чувствую, что за кулисами сцены есть еще большой, обширный мир и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами и определяет сценические события».

Д. Золотницкий утверждает, что драму следует строить на острых конфликтах. Истина бесспорная. Но в чем выражается острота сшибки характеров, как ее понимать? Для критика она исчерпывается чисто сюжетными столкновениями. Подобно начинающему драматургу, который счел банальным сюжет «Горя от ума», Золотницкий сводит содержание пьесы к фабуле.

Глубоко конфликтная драматургия Чехова вовсе не отличается внешней «остротой», столь милой сердцу критика. Ему больше

всего нравится, что дядя Ваня стреляет в профессора Серебрякова. В этом он видит остроту их столкновения. А разве не гораздо конфликтнее, когда в конце пьесы профессор Серебряков, согласно ремарке Чехова, «целуется с Войничем три раза» и дядя Ваня говорит: «Все будет по-старому». Вот в чем трагедия чеховского героя: примирение состоялось, все будет по-старому, и надо жить, а жить нечем. И это гораздо страшнее нелепого, случайного выстрела дяди Вани, за который ему самому стыдно.

А есть ли острота конфликта в «Вишневом саде»? Как там насчет «рукоприкладства»? Ни в кого не стреляют, никого пощедрински «не погрбают заживо», кроме разве бедного Фирса, да и то забытого не от принципиальных расхождений, а по барской небрежности. Так, может, и «Вишневый сад» пустить по рубрике «затухающего конфликта»?

Мелодрама Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», равно как, скажем, «Кручина» И. Шпагинского, отнюдь не страдали отсутствием конфликта. Наоборот, он бил в них ключом. И что же, пьесы эти перешагнули через десятилетия? Нет. В них был конфликт, но не было своего времени.

Конфликт необходим, но он важен не сам по себе. Он должен воплощать закономерности эпохи. Не в абстрагировании от конкретно-исторической обстановки, не в выхватывании из общей панорамы жизни отдельных изолированных штрихов, не в схоластическом «обострении», а в наиболее концентрированном выражении единства общественной борьбы и личных коллизий, в сгустках характера современного человека заложен секрет значительности и долговечности драматического произведения. Именно отсюда надо бы вывести критерий подхода к оценке наших пьес.

Недавно Л. Рахманов закончил новую пьесу — «Камень, брошенный в тихий пруд» — плод давней и выношенной работы. Написанная в свойственной писателю неторопливой, раздумчивой манере, она не содержит душераздирающего конфликта. Хотя пьеса обращена к Отечественной войне, нет в ней предателей и диверсантов.

И тем не менее пьеса подлинно конфликтна и современна. Персонажи пьесы, люди сугубо штатские, волей судеб оказываются на переднем крае. И война, точно сильнейший химический реактив, выявляет

подлинное существо людей, в мирное время прикрытое многими наслоениями. «Сереньким» покровительственно звала видная, статная Александра Васильевна своего мужа, инженера Вересова, тихого, незаметного служащего большого завода, да и он сам, наверно, поверил в это. Но пришел час генеральной проверки, разогнулся незаметный человек и повел за собой людей. И оказался совсем не сереньким, а ярким, героическим, красивым своей неброской, но притягательной душевной статью, нужным не только дочери Вике, но и другим, кроме разве жены. «Знаете, какого человека вы потеряли? — говорит жене Вересова бойкая, разбитная Аглая, пожалуй, впервые на войне узнавшая настоящее чувство. — Если от него после этого боя половинка останется, то и той вам много».

Эта военная, но не батальная пьеса удивительно человечна. Она обильно населена скромными и душевно богатыми людьми, совсем не похожими на обычные литературные образы, но очень сходными с теми, кого мы знаем в жизни. Овеянная духом сегодняшнего времени, она обращена не к прошлому, а к настоящему. Ключ к ее пониманию дает монолог о форточках, которые надо открывать в каждом человеке, для того чтобы не застаивался воздух в его доме и выходило наружу все лучшее, что в нем есть. «Настоящим форточником» называют в пьесе секретаря райкома Пчелку, но, по правде, им бы следовало назвать Леонида Рахманова, открывшего новые возможности и в своих героях и в самом себе.

Самый главный на земле талант — интерес к человеку, — убежденно заявляет Л. Рахманов, и под этой программой хочется подписаться обеими руками. Она вытекает из гуманистической природы нашего общества.

Не надо ли и нам всем побольше интересоваться человеком? Искать и находить лучшее вокруг нас, в людях, в искусстве.

О статье Д. Золотницкого, пожалуй, не стоило бы столько говорить, если бы в ней со всей наглядностью не сосредоточилась позиция недоброжелательства.

Разное отношение к действительности, к драматургии, к дару художника — вот в чем корень нашего спора.

Восточная мудрость гласит: если смотреть вниз, то можно увидеть лужу, а можно увидеть звезды, отражающиеся в воде.

А. Богуславский, Вл. Диев

## НЕУМИРАЮЩИЕ ТРАДИЦИИ

**К**ого не волнует завтрашний день советского театра и драматургии? Театра и драматургии коммунистического общества?

64

Какое жизненное содержание вберет в себя сценическое искусство и в какие новые художественные формы оно воплотится?

Все мы чувствуем, что театр сегодня находится на важнейшем рубеже.

Не отсюда ли необычайная острота и страстность творческих споров?

И один из главных вопросов, вокруг которых разворачиваются бои, — стиль современного искусства.

В чем главный просчет тех, кто прокламирует некий универсальный, единый стиль этого искусства? В том, что они растворяют коренные особенности социалистического реализма в едином потоке эстетических исканий «атомного» века. В том, что они не видят всего своеобразия, всей исторической новизны нашего советского искусства.

Прочную опору в борьбе против этих заблуждений дают почти полувекковой опыт истории советской драматургии, богатые традиции, сложившиеся в процессе ее развития.

Имеем ли мы право отгородиться от славного прошлого нашего искусства, перечеркнуть его завоевания?

Давно проблема традиций советской драматургии не приобретала такой актуальности, как сегодня, когда столь повысились требования к драматургам, когда народ ждет от них произведений широкого дыхания, большой мысли, ярких характеров.

Между тем, перечитывая одну за другой новейшие пьесы, невольно ловишь себя на том, что иные наши драматические писатели досадно мало обращаются к драгоценному опыту, накопленному советской драматургией в прошлом, к ее классическим страницам.

Разве не очевидно, например, что именно романтика коммунистического труда призвана главенствовать сегодня в драматургии, что само наше время взывает к действительному, творческому развитию славных горьковских традиций поэтизации труда.

Однако пьес, которые бы слагали взволнованный гимн труду, глубоко раскрывали бы красоту, богатство души советского человека, стоящего на трудовой вахте, — члена бригады коммунистического труда, покорителя целины, ученого, отдающего весь свой большой талант раскрытию тайн природы, и т. д., — таких пьес у нас еще очень

и очень мало, гаем, далеко н

Как пригоди торские откры мы творческог

«Человеческ чально называ ты». Человеке ству, являютс ибо основной употребить из го, — «социа

зитор нового организатор с

ганическое со атмосферы тр

ски-пафосным раскрытием

вот к чему п творческая п

поре» и «Мое А разве драматурги т

рую условно ной драмой?

Интеллекту из исконных гии, какие б

ральной лин дельных эта

Традиция Горькому. В боролся за д

«самым дра сти являет стремящийся

лях полного ства»<sup>1</sup>. Следуя Го

ветской эпо жание свои но-обобщаю

Вспомним жайший уч ских драма советская д

ское, творче тельности», «внешней а

ской творче

<sup>1</sup> М. Горь 1953, стр. 426.

<sup>2</sup> Из матери



и очень мало, а те, которыми мы располагаем, далеко не во всем нас удовлетворяют.

Как пригодились бы здесь подлинно новаторские открытия Н. Погодина, пионера темы творческого труда в советском театре!

«Человеческая рапсодия» — так первоначально называлась его пьеса «Аристократы». Человеческими рапсодиями, по существу, являются большинство пьес Погодина, ибо основной объект их поэтизации, если употребить известное выражение Горького, — «социалистический труд, как организатор нового человека, и новый человек, как организатор социалистического труда». Органическое сочетание горячей, напряженной атмосферы трудовых будней с романтически-пафосным строем, с одухотворенным раскрытием внутренней красоты героев — вот к чему призывает наших драматургов творческая практика автора «Поэмы о топоре» и «Моего друга».

А разве достаточно используют наши драматурги традиции в той области, которую условно можно назвать интеллектуальной драмой?

Интеллектуальная насыщенность — одна из исконных традиций советской драматургии, какие бы отклонения от этой магистральной линии она ни испытывала на отдельных этапах своей истории.

Традиция эта восходит прежде всего к Горькому. Вспомним, с какой страстью он боролся за драматургию мысли, считая, что «самым драматическим героем современности является человек миропонимания», стремящийся «изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства»<sup>1</sup>.

Следуя Горькому, лучшие драматурги советской эпохи стремились пронизать содержание своих пьес светом большой социально-обобщающей, партийной мысли.

Вспомним, как настойчиво ратовал ближайший ученик Горького, «староста советских драматургов» К. Тренев за то, чтобы советская драматургия давала «философское, творческое отражение правды действительности», а не довольствовалась лишь «внешней актуальностью» в духе рапповской творческой практики<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> М. Горький, Собрание сочинений, т. 26, М., 1953, стр. 420.

<sup>2</sup> Из материалов личного архива К. Тренева.

Знаменательно, что Ал. Толстой, говоря о коренных недостатках советской драматургии, сетовал: у нас нередко в драматическом писателе «изобразитель отстает от мыслителя»<sup>1</sup>.

«Сегодня в драматургии,— писал Л. Леонов,— нужны не профессионалы, способные изготовить развлекательное зрелище в четырех актах, но прежде всего мыслители, которых наша страна высылает вперед...»<sup>2</sup>.

Не по этому ли пути шли и идут Вс. Вишневский, А. Афиногенов, И. Сельвинский, А. Файко, А. Арбузов и другие?

При всех обнадеживающих тенденциях в развитии нашей сегодняшней драматургии все же очевидно, что даже и некоторым серьезно и вдумчиво написанным пьесам последних лет не хватает глубины и богатства идейного содержания, постижения исторического смысла современной действительности, смелости выводов — именно того, что как раз и составляет силу традиции горьковской драмы.

В связи с этим заслуживает поддержки стремление С. Алешина ввести в свою пьесу «Все остается людям» споры идейно-философского характера, поднять их до высоты столкновения мирозерцаний.

Диалог академика Дронова и священника Серафима — это борьба между материалистическим и идеалистическим взглядом на сущность бытия, на предназначение человека. При этом она наполняется современным, сегодняшним содержанием, связанным с огромными победами советской науки, штурмующей небо, вырывающей у природы одну за другой ее вековые тайны, а с другой стороны, с вынужденными усилиями религии искать новые лазейки, для того чтобы сохранить свою власть над человеческими душами.

И все же от спора, который ведется в пьесе Алешина, хотелось бы большей остроты, большего богатства и тонкости аргументации. Некоторые высказывания Дронова отдают, к сожалению, пафосом общих мест.

В свое время А. М. Горький писал А. Афиногенову по поводу его пьесы «Далекое», что «в словесном состязании с быв-

<sup>1</sup> «Ал. Толстой о литературе», М., «Советский писатель», 1956, стр. 339.

<sup>2</sup> Л. Леонов, Театр нашего времени, «Театр», 1946, № 10.

шим дьяконом командир корпуса не обнаружил того пафоса ненависти, который должен был вспыхнуть в душе большевика». «В конце концов: я бы сделал дьякона умнее, ядовитей, тоньше, а Малько — гораздо более крупным, суровым, подавляющим своим пафосом, реализмом мышления, сарказмом фактов»<sup>1</sup>. Эти замечания и советы Горького не случайно приходят на память, когда мы обращаемся к пьесе С. Алешина, в сцене спора несомненно перекликающейся с афиногеновским «Далеким».

Когда мы говорим о традиции, мы, разумеется, далеки от понимания ее как чего-то окостеневшего. Нет, традиции советской драматургии подвижны, динамичны, они вечно обновляются.

Важно понять прежде всего, что эти традиции формировались в борьбе — часто в очень острой, напряженной борьбе за отражение современности в искусстве, за воплощение образа героя советской эпохи.

Возьмем, к примеру, одну из важнейших традиций советской драмы — героинку. Какие трудности, какие осложнения возникали на пути развития этой традиции в годы культа личности! Исконная демократичность советской героической драмы, шедшая от «Любови Яровой» и «Разлома», «Оптимистической трагедии» и «Гибели эскадры», пришла в столкновение с тенденциями парадности, помпезности, ложного монументализма. Сплошь и рядом подлинные герои истории, нашей современной действительности, рядовые советские люди, ковавшие победу в суровую годину Великой Отечественной войны, оттеснялись в драматургических произведениях на второй план, превращаясь в декоративный фон для основного героя — И. В. Сталина, фигура которого, разросшаяся до непомерных размеров, занимала всю авансцену.

Такое грубое, произвольное нарушение исторической правды мстило за себя: пьесы, написанные в этом ключе, почти начисто утрачивали следы жизненности и художественной силы, они, по существу, превращались в некие холодные мертворожденные оратории.

Вред произведений такого рода был не только в том, что они искажали историческую правду, снижали, упрощали эстетиче-

ские критерии. Они надолго породили определенное недоверие и у самих художников и у зрителей к понятию монументального, масштабного искусства, которое невольно начало отождествляться с чем-то искусственным, помпезно-декоративным, в конечном счете — фальшивым.

Мы говорим надолго, так как в искусстве потери, связанные с отклонениями от глубокой идейности, партийности, жизненной правды, историзма, восстанавливаются не легче, а, быть может, даже труднее, нежели в какой-либо другой области.

Вот одна из причин, почему и сейчас встречается порой в театре и драматургии тенденция сторониться всего того, что связано с открытым проявлением гражданского пафоса, приподнято-героического начала.

Совершенно очевидно, что тенденция такого рода могла бы привести лишь к сужению сферы нашего искусства и — главное — к ограничению его роли как воспитателя нового человека, человека будущего.

Отталкивание от лжегеронки, героинки на котурнах, привело иных драматургов к неверным выводам. Им показалось, что время героинки вообще прошло, что назначение искусства — не поэтизация нашей социалистической действительности, подвигов народа в боях и труде, а нарочито прозаическое фиксирование повседневного течения жизни, ее будней, маленьких людей, с их узкими интересами и крошечными волнениями. В этой дегероизации, несомненно, сказались те шатания, которые проявили отдельные представители творческой интеллигенции после XX съезда партии.

Борьба с последствиями культа личности, восстановление ленинских норм в общественно-политической жизни нашей страны самым благотворным образом сказались на постепенном возрождении коренных традиций героинки в советском искусстве, и в том числе в драматургии.

Здоровая, подлинно демократическая атмосфера жизни нашей страны, признанная действительным, практически проявляемым, а не просто декларируемым вниманием и уважением к каждому отдельному советскому человеку, определила принципы воплощения героя в современном искусстве.

Колоссальная, мраморно-холодная фигура человека, который высоко, через головы своих современников прозревает предначертания истории и кует в величественном

<sup>1</sup> М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 30, стр. 376, 377.

своим  
гами в  
ставля  
сцизм  
скромн  
ной, в  
больш  
ска».

Если  
искус  
наибол  
ские т  
звать  
тургин  
детств

Не  
нашей  
котора  
советс

Раз  
пути

Сок  
верга  
риод  
ну вы  
рых, в  
мощи

Но ка  
когда  
своим  
совым  
предо

го: «  
рять  
ально  
дуаль

Приде  
и в д  
дуаль  
согре

Но  
му не  
счита  
совет  
турги  
дам.

В р  
литер  
нилсе  
ние Е  
в пра  
лей.

своим одиночеством ключи победы над врагами нашей Родины, фигура, невольно заставляющая вспомнить о поэтике лжеклассицизма, уступила ныне место простым, скромным героям, как огня боящимся пышной, велеречивой фразы, делающим свое большое дело поистине «без шума и треска».

Если говорить о том, где, в каком виде искусства получили в последнее время свое наиболее плодотворное развитие героические тенденции, то придется, пожалуй, назвать не драматургию театра, а кинодраматургию («Баллада о солдате», «Иваново детство», «Девять дней одного года» и др.).

Не просто сложились и другие традиции нашей драматургии — скажем, традиция, которая связана со сферой личной жизни советского человека, с проблемами морали.

Разве мало недоверия встречала на своем пути «семейно-психологическая» пьеса?

Сокрушительным атакам этот жанр подвергался в первые годы революции, в период гражданской войны, когда на авансцену вышли массы, в громовом голосе которых, казалось, должен был потонуть, как в мощном хоре, голос отдельного человека. Но как знаменательно, что уже в это время, когда советский театр шумно заявлял о своем рождении «Мистерией-буфф» и масковыми действиями, раздались прозорливые, предостерегающие слова А. В. Луначарского: «Разве социализм предполагает потерять все тонкое, выразительное, индивидуальное... Мы не должны забывать индивидуальные стороны человеческого сердца. Придется жить не только на площадях, но и в домах... И потому все стороны индивидуальной жизни должны быть освещены и согреты и глубоко поняты»<sup>1</sup>.

Но и в 20-х годах нападки на личную тему не ослабли. Многие критики продолжали считать ее чуть ли не запретной зоной для советской драматургии. Да и сами драматурги подчас поддавались подобным взглядам.

В рукописном архиве Института мировой литературы имени А. М. Горького сохранился интереснейший документ — заявление Б. Лавренева от 7 февраля 1928 года в правление Всероссийского Союза писателей. Автор «Разлома», не устояв перед на-

стойчивыми призывами вахтанговцев, согласился с их предложением не просто предельно ослабить личную интригу пьесы, но даже полностью ее снять. Явно наступая на горло собственной песне, Лавренев писал: «Романтическая интрига занимает... совершенно незначительное место (несколько фраз Годуна в первом акте и диалог в третьем акте, по соглашению моему с режиссурой изъятый)... Таким образом, мы устранили из окончательного варианта пьесы даже этот небольшой намек на зарождающееся чувство Годуна к Татьяне, как снижающий ее сурово-романтическую установку — политической борьбы».

Тридцатые годы... Сколько копий было сломано в известной полемике «двух течений» вокруг вопроса о правомерности «семейно-драматической формы для воплощения социалистической действительности»<sup>1</sup>. Вишневский и Погодин в жарких спорах с Афиногеновым и Киршоном уверяли, что эта форма ограничивает показ людей и событий, ведет к обеднению огромного содержания новой действительности.

Все это не смогло, однако, остановить развития в советской драматургии психологической пьесы, посвященной «личным проблемам», семье, любви, быту. Сама жизнь была за нее. И вторая половина 30-х годов принесла ей много успехов. «Машенька» Афиногенова, «Таня» Арбузова, «Обыкновенный человек» Леонова, пьесы Гусева, комедии Шкваркина и др. — все это было ее утверждением в нашей драматической литературе, в нашем театре.

Напомнить обо всех этих исторических прецедентах тем более уместно, что и в наши дни, как это ни странно, встречается скептическое, а то и просто отрицательное отношение к драматургии, проникающей в «частную» жизнь советского человека, драматургии лирической окраски. Эти нападки звучат сегодня как запоздалое и измучившее эхо тех по-настоящему крупных споров, о которых шла речь выше.

Вряд ли, например, убедительна критика, которой подверг Ю. Зубков пьесу Иона Друцэ «Каса маре» и Центральный театр Советской Армии, поставивший ее на сцене. Ю. Зубков сомневается в праве театра заинтересоваться пьесой, ограничивающейся

<sup>1</sup> А. В. Луначарский, Чему служит театр, М., Московское театральное издательство, 1925, стр. 46—47.

<sup>1</sup> Ю. Юзовский, Вопросы социалистической драматургии, М., 1934, стр. 57—58.

некоей «житейской историей», рассказом о «нескольких месяцах или нескольких годах из жизни немолодой и одинокой женщины». «Ради чего рассказана эта история? — спрашивает критик. — Ради чего обратился к ней режиссер Б. Львов?»<sup>1</sup>.

Не пора ли уже отрешиться от догматических представлений, согласно которым любовь не может быть главным содержанием пьесы, а если она — любовь — и впускается в пьесу, то ей должна быть уготована лишь служебная, функциональная роль?

Все эти примеры лишней раз подтверждают, насколько полезно принимать в расчет уроки прошлого. Позиция Иванов, не помнящих родства, что и говорить, мало плодотворна. Но едва ли более верна точка зрения тех, кто думает, что можно ограничиться опытом, приобретенным нашей драматургией на прежних этапах ее развития.

К традициям надо подходить творчески. Не забывать, что жизнь наша непрерывно меняется, что под ее воздействием не могут не претерпевать изменений и конкретные формы драматургии.

Не очевидно ли, как усложнились задачи драматурга, призванного именно сегодня воплотить образ нашего современника, — современника, ум и идейный кругозор которого столь обогатились вместе с ростом нашего общества, вобрали в себя огромный исторический опыт, стали шире и сложнее?

И вправе ли мы становиться в позу гуцковского Бен-Акибы, утверждая, что «всякое бывало» и что незачем, мол, сегодняшним драматургам истощать свои силы в поисках новых, более гибких и тонких средств изображения душевной жизни человека наших дней.

А ведь если послушать иных драматургов и критиков, то достаточно внимательно перечитать «Любовь Яровую», припомнить образы Шванди и Кошкина, чтобы затем перенести треневское искусство раскрытия характера на людей 60-х годов.

Иногда, впрочем, мобилизуется и «тяжелая артиллерия» дореволюционных классических традиций.

«Что это за модное словечко «драматургия мысли»? — иронически спрашивает

В. Залесский в газете «Советская культура». — А что, классическая драматургия — это драматургия без мысли?» В. Залесский недоволен тем, что «выставляется лишь общее требование: проникновение в интеллектуальный мир героя-современника. Но разве же оно ново? Разве вчера эта задача не стояла перед искусством?».

Это драматургия-то мысли — модное словечко? Но пройдем мимо не очень удачно-го полемического оборота насчет «модного словечка». Важнее другое. Здесь мы сталкиваемся с известной недооценкой своеобразия современных исканий в области драмы. Взять от традиций наиболее важное, плодотворное, в то же время не превращая их в догму, — не в этом ли залог нашего успешного движения вперед?

Насколько необходимо подлинно творческое отношение к ценностям советской драматургической классики, показывает пример недавних возобновлений на сцене таких пьес, как «Оптимистическая трагедия», «Гибель эскадры», «Любовь Яровая», «Шторм», «Бронепоезд 14-69».

Секрет большого успеха нового сценического воплощения трагедий Вс. Вишневского и А. Корнейчука коренился в том, что Г. Товстоногов сумел найти острые, лаконичные и в высшей степени действенные формы, чтобы выявить глубинный, философский смысл обеих пьес, сообщить им современное звучание.

Разочаровывающий же результат возобновлений «Шторма», «Разлома», «Бронепоезда 14-69», отчасти «Любови Яровой» объясняется как раз тем, что этим постановкам не доставало творческой смелости.

...Театр завтрашнего дня, театр будущего... Его контуры уже обозначаются в сегодняшних исканиях драматургов и практических деятелей сцены. Но приближение к нему немислимо вне освоения богатств, накопленных советским искусством. У нас порой относятся к ним нерадиво, бесхозяйственно. Быть может, мы даже еще и не осознали до конца, чем мы владеем.

Почаще приникать к этому драгоценному источнику — такова властная потребность, идущая от самой жизни.

Но традиции — не музейные реликвии. Они по-настоящему могут вооружить лишь того художника, который стремительно идет вперед, к новым рубежам искусства.

<sup>1</sup> Юр. Зубков, Недоумение, «Советская культура», 18 апреля 1961 г.

ДИС

3. Б

Ж

общ  
50-х  
како

Чуть углубившись в историю вопроса, понимаешь, что эта хронология приблизительна.

Алешин пишет пьесы с 1942 года. «Директор» среди них — седьмая. Когда присматриваешься к тому, как работает писатель, в глаза бросается упрямая чересполосица: одна пьеса — на современную тему, другая, рядом с ней, условно говоря, историческая — это рассказ о великих людях прошлого или версификация мирового сюжета. Алешина остро влекут к себе сложные философские характеры, такие, как Гоголь, Шекспир, Сократ, Дон-Жуан, Мефистофель, Фауст.

И пьесы второго рода постепенно становятся известными. Три из них напечатаны: «Тогда в Севилье...», «Человек из Стратфорда», первая часть «Гоголя». Но сценической истории они не имеют. Посягательство Алешина на идеи и образы мировой литературы кажется дерзостью, чуть ли не кощунством, хотя во все прошедшие эпохи такие посягательства считались в порядке вещей. Напрощается скороспелый вывод, что Алешиных — два: один подписывает договора с театрами, выпускает пьесы из современной жизни, участвует в совещаниях, другой в тиши своего кабинета предается историческому созерцанию, удаляется в глубь веков.

Однако более обстоятельное знакомство с предметом убеждает — никакого разрыва между Алешиным современным и Алешиным историческим нет.

В осажденном Сталинграде офицер инженерных войск Алешин пишет пьесу по мотивам средневековой легенды о докторе Фаусте. Что это — бегство от ужасов происходящего или способ глубже постичь события времени, введя их в русло литературных ассоциаций? Очевидно, последнее. Можно понять художника, испытавшего на том страшном и горьком историческом рубеже потребность задуматься о жизни и смерти, о цене жизни и законности смерти, если жизнь прожита не зря; столкнуть человечность и мудрость умирающего Фауста с пустым и холодным бессмертием Мефистофеля, самое имя которого происходит от двух корней: «разрушитель» и «лжец»; показать, как терпит крах философия цинизма и опустошенности. Аналогия прозрачна, хотя и окутана дымкой легенды.

Все «исторические» пьесы Алешина написаны ради сегодняшнего. Путешествуя во времени и в пространстве, он сознательно ищет там «злободневное, как свежая газета». Пьесы Алешина верны истории, их бытовая ткань правдива, анахронизмы редки, но, размышляя вместе с автором о Дон-Жуане или о Гоголе, мы тотчас же перекидываем мостик к современности, без труда узнаем себя.

Когда пьесы Алешина читаешь подряд — «Тогда в Севилье...» (это и есть «Дон-Жуан») после «Одной», «Человека из Стратфорда» после «Все остается людям», — в память врезаются не их различия, но редкое единство выношенных писателем взглядов на жизнь, на искусство, на идеи времени, на долг и призвание человека.

Повторы в драматургии Алешина настойчивы, откровенны, часты. С присущим ему педантизмом он без конца нагнетает все тот же мотив, варьирует мелодию, словно навеки поразившую его воображение. Его любимые герои протягивают друг другу руки сквозь расстояния, сквозь даль веков. Они могли бы перенять друг у друга самые сокровен-

### 3. Владимирова

## ЖИВЕМ ОДИН РАЗ!

Ч

ервой поставленной пьесой С. Алешина был «Директор» (1950), и потому в общественном мнении он утвердился как драматург 50-х годов, появившийся на театральном горизонте какое-нибудь десятилетие назад...

ные суждения, даром что индивидуальная лексика дается Алешину легко.

Если взглянуть с этой точки зрения на Алешина, если взять все им написанное в комплексе, выяснится, что его пьесы — совсем не о том, что кажется в них главным на первый взгляд. Выяснится, что «Одна» — это пьеса не о любви, а только что принятая Малым театром «Палата» — не о больнице, а «Точка опоры» — не о зазнавшемся передовике (хотя и обо всех этих важных вещах). Они — о том, как прожить человеку жизнь, как ему распорядиться собой и отпущенным на его долю временем. Советскому человеку. Гражданину СССР.

Есть такое мещанское присловье: живем один раз! Выдуманное кем-то циничным и жадным, оно освобождает человека от нравственной узды, открывает простор хищническому «все позволено». Живем один раз — спешу урвать себе кусок побольше, выторговать у жизни лишний шанс! Живем один раз — к черту высшие соображения, интересы общества; каждый сам за себя! Здесь истоки карьеризма и накопительства, развращенности и тщеславия, эгоизма и равнодушия, всех пороков старого мира. Здесь находит прибежище пошлая мораль: «Что тебе — больше всех надо?», «Вам своих хлопот мало?», «Пусть все идет, как идет, а я умываю руки». Так, или примерно так, рассуждают в пьесах Алешина персонажи, которых Алешин не любит.

Да, живем один раз, отвечает Алешин, в том-то и сила, что всего один раз. Нельзя вернуть ни дня, ни часа, растрченных впустую, озаменованных отступничеством от самого себя. Человек существует лишь в своих земных делах, только в них, остающихся людям, заключено «его забвение и его бессмертие». Так пусть же дела будут достойны человека! Ничего не делайте впосилы, вполнакала, не растлевайте душу приспособленчеством, бегите компромиссов как огня! Алешин зовет к жизни-подвигу, жизни-служению, его герои беспощадны к себе и другим, они не приемлют обтекаемой позиции. Академик Дронов и директор завода Степанов, рабочий Шипов и писатель Новиков («Палата»), а вместе с ними и «исторические» друзья Алешина требуют ста процентов во всем — или ничего не надо.

Вот, прислушайтесь.

«Ни в чем, говоришь, себе не отказываешь? Денег, значит, хватает? А я так думаю, что ты себе во всем отказываешь. Точно у тебя две жизни. Эту, мол, проживу не думая, а вторую уж по-настоящему» («Строгая девушка»).

«Такие ли бывают в жизни горести? Болезни? Смерти? И чтобы мне мою жизнь кто испортил? Не дам. Не позволю! Ни одного дня! Все мои!» («Одна»).

«Шекспир. А зачем искать славу, милорд? Тот, кто ее ищет, тот теряет жизнь. Слава сама ищет тех, чьи дела бессмертны.

Ретлэнд. Все смертно, Шекспир.

Шекспир. Нет. Но все, что «почти», — смертно. Почти наука, почти власть, почти пьеса» («Человек из Стратфорда»).

«Жить надо после всего. Человек обязан жить. Верить, что еще совершит лучшее, на что он способен. И совершать лучшее. Каждый день» («Палата»).

Это разговор об идеале. О духовном максимализме советского человека. О принципиальности, пронесенной как факел лучшими из лучших в те грустные годы, когда столько непринципиального

вторгалось в жизнь, ее поминутно пятная. О морально-этическом кодексе строителей коммунизма, как сказали бы мы теперь, после XXII съезда партии.

Здесь хочется сделать одно отступление в связи с проходящей дискуссией.

Статья Н. Велеховой «Мой младший друг» («Театр», № 6) остро написана. Но почерк у автора чересчур размашистый. В полемическом азарте она слишком многое готова зачеркнуть и в наших прошлых взглядах и в наших сегодняшних поисках.

Вот что пишет Велехова о драматургии 30—40-х годов:

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

Казалось бы, в духе времени.

Но позволительно будет спросить: а сейчас? Сейчас, стало быть, идеал уже не представляет собой абсолюта и допускает скидки «на человечность»? Разве же? А как обстояло дело с идеалом у Ленина? Лишь в абсолютности ленинского идеала и состояла высшая человечность. И не кощунство ли считать прямолинейными «как гвоздь» Григория Гая и Сергея Луконина, полковника Воропаева и девочку Зою, всех тех, кого мы с юных лет полюбили, у кого учились добру? Не богаче ли они разумом, душой, человечностью иных современных героев?

Вопрос перевернут с ног на голову. Самое радостное, что сейчас происходит, это очищение идеала. Самое важное, что возвращается в жизнь, это ленинский «абсолют», который всегда был горячим человеческим убеждением лучших людей. Расчетливость, цинизм вот это порождение культа, а во все не самозабвенная, фанатическая преданность идеалу. И не ригоризм представляет собой главную опасность, хотя, разумеется, не нужно и ригоризма, но человек, больше всего озабоченный тем, чтобы не упустить земные блага.

Младшему другу, о котором печется Велехова, страстно хочется увериться, что высокие идеалы есть, что энтузиазм, общественное служение, патриотизм, гражданский долг — не звук пустой: за ними стоят факты, дела и свершения. Что есть люди — их много, — не согнутые культом, не применившиеся к нему, сумевшие в трудных обстоятельствах истории сохранить верность ленинскому знамени. Этого хочется не только младшему другу — мы все счастливы лишней раз убедиться, что идеал по-прежнему прекрасен и суров.

Искусство должно отвечать на эти «проклятые вопросы». И Алешин пытается на них ответить. Кто не возмет этих соображений в расчет, не поймет «сверхзадачи» его драматургии. А непонимание случилось — и случается по сей день.

Сколько копий сломано из-за пьесы «Все остается людям», какое острое беспокойство вызвала личность священника в ней! Даже после успеха мхатовского, а за ним и ленинградского спектаклей, о священнике писали двойственно или замалчивали его вообще. А между тем опасения излишни: священник — не только и даже не столько реальная

фигура, ский оппон не могла с лась бы н

Того свет да, ибо об быть, опять жизнь здес ступки. Дре ды, верит, святое за ния, что ч награды за нает хватат принцип:

Взятый мировоззр жуазного, озный, «ми никает, в я ни. А на з мание.

Серафим ком в сам мощным д ственные ц мы потеря графии, но личности р ливает по: историчес

Священн рику — пер духом как но замеча Но, полож душу чело не занима мировать чем обесп в алешин Америку т шу населе

Не прих режитого окрыляет, на переж больше, ч честных, ни сломит

Сама ж том, над цициально кладет св пьеса Ал показала тиков. Вм рая, оста свою бое всепроче

Интерес покоящая ректора» дебютом о том же три само дни и но и не иде ный в на

фигура, сколько образное допущение, философский оппонент героя, оппонент, без которого пьеса не могла состояться, так как в этом случае оказалась бы ни о чем.

Того света нет: это «дурная, дезертирская легенда, ибо обещает безделье за терпение». Стало быть, опять же: все, что отпущено человеку, это его жизнь здесь, на земле, его хорошие и дурные поступки. Дронов верит в доброе человеческой природы, верит, что у нашего человека безусловно есть святое за душой. Священник исходит из убеждения, что человек от природы подл: осознав, что награды за «терпение» не будет, он звереет, начинает хватать, что попадает под руку, действовать по принципу: живем один раз!

Взятый в академической форме, это спор мировоззрений — нашего, гуманистического, и буржуазного, антигуманистического. Спор не религиозный, «мирской». Но тут важно, почему спор возникает, в какое время, в какую полосу нашей жизни. А на эту сторону дела мало кто обратил внимание.

Серафим вступил в семинарию, стал священником в самый разгар культа личности, когда немощным духом могло показаться, что все нравственные ценности нашей программы утрачены, что мы потеряли «святое за душой». Это факт его биографии, но то обстоятельство, что в годы культа личности равнодушие стало поднимать голову, усиливает позиции церковников, — хотя все их идеи исторически обречены.

Священник знает: семилетку мы выполним. Америку — перегоним. «Плоть людскую убожите. А с духом как же?» Вопрос иезуитский: Дронов резонно замечает, что семилетка — это не только плоть. Но, положив руку на сердце, придется сказать, что душу человеческую в ту пору подзапустили; ею не занимались сегодня и ежедневно, а ведь сформировать коммунистическое сознание куда труднее, чем обеспечить человеку комфорт. Об этом и речь в алешиной пьесе: если мы стремимся догнать Америку по производству материальных благ на душу населения, так надо же, чтобы была душа!

Не приходится удивляться, что в итоге всего пережитого у нас появились Морозовы. Но зато как открылется, бесконечно радуется мысль, что, несмотря на пережитое, Дроновых, Вязьминых, Румянцевых больше, что страна полна людей неподкупных и честных, свято верящих в наши идеи, что народ ни сломить, ни испортить нельзя.

Сама жизнь Дронова, освященная тем абсолютном, над которым смеется Велехова, жизнь принципиальная сверху донизу, натянутая, как струна, кладет священника на обе лопатки. В этом смысле пьеса Алешина глубоко оптимистична, даром что показалась «мрачной до отчаяния» кое-кому из критиков. Вместе с заветной синей папкой Дронов, умирая, оставляет свою гордость за нашего человека, свою боевую, непримиримую и весьма далекую от всепрощения доброту.

Интересно, что «Все остается людям» — пьеса беспокоряющая, по мнению многих, туманная, а вот «Директора» приняли безоговорочно, сочли успешным дебютом автора. Между тем «Директор», по сути, о том же, только нет у Степанова антагониста внутри самой пьесы. Степанов живет, как Дронов, его дни и ночи полны неустанным напряжением, он если и не идеальный герой (термин, неприятно захватанный в наши дни), то, во всяком случае, герой иде-

ала. Но какая же чистая душа у этого «сухаря» и сколько в ней святого!

Были споры и вокруг «Одной». Они выплеснулись на страницы газет десятками разноречивых зрительских отзывов. А между тем пьеса Алешина — ясная. Только автор, верный лозунгу «все или ничего», не захотел облегчить своим героям задачи, не оставил никакой лазейки ни для них самих, ни для смотрящей пьесу публики.

Если бы Алешин изобразил жизнь Платонова с Марией Михайловной как каторгу, если бы хоть одна из женщин, между которыми он поставлен, оказалась мещанкой, если бы сам Платонов был подлец, польстившийся на «клубничку», — словом, если бы автор нашел, на кого повесить ярлык «виновен» и вывел из пьесы «мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе», его «Одна» вряд ли вызвала бы беспокойство, но тогда бы это была плохая пьеса. Автор же с присутствием ему максимализмом повел в пьесе высокий этический разговор, смысл которого шире вопросов семьи и близко подходит к знаменитой горьковской формуле: «Правда — бог свободного человека!»

«Партии не нужно, чтобы я лгал, — говорит Платонов. — Партии нужно, чтобы я был честным... Чтобы у меня семья была по любви... Чтобы я был всегда во всем честен. Да. У нас только одна жизнь. И кто лжет, тот обманывает себя и партию».

Старая, знакомая алешинская песня!

И в этой пьесе, как и в других, герои идут по линии наибольшего сопротивления. Они признают, что «двигатель» их прежней жизни негоден, когда уже полностью в этом убеждены («Не можете без меня? — Нет. — И я — нет»). Происходит борение сильных душ, сумевших пронести чистоту и прямолинейность через очень сложную жизненную ситуацию. И в конце концов принимается решение, при котором можно сохранить «сто процентов» в любви, правду во взаимоотношениях, благородную подлинность человеческих чувств.

Пьеса восстает против обывательской формулы «стерпится — слюбится», против суррогата семьи, суррогата любви. Не нужны советскому человеку долг-вериги, жизнь-прозябание с нелюбимой женщиной, заменители чувств, их сознательное оскотление. Может быть, трудно, и больно, и горько, но во всех случаях правда дороже, а разрыв нравственно принудительного союза. «Зачем мне муж, которого я должна держать?» — в этой реплике Марии Михайловны все существо авторской позиции, которую не усмотрели критики в пьесе «Одна», обвиняя Алешина в объективизме.

Это опять — очищение идеала. Забота о душе, упорная и неустанная. О том, как оградить ее от коросты поддельных чувств, от ржавчины лицемерия. О том, чтобы в ней «зубцы не ломались», как говорится в пьесе «Строгая девушка». Это борьба за поэтическое начало жизни в противовес ее недавней прозаизации.

Алешин видит в этой борьбе первейшую, главную задачу искусства. Вслед за газетой «Известия», которая завела у себя эту рубрику, он ставит вопрос о пище духовной, как о хлебе насущном. Для этого искусство должно говорить правду. Не отобранную, не «просветленную» и уж тем более не высветленную, но суровую правду, как она есть. Для этого художник должен петь своим голосом, не наступая на горло собственной песне. «Талант — это никаких

компромиссов!» — формулирует мнение автора героиня одной из аleshинских пьес.

Итак, правда без скидок и облегчений, безоглядная правда сверху донизу... Еще недавно ее не хватало и в искусстве и в жизни, зато поминутно звучали призывы к правде, заклинания ею. Правда подлинная, мужественная, иногда горькая была сказана народу партией. Время вступило в конфликт с показухой, рекламой и очковтирательством. Но известно, что укоренившееся, привычное не уходит из жизни без боя. Век нынешний и век минувший встречаются, скрещиваются, образуя сложную смесь. «Точка опоры» Алешина — об этом. Лишь в умелой фиксации текущего процесса — общественный смысл этой пьесы, не исчерпанный спектаклем Художественного театра.

Доживает в привычных контурах старое: але-председатель, дремучий формализм профсоюзного собрания, комедия выборов, «показательный» переводчик, равнодушные к делу, служба лицам — а в двери властно стучится новое, чего вчера еще реально не было: рабочий чувствует себя хозяином производства, дутое новаторство отступает под напором взметнувшейся творческой мысли, общественным понятиям, даже самым маленьким, «одноклеточным» (таким, как страхделегат, например), возвращается первоначальная ценность, разговоры о том, что главным капиталом у нас являются люди, сменяются подлинной заботой о человеке, да не только о ближнем, но и о дальнем, — этой ленинской фразой кончается пьеса Алешина.

Когда в нее вчитываешься без предвзятости, вдруг замечаешь, что Алешин высмеял не только старые нравы, но попутно и штампы наших производственных пьес, — и сделал это хлестко, остро, с элементами театральной пародии. Но автор становится внутренне серьезен всякий раз, когда говорит о распрямлении такого человека, как Шипов, с его государственным подходом к делу, упрямой самостоятельностью взгляда, органической нелюбовью к вранью. «В минуты памятные эти на тризне грозного отца мы стали полностью в ответе за все на свете — до конца», — эти слова Твардовского имеют прямое касательство к Шипову, каким его увидел Алешин. И, право же, создание таких современных, дорогих своей цельностью, своим позитивным началом характеров, как Шипов, Степанов, Дронов, — немалая заслуга драматурга!

За вычетом сказанного с критикой пьесы можно согласиться. Многие в ней недодумано и случайно, раздражает искусственность формы, дань моде, выразившаяся в вездущем и в «наплывах». Но в ней схвачены черты времени, чем не всякая пьеса может похвастаться.

Все последние пьесы Алешина говорят о водоразделе. Об этом стыке двух веков. О том, что наследие культуры изживается, но «наследники» еще действуют. Иные ничего не поняли, живут по старинке, как але-председатель. Иные беззастенчиво подменяют «приспособленчество ко лжи — приспособленчеством ко смелости», как сказано у Етушенко. Наконец, есть и такие, что являют собой современный вариант волка в овечьей шкуре.

Замазывать эти явления вредно. Их надо вскрывать без пощады, без усталости, ради ленинской правды, которая нам открылась, ради чистоты наших идей. Собственно, этим и занят Алешин в своей новой пьесе «Палата»: срывает овечью шкуру с не-

коего «товарища из промышленности», обнажая мерзкий лик человека вчерашнего дня.

Своеобразие авторского замысла состоит в том, что действие пьесы происходит в такой среде, где, казалось бы, нет почвы для «культовых» реминисценций. В больничной палате лежат четверо. За ее белыми стенами оставлен груз повседневных дел, люди сосредоточены на себе, на своем пошатнувшемся здоровье. Но ведь это советские люди, говорит Алешин. Сюда, в больницу, они принесли всю полноту человеческих чувств, раздумий и убеждений. Стены раздвигаются, за ними угадывается большой мир, где идет непрестанная борьба с пережитками уходящей эпохи.

Выясняется, что и в быту эти пережитки отчетливы; старая психология влезла в деятелей определенного типа настолько, что проступает наружу, подобно сыпи. Прозоров — весь как на ладони с его преклонением перед авторитетами, одергиванием «нижестоящих», оскорбительным недоверием к рядовому врачу, с его постоянным требованием дополнительного внимания к своей персоне, капризами, с его страхом перед живой мыслью и худо скрываемой ненавистью к сидевшим, как причине современной «анархии». «Я из тех, кто считает, что кое-кого напрасно выпустили. Особенно именно вашего брата, писателя. Цацкаются с вами, советуются, убеждают, выслушивают... Вам бы показали до 53-го года... Вас бы...» — и следует выразительный жест, означающий: «В бараний роги!»

Но правда заключается не только в том, что такие люди есть. Правда в том, что они одиноки, что сказать подобное они могут лишь без свидетелей, что и Прозоров струсил, почувствовав себя в изоляции, и начал угодливо вливать хвостом перед теми, кого так вельможно презирал. Правда — в духовной общности трех остальных обитателей палаты, в том, какое радостное единомыслие связывает их друг с другом. Оттого такое светлое впечатление оставляет эта пьеса Алешина.

В результате, обдумывая сказанное, вновь приходишь к мысли, что мнение об С. Алешине как о драматурге 50-х годов справедливо, хотя и не сходится с хронологией. Проблематика большинства его пьес — «послекультурная». Чем дальше, тем больше прогрессивных идей проступает в его драматургии.

Почему же в таком случае не все пьесы Алешина являются репертуарными, что порой мешает театрам их ставить, а зрителям — доверчиво отдаваться их течению?

На это есть свои причины, и лежат они там же — во времени.

Ведь Алешин формировался как драматург именно в 40-е годы, в годы культа. И хотя иные из его пьес, возникших тогда, поражают своей свободой от «внутреннего редактора», есть и у Алешина своя ахиллесова пята. Заторможенность сказывается, но странным образом не в том, что он пишет, а по преимуществу в том, как он это делает.

Можно предположить, что в 40-е годы у Алешина выработалась железная привычка во всех случаях жизни «властвовать собой». Откровенность была излишней роскошью, умный человек предпочитал не распахивать душу перед первым встречным. Ныне обстоятельства, вызвавшие эту сдержанность, канули безвозвратно в Лету. Но что-то заело в ду-



ше у писателя, не отпустили невидимые тормоза. Эмоциональная раскрепощенность пока что не наступила. В пьесах Алешина больше холодных наблюдений ума, чем горестных замет сердца.

Алешин пишет сложно, его диалог насыщен, драматург уважает своего читателя и не считает нужным прояснять ясное, разжевывая мягкое. В его лучших вещах привлекает живость воображения, напряженность действия, энергия, темперамент. Но в них не хватает простого человеческого тепла.

Теоретически Алешин понимает дело. В статье «Театр дописывает пьесу» («Литературная газета», 12 апреля 1960 г.) он требует, чтобы драматургия раскрывала зрителю «истинную цену того или иного душевного движения, решения, поступка или бездействия. Чего стоит совершить подвиг? Ценой какой душевной борьбы? Чего стоит проявить храбрость или, наоборот, уклониться от долга? Какого душевного падения стоит оказаться дезертиром и какого душевного подъема — совершить поступок самоотверженный, доблестный, бескорыстный? Чего стоит, какого потрясения разума и сердца, оказаться преданным или предать самому, полюбить, разлюбить, сохранить или разорвать отношения, наполненные живым чувством? Если можно, назовем это душевной себестоимостью» (разрядка Алешина. — З. В.).

Это очень верно, и, справедливости ради, отметим, что Алешин стремится донести до зрителя цену каждого поступка или переживания героя. Но делается это рационально — вот в чем досада! Возникает парадоксальное положение: писатель, пекущийся о душе человеческой, призывающий к расцвету чувств, к их свободному изъявлению, не может освободиться от скованности, открыть свое сердце людям. Так автору не удается решить задачу для самого себя.

Не всегда не удается. Наиболее сильные сцены в пьесах Алешина — как раз те, которые захватывают эмоционально. Например, рыдания директора, услышавшего голос жены, которую он мнил погибшей. Или горестное восклицание Дронова: «Какое несчастье!» — когда он читает неотправленное письмо Вязьмина. Или в «Одной» — уже приведенный короткий диалог Платонова и Вари: «Не можете без меня? — Нет. — И я — нет». Или слезное признание Румянцевой: «Никогда более я не посмею оскорбить человека недоверием. До конца дней своих я буду помнить, что не все люди могут быть бойцами... Что за людей надо биться. Я поняла, что есть хрупкие... Что надо бережно...»

Но это — не часто. Обычно же эмоциональная

скованность неблагоприятно сказывается на драматургии Алешина. Должно быть, оттого в его пьесах, где бывает «шесть пудов любви», любовь порой написана так, что не вызывает душевного отклика.

Когда герои Алешина говорят о любви, получается вот что: «Хорошо мне с тобой, Катя. Спокойно. Свободно» («Точка опоры»). Или: «Что же это, Вася? Неужели ты меня полюбил?» («Строгая девушка»). Или: «Боже, как я люблю тебя. Я еле сдерживаюсь, чтобы не взять тебя на руки и не убежать с тобой отсюда!» («Тогда в Севилье...»). А «Человек из Стратфорда»? Шекспир, этот великий сердцевед, объясняется с Алисой — Томми в выражениях, стертых до банальности: тут и «ресницы, как черные снежинки», и бьющаяся жилка на шее, и вздрагивающие уголки губ, и круглая головка, склоненная над стихами, и семи стихи, слетающие с розового язычка. Монолог искусно стилизован под несколько цветистый, барочный стиль Шекспира, но жестоко проигрывает, когда в непосредственной близости к алешинским словам оказываются сонеты.

Да, у героев Алешина есть убеждения, которые они отстаивают, за которые готовы ринуться в огонь и в воду. Но эти убеждения, как сказано у Горького, не «переросли в эмоцию», не стали «таким же инстинктом, как голод и любовь».

Не отсюда ли происходит и другой недостаток пьес Алешина (во всяком случае, некоторых из них): они избыточно конструктивны. Тщательно выверенная симметрия построения, строжайший учет законов сцены, отточенный диалог, выигрышные роли — все это хорошо, когда поставлено на свое место, подчинено чувству, согрето им. Хотелось бы, чтобы пьесы Алешина не обладали такой идеальной округлостью форм, чтобы они были пошероховатей, что ли. Чтобы «искусство-чудо» бесцеремонно вторгалось в них, все на своем пути ломая.

Впрочем, может быть, краски сгущены не в меру. На сцене герои Алешина живут полной жизнью. В руках мастеров театра, таких, как Л. Свердлин, М. Романов, Б. Смирнов, Ю. Борисова, В. Орлов, Ю. Кольцов, Н. Черкасов, А. Грибов, они оказываются и эмоционально щедрыми, и своеобразными, и человечными.

И все-таки от драматурга, сделавшего своим девизом «все или ничего!», ждешь в свою очередь ста процентов отдачи. Алешин сам побуждает нас требовать с него большего. Ведь художника судят по тем законам, которые он над собой поставил.

# 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 обратилась к драматургам, режиссерам, актерам, критикам, зрителям.  
Ниже помещаем ответы, полученные редакцией?

## Гусейн МУХТАРОВ

драматург. Ашхабад



На анкету журнала «Театр» «А Ваше мнение?» народный артист СССР В. Топорков в конце своих ответов сказал: «Ваш анкетный вопрос ничего не выяснит». Скажу честно — для меня, например, в этой интересной затее очень много выяснено. Вернее, дискуссия журнала и ответы некоторых товарищей по искусству

укрепили мои мысли о судьбе нашей многонациональной драматургии.

Пусть меня простит журнал, если я постараюсь ответить только на первый вопрос. Итак, «какую драму за последние годы Вы назвали бы новаторской по форме и содержанию и почему?»

Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР художник Иосиф Сумбаташвили — «Иркутскую историю» А. Арбузова, народный артист РСФСР Борис Петкер и народный артист СССР Рубен Симонов ее же, народный артист РСФСР Сергей Юткевич — «Баню» В. Маяковского, Алексей Арбузов назвал таковой «Фабричную девчонку» А. Володина, драматург Вадим Собко — «Антея» Н. Зарудного.

Не верить знанию, вкусу и авторитету этих товарищей было бы по меньшей мере невежливо. А если верить, тогда сидишь и с горечью думаешь: неужели за последние годы во всем арсенале многонациональной советской драматургии только три пьесы являются значительными и новаторскими? Если так, то не может не тревожить состояние на-

шей драматургии. Стоит несколько п...

Все те, кто уже димо, никакого пр численных пьесах, нальных республи...

Разговор фактич Москвы и Киева. родов необъятног гия, которую став гаются и критику и Министерство к и распространять это делалось в те ления ЦК КПСС сколько пьес гру ских, туркменских то в театрах Мос городов. Если бы тогда легче бы многонацион

Почему исчезл мунистическая тр

Никто не утве нальных респуб вспять. Нет. Наоб выкли говорить в в Москве. И по Москвы берет па

Москва сегодня Союза, а велича обходимо, чтобы тельно включал драматургов нащ любой республи драматургии.

А как же инаное обогащение ра? Сейчас в па взаимное обога тельные плоды. глохло...

Вот, на мой в которая требуе шения.

Я считаю, что совсем точно ст и своевременно зать свое мнен жет ли быть эт ным, если мно и я, не имеют гии всего Союз

шей драматургии. Однако я убежден, что дело обстоит несколько по-иному.

Все те, кто уже ответил на вопросы анкеты, видимо, никакого представления не имеют о многочисленных пьесах, написанных драматургами национальных республик.

Разговор фактически пока ведется о драматургах Москвы и Киева. Где же драматургия других народов необъятного Советского Союза, драматургия, которую ставят в республиках, ценят, восторгаются и критикуют? Почему Союз писателей СССР и Министерство культуры СССР забыли переводить и распространять национальную драматургию, как это делалось в течение десяти лет после постановления ЦК КПСС о театрах в 1946 году? Я помню, сколько пьес грузинских, азербайджанских, узбекских, туркменских, Коми АССР и других шло когда-то в театрах Москвы, Ленинграда и многих других городов. Если бы сейчас было такое же положение, тогда легче было бы говорить о новаторстве многонациональной драматургии.

Почему исчезла эта замечательная, истинно коммунистическая традиция?

Никто не утверждает, что драматургия национальных республик за последние годы пошла вспять. Нет. Наоборот. Но в союзном масштабе привыкли говорить в основном о пьесах, которые идут в Москве. И почти вся периферия РСФСР после Москвы берет пьесы.

Москва сегодня не просто столица Советского Союза, а величайший центр культуры. Поэтому необходимо, чтобы каждый московский театр обязательно включал в свой репертуар одну-две пьесы драматургов национальных республик, ведь театры любой республики ежегодно ставят пьесы русской драматургии.

А как же иначе можно себе представлять взаимное обогащение нашего многонационального театра? Сейчас в поэзии, и в прозе, и в кино есть то взаимное обогащение, которое дает свои замечательные плоды. Зато в драматургии оно что-то заглохло...

Вот, на мой взгляд, одна из важнейших проблем, которая требует размышления и немедленного решения.

Я считаю, что журнал «Театр», быть может, и не совсем точно ставит вопросы, но зато очень верно и своевременно призывает деятелей культуры сказать свое мнение о судьбах драматургии. Но может ли быть это мнение правильным и объективным, если многие читатели журнала, в том числе и я, не имеют полного представления о драматургии всего Союза?

## Андрей УСПЕНСКИЙ

драматург



1. Пьесу И. Штока «Ленинградский проспект».

Почему? Потому что есть в ней то новое, что отличает ее от многих пьес последнего времени.

По форме. Одна за другой появляются пьесы с сюжетными перескоками, кинонаплывами, умершими персонажами и т. п. Есть среди них интересные, значительные, но признать их новаторскими по форме — нельзя. Какое же это новаторство, если можно указать литературные истоки манеры? (Хотя бы, например, написанную четверть века тому назад пьесу Пристли «Время и семья Конвей», послевоенную пьесу Миллера «Смерть коммивояжера» и др.) На этом фоне умная простота пьесы И. Штока, сознательный отказ автора от нарочитой внешней эффектности и его стремление идти вглубь, а не растекаться вширь — все это выглядит подлинным и желательным новаторством.

По содержанию. Не так уж часто зритель видит на сцене полнокровный и достоверный образ советского рабочего, человека новой формации. Не потому, что драматурги не хотят его показать. Хотят. Пробуют. Но не всегда это им удается. А Штоку удалось.

2. В минувшем сезоне — старик Забродин из упомянутой пьесы И. Штока.

4. Не знаю, удобно ли говорить о том, к чему сам имел отношение, но мне представляется наиболее интересной актерской работой минувшего года исполнение актрисой Р. Губиной роли Глаши в спектакле Московского драматического театра имени Ермоловой «Девушка с веснушками».

Не берусь составлять «идеальную афишу»; слишком много пьес, о которых пришлось бы думать.

Но одно пожелание хотел бы высказать. Мне кажется, составитель репертуара, думая, естественно, о высокой идейности спектаклей, о глубокой обрисовке образов, не должен забывать и ту сценическую занимательность, роль которой в привлечении зрителя в театр весьма значительна (и особенно важна сейчас, при серьезной конкуренции кино и телевидения).

Я говорю о той сценической занимательности, которой никогда не чуждались ни Шекспир, ни Ибсен, ни Островский, ни Шоу. К сожалению, у нас ею нередко высокомерно пренебрегают. А в результате появляются спектакли, в которых, казалось бы, все есть: и глубина авторской мысли, и талант режиссера, и проникновение актеров в образы, но нет одного: долгой жизни, ибо скучны эти спектакли из-за отсутствия в них сценически занимательного действия, которое привлекало бы в зрительный зал не только знатоков и тонких ценителей театра, но и того широкого массового зрителя, для которого, собственно говоря, и работает театр.

Зрителя нужно воспитывать, но это не удастся, если он не пойдет в зрительный зал. Это, конечно, не значит, что нужно поступаться высокими требованиями искусства в угоду примитивной развлекательности. Нет, это значит лишь то, что нужно учиться у классиков умению сочетать высокую идейность, многогранность обрисовки образов со сценической занимательностью.

Позволю себе привести одну цитату. «На всякое сочинение свое, критикуя его, смотреть с точки зрения читателя, ищущего в книге только занимательности». Кто обращался к писателям с таким требованием? Какой-нибудь сочинитель душещипательных романов и бульварного чтива? Нет. Это писал Лев Толстой, которого нельзя обвинить в пристрастности к легковесной сюжетности. Но он понимал, что занимательность является средством привлечения читателей (зрителей) к книге (спектаклю). А если читатель не прочтет книгу, если зритель не явится на спектакль, то самые мудрые мысли, заложенные в произведении, самые тонкие наблюдения автора — все это окажется безрезультатным.

### Владимир МАГАР

народный артист СССР, главный режиссер  
Запорожского театра имени Щорса



Я с удовольствием отвечаю на вопросы, заданные мне редакцией журнала, но должен оговориться: мне больше знакома украинская драматургия, и поэтому, не считая себя компетентным в области драматургии вообще, я ограничусь только тем, что мне хорошо известно.

1. Я люблю драматур-

гию с резко выраженным гражданским началом, и потому мне нравится пьеса А. Корнейчука «Над Днепром» — в ней много жизненно правдивого и остроконфликтного. Мне также нравится темпераментная пьеса Георгия Мдивани «День рождения Терезы».

2. Самой лучшей роли я назвать не могу, а одна из лучших, на мой взгляд, — образ Ярослава из пьесы А. Левады «Фауст и смерть».

3. Молодых драматургов за последнее время появилось много. Но творчество многих из них пока только в развитии. А из определившихся уже в своем творчестве могу назвать только одного — Николая Зарудного.

4. Не только к лучшим, но даже к отличным исполнителям я отношу молодого актера Ф. Стригуна в роли Хозе в спектакле «День рождения Терезы» в Запорожском театре имени Щорса.

5. Хочу ставить пьесы А. Корнейчука, Н. Зарудного, А. Арбузова, из зарубежных — П. Когоута и Х. Лакснеса, конечно, классику — М. Горького, Т. Шевченко и других украинских драматургов — И. Карпенко-Карого, М. Старицкого.

### Александр НИКИТИН

заслуженный артист РСФСР, Ростовский  
драматический театр имени М. Горького



Мне кажется, что дискуссия о современной советской драматургии является своевременной и правильной. Конечно, едва ли удастся одним махом решить эту нелегкую задачу, но решать ее необходимо — это действительно требует жизнь, наш зритель. Думается, что настало время выяснить, почему образовался та-

кой разрыв между тем, что делает театр и как это подчас воспринимает зрительный зал.

Как видно, стал зритель более взыскателен. Ведь он воспитан на классических образцах советской драматургии, на пьесах Тренева, Афиногенова, Ромашова, Лавренева, Киршона, Маяковского, Вс. Вишневского и многих других. И поэтому смотреть некоторые наши сегодняшние спектакли, которые ди-

летански т  
возможно.

Мы часте  
нако при  
ные в угол  
ритель о том  
пьеса, но  
нехудожес  
к сценичес  
маем руку  
подобные  
не то что  
карство».

на такое  
дает театр  
Мне ду  
цией проц  
ний двух  
простор в  
режиссера  
зрителя н  
спектакли  
ный зрите  
бует тонк  
времени.

Наша д  
разумеетс  
Отвечая

1. Исто  
кажется,  
но истин  
еще не н  
2. Обра  
нашего с  
3. Пьес  
драматур  
по отдел  
автора м  
4. Мне  
ли Вали  
«Иркутск  
5. Дум  
исходя н  
ни и вку

летантски поставлены, пресно сыграны, просто невозможно.

Мы часто говорим: театр должен потрясать. Однако при этом спектакли бывают мелкие, сделанные в угоду обывательскому вкусу. Стоит ли говорить о том, что, как бы идейно правильна ни была пьеса, но если она малохудожественна или просто нехудожественна, она не должна быть пригодна к сценическому воплощению. Мы же часто поднимаем руку на наших художественных советах за подобные пьесы, оправдываясь при этом: «Да, это не то чтоб уж очень... Но нужно, нужно, как лекарство». И приходится ли удивляться, что зритель на такое насилие отвечает «ногами», то есть покидает театр?

Мне думается, что до сих пор мы живем инерцией прошлого и не применяем на практике решений двух последних съездов партии, которые дали простор воображению художника, мысли актера и режиссера. Сейчас пора грубой агитки прошла. Для зрителя нашего времени оскорбительно смотреть спектакли азбучных истин, политграмоты. Современный зритель мыслит сложными категориями и требует тонкого раскрытия атмосферы сегодняшнего времени.

Наша драматургия должна быть самой смелой и, разумеется, идейно-художественной.

Отвечаю на вопросы:

1. Исходя из того, что мной уже сказано, мне кажется, что у нас было много интересных пьес, но истинно новаторская по форме и содержанию еще не написана.

2. Образа, наиболее полно отражающего черты нашего современника, я не видел.

3. Пьеса «Волнолом», которую написал молодой драматург Юлиу Эдлис, мне не нравится. Но, судя по отдельным сценам и форме пьесы, от этого автора можно ждать много интересного.

4. Мне больше всего нравится Ю. Борисова в роли Вали в спектакле театра имени Вахтангова «Иркутская история».

5. Думаю, что репертуар нужно формировать, исходя не только из общих позиций нашего времени и вкуса, но и с учетом психологии данного зри-

теля. В практике нашего театра было отмечено абсолютное равнодушие одного северного города к спектаклю, который у нас, на юге, имел огромный успех. И при этом надо помнить, что творческие позиции театра определяются его репертуаром.

## Владимир КОБЫСЬ

строитель. Киев



Я не артист, не театровед — я тот, кого обычно называют рядовым зрителем. Я строитель, работаю в «Киевметрострое», учусь заочно на факультете журналистики в университете. Очень люблю театр вообще, и Ваш «Театр», в частности.

Хочу воспользоваться тем, что анкета журнала адресована и к зрителям, и ответить на вопросы, заданные в ней.

1. Выделить какое-то одно произведение затрудняюсь. Хотелось бы назвать «Четвертый» К. Симонина, «Дамоклов меч» Назыма Хикмета и «Иркутскую историю» А. Арбузова.

2. Думаю, что такой образ еще не создан, но очень близок к нему Платонов из «Океана» А. Штейна, а также Валя из «Иркутской истории» и Родион Нечай из пьесы А. Корнейчука «Над Днепром».

3. А. Хмелик и И. Соболев.

4. Поля Вихрова из спектакля «Юность Поли Вихровой» в исполнении актрисы театра имени Леси Украинки А. Роговцевой.

## ОТ РЕДАКЦИИ

На этом заканчивается публикация материалов дискуссии «Новое в жизни — новое в драме», которая была начата в № 5 нашего журнала за текущей год.

Всего в дискуссии, включая ответы на анкету, приняло участие 83 человека, в том числе 18 драматургов, 42 режиссера и актера, 18 критиков, 5 зрителей.

Статья, подводящая итоги дискуссии, будет опубликована в следующем номере нашего журнала.

**М. Кораллов**

## У ЗАНЬКОВЧАН

**В**

командировке, выданной Министерством культуры СССР, значилось: Житомир,

Львов, Черновцы.

После сверки предписанного маршрута с графиком намеченных для просмотра спектаклей выясни-

лось, что останавливаться сначала надо будет во Львове.

Описывать город? Как обошел памятник Мицкевичу, грустно размышляя о беспощадном законе, по которому бунтарской Музе поэта при жизни обламывали крылья, закрывали рот кляпом, а после смерти слагали из камня классически-торжественные дифирамбы; как, скрывая старомодно-провинциальное любопытство, разглядывал каждый дом и каждого прохожего, стремясь уловить особенности «львовского стиля»?

Они начали раскрываться медленно, обнаруживаясь порой вовсе не там, где найти их представлялось вероятным.

Естественно, например, предположить, что архитектурный облик города накладывает отпечаток на население и, наоборот, что национальный дух и исторические традиции находят отзвук в его архитектуре. Попробуйте, однако, без грубых натяжек установить связь между сложившимся в веках стилем древних городов и развивающимся в них современным искусством. Одна идея вдохновляла создателей средневековых соборов и авторов мистерий, но соборы еще стоят, а мистерии уступили место телевидению.

Нет и не может быть единства между художественной жизнью советского Львова и теми, как правило, старой постройки зданиями центра, в которых ставятся спектакли, демонстрируются кинофильмы. Вероятно, только в отдаленном будущем удастся преодолеть разрыв между формой и содержанием, добившись высокой гармонии архитектурного стиля здания, стиля исполняемого в нем произведения и стиля жизни.

Но тогда у нас нет права задерживаться взглядом на фасадах зданий. Надо спешить в Государственный украинский драматический театр имени М. Заньковецкой; это, впрочем, тоже фасад, вернее, парадный вход в драматическое искусство западных областей Украины. Театр имени Заньковецкой служит если не образцом, то, во всяком случае, ориентиром для остальных театров Львовщины и Закарпатья, Станиславщины, Тернопольщины... Репертуар заньковчан, уровень их игры поэтому показательны в той же мере, в какой показательны состояние Киевского театра имени Ив. Франко для всей украинской сцены.

Начнем со спектакля, посмотреть который не удалось: с «Антея» Н. Зарудного.

В Москве перед выездом предупреждали: «Антея» — гвоздь программы. Остальные спектакли смотрите по мере возможности, а этот — обяза-

тельно.  
езда «  
програм  
Отчет  
быстро  
театра  
в состо  
Открс  
прошло  
Л. Лучк  
В реце  
такль, п  
раздумь  
компли  
В. Данч  
нять оп  
и Назар  
И, пожа  
мечания  
и особе  
шил сп  
землен  
обобще  
лю, по  
К сох  
тика не  
ре посл  
биограф  
тем сал  
Где же  
или теа  
Ответ  
лицо те  
Из 23  
те, мы  
авторит  
боты, о  
тому, д  
классике  
во-перв  
вого —  
во-втор  
прочно  
пьесу И  
Успех  
бесспор  
поднялс  
ция мн  
от твор  
Когда,  
кушенны  
поединк  
(Б. Ром  
Когда г  
для него

тельно. Предупреждать не стоило: накануне приезда «Антея» давали в последний раз; гвоздь из программы, следовательно, вылетел.

Отчего же все-таки «Антея» так непростительно быстро оторвался от земли, вернее, от сцены театра имени Заньковецкой? Может быть, критика в состоянии подсказать нам причины?

Откроем газету «Вільна Україна», где 15 ноября прошлого года известный во Львове театровед Л. Лучко поместила статью «Современный Антей». В рецензии спектакль оценивается высоко: спектакль, пишет критик, вызывает у зрителя глубокие раздумья. Едва ли необходимо повторять здесь комплименты, высказанные в адрес Б. Романицкого, В. Данченко, сумевших, как сказано в статье, поднять опозтизированные драматургом образы Царя и Назара Горнового до философского обобщения. И, пожалуй, нет нужды приводить критические замечания автора, упрекнувшего некоторых актеров и особенно режиссера А. Рипко в том, что он решил спектакль в бытовом плане, несколько «приземленно», тогда как следовало хранить верность обобщенному, философскому и поэтическому стилю, по мнению Л. Лучко, присущему пьесе.

К сожалению, ни комплименты, ни упреки критика не объясняют мотивов, побудивших театр вскоре после премьеры поставить точку на сценической биографии «Антея», передав его телевидению и тем самым почти исключив пьесу из репертуара. Где же объяснение? Кто же виноват, драматург или театр в скоропостижной смерти «Антея»?

Ответ надо искать в спектаклях, определяющих лицо театра имени Заньковецкой.

Из 23 названий, упоминавшихся в годовом отчете, мы выделили 3 наиболее свежие и, по словам авторитетов, принципиальные, а не проходные работы, одна из которых воплощала современную тему, другая демонстрировала отношение к русской классике и третья — к национальной. Выбор пал, во-первых, на «Коллег» В. Аксенова и Ю. Стабавого — спектакль, вызвавший большую полемику, во-вторых, на «Бесприданницу» А. Островского, прочно державшуюся в репертуаре, в-третьих, на пьесу И. Тобилевича «Бондаривна».

Успех «Бондаривны» (режиссер А. Рипко) был бесспорен и одновременно сомнителен: когда поднялся занавес, вскоре обнаружилось, что реакция многих зрителей до странности мало зависит от творческих достижений или просчетов актеров.

Когда, например, Тарас (В. Данченко) — мало искушенный в искусстве фехтования — выбивает в поединке на саблях оружие из рук старосты (Б. Романицкий), раздаётся гром аплодисментов. Когда прихлебатель вельможного пана, украсивший для него Бондаривну, Чеслав Герцель (С. Бобренко),

забыв про польскую «гоноровость», про свою честь «лыцаря», трусливо извивается, схваченный сподвижниками Тараса, — гром аплодисментов; причем, попытки актера сыграть жестокого злодея были не совсем удачны: вместо романтического демона, страшного и коварного искусителя, не лишённого, однако, по замыслу автора, известной значительности, актер играл слишком уж мелкого беса.

К сожалению, так же реагировал зал и на великолепную игру Д. Козачковского, исполнявшего роль Мордохая.

Если бы Д. Козачковский выдержал этот образ в резких тонах, в характерном для всего спектакля стиле, шинкарь Мордохай был бы превращен в грубую карикатуру. Чтобы не преступить границы, необходимо было тончайшее чувство меры. И оно нашлось у Д. Козачковского.

В отрицательном герое он обнаружил человеческие черты и придал образу тот оттенок трагедийности, который очищал роль от шовинистического привкуса. Однако же публика выражала свое удовлетворение не тогда и не в тех местах, где Д. Козачковский проявлялся как большой мастер, обладающий чувством художественного и политического такта. Включенная в общий эмоциональный строй спектакля, она явно покорялась штампам и, оставаясь равнодушной к оттенкам, реагировала, как правило, на грубые и резкие тона.

Спектакль имел бесспорно сомнительных успех. Почему же «Бондаривна» вызвала такую реакцию?

Думается, значительная доля вины лежит на режиссере А. Рипко. Специализируясь на классической украинской драматургии, он за долгие годы своей работы, по-видимому, перенял у старинного провинциального театра тот внешний, лобовой и риторический подход к материалу, который рассчитан на то, чтобы поражать публику мелодраматическими эффектами. По всему строю режиссерского мышления «Бондаривна» принадлежит к спектаклям традиционным. Однако традиции, в которых она поставлена, не сводятся к одному лишь провинциальному штампу.

Непосредственно с ним переплетается, даже срывается, ограниченный во всех смыслах комплекс режиссерских приемов, предполагающий несколько простейших вариаций с хатой, тыном, ярко расписанным садочком на заднике и необъятными шароварами; комплекс, не имеющий ничего общего с народными традициями Заньковецкой и Саксаганского и не способный выразить дух наших дней.

И все же этот «комплекс» — еще полбеда. Настоящая беда в том, что с провинциализмом в спектакле сочетаются парадность и безвкусная пышность, показное и фальшивое богатство.

В «Бондаривне» истинный успех выпал на долю

тех актеров, которые сумели отстоять свои творческие пристрастия и сохранить независимость по отношению к общей манере спектакля. В. Яременко в роли старого казака Гната Бондаря, отца красавицы Тетяны, и особенно Д. Козачковский в роли Мордохая, наделив своих героев бытовыми и сатирическими чертами, тем самым освободились от господствующей патетики и напыщенности. Именно поэтому они противостоят Т. Перепелицыной — Тетяне и В. Данченко — Тарасу, жениху Тетяны. Ни Т. Перепелицыну, хорошо игравшую в конце спектакля, ни В. Данченко, вложившего много сил в нелегкую роль, нельзя обвинить в отсутствии способностей. Но одно из двух: или котурны, причем, давно стоптанные, или искусство.

Правда, справедливость требует заметить, что «Бондаривна» не принадлежит к лучшим пьесам И. Тобилевича. Одно из ранних его произведений, оно не свободно от мелодраматического штампа, от черно-белой разработки образов.

Классиков не принято упрекать в ходульности, но «котурны» — слово не столь обидное, и сказать, что не только актеры, играющие пьесу, но и сами герои шествуют на котурнах, будет только справедливо. Может быть, именно это и привлекло театр к «Бондаривне»?

Примечательна последняя сцена спектакля: освободив из рук вельможного пана мертвую Бондаривну, возглавленные Тарасом суровые мстители медленно и торжественно идут по вращающейся сцене, направляясь в символическую даль, в зарево, бросающее на их флаг кровавый отсвет. Смысл сцены подчеркнут тем, что шествует голода: ее коричневато-серое домотканое тряпье теперь вытеснило ярко расшитые великолепные одежды, в которых красовались раньше герои. Но как бы символично ни было красное знамя и торжественное шествие восставшего народа, художественно оно мало убедительно, как и заставка к спектаклю: исполнение песни или былины о Бондаривне группой актрис, среди которых одни, наряженные в старинные, почти легендарные одеяния, чередовались с другими, одетыми в современные костюмы и в армейскую форму.

И заставка и концовка — это весьма натянутая аллегория, совершенно чуждая пьесе и потому ничего в ней не меняющая. Такое обрамление свидетельствует об отсутствии чувства историзма и художественной правды, о равнодушии к самому Тобилевичу. Подобное обрамление — быть может, решающее доказательство несостоятельности стиля спектакля.

Если пьеса И. Тобилевича в какой-то степени давала возможность списывать грехи спектакля за счет драматурга, то «Бесприданница» (режиссер

А. Горчинский) такую возможность исключала абсолютно. Гениальная пьеса А. Островского — великолепный экзамен на зрелость для любого театра. Общая и сценическая культура актеров и режиссеров, глубина их проникновения в текст, методология творчества — все это на постановке «Бесприданница» раскрывается яснее, чем на десятках проходных пьес.

...Трактир на берегу Волги; актер, играющий украинского крестьянина, а не русского полового; медлительный, довольный собой и назидательный Гаврило — резонер, что ли? Но не будем придирчивы и мелочны, вон рыбка покрупнее — Кнуров (В. Сушицкий). Полно, Кнуров ли? Где же его значительность? Он держит цилиндр, как будто просит милостыню. И для этого седенького, дряблого старичка «мало невозможного»?! Невозможно для него одно — любить Ларису.

Вот теперь Вожеватов (Б. Мирус). Да почему же он вбегает, как половой? Вожеватов — купец не пустячный, и если по утрам приказывает подавать шампанское в чайниках (чтобы люди не осудили: уже спозаранку, дескать, хлещет), то переливать его из чашки в блюдечко, перед кем-то «выкаблучиваться» нет ему никакого резона. Представляет ли себе А. Горчинский вкус трижды перелитого шампанского — из бутылки в чайник, из чайника в чашку, из чашки в блюдечко? Вожеватов не обдувал бы, а выплеснул бы на землю это теплое, выдохшееся пойло... Что ни деталь — то перебор. О многом и вспоминать не хочется. Но об этой сцене нельзя не вспомнить.

Кнуров и Вожеватов разыгрывают Ларису в орлянку. Как только подброшенная монета падает на трактирный столик, они кидаются к нему, отнимают друг у друга монету, тащат скатерть... Зачем? Чтобы доказать публике, что они в Ларисе страстно заинтересованы? Или разоблачить дореволюционную мораль матерых волков, купцов-миллионщиков? Не только купцы-миллионщики, уважающие себя или по крайней мере свой капитал и капитал соперника, не только матерые волки, но даже жалкие дворяне из этой среды не вели бы себя так в подобной ситуации.

Еще эпизод. Кнуров предлагает Огудаловой (Г. Шайда) свое покровительство: покупает у матери дочь. Но странно: Огудалова, которую можно обвинить в чем угодно, только не в недостатке корыстолюбия и понимания собственного «интереса», почти не слушает Кнурова. Ее внимание сосредоточено не на десятках тысяч, обещанных Кнуровым, и не на судьбе дочери, а на том, как бы снять «второй урожай» с коробочки, присланной Вожеватовым, как бы выманить еще несколько сотен под уже подаренные бриллианты.



В глубине сцены Кнуров произносит свои совершенно не доходящие до зрителя слова, а Огудалова, повернувшись спиной к Кнурову, освещенная прожектором, вертит в это время злосчастную коробочку, привлекает к ней внимание зала, наконец, изобразив душевное смятение, предлагает ее Мокую Парменичу — и незначительная деталь заглохнет главное, частность берет верх над сутью, поверхностное — над глубинным.

Островский измельчен в театре, снижен до уровня пошлого зубоскала, порой впадающего в сентиментальность. Трагедии, в которой Лариса является не только жертвой, но и победительницей над миром кнуровых и вожеватовых, в которой чистота и цельность, человечность и любовь оказываются силой несравненно большей, чем власть Мамоны, цинизм и холодный расчет, — этой трагедии на сцене нет.

Спектакль никак не объясняет, почему Кнуров и Вожеватов, Паратов и Карандышев, чувствуя бесконечное превосходство Ларисы (в установленных режиссером границах ее хорошо играет Л. Каганова), тянутся к ней, как железные опилки к магниту, готовы бросить к ее ногам бесчисленные тысячи, пасть перед ней на колени, но так, чтобы, покоряясь, все-таки овладеть и растоптать эту столь же манящую, сколь враждебную им чистоту. В лучшем случае, спектакль — это жалостная история о том, как злые волки сожрали бедную овечку. Впрочем, и это не очень получилось — на сцене (и в памяти) живет овечка без волков, потому что и Кнуров, и Вожеватов, и Паратов (А. Гринько) на матерых волков пока «не вытягивают».

Истинным центром спектакля, его душой был, несомненно, Робинзон. Не Робинзон Островского, а Робинзон Горчинского и подчинившегося ему, правда, сопротивляясь, способного актера В. Аркушенко; Робинзон не трагикомический, а балаганный. ...Карандышев (П. Голота), пригласив к себе на пир именитых гостей, произносит свою выстраданную, давно заготовленную речь. Тысячу раз униженный и оскорбленный, он надеется взять ею реванш над своими мучителями. Он ждал этой минуты, как Акакий Акакиевич — новой шинели. Маленький человек, он всем сердцем поверил, что в это лучшее и, наверное, единственное прекрасное мгновение его жизни он докажет наконец врагам и самому себе, что он человек значительный, большой, великий! Сегодня он Цезарь, перешедший Рубикон, Наполеон, выигравший Ватерлоо. И ему сегодня не надо ни бургундского, ни шампанского, чтобы быть в сладостном опьянении. Он упоен сознанием, что не Паратов, не кто-либо иной, а именно он, Юлий Карандышев, — жених Ларисы, выбор которой одарил его человеческим достоинством и вознес над всеми гостями, явившимися, чтобы скло-

ниться и признать его победу. Да что там над гостями — над всем городом, над всем миром!

Но в то время, когда произносится торжественная речь, Робинзон делает отчаянные усилия, чтобы еще до конца ее незаметно выпить рюмку, затем взять у лакея с подноса вторую и таким образом обставить всех — гостей, Карандышева, самого Островского.

Фокус удался, Робинзон счастлив, зал, следивший, конечно, только за Робинзоном («Хлопнет или не хлопнет?») и не обращавший никакого внимания на Карандышева, раздражается аплодисментами.

Под стать Робинзону, весело выкидывавшему свои коленца, и тетенька Ефросинья Потаповна (Т. Колесник). Промолчать о ней невозможно, ибо, как это ни странно, именно тетенька до конца обнажает тайну режиссерского прочтения «Бесприданницы». Ефросинья Потаповна сыграна в самом что ни на есть традиционном стиле бытовой комедии, украинской по национальности и крестьянской по социальному материалу. В тетеньке нет ни грама от мелкопоместной дворянки, от русской провинциалки, от тетки чиновника Карандышева. Это опереточная баба Параска, эдакая святая простота, которая ходит раскорякою, как курица в валенках, и, переваливаясь с боку на бок, мельтеша, поминутно всплескивая руками, ахая и охая, «режет» правду-матку в глаза племяннику и его гостям.

Такая «тетенька» несовместима с ними даже в том случае, если задумана «для контраста». Она попросту анекдотична и как будто нарочно помещена среди героев «Бесприданницы», чтобы напомнить, как родственны штампы, преподнесенные Ефросиньей Потаповной, со штампами, на которых сработана «Бондаривна». Когда смотришь на тетеньку, отчетливо сознаешь: традиции, овладевшие актером, губительны; надо, чтобы актер властвовал над традицией.

В обоих спектаклях не чувствуется этой власти, не чувствуется того, что является источником жизни подлинного искусства, — творческой, современной мысли. И все же «Бондаривну» и «Бесприданницу» нельзя брать в одни скобки. В почерке режиссеров заметно существенное различие. Оно сводится к тому, что в «Бондаривне» штампы применяются с чувством самодовольной, не допускающей пререканий непогрешимости, с убеждением, что так оно было, есть и будет, а в «Бесприданнице» те же штампы преподносятся с весьма заметной скептической усмешкой...

Какой штамп лучше? Оба хуже, потому что оба стоят преградой на пути к искусству, на пути к овладению современной темой. Свидетельство этому — «Коллеги» В. Аксенова и Ю. Стабаваго, поставленные А. Ротенштейном.

Вероятно, уже не раз отмечалось, что талантливый молодой прозаик В. Аксенов не может похвастаться умелой «лепкой» характеров и не очень заботится о крепко сколоченной фабуле. Сейчас не стоит разбираться, в чем корни этой беззаботности — в увлечении «модерном», в недостатке мастерства или в отсутствии потребности в «правильном» сюжете. Нам важны драматургические последствия такой беззаботности: превращать роман в пьесу — сложно, а если исходить из требований искусства, то и вовсе не нужно, ибо у «Коллег» нет «театрального призвания». Но поскольку традиция попирает законы жанра установилась повсеместно и почти каждая удачная повесть инсценируется и экранизируется, поскольку «Коллеги» — не исключение и одноименная пьеса уже идет в столичных и периферийных театрах, — остается только признать факт и посмотреть, как живет «Коллегам» во Львове.

«Коллегам» во Львове неплохо. Они имеют успех, причем иного порядка, чем успех «Бондаривны». Спектакль принят студенчеством, медиками, они готовы стать грудью и за врача Аксенова и за актеров, исполняющих роли врачей. На обсуждении спектакля, организованном местным отделением Театрального общества, не раздалось «сурового слова» критики в адрес постановщиков и авторов инсценировки. Студенты медицинского института на «понеделнике» не допускали и мысли, что эту работу театра имени Заньковецкой можно оценивать не высшим баллом.

Трезвее, но все же очень высоко оценила спектакль пресса. Заведующий отделом литературы и искусства «Львовской правды» В. Попов, в прежних статьях весьма сдержанно, с холодком оценивавший работы театра, на этот раз очень потеплел: «Давно уже не было в зрительном зале театра такого приподнятого настроения». Снова и снова поднимался занавес по требованию настойчивой публики. Это был настоящий успех.

Почему ни «Бесприданница», ни «Бондаривна» не вызвали такого резонанса? Разве их художественные достоинства ниже творения В. Аксенова и Ю. Ставаго? Сама мысль о превосходстве инсценировки «Коллег» над гениальной пьесой А. Островского представляется вздорной. Так в чем же дело?

Ценность произведения искусства измеряется, на наш взгляд, одной, но большой мерой: глубиной проникновения в современность. А глубина искусства мало зависит от выбранной темы. Сплошь и рядом тематически модные, ультрасовременные подделки, по существу, далеки от современности; и, наоборот, исторический роман, труд о древнейших эпохах бывает предельно актуален.

Напомнить об этих аксиомах необходимо: сегодня

слышится слишком много странных рассуждений на тему о том, что такое современность и что нынче современно.

Именно в связи с обилием концепций, объясняя успех «Коллег», приходится делать оговорку: речь идет не о формальных приметах, не о том, что в «Бесприданнице» изображен XIX век, а в «Коллегах» — XX, что там — купцы, а здесь — советские студенты. Современность — это не тема, а творческое начало, выход на целинные просторы жизни, еще не освоенные искусством. Это доверие между автором и его аудиторией, драматургом и зрителем. Это та нить, которая связывает искусство с действительностью.

Современность спектакля — качество исторически и социально определенное и, следовательно, изменчивое. Подчиняясь времени и месту, оно зависит к тому же от четырех почти суверенных властителей: драматурга, режиссера, актера и публики. Каждый из них в состоянии спасти или погубить остальных, одновременно спасая или губя спектакль; они могут выступить единым фронтом или погрязнуть в междоусобной войне.

Бесспорно, на нынешней стадии развития театра ключи от успеха, как правило, в руках режиссера, если он в состоянии отобрать и творчески прочесть пьесу, найти и воспитать актера, а тем самым и покориť публику. Однако из правила делаются исключения, а законы теряли бы свою силу, если бы не было нарушений, — и в театре имени Заньковецкой они случаются не реже, чем в остальных театрах Союза. Итак, кто же из четырех суверенных монархов создал у заньковчан современный спектакль, какая доля успеха принадлежит каждому из них?

Основная — несомненно В. Аксенову. Не инсценировщикам В. Аксенову и Ю. Ставаго, создавшим профессионально грамотную, но ничем не примечательную конструкцию, а В. Аксенову-романисту, еще точнее, автору исповеди, написанной в форме повести и отразившей некоторые черты поколения конца 50-х — начала 60-х годов. В повести есть характерные для этих лет энтузиазм и скепсис, ирония и надежда, в ней чувствуется биение юношески беспокойной и еще неокрепшей мысли, стремящейся порвать заржавевшие цепи и пробиться к «голой сути», чтобы найти в стремительно развивающейся жизни место, достойное человека.

Написанная не со «стороны», не «сверху», а «изнутри», от первого лица, от имени поколения, повесть знаменательна своей интонацией, не только и не просто искренней, что само по себе существенно. Романтически субъективная, она полемична по отношению к ложноклассической, подменявшей истину «объективности», которая процветала в

сравните то обнажению к сти, как шихся в

По са разумеет литерату ства мо после 1! когда в восстана

Разду блемой Вероятн грустно Потом в центр ланная торжест Зачин данницу щий. С стремит а затем хий) пр верител родый привлеку спектак вается лем, и

Нера инсцени ного и текст к ры, сб мертво мастер ва, час «внешн Егоров гражда это кр на ле коллег (К сло ковско

Прав кламе жаестс мер, зобла берег в зал

сравнительно недавние годы. Своей то скрытой, то обнаженной иронией она полемична по отношению к ложной патетике, ходульности, напыщенности, как говорится, «порою» или «подчас» встречавшихся в нашей литературе тех же лет.

По самой своей сути новаторская, эта интонация, разумеется, тоже имеет свою жизненную почву и литературные корни. Она характерна для большинства писателей, пришедших в литературу после 1953 года, в эпоху XX—XXII съездов партии, когда вместе с безвинно осужденными в правах восстанавливалась истина.

Раздумывал ли режиссер А. Ротенштейн над проблемой интонации, когда решил ставить «Коллеги»? Вероятно. Однако спектакль начинается сладковато-грустной песенкой из серии душещипательных. Потом подымается занавес, и со светлого щита в центре сцены на зрителя бросается надпись, сделанная радостно светящимися, но все же слишком торжественными и парадными буквами: «Коллеги». Зачин лобовой, по стилю напоминающий «Бесприданницу», «Бондаривну» и потому настораживающий. Следующей сценой режиссер, как видно, стремится уйти от штампа: Максимов (В. Сумский), а затем Карпов (Ю. Еременко) и Зеленин (В. Глухий) представляются публике, обращаясь в зал доверительно и прямо. Разумеется, и это — седобородый штамп, лишь кое-где сохраняющий сегодня привкус левизны; и все же он задает верный тон спектаклю. Именно в сценках знакомства протягивается невидимая струнка между театром и зрителем, и зал наполняется аксеновской интонацией.

Неравный бой идет с переменным успехом. То инсценировщики, отступая от самих себя, от верного и лучшего, что есть в повести, вставляют в текст куски художественно беспомощные; то актеры, сбитые с толку фальшивым словом, бегло и мертво проговаривают слово истинное. Даже такой мастер, как Д. Козачковский, исполняя роль Егорова, частенько отдает дань декламации и штампам «внешнего» театра; может быть, по этой причине Егоров Д. Козачковского — это скорее участник гражданской войны, чем Великой Отечественной; это красный партизан, дедушка, схватка с которым на ленинградской и неленинградской улице для коллег так же немислима, как избивание женщины. (К слову, по пьесе, Егорову около 40 лет, а Козачковскому — много больше.)

Правда, режиссер борется с парадностью и декламацией. Но с «внешним» театром он часто сражается столь же «внешними» средствами. Например, в эпизоде на пляже Максимов и Карпов разоблачаются перед публикой до плавок и, лежа на берегу, загорают, посматривают вдаль, то есть в зал. Спрашивается, что должны увидеть в этой

сцене сидящие в зале? Наглядное воплощение интимной связи со зрителем? Символ аксеновской откровенности? Или в данном случае «обнаженность» — это идея всего оформления, в целом остроумно и просто сделанного художником М. Киприаном? Принцип, полемический по отношению к забытым хатами и дубами спектаклям? Или, наконец, это натуралистическая подробность, эдакая броская деталь, нокаутирующая своей смелостью публику, давненько не помышлявшую о таких пассажах на подмостках театра имени Заньковецкой? Какое бы толкование ни давать пляжу, плавок и голым телам, остается в силе соображение, которое незачем держать в секрете: В. Сумский и Ю. Еременко сложены, конечно, прекрасно, но если уж показывать голых, то лучше женщин.

Внешне броский, порой чуть навязчиво напоминающий: «Посмотрите, какой я смелый», — спектакль внутренне, по своей социальной мысли остается робким, по темпо-ритму — вялым, растянутым; он лишен настоящей отваги и злости, изящества и лаконизма; он преодолевает рутину не с той решительностью, с какой хотелось бы; его доброта нередко переходит в сентиментальность; действием он часто заслоняет, а не раскрывает текст и подтекст пьесы; он слишком часто распыляет, а не концентрирует его идею. Споря и расставаясь с прошлым, «Коллеги» А. Ротенштейна идут, как бы согнувшись под тяжестью «Бондаривны» А. Рипко и «Бесприданницы» А. Горчинского. Пудовые гири традиций пока еще слишком тяжелы для их юных плеч. Юных — потому что спектакль молодого автора держится на молодых актерах, еще не заслуженных, не народных, но тем более заслуживающих внимания.

Помните ли вы, читатель, открывающую роман многозначительную главку «Кто они такие»? В Аксенов дает в ней сначала обычную анкету, разумеется, почти одинаковую у Максимова, Карпова, Зеленина, а потом анкету не казенную, весьма ироничную по отношению к первой: первая дала мертвую, ничего не говорящую характеристику, вторая — живые характеры, если не говорящие, то намекающие на многое. Максимов, по отзыву автора, мрачный и резкий, вечно что-то такое изображающий, каждой своей фразой как будто брыкается. Все его ответы на подразумеваемые вопросы — это прежде всего сопротивление и отпор: «Любимый предмет — чистописание... В школе я играл в футбол, а в институте — в волейбол... Медицина? Я жить без нее не могу. А какого черта вы меня все спрашиваете, словно начальник отдела кадров. Я грубиян? Идите вы, знаете куда!»

В. Сумский, играющий Максимова, не брыкается и не ершится. Уверенный в своем обаянии и успехе,

он ласков к публике, он чуть позирует перед ней и совершенно забывает о воображаемом бюрократе, настоящем своем собеседнике, на которого должен рычать. И дальше, на протяжении всего спектакля, Максимов — это скорее упоенный своим благородством герой-любовник или стандартный «положительный» герой, великолепно знающий, что все отпущенные ему по рецепту недостатки «способствуют лишь к украшению»; он мало похож на выросшего без отца, в трудные кровавые годы, вдоволь хлебнувшего и о многом задумавшегося человека.

Образ Владислава, Владьки Карпова, созданный Ю. Еременко, пожалуй, ближе к замыслу автора, набросавшего в романе силуэт жизнерадостного, «своего в доску» хлопца, любимца девочек и гитариста, впитавшего навсегда запах родного Черного моря, одесский стилек («Вы мне нравитесь, чтобы так жил») и, конечно, литературные традиции «отцов-черноморцев» Ильфа и Петрова. Ю. Еременко играет, пожалуй, энергичней и свободней, чем В. Сумский, но порой кажется, что спортивная форма героя-победоносца, покорителя дамских сердец, вся эта гитарность семиструнная актеру слишком дорога, и он мало озабочен поисками серьезной мысли, которую должен внести в образ.

Зеленин задуман в романе как антипод Карпова и одновременно Максимова. Контраст между ними — это извечный контраст духа и тела, неба и земли, наивности и опыта, эгоизма и альтруизма, восторженности и скепсиса. Если Карпов южанин, то Зеленин северянин, коренной ленинградец. Если Максимов говорит о своем отце с подчеркнутой лаконичностью: «Папы нет», — то Зеленин охотно проводит собеседника в столовую, чтобы показать старинные дагерротипы интеллигентных петербуржцев, своих предков. Максимов и Карпов стремятся быть на виду, Зеленин — в тени. Первые два с ужасом думают об угрожающей им судьбе сельского лекаря, третий отклоняет ради нее романтическое предложение быть судебным врачом и, значит, заходить во все порты мира. Словом, современная вариация на тему «волна и камень, лед и пламень».

В спектакле этот контраст подчеркнут несравненно сильнее, чем у В. Аксенова. Мало того, что Зеленин (В. Глухий) в очках, что по сравнению с Максимовым и Карповым он тщедушен (у Аксенова он спортсмен), что ему постоянно достаются покровительственные шлепки и насмешливые толчки, — В. Сумский и Ю. Еременко вполне убежденно, всерьез выражают свое превосходство над интеллигентным хлюпиком. Каждый из них уверен, что истинный герой — это он, а Зеленин — так себе...

Надо признать, что играющий свою первую роль В. Глухий дает друзьям-мушкетерам повод поверить

в это превосходство: отсутствие профессионального и жизненного опыта у В. Глухия в какой-то мере не сыграны, а естественны. Например, нельзя без чувства снисходительности смотреть на сцену, в которой Зеленин нокаутирует Бугрова (А. Буржанский). Эта сцена искусственна и в повести. Она нужна Аксенову, чтобы свести концы с концами, наказать порок и наградить добродетель. В спектакле этот патетический эпизод едва ли мог стать убедительным, но давать ему пародийное истолкование было тоже необязательно. Если в повести образ Бугрова и окружающая его среда даны с приближением к действительности и свидетельствуют, что Аксенов барачный запашок знает, то Бугров в спектакле — создание дилетантское. А Буржанский играет наивного паренька из села, который, чем больше пугает «агротическим леворвертом», тем менее страшен; он создает своего Бугрова в стиле провинциальной мелодрамы прошлого века. И «боксер» Зеленин в этой сцене, право же, стоит забавно уютного, домашнего по выпечке бандюги Бугрова.

Однако Зеленину прощено все. На обсуждении спектакля публика, щедро награждая комплиментами В. Сумского и Ю. Еременко, отдавала предпочтение В. Глухию, оценка исполнения которого, в сущности, не зависела от оценки его профессионального мастерства. Мотивы такого предпочтения наивней и глубже.

В мировом искусстве середины века явственно ощущим кризис цинизма. Бесплодность скепсиса раздражает сегодня самих скептиков. Утрата иллюзий, разочарование, вопли отчаяния — классические темы прошлого — вновь уступают место чувствам, тысячи раз осмеянным и поруганным: вере, надежде, любви. В революционно-атомный век, в эпоху реактивных социально-политических метаморфоз и постоянности всякого непостоянства становятся глупы гобсековские расчеты и растиньяковский карьеризм. То, что казалось надежным и бесспорным — состояние, привилегии, — теперь обнаружило свою сомнительность. То, что казалось зыбким, призрачным — этическое богатство, мысль, — обернулось основой жизни. Разуверившись в «титанах», «гениях», в купервудах всех оттенков, с минуты на минуту ожидающий катастрофы мир уповает теперь больше на скромных и смиренных, на бескорыстных и блаженных. Издевка над донкихотами кончается.

Вероятно, поэтому фильм Г. Козинцева по сценарию Е. Шварца «Дон-Кихот» обошел весь мир, а чуткий ко времени Фейхтвангер назвал свой роман о Руссо «Мудрость чудака». Вероятно, поэтому чудак стал героем сотен пьес и, в частности одноименной пьесы Назыма Хикмета, а фильм «Рокко и его братья» создан ради Рокко — Иисуса. Поэтому

Мышкин  
событие  
Пырьева

По м  
ственным  
дельный  
сильнее,  
ные Кар  
тический  
ция о  
Именно  
отрица  
публика  
неброск

Успех  
лом, св  
ление, в  
ная сте  
того, чт  
слову.

Послу  
ский во  
следие  
ковчан,

...Стат

Мышкин в исполнении Смоктуновского становится событием современного искусства, а фильм Пырьева возбуждает повсеместные споры.

По мотивам близким, но, разумеется, нетождественным непарадный человеколюбец, скромный и дельный романтик, Александр Зеленин привлекает сильнее, чем импозантные, представительно парадные Карпов и Максимов. В образе Зеленина критический пафос Аксенова, его ироническая интонация обнаружили свой «позитивный» фундамент. Именно этим образом автор доказывает, что его отрицание — ради утверждения. И прекрасно, что публика приняла утверждение, идеал, разглядев за неброской формой истинную красоту.

Успех Зеленина, так же как и успех «Коллег» в целом, свидетельствует, что публика выбрала направление, в каком должен развиваться театр. Повышенная степень ее энтузиазма — только подтверждение того, что зритель очень изголодался по свежему слову.

Послушается ли театр публики? Это не риторический вопрос. Ростки нового пока еще робки, а наследие старого тяжко. По убеждению многих заньковчан, театр находится в состоянии кризиса.

...Статья эта была уже написана и сдана в редак-

цию, когда волею судеб я вновь оказался во Львове.

Май радостнее, чем декабрь. Зимой пришлось быть свидетелем напряженных отношений внутри коллектива, в частности конфликта, возникшего между дирекцией и таким мыслящим актером, как народный артист республики А. Д. Гай, четвертый год почти не занятым в репертуаре. Весной был поставлен «Четвертый» с А. Д. Гаем в заглавной роли. В декабре глубоко встревожило сложное положение главного режиссера театра, человека большой культуры и благородной мысли, Б. Тягно, познакомиться с которым пришлось в ту минуту, когда в его квартиру вошли врачи «скорой помощи». В мае Б. Тягно вернулся в театр, восстановил «Гамлета». К этому времени были выпущены новые спектакли, объявлена премьера пьесы Веры Пановой «Как поживаешь, парень?»

Теперь, кажется, нет нужды завершать статью тревожным сомнением: сумеет ли С. Смийан, с декабря замещавший Б. Тягно, снять корабль с мели и направить по верному руслу? Поводов для опасений осталось гораздо меньше: и основатель театра Б. Романицкий и куда более юная гордость заньковчан Л. Каганова — все, с кем удалось увидеться, были настроены оптимистично: «Са іга»...



РОНДО ПОД  
КРЫШЕЙ

Х

Л. Сергеев

## ПОД ОДНОЙ КРЫШЕЙ

**К**огда храм искусства занимает подобающее ему место в городском пейзаже, — это значительно и прекрасно. Театр в Йошкар-Оле расположен в центре огромной площади и своими размерами и

внешним видом внушает строгое почтение. Уже самые ступени настраивают входящего на торжественный лад. Однако это торжественное настроение несколько увядает, когда начинаешь приглядываться попристальнее.

Театр построен года два назад, но по архитектурному облику он явно относится к середине XVIII столетия. По планировке цехов, по техническому оснащению театр остается на уровне, весьма далеком от современных требований. Люди, проектировавшие это здание, были, очевидно, убеждены в том, что лишь архаичные формы приличествуют Мельпомене и что эта древняя богиня не может жить без колонн, лепных карнизиков, категорически отвергает современные материалы, а самое главное — равнодушно относится к тому, в каких технических условиях работают ее служители.

□

В театре две труппы, два театра — русский и марийский. Очередная премьера русского — «Овод» — состоялась десять дней назад. Спектакль идет каждый день, и на неделю вперед объявлено тоже — «Овод», «Овод», «Овод»...

Аншлаги. Чтобы увидеть готовящуюся в параллель «Позднюю любовь», потребуется продлить командировку. Но все равно — ни на одной современной советской пьесе побывать не удастся. (А перед «Оводом» крутили, также на износ, «Ленинградский проспект» и «Проводы белых ночей».) Директор и главный режиссер пытаются найти оправдание: в конце прошлого сезона ушла значительная группа ведущих актеров, много времени потрачено на вводы новых исполнителей, и с тех пор театр никак не может войти в нормальную колею. Начальство рангом ниже объясняет проще: «Недовыполнили квартальный в денежном выражении, вынуждены подгонять».

Роман Э. Войнич написан так зримо, что его образы с юности навсегда сохраняются в нашей памяти. Популярность романа так широка, что нетрудно предположить: одна эта популярность лучше любой рекламы обеспечит приток публики.

Ну, а какие же соображения творческого порядка побудили театр взяться за постановку инсценированного «Овода»?

— Мы стремились создать атеистический спектакль, — говорит главный режиссер театра и постановщик спектакля И. Гайсинский.

Раздвигается занавес, и мы убеждаемся, что в самом деле сделано все, чтобы выдвинуть на пер-

вый план б  
Монтанелли.  
подвиг во и  
лю придаетс  
менно он п  
ной мелодра  
успех. Испол  
затронуть «  
Но, може  
Думается, м  
шения этого  
направлении  
«Овод» без  
но; несенти  
такль взвол  
но без сухи  
ча — поиска  
«Овода»?

Постановк  
глядного к  
что и опре  
такля.

Обнаружи  
дителя Артур

В тюрьме  
кручен к с  
висит огром

Казнь О  
а в него на  
эффекта не  
кататься в

— Здесь  
говорит р  
зрителя к  
нелли сры  
мывает его  
от бога...

Считаетс  
одна из л  
стно, коли  
ре предсто  
шая инсце  
так мало  
изобилует  
стоит там  
будет зака  
Если в  
«разжало  
(Что, е  
матургов  
торая, ка  
многих по  
романтик  
современ

Овода

вый план борьбу карбонария Овода и кардинала Монтанелли. Высокая революционная романтика, подвиг во имя народа — все это исчезает. Спектаклю придается видимость атеистического, и одновременно он переводится в плоскость душеспитательной мелодрамы, что обеспечивает ему кассовый успех. Исполнители нажимают на все педали, чтобы затронуть «чувствительные струны».

Но, может быть, «Овод» и нельзя играть иначе? Думается, можно. Только поиски современного решения этого спектакля лежат где-то совсем в ином направлении. Это задача не из легких — поставить «Овод» без «шиллеровщины», но и не приземленно; несентиментально, но так, чтобы это был спектакль взволнованный, эмоциональный; мужественно, но без сухости. Разве не увлекательная это задача — поискать достойное сценическое решение «Овода»?

Постановщик пользуется в основном приемом наглядного контраста. Собственно, это единственное, что и определяет «атеистический» характер спектакля.

Обнаружив ложь Монтанелли, доверчивый как дитя Артур швыряет на пол святое распятие.

В тюремной камере в позе распятого Христа прикручен к стене Овод, а на противоположной стене висит огромное распятие.

Казнь Овода: над ним прозрачное утреннее небо, а в него нацелены ружья карабинеров. Для усиления эффекта несколько «слабонервных» солдат начинают кататься в истерике.

— Здесь нами допущена некоторая утрировка, — говорит режиссер, — но это — чтобы подготовить зрителя к еще большему взрыву, когда сам Монтанелли срывает с груди кардинальский крест, разламывает его на части и бросает на землю, отрекаясь от бога...

Считается, что инсценировка А. Желябужского — одна из лучших инсценировок «Овода». Очень прустно, коли так. Нет сомнения, что «Оводу» на театре предстоит долгая жизнь. Но как быть, если лучшая инсценировка далека от стиля и духа романа, так малодейственна и риторична, если так беден и избыдуует канцелярскими оборотами язык? (Чего стоит такая, например, реплика Грассини: «Надо будет заказать Риваресу статью по этому вопросу».) Если в ней столько мелодраматизма и стараний «разжалобить» зрителя?

(Что, если бы кто-нибудь из наших больших драматургов взялся за создание пьесы об Оводе, которая, как и сам роман, вселяла бы в сердца многих поколений дух непримиримой революционной романтики и тем самым действительно служила бы современности?)

Овода играет А. Сорокко, артист с приметными

способностями, но склонный к самолюбованию и легко настраивающийся на сентиментальный тон и мелодраму. В первом акте перед нами доверчивый и наивный юноша — для изображения этих качеств актер прибегает к интонациям приторным, сусальным. Во втором акте мы видим его в образе непоколебимого революционера Ривареса, и, кажется, внешнее превращение Артура в Ривареса более всего занимает постановщика и исполнителя. В третьем акте — Овод. Тут актер, не стесняясь, «рвет страсти в ключья», используя весь набор «демонических» поз, жестов и интонаций.

Во всем ли виноват только актер? Трудно сказать. Очевидно одно — слабости актера пришлось к месту в режиссерской «концепции», предполагающей мелодраматизм и котурны.

Для исполнителя роли Монтанелли — Б. Горохова этот процесс слияния со стилем спектакля не прошел столь безболезненно и гладко. Б. Горохов, артист, обладающий сценическим обаянием, талантом и мастерством, все время подделывается под чуждый ему тон. Кажется, что он играет какого-то другого актера, а уже тот, другой, пытается «потрясать» нас.

Единственный живой образ спектакля — доктор Рикардо. Его играет артист Б. Раздольев. Путем какой контрабанды проникла в спектакль психологическая достоверность, характерность живого человеческого лица? Непредусмотренный контраст, привнесенный крошечной ролью, наглядно обнаружил всю непригодность режиссерских ухищрений, бездушную условность и фальшь всей постановки. Беда еще и в том, что в атмосфере вокруг спектакля не витает дух недовольства собой или хотя бы сомнений. А в местной газете статья об «Оводе» названа: «Спектакль больших страстей».



Об «Оводе» можно бы написать короче, если бы не тревожный смысл этого явления. За подобными режиссерскими работами кроется угрожающее явление дисквалификации актера. Для того чтобы играть в подобных спектаклях, актеру не нужно заботиться о познании социальной сущности роли, проникать во внутренний мир героя и т. д. и т. п. Идеален для таких режиссерских решений определенный тип актера.

Чаще всего это актер с «хорошими внешними данными», но лишенный самоконтроля. Его пьянит уже само пребывание на сцене. Он легко забывает о внутренней сущности образа в стремлении предельно обыграть собственные данные. Иногда таким актерам великолепно удаются роли характерные, но

сами они этого не ценят. Они — герои мелодрамы и сделают все, чтобы любого героя сыграть на свой манер. В одном из крупных театров Сибири пришлось встретиться с артистом этого типа особенно ярко выраженной индивидуальности. Он — любимец публики. Девушки выкрикивают его имя после спектакля. Разговаривает он с апломбом и, критикуя других, не приемлет ни малейшего замечания в свой адрес. Он презирает искреннее переживание, искренние слезы (так и говорит: «презираю»). Он демонстрирует страдание, любовь, гнев, радость и делает это красиво, можно сказать, грациозно — у него большой набор проверенных штампов. Это нравится той части публики, которая не научилась еще отличать искусно изготовленные бумажные цветы от цветов живых.

К чему же приведет, если постановщик спектакля сам наталкивает исполнителей на такой «стиль» игры, и что ожидает в этом театре артистическую молодежь? Какой глубины в решении роли актер может добиться, если режиссерски спектакль построен на чисто внешних, примитивных лобовых «сопоставлениях» и «противопоставлениях»? Все эти вопросы возникают после такого «Овода».

— Я буду вашим зеркалом, — говорил Вахтангов актерам. Это значило, что, помогая творческому раскрытию актера в процессе создания спектакля, он одновременно брал на себя функции строжайшего ОТК, в задачу которого входило не пропустить ни малейшей фальши, ничего, что нарушало бы психологическую достоверность образа. Это элементарное требование, без которого немислимо искусство современного театра.

— Что вы хотите сказать, будто в Москве так не играют! — съехидничал мой сосед по гостиничному номеру, рядовой театральный зритель, некий инженер-капитан, когда мы пересекали огромную театральную площадь, возвращаясь после спектакля.

Об этом я и думал. Недавно мне пришлось увидеть решенный в таком же демонстративно-назидательном стиле «Закон Ликурга» в Новосибирском тюзете. На памяти и другие двойники «Овода». Но самое грустное — что создателем подобных спектаклей есть у кого учиться, с кого брать пример.

□

Режиссер одного из крупных столичных театров берет пьесу западного прогрессивного автора и ставит спектакль. Он хочет как можно рельефнее выделить социальную сущность пьесы, ее политическую направленность. Само по себе это как будто верно. Но пьеса — сложная, психологическая, изобилует тонкостями, ее так просто не раскусишь...

«Вся эта лирика очень хороша, но она может

отвлечь зрителя и помешать ему видеть главное». Кажется, именно так мыслит режиссер, подразумевая под главным то, что мы отлично знаем из газет.

Итак, актеры ищут не «подтекст», а нечто противоположное, что скорее можно назвать «надтекстом», и с его помощью вступают в жестокое единоборство с автором. В каждую фразу вкладывается некая многозначительность, отыскивается идеологическая подоплека даже в чисто бытовых репликах, даже там, где ее не может быть и в помине. (С каким, к примеру, трагическим надрывом произносятся слова: «Я сейчас поднимусь наверх и принесу постельное белье»...)

Тот, кто видел «Орфей спускается в ад» в театре имени Моссовета, вспомнит, вероятно, не одну такую деталь спектакля. Пьеса Тенниси Уильямса была опубликована журналом «Иностранная литература» два года назад и своей художественностью, психологической тонкостью и оригинальностью замысла вызвала большой интерес читателей. Но на сцене она, увы, обрела прямолинейность агитки 20-х годов. Полное грустное недоумение вызывают известные талантливые актеры театра, три часа разговаривающие на сцене неестественно взвинченными голосами, стремящиеся каждой фразой кого-то разоблачить и что-то объяснить.

Продиктованная режиссурой исполнительская фальшь не только не заострила, а, наоборот, убила социальное звучание пьесы и убила художественность, свела к минимуму идейный смысл постановки. Стоит ли брать пример с таких спектаклей, хоть они и «столичные»?

□

На сцене театра Йошкар-Олы идет марийский спектакль. Непонятны слова, но я смотрю на сцену с радостным изумлением и напряженностью. Всего час назад в клубе завода торгового машиностроения состоялся шефский концерт, на котором артисты русской труппы показывали фрагменты из «Проводов белых ночей». Играли слабо. Поочередно произносились заученные реплики, и так же заученно, неумело симулировались чувства. Артисты молодые, и некоторые из них, возможно, способные, но чудилась за ними ремесленная рука, мешающая освобождению того действительно творческого, что есть в человеке.

Сейчас играют марийцы, и почти физически ощущаешь облегчение — на сцене царит естественность, та естественность, которая всегда заставляет легко дышать зал.

Идет представление комедии (скорее это водевиль) молодого артиста, сотрудника Дома народно-

го творчес  
рону». Сю  
содержани  
приезжает  
ведущего  
ну в вор  
герои исп  
пьяница —  
ником. На  
сти больш  
которые с  
сты. Нево  
степени во  
ни ими са  
та идеи, з  
ватых сил  
идти вглу  
сцены и п  
есть очен  
собственн

Так ил  
дии атмо  
театральн

При эт  
начиная  
включени  
стоянный  
привык в  
матическ  
ные и п  
песни по  
сюжетом,  
с больш  
Спор иде  
лики, кот  
ческой ф  
бенность  
теля от  
матическ  
жанром?  
пользу»  
действия  
только в  
нию, пот  
матургич  
по идеям  
дняшнем  
влекать

Марий  
бытовой  
ную огра  
как зрел  
республи  
существо  
прочных,



го творчества Петра Эсенея «Мякина летит в сторону». Сюжет стоит в ряду многих сходных по содержанию комедий марийских авторов: в колхоз приезжает юноша-зоотехник Володя и уличает заведующего молочной фермой Петра и доярку Оклину в воровстве масла и сметаны. В конце пьесы герои исправляются, осознают свою вину, и даже пьяница — колхозный бухгалтер становится трезвенником. Наивная фабула, но дело не в этой наивности большинства сцен, а в самобытности характеров, которые с предельной искренностью доносят артисты. Невольно думаешь, что исполнители в большей степени воплощают характеры, подсмотренные в жизни ими самими, нежели содеянные автором. Простота идеи, заключенной в кругу бытовых, незамысловатых ситуаций, заставляет актеров самостоятельно идти вглубь, домысливать поверхностно написанные сцены и психологические мотивировки поступков, то есть очень щедро дополнять автора за счет своей собственной выдумки и фантазии.

Так или иначе, все это придает марийской комедии атмосферу легкости, иронии и жизнерадостной театральности.

При этом — удивительное чувство меры во всем, начиная от грима, костюмов и до музыкальных включений, по поводу которых в театре идет постоянный спор. Дело в том, что марийский зритель привык в любом, не только комедийном, но и драматическом спектакле слышать со сцены свои нежные и протяжные песенные мелодии. Очень часто песни поются, не будучи органически связанными с сюжетом, правда, и тогда они вводятся в действие с большим тактом, не нарушают его стройности. Спор идет о том, нужно ли идти «на поводу» у публики, которая уже привыкла к определенной сценической форме, ставшей как бы национальной особенностью марийского театра, или надо отучать зрителя от вокального «украшательства», строить драматический спектакль в строгом соответствии с жанром? Пока что эту проблему решает «в свою пользу» зритель. В его руках мощное средство воздействия — он может пойти и не пойти. Видимо, только время приведет к принципиальному решению, потому что тут все зависит от качества драматургического материала. Когда появятся сильные по идеям и конфликтам марийские пьесы о сегодняшнем дне, вероятно, отпадет надобность развлекать зрителя вставными номерами.

Марийский театр — это театр по преимуществу бытовой комедии и драмы, и, несмотря на известную ограниченность, он сумел зарекомендовать себя как зрелый коллектив не только в границах своей республики, но и далеко за ее пределами. Театр существует с начала 20-х годов и основывается на прочных, выработанных им самим традициях на-

ционального драматического искусства. Эти традиции были заложены классиками марийской литературы М. Шкетаном и С. Чавайном. К сожалению, современная марийская драматургия не достигает того художественного уровня, который мог бы рассматриваться как развитие и обогащение этих традиций на материале современности. Лучшими работами театра до сих пор остаются спектакли, связанные с историческим прошлым марийской деревни, в основном с ее бытом. Успех пьесы «Салика» С. Николаева (которая ставится уже более двадцати лет, выдержала около 500 (!) представлений и до сегодняшнего дня делает полные сборы) объясняется не столько драматургическими достоинствами, сколько тем, что спектакль богат насыщен красочными старинными обрядами и народными музыкальными мелодиями, которые хорошо знакомы и любимы марийским зрителем.

Добавим, что «Салика» не нуждается в переводе и доставляет удовольствие не только марийцам. И русские зрители Йошкар-Олы с немалым интересом смотрят этот необычайный спектакль.

Третий увиденный спектакль — «Асан и Кансыл» — повествует о двух влюбленных. Эта пьеса написана драматургом-марийцем И. Смирновым в стихах. Поставил «Асана и Кансыл» молодой марийский режиссер, выпускник ГИТИС С. Иванов. Пьеса написана в духе народной легенды. Несмотря на оперные декорации и общую приподнятость исполнения, нигде, однако, не сбивающегося на декламацию и ложный пафос, спектакль остается в границах бытовой реалистичности и зрители принимают происходящее всерьез, как бы становясь свидетелями давно минувших событий.

Марийский театр осязаемо чувствует свою зависимость им же воспитанного, приученного к бытовым канонам и в этих пределах взыскательного зрителя. Марийский зритель признает только одну условность — песни и обряды, но он требует правдивости и естественности исполнения, мотивированных мизансцен, точного соответствия всего, что происходит на сцене, тому, как это происходило бы в жизни. Более того, воспринимая спектакли, посвященные современной деревне, деревенские зрители стремятся увидеть в них документально точное отображение своей повседневной жизни и самих себя, не допуская ни малейшей «приписки». Вся прелесть спектакля «Мякина летит в сторону» была утрачена для доярок, приехавших на спектакль, из-за того, что конфликт показался им неправдивым: он построен на краже с молокофермы масла и сметаны, а на самом деле на фермах не бывает ни масла, ни сметаны — молоко отправляется на маслозавод, и «артисты должны об этом знать»...

□

— Нам тесно в этих ролях...

— Мы повторяемся, поэтому в театре стало скучно...

— Мы хотим, чтобы нас понимали не только тогда, когда мы играем марийские пьесы, мы хотим, чтобы нас понимали, когда мы играем Шекспира, или русскую классику, или хорошую пьесу советского драматурга...

— Я работаю в театре 34 года; за это время сменилось 43 режиссера, и ни один не продолжал дела другого. Каждый начинал с чистого места...

— Несмотря на это, были такие спектакли, что на них ходили по несколько сезонов. Все ходили — и марийцы и русские.

— «Акпатор» Чавайна, «Любовь Яровая», «На дне», «Гроза», «Земля», «Платон Кречет», «Женитьба» Гоголя, «Честь семьи» Мухтарова... «Бесталанную» Карпенко-Карого принимали как свою...

— «Снегурочку» Островского — тоже как свою!

— А в прошлом году возобновили «Платона Кречета» и — полный провал. Или мы утратили чувство современности, или разучились играть...

Этот водопад самокритики обрушивают лучшие марийские артисты, едва вы вымолвите им хоть одно слово благодарности.

□

Марийский театр имеет славную историю. Он организовался из любительского сельского драмкружка в годы становления Советской власти. Трудно себе представить, какой подвижнически тяжелый и опасный путь пройден артистами старшего поколения. Первые актеры играли, рискуя подвергнуться нападению религиозных фанатиков и получить пулю из кулацкого обрезка. Прошло немало времени, пока театр окреп и стал одним из оплотов марийской культуры.

Отечественная война. Все военные годы и несколько послевоенных лет театр кочевал по марийским деревням. Артисты, не зная усталости, ходили по дорогам в стужу и пекло, не имея ни машины, ни лошади, волоча на своем горбу декорации, бутафорию, реквизит, и играли...

— И еще как играли! Мы сознавали, что наш труд в то время был нужен, как никогда!..

Это говорит народная артистка Марийской АССР А. Страусова. Она в театре почти с его основания. Можно часами слушать рассказы этой женщины, депутата Верховного Совета республики, человека большой артистической культуры и большой добро-

ты. А как много грации, темперамента, озорной веселости в исполняемых ею до сих пор молодых ролях!

— Мы повторяемся... Т. Григорьев переиграл целую вереницу образов кулаков, но после роли хозяина мельницы в «Салика» мы видели его и в двух «положительных» ролях: отца Кансыл и степенного дядюшки, колхозного сторожа в водевиле. Все естественно в этом артисте. Он ставит на стол миску, ест, ходит, но даже в этих простых действиях все подчинено выявлению характера и внутреннего состояния персонажа. Все скупое, точно, продуманное и выверенное. Недаром говорят, что в поисках психологических мотивировок Т. Григорьев «изматывает» и себя и партнеров.

— Коллектив у нас трудолюбивый, но его надо возглавить, — это говорит отличный комедийный актер Г. Пушкин. Он играл заведующего фермой Петра в комедии-водевиле, и, хотя не было прямого внешнего сходства, мне все время вспоминался наш В. О. Топорков...

— Где тот спектакль, которым мы могли бы гордиться? — В «Асан и Кансыл» мы видели С. Кузьминых в роли властного злодея Казмира, а в комедии П. Эсеня он играл острокомедийную роль пьяницы бухгалтера. Два диаметрально противоположных по жанру, но равных по яркости и естественности образа. Кузьминых — крупная актерская индивидуальность. Артист с превосходными внешними данными, будто созданный для исполнения крупных драматических и трагедийных ролей. Вполне понятно, что он с особой остротой переживает скудость текущего репертуара. Его заветная мечта — Отелло.

И. Якаев, В. Мазикова, М. Михайлова, А. Матвеев, И. Матвеев, Л. Булычева, Р. Руссина, А. Кудрявцев, В. Бурлаков, Д. Никифорова и другие артисты старшего, среднего и молодого поколения (уже получившего подготовку в театральных училищах) представляют крепкий, профессиональный коллектив, и все они, в той же мере, как и ведущие артисты, переживают неудовлетворенность.

При всем том в марийской труппе нет личной неприязни между артистами и художественным руководством. Наша встреча с актерами состоялась по инициативе главного режиссера С. Иванова. Представив нас друг другу, он деликатно удалился, хоть знал, что в разговоре не все окажется для него приятным. Ушел, чтоб не стеснять.

И артисты ответили таким же благородством. Все, что ими было сказано, говорилось искренне и бескомпромиссно — ради общего дела.

Случилось так, что, придя в театр после окончания московского театрального института, молодой режиссер-мариец не смог сразу найти контакта с

коллективом, не сумел освоить и сделать своими творческие устремления артистов (если учесть долговременную сработанность коллектива — это не так-то и просто!). Не поняв других, он не сумел сделать так, чтобы поняли и его самого. Будучи назначен на пост главного режиссера, он, видимо, не смог раскрыть людям свои творческие замыслы, конкретные цели, не смог сделать артистов своими идейными единомышленниками.

Но большая вина падает и на коллектив, главным образом на его ядро, состоящее из опытных, не один десяток лет проработавших на сцене актеров. Они не поняли, что режиссер рождается не путем вручения ему институтского диплома — второе, настоящее рождение режиссера происходит в театре. Художник формируется в творческой среде театра, только здесь к нему приходит зрелость, и он становится подлинным мастером.

Марийские артисты молят, чтобы к ним «с неба» явился всеильный, всемогущий руководитель. По меньшей мере Кедров или Товстоногов.

Но ни Кедрова, ни Товстоногова, естественно, не будет.

В театре достаточно собственных творческих сил и достаточно энергии, чтобы преодолеть трудности. Конечно, ко времени пришлось бы мудрые советы и дружеская помощь авторитетного столичного шефа. Но пока такого шефа нет. И полагаться стоит только на себя.

□

Театр нуждается в мудрой и объективной оценке своей работы. Нужна критика. Речь идет о настоящем, эрудированном театральном критике, человеке с хорошим вкусом, способном к глубокому анализу художественных достоинств спектакля и, разумеется, владеющем художественностью изложения. Не в каждом, даже областном городе находится таковой. Это большой урон и для театра и для зрителя. Но в Йошкар-Оле есть люди, которые умно, талантливо и с большой любовью пишут о театре.

Однако... «Спектакль больших страстей» — именно так озаглавлена в газете «Марийская правда» рецензия на «Овод». В подверстку к рецензии газета поместила несколько восторженных зрительских откликов под такими названиями: «Вся гамма чувств», «Задумываешься, сравниваешь», «Удовольствие».

Странное чувство вызывает статья. Автор ее как бы подспудно стремится к серьезному разговору, к бескомпромиссным суждениям, к анализу и оценкам, в основе которых лежали бы содержание и образы романа. Но он как бы связан обязательством «дать

положительную рецензию» и с какой-то боязливой дипломатичностью говорит о недостатках спектакля, восхваляя его казенными словами, так сказать, «в общем и целом».

Оказалось, что в редакции подсократили материал, как это обычно делается при подготовке номера, но подсократили именно критическую, деловую часть, в результате исказился смысл статьи и никакого серьезного разговора не получилось. Был придуман и «по-газетному» броский заголовок. Как будто все хорошо — газета любит театр, театр испытывает благодарность газете. А на самом деле страдает искусство, путаются критерии, вводятся в заблуждение и актеры и зрители.

Не так все просто, когда в городе один театр и одна газета!

□

Состоялась премьера — «Поздняя любовь». Пьеса выбрана по той же причине, по которой ее выбирают во множестве других театров страны: семь ролей, хорошо расходуется в параллель. На третьем представлении зрителями было заполнено лишь несколько рядов. Тусклый, бесцветный спектакль.

Уйма несообразностей: Николай Шаблов спозаранок и весь день расхаживает по дому во фраке. Дормидонт одет в не соответствующий мещанскому сословию костюм с бантом и ведет себя с необъяснимой эксцентричностью. Лебедкина напоминает провинциальную опереточную примадонну. Сочетание актеров, исполняющих главные роли, заставляет зрителя гадать: к кому, собственно, пришла поздняя любовь — к Людмиле Маргаритовой или к Николаю Шаблову? Можно поручиться, что у очень многих зрителей останется впечатление, что к последнему.

При этом надо сказать ради справедливости, что единственная роль в спектакле, которую можно признать относительной удачей или, во всяком случае, сыгранной по Островскому, — это исполнение роли Людмилы артисткой С. Кирилловой. Артистка принесла с собой искренность большого чувства, естественность и простоту.

Уже заканчивая работу над очерком, я получил конверт из Йошкар-Олы. Гостиничный сосед, по-военному пунктуальный инженер-капитан, дружески выполнил мою просьбу и прислал свежий номер «Марийской правды» с рецензией на «Позднюю любовь». На этот раз отдел культуры редакции поступил бескомпромиссно. Газета опубликовала большую, всесторонне доказательную статью Л. Поповой, бьющую тревогу за судьбу республиканского русского драматического театра.

Вот что там сказано:

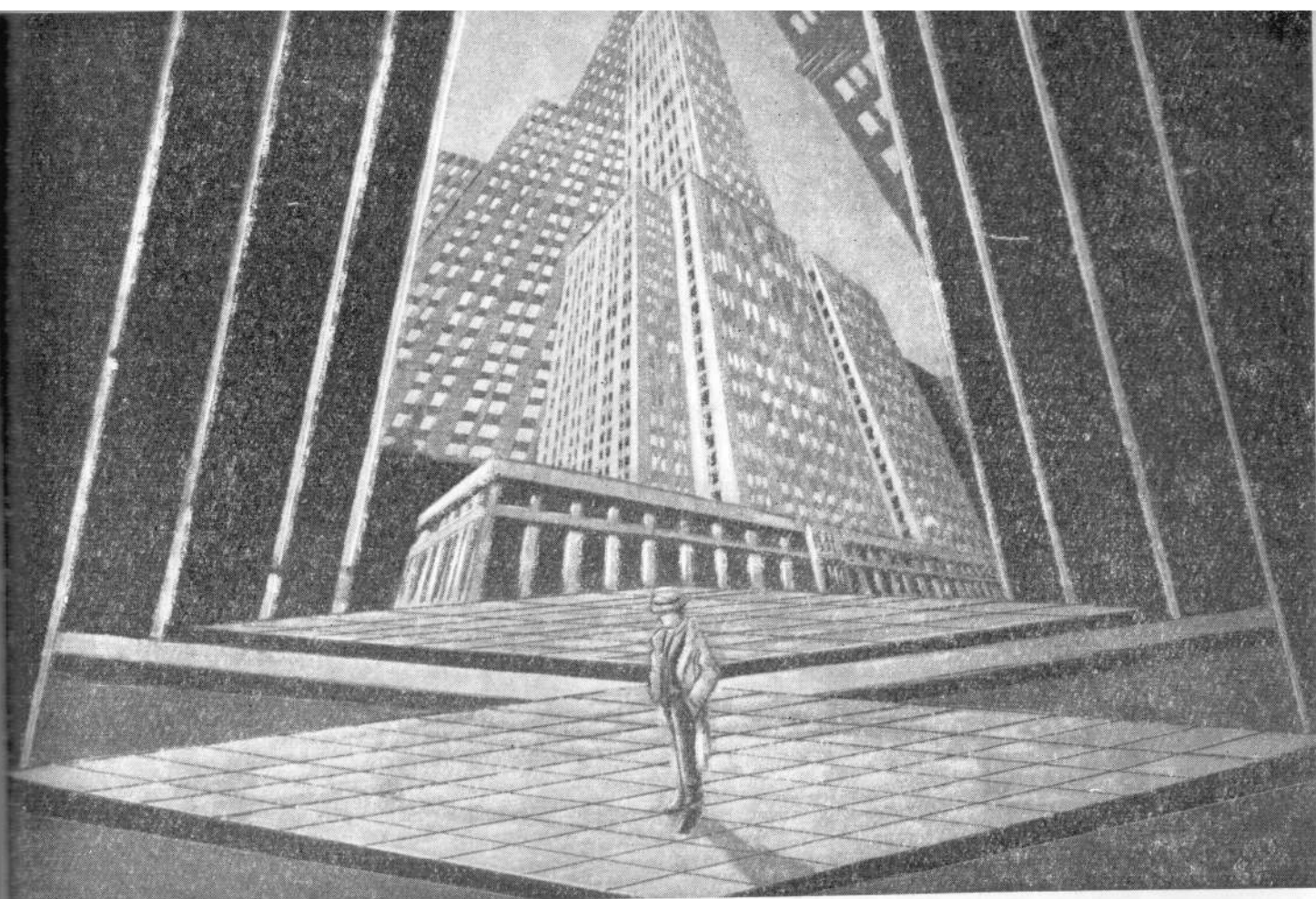
«В таких спектаклях, как «Поздняя любовь», все против его создателей, все обрекает на неудачу. Ибо здесь холодность, соединенная со слезливостью, мещанская безвкусица, уживающаяся с претензией на роскошь, потуги на трагедию рядом с резонерством (чего стоят многочисленные реплики под занавес) — все это создает постановку, где в обнаженном виде предстали те пороки, которые в прежних спектаклях сезона если и не прошли незамеченными, то все же в какой-то мере прикрывались общей помпезностью и значительностью. Удивляет и то,

что, вопреки хорошей традиции устраивать общественный просмотр спектакля перед премьерой, постановщик спектакля и руководство театра на этот раз решили пренебречь мнением общественности, что не принесло пользы театру».

Да, в Йошкар-Оле именно так: под одной крышей, в здании, фронтон которого украшен изваяниями муз, сосуществуют два организма: театр, переживающий муки и радости, и... зрелищное предприятие.



дест-  
оста-  
этого  
ости,  
кры-  
вая-  
еатр,  
ред-



Эскиз декорации М. Улановского к спектаклю «Четвертый» в Свердловском драматическом театре

**Ю. Нехорошев**

## «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ РЕЖИССУРА» В ПУТИ

**Н**аиболее яркая особенность жизни советского театра наших дней — борьба за расширение и усиление средств художественного воздействия на зрителя.

Идет бурный процесс критического освоения наследия мирового и в первую очередь советского театра. Созданы все условия для «проявления личной творческой инициативы... многообразия творческих форм, стилей и жанров».

### Кому нужен эскиз?

Конференции театральных художников РСФСР, состоявшейся в феврале этого года, была показана выставка эскизов декораций.

Художники республики прислали 500 работ. Выставочный комитет отобрал только 105. «Выставка не показала подлинного состояния театрально-декорационного искусства периферии, — говорилось на ее обсуждении, — она и не могла сделать этого, даже

если бы все 500 работ были представлены в экспозиции».

— Почему?

Так вспыхнула дискуссия на старую тему: нужен ли эскиз вообще, и если нужен, то какой эскиз.

Искусствоведы настаивают на том, что эскиз — самостоятельное художественное произведение, место которому на выставках изобразительного искусства.

Но вспомним: на художественные выставки много лет эскизы декорационного оформления не принимались. Наконец театральные эскизы появились в Манеже. Но в зале, где они помещены, не видно заинтересованных зрителей, не слышно споров.

Говорят, эскиз нужен самому художнику — для «раскрытия идеи в образной форме». Почему же тогда при организации очередной выставки художники требуют, чтобы о выставке их предупреждали за много месяцев — только тогда они смогут создать «выставочные» эскизы. Оказывается, эскизы нередко создаются после того, как оформление уже сделано. Курьезное положение! Можно ли представить, что, скажем, Суриков после создания «Боя-

рыни Морозовой» стал бы писать эскиз этой же картины?

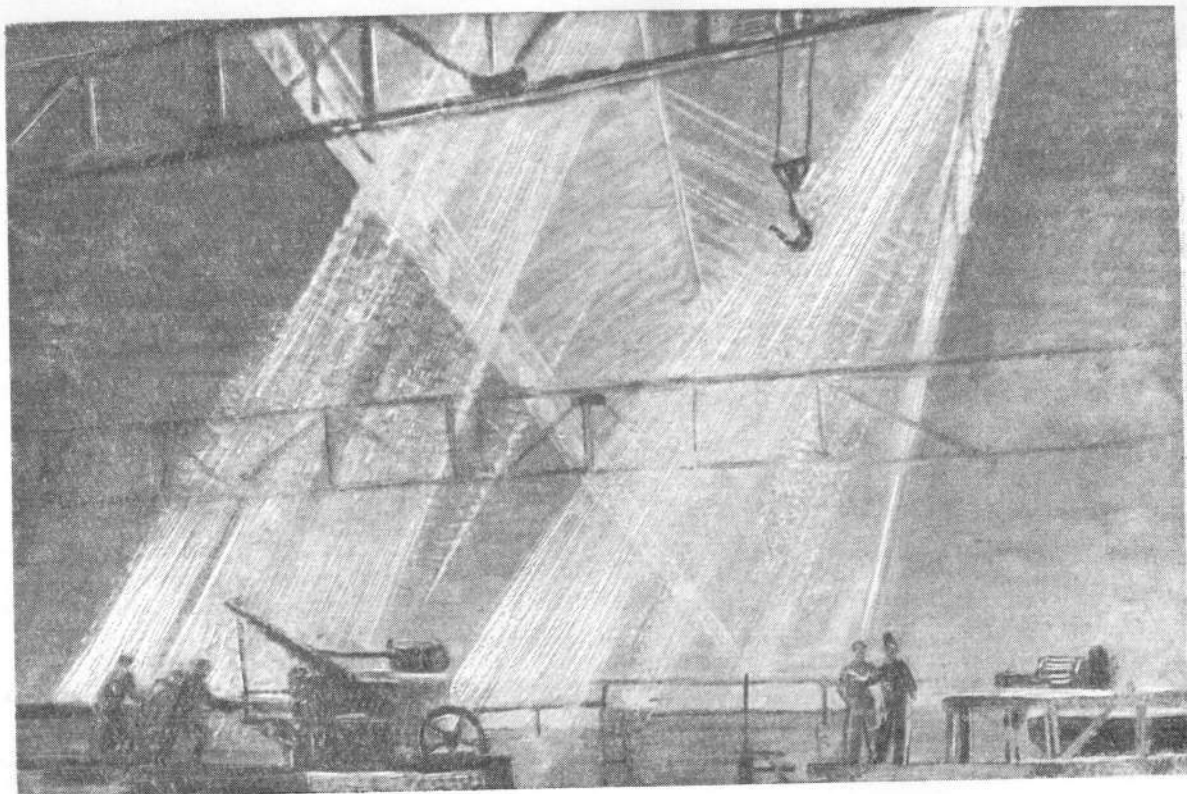
Говорят, эскиз необходим производственным цехам, чтобы изготовить декорации, необходим художникам-исполнителям, чтобы написать задник, и т. п. Но производственным цехам нужен эскиз-набросок и уточняющие его чертежи, а задник нередко пишется по специально выполненному рабочему эскизу, который безжалостно расчерчивается на клетки.

Не является ли сочинение «выставочных» эскизов своеобразной «припиской», маскирующей истинное положение дел, подменяющей подлинное декорационное искусство его «выставочной подделкой»?

Известно, что В. А. Симов, сделав карандашные эскизы-наброски, предпочитал основную работу проводить в макете. Макет и сегодня — главное средство фиксирования поисков решения сценического образа для многих художников-практиков.

«Позвольте, — слышится чей-то возмущенный голос, — а как же быть с эскизами классиков? Или вы отрицаете их художественные достоинства?» Конечно, нет! Эскизы В. Васнецова, М. Врубеля, В. Серова, К. Коровина, А. Головина — это великолепные

Эскиз декорации Э. Стенберг к спектаклю МХАТ им. М. Горького «Цветы живые»



образцы т  
воссоздаю  
таклей, д  
полноценн  
го худож  
утвердили  
дировали  
кораций,  
реступили  
от декора  
на остав  
где на ф  
выступал  
тельно п  
обратилс  
живописи  
В. А. Си  
на «карт  
вали воз  
искать р  
условиях  
стал, по  
ником. н  
Это не  
ник «ше  
собой ре  
дал бол  
ласти с  
суры».

Мы л  
Васнецо  
ванщины  
дами А  
сунками  
ми Вру  
Если эт  
ны всем  
специал  
эскиз.

Эскиз  
не док  
чество  
фиксаци  
чем по  
тельные  
ланые  
теряют  
нованн

Стре  
разный  
кораци  
декора  
вид из  
цифика  
зрител

образцы театральной живописи. Однако и они не воссоздают во всей многогранности оформление спектаклей, да и вообще едва ли сохранили значение полноценного образца для сегодняшнего театрального художника. В свое время эти великие мастера утвердили роль художника в русском театре, ликвидировали некоторые штампы оперно-балетных декораций, насытили сцену живописью, но они не переступили порог, отделяющий станковое искусство от декорационного. Для них (кроме Головина) сцена оставалась своеобразной «картинной галереей», где на фоне «картин» — задников, кулис и падуг — выступали певцы. Вот, почему Станиславский, решительно пересматривая принципы оформления сцены, обратился не к прославленным мастерам станковой живописи, а к малоизвестному тогда художнику В. А. Симову. И совместная работа их строилась не на «картинках-эскизах», а на макетах, которые давали возможность решать по-новому планировку, искать решение образа в специфических конкретных условиях сценического пространства. Именно Симов стал, по определению Станиславского, «родоначальником нового типа сценических художников».

Это новое Станиславский видел в том, что художник «шел навстречу режиссеру и актеру. Он являл собой редкое в то время исключение, так как обладал большим талантом и знанием не только в области своей специальности, но и в области режиссуры».

Мы любим эскизы Головина к «Маскараду», Васнецова — к «Снегурочке», Федоровского — к «Хованщине» и «Князю Игорю» точно так же, как этюдами А. Иванова к «Явлению Христа народу», рисунками Релина к «Бурлакам на Волге», набросками Врубеля к «Демону». С одной только разницей. Если этюды, рисунки, наброски станковистов понятны всем, то театральные эскизы чаще всего волнуют специалистов, знатоков театра, умеющих «читать» эскиз.

Эскиз — не эталон декорационного оформления, не документ, удостоверяющий художественное качество оформления. Это всего лишь одно из средств фиксации некоторых черт сценического образа, причем подчас не самых интересных, не самых выразительных. Чаще всего «выставочные» эскизы, сделанные в подражание станковым произведениям, теряют и эти качества, рожденные творчески взволнованным чувством художника.

Стремление сделать «чистой» эскиз — своеобразный атавизм, наследственность, оставшаяся в декорационном искусстве от станкового. Театрально-декорационное искусство — новый и очень молодой вид изобразительного искусства, имеющий свою специфику и свои собственные средства воздействия на зрителя. Театральные художники воплощают свои

замыслы в конкретном сценическом пространстве, оперируя реальными предметами, объемами, меняющимся светом и т. п. Только в работе на сцене и выкристаллизовывается окончательное решение оформления. Иногда в законченном виде оно совершенно не похоже на задуманное в эскизе.

Так решается вопрос: кому нужен эскиз-картинка. Он нужен только самому художнику, в том случае, если помогает решить планировку, колорит, свет, технику спектакля. Эскиз находится в таком же соотношении с декорациями на сцене, как набросок композиции с законченной картиной, как чертеж с реально построенным зданием.

Театральные художники справедливо сетуют на то, что о их творчестве редко пишут. Думается, причина беды не только в инертности критиков и искусствоведов. По сегодняшним выставкам просто невозможно дать верную оценку творчества того или иного мастера. И «выставочные» и «обыкновенные» эскизы — это своеобразные ребусы, по которым не всегда верно угадывается подлинная ценность оформления. Эффектный эскиз может прикрывать худосочное сценическое решение, а эскиз неинтересный, будучи переложен на подлинный язык своего искусства, обогатившись сценическими средствами, влившись в ансамбль сценических образов, заживет, заиграет.

Вывод напрашивается сам собой: театральные эскизы должны показываться на особых, театральных выставках, учитывающих специфику этого вида искусства. Рабочие эскизы могут демонстрироваться вместе с макетами, рисунками костюмов, фотографиями спектакля. А при выполнении макета стоит обращать внимание не на филигранную отделку его деталей, а на воссоздание машинерии спектакля, меняющегося освещения и т. п. Жюри таких выставок должно состоять только из работников театра. Тогда удастся избежать досадных ошибок всех смешанных выставок, где предпочтение отдается тем эскизам декораций, которые порой случайно и совершенно несущественно для их истинной ценности напоминают станковые картины. Только специальной театральной выставке будет под силу показать во всей полноте процесс развития декорационного искусства и его особенности.

## „Изобразительная режиссура“

Что же характерно для сегодняшнего этапа развития театрально-декорационного искусства?

У него много успехов. Тысячи зрителей знают имена В. Рындина, Б. Волкова, Н. Акимова, А. Босулаева, М. Бобышова, С. Вирсаладзе, С. Юнович и многих других мастеров старшего поколения. Удач-

но дебютировали и некоторые молодые художники. На Международной выставке в Брюсселе ряд работ советских мастеров был отмечен наградами. Однако, рассматривая работы театральных художников на выставке 1961 года, с удивлением отмечаешь: из 46 художников, эскизы которых показывались в залах РСФСР, только 4 работают на периферии, а остальные — в Москве и Ленинграде...

Короткие сроки работы, ограниченность средств на постановочные расходы ведут к тому, что художник превращается в заведующего монтажной частью. Иногда он просто вынужден собирать остатки декораций от старых спектаклей и из них комбинировать нечто «оригинальное». Естественно, эскизов такого оформления на выставках не встретишь.



Эскиз декорации Б. Волкова к спектаклю «Не померкнет никогда»

Мы любим говорить, что театральной провинции больше нет. Пожалуй, это верно в отношении общего состояния культуры, режиссуры и актерского мастерства. Что же касается декорационного искусства, такое утверждение преждевременно. Можно назвать несколько имен известных художников периферии — Н. Медовщиков, А. Пантелеев, И. Севастьянов, А. Тимин, М. Шестакова, Н. Ситников, декорации которых — образцы высокого мастерства. Но в целом положение неблагоприятно.

Последние пять-шесть лет многие театры периферии увеличивают количество спектаклей, видя в этом единственное средство борьбы с телевидением и кино. Растущее количество премьер не сопровождается расширением штата художников. В результате, конечно, сокращается время, затрачиваемое на постановку.

Однако не спешка и нехватка постановочных денег — главные враги развития искусства декорации.

Натурализм видения и художественного мышления — вот основной его враг. Стремление скрупулезно скопировать кусочек жизни, обрядить сцену во «всамделишные» «рощи», «набережные», «проспекты». «Якорная площадь» Б. Росленко-Риндзенко (Саранск), «Хозяин» Н. Ромадина (Курган), «Трасса» Н. Фатова (Ростов-на-Дону), «Над Днепром» В. Давыдова (Вышний Волочок) оформлены именно так.

Художники довольствуются иллюстративным воспроизведением авторских ремарок. А специфика декорационного искусства совсем в другом — художник призван организовать пространство сцены. Выполняя задания драматурга, режиссера и актера, помогая им и вдохновляясь ими, художник прино-



сит себя как станковист «в жертву общей идее постановки».

Однако, жертвуя «станковистской» самостоятельностью, он раскрывает новые качества своего таланта — способность режиссировать спектакль средствами декорационного искусства.

Какими средствами передается зрителям замысел художника?

В спектакле Малого театра «Гроза» после открытия занавеса несколько минут сцена остается пустой. Мы видим только церковь на берегу Волги и обрыв, с которого открывается вид на речное раздолье. В эти мгновения зрителем овладевает искусство декоратора-живописца, оно переносит его на просторы старой России, убогой и обильной, разгульной и богомольной. Тонко разработанная в цвете, скупая в деталях декорация художника Б. Волкова передает атмосферу пьесы, создает у зрителей предрасположение к восприятию спектакля. И когда появляются действующие лица, они попадают в эту подготовленную атмосферу и настроение.

А вот другой случай, когда декорации раскрываются только через актера. В спектакле Театра сатиры «Яблоко раздора» (художники Н. Кашицев и А. Райхель) есть такой эпизод. Полковник в отставке Коваль приехал в родное село. На маленькой сцене театра художники поставили на кругу площадку с кольцом. Вращаясь в разные стороны, она создает различные комбинации рельефов. По бокам сцены и вместо задника — экраны. Коваль появляется на сцене босиком, неся на длинной палке начищенные сапоги. Сцена залита светом, Коваль жмурится от ослепительного солнца. На экранах вспыхивают громадно увеличенные изображения мчащихся облаков, яблок, голов кур и петухов — ярких, ослепительно белых, с красными гребешками. Зрители весело смеются. Грудно не смеяться — смешно видеть человека, «стиснутого» в небольшом пространстве громадными изображениями. Но этот смех — добродушный. У зрителей уже появилась симпатия к человеку, долго мечтавшему коснуться босыми ногами родной земли. Декорации рассказали нам о радости встречи с природой, о счастье, переполнившем сердце человека. Огромные облака, головы птиц, яблоки — все это зрители видят глазами Ковалья, который словно растворился в атмосфере, пропитанной ароматами садов, полей, насыщенной голубиной неба. Если показать на сцене эти проекции без актера — они не произвели бы никакого эффекта. Но найдено взаимодействие оформления и актера, и старый прием проекции обрел новый смысл.

Через актера, помогая ему, декорации передали зрителю определенный эмоциональный заряд.

Уходя от натурализма, от подражания станковым

произведениям, художники все свободнее используют специфические средства театра, «режиссируя» ими спектакль. Это умение «режиссировать» — важная особенность творчества целой плеяды великодушных советских мастеров — В. Симова, В. Дмитриева, П. Вильямса, Н. Шифрина, В. Шестакова, В. Рындина, Б. Волкова, Б. Эрдмана и других. Они утвердили новый вид искусства, который в 30-е годы по праву был назван искусством «изобразительной режиссуры».

«Изобразительной» — потому, что художник средствами живописи, скульптуры, архитектуры, света, цвета создает зрительно ощутимый образ спектакля. «Режиссуры» — потому, что этими средствами он организует сценическое пространство, выявляет идею спектакля.

Если оформитель-станковист вешал на сцене рисованные «панно», указывающие на место действия, и стремился привлечь к ним внимание зрителя, то мастер «изобразительной режиссуры» делает сценическую коробку одним из активных компонентов спектакля; если станковист рисовал форму костюма, его крой, то мастер «изобразительной режиссуры» определяет и внешние черты актерского образа.

Художник в современном театре должен быть не только талантливым — сам талант его и самое мастерство — иного качества, чем, скажем, у живописца-портретиста.

Современный театральный художник немислим без развитого чувства сценического пространства и сценической композиции. Мастерство театрального художника особого свойства: он превращает сценическое пространство из простого физического явления в явление художественное.

## Павильон или „условная“ выгородка?

Часто этот вопрос связывают с проблемой новаторства. Некоторые художники требуют от критиков ясного ответа, который утвердил бы торжество «иллюзорного» принципа оформления и предал бы анафеме принцип «условный». Однако практика приносит различные факты «попадания» в цель обоих принципов.

«Оптимистическая трагедия» в Астраханском театре удачно решена в «иллюзорных» декорациях, а в Ленинградском академическом театре имени Пушкина — в «условных».

«Дети солнца» — хороший спектакль Пензенского театра (художник Г. Елишин) играется в добротном павильоне, раскрывающем характерные черты быта горьковских героев, а «Хитроумная влюблен-

ная» — в «условных» выгородках, не претендующих на изображение эпохи.

Декорации в спектакле Тбилисского театра имени Руставели «Повесть о любви» О. Литанишвили решил как «условную» графику — на белом фоне черные линии контуров стадиона и приставные объемные детали. Зелень деревьев в виде боксерских перчаток, листья на дорожках, сделанные «под тряпочки». «Несерьезные» декорации отвечают комедийному жанру. Этот же принцип мы видим в спектакле Театра сатиры «Фунт лиха» (художники Э. Змойро, Н. Кашинцев). Черные контуры, «намекающие» на предметы обстановки, «рисующие» перспективу пейзажа, воспринимаются как добрая улыбка художников и визитная карточка действующих лиц.

В спектакле Малого театра «Весенний гром» (художник Б. Волков) «натурально» сделанный дом председателя колхоза — двухэтажный, с наличниками и украшениями выглядел бутафорской поделкой, мало что говорящей. Но в то же время обстоятельные павильоны «Грозы» — подробный выразитель-

ный рассказ о жизни целого русского сословия.

Бывает, что в целом маловыразительное оформление «оживает» в какой-то сцене, решенной на первый взгляд не в стиле спектакля. Такими были декорации заключительной сцены спектакля «Хаос» театра имени Сундукяна. В ней художники А. и С. Арутчяны отошли от «натурального» воссоздания на сцене быта. На сцене был поставлен небольшой мост, по нему в отблесках пламени шли герои спектакля. Их фигуры в белых одеждах на фоне бушующей стихии огня и громадных прыгающих теней воспринимались символически — люди в хаосе и пожаре познавали великую правду любви, труда, честности. Можно было, конечно, оснастить сцену задником с видом на Баку, тщательно пересчитать доски моста, перечислить еще десяток-другой деталей. Но «условность» приема сделала большее — помогла разбудить фантазию зрителей.

Множество других примеров из практики различных театров говорят об одном: если художник творчески подходит к поискам принципа оформления, то он вместе с режиссером ищет его прежде

Эскиз декорации И. Короткова к спектаклю «Золотой теленок» в Ленинградском Большом театре кукол



всего в драматургии. На конференции театральных художников РСФСР П. Марков так определил зависимость принципа оформления от драматургии: «Я не верю, что «Мещан» Горького или другие его пьесы можно играть вне павильона, потому что быт в его драматургии сидит очень крепко. Атмосфера мещанства в этой пьесе очень точная, резкая. И сделать хороший павильон бывает иногда гораздо труднее, чем так называемую условную декорацию, потому что здесь нужно найти такие точки мизансценирования, такую выразительность, такой точный цвет, чтобы передать сущность и смысл этого павильона».

Но интересный опыт постановки пьесы М. Горького «Яков Богомол» в «условном» оформлении осуществили в театре Советской Армии художник И. Сумбаташвили и режиссер Б. Эрин.

Интерьер в спектакле лишен привычных глаз стен. Их расположение на планшете показывают висящие в воздухе картины в массивных рамах. Двери также обозначены только деталью — шнуром портьеры, перекинутым через карниз. «Условный» интерьер дан на фоне южного моря, перспективу которого подчеркивают далекие береговые скалы. Комнаты, которые дорисовываются воображением, кажутся пропитанными синим, влажным воздухом моря. Он вытеснил из дома мещанскую плесень, наполнил его дыханием большой красивой жизни. Но это качество оформления в чем-то оборачивается и против спектакля. В декорациях отсутствует именно то, что важно было показать каждой детали — невыразимую скуку и пошлость, которыми населен дом землевладельца Букеева. Скука жизни, тоска безделья, бесцельность существования настолько полнили его обитателей, что хозяин, сделав попытку вырваться из этой атмосферы, кончает самоубийством. Быт праздных людей, изображенный Горьким остросатирически, опозитизирован в декорациях. Это идет вразрез с драматургией.

Видимо, не только пьесы Горького, но и других писателей, в произведениях которых особое значение имеет детализированный быт, будут ориентировать художника на иллюзорно-документальное воссоздание обстановки действия.

Но бывает и другое: обросшая традиционными постановочными приемами пьеса может быть прочитана художником по-новому — органично и до конца.

Вспомним «Грозу» в театре имени Маяковского. Единая установка в виде «утеса» позволяла создавать многочисленные варианты рельефов, которые обыгрывались актерами. Детализация быта заменялась общим настроением «темного царства», идущим через режиссерско-актерское искусство. «Гроза» в Малом театре решена иначе — художественный отбор деталей умело сочетается здесь с иллюзорной передачей пространства, как бы раздвигающего

сценическую коробку. Иллюзия помогла «наглядно» продемонстрировать контраст мрачного купеческого быта и красоты свободной стихии — Волги.

Оба принципа родились много веков назад и, видимо, будут вечно сосуществовать, всякий раз утверждаясь особенностями драматургии произведения, его режиссерской трактовкой.

Существует мнение, будто «условное» оформление мало понятно, и идет оно от лукавого.

В конце 30-х годов «условные», «конструктивные» декорации были причислены к рангу формалистических трюкачеств. Иногда и сегодня в печати и устных выступлениях проскальзывают подобные же определения.

Чаще всего их высказывают те, кто судит о театрально-декорационном искусстве с позиций станкового. Но, например, в реалистической картине невозможно изобразить фронтальную дорогу в виде геометрической площадки. А в спектакле можно. И подобная декорация не будет противоречить принципу реализма. Вспомним спектакль «Оптимистическая трагедия» в Камерном театре. В. Рындин построил сооружение, напоминающее закрученные в спираль ступени, увенчанные площадкой. Подобное же оформление сделал и В. Босулаев в спектакле Г. Товстоногова. В этой площадке во время спектакля мы узнавали то палубу корабля, то комнату комиссара, то окопы фронта. А в финале «условная» установка становилась выразительнейшим реалистическим образом дороги, по которой отряд матросов идет навстречу новой жизни. Совершилось чудо, именуемое искусством театра, искусством ансамбля.

Вот еще пример. На сцене без занавеса появляются конструкции из алюминия и перфоля — знакомые контуры Юго-Запада. Где-то вспыхнули рубиновые искорки, загорелись окна в тысячах домов, светлые блики побежали по невидимым проводам троллейбусной линии, замигали светофоры — светом и линиями ажурных контуров Е. Коваленко и В. Кривошеина в спектакле театра имени Маяковского «Весенние скрипки» создали образ праздничной Москвы.

Справедливо ли подобное оформление считать условным? Не точнее ли назвать его метафоричным?

Вспомним историю. «Конструктивные», «условные» приемы приобрели право на жизнь благодаря творческому поискам К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Они объявили войну всякой условности, понимая под этим термином рутину и штампы современного им театра, поверяя искусство жизнью, максимальной приближенностью к правде — вначале хотя бы путем внешнего правдоподобия. Родились исторически точный «четырёхстенный» павильон и пейзаж, в которых настроение создавалось

скрупулезным воспроизведением нюансов света и цвета натуры.

Но в «Ревизоре» 1921 года Станиславский «прорвал» четвертую стену и вывел городничего к рампе — это было «условно».

В «Лизистрате» Вл. И. Немирович-Данченко и И. Рабинович окончательно уничтожили павильон и иллюзорный пейзаж. На фоне синего горизонта они поставили белые колонны, связанные архитравами, лесенками, площадками. Вся установка вращалась во время действия. Это было полное нарушение привычного «правдоподобия», однако «условность» превратилась в выразительнейший сценический образ, своей метафоричностью раскрывающий характер архитектуры и природы Древней Греции.

В 20-е годы многие театры разрабатывали принцип «условного», «конструктивного» оформления. Но жупел формализма, повисший над «условными» декорациями, прекратил эти поиски и, по существу, ограничил средства художественного воздействия. Сегодня мы видим, как «условное», «конструктивное» оформление, художественно выражающее идею пьесы, замысел режиссера и актеров, прочно входит в практику театров.

Очень важно поддержать эти опыты и метафорическое, «конструктивное» решение не путать с конструктивистским. Конструктивизм лишает искусство образности, отрицает эмоциональность, он рассудочен и фетишизирует «чистые технические» формы, лишённые содержания. «Условность», «конструктивность» в здоровом, реалистическом понимании — это умение художника ограничиться минимумом деталей, решить оформление технично совершенно и так, чтобы скупость в отборе изобразительных средств, обнаженность приема не убивали предметную конкретность декораций и их эмоциональную выразительность.

Художественная «условность» — это поэтическая метафора театрально-декорационного искусства, одно из эмоциональнейших средств воздействия на фантазию зрителя.

## В пути

Говорят, простому зрителю не понятна условность, ему надо что-то попроще, понагляднее. Может быть, действительно, не каждому сразу будет понятна метафоричность речи Маяковского, кинематографичность монтажа Эйзенштейна, неожиданность ракурсов Родченко, открытость приема Рабиновича. Нужен определенный «багаж» наблюдений, знаний, развитое чувство ассоциативных связей. Однако, думается, если взять «среднего» зрителя таким, каким он был пятьдесят лет назад, и зрителя сегодняшнего — разница будет огромная.

Зритель начала века, кроме выставок картин, нигде не встречался с большими полотнами, изображающими события жизни, и для него видеть подобные же полотна — «живые картины» на сцене — было естественным желанием. Создание на подмостках простой иллюзии жизни уже само по себе считалось искусством. За пятьдесят лет кино, а затем телевидение приучили зрителей ценить не только иллюзию, не только внешнюю похожесть на действительность, но и более существенные моменты в передаче правды жизни. Выработалось умение творчески доработать, «завершить» создание образа, данного художником лишь в отдельных, самых основных проявлениях. «Нынешнее время требует нынешней правды, нынешней достоверности. Зритель меняется. Нельзя сказать, что у «недоверчивого» сегодняшнего зрителя фантазии меньше, чем у «доверчивого» зрителя, скажем, времен Шекспира. Но фантазия эта стала изощреннее, совершеннее, тоньше». С этими словами Г. Товстоногова нельзя не согласиться.

Умению художника воздействовать на творческую фантазию зрителя, вызвать в его сознании ассоциации оправдывает многие лаконичные решения, где скупость детали доведена до предела.

Радость узнавания в «условной» площадке то дсроги, по которой отряд идет на фронт, то палубы корабля — и есть радость индивидуального творчества каждого сидящего в зале. Оно немисливо без актерского искусства, а все вместе — это и рождает главную прелесть театра — одиночество актёрства и зрителя.

Новый зритель — тот «мужик», о котором Маяковский писал: «каждый хитр. Землю попашет, попишет стихи», — пришел в театр. Умея «писать стихи», он требует и от художника поэтически яркой метафоричности мысли.

Спектакли, отличающиеся такой мыслью, появляются. Но, как всегда, появление нового сопровождается рождением штампов и подделок.

Взамен тесового «крупноблочного» павильона с лепным потолком, бутафорских березовых аллей из фанеры и горбыля на сценах замелькали ступенчатые площадки, арена-эстрада с ажурной установкой и графическими линиями контуров, «расчерчивающих» пространство. В зрительный зал опустились перекидные мостики, мосты и «дороги цветов». Каждый из этих приемов в отдельности не может вызвать возражения, но, повторяясь из спектакля в спектакль, они становятся штампом, несколько лучшим кулисных «лесов» и бутафорских «кустов».

Интерьер из двух стенок «веселенького» цвета, стоящий в центре круга на фоне задника, стал штампом «динамического» решения современной пьесы. Именно так сделали Г. Ратнер (г. Калинин),

В. Суханов (г. Киров) оформление к «Ленинградскому проспекту». Легко обнаруживаются стандартные приемы и в цветовом решении спектакля. «Четвертый» в Ленинградском Большом драматическом театре оформлен в сочетании белого, черного и немного красного, «Всеми забытый» в ЦТСА — белое, черное и слегка красное, «Цирк зажигает огни» в Московском театре оперетты — то же самое.

Часто оформление считается «новаторским» лишь потому, что сделано с применением новых материалов. Во многих спектаклях театра Моссовета, Московской оперетты, театра имени Маяковского художники независимо от смысла и стиля пьесы укутывают сцену в пластические покрывала, отчего она становится похожей на полиэтиленовый мешок для хранения костюмов.

Под «современными» решениями нередко понимается только демонстрация приема: вместо стены — рама, окна на фоне бархата, вместо задника с изображением города — контуры домов и т. д.

Удачно найденный в некоторых спектаклях прием проекции стал обязательным приложением чуть ли не каждого оформления современной пьесы во всех театрах столицы и периферии.

Штампы появились даже при оформлении одной пьесы. Так, например, «Океан» Штейна приобрел свою «спецодежду» — косо повешенные кулисы, две-

три детали интерьера и задник с изображением туманных пятен.

На обсуждениях спектаклей нередко выступают критики, которые, ратуя за «современный стиль», главным принципом этого стиля утверждают «лаконизм» и «условность». Естественно, что приемы, ставшие самоцелью, приводят к печальным результатам.

Наблюдается любопытное явление: сегодня исторические пьесы — из эпохи Возрождения, XVIII и XIX веков — оформляются лучше современных. Не потому ли, что, осваивая материалы истории, художник подходит к ним смелее, свободнее, решительнее обобщает, творчески фантазирует, а берясь за современность, теряет, робет, прячется за документализм. Журнал «Огонек» становится главным, если не единственным, «энциклопедическим справочником» жизни для такого художника, в результате современность предстает в его оформлении робко, натуралистично, лишенной поэзии театра.

Истоки новаторства формы — в новом содержании, в самой жизни.

Совершенствуется, обогащается палитра художественных средств современного театра, формируются новые творческие стили, формы и жанры. Успешное развитие «изобразительной режиссуры» — залог дальнейшего роста театрального искусства.



**Е. Шамович**

## **ПОКАЗЫВАЕТ ГИТИС**

**Н**есмотря на то, что обсуждение началось поздно — после окончания спектакля, — на тонусе разговора это не отразилось. Члены клуба любителей театра спорили: можно ли назвать спектакль совре-

менным, хорошо или плохо то, что занавес слишком часто закрывается и открывается, разделяя короткие эпизоды, необходим ли на сцене рояль и зачем надо героям, прерывая привычный ход действия, выходить на просцениум.

Все это происходило в помещении Учебного театра. Того театра, за создание которого так долго и настойчиво боролись театральные вузы Москвы. И сама атмосфера обсуждения наглядно доказывала, что Учебный театр нужен. И нужен не только театральной молодежи, для которой его отвоевывали, стремясь приблизить процесс занятий в институте к условиям настоящего театра. Но нужен и просто молодежи, любимым театром которой он может и должен стать.

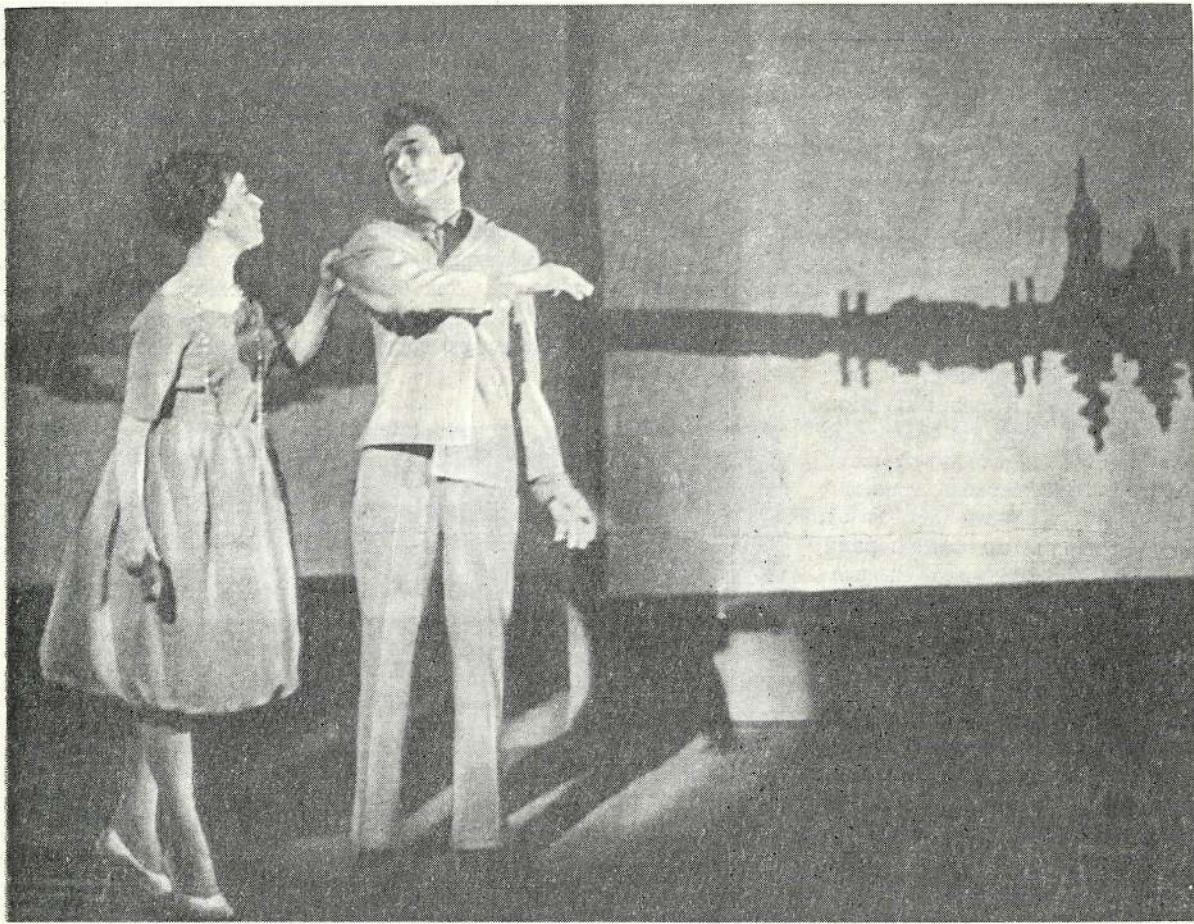
Учебный театр существует уже несколько лет. За это время он занял прочное место в театральной географии столицы. Дело не только в том, что в маленьком помещении в Гнездниковском переулке не бывает свободных мест. Здесь есть своя публика — преданная, верная и очень требовательная: заводская молодежь, студенты различных институтов, отнюдь не только театральных. Может быть, их влечет сюда надежда первыми угадать в юной студентке будущую Ермолову. А может быть, просто привлекает непреходящая молодость исполнителей, постоянно живущая здесь атмосфера премьеры и экзамена.

Сцена этого молодого театра принадлежит одновременно всем театральным вузам столицы; здесь можно увидеть дипломные спектакли будущих актеров драматических театров, будущих актеров музыкальной комедии, будущих режиссеров.

Из пяти спектаклей ГИТИСа, виденных мной, один поставлен и сыгран будущими режиссерами, студентами четвертого курса режиссерского факультета, другой — дипломная работа актеров музыкальной комедии. Три — сыграны выпускниками актерского факультета.

История создания одного из спектаклей особенно интересна. В прошлом году он был поставлен и сыгран выпускниками режиссерского факультета. Выпускники разъехались в разные города и страны, но, перед тем как уехать, подготовили целиком новый состав своих товарищей — актеров. В их исполнении и идет сейчас спектакль.

В последние годы проблема воспитания актеров все чаще обсуждается в наших театрах, неизменно вызывая жаркие споры. Как-то вдруг выяснилось, что молодость на сцене — это хорошо и что 50-летние Чацки и 40-летние Джульетты большей частью — плохо. Молодежь всерьез заинтересовалась, открыли ей дорогу на сцену. Едва ли надо говорить о том, как значителен и благодетелен для те-



«Проводы белых ночей». Жанна — Т. Жукова, Валерик — А. Локтев

атра оказался этот бурно начавшийся процесс омолаживания. Однако в полном соответствии с законами диалектики в процессе, самом по себе чрезвычайно положительном, довольно скоро обнаружился свои опасности.

Увлечение молодостью актера нередко стало обрачиваться эксплуатацией актерских данных. Юное лицо, свежесть, молодой темперамент увлекали настолько, что недостаток профессиональности по сравнению с ними стал казаться не таким уж тяжким грехом. Режиссеры заговорили о том, что 17-летних могут играть только 17-летние, а юноши и девушки, заканчивающие театральные институты в возрасте 21—22 лет, для сцены уже староваты. Стали раздаваться голоса о том, что неплохо бы реорганизовать театральное образование, принимать на актерский факультет не после десятилетки, а после семилетки, сократить общие дисциплины и т. п.

В театральном образовании, как оно поставлено

сейчас, немало недостатков. Но есть в нем одно существенное достоинство. Спектакли, которые мы видели, при всем их различии, объединяло не только обаяние юности, качество ценное, но, как известно, преходящее, но и прежде всего сценическая культура. Серьезная художественная школа, вошедшая в плоть и кровь молодежи за четыре года обучения, определяет спектакли, вынесенные выпускниками ГИТИСа на суд зрителей.

Русские зрители всегда смотрели на театр как на трибуну, с которой звучат высокие мысли и благородные чувства. Профессиональным качеством актера считалась интеллигентность, умение не только строить образ, но и смотреть на жизнь глубоко и серьезно, знать, что хочешь сказать людям. Стремление педагогов привить молодежи эти качества дает себя знать в спектаклях выпускников — в одном больше, в другом меньше.

При этом само понятие — культура — примени-

тельно к дипломным спектаклям нынешнего года кажется нам более широким, чем это было, скажем, лет семь-восемь назад. Не только осмысленность исполнения, не только искренность, простота, отсутствие наигрыша — эти традиционные черты гитисовской театральной школы, — но и стремление к выразительности образного языка, стремление быть современным не только в том, что говоришь, но и в том, как говоришь, отличает виденные нами спектакли.

Например, выпускникам актерского факультета (художественный руководитель народный артист РСФСР В. Готовцев, педагоги В. Вронская и Н. Ковшов) явно свойственно стремление к острой форме, к ярким краскам.

С большой силой это стремление проявилось в спектакле «Простая девушка» В. Шкваркина. Написанная почти тридцать лет назад, пьеса сыграна молодыми актерами в манере своеобразного сценического фельетона. Фельетон этот в исполнении выпускников оказался, кстати сказать, куда более злым и более современным, чем это можно было предположить.

Трагикомическое недоразумение, благодаря которому ненавидящие друг друга соседи вынуждены были целую неделю прожить в мире и согласии, дало возможность молодым актерам пройти по тем клавишам своего дарования, на которых значитесь «сатира». И они делают это с увлечением, проявляя себя весьма яркими прокурорами. Самое интересное в спектакле — небольшой, но чрезвычайно ядовито выписанный хороводец мещан и приспособленцев, разноликих, как само мещанство.

Смело и уверенно набрасывает Л. Киракосян колючий, как на карикатурах Сойфертиса, абрис светской дамы из комиссионки, воинствующей злыдни с выкросившимися зубами. Образ на грани эксцентрики.

С удовольствием выставляет Г. Мартынюк на всеобщее посмеяние наивную тупость Павла Иваныча Макарова, с простодуш-

ной хитрецей подчеркивая и былую воинственную удачу своего управдома и нынешнюю его святую преданность всяческому начальству. В бытовой манере, сочной и выразительной, играет Т. Жукова жену Макарова, живую до последней черточки, с ее линиялым халатом, аристократическими претензиями бывшей судомойки и скорбной готовностью стать добрей и лучше, — вот только справка от районного врача не позволяет.

Спектакль, показанный выпускниками ГИТИСа, предстает как бы в двух перспективах — исторической и современной. В облике героев, в решении сценического пространства, без особой назойливости,



«Дети солнца». Елена Николаевна — И. Щеглова, Протасов — С. Байков



но достаточно явственно прочерчены приметы того времени, когда создавалась пьеса. Но спектакль от этого не приобрел характера ретроспективности. Скорее наоборот. Высвечивая под увеличительным стеклом сатиры «мелкие величины» — обыкновенных соседей на обыкновенном дворе, молодые актеры не просто выставляют их на всеобщее посмеяние. Они предупреждают: мещанство живуче! Смотрите, тридцать лет прошло, как написана пьеса, а все живы! И именно в этом жизненная сила и сатирическая острота спектакля.

Спектакль «Проводы белых ночей», тот самый, который был поставлен выпускниками режиссерского факультета (художественный руководитель курса заслуженный деятель искусств РСФСР А. А. Гончаров, режиссер П. Н. Фоменко), в отличие от многих постановок этой пьесы, выдержанных в интимных тонах, тоже решен в острой манере. Впрочем, это не мешает ему быть поэтичным.

Нельзя не восхищаться простотой и вкусом, с которыми молодые постановщики спектакля и молодой художник М. Карташев создают на крошечной сцене Учебного театра атмосферу ленинградских белых ночей. Большие, подсвеченные белым экраны, на которых выступают чуть размытые, подчеркнуто условные силуэты знакомых ленинградских ансамблей — вот и все. А сколько поэзии в этом простом решении!

На фоне этих ансамблей, вечных и прекрасных, дети Ленинграда, те самые, кого в блокаду полуживых от голода вывозили по скованной льдом Ладоге на Большую землю, те, кто с детских лет привык к тому, что он сам себе голова — ведь отцов почти все они знают лишь по фотографиям, — спорят о смысле жизни. Спорят словами и поступками.

В последние шесть-семь лет наша литература и искусство сделали своего рода открытие. Они увидели сегодняшнюю молодежь как бы новыми глазами, не такой, какой хотели бы ее видеть, а такой, какая она на самом деле, очень конкретной и очень сегодняшней. В театрах эта конкретность и сегодняшность в каких-то случаях оборачивалась просто использованием внешнего сходства молодых актеров с теми, кого они играли, в других — давала возможность молодым актерам показать интересный характерный рисунок образа. И лишь в отдельных случаях делались попытки за характерностью раскрыть характер. В «Проводах белых ночей» дают себя чувствовать все три тенденции, две последние, пожалуй, чувствуются несколько активнее, чем первая.

Молодым актерам, во всяком случае многим из них, сумели, очевидно, привить любовь к характерности. И они искренне увлечены задачей не просто «показать на сцене своего сверстника» (читай —

самого себя), но и вылепить образ со всей его точностью и неповторимостью. Острая наблюдательность, умение видеть тех, кто тебя окружает, особым актерским зрением, складывая в копилку памяти черточки и детали, отражающие приметы времени, сослужили молодым актерам в этом спектакле хорошую службу. Своих героев они увидели без прикрас, умиления и желания растрогать. Их приметы точны, независимо от того, увидены они глазом дружеским или ироническим. Вероятно, поэтому всех этих мальчишек и девчонок, недавно ставших взрослыми, так трудно забыть. Все они очень живые и взаправдашние.

Но успех спектакля определяется не только этим. В спектакле вырисовываются живые человеческие характеры, увиденные под углом, не совсем для нас привычным.

Казалось бы, что особенного можно рассказать о шаблонной жизненной драме, переживаемой нескладхой Жанной. Сколько раз в жизни видели мы таких девчонок, смеялись над их судорожной попыткой выглядеть, «как в заграничном фильме», если не на заводе, так хотя бы после смены на улице Горького. Жанна Т. Жуковой похожа на них, как две капли воды, может быть, чуть-чуть смешнее.

Знакомые относятся к ней без особенного уважения. И Т. Жукова всем обликом и повадками своей героини как бы санкционирует их право на это. Она невыразимо смешна, когда, шмыгая носом и все-таки пытаясь сохранить светскую мину, рассказывает подруге, как пыталась выиграть двести тысяч по трамвайному билету и как дорого ей этот билет обошелся. Но в какое-то мгновение смешки в зале стихают и начинается пощипывать в горле. И чувствуешь, что ненавидишь тех, кто под прикрытием громких слов легко и бездумно сбил с толку эту романтическую дуреху, духовно ограбил ее.

Т. Жукова не старается представить нам свою Жанну лучше, чем она на самом деле. Драматизм ее повествования замаскирован смешным. И, может быть, поэтому он так доходит.

«Проводы белых ночей» — спектакль лирический. Но в то же время и воинствующий. Враг, против которого он направлен, — мещанство, разнообразное, как виды раковых опухолей. Симптомы этой болезни молодые актеры усматривают не только в образах «веселящейся молодежи». Одновременно они диагностируют душевную уязвимость, нечуткость, отсутствие той человечности, которая сформулирована в словах: человек человеку друг, товарищ, брат.

Костя — Г. Мартынюк поначалу очень симпатичен зрителям. Весь он такой ладный и складный, без



«Коллеги». Зеленин — Л. Хейфец, Максимов — И. Юрашис, Карпов — П. Гайдис

сучка и задоринки. Но вот случается горе у сестры и... Нет, Мартынюк вовсе не рисует Костю черствым эгоистом, дрожащим за свою репутацию и свою квартиру. Просто он привык мыслить прямолинейно. И то, что эта прямолинейность в данной ситуации граничит с бесчеловечностью, актер дает понять ненавязчиво, но решительно.

По такому же принципу, но выраженному более энергично, строит свою роль Ж. Кузина — Зина. В крошечном эпизоде она умудряется очень многое рассказать нам о своей героине. Ведь вроде бы отличный человек. И бригада ее, верно, на прекрасном счету, и в месткоме она, должно быть, всегда проявляет чуткость. А случись беда — и сбежишь на край света и от этой чуткости и от этого железобетонного оптимизма.

Тамара в исполнении Л. Киракосян — характер более глубокий и сложный, чем в пьесе. Она тоже очень смешна. Но смешное здесь не более, чем камуфляж. Почти эксцентрическая острота, свойственная дарованию молодой актрисы, помогает ей создать характер большой разоблачительной силы. Не размываясь на мелкие насмешки, смело прибегая к гиперболам, Л. Киракосян старается раскрыть мещанство в его воинствующей, зоологической сущности. И во многом успевает в этом.

Главным пороком современной театральной молодежи художники старшего поколения считают недостаток ярких и сильных индивидуальностей. Вину за это в большой мере возлагают на существующую систему театрального образования. В этом немалая доля истины.

Средний уровень современного театра за последние два-три десятилетия стал значительно выше, чем был раньше. Неизмеримо возросла культура театра в целом, особенно театра периферийного. Это в большой мере заслуга театральной школы. Однако доля вины за то, что театр сейчас измеряется большей частью именно средним уровнем, за то, что молодых актеров, громко и смело заявивших о себе, раз-два и обчелся, — тоже лежит на системе театрального образования. Разумеется, причин того, что театральный молодежь в последние годы редко поднимается над средним уровнем, глубоки, сложны и коренятся не только в образовании. Но и в нем тоже.

— Приняли бы сейчас на актерский факультет

девушку с данными молодой Бирман, Блюменталь-Тамариной, юношу с внешностью Михоэлса? — спрашивала я не раз у актеров, режиссеров, педагогов.

Ответ был всегда один и тот же: конечно, нет! И, поясняя, почему — нет, мои собеседники неизменно добавляли: а что они стали бы играть?

В старину антрепренеры считали труппу составленной, если в ней расходилось «Горе от ума». Сейчас, отбирая из большого числа экзаменующихся тех, перед кем откроются двери в искусство, члены приемной комиссии большей частью имеют в виду не «Горе от ума», не «Макбета», не горьковское «На дне» или леоновское «Нашествие», а некую среднеарифметическую молодежную пьесу, играть которую может актер в меру искренний и простой, в меру интеллигентный и среднеталантливый.

В спектаклях, показанных выпускниками актерского факультета ГИТИС, эта тенденция тоже ощущается.

Но в спектаклях, виденных нами в Учебном театре, ощущалось и другое — стремление отобрать и развить индивидуальности, выходящие за пределы среднеарифметического числа.

Мы уже говорили об интересных дарованиях Л. Киракосян и Т. Жуковой, Г. Мартынюк и Ж. Кузиной, раскрывшихся в «Простой девушке» и «Проводах белых ночей». В третьем спектакле выпускников актерского факультета — «Детях солнца» (режиссер Н. Д. Ковшов) — эта вторая тенденция тоже дает себя чувствовать.

Самое интересное в спектакле — попытка найти самостоятельное прочтение уже известных образов. Мы не со всем согласны в спектакле, но уже то, что молодые актеры не повторяют зады, не копируют покорно то, что было сделано до них, а стараются найти собственное решение горьковских характеров, важно и ценно.

Можно соглашаться или не соглашаться с тем, как трактует С. Байков Протасова, подчеркивая в его характере черты мечтателя и поэта, за своей одержимостью наукой трагически не понимающего реальной жизни. Но образ заставляет думать. А это само по себе немало. Глядя на Протасова — Байкова, невольно думаешь о том, что интересно было бы увидеть этого актера в ролях Толстого, Чехова, Достоевского.

Другим интересным открытием спектакля оказался Чепурной — Л. Евтифьев, актер с прекрасными внешними данными и большим затаенным темпераментом. Его Чепурной, беспокойный, мятущийся, трагически влюбленный, сообщает спектаклю ноту высокой романтики.

Нельзя не сказать хотя бы несколько слов об интересной и тоже неожиданной работе Ж. Кузиной, не скрывшей ничего подлого и постыдного в харак-

тере своей героини и в то же время не побоявшейся сделать Меланию, которую мы привыкли воспринимать смешной, отнюдь не смешной, а драматичной.

И в эпизодических ролях молодые актеры создали образы красочные и острые. Настоящий кустодиевский Роман — Г. Мартынюк, великолепный прохвост и подонок Миша — Л. Монастырский и, наконец, одна из самых ярких и смелых работ в спектакле — Яков Трошин — В. Бычук, как нам кажется, в лучшем смысле слова достойны горьковского спектакля.

На этих словах хочется остановиться. То, что в «Детях солнца» сильнее, чем в других спектаклях, проявились индивидуальности молодых актеров, разумеется, не случайно. Мы часто забываем, как зависит формирование актера от литературного материала, с которым он имеет дело, как много дает молодежи соприкосновение с вершинами драматургии.

На экзаменах выпускников режиссерского факультета (об их дипломном спектакле речь пойдет ниже) мы видели отдельные акты из «Бури» Шекспира,



«Простая девушка». Макаров — Г. Мартынюк, Макарова — Т. Жукова

«На дне» Горького, «Дяди Вани» Чехова. В каждом из них чувствовалось, как дисциплинирует, как организует молодежь столкновение с работой таких масштабов, как заставляет она их думать, приобщая к большому искусству. Невольно возникает вопрос: почему такое скромное место занимают в программе актерского факультета Шекспир, Горький, Чехов? А как много дала бы молодежи работа над «Ромео и Джульеттой» или «Макбетом», «Чайкой» или «Грозой», над комедиями Аристофана и трагедиями Софокла. Может быть, тогда со студенческой скамьи вышли бы в жизнь таланты большие и смелые...

На этой мысли тоже хочется остановиться. Попытаемся припомнить, сколько этих талантов шагнуло в большую жизнь из гитисовских аудиторий за последние десять-пятнадцать лет. Память подсказывает до обидного мало имен: пять-шесть, может быть, десять из нескольких сотен окончивших. Эта арифметика невольно заставляет задуматься. В чем причины того, что число подававших надежды настолько превышает число тех, кто эти надежды оправдал? Виноваты ли недостатки гитисовской театральной школы — как утверждают в театрах, или сложности внутритеатральной жизни — как утверждают в ГИТИСе? Древние говорили: истина рождается в споре. А спор о путях театрального образования давно назрел. Думаем, что беспокойство педагогов за судьбу своих питомцев в профессиональном театре, так же как недовольство режиссеров потоком «среднеарифметических» талантов, — симптомы тревожного процесса, требующего обсуждения.

Но вернемся к выпускным спектаклям. На этот раз показывает музыкальная комедия — самый молодой факультет ГИТИСа. К сожалению, мы не видели «Сказок Гофмана» и можем судить о работе выпускников лишь по одному спектаклю — оперетте К. Листова «Севастопольский вальс» (художественный руководитель курса профессор Л. Баратов, педагог М. Мордвинов).

В спектакле есть свои привлекательные стороны. Прежде всего — вокальная и танцевальная культура, бережное отношение к музыкальной стороне спектакля. Почти у всех выпускников красивые, свежие голоса, приятная манера пения.

Однако искусство музыкальной комедии в наши дни, как известно, не ограничивается пением и танцем. Легкомысленная муза оперетты трехлика. А третьего компонента музыкальной комедии — умения творить на сцене жизнь человеческую — молодым актерам в этом спектакле явно не хватает.

Достигнуть в музыкальной комедии полноты жизненного образа, не разрушая при этом хрупких рамок жанра, — пожалуй, самое сложное в искусстве

оперетты. Об этом говорили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, в последние годы жизни много времени и сил отдавшие музыкальной комедии.

В ГИТИС много работают над тем, чтобы спектакли музыкальной комедии были спектаклями со специфической атмосферой, с образами живыми и индивидуальными. Однако удается это не всегда. Если в «Севастопольском вальсе» Э. Кудряшов в образе Генки Бессмертного создает настоящий образ, в котором, как и полагается в оперетте, тесно переплетаются юмор и лирика, легкомыслие и искренность, то большинство исполнителей перестает действовать в образе, как только отзвучат последние такты их «номера». А так как действовать на сцене нужно, независимо от того, звучит музыка или нет, актеры хватаются за спасительные штампы, видеть которые у молодежи, еще только-только вступающей в жизнь, особенно неприятно.

Спектакль «Коллеги» занимает в ряду других работ выпускников особое место уже потому, что он не только поставлен, но и сыгран будущими режиссерами (художественные руководители курса профессор А. Д. Попов и профессор М. О. Кнебель, педагоги А. Окунчиков и А. Некрасова).

Нынешние выпускники режиссерского факультета — последнее поколение учеников А. Д. Попова. Они последними слышали его замечания о своих этюдах и отрывках, записывали и запоминали его последние мысли об искусстве режиссуры. Это объясняет.

В основных принципах сценического решения «Коллеги», спектакля, выпущенного уже после смерти А. Д. Попова, очень ощущается школа этого выдающегося художника со всеми ее отличительными чертами: современностью и поэтичностью мышления, лаконизмом выразительных средств, богатой и сложной лепкой характеров, многоплановой организацией массовых сцен.

На публичном обсуждении спектакля в Учебном театре горячо обсуждался вопрос, можно ли подходить с равными критериями к спектаклям, сыгранным молодыми актерами и молодыми режиссерами. Предполагалось, что режиссеры нуждаются в снисхождении. Мы придерживаемся несколько иного мнения на этот счет. Но дело не в том. Хотя с точки зрения чисто актерской уровень спектакля очень высок, а отдельные актерские работы заслуживают разговора по большому счету (в первую очередь это касается П. Карклялиса. Не так уж часто можно встретить на сцене такой образ положительного героя, как его Домпфер). «Коллеги» — спектакль будущих режиссеров. И интересен он именно этим.

Как большинство режиссерских курсов в ГИТИС,



«Севастопольский вальс». Любаша — Н. Яковлевская-Исакова, Генка — Э. Кудряшов

зыпускной курс разноязычен. На одной сцене в одном спектакле встречаются будущие режиссеры Болгарии, Монголии, Литвы, Адыгеи. Но хотя слух зрителей невольно поражает разнообразие акцентов, художественный акцент спектакля един. Перед нами спектакль единомышленников в искусстве, много думающих над тем, что такое спектакль о современности и что такое современный спектакль, — всегда ли эти понятия совпадают.

Из повести В. Аксенова молодые режиссеры взяли прежде всего все то, что говорится о становлении молодого поколения.

Так уж устроено, что каждое поколение идет к пониманию высоких жизненных понятий — долг, любовь, родина, человечность, коммунизм, — преодолевая свои сложности и свои трудности. Спектакль режиссерского факультета рассказывает о поколении, чей духовный мир формировался в годы, когда партия повела решительную борьбу с проявлениями культа личности и всем, что было с ним связано: догматизмом, ханжеством, потоком правильных слов, маскировавших неправильность дел, неуважением к человеческой личности, равнодушием.

И весь арсенал изобразительных средств спектакля направлен на то, чтобы раскрыть своеобразие духовного мира именно этого поколения, с его страхом перед громкими словами, с его иронией, за которой скрываются иной раз очень сложные движения души, с требовательностью к себе и другим, со страстной жаждой до всего доходить собственным умом.

В театре принято относиться к инсценировке, как к драматургическому материалу второго сорта, которым вынуждены довольствоваться за неимением лучшего. А между тем инсценировка — особый жанр, законы которого, если их понять и научиться ими пользоваться, сулят много интересного. Молодые режиссеры всем строем спектакля подчеркивают его связи с повестью. Отсюда элементы концертности и в решении сценического пространства, очень лаконичного, интересно найденного молодой художницей Т. Эпштейн, и в построении действия. Спектакль строится на чередовании действия и лирических отступлений, во время которых три центральных героя: Максимов — И. Юрашис, Карпов — П. Гайдис и Зеленин — Л. Хейфец — выходят на

авансцену, чтобы рассказать о себе, о происходящих событиях, комментируют их, разговаривают с залом. Они заставляют поверить, что перед нами характеры значительные.

Богатство и сложность внутренней жизни — вот, пожалуй, основная черта, определяющая спектакль в целом. Это богатство не кладут разжеванным прямо в рот. Его лишь слегка приоткрывают, заставляя зрителей самих думать, догадываться, соглашаться или не соглашаться.

Режиссерские работы А. Д. Попова сравнивали с айсбергом, лишь десятая часть которого выступает на поверхность, а основная масса скрыта под водой. Но именно это, скрытое под водой основание направляет движение айсберга.

Стремление достигнуть такой глубинности чувствуется и в работе самых младших из его учеников. Герои «Коллег» много размышляют. Но их раздумья лишены многословности. Изобразительные средства, в которых выражены эти раздумья, целомудренны и сдержанны. Сдержанность и глубина подтекста определяют исполнение и центральных и эпизодических героев спектакля: и Егорова — студент второго курса режиссерского факультета А. Найденов, и Веры — З. Янковой, и Инны Зелениной — И. Гаручава, и на редкость обаятельной Даши — С. Джимбиновой. Эта же глубинность определяет и решение массовых сцен, каждый человек в которых, даже не произносящий ни слова, — тем не менее человек, не только со своей характерной внешностью, но и со своей биографией, явственно ощутимой, несмотря на микроскопические размеры действия. Остроумное, свежее, нестандартное решение массовых сцен спектакля, умение создать в них атмосферу, одновременно подлинную и поэтическую, хочется отметить тем больше, что участвуют в массовых сценах одновременно студенты трех разных курсов, и, следовательно, добиться ансамбля в них было особенно трудно.

Мы рассказали о пяти выпускных спектаклях ГИТИС. Вероятно, на этом можно было бы поставить точку. Но хочется сказать еще несколько слов уже не о спектаклях, а о ГИТИС.

В ряду театральных учебных заведений он занимает особое место уже потому, что, не связанный ни с каким определенным театром, должен был бы

аккумулировать все лучшее, все передовое, накопленное разными театрами, должен был стать творческой лабораторией в искусстве и в педагогике.

В значительной мере так оно и было. Задолго до того, как ГИТИС стал называться ГИТИС, Вл. И. Немирович-Данченко с группой никому не ведомой молодежи в аудиториях на Кисловском переулке стал искать пути современного театра. И эти поначалу такие скромные поиски легли в основу величайшего эксперимента, получившего имя «Художественный театр».

В течение нескольких десятилетий существования ГИТИС художественное руководство институтом возглавляли замечательные мастера театра — Л. М. Леонидов, А. Д. Попов, М. М. Тарханов. На кафедре теории и истории театра преподавали такие выдающиеся искусствоведы и теоретики, как А. К. Дживилегов, С. С. Мокульский, А. М. Эфрос, К. А. Локс, Н. М. Тарабукин. Они воспитали не одно поколение молодежи, сейчас ставшей основой многих театров в стране. Они создали ГИТИС славу института, где бьется живая мысль, откуда выходят люди не просто творческие, но и интеллигентные, обладающие широкими взглядами в искусстве.

За последние годы ГИТИС понес огромные потери — ушли из жизни многие замечательные мастера. И сейчас в ГИТИС преподают выдающиеся мастера театра — Ю. А. Завадский, М. О. Кнебель и другие. Вместе с тем нельзя сказать, к сожалению, что ГИТИС смело и последовательно привлекает к педагогической работе молодых деятелей театра, заслуживших признание общественности. Гораздо активнее и последовательнее приглашаются к педагогической деятельности люди, никак не проявившие себя в театре, имена которых ничего не говорят ни зрителям, ни той молодежи, которая поступает в театральный институт.

Выпускные спектакли могут быть разными: более удачными, менее удачными. Это не снимает и не меняет проблемы в целом. Воспитание молодых актеров и режиссеров сегодня один из самых острых вопросов для театра. Он требует серьезного и вдумчивого обсуждения.

Фото А. Капустянского



**Алексей Файно**

## ТРИ ВСТРЕЧИ

ИЗ ТЕТРАДИ ДРАМАТУРГА

**С** Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, по моему подсчету, у меня было три встречи: две более или менее продолжительные, связанные с постановками пьес («Озеро Люль», 1923; и «Учитель Бубус», 1925), а третья — уже много лет спустя, в 1938 году, краткая, почти мимолетная, которая, однако, оставила не меньший след в моей памяти.

Я не был учеником Мейерхольда и не стал его правоверным последователем, но он оказал огромное влияние на все мое театральное мировоззрение. Еще долго спустя я примеривался к новым театральным явлениям, проверял и определял свое отношение к ним — с позиций Мейерхольда, через призму его взглядов, его опыта, его методологии. Происходило это большей частью бессознательно, как-то само собой, и когда я ловил себя на этой зависимости, то недоумевал перед неугасающей силой мейерхольдовского наваждения.

Дело было не только в новизне или левизне, не в оригинальности режиссерских трактовок, не в экспериментах, а иногда и фокусах, а в том стихийном всеобъемлющем чувстве Театра, который был присущ Мейерхольду, как, скажем, зоркость присуща орлу, а гончей — нюх. Я говорю о чувстве Театра в целом, а не его отдельных компонентов, будь то актер, драматург, художник, композитор, бутафор или осветитель. Для Мейерхольда всегда был важен синтез еще до анализа, целое до частных, он шел всегда путем дедукции, не в теоретической словесной формулировке, а инстинктивно, зримо, осязаемо, слышимо, может быть, даже обоняемо. И поэтому очень трудно сказать, над чем он умел лучше, непримиримее и профессиональнее работать — над текстом ли роли, над музыкальной партитурой, над макетом оформления или над эскизами костюмов.

К тому времени, в пору первых моих шагов в драматургии (в известном смысле это осталось и



В. Э. Мейерхольд

до сих пор), я пришел к двум истинам, или, скажем скромнее, к двум выводам, касающимся театра. Первый из них весьма тривиален и, так сказать, вульгарно прагматичен:

— В театральном мире существует только одна добродетель — успех. Этот афоризм принадлежит французскому журналисту и некропному драматургу Эмилю Бержера. Его мне как-то в беседе шутиливо, но не без лукавого подтекста преподнес Мейерхольд, а уж позднее я его прочел сам в «Дневниках» Антуана.

Второй же вывод, находящийся с первым в явном противоречии, возник у меня самостоятельно, не от подсказа Мейерхольда, а на основе всей его режиссерской практики:

— В театре не надо убегать от театра, или, что еще хуже, не надо играть с ним в прятки. Он все равно догонит и победит. А если удастся его преодолеть, то у спектакля, возможно, и будет успех, но не будет в нем ни искусства, ни правды, что в конечном счете одно и то же.

## Встреча первая

### I

К весне 1923 года я написал свою первую большую пьесу под названием «Озеро Люль», романтическую мелодраму в пяти актах. Место действия — где-то на далеком Западе, или, может быть, на крайнем Востоке. Какой-нибудь большой остров — центр цивилизации, капитализма. Много действующих лиц. Массовки. Белая, желтая, черная расы. Отели, виллы, магазины. Рекламы и лифты. Революционная борьба на острове. Подполье. Конспирация. В основе сюжета — карьера и гибель ренегата Антона Прима.

Пьеса в предварительных чтениях имела успех — и в МАД (Московской ассоциации драматургов), членом-учредителем которой я был, и в театрах, и в студиях, и у отдельных режиссеров. О новой мелодраме заговорили, и я был в напряженном, взволнованном ожидании. Однако ожидание это затянулось, и мое творческое волнение стало переходить в нервическое беспокойство. Рукопись продолжала лежать нетронутой девственницей в ящике стола, смутно надеясь на законное театросочетание.

Я уж решил махнуть рукой на свое первое громоздкое детище и заняться чем-нибудь попроще, как вдруг узнаю от В. Массы, тоже члена МАД, что «Озером Люль» заинтересовался В. Мейерхольд для Московского театра Революции. Этот театр был реорганизован из так называемого «Теревсата», и Мейерхольд был приглашен туда худруком. В. Масс, тогда уже популярный в Москве драматург-сатирик, занимал в этом театре должность завлита.

По словам Массы, Мейерхольд уехал за границу лечиться и вернется не раньше начала сезона. Он успел дать кое-какие директивы перед отъездом и предложил начать работу над новой постановкой без него. Режиссером Всеволод Эмильевич пригласил Абрама Матвеевича Роома, начавшего тогда свою театральную деятельность в Саратовском театре, художником — Виктора Шестакова, композитором — Николая Попова; постановщиком массовых сцен он назначил В. Успенского. Штаб был сформирован, и на главную роль Антона Прима был вызван Борис Глаголин, которого Мейерхольд знал еще по Петербургу.

Все это было неожиданно, заманчиво и оригинально. Личное мое знакомство с Мейерхольдом еще не состоялось, и я не знал точно, как именно относится он к моему первому крупному опыту. Но я уж не рассуждал, не выбирал, я плыл по воле волн.

Во всяком случае, Мейерхольд — это звучало громко, дерзко, рискованно и сенсационно.

Лето было в разгаре, уже начали появляться первые признаки осени, а Мейерхольд все еще не возвращался.

Я жил тогда с женой на даче довольно далеко от Москвы, километров за сто, но ко мне нередко приезжал А. Роом для бесед о предстоящей постановке. Он подробно объяснял мне свои планы и замыслы, говорил, где он думает сделать так, а где этак, и в каком смысле и почему, а я слушал его с глубокой благодарностью, но... рассеянно. Мне было очень приятно, что вот этот симпатичный, вежливый, культурный и знающий человек так тонко и умно рассуждает о моей пьесе и ее персона-



жах, и я, не вникая в суть, всему поддакивал и со всем соглашался. Я переживал блаженный период и боялся возмутить его грубым усилием. Это был еще не медовый месяц, это была пора помолвки и обручения. И я был в упоительной уверенности близких наслаждений. А Абрам Матвеевич во время наших прогулок по полям и рощам Подмосквья посматривал на меня сбоку со сдержанным недоумением, а, может быть, даже с сожалением, по поводу уровня и качества моего авторского интеллекта.

В прессе появились подробные извещения о предстоящей новой постановке. Сцена полностью освободилась для «Озера»...

А Мейерхольд все еще не возвращался...

## 2

По театру прошел слух, что Всеволод Эмильевич не будет участвовать в постановке, а намерен лишь принимать готовый спектакль. Все успокоилось, а я немножко огорчился. Но работа, как говорится, была на мази, никаких сюрпризов ждать больше не приходилось, и начались трудовые театральные будни, по расписанию, от и до, и на сцене, и в фойе, и в артистических уборных. Взывали помрежи, дребезжали звонки, настраивались инструменты, шипели юпитеры...

И вдруг он появился. Неожиданно и естественно. Будто зашел на очередную репетицию. Ему шел тогда пятидесятый год, и он выглядел не то что бы молодо, но очень собранно, спортивно в своем сером костюме, коротких брюках-гольф, в крагах, или даже обмотках. Во всей его сухой, костлявой и как будто даже немного нескладной фигуре, в его походке и — особенно — в скупой, но выразительной жестике была какая-то непринужденная, изысканная грация. Подавал он себя часто грубовато, резко, прямолинейно, а казалось, что он двигается и говорит под музыку. Где тут кончалось «прирожденное» и где начиналось «выработанное» — трудно было подметить и разгадать.

Наша первая встреча и личное знакомство состоялись очень скоро, как-то между прочим, на ходу, не то в фойе, не то в коридоре, без малейших официальных и условных церемоний. Мейерхольд был очень вежлив, но вел себя так, как будто знал меня уже давно и не придавал этому факту особого значения.

— Вы бываете на репетициях? — спросил он меня.

— Да. Почти ежедневно.

— А надо не «почти». Если случилось так, что автор жив, то из него надо вытянуть все, что можно, и даже... немного больше.

— А если мертв?

Мейерхольд секунду подумал.

— То же самое, только... по-другому.

И стал быстро подниматься по лестнице. Догоняя его, я хотел все-таки выяснить самое для меня главное.

— Всеволод Эмильевич, а как вам... как вы... все-таки... относитесь в общем к моей пьесе?

Мейерхольд вдруг остановился и спросил, как бы удивляясь:

— Но ведь я же ее принял в театр. Ведь она репетируется. А? Разве вам об этом не сообщили?

Мейерхольд прыгнул через две ступеньки и крикнул, полубернувшись:

— По-моему, интересно. А? Или нет? По-вашему, как? Неинтересно? А?! — И, не дожидаясь ответа, легко преодолевая лестницу, скрылся в верхнем фойе.

## 3

И начались репетиции с Мейерхольдом. Атмосфера сразу наэлектризовалась. Сверх всякой меры зашевелились помрежи, и администраторы стали чаще вылезать из своих таинственных келий и появляться в дверях зрительного зала. Глядя сонными глазами на сцену, они как бы пытались высмотреть за ней нечто такое, что никому другому доступно не было. Актеры уже не собирались группами в свободное время для частных информаций, а большей частью заполняли партер, занимали ложи и по-деловому следили за ходом репетиций.

Состав труппы Театра Революции в те времена был очень пестр и разнолик. Помимо перешедших из Теревсата основную группу, пожалуй, все-таки составляли «мейерхольдовцы» — или прямо его ученики, или те актеры, которые уже успели поработать под его руководством. К ним относились М. Бабанова, Дм. Орлов, А. Богданова, М. Терешкович, Н. Охлопков и другие. Заметной прослойкой оказались «незлобинцы»<sup>1</sup>, большей частью опытные профессионалы, закаленные на ходовом кассовом репертуаре (Батаиль, Бернштейн, Арцыбашев, Винниченко и т. д.). Среди них выделялись Нелидов, Рутковская, Старковский... Были и гастролеры-одиночки, зарекомендовавшие себя не только с актерской, но и с режиссерской стороны, как, например, Борис Глаголин или А. Петровский.

Все эти разнообразные элементы нужно было не просто механически соединить друг с другом, а химически слить, чтобы добиться единства стиля и формы изображения. И Мейерхольд добивался этого не путем деклараций или программных выступлений, а в ежедневной работе, репетиционной практике, в столкновениях, притяжениях и отталкиваниях.

## 4

Все ожидали, что, приступив к «Озеру Люль», Мейерхольд сломает все заготовленное до него и начнет строить заново. Но этого не произошло. Всеволод Эмильевич отнесся очень бережно к проделанной работе и стал действовать исподволь, изнутри. Обратился он прежде всего — что для него не совсем обычно — к актеру, уточняя образ, детализируя и расцвечивая как внутреннюю характеристику, так и внешний рисунок роли.

В процессе поисков часто возникали поразительные, драгоценные находки, но возникали они не планомерно, не в результате систематического подхода к решению, а всегда «вдруг», путем скачка, неожиданно и эффектно.

Все мы смотрели на сцену, как замороженные, а Мейерхольд, втянув голову в плечи, легко перебрался с подмостков в партер и обратно, сосредоточенный, немногословный, ушедший будто в себя, а между тем очень тонко и ревниво подмечавший малейшие оттенки в реакции присутствующих.

<sup>1</sup> До 1917 г. в помещении Центрального детского театра помещался драматический театр Незлобина.

В этот первый период мое отношение к Мейерхольду определилось не сразу. Вначале я был разочарован и огорчен, так как понял с полной определенностью, что с моей пьесой Всеволод Эмильевич знаком более чем поверхностно. Прочел, может быть, разок, еще до заграничной поездки, и этим ограничился. Он часто путал имена действующих лиц, забывал, кто, как, с кем и чем связан, упускал из виду последовательность сюжетных ходов и т. п. Но при напоминании он быстро схватывал нужное и с легкостью вступал на правильный путь. В рукопись он заглядывал редко и восстанавливал забытое больше на слух. Вскоре он освоился вполне и уже сам делал замечания актерам по разным подробностям текста. При этом он пожимал плечами, разводил руками, как бы приглашая меня разделить с ним его справедливое негодование. Импровизатором он был великолепным.

Должен признаться, что в дальнейшем его бережное отношение к пьесе (я имею в виду именно «Озеро Люль») поразило, даже смутило меня. Он ничего не менял в композиции пьесы, строго соблюдал ремарки, а в тексте не допускал никаких вольностей, не только отсебятин, но даже простых словесных перестановок. Лишь иногда он допускал дополнения и вставки в виде интермедий-пантомим, которые органически вытекали из ситуации и подчеркивали местный колорит акта или сцены, так, например, «В отеле», «В магазине» или «На железнодорожной станции».

Единственные поблажки Всеволод Эмильевич допускал, пожалуй, в отношении Глаголина, который любил изобретать и главенствовать на сцене, ревниво проводя принцип так называемого «доминанжа». Так, он придумал, например, новую концовку третьего акта. Во время полицейской облавы в магазине «Эксцельсиор» Прим, уже ставший к тому времени личным секретарем крупного финансиста Натана Крона, не прибегает к защите своего шефа, а сам проводит его сквозь цепь полицейских, называя своим секретарем. Это было эффектно и, как говорится, «в образе», и я готов был даже внести эту поправку в текст пьесы. Мейерхольд ликовал. Он любил экспромты и встречные предложения актеров.

В дальнейшем разохотившийся Глаголин предложил еще одно нововведение, а именно в самом финале, когда Прим гибнет, сраженный выстрелом своей возлюбленной — Мэзи. Глаголин — Прим взбирался при помощи веревочной лестницы по порталу сцены, и когда уже на самом верху его достигала пуля, падал головой вниз, и так повисал в воздухе, держась лишь одной ступней за веревочную петлю. Я поморщился и пробормотал что-то о ненужных трюках и малопрофессиональной акробатике. А Мейерхольд сиял, подталкивая меня плечом, и убеждал не сопротивляться.

— Ну пусть, пусть! Ему этого так хочется. Не огорчайте его. И потом не забывайте — аплодисменты тут обеспечены, а ведь это — концовка акта и финал спектакля!

Так Глаголин и раскачивался в воздухе вниз головой и действительно срывал бурю рукоплесканий.

Мейерхольд очень редко теоретизировал на репетициях, избегал длинных лекций и выступлений. Но иногда он прибегал к цитатам из своих любимых авторов или приводил в качестве иллюстраций наиболее яркие примеры из своих театральных вос-

поминаний. Часто звучали имена итальянцев — Сальвини, Росси, Дузе и особенно Джованни Грассо, иногда немцев — Поссарта, Кайнца. Из наших актеров он упоминал Комиссаржевскую, Мамонта Дальского, Орленева, Кондрата Яковлева, даже, насколько помнится, Рафаила Адельгейма. Но почти ни одной репетиции не проходило без ссылки на высказывания и сценический опыт К. Станиславского. Его Мейерхольд считал своим главным наставником, вдохновителем своих исканий и своего бунтарства. Говорил он о Станиславском почти благоговейно, с чувством глубочайшей благодарности.

## 5

Великолепен и уникален был Всеволод Мейерхольд не столько в рассказах, сколько в показах. Он их не боялся и не считал, что они могут испортить актера, лишить его инициативы и самостоятельности.

Показывал он всем исполнителям, независимо от ранга и значения роли в пьесе. Для него не было второстепенных служебных моментов в спектакле. Иногда на маленькую подробность он тратил массу энергии и времени, оттачивая ее до максимальной выразительности. Он показывал, например, как нужно лакеям разносить шампанское, или как нужно фоторепортерам щелкать на ходу аппаратом, как целовать руку даме, какой именно и при каких обстоятельствах, или как применять, защищаясь, приемы джиу-джитсу. При этом он никогда не забывал общей картины, живого действующего фона. Если же актеры забывались и превращались просто в любопытствующих наблюдателей, он быстро включал их грозным окриком в сеть сценического тока. Прибегая к показам, он никогда не впадал в точное воспроизведение наблюденного и подмеченного в жизни. Самое обычное, самое бытовое он всегда отстранял и театрализовал в подчеркнутой, помейерхольдовски акцентированной манере.

Особенно неожидан и экспрессивен он был в показе женских ролей. Тут возникало волшебство перевоплощения без всяких вспомогательных средств. Помнится, он показывал М. Бабановой, как ведет себя Жоржетта Бьенемэ, молоденькая певица-карьеристка, на вечере у своей удачливой соперницы Иды Ормонд. Партитура движения с текстом и в пантомиме была разработана очень сложно и тонко: тут был танец в одиночку и танец с партнером (артист Д. Липман), игра со стуком, глоток шампанского на ходу, пробег по авансцене, взлет на лесенку, прыжок на кушетку — и при всем этом постоянная ревнивая слежка за поведением и окружением ненавистной конкурентки.

Высокий, немного сутуловатый, уже немолодой, сухопарый человек в сером пиджаке, с жилистой шеей и очень заметной седinou в волосах вдруг превращался в грациознейшее порхающее создание, полное легкости, лукавства и капризного кокетства. Мы смотрели на него, разина рот, а Бабанова — надо отдать ей полную и восторженную справедливость — с такой артистической чуткостью и талантливой непринужденностью воспроизводила показ Мастера<sup>1</sup>, что сам Мейерхольд сбегал, громыхая бут-

<sup>1</sup> Так обычно называли Мейерхольда его ближайшие ученики.

сами, со сцены по трапу в партер, и вопил оттуда неистово, упоенно и свирепо:

— Хорошо! Хор-р-рошо!!!

Это звучало почти как: в кандалы!!! расстрелять!!! или что-нибудь в этом роде.

Но Всеволод Эмильевич мог быть подчас безжалостным, непримиримым, жестоким. В той же сцене второго акта не повезло Б. Рутковской, игравшей Иду Ормонд, куртизанку, так сказать, высшего полета. Она обычно репетировала в вечернем роскошном туалете, чтобы привыкнуть к длинному трену и прочим особенностям фасона. Ей нужно было танцевать, но без лишних движений, почти на одном месте, обмениваясь мимолетными репликами со своими гостями и поклонниками. Нужны были кое-какие повороты, игра веером, временами короткий отдых в кресле или на кушетке и вновь два-три па с очередным кавалером. Все это Мейерхольд показал выпукло, лаконично и удивительно музыкально. Мы все забыли об его обмотках и бутсах, а видели лишь складки шуршащего треня, цветы, приколотые к корсажу, сверкающее кольцо на обнаженной царственной шее, почти как у Элен Безуховой...

А у Рутковской не получалось. И чем больше она старалась, тем больше сбивалась, теряя ритм и плавность. Проклятый трен путался в ногах, веер судорожно трепетал в непослушных руках, цветы съезжали куда-то на сторону. Мейерхольд возился долго и терпеливо, а у Рутковской уже дрожали губы и глаза наполнились слезами. Мейерхольд не мог этого не видеть, но что-то в нем прорвалось, и он завопил диким голосом:

— Стоп! Все отменяется! Никаких движений! Ида беседует сидя. Выяснилось, что Ида Ормонд не любит танцевать. Не лю-ю-ю-бит! — протянул он почти с откровенным садизмом. — Она приглашает на танцы гостей, но сама танцы нена-ви-дит! — взвизнул он вдруг так иступленно и яростно, что в дверях зрительного зала показались испуганные администраторы, пожарники и даже полотеры, натиравшие в это время паркет в нижнем фойе.

## 6

На репетициях Мейерхольд — особенно, когда бывал в духе и работа ладилась, — бывал неутомим и щедр до расточительности. Предложения, варианты, поправки сыпались, как из рога изобилия, так что исполнители к концу еле держались на ногах.

Особенно удачные репетиции, а их было немало, обычно награждались аплодисментами всех присутствующих. Иногда аплодисменты врывались даже в самый ход репетиций после каких-нибудь особенно неожиданных находок или блистательных показов. И Мейерхольд по-разному реагировал на эти выражения восторга, вероятно, в зависимости от степени уверенности в найденном и точности своих предложений: то он, резко обернувшись, быстро и как-то автоматически отделялся короткими поклонами; то, как дирижер оркестра, поднимал руку и снимал не вовремя ворвавшееся хлопки; то — но это бывало не часто — взбегал на сцену, протягивал руки куда-то вверх к пустующей галерке с победоносной и счастливой улыбкой на губах, а потом низко кланялся и замирал на несколько секунд в таком согбенном положении.

8\*

Эпиктет учил: «Если ты стремишься понравиться, — ты близок к падению». Очевидно, мудрый грек не имел в виду театр. Не хотеть нравиться в Театре — значит не жить Театром и ради Театра. Нравиться можно, конечно, по-разному: либо заискивая и угождая, либо обезоруживая и покоряя. И Мейерхольд никогда не шел по линии наименьшего сопротивления, но нравиться он хотел и любил. Он искренне страдал, когда замечал скуку на лице дежурной билетерши или равнодушие в глазах хотя бы у одного из пожилых и утомленных оркестрантов.

Подготовительные работы к спектаклю «Озеро Люль» полностью захватили, даже подавили меня. Я жил, как под гипнозом, и не хотел от него освободиться. Я спрашивал себя, что же выше, богаче, насыщеннее у Мейерхольда — репетиции или спектакль, то есть творческий, скажем проще, производственный процесс или результат этого процесса. Я хотел спросить об этом у самого Всеволода Эмильевича, но времени для разговоров не было, каждая минута была на счету. Театр лихорадило.

Тогда я решил написать Мейерхольду письмо. Черновика у меня не сохранилось, подробности я забыл, помню только, что это было пылкое объяснение в любви без каких-либо корыстных соображений или дальних прицелов. Я писал, что, следя за его работой, я испытываю не только громадное, эстетическое наслаждение, но чувствую, как углубляется мой профессиональный и жизненный опыт. Я благодарил его за это, а к стати и судьбу, которая отдала мой первый заметный труд в его руки. В конце письма я задавал два-три вопроса, на которые просил мне при случае ответить.

И вот однажды, когда я сидел в партере в ожидании очередной репетиции, появился Мейерхольд и, увидев меня, как-то весь подтянулся и направился ко мне четким, почти военным шагом. Приблизившись, он поклонился коротким быстрым движением одной головы и резко, как-то рывком, протянул мне руку, как будто хотел садануть меня подлощечку. На лице ни тени даже самой условной, самой формальной улыбки. Я понял, что это и есть реакция на мое письмо. Я хотел что-то сказать, но Мейерхольд опять так же, по-военному, сделал пол-оборота и отмаршировал, печатая шаг, к режиссерскому столику. Через секунду раздался его командирский голос:

— Все готово? Свет! Начали!

Так я и не получил ответа на мои вопросы. Впоследствии тоже.

Однако Мейерхольд не всегда приходил в театр в хорошем расположении духа. Его настроения отличались крайне живой вибрацией. Временами он был озабочен, рассеян, даже озлоблен. В таких случаях он старался найти «козла отпущения», чтобы сорвав на нем раздражение, вновь обрести внутреннее равновесие.

Как-то раз я опоздал на репетицию и, чтобы не мешать работе, остался сидеть в самых задних рядах амфитеатра. Довольно скоро я почувствовал, что репетиция идет вяло, тускло, актеры выполняют задания — и только, а по зрительному залу проносится даже временами приглушенный шелест разговоров. Но больше всего я заметил, что дело не ладится, по спине Мейерхольда, которая была как-то капризно изогнута, сам он не сидел, а почти полулежал в кресле, и во всей его позе была пассивность и скука. Изредка он поднимался на сцену,



«Озеро Люль» Театр Революции.  
Антон Прим — Б. Глаголин,  
Натан Крон — М. Терешкович

что-то нехотя объяснял актерам и, тяжело ступая, спускался обратно. Тут он как-то меня и приметил в дальнем углу у задней стены зрительного зала. Вернувшись на место, он вдруг заорал громовым голосом:

— Где Файко? Почему его нет в театре? Почему автор вообще перестал ходить на репетиции?! А если никто из нас не может понять, что он нам тут предлагает? А?! Я спрашиваю, где Файко? Прошу выяснить через администрацию и срочно сообщить в режиссерский штаб!

Я бросился вперед и, подбежав, начал было извиняться, но Мейерхольд, приложив палец к губам, прошипел: «Тссс!» и, не глядя, указал на место позади себя. Я затих, а Мейерхольд завопил снова:

— А Роом? Где Роом?! Ему тоже все это неинтересно?

Из кулис появился сконфуженный Абрам Матвеевич и, прикрывая рукой глаза от света, приблизился к авансцене.

— Где вы были? Куда вы прячетесь?!

— Всеволод Эмильевич, по вашему заданию я проверял хронометраж отдельных сцен...

— Не проверять вам нужно. Вам нужно волноваться! Волнуйтесь, Ро-о-о-м!

Мейерхольд, нарочито утрируя, растягивал это «о». — Волнуйтесь! Волнуйтесь! — кричал он уже всем участникам репетиции, всему театру, всей, как мне казалось, театральной Москве.

— Уходите со сцены! — крикнул он Роому, и когда Абрам Матвеевич хотел вернуться за кулисы, вдруг: — Куда вы? Стойте!! Ко мне сюда!! Рядом! Вот ваше место. Приготовиться! Тишина! Все сначала. Музыка, вступление. Начали!

Актеры оживились, встрепенулись, ощутили себя, партнеров, началось соревнование талантов, и сцена развернулась в полном блеске.

Многие утверждают, что Мейерхольд не был режиссером-педагогом, а был только замечательным постановщиком.

Нет, он, пожалуй, когда это было нужно, умел быть и педагогом.

7

Приближался срок премьеры. Начались прогоны, монтировочные, черновые генеральные... Помрежи окончательно охрипли и объяснялись маловыразительной жестикуляцией, зато администраторы, наоборот, приобрели какую-то особую эластичность походки и, многозначительно улыбаясь, поглядывали на всех непосвященных. В театре царил нервозит, но дисциплина не расшаталась, а, напротив, окрепла, и работа шла без каких-либо воздействий и понуканий.

Больше всего меня заботил пятый акт, акт ответственный, завершающий, к которому Мастер почти не притронулся. От всех моих просьб и напоминаний он только и делал, что отмахивался:

— Позже... Успеем...

— Но когда же, Всеволод Эмильевич?

— Последний акт заиграет сам.

— То есть, как — сам?

— Должен заиграть, если все до него найдено правильно. Вы — драматург, вы должны это понять. Сколько времени вы потратили на последний акт? Не месяцы, не недели, а, наверно, дни?

— Да, как будто...

— Вот видите! Пятый акт написан сам. Успокойтесь. И отстаньте.

И Мейерхольд вновь возвращался к шлифовке уже решенных и много раз проверенных деталей.

Однажды, во время одного из последних прогонов, мне подали телеграмму. Она была из Бакинского драматического рабочего театра, где руководителем был тогда В. Швейцер, а режиссером Д. Гутман. Они уже успели поставить «Озеро Люль» и поздравляли меня с очень большим успехом.

— Какие-нибудь неприятности? — спросил Всеволод Эмильевич. — А?

— Наоборот, — ответил я со скромной гордостью и протянул ему телеграмму.

Он бегло пробежал текст и вернул ее, не взглянув на меня. Его профиль был холоден и непроницаем. Губы надменно поджаты. После небольшой паузы он спросил:



«Озеро Люль». Театр Революции.  
Сцена из спектакля

— Разве в договоре нет пункта о нашем исключительном праве на первую постановку?

— Только для Москвы.

— Ошибка. Вот вы и поспешили сорвать нам премьеру.

— Я?!

— Вы, конечно, поедете?

— Куда? Когда? Каким образом?

— Ну как ездят в Баку. Очевидно, через Харьков и Ростов. Будто вы не знаете?

— Всеволод Эмильевич, поверьте, что я...

Мейерхольд вскочил, не дослушав, подошел к оркестру и стал давать какие-то указания помрежам, вовсе, на мой взгляд, не обязательные. На прежнем месте он уж больше не вернулся, а сел далеко от меня в другом конце зала.

Между нами наступил период некоторого отчуждения. Я был искренне огорчен и проклинал себя, что полез к нему с этой телеграммой. Никакие бакинские триумфы утешить меня не могли.

## 8

В вечер премьеры, 8 ноября 1923 года, голова у меня была в тумане, я плохо соображал, и потому многие подробности выпали у меня из памяти. Но я хорошо запомнил, что успех определен уже в первом акте.

На сцене шла откровенная мелодрама с поджогами, облавами, банкротствами, изменами и убийствами, а в театральном зале царил оживленный праздничный настрой, полное доброжелательного доверия и увлеченной заинтересованности. Контакт возник очень рано и прочно держался в продолжение всего спектакля. Актеры, вначале очень волновавшиеся, тоже скоро поверили зрителю, перестали прислушиваться и приглядываться, а свободно отдались стремительному потоку вымысла.

Все было в тот вечер ново, молодо, необычно: и самый театр — Театр Революции, и большинство его труппы, и весь образ спектакля, и его создатель — пятидесятилетний Мейерхольд. Было шестилетие Ок-

тября, а ела разговарившая заря советского театрального искусства.

Еще не прошла пора аскетического конструктивизма, и оформление сцены платило ему последнюю дань. Вся задняя монументальная стена театрального здания была обнажена, торчали наружу металлические крепления, вызывающе висели тросы и провода. Центр сцены занимала трехэтажная конструкция с уходящими вглубь коридорами — клетками, лесенками, площадками и бегающими не только по вертикали, но и по горизонтали лифтами. Светились транспаранты с надписями и рекламами, сияли изнутри серебристые экраны. На этом фоне, несколько контрастируя, мелькали разноцветные пятна не совсем привычных костюмов: нарядные туалеты женщин, сверкающий крахмал пластронов, аксельбанты, эполеты, золотом обшитые ливреи.

Почти непрерывно звучала струнная музыка, то затихая и удаляясь, то заполняя собой все пространство. Особенно запомнилась прятая, капризная мелодия «Кэк-уока» Дебюсси. Ритм завладел движениями актеров, и они подчинялись ему естественно и органично.

Я сидел со своими близкими в боковой первой от сцены ложе бельэтажа, а Мейерхольд, все в том же сером спортивном костюме, подо мной, во втором или третьем ряду партера. До начала спектакля мы с ним не успели поговорить, Мейерхольд меня все еще избегал, но тут снизу он стал чаще, закинув голову, поглядывать в мою сторону, сперва строго и как бы вопросительно, потом с легкой усмешкой в прищуренных глазах, и, наконец, уже открыто подмигивал мне с лукавым торжеством, как если бы он хотел сказать: «Ну как? А? Знай наших!»

Таким образом, примирение наше состоялось на расстоянии, хотя я и готов был выпрыгнуть из ложи, чтобы заключить его в свои объятия.

Человека редко посещают мгновения полного и цельного счастья, а я-то уж никак не могу этим похвастаться, но тут, пожалуй, было что-то в этом роде. Все это, конечно, очень субъективно, призрачно, и тут трудно отделить воображение от действительности. Но мне вспомнился в этой связи рас-

сказ Александра Георгиевича Малышкина в нашем Ялтинском писательском доме творчества уже много лет спустя, в конце 30-х годов.

Малышкин попал на премьеру «Озера Люль» совершенно случайно, недавно демобилизовавшись, только что приехав в Москву, чуть ли не прямо с вокзала, не успев сменить гимнастерку и тяжелые солдатские сапоги. Не ручаюсь за дословную передачу его рассказа, но постараюсь воспроизвести его сокращенно по записи, которую мне удалось сделать тогда же в Ялте.

«Сидел я где-то высоко, и не в первых рядах, сцена казалась мне маленькой и далекой, но я боялся переменить положение тела, боялся пошевелиться, чтобы не нарушить охватившее меня волшебство. Судя по названию, я ожидал увидеть какую-нибудь сказку или феерию, нечто вроде «Потонувшего колокола», а увидел очень реальные события — очень реальных, даже знакомых людей. Сперва я сочувствовал Приму искренне и наивно, потом я стал за него тревожиться, тревога перешла в подозрение, а в конце я ликовал, что предатель понес заслуженную кару.

По окончании спектакля мне хотелось бежать к Мейерхольду, пожать ему руку, поблагодарить от своего имени и от имени моих товарищей-красноармейцев. Но я запутался в переходах внутренних лестниц и через какой-то запасной выход очутился во дворе театра. Тут я пришел в себя и побрел ночной осенней Москвой к Тверскому бульвару. Там я шел на скамейку и попытался привести в порядок свои чувства и впечатления, но из этого ничего не вышло. Я смотрел на обнаженные деревья, на поблескивающие в аллеях лужи, ни о чем не думал, а просто улыбался. Вы знаете — мне было хорошо...».

— А на другой день вы не пошли к Мейерхольду? — спросил Малышкина кто-то из присутствующих.

— На другой день я пошел не к Мейерхольду, а... в баню. Долго мылся, стригся, брился, прыскался одеколоном и пудрил себе морду. Потом купил бутылку шампанского (сухой закон был отменен уже в августе) и выпил ее один у себя в комнате, сидя перед зеркалом. Чокался сам с собой...

— Получается, что спектакль имел на вас развращающее влияние, Александр Георгиевич!

— Милый мой, поймите, это же было... это было нечто вроде обряда...

Конечно, Александр Георгиевич Малышкин многое приукрасил или даже просто присочинил в своем рассказе, тем более, что говорил он с бокалом вина в руке в форме дружеского тоста по моему адресу. Но, вспоминая прошлое, уже и тогда, не близкое, я находил очень много общего в наших с ним переживаниях в те времена, когда каждый из нас еще не имел о другом ни малейшего понятия.

Значит, это Мейерхольд сумел так соединить нас (да, конечно, и не только нас) своим мастерством, точной магией своего театрального искусства.

Вызовы начались уже после третьего акта. Стоя среди актеров, я кланялся во все стороны, и от замешательства — все больше задней кирпичной стене театрального здания. Кто-то из друзей бросил мне цветы, как сейчас помню, — красные лилии на длинных стеблях, и я, держа их в руках, пытался со своей стороны аплодировать исполнителям. Цветы падали, мы их подбирали, стукались лбами и веселились. Парада не получилось, была милая суматоха и неразбериха...

А из зрительного зала все мощнее и повелительнее гремело имя Мейерхольда. И вот Всеволод Эмильевич легкой походкой поднялся по трапу, а я поспешил навстречу и протянул ему руку. Но рука моя повисла в воздухе, а он вихрем пронесся мимо меня, прыжком горного джигиты скакнул в сторону и очутился впереди всех нас на авансцене в блистательном одиночестве. Он возвышался непоколебимо и гордо, как утес, о который с шумом разбивались волны нарастающих оаций. Вряд ли он хотел обидеть кого-нибудь из нас, но делить успех он не умел и не привык.

Так, например, вспоминается надпись на фото, подаренном мне по случаю постановки «Озера Люль». Мелким, но очень разборчивым, изящным почерком он написал по белому вырезу сорочки: «А. М. Файко, давшему в московский театральный сезон 23—24 блестящий материал для нового opus'a моей режиссуры, с благодарностью В. Мейерхольд».

Успех держался до конца спектакля, и пятый акт, который так меня беспокоил, прошел без единой накладки, закономерно и прочно завершив представление.

Очень запоминался Н. Охлопков в роли полицейского комиссара и тот смачный зловещий хруст, с которым от откусывал яблоко во время допроса Мэзи, а также артист Н. Раевский, с тонким юмором и мягким лиризмом игравший заикку-телеграфиста Кьюти.

## 9

Вскоре в театральных журналах и газетах появились первые рецензии, благожелательные и похвальные, хоть и носившие скорее информационный, описательный характер (Февральский, Левидов и другие).

Но через некоторое время вдруг грянул залп со стороны «Известий». Он исходил от только что тогда учрежденного при Наркомпросе Главного репертуарного комитета и был подписан его руководителями И. Трайниным и Вл. Блюмом. Огонь был направлен не на постановку, а почти целиком на пьесу и носил сокрушительный характер. Автора обвиняли в абстрактно-условном показе революционного движения, схематизме образов и сюжета, а также в анархо-фокстротной идеологии.

Я зажмурился в ожидании новых разрывов, но театр решил отвечать. И вот на страницах «Правды» появляется письмо, в котором подвергаются критическому разбору нападки Главреперткома.

«Известия» откликнулись второй статьей, на которую не замедлил появиться ответ «Правды». Так завязалась своеобразная полемика на страницах центральных органов печати и продолжалась на протяжении нескольких номеров. Составляли обзорительные ответы главным образом мы с В. Массом, консультируясь с Мейерхольдом, который призывал нас к большей резкости и прямоте. Но Масс был завлитом театра, следовательно, немного дипломатом, а я — автором, который все же еще намеревался продолжать свою драматургическую деятельность. В силу этого дискуссия протекала если не в академических, то, во всяком случае, корректных тонах.

Все же я был убежден, что спектакль будет снят с репертуара. Но этого не случилось. Poleмика еще

более подогрела популярность постановки, успех был широкий и повсеместный (где-то на юге были даже выпущены новые папиросы под названием «Люль»), и Репертком сохранил спектакль в репертуаре театров, потребовав лишь поправок, сокращений, а кое-где и вставок, связанных главным образом с конкретным показом рабочего движения. У меня как-то ничего не получалось, и вставки эти были сделаны рукой председателя ГРК И. Трайнина. На моей обязанности лежала лишь редакция реперткома текста. Работа была не совсем обычная и по-своему увлекательная.

Но все это было уже позднее, в начале следующего сезона, и при ближайшем содействии нового завлита Театра Революции Б. Алперса, переехавшего в Москву из Ленинграда, где он был близок к Мейерхольду и его работам первого периода. С Алперсом мы тогда встретились впервые и подружились на долгие годы.

А между тем Мейерхольд заскучал. Хоть он и продолжал руководить Театром Революции, но уже не сделал там больше ни одной постановки. Трудно объяснить, почему он охладил к молодому, задорному, только начинавшему свою нелегкую и противоречивую жизнь театру. То ли его отпугнули элементы бытовизма в драматургическом материале, который начал упорно проникать в театр на смену революционной романтике, то ли театр его имени у Триумфальных ворот (ныне площадь Маяковского) все больше отвлекал его силы, требуя от него неусыпного внимания, производственных и административных забот. За спиной уже было немало постановок, среди них такие, как «Мистерия-Буфф», «Великодушный Рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом» и, наконец, «Лес». Впереди были большие планы, широкие перспективы, и Всеволод Эмильевич решил расстаться с Театром Революции.

Прощаясь, он предложил мне написать новую пьесу, уже для его театра, и готов был заключить со мной договор без всяких предварительных заявок, так сказать, в кредит, на основании нашей первой встречи. Очарованный и покоренный, я, конечно, договор подписал и решил обратиться к комедийному жанру, опять же на зарубежном материале, и опять в том же обобщенно-условном плане. Об этом я считал своим долгом все же Мейерхольда предупредить, но его это не испугало. По-моему, даже скорее — наборот.

## Встреча вторая

### 1

Итак, моя вторая относительно продолжительная встреча с Мейерхольдом была обусловлена подготовкой спектакля «Учитель Бубус», или, как он шел в Москве, просто «Бубус».

Другая уже была обстановка, другая атмосфера, другой характер работы и при иных, менее благоприятных ауспигиях. И конец был печальный, по крайней мере — для меня...

Комедию я написал довольно быстро. Первые два акта почти залпом, а после некоторого интервала, к ранней осени 1924 года, я закончил и последний.

Задумал я комедию легкую, даже легкомысленную, почти фарс. Действие было компактное, доми-

нировали сюжетные положения, разные квилпрокво, небольшое количество действующих лиц. События происходили в послевоенное время, в одной из небольших европейских столиц, что, по моему убеждению, должно было придать колориту пьесы интимно-провинциальный характер. Персонажи представляли собой социальные маски еще в большей степени, чем в «Озере Люль», хотя и носили имена самых различных национальностей Центральной Европы. Например, ван Кампердафф, капиталист; генерал Берковец, представитель военных кругов; пастор Зюссерлих, представитель клерикальных кругов; барон Фейервари, авантюрист и прожигатель жизни; Гертруда Баазе, доктор философии, просвещенная дама, продающая своих дочерей, и т. д. В центре же вертелась фигура учителя Бубуса, идеалиста и соглашателя, делающегося игрушкой в руках сильных мира сего.

Комедия носила сатирическую окраску, но не без лирических интонаций, которыми главным образом была наделена Стефка, простая девушка из народа, наложница могущественного ван Кампердаффа.

Дело кончалось политическим переворотом и полным крушением всех иллюзий бедняка Бубуса.

Пьеса эта вполне устроила Мейерхольда и после читки на труппе была принята к постановке.

К тому времени был уже написан «Мандат» Н. Эрдмана, талантливый сатирический гротеск на советском материале, но Мейерхольд предпочел зажечь зеленый огонек раньше «Бубусу».

Оглядываясь назад, я, мне кажется, понимаю причины такого, не совсем справедливого предпочтения.

Дело в том, что Мейерхольду всегда было присуще априорное решение спектакля, который, как мечтал еще Флобер, мог бы и должен был держаться сам по себе, одним своим стилем, и образ которого он (не Флобер, а Мейерхольд) носил в своей голове независимо от литературного произведения, долженствующего вызвать к жизни очередной режиссерский орис.

Среди классиков можно было выбирать подходящий материал, а живых современных авторов можно и должно было подвергать театральной висекции.

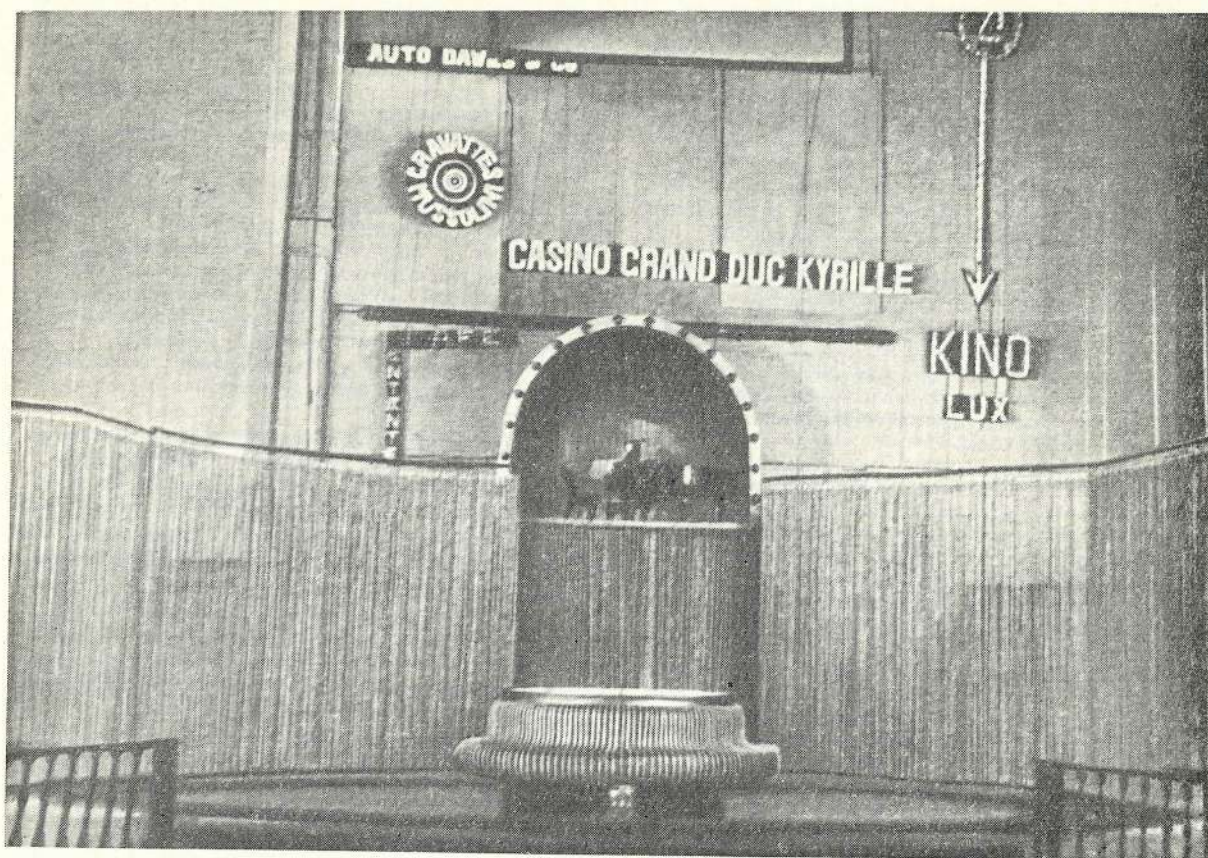
Вероятно, и бамбук, обрамлявший всю сцену, и рояль в музыкальной раковине над сценической площадкой, и пианист во фраке за этим роялем, и вспыхивающие зигзаги электрореклам, и ковер цвета «grenat», устилающий всю сцену, — все это накапливалось задолго, грезилось, манило, вынашивалось, назревало и, наконец, потребовало выхода и воплощения.

Не хватало лишь мелочи, пустяка, а именно — пьесы.

Для этой цели более подходящим являлся, конечно, «Бубус» — он легче и проще укладывался на приготовленное ложе (не будем называть его обязательно Прокрустовым), чем более характерный, колючий и самобытный «Мандат».

### 2

Не бамбук возник для «Бубуса», а «Бубус» приспособился к бамбуку, или, вернее, бамбук царил на сцене независимо от пьесы и вообще чего-либо



Декорация И. Шлепянова к спектаклю «Бубус». Театр им. Мейерхольда

иного, как кантовская «вещь в себе» (Der Bambus<sup>1</sup> an Sich).

В начале репетиций мы несколько раз собирались у Мейерхольда на квартире, когда он жил на Новинском бульваре (ныне улица Чайковского). Мы — это режиссерский штаб, состоящий из ассистентов, художника И. Шлепянова, представителей технических цехов, иногда приходил кое-кто из администрации театра, и я, автор комедии. Среди молодых режиссеров, большей частью питомцев Вольной театральной мастерской, я запомнил Нохума Лойтера, П. Центнеровича, В. Федорова, Н. Экка... Актеры не присутствовали (кроме Зинаиды Николаевны Райх, которая фигурировала скорее как хозяйка дома), и собрания эти носили характер не бесед за столом (Мейерхольд отрицал их), а подготовительных организационных совещаний по разным вопросам предстоящей постановки. Атмосфера на них была деловая, суховатая, и единственно, кто вносил некоторые эмоциональные отклонения, был сам Мейерхольд — своим чрезвычайным, повышенным вниманием к Зинаиде Райх.

Обычно хозяин и хозяйка дома располагались рядом, сидя на широкой ковровой тахте, заваленной шелковыми расшитыми подушками, а все остальные — полукругом перед ними на стульях, вернее, на их кончиках, — и с этих позиций делали замеча-

ния и вносили предложения.

Я наблюдал за Мейерхольдом, и мне казалось, что он мало слушает то, о чем говорят, потому что главной его заботой были комфорт и покой Зинаиды Николаевны: то он клал одну подушку ей за спину, то бросал другую на пол ей под ноги, то прикрывал пледом ее колени, то задергивал штору от солнца, то проверял — не дует ли из форточки. Он весь был в сосредоточенном и самозабвенном движении. Но я ошибался, полагая, что он не участвует в обсуждении. Малейшее нарушение режиссерских планов вызывало в нем мгновенный и резкий отпор. Все уже было решено в его голове, картина была ясна, разговоры велись ради формы и отчасти для выяснения материальных и технических возможностей: например, где доставать бамбук, как его транспортировать, кому поручить обработку и т. п.

Так же обстояло дело и с распределением ролей. Как-то еще до этих совместных совещаний Мейерхольд меня спросил в присутствии Зинаиды Райх:

— А кто, по-вашему, должен играть Стефку?

Я сказал, что если роль Бубуса я писал для Ильинского, то в роли Стефки я вижу только Бабанову. Сказал... и тут же осекся. Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна быстро переглянулись, в глазах и на губах у них мелькнул смешок, потом Зинаида Николаевна просто громко рассмеялась, не пытаясь себя сдерживать.

<sup>1</sup> Бамбук



— Ну?! Севочка! Что я тебе говорила?!—спросила она Мейерхольда.

А он, низко согнувшись, протянув сложенные руки между колен, сидел некоторое время молча. Потом выпрямился, посмотрел на меня в упор и произнес очень вкрадчиво и любезно:

— Вам, конечно, будет приятно узнать, что роль Стефки согласилась взять на себя Зинаида Николаевна.

Огорчение Марии Ивановны Бабановой было очень велико, как и мое, разумеется, но я ничем не мог ее утешить, когда слышал в телефон ее дрожащий от слез голос. Возражать Мейерхольду, выставляя собственные требования или предьявлять какие-нибудь ультиматумы казалось мне в то время кощунственным.

На роль Фейервари был приглашен В. Яхонтов, по сути дела не актер, а чтец, который, однако, пленил Мейерхольда чарующим голосом и чрезвычайно своеобразным мастерством декламации.

Ван Кампердафф был поручен Б. Захаве, уже и ранее участвовавшему в постановках Мейерхольда; генерал Берковец — Н. Охлопкову; пастор Зюссерлих — в начале В. Зайчикову, который, однако, вскоре был заменен М. Корневым; Гертруда Баазе — В. Ремизовой. Бабанова должна была удовлетвориться ролью одной из ее дочерей — Теи, в то время как ее сестру, Тильхен, начала репетировать жена И. Ильинского, Татьяна Ивановна Ильинская — молодая, очень способная комедийная актриса. Учитель Бубус — конечно, Ильинский, что было решено с самого начала и не вызывало ни у кого никаких сомнений.

### 3

Репетиции «Бубуса» резко отличались от репетиций «Озера Люль» не только общей атмосферой и морально-психологической обстановкой, но самим направлением и характером поставленных задач. Если в «Озере Люль» Мейерхольд, репетируя и строя спектакль, сам на ходу знакомился с пьесой, то здесь, в «Бубусе», пьесу он знал достаточно и со своей стороны знакомил нас на ходу с подробностями режиссерского плана, изо дня в день открывая его нам на отдельных эпизодах и мизансценах. Никаких вступительных деклараций Мейерхольд не делал, а вводил исполнителей в свои намерения практически, уточняя и закрепляя детали. Мы были все время как бы накануне непредвиденностей и сюрпризов.

Подготовительные работы по Бубусу носили лабораторно-экспериментальный характер. Мейерхольд был похож на ученого химика или, скорее, даже на алхимика, который занят проверкой смесей, составов в ретортах и колбах, их нагреванием или охлаждением в поисках максимально точного и нужного результата, причем объектами его опытов на совершенно равных основаниях являлись как люди, так и вещи. И чем получалось диковиннее и оригинальнее, тем больше это пленяло его вкус и воображение.

Я помню, как Мейерхольд репетировал выход в первом действии ван Кампердаффа — Захавы. Ван Кампердафф, коммерции советник, возвращается к себе на виллу из Торговой палаты во время демонстрации безработных и входит в сад, где за кустом спрятался Бубус. По указаниям режиссера, испол-

нитель вел себя более чем странно: он ходил какой-то развинченной и в то же время маршеобразной походкой, высоко поднимая согнутые в коленях ноги, и, напевая, вернее, подвывая какой-то дикий мотив на непонятном тарабарском языке. Ходил он долго по всему кругу сцены, как одержимый, как шаман, в визитке и с цилиндром на голове. Режиссеры-ассистенты стояли на своих постах, и на их лицах застыла полуспуганная улыбка почтительного недоумения.

А Всеволод Эмильевич был в упоении. Он подталкивал меня локтем в бок, пожимал плечами, разводил руками и шептал почти в экстазе: «Непо-нятно!!! нельзя объяснить!..» Его особенно пленяла иррациональная стихия этого эпизода, и то, что он ни на что не похож и ничем не может быть оправдан.

Помню, как однажды на одну из рядовых репетиций зашел в театр Сандро Моисси, гастролировавший в то время в Москве. Как это ни странно, Всеволод Эмильевич, при всей своей самоуверенности, бывал иногда крайне застенчив, особенно в присутствии известных, но мало знакомых ему людей. Тут он тоже как-то ступевался и, плохо владея немецким языком, прикомандировал к Моисси меня, попросив ввести знаменитого актера в ход событий и пояснить происходившее на сцене.

В это время как раз произносил свой монолог Бубус — Ильинский и, по заданию постановщика, сопровождал свои слова удивительными и сложнейшими телодвижениями. Я взглянул сбоку на Моисси и увидел его меланхоличный, застывший в немом вопросе профиль.

— *Wie gefällt Ihnen dieser Schauspieler?*<sup>1</sup> — спросил я его шепотом.

Моисси вздохнул и ответил печально своим певучим голосом с далматским акцентом:

— *Ein komischer Mensch...*<sup>2</sup>.

— Что?! Что он сказал? — допрашивал меня потом ревниво Мейерхольд.

Я перевел ему отзыв Моисси.

— Человек?! Он так и сказал: человек?.. — Всеволод Эмильевич задумался на несколько секунд. — Да. Он не глуп... Он сразу ухватил мое намерение... А? Человек... А?!

Я не стал с ним спорить и его разубеждать.

### 4

Одним из новых режиссерских изобретений Мейерхольда, которые он ввел в работе над «Бубусом», была так называемая предыгра. Он придавал этому новшеству большое значение, требовал его неукоснительного выполнения и писал даже о нем в проспекте к спектаклю наряду с ковром цвета «grenat», пианистом в музыкальной раковине над сценой и другими находками.

Эта предыгра, как я ее понимал, была своего рода вступлением ко всякому сценическому действию актера. И так как ни одна решающая реплика или узловая мизансцена не обходилась без этой предыгры, так сказать, интродукции-пантомимы, то вся пьеса как бы дублировалась, протекая дважды, что придавало ей тяжеловесный, громоздкий, крайне замедленный характер.

<sup>1</sup> Как нравится вам этот актер? (нем.)

<sup>2</sup> Смешной человек! (нем.)

Я видел, как моя облегченная комедия положений превращается в заторможенное, претенциозное, ложно значительное представление.

Мейерхольд прибегал для оживления действия к внешним, почти цирковым трюкам. Так, он в одной из сцен заставил Ильинского — Бубуса без всяких на то оснований швырять в зрительный зал мяч, наподдавая его с просцениума ногой. Мяч был, правда, легкий, но достаточно большой и ощутимый для лиц, к которым он прикасался. Веселого оживления не получалось, а времени уходило на эту добавочную игру порядочно.

Мейерхольд, конечно, замечал мое смущение и недовольство, но это уже его мало интересовало, может быть, иногда лишь раздражало.

Помню такой случай. Как-то после одной невыносимо затянувшейся предыгры Мейерхольд обратился ко мне с победоносным видом:

— А?! Ну как?

Я молча пожал плечами. Всеволод Эмильевич вдруг всплился и заорал в сторону сцены:

— Стоп! Прекратить! Этот кусок отменяется! Автор не разрешает.

Перепуганные ассистенты выбежали на просцениум и стали выражать свои протесты:

— Позвольте, Всеволод Эмильевич!.. Как же это?! Ведь одно связано с другим. Что же тут получится: пауза? дыра?..

— После решим. После! — И Мейерхольд хитро подмигнул им, скосив глаза в мою сторону: «Без него, мол, сделаем, что нужно!»

Репетиция продолжалась, а я, выждав некоторое время и стараясь не шуметь, осторожно встал и пошел к выходу. Как на грех, на мне были новые ботинки, которые нещадно скрипели. Противный звук раздавался по всему залу. Я шел и чувствовал, как кровь волнами то приливает к лицу, то стремительно от него отливает. Обернувшись на мгновение, я увидел Мейерхольда, который в комической позе, с воздетыми к небу руками, как бы просил у присутствующих извинения за недостойную и независимую от него интермедию.

По рядам пробежал смешок, а я вылетел в коридор, потом, кое-как накинув пальто, на улицу и шел, натываясь на прохожих, с чувством обиды, стыда и злости.

## 5

Репетиции «Бубуса» вступили в полосу циклонов. Мастер работал энергично, упорно, но нервно, с глумлением, все более растущим раздражением. Каков бы ни был литературный материал, он все же сопротивлялся и не всегда послушно подчинялся режиссерским ордонасам. Приходилось иногда отступать, лавировать, искать обходных путей, потому что несоответствие между объектом и творческим планом временами обнаруживалось уж слишком заметно и нарушало взлелеянную форму спектакля во всем ее блеске и выразительности.

Актеры с трудом усваивали принцип предыгры, механически выполняя указания режиссера. Мейерхольд злился и часто срывал злобу не по адресу на ни в чем не повинных участниках репетиций. Мое присутствие его тяготило. Из союзника и поклонника я превращался в постороннего и даже враждебного наблюдателя. Заметив это, я стал реже бывать в театре, что, однако, тоже вызывало неудоволь-

ствие. Трудные денечки я переживал, а поделиться было не с кем, да и опасно было с кем-либо блокироваться в поисках сочувствия и поддержки. Мейерхольд был чрезвычайно чуток к такого рода проявлениям, и его подозрительность доходила иногда до высокой степени.

Единственно, что звучало безупречно, самоутверждающе, но совершенно самостоятельно, — это музыка Шопена и Листа из раковины наверху в пре-восходном исполнении Л. Арнштама (в настоящее время известного кинорежиссера).

Итак, фаза конфликтов назревала и с каждым днем все более требовала для себя открытого выражения.

Дело началось не с меня. Взбунтовалась Татьяна Ивановна Ильинская, жена Ильинского, репетировавшая в паре с Бабановой одну из девочек Баазе.

Надо сказать, что наибольшее — можно сказать, исключительное — внимание Всеволод Эмильевич отдавал Зинаиде Райх, исполнявшей роль Стефки, в известном смысле положительной героине комедии. Все симпатии Мастера, все его нескрываемое пристрастие были обращены на этот участок постановочного фронта. Иногда повторы, показы, поиски вариантов для Стефки отнимали все репетиционные часы, тем более что помпезно разработанная предыгра тоже не так уже просто давалась Зинаиде Николаевне. В такие дни исполнители других ролей уходили домой утомленные и неудовлетворенные от бездейственного присутствия на сцене.

И вот первый голос подняла Татьяна Ивановна, заявив, что хоть она играет маленькую роль, но не желает быть статисткой и обслуживающим персоналом. Не будучи ученицей Мейерхольда и обладая, очевидно, решительным характером, молодая актриса пошла на этот демарш.

Мейерхольд вскипел и дал резкий отпор, не входя в какие-либо разъяснения по существу претензии.

Татьяна Ивановна отказалась репетировать. За жену вступился И. Ильинский. Не знаю точно, были ли у него до этого дополнительно творческие разногласия с Мастером, но конфликт разрастался и принимал форму скандала.

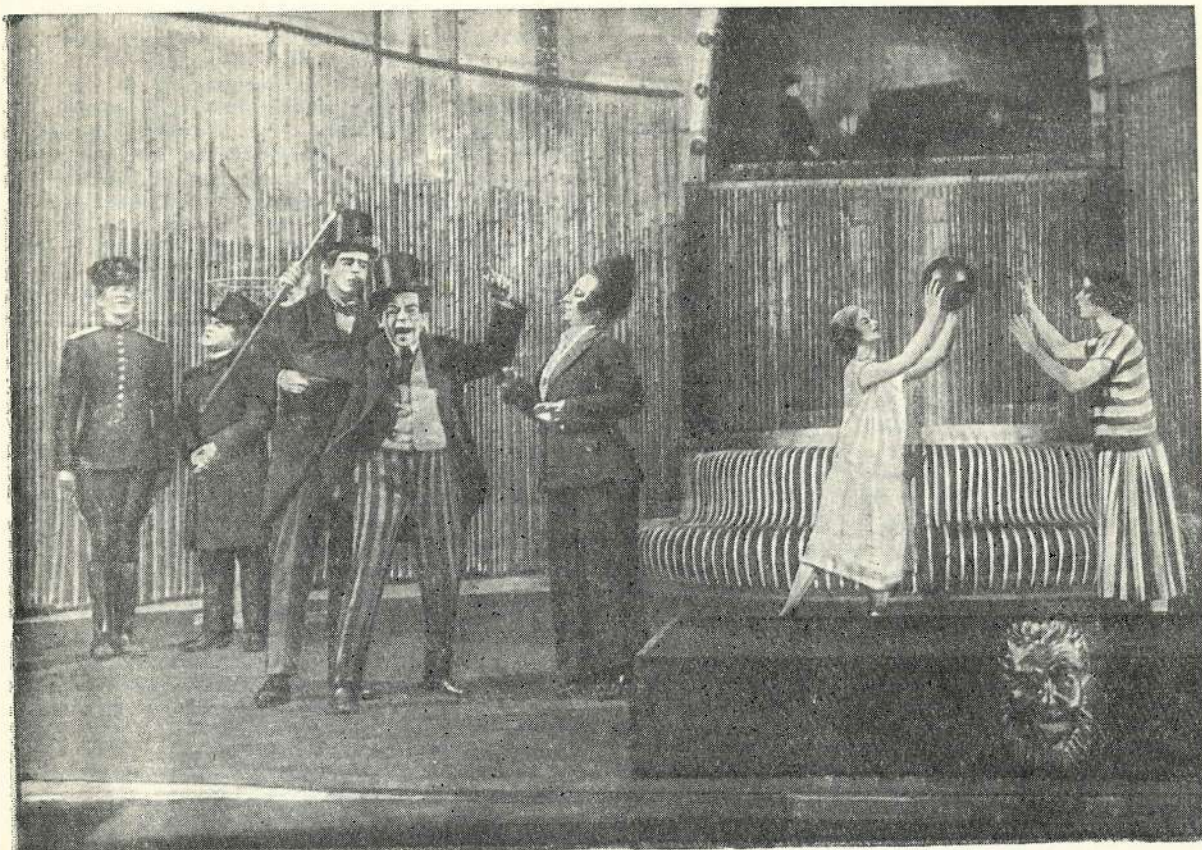
В самый разгар событий я уехал в Ленинград, на премьеру «Учителя Бубуса» в Большом драматическом театре в постановке К. Хохлова (художник — Н. Акимов, в заглавной роли — Н. Монахов), а вернувшись, застал серьезные перемены: Ильинский и Татьяна Ивановна ушли из театра, Бубуса экстренно репетировал А. Бельский, а роль Тильхен была поручена Х. Локшиной. В театре накануне премьеры царил уже не только напряженная атмосфера — бушевал аврал.

## 6

А тут у меня произошла еще одна очень странная и для меня неожиданная стычка с Мейерхольдом.

В то время на экранах появилась новая кинокомедия «Межрабпомфильма» — «Папиросница от Моссельпрома», сценарий которой написал я совместно с Ф. Оцелом. Режиссером картины был Ю. Желябужский, а главную роль папиросницы Зины Весениной играла Ю. Солнцева, незадолго перед тем снимавшаяся в «Аэлите».

И вот как-то звонит телефон, и я слышу в трубке



«Бубус». Театр им. Мейерхольда. Сцена из спектакля

бархатный тембр мейерхольдовского баритона. Но в этом бархате таилось что-то зловещее:

— Это вы сочинили «Папиросницу от Моссельпрома»?

— Да... Мы с Оцепом.

— Его я не знаю. Я знаю вас.

— Да. И что же?

— А то, что вы позволили себе неуместную и дерзкую выходку.

— То есть?

— Вам известно, что Зинаида Николаевна была женой поэта Есенина?

— Да... Но какое...

— А такое, что вы назвали эту вашу... продавщицу Зиной Весениной с явным намеком и грубым выпадом против Зинаиды Николаевны, против... нас.

Я совершенно опешил. Я никак не мог связать одно с другим, и обвинение Всеволода Эмильевича показалось мне не только обидным, но и смехотворным. Я стал уверять его, что мне и в голову не могло прийти ничего подобного, что даже сейчас я с трудом улавливаю это случайное и отдаленное совпадение, и так далее в том же духе. Мейерхольд слушал внимательно, молча, и потом спросил в уже более смягченном тоне:

— А какие вы думаете принять меры?

— Какие же меры, Всеволод Эмильевич?! На фабрике уже не будут менять титры. Картина идет уже

не первый день. Я готов извиниться перед Зинаидой Николаевной, хотя мне кажется, что ваше болезненное воображение...

— Какое у меня воображение — судить не вам, а Зинаиде Николаевне не напоминайте больше про эту историю. Вы достаточно истрепали ей нервы. Я объясню сам. А вы придете на премьеру?

— Д-да!.. — ответил я дрогнувшим голосом.

— До свиданья! — в трубке щелкнуло, и голос замолк.

7

Недели за две до премьеры Всеволод Эмильевич придумал рекламный трюк. На московских улицах были наклеены загадочные анонсы из двух букв с многоточием: «Бу...» Через некоторое время появилось удвоенное: «Бу-бу...» Наконец, полностью с восклицательным знаком: «Бу-бу-с!» И только после этого запестрели театральные афиши с перечислением всех виновников спектакля. Очевидно, Мейерхольд хотел этим подчеркнуть комедийный, даже озорной характер представления и пытался заранее настроить зрителя на веселый лад.

На премьеру я пришел, но сел в задних рядах партера, в одиночестве, с намерением понаблюдать за реакцией публики.

Когда свет в зрительном зале погас и осветилась сцена с полукруглой изгородью из подвешенных палок полированного бамбука, со сверкающим черным глянцем роялем, а из раковины сверху раздались мощные аккорды Листа,—в театре дружно возникли аплодисменты. Потом вскоре наступила тишина и ожидание.

Началось действие, скованное, оснащенное предугрою, не совсем реальное, как при замедленной съемке. Зазвучали слова реплики, разделенные паузами, как бы повисающие в воздухе и ни к кому не направленные. Я сидел ни жив ни мертв, уже не мог смотреть на лица своих соседей, а когда слышались первые зловещие покашливания, я поднялся с места и выскользнул из зала. К счастью, на этот раз ботинки мои не скрипели.

Я пошел за сцену, но не близко к кулисам, а остался в какой-то пустынной, тускло освещенной комнате, вроде аудитории или класса, где, по-видимому, проходили занятия Театральной мастерской. Я прислушивался к громким голосам актеров, к возгласам Бельского, к сдавленным хрипам Захавы, напевным руладам Яхонтова, к мелодраматическим вскрикам Зинаиды Райх, но слышал не их, а ледяное молчание зрительного зала.

Сейчас вспоминать все это, может быть, и забавно, но, боже мой, какую боль, почти физическую боль испытывал я тогда.

В антрактах я не покидал своего убежища, ни с кем не встречался, ни с кем не говорил. Хотел удрать домой, но меня удерживало какое-то трагическое любопытство. Случайно моим соседом по аудитории и моим собеседником оказался очень милый товарищ, видимо, не актер, да и вообще человек не театральной профессии. Он, видимо, догадался, кто я такой, и пытался занять меня разговором на посторонние, далекие от идущего спектакля темы. Он мне много рассказывал о разных случаях из области психиатрии и нервных болезней, утверждая, что наука в этой области подвинулась заметно вперед.

Одним ухом я слушал его, а другим ловил звук от брошенного Бельским в зрительный зал мяча. И хоть бы один смехок в ответ! Послышался только испуганный женский возглас: «Ай!..» — и опять все стихло.

А тем временем мой вежливый собеседник, глядя на мое несчастное лицо, продолжал уверять меня, что незапущенные формы шизофрении вполне поддаются излечению.

Только позднее я узнал, что был в обществе известного невропатолога профессора Евгения Константиновича Сеппа, хорошего знакомого и поклонника Мейерхольда.

Конца я все-таки не дождался и, ни с кем не простившись, поплелся домой. Какие мысли осаждали меня дорогой, я точно не помню, но мне кажется, что их лейтмотивом было желание круто менять образ жизни, профессию и специальность.

## 8

Пресса не заставила себя долго ждать. Она откликнулась охотно и в резкой форме. Все нападки обрушились на меня. Мейерхольда порицали лишь за опрометчивый выбор пьесы. Меня же обвиняли в том, что я анекдоту о ничтожном человеке придавал монументальную, ложнозначительную форму,

и еще в том, что из текста пьесы нельзя понять, сочувствую я своему герою или смеюсь над ним, и что в конце концов неясно — положительное явление этот Бубус или отрицательное.

В досаде на несправедливость этих обвинений, а также по совету кое-кого из друзей (теперь я сомневаюсь — друзей ли?) я написал открытое письмо в газету, в котором утверждал, что неповинен в возводимых на меня грехах, и отмежевывался от режиссерской трактовки пьесы, которая, не считаясь с автором, пошла наперекор и вопреки его замыслу.

Объективности и беспристрастия ради должен, однако, заметить, что и ленинградская пресса в известной своей части не пощадила меня, а один из рецензентов (не помню сейчас, кто именно) даже писал, что «вот, мол, появился в театральном мире некий Файко, который уже успел под шумок протаскать на сцену две свои пьесы».

Я до сих пор не понимаю, что именно подразумевал критик под термином «шумок».

Написал также неодобрительную статью и В. Блюм. В частной беседе, много лет спустя, он как-то сказал мне:

— А ведь это вы про меня написали.

— ?!..

— Я ведь тоже был учителем гимназии, и фамилия моя тоже начинается на букву Б.

Я промолчал, но, вспоминая историю с «Папиросницей от Моссельпрома» и подытоживая свой драматургический опыт, предался наедине невеселым обобщениям.

Позднее, однако, мы ближе сошлись с В. Блюмом, особенно в период «Евграфа», «Человека с портфелем», «Концерта», и, можно сказать, даже подружился. В 1942 г. в эвакуации в Ташкенте я один из очень немногих стоял у его гроба, провозжая в последний путь учителя Блюма.

## Встреча третья

### 1

Письмо мое, конечно, не содействовало улучшению наших отношений с Мейерхольдом. Произошел разрыв. Когда я бывал на его спектаклях и когда они производили на меня сильное впечатление, я к нему не заходил, а если мы встречались с ним где-нибудь в общественных местах, то ограничивались официальным поклоном.

И вот только в 1938 году... Впрочем, до этого был еще один неожиданный для меня телефонный разговор, кажется, в самом начале 30-х годов.

Подняв трубку, я услышал молодой, очень вкрадчивый и корректный мужской голос:

— Товарищ Файко?... С вами будет сейчас говорить Всеволод Эмильевич.

Я даже как-то сразу не сообразил, что Всеволод Эмильевич — это и есть Мейерхольд, настолько я был далек от возможности какой-либо беседы с ним. Раздался знакомый мягкий, рокошущий тембр мейерхольдовского голоса:

— Вы удивлены, что я вам звоню?

— Признаться... да.

— Ну, когда кончите удивляться, тогда скажите...

— Я вас слушаю, Всеволод Эмильевич.

— Вы очень заняты?

— Когда? Сейчас?

— Ну, не сегодня вечером. Я вас в гости звать не собираюсь. Я имею в виду вообще, в данное время.

Я коротко ответил, что делаю и над чем работаю.

— Связаны с каким-нибудь театром? Впрочем, что я спрашиваю. Ясно и без того. Вот что, Файко!.. Не тряхнуть ли нам стариной?

— То есть, Всеволод Эмильевич?

— У меня тут родилась одна идея. Понимаете, замысел спектакля. И материал, мне кажется, как раз в вашем духе. Как вы на это смотрите? Чего же вы молчите? Алло!.. Вы здесь?

— Да. Я... Дело в том, что так, сразу...

— Но вы же ничем не рискуете. И вы еще даже не знаете, о чем речь. В голосе Мейерхольда зазвучали сердитые нотки.— Позвоните ко мне, когда освободитесь. Дней через десять. Ладно? Прощайте!

Я мог позвонить гораздо раньше, но почему-то все раздумывал и откладывал. Неужели уж так сильна была травма?.. Так и не позвонил. Жалею теперь об этом. Очень.

## 2

И вот, лет через шесть или семь, весной 1938 года, произошла наша последняя встреча. Мимолетная, короткая, на ходу...

Я шел по Брюсовскому переулку в сторону улицы Герцена, о чем-то сосредоточенно думая, не глядя по сторонам. И вдруг услышал голос:

— Файко!..

Я поднял голову и увидел Мейерхольда, который сидел в открытой машине на заднем сиденье, без шляпы, как мне показалось, помолодевший, тщательно, даже элегантно, одетый. Он улыбался мне, дожидаясь, когда я подойду.

— О чем вы думали сейчас, когда шли?

— Ну, Всеволод Эмильевич, это ведь, знаете, так вдруг не скажешь...

— Да. Особенно после такого перерыва.

— Я вам тогда не позвонил, Всеволод Эмильевич, потому что...

— Э!.. Все это в прошлом...

Театр Мейерхольда к тому времени был закрыт, и спектакли в нем прекратились.

— А сейчас вы бы ко мне позвонили? Впрочем, не буду задавать каверзных вопросов. Скажите лучше, что делаете?

Я рассказал в двух словах о своих работах и, между прочим, о том, что написал оперное либретто.

— Ну что ж, этим и Скриб шалил. А? Вы — драматург, у вас это может получиться. Я вот тоже занялся оперой. Константин Сергеевич вошел в мое положение и поручил мне «Риголетто». А?

Наступила пауза.

— Знаете, Файко, а ведь я складываю паруса. То есть, по сути дела, уже сложил. А? Понимаете?

Я посмотрел в его смеющиеся, печальные глаза, и сердце у меня сжалось.

Вдруг Мейерхольд, взглянув куда-то поверх моей головы, быстро протянул мне руку, так же быстро ее отдернул и откинулся в угол сиденья.

— Прощайте! Лихом не поминайте. Хорошо? Ну, идите, идите...

Я оглянулся. От подъезда дома по асфальтированной дорожке шла к машине Зинаида Николаевна.

Медленно двинулся я вниз по Брюсовскому переулку. Мне очень хотелось обернуться и еще разок посмотреть на Всеволода Эмильевича Мейерхольда, но я почему-то себя удерживал. И шел, шел, не оборачиваясь, и у меня ломило затылок.



# КНИГИ О ТЕАТРЕ

Ю. Давыдов

## ГАРМОНИЯ СИНТЕЗА ИЛИ ДЕСПОТИЗМ АБСТРАКЦИЙ?

**К**нига В. Турбина — яркая, броская, пестрая. От калейдоскопа мыслей и образов, аналогий и ассоциаций, развернутого уже на первых ее страницах, прямо-таки рябит в глазах. Возникает легкий шум в голове. От неожиданности цветовых сочетаний. От захватывающей дух легкости их переходов друг в друга.

И отношение к себе книга вызывает разное. Пестрое. Не только у различных людей, среди которых одни столь же безоговорочно «за», сколь другие решительно «против». Даже у одного и того же читателя книга способна вызвать целый спектр оттенков различного отношения к ней. В нем трудно разобраться сразу: слишком уж перепутано в этом отношении чисто эмоциональное с сугубо теоретическим.

Поначалу она определенно импонирует. Радует свобода автора в обращении с отштампованными догматизмом понятиями. Стремление вдохнуть в

них «душу живу». Положить их на музыку ритмов сегодняшнего дня. Трогает равнодушие автора ко всему, о чем он пишет. Его задорная вера «в неприменность своих убеждений». Его устремленность в будущее, открыто выраженная и прямо заявленная.

На первых порах не вызывает недоумения и чуть-чуть навязчивое стремление В. Турбина к «самовыявлению». Даже в тех случаях, когда фигура автора, разрастаясь, начинает заслонять и теснить его же собственную концепцию. Когда акцент на эмоциональном отношении к той или иной проблеме мешает понять, в чем же суть самой проблемы. Ведь не так уж часто в книге — да еще теоретической! — можно за общими формулами автора уловить его отношение к ним. За оборотами речи — услышать авторскую интонацию. И в том, что В. Турбин щедро предоставляет нам эту возможность, чудится что-то «возрожденческое».

К этой манере изложения относиться с уважением. Чувствуешь: это не только прихоть индивидуального стиля. Здесь многое от самого способа исследования. Автор «играет в открытую». Он «обнажает прием». Демонстрирует перед читателем метод своего исследования. Свою мыслительную лабораторию. Искренность, с которой В. Турбин делится с читателем самыми первыми эскизами своей мысли, случайными аналогиями, только что возникшими ассоциациями, произвольными фантазиями, увлекает. И не замечаешь, где, в каком пункте логическое рассуждение незаметно превратилось в лирическое «самонизлияние», а последнее неожиданно осыпалось кристаллами теоретических формулировок.

Теория в изложении В. Турбина испытывает необычайные и поражающие метаморфозы. Она перестает быть чем-то суровым и непреклонным. Становится непосредственно доступной. Безо всякой предварительной подготовки. Создается впечатление, что она «делается так: пришел поэт. Легко» разжал уста. И сразу запел вдохновенный протак. Пожалуйста!»

А кого же из смертных не заразит, хотя бы на минутку, эта возможность сразу стать создателем новейшей теории. Обладателем истины. Истины, возникающей, словно молния из туч, из самого причудливого и неожиданного сочетания туманных образов и представлений, неопределенных ассоциаций и аналогий.

Такая перспектива тем более заманчива, что она как будто целиком и полностью гарантирует свободу мышления от догм. Новизну и неповторимость выводов. Да и что может быть более современным, чем мысль, возникшая «здесь и теперь» — на глазах изумленного читателя.

Однако все сказанное характеризует только самое первое впечатление от книги В. Турбина. И сохранить его до конца книги можно было бы лишь при одном условии. В том случае, если каким-то чудом удастся устоять на занятой автором позиции. На позиции «Ивана, не помнящего родства». Если же положения книги В. Турбина взять не только в отношении к личности автора, но и в отношении к эстетической теории XX века — в социальном контексте нашей эпохи вообще, — то впечатление получится совершенно иное.

По мере чтения книги возникает и становится все более и более прочным убеждение, что «легкость мысли», обнаруженная ее автором, отнюдь не проявление его свободы. Свободы от теоретической тради-

---

В. Турбин, «Товарищ время и товарищ искусство», «Искусство», М., 1961, стр. 177.

---

ции. От теоретических догм, во имя которой автор готов отказаться и от этой традиции. Наоборот, сама эта свобода оказывается мнимостью. Более того — проявлением зависимости. Зависимости, очень похожей на зависимость человека от своего собственного языка, если он плохо им владеет.

В этом случае очень возможна такая парадоксальная ситуация, когда не человек говорит языком, а, наоборот, язык «говорит» человеком. И то же самое — в теории: когда человек не дает себе труда логически стройно развить свои мысли, как правило, оказывается, что фактически не сам он теоретизирует, а не осознанная им логика «тайно» руководит ходом его размышлений.

Когда же начинаешь замечать, что человек совсем не отдает себе отчета в том, какой язык говорит его устами и какая теория «теоретизирует» его неверной логикой, впечатление остается совсем невеселое.

Вот почему хотелось бы проанализировать тот теоретический «Эдипов комплекс», который орудует «за спиной» В. Турбина, «тайно» руководит его эстетическими построениями. И даже — «кренделями», которые подчас выписывает его легкомысленная логика.

### § 1. О чем грезит искусство?

Отправным пунктом — «зерном», из которого вырастает теоретическое древо концепции В. Турбина, является убеждение в том, что на протяжении всей истории своего существования искусство имело ложное представление о самом себе. О своем специфическом содержании. О своих целях и задачах. О своих тайных желаниях и соблазнах. Словом, искусство не ведало, что творит.

Наивным художникам и эстетикам, начиная с «невежественного средневековья» и кончая хитрым XIX веком, казалось, что искусство изображает человека и его мир, пробуждает в нем «чувства добрые», формирует его чувственность, занимается «человековедением» и тому подобными скучными вещами. Однако все это было чистой воды иллюзией. Эти представления не схватывали подлинной сути, истинной природы искусства.

Лишь искусство XX века начало смутно предчувствовать свою действительную сущность. Однако и оно не могло точно выразить ее. И — не случайно. Ведь до самого последнего времени миру ничего не было известно о концепции В. Турбина. И вот он пришел. Открыл наконец глаза искусству на его «тайное тайных». Отверз его уста.

И оказалось, что «наука (будущего. — Ю. Д.) снова поставит перед обществом методологические проблемы, для решения которых уже недостаточно, просто неприлично будет развлекаться «интересными книгами» и упиваться содержащимися в них психологическими нюансами. Она потребует от искусства разведки новых форм диалектики».

И вот, идя навстречу многочисленным пожеланиям... будущего, В. Турбин начинает радикальную переоценку эстетических ценностей. То, в чем искусство до него видело свои ценности, с точки зрения нашего автора, оказывается иллюзией. В лучшем случае, смутным предчувствием («подспудной мечтой» — собственное выражение В. Турбина) совершенно иных ценностей. Ибо ведь ни одному художнику не приходило в голову, что в общем-то он и не был художником. Он был логиком — чело-

веком, исследующим процессы человеческого мышления. Диалектические процессы. Способы оперирования диалектическими понятиями и категориями. Правда, художник был очень своеобразным логиком. Он исследовал логические процессы мышления «тайно». И эта сакральная тайна была доселе настолько глубоко спрятана, что о ней не догадывались ни сам художник, ни его зрители, ни — даже — теоретики искусства. Никто.

Но теперь мы знаем, что «реализм прокладывал дорогу методам мышления, благодаря которым люди в конце концов смогли вычислить траектории первых космических ракет... Они (Шекспир, Гёте, Пушкин. — Ю. Д.) открывали современные нам методы познания жизни, не исчерпанные и поныне».

Сказано убежденно. И потому — убедительно. Кажется, что вот наконец-то пришел тот вожеленный миг, когда художник может прийти к рабочему или инженеру и сказать: Баста. Хватит обвинять меня в том, что я создаю какие-то там «духовные» ценности. Что я мир человеческих чувств превращаю в строй никому не нужной красоты и гармонии. Это — раньше так думали, до В. Турбина. А теперь совершенно ясно: я участвую в материальном производстве. Создаю... Впрочем, не создаю а открываю. И даже не открываю, а «предчувствую». Точнее, «смутно предчувствую», «подспудно мечтаю. Однако без этих мечтаний о методах мышления не было бы ни современной техники, ни ракет.

Ну а если это так, то нам остается проанализировать грезы и мечтания искусства об «идеальной диалектике». И подлинные ценности искусства предстанут перед нами в форме абстрактных категорий диалектики. Будем искать их в каждой картине, в каждой повести, в каждом кинофильме. Будем рассматривать каждое произведение искусства как ребус, в котором непременно нужно обнаружить «тайно» и «бессознательно» открытую художником категорию диалектической логики. Зато — как это облегчит нашу оценку произведений искусства...

Словом, убедил. В. Турбин окончательно убедил нас в правоте своей всерешающей концепции. Да и кто устоит перед соблазном. Кто не протянет руку, когда ему — с пылу с жару — подают жареного рябчика «абсолютной науки». Все решающей и все развясняющей.

Правда, смущает одно небольшое обстоятельство. Как быть с философией? Куда девать бедных специалистов в области диалектической логики? Что делать с теми убогими профессионалами, которые занимались раньше исследованием процессов человеческого мышления. Изучением способов оперирования логическими понятиями и категориями. Ведь им никогда не достиг того «идеального варианта диалектики», которого, согласно Турбину (правда, только в мечтаниях), уже в XIX веке достиг романтизм. И тем более им никогда не подняться до той высоты диалектического мышления, на которую, по словам автора, взлетал уже создатель статуи Венеры — этой «мраморной мечты» «о торжестве человеческого ума над всеми противоречиями Вселенной». К тому же они (по наивности) полагают, что суть, ядро диалектики — в наличии противоречия. И, оставаясь во власти предрассудков, считают, что диалектика без противоречия ничем не отличается от метафизики.

Однако В. Турбин тут же утешает философов и логиков «всерешающим» соображением: «Искусство не может и не должно обладать достоверностью

научного закона», «искусство — неизбежное в форме невозможного». Логика, философы спасены: они могут претендовать на более достоверное научное знание приемов и методов человеческого мышления. Поэтому не будем спешить увольнять их с работы как «не соответствующих» и «не обеспечивших». Пусть они трудятся в поте лица своего над тем, чтобы придать форму «неизбежного» художественному образу «невозможного». Пусть они занимаются разгадыванием того, о чем «подспудно» возмечтало искусство. Им остается прочный заработок. Ведь любой шифр требует расшифровки. Бессознательное пророчество предполагает его осознание. А «грёза», «фантазия» нуждаются в осмыслении их действительного содержания. Дельфийский оракул был бы ничем без жрецов — толкователей его пророчеств.

Впрочем... Впрочем, здесь, к сожалению, снова возникает вопрос к В. Турбину. И «мечта» (тем более «подспудная»), и «грёза», и «фантазия» действительно не отличаются «достоверностью научного знания». Тут с ним нельзя не согласиться. Они так же многозначны и неопределенны по своему содержанию, как и дельфийские пророчества. Об этом же со всей убедительностью свидетельствует много-тысячелетний опыт различных толкователей снов. Однако если эти «мечты» и «грёзы» рассматривать как идеал, на который, согласно Турбину, научному познанию предстоит ориентироваться «практически вечно», то где гарантия, что они зовут нас «куда надо». Не оказывается ли, таким образом, что ясное и достоверное научное знание В. Турбин с помощью «грёз» — идеалов и «фантазий» — подчиняет некоторому «неясному» и «недостоверному» познанию.

Не получается ли тем самым, что устами крайнего рационалиста В. Турбина (более крайнего трудно и представить: он и искусство превращает в логическое исследование диалектических процессов мышления) неожиданно забормотала теория, известная в философии как иррационализм. Причем, мы готовы предположить, что это тоже «подспудная мечта», неведомая даже самому автору. Мы готовы верить тому, что это философское открытие В. Турбин совершил, «не зная», что он его совершил. Могло же искусство, как засвидетельствовал В. Турбин, «не зная» Эйнштейна, предвосхищать теорию относительности и, «не зная» Лобачевского и Римана, мечтать о совершенном овладении мировым пространством.

И теперь, наконец, становится понятным, почему логическое мышление получает у В. Турбина совсем даже не логические, а чисто эстетические — «музыкально неопределенные» — характеристики. Наконец-то мы можем «дешифровать» таинственный смысл таких, например, выражений:

«Мысль человеческая музыкальна, и мелодия музыки соответствует ее исканиям, ее догадкам, первым проблескам близящихся открытий». «...Кинематографичность — такая же особенность человеческого мышления, как его живописность или музыкальность». И т. д.

В. Турбин опять не заметил, как «заговорил прозой». К тому же — довольно скучной прозой. Навязавшей в зубах прозой иррационализма. Именно в этом философская суть стремления В. Турбина заменить логические определения человеческого мышления (понятия и категории) характеристиками, совсем не свойственными мышлению как таковому. Эпи-

тетами, заимствованными из сфер, отличных от логической сферы мышления. Скажем, из эмоциональной сферы. Из сферы эстетической чувственности.

Впрочем, и здесь — по всей видимости — В. Турбин совершил свое изобретение деревянного велосипеда, «не зная». Он просто не додумал до конца содержание ходячего выражения: «Художник мыслит образами». И сделал акцент на слове «мыслит». Хотя в искусстве суть дела в том, что оно образное освоение действительности. Ибо мыслить в точном смысле этого слова можно лишь в логических понятиях и категориях.

## § 2. Учит ли искусство „методам мышления“?

Но именно по этой причине каждого, кто попытается найти в книге В. Турбина «диалектические открытия», совершенные якобы искусством на протяжении «сорока веков» своего развития, ожидает жестокое разочарование.

Оказывается, что в «снах» и «грёзах» искусству — все это время! — являлись всего-навсего «четыре черты» диалектики. Да еще несколько фраз из книги Б. Кузнецова «Беседы о теории относительности». И, в частности, искусству явился «образ взаимосвязи явлений», то есть — если вспомнить популярный лет десять-пятнадцать назад учебник — положение о том, что «все находится в связи и взаимообусловленности».

Если поверить В. Турбину, бедное искусство все «сорок веков» трудилось над тем, чтобы «подтвердить» «первую черту» диалектического метода. Чтобы стать иллюстрацией фразы из учебника. Чтоб «предвосхитить» то, что затем было «гениально сформулировано». И пр.

Причем В. Турбину совсем невдомек, что те фразы, которые он приводит, совсем еще не диалектика. И не «диалектический метод». Ибо диалектика — это не отдельно вырванная категория. Не одна из «четырех черт». Это органическая система диалектических понятий. Система, внутри которой каждый элемент получает свое содержание только от целостности всех других. От их перехода друг в друга.

Словом, «искусство», у которого обучался «диалектическим методам» В. Турбин, порядком-таки опростоволосилось. Стареет, видно. Все-таки как-никак, а «сорок веков» за плечами...

Но не будем грешить на искусство. Оно и не собиралось учить нашего автора «диалектическим методам». Все было совсем иначе. Источником диалектической мудрости, которую В. Турбин усмотрел в искусстве, явилось философское образование самого В. Турбина.

При этом мы и здесь готовы допустить, что В. Турбин снабдил искусство своей собственной философской мудростью, совсем «не зная» об этом.

Мы даже можем объяснить, как это получилось.

Известна истина: «Пока в голове нет идеи, глаза не видят фактов». А идеи нет до тех пор, пока не открыт закон, «управляющей» той или иной группой явлений. Но как только закон этот открыт и в голове появилась «идея», глаза вдруг прозревают. Повсюду наталкиваются они на «примеры», «проявления», «обнаружения» только что открытого закона. И чем более общ открытый закон, чем более широкой группой явлений он «управляет», тем больше примеров заботливо подсовывают нам наши прозре-



шие глаза. Если же перед нами закон диалектики, то есть всеобщий закон, то область примеров, в которых мы можем усмотреть проявление этого закона, становится поистине универсальной. Столь же универсальной, сколь универсален сам этот закон.

И теперь буквально «из всего» мы сможем извлечь диалектическую мудрость — из природы, из истории, из искусства, из семейной жизни и т. д. И все это — только потому, что законы диалектики уже отложились в нашей голове в качестве категорий мышления — «методов мышления», если воспользоваться любимым выражением В. Турбина. А следовательно, осознаны нами в качестве таковых. И теперь даже в простом предложении: «Жучка есть собака», — мы можем вскрыть зачатки всех элементов диалектики.

Но значит ли это, что все «сорок веков» человек произносятся: «Жучка есть собака», — «подспудно мечтал» о диалектической системе категорий. Если следовать логике В. Турбина, то можно сказать и так. Однако сказать это — все равно, что ничего не сказать. Таким «подспудным» образом человек «мечтал» обо всем. И... ни о чем.

О диалектических категориях нельзя «мечтать» до тех пор, пока они не открыты и не проанализированы. А это может осуществить только философия, логика.

Вот почему единственным способом постижения «диалектических методов» — и даже «предвосхищения» их — может быть только изучение философии и истории философии.

И на самом деле те «методы мышления», которые кажутся В. Турбину открытыми искусством, могут быть заимствованы:

«либо из обыденного общего сознания так называемых образованных людей, над которым господствуют остатки давно умерших философских систем, либо из крох прослушанных в обязательном порядке университетских курсов по философии...

либо из некритического и несистематического чтения всякого рода философских произведений».

### § 3. Немного об истории „станковизма“

Коль скоро вызывает сомнение общий тезис В. Турбина, согласно которому искусство «формирует» «навыки революционного мышления», сомнительным оказывается и его «приложение» — объяснение с его помощью фактов искусства. Прежде всего это относится к таким феноменам современного искусства, как «обнажение приема», «выявление условности» и т. п.

Для В. Турбина эти явления в искусстве означают не больше и не меньше, как демонстрацию способов мышления. Поиски новых методов мышления. Причем не каких-нибудь, а именно «диалектических».

И в результате появляется такая конструкция. «Классическая эстетика утверждала: цель — достоверный, обобщенный, типизированный художественный вымысел, образ. А средство — условность...». Однако «уже в творчестве Пушкина намечены основы другого соотношения условности и образа: цель — утверждение самой условности, образ — средство, опора для нее». И это новое соотношение определяет суть всего последующего развития искусства: «Условность становится «содержанием», ибо она — не слабость искус-

ства, а его сила: ведь условность и есть конкретное, наглядное выражение гносеологического метода художественного мышления».

С тем, что проблема условности в искусстве, равно как и проблема обнажения условности, «имеет свою историю», нельзя, разумеется, не согласиться. Все имеет свою историю. Вопрос в другом: была ли борьба за условность борьбой за право «последовательно и сознательно демонстрировать свою методологию». И не только свою — художественную, но и методологию вообще.

И здесь нам придется углубиться в ту самую историю, на которую столь безапелляционно ссылается В. Турбин.

Для иллюстрации возьмем пример живописи.

Возникнув на почве (и внутри) монументального искусства, она со временем начинает постепенно выделяться среди прочих видов изобразительных искусств и вместе с тем заключать себя в своеобразную «рамку». Рамка, окаймляющая теперь картины, становится тем же «условием» живописи, каким ранее была для нее стена, на которую наносились изображения (или фактура предмета художественной обработки в декоративном искусстве).

«Рамка» становится тем условием, на котором художник как бы договаривается со зрителем: то, что внутри рамки, — принимать за искусство, то, что вне ее, — не принимать.

Вначале это условие полностью удовлетворяет новой потребности эстетического восприятия. Возникающая станковая живопись воспринимает эти условия как свои собственные.

Но почему это произошло? Почему людей перестал вдруг удовлетворять монументализм в живописи и им страстно захотелось, чтобы живопись «отделилась» от стены и заключила себя в «рамку», заняв маленький уголок — «уголок красоты» — на этой же самой стене.

Потому ли, что им захотелось полюбоваться какими-то тайнами методологии творчества, которые обнажило «самозаключение» искусством себя в рамку? Вряд ли. Впрочем, и сам В. Турбин признает, что такой потребности еще не было: она оставалась лишь «подспудной» мечтой.

Были гораздо более широкие — социальные — причины этого явления. Они были связаны с изменением положения человека в обществе. С изменением социального бытия человека.

Античность классической поры не знала «внутреннего мира» человека (мира его желаний и намерений), отличного от совокупности его поступков. «Субъективное намерение» древнего грека реализовывалось в совокупности его поступков, а эти поступки признавались рабовладельческим полисом как составная часть общего «дела». Человек был «поглощен» полисом настолько, что даже в тех случаях, когда совершенно случайные, отделенные и непредвиденные результаты его поступков обрушивались на его собственную голову, он, не колеблясь, признавал свою «виновность». Ему и в голову не приходила мысль спасти себя от нравственных мук при помощи установления разницы между тем, что он хотел, и тем, что получилось на деле. Если он несчастен — значит, боги гnevаются на него. Если боги гnevаются на него — значит, он неправ. Таков был способ рассуждения античного грека, который ни за что не хотел отличать субъективный

мир своих «намерений» от объективного мира своих «поступков».

Поздняя античность — период разложения греческого полиса — уже знает разделение между «миром» субъективных намерений и миром действительных поступков и их объективных результатов. Человек уже не хочет признать «своими» случайные, отделенные и непредвиденные результаты своих поступков. Не хочет брать на себя вину за все без исключения результаты своих действий. Он начинает четко разграничивать и все более и более ревниво соблюдать демаркационную линию между «своим» внутренним миром и миром вне его. Эта «атомизация» индивидов получает крайнее развитие в условиях буржуазного общества с его тенденцией превратить все без исключения отношения людей в отношения вещей — товаров. Индивид обособляется от другого индивида. Замыкается в себе, как в некотором микрокосме, «монаде».

Разумеется, по мере такого обособления внутреннего мира индивида от совокупности его общественно значимых поступков этот «мир» становится все более и более иллюзорным. В конце концов обнаруживается тенденция к полнейшему обособлению этого «внутреннего мира» от мира действительного, «внешнего». Возникает представление о полнейшей «несводимости» одного из этих миров — к другому.

Тем самым «внутренний мир» человека как бы замыкается в «рамку».

И вот, идя навстречу именно этой общественной потребности, искусство также оказывается перед необходимостью заключить себя «в рамку», обособиться от окружающего мира. Оно должно последовать за человеком в этот «иллюзорный мир». Иначе оно не сможет быть человековедением.

Картина или скульптура, которые мыслились ранее как части единого — например архитектурного — ансамбля (подобно тому как индивид мыслился частью общественного целого), теперь воспринимаются уже как самостоятельный и замкнутый в себе «мир». Стныне уже все равно, где будет повешена картина: в музее или гостинице, в вилле аристократа или в лачуге бедняка. Везде она претендует на то, чтобы ее воспринимали как совершенно особый замкнутый в себе «мир», который заключает в себе все начала и все концы.

Однако именно здесь источник поистине трагического противоречия искусства. Будучи «образным» — и в этом смысле «изобразительным» по самой своей природе, оно оказывается перед проблемой: как в образном выразить безобразное, в предметном — беспредметное, в реальном — иллюзорное.

Особенно остро эта проблема выступает в живописи и в остальных непосредственно изобразительных искусствах.

Иными словами, искусство станковизма с самого начала воспринимает свою «рамку» не только как условие, но и как свою «границу». И очень скоро искусство начинает атаковать эту границу.

При этом интересно, что поначалу само это «ощущение границы» воспринимается деятелями искусства как источник новых художественных открытий, новых возможностей. Живописцы начинают «обгрызать» рамку. Вынужденное «обнажить прием», искусство превращает этот акт «саморазоблачения» в сильнейшее изобразительное средство.

#### § 4. Что обнажает „обнажение приема“?

И вот здесь-то и возникает иллюзия того, что искусство начинает демонстрировать «тайны творчества», раскрывать методы своего мышления. А заодно и методы мышления вообще.

И эту иллюзию В. Турбин принял за самую суть дела.

Между тем именно пресловутая «история» борьбы художников «за право последовательно и сознательно демонстрировать свою методологию» обнаруживает, что дело не в «методологии». Каждая обнаруженная и выявленная условность искусства, каждая осознанная как «граница» и затем отброшенная «рамка» вновь и вновь показывает художникам, что они демонстрируют отнюдь не методы творчества, а что-то совсем другое. Что стремление искусства «демонстрировать свою методологию» очень напоминает погоню за «синей птицей».

Борьба против «чисто внешней» рамки в живописи, пространственно отграничивающей картину от всего остального, обнаружила новую «рамку» — цвет и его зрительное восприятие. Началось разложение зрительного восприятия цвета. И здесь была сначала «обыграна», а затем «преодолена» рамка, вроде бы ограничивавшая живопись. Но как только живопись одержала эту «победу», объявилась новая «рамка» — способ организации трехмерного пространства в картине. «Освободились», предварительно «обыграв» его в кубизме, и от этого «ограничения». Но тотчас же обнаружилась новая «граница» — фактура полотна. Затем — структура самой краски. Потом — зависимость этой структуры от способа наложения краски на поверхность картины. И т. д. и т. п. Словом, открылась дверь в «дурную бесконечность».

И вот эта «дурная бесконечность» не может не наталкивать на мысль: а там ли ищут действительную «рамку»? Не следует ли искать ее совсем в другом месте — в том предмете, с которым имеет дело искусство. В общественном человеке и его социальном бытии?

Если бы В. Турбин задумался над этим вопросом, он смог бы убедиться, что пресловутое «обнажение приема» вовсе не обнажает прием. «Обнажение приема» — это способ создания нового художественного приема. «Разоблачение» условности — это создание новой условности. Ибо то, что мы называем «условностями», существует как привычки и стереотипы художественного восприятия данного вида (или жанра) искусства. Это характеристики эстетической чувственности человека. И в них — подлинная «рамка» искусства на каждом этапе его развития. С ней оно имеет дело. Ее оно «обыгрывает» и «преодолевает». Но только делает это за счет создания нового способа художественного восприятия. Новой «рамки». Новой гаммы ассоциации, связанной с той или иной привычкой художественного восприятия.

Вот почему и «обыгрывать рамку», «обнажать прием», «демонстрировать условность» можно по-разному. Во-первых, можно, изверившись в возможностях постижения внутреннего мира человека, «обыгрывать» и «обнажать» чисто технические условия существования данного вида искусства. Это так же будет своеобразным постижением человека. Симптомом того, что человек — пуст. И потому искусству ничего не остается, кроме как исследовать свои собственные технические приемы. Любитель может на-

звать это «демонстрацией методологии творчества». Хотя в общем-то это будет всего-навсего демонстрация технических секретов.

Но можно понимать «рамку» и «условность» совсем иначе — соотносительно со способом художественного восприятия человека. Этот способ художественного восприятия может быть сложным или простым, богатым или бедным. Он может свидетельствовать об опустошении внутреннего мира человека и, наоборот, о его обогащении. Соответственно он может свидетельствовать о том, что индивид «обособляется» от других индивидов или, наоборот, вступает в систему широкого общения — открывается «настежь бешенству ветров». Однако во всех этих случаях мы будем иметь дело с содержанием пониманием искусства. Пониманием его как способа «очеловечения» внутреннего мира человека. Мира человеческой чувственности. Искусство выступает здесь как воспитание чувств.

Например, современное монументальное и декоративное искусство довольно часто «подтрунивает» над нашими привычными способами восприятия вещей, над устоявшимися «стереотипами» нашего художественного восприятия. Очень часто целесообразная функция вещи подчеркивается таким образом, что она как бы полемизирует с нашими привычными представлениями об изяществе, гармонии, целесообразности и т. д. Строятся здания, которые, кажется, только чудом удерживаются в вертикальном положении. Изготавливаются, например, стулья, на которые боязно сесть: кажется, стоит откинуться на спинку стула, как опрокинешься вместе с ним. И т. д. и т. п.

Однако не следует спешить объявлять все эти тенденции «демонстрацией методов», «исследованием диалектики пространства» и пр. Их содержание — стремление выявить отставание привычного способа восприятия действительности от того способа его восприятия, который с необходимостью навязывается в связи с изменением роли, исполняемой «вещью» в современном мире, в общении людей. Наше современное эстетическое восприятие начинает осваивать — «обживать» — открывшуюся ему заново целесообразность вещи, как она выявляется современной промышленностью. Очевидно, мы присутствуем при становлении нового типа художественного восприятия, существенно отличающегося от старого, «станковистского». А В. Турбина показало, что происходит замена эстетически ориентированного способа восприятия действительности — логически ориентированным.

И если из этой то скрытой, то явной полемики с нашим привычным способом художественного восприятия (иногда в форме веселой шутки, иногда в форме грустной иронии, иногда в форме сарказма) возникает порой тенденция заменить эстетически-чувственное логически-абстрактным, то на это есть свои причины. Причины социального порядка, отнюдь не меняющие природы искусства. А говорящие о положении человека в современном обществе.

Источник этой тенденции раскрыл еще Маркс. Он показал, что человек становится «абстрактным», когда его личные, индивидуальные отношения к другим людям заменяются вещными отношениями — отношениями товаров. Тогда отношения людей отделяются от них самих и господствуют над ними в виде абстракций:

«Эти вещные отношения зависимости в противоположность личным и выступают так (вещное отно-

шение зависимости — это не что иное, как общественные отношения, самостоятельно противостоящие по видимости независимым индивидам, то есть их производственные взаимоотношения, ставшие самостоятельными по отношению к ним самим), что над индивидами теперь господствуют абстракции, в то время как прежде они зависели друг от друга».

Вот что такое «век торжествующих абстракций», который приветствует В. Турбин, опять-таки «не зная», что он приветствует.

## § 5. Анализ или синтез?

Односторонняя ориентация на абстрагирующую аналитическую тенденцию современного искусства — главная причина теоретических казусов В. Турбина. Эта тенденция не привела к открытию ни одной действительной «тайны творчества», творческого процесса. Ибо творчество — прежде всего синтетично. Аналитические моменты играют в нем подчиненную роль, не определяющую специфику самого творческого процесса.

Значение этой тенденции — в другом. Подвергающая анализу технические условия искусства и разлагающая все препятствия, заключенные в его технических элементах, она приводит к твердому убеждению: никаких внешних ограничений для искусства практически не существует. Все их искусство может превратить в свои внутренние средства постижения человека, освоения мира его чувственности.

Может, но не делает. Не хочет делать. И вот реальная проблема, которую обошел В. Турбин, состоит в том, чтобы выяснить: почему оно этого не делает. Почему оно гонится за «синей птицей», сначала «обгрызая», а затем «преодолевая» фактически несуществующие препятствия? Почему оно ищет свою «рамку», свою «границу» не там, где она существует?

В. Турбин не смог ответить на эти вопросы. Не смог даже сознательно поставить их. И не смог, потому что ориентировался он только на одну — аналитическую — тенденцию современного искусства. Ту тенденцию, которая отражает прогресс в разделении труда и связанный с ним дальнейший процесс «разделения» человека. Процесс превращения отношений между людьми в «вещные» отношения. И соответственно дальнейшего «опустошения» внутреннего мира человека. Все большего превращения его в иллюзорный мир «мечтаний», «намерений», «грез».

Поэтому-то В. Турбин и считает, что:

1. «...Закон разделения труда в искусстве действует так же последовательно, как и в любой другой области материального или духовного производства».

2. «XX век становится веком торжествующих абстракций... Но это только начало. А людям будущего предопределено жить в странном, с нашей точки зрения, мире абстракций, вошедших в быт, дисциплинированных и послушных им».

Разумеется, индивид, бытие которого будет заполнено «торжествующими абстракциями», не может сам не быть абстрактным. Этаким «головастиком», для которого нет ничего приятнее, как общаться с абстракциями. Мыслить о «методах мышления» и т. п. Естественно, что если бы такой абстрактный гомункулус, выросший в фантазии В. Турбина, действительно смог переделать окружающий мир по своему образу и подобию, то и искусству бы не посчастли-

вилось. Перед искусством действительно встала бы дилемма: либо исчезнуть, либо стать одной из отраслей логики, исследующей процессы мышления, мыслительные «методы».

А если бы этому абстрактному гомункулусу был задан вопрос: для чего же все это? — он довольно быстро нашелся бы. И ответил с «быстротой вычислительной машины» словами В. Турбина, закодированными в его механической памяти:

«Да все затем же — во имя прогресса, во имя знаний, во имя науки: сегодня ценен каждый новый, даже крохотный шаг искусства вперед, к завоеванию новых методов изучения мира».

И только на следующий вопрос он, очевидно, не смог бы ответить: а для чего сама наука? Для каких целей нужны знания?

Этот вопрос был бы для абстрактного гомункулуса роковым. Ведь он — абстракция. И, следовательно, ничего, кроме абстракций, знать не способен. А то, что человечество борется ныне за всесторонне развитого, цельного и гармонического индивида, — это для нашего гомункулуса «terra incognita».

Вряд ли убедили бы мы его и тем — чисто экономическим — соображением, что такого индивида требует именно современная промышленность, отличающаяся крайне динамичной структурой, постоянными техническими революциями, перебрасывающими миллионные армии рабочих из одной отрасли в другую, из другой — в третью и т. д. и т. п.

И здесь мы не убедили бы нашего гомункулуса. Потому что он — к тому же — обладает крайней неосведомленностью в вопросах современной политической экономии. Ему только «отвлеченную» науку подавай. Самую что ни на есть абстрактную.

Вот почему нашему абстрактному гомункулусу, а вместе с ним В. Турбину импонируют только аналитические тенденции современного искусства. Иных он просто не видит.

Да и образ искусства, который маячит в его воображении, — это образ станковистского, «рамочного» искусства. Даже кинематограф, вся история которого — история преодоления своих собственных «границ», своих собственных «условий» (отсутствия звука, затем цвета, потом объема и т. д. и т. п.), — В. Турбин ухитрился засунуть в «рамку». В рамку «монтажа», который давно уже существует как один из элементов значительно более широкого синтеза. Даже произведения прикладного искусства — столь любимые В. Турбину «часы, выполненные в виде отлитого из бронзы памятника Петру. Курительная трубка — голова Мефистофеля» — истолковываются им в понятиях станковизма, искусства «рамки».

И это не случайно. Дело в том, что длительный период преобладающего господства «станковизма» в искусстве породил определенные традиции художественного восприятия. Стереотипы и предрассудки художественного восприятия, во власти которых оказался В. Турбин.

Особенности воспитанного станковизмом типа художественного сознания состоят в том, что в качестве подлинного искусства, искусства в собственном смысле слова, воспринимается лишь то, что уже заключено в «рамку». Как-то «обособлено» от всего остального мира. В результате возникает то, что называют все чаще и чаще «музейным» типом художественного восприятия.

Все это, вместе взятое, и было причиной того, что «слона-то» В. Турбин и не приметил. Не заметил он синтетической тенденции, все более отчетливо звучащей даже внутри станковизма. Ведь даже современный абстракционизм — это не что иное, как бунт против станковизма, хотя и осуществляемый на почве станковизма и внутри станковизма. Так сказать, «бунт на коленях», но все же уже «бунт».

Если бы В. Турбин более внимательно проследил ход развития Пикассо, у которого он находит одни лишь аналитические тенденции, то он увидел бы у него и многое другое. Он увидел бы потрясающую трагедию художника, страстно ищущего синтеза, но не способного найти его в том человеке, которого воспроизводит окружающая его действительность. Он услышал бы в картинах Пикассо не радостные взвизгивания по поводу открытия «новых методов» разложения цвета и пространства, а исполненный ужаса — идущий из глубины души — стон по поводу «распадения» человеческой цельности. И новые и новые поиски этой утраченной цельности человека.

Если бы, наконец, В. Турбин обратился к синтетическим искусствам — таким, как кино, как театр, — и посмотрел бы на произведения этих искусств не глазами, испорченными стереотипами и предрассудками станковистского восприятия, то он определенно увидел бы в этих произведениях элементы грядущих синтезов. Он смог бы подметить здесь ту самую — синтетическую — тенденцию, которая отражает растущую потребность современного общества в человеке цельном, всесторонне развитом. Человеке свободном и творческом в каждом из многочисленных проявлений своей социальной жизнедеятельности.

В своем стремлении к синтетическому достижению современного человека прогрессивное искусство не только расширяет диапазон художественного видения мира, развиваясь «на стыках» смежных видов искусств. Там, где одно искусство использует другие как неисчерпаемый арсенал своих выразительных средств.

Современное искусство вбирает в себя различные исторически откристиализовавшиеся стили (и даже «условности»), точно так же как эстетическая чувственность современного человека впитала различные исторически сменявшие друг друга типы художественного восприятия. И тут дело не в некоей «всеядности» или неразборчивости художественных вкусов. Суть дела — в широте и многомерности эстетического диапазона современного человека, освобожденного или освобождающегося от деспотической власти «абстракций», за которые так ратует В. Турбин. Это и делает созвучным нашей современной эстетической чувственности исключительно широкий круг художественных явлений. Это и позволяет свободно переходить от одного исторического типа художественного восприятия к другому, наслаждаясь в полной мере каждым из них.

И в этом — признак становящейся универсальности современного типа художественного восприятия.

В этом — залог неизбежно грядущих синтезов в искусстве, которые будут отвечать потребности формирующегося целостного и всесторонне развитого коммунистического человека.

Ибо искусство свободного человека — синтетическое искусство.

## СТО АВТОРОВ!

1

**А** у и остроумно же высмеял О' Генри справочник необходимых познаний, книжку Херкимера, в которой были спрессованы все чудеса просвещения: «Куда до нее Соломону или «Нью-Йорк трибюн»! Херкимер обоим заткнет за пояс. Этот малый, должно быть, потратил пятьдесят лет и пропутешествовал миллион миль, чтобы набраться такой премудрости. Тут тебе и статистика населения всех городов, и способ, как узнать возраст девушки, и сведения о количестве зубов у верблюда. Тут можно узнать, и как приводить в чувство утопленников и очумевших от солнечного удара, и сколько гвоздей идет на фунт, и как делать динамит, поливать цветы и стлать постель, и что предпринять до прихода доктора — и еще пропасть всяких сведений. Может, Херкимер и не знает чего-нибудь, но по книжке я этого не заметил.

Премудрости, почерпнутые и в силу обстоятельств вызубренные героем новеллы, пригодились ему, однако, для того, чтобы отстранить уйма претендентов на руку богатой вдовушки, владелицы желанного двухэтажного дома... Что не смогли сделать хмельные стихи Омара Хойяма, с помощью которых его друг и соперник пытался покорить сердце миссис Сэмпсон, того достигли длинные столбцы удостоверенных, бесстрастных фактов. Вдовушка нашла даже, что нет ничего прелестнее статистики, а «идеи» справочника показались ей куда более оригинальными, успокоительными и... поэтичными, нежели древняя персидская поэзия.

«Справочник Гименея» О. Генри (1907 год) — меткая пародия на буржуазные, услужливые издания, готовые тут же дать совет по любому вопросу, касающемуся человеческого благополучия, — на те эклектичные и неминуемо беспринципные энциклопедии, которые предали забвению дело Дидро и д'Аламбера — великих энциклопедистов, бунтарей, просветителей. Ушел в прошлое неутомимый, воинственный поход материалистов против церкви и мракобесия. Анализ уроков истории сводился чаще к анекдотам из жизни полководцев, признание научных открытий, тревоги за судьбы искусства и культуры возмещались болтовней о чем угодно, в том числе и о театре.

Рассчитанные на буржуазного обывателя со средним образованием, некоторые словари и справочники помимо воли их составителей служили подспорьем для невежд, берущихся с апломбом судить да рядить о всем, что было и чего не было.

Неспроста в шкафу незадачливого Васисуалия

Театральная энциклопедия. Том I, Главный редактор С. С. Мокульский, члены редакционной коллегии Г. Н. Бояджиев, Ю. А. Дмитриев, Н. Г. Зограф, О. Н. Кайдалова (заместитель главного редактора), Г. В. Келдыш, П. А. Марков, Б. И. Росточкин, Ю. И. Слоимский, Е. Л. Финкельштейн, В. В. Шверубович, изд-во «Советская энциклопедия», 1961, 1214 стр.

Лоханкина из «Золотого тельца» мерцали золотом корешки профессорски солидного уважаемого «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона. Одно любованье «сокровищницей мысли» как-то возвышало его в собственных глазах.

Персонаж, усердно долбящий энциклопедию, а потом эпатирующий, а то и шантажирующий своих знакомых легко обретенной эрудицией, не раз попадался на зубок юмористам и сатирикам.

Однако оставим всех неучей и всезнаек в покое. Не к ним обращена впервые вышедшая в Советском Союзе «Театральная энциклопедия». Круг ее вопросов достаточно широк и в то же время конкретен — эстетика, теория драмы, драма, балет, опера, искусство актера, режиссера, театрального декоратора, архитектура театральных зданий, мастерство артистов эстрады, оперетты, цирка. Трудно уместиться в пяти-шести томах. Одна из насущных забот редакционного аппарата — отбирать, отсеивать, отсекал (нередко огорчаясь и сожалея).

Наша энциклопедия, восприняв во многом разумный опыт зарубежных «Театральных энциклопедий», по существу, полемизирует с ними, с их ставкой на голую фактологию без обобщений, выводов, борьбы. (Претензии на беспристрастие, тут же попираемые, редактирование без руля и без ветрил, то есть по ветру обесценивают многие щедро иллюстрированные роскошные издания Западной Европы и Америки.)

Поклоняясь факту, информации, справке как фетишу, они тем не менее не всегда гарантируют точность. Бывает, что виной этому простая оплошность, редакторский недосмотр. Так, искусствовед Г. Келдыш не верил своим глазам, когда прочел в одном популярном, признанном музыкальном словаре, вышедшем в Америке, что оперы Верди «Луиза Миллер» и «Дон-Карлос» написаны на сюжеты трагедий Гёте. Если читатель будет снисходителен и великодушен, он простит тех, кто спутал Шиллера с Гёте. (Уж так и быть!) Но даже из сочувствия к адски тяжелой, напряженной, черной работе энциклопедистов нельзя простить того, что прогрессивные явления искусства они освещают зачастую походя, а сотрудничество отдельных художников с фашизмом, пособничество военной истерии замалчивают или не ставят в вину.

Составляет ли исключение наиболее полная, документально аргументированная, иной раз незаменимая Итальянская театральная энциклопедия?

Это предмет особого, вдумчивого, ответственного разговора, требующего длительных занятий.

Римские коллеги, судя по предварительному, пока еще беглому знакомству с изданными восемью томами, стремятся во что бы то ни стало сохранить нейтралитет. Они не порицают и не поддерживают, но где возможно проявляют осторожность, сдержанность, а то и уклончивость. Не говорят часто всей правды, но надеются при этом не увеличивать лжи. В условиях современной Италии (да одной ли Италии?) это немисливо, тщетно, обманно.

В результате оказывается, что испанский поэт и драматург, антифашист Гарсиа Лорка был не расстрелян фашистами в Гренаде, а «убит группой наемных убийц». Ярослав Галан, непримиримый враг Ватикана, убитый по команде Ватикана за едкий, беспощадный памфлет «Плюю на папу», не упоминается в Итальянской энциклопедии, жалуемой обычно вниманием третьестепенных, вовсе неизвестных драматургов.

Об идейной капитуляции Кнута Гамсуна, ставшего в годы Второй мировой войны фашистом-квислингом, говорится вскользь. Есть и другие издержки нейтралитета. Самотек. Факты и сведения несущественные не уступают места значительному и важному. Некоторые имена русских балетмейстеров и актеров-эмигрантов попадают в энциклопедию лишь потому, что данные о них под рукой. Имеются в виду, разумеется, не Анна и Татьяна Павловы, С. Дягилев, А. Санин, прославлявшие русское искусство за рубежом, а иные... Что это? Тенденциозность? Осознанная? Непроизвольная? Алле Назимовой посвящено 15 000 печатных знаков, Александру же Афиногенову, С. Михоэлсу хватило и по 3 000. Статья о Дягилеве более двенадцати столбцов, а Качалову — гордости русской и советской сцены — уделен один столбец.

Режиссерские открытия, эстетические и политические взгляды В. Мейерхольда, по существу, остаются в неизвестности, хотя рассказана биография, тщательно выверен список постановок.

Скороговоркой изложены пьесы Н. Погодина. Информация то и дело заслоняет исследование. Та или иная позиция скрывается, маскируется (иногда умело).

Советская «Театральная энциклопедия» с самого начала была задумана иначе. (С. Мокульский, А. Шнеер, Я. Боярский приступили к работе еще в 1933 году, но война задержала осуществление замыслов трех одержимых энтузиастов.) Инициаторы — они же авторы и редакторы — не представляли себе издания без большой «сквозной идеи».

У первого тома «Театральной энциклопедии», вышедшего в 1961 году, сто авторов<sup>1</sup>. Это люди, бескорыстно добывающие, разрабатывающие, исследующие крупницы новых знаний.

Убежденность, идейность регулирует отбор материалов, лишает «Театральную энциклопедию» хаотического, сумбурного нагромождения дат и названий, придает программность, целостность, делает ее авторитетной не только в Советском Союзе, но и за его пределами.

## 2

Человека, взявшегося рецензировать многолетний труд квалифицированного коллектива, легко заподозрить в самонадеянности, самомнении, нескромности. Рискую навлечь на себя сии наветы и подозрения, берусь все же за непосильную задачу ради того, чтобы сказать добрые, благодарные слова. Разумеется, вперемежку с напутствиями (впереди еще несколько томов).

Со мной произошло следующее. В одном из неопубликованных писем Немирович-Данченко уговаривал Станиславского ставить пьесу Бернштейне-Бьерсона «Жертва политики»: «Это превосходная вещь, литературное произведение высшего качества» и т. д. и т. п. Каково комментировать письмо, когда не знаешь пьесы. Кинулась я искать «Жертву политики». Нигде не нашла. Ни в советском, ни в до-

<sup>1</sup> Авторскую работу ведут также все сотрудники редакции: заместитель главного редактора О. Кайдалова, Л. Андрианкина, Б. Грановский, А. Клиничин, Л. Кононенко, Л. Серпинская, В. Худякова, Н. Жудро, М. Мороз-Морозова.

Энциклопедия располагает также штатом научных консультантов (см. титульный лист книги). Редактор-консультант по составлению словника — А. Шнеер.

революционном, московском и киевском собраниях сочинений норвежского писателя. Не навели на след ни вступительные статьи, ни театральные энциклопедии. Лишь засев за все пьесы самого Бьерсона, выяснила, что речь идет о его драме, больше известной под наименованием «Пауль Ланге и Тура Парсберг». Сколь угодно пускай не пропавшего, но упущенного времени удалось бы сберечь, если бы в скобках было указано название русского перевода. (Намек с перспективой на будущее.)

Да будет известно читателю: между самоотверженными, неутомимыми авторами комментариев, летописей, энциклопедий существует своего рода солидарность, взаимопонимание, своего рода заговор посвященных. Без отпущения грехов и слабостей. Шутливый тон здесь навеян, упаси господи, отнюдь не стилем «Театральной энциклопедии». А жаль. Отчего иной раз и не посмеяться над штампами оперной примадонны, допотопными приемами декламирующего трагика, шумихой тщеславной гастролерши, теоретической путаницей, эклектической мешаниной, безвкусием. Истина не только не пострадает, а еще и выигрывает. Скажут: энциклопедия не терпит вольностей, нельзя переступать запретные границы жанра. А по-моему, нужно смелее ломать установленные каноны, коль они преграждают дорогу живой, насыщенной, отточенной мысли. До смерти надоело наукообразие, прилипшее ко всем нам. Наука об искусстве в идеале (близком? далеком?) должна стать искусством.

...Поворчав на то, на се, я и не заметила, как зачиталась «Театральной энциклопедией». Забыв издевки О' Генри, стала штудировать все подряд, от корки до корки. Вскоре стало ясно, что это не скучно-педантичный справочник, а увлекательная книга.

И то-то и оно-то, что увлекательны сами справки, а не только развернутые, обзорные статьи. Вот в конце первого тома встречается «Гастроль». Здесь и немецкое происхождение слова (от Gast — гость, Rolle — роль), и превосходнейший материал о всех гастролях русских актеров за границей, и хронология зарубежных спектаклей в России и СССР. Исчерпывающи также сведения о всемирных студенческих фестивалях, о ГИТИСе, театральных библиотеках, прессе, театрах Берлина, Будапешта, Варшавы, Вены и т. д.

Хорошо и просто (главное — просто) растолкованы некоторые учености, которыми так любят иногда щегольнуть пишущие об итальянских фильмах. О веризме, веристском течении в газетных рецензиях порой говорится как о чем-то само собой разумеющемся. Того и гляди отберут аттестат зрелости, если ты забыл, что веризм в итальянском искусстве XIX века близок натурализму Э. Золя, а само слово того — равнозначно истинному, правдивому.

Кто запасся «Театральной энциклопедией», тот теперь неуязвим...

Сколько доселе неведомого! Кто из нас знал о театрах Африки или турецком театре «Гедик-Паша», неугодном султану и разрушенном по его приказу. Два автора — Лютви Ай, проживающий в Анкаре, и москвичка Лейла Алькаева — приложили немало стараний, чтобы обогатить наши знания. Впервые публикуются данные о театрах Востока (Индонезия, Бирма), Латинской Америки (Аргентина, Бразилия, Венесуэла), Австралийского Союза и европейских стран (Финляндия, Греция, Нидерланды).

Да что там Венесуэла! Т. Родина, А. Клиничин,

Ю. Дмитриев, Е. Ходунова, Е. Филиппова, А. Дубинская заметили малоизвестное в русском театре: причастность к сцене писателя и поэта-декабриста Федора Глинки, театральную эстетику и драматургию Валерия Брюсова, творчество семьи актеров Васильевых, биографию А. Бренко — основоположницы «Театра близ памятника Пушкина», сценическую юность М. Блюменталь-Тамариной, скитания по провинции братьев Адельгейм и т. д.

Нужно ли объяснять, что утверждениям, выводам предшествовало знакомство с годовыми комплектами газет и журналов, многотомными сочинениями, бесчисленными мемуарами.

Пути-дороги советского театра в очерках об А. Вермишеве, М. Булгакове, А. Арбузове, Н. Акимове, А. Босулаеве, В. Бендиной, П. Гайдебурове, А. Брянцеве, о Большом драматическом театре в Ленинграде. Короткие очерки эти похожи на отчетливо боевой репортаж.

Вот Александр Вермишев — политический комиссар Южного фронта. С 1903 года — большевистское подполье. Первая пьеса — о 9 января 1905 года. В последней («Красной правде») — та же неугасимая преданность делу революции. Зверски замучен белыми. Все сурово. И «краснословье» не понадобилось.

Интересны исследования Е. Суриц о балете.

А тем, кто писал о современной западной драматургии, приходилось нередко самим переводить пьесы. (А. Анксту — английские, Т. Бачелис — французские, В. Ключеву — немецкие, Б. Ростовскому — польские.)

Радует демократизм Энциклопедии. У актеров педиферии нет оснований обижаться на засилье москвичей и ленинградцев. На равных правах — драматургия, театр всех республик Советского Союза.

Г. Гоян, Б. Арутюнян, С. Ризаев, С. Меликсетян представили древнюю театральную культуру Армении. Здесь и судьба отдельных театров, и имена художников, которых мы издавна любим и чтим.

Но все же... смелых, по-вахтанговски озорных, режиссерских исканий В. Аджемьяна не постигнешь без статьи Г. Бояджиева «Вклад Армении» («Театр», 1956, № 2).

Все же... недостает штришка, рисующего сценическое молчание А. Аветисяна, его паузы, не прерывающие, а подталкивающие действие пьесы.

Все же... юбилейно-торжественный тон не то что искажает, а делает односторонними творческие биографии.

Вряд ли стоит преувеличивать значение «Еще одной жертвы» — спектаклю мешали грубоватые, прямолинейные разоблачения, нажимистая комедийная техника, резонерские излишества.

Разве возбраняется критиковать постановку «Отелло» — скверное, старомодное оформление, дух премьерства, прорехи в ансамбле, отсутствие общей режиссерской концепции.

Или признать, что трезвые предостережения театрам, режиссерам, актерам неуместны в Энциклопедии (опять ссылаться на жанр, характер книги)? Но тогда как бы панегирики в адрес некоторых театров не разошлись с их действительным положением...

Тревожит и другое. Как быть с миниатюрами актеров и режиссеров. Удачи наперечет. Даже искусственные мастера театрального портрета пасуют, тушуются, когда на протяжении 25—30 строк нужно воскресить в памяти облик актера, да так, чтобы он встал как живой, чтоб особым (его) светом засве-

тились глаза, чтобы услышать голос (попробуй, опиши, найди те единственные сравнения и эпитеты, что передадут неповторимое очарование голоса Качалова, Коонен, Бабановой, Остужева, Гиацинтовой, Астангова). Да еще расскажи, как они задумывали и исполняли роли, каковы их нравственные принципы, общественно-политические взгляды, душевный лейтмотив. Трудно! Почти невозможно. Не потому ли лучше удались авторам Энциклопедии зарисовки клоунов, их неизменчивые застывшие маски. Так и видишь пред собой клоуна Гайдена — маску инфантильного мальчика-подростка, коверкающего англо-французское произношение, угловатые жесты его больших рук, ноги, обутые в длинноногие башмаки, наподобие тех, что позднее носили Ч. Чаплин и П. Франтеллини.

А Жан Габен «создал ряд выдающихся образов»; Ю. Глизер — «создала ряд законченных, типических образов»; Зоя Гайдай «создала ряд ярких сценических образов»; Нажиб Гайнулин «создал острохарактерные образы»; а Бабочкин «создал тонкий и сложный образ Власа». В конце концов эти «находки» начинают обжигать, как крапива. Немало и других избитых фраз. В применении к таким недооцененным актерам, как Л. Волков, они становятся особенно стыдными, запретными. Театральная критика ему наперебой не источала похвал, не посвящала брошюр и монографий. Из Энциклопедии нам становится известно, что Л. Волков «с большой теплотой и искренностью играл роли: тульского оружейника Левшу («Блоха» по Лескову), ученого-патриота Андросова («Человек с портфелем» А. Файко), Шуйского («Трудные годы» А. Толстого) и др.». Значит, «и др.» тоже играл с большой теплотой и искренностью. Многое же открылось нам в артистической индивидуальности Л. Волкова!

Могло случиться, что пишущий не видел «Блохи» МХАТ II или не нашел те самые, заветные слова (талантливейшие художники-живописцы, измучившись, истерзавшись, не раз бросали начатый портрет, так и не схватив сути). Но тогда надо прибегнуть к мемуарам А. Дикого, ставившего «Блоху», или к воспоминаниям С. Бирман. Или (на худой конец) процитировать Б. Ромашова: «...не странно ли, что в эту пряхичную компанию лаковых масок, уродливо смешных и кукольно-мертвых, вертящихся четыре перемены пестрой карусели, втерлась эта подлинная сермяжная фигура, тонким звуком напевного голоса выражающая свое чрезмерное удивление перед культурой, восхитительным протяжным возгласом: «Это технически». И уж если не цитировать, то поместить фото: шутейный, по-кустодиевски, балаганный Левша. Ситцевая рубашка, картуз (в который он сморкался), неразлучная гармоника под мышкой. Простодушный мечтатель, смекалистый — со всеми вдохновенными чертами крестьянского самородка.

Кстати о фотографиях. Редкостная коллекция собрана в книге. Посмотришь на А. Вертинского в костюме и гриме Пьеро — и сразу очутишься в Петербурге 1915—1916 годов, в атмосфере романа Алексея Толстого «Сестры».

А вот фото П. Гераги в роли коммуниста Глеба Чумалова («Цемент» Ф. Гладкова) и Председателя Укома («Шторм») — нет. Неужели артист не хранит эти трофеи творческих боев?

На фото запечатлено, как И. Бугримова дрессирует львов. А какой была Л. Бугова в драме Чапека? Остается позавидовать тем, кто помнит ее в этой роли, да и в других.

Характеристики совсем несхожих режиссеров — Л. Баратова, Иозефа Будского, В. Василько — утомляют однообразием: «яркость изобразительных средств», «реалистическая выразительность». Как тут быть?

В разделе сценической истории пьес и инсценировок недостает абзаца о спектаклях, спорящих друг с другом. Мы не можем довольствоваться одной лишь констатацией того факта, что Павел Орленев выступил в роли Бранда одновременно с В. Качаловым, в 1907 году. Ибо красота у Качалова, неотделимая от простоты и жизненности, утверждалась тогда в полемике с песнопениями последнего романтика. Качалов видел в Бранде титана, но и человека, а Орленев, увлекавшийся Ницше, стремился к сверхчеловеку. Не смиряясь с гибелью Бранда, он менял финал ибсеновской драмы: Бранд не погибал, а вознесся над лавинами.

А каково было толкование европейских трагиков? Спроста ли черносотенной печати в спектакле МХТ мерещился «социалистический кошмар», «грубая пропаганда социализма»?

Нет возможности в Энциклопедии аннотировать все инсценировки романа Толстого «Воскресение», но нельзя не упомянуть, что одни поэтизируют воскресение раскаявшегося Нехлюдова, суть других — «обижен... очень уж обижен простой народ».

Редколлегия должна согласиться: сценическая история пьесы — это не только перечисление театров, где она ставилась, а до предела сжатый рассказ о понимании, прочтении, режиссерском решении...

В третьем томе, где будет сценическая история «Овечьего источника», неизбежно противопоставление эстетски-стилизаторского по форме, монархического по содержанию спектакля «Старинного театра» — знаменитой киевской постановке К. Марджанова.

Любопытно сообщение Энциклопедии: еще в 1937 году Театр на Виноградах (Прага) ставил «Гибель эскадры» А. Корнейчука. Но как ставил? Ответа, пусть самого краткого, нет и — разочарование.

Связи зарубежной культуры с русской и советской можно было проследить внимательнее, вдумчивее. Этот изъян ощущается даже в содержательных статьях. Тяготение Герхарда Гауптмана к русской литературе не объяснено, хотя и говорится о влиянии «Власти тьмы» Толстого. А Чехов и Горький? А «Художники» Вс. Гаршина, с которыми связаны события и сюжет «Одиноких»? «Одинокие люди» ссылаются на рассказ Гаршина, направленный против «чистого искусства»: «Пока существует такая нищета, преступление заниматься чем-либо другим, что не имеет непосредственной своей целью устранения этой нищеты».

Немецкий театральный критик Юлиус Баб не каунил в Лету. Ему отведено девять строк плюс перечень его трудов. Не названа только книга «Критика сцены» («Kritik der Bühne»), где Юлиус Баб восторгается Москвиным в «Царе Федоре», Станиславским — Сатиным.

На первой странице «Театральной энциклопедии» — портрет Иды Аалберг. Но отчего бы не напомнить, что это та самая финская актриса, которая послала Станиславскому венок с надписью: «Гениальному художнику, давшему сценическому искусству новую этику»?

Айра Сиверно, приславшая корреспонденцию из Хельсинки, по-видимому, не знала, что Ида Аалберг была единомышленницей Художественного театра, но редакционный аппарат мог бы подтвердить это,

ссылаясь на письмо финской артистки к Станиславскому, опубликованное в «Иностранной литературе»: «Я только что вернулась к себе, совершенно подавленная впечатлением от «Трех сестер». Сколько красоты в этом дивном произведении! Это трагедия нашей души — такая интимная и нежная. В ее шемящей боли, в ее пессимизме столько веры, тепла и безграничного идеализма!

Не откажите, пожалуйста, передать мадам Книппер мое глубокое восхищение. Я плакала сегодня вместе с ней. И с какой удивительной тонкостью, с какой глубиной, с какой гениальностью воссоздаете Вы само произведение! Сердечное спасибо! Это были незабываемые минуты».

Шалыпинскому направлению русской оперы родственно было дарование итальянской певицы Адель Борги, неоднократно приезжавшей в Москву. Борги проводила сцену гадания Кармен с захватывающей страстностью, как первоклассная драматическая артистка. Так по крайней мере отзывалась о ней русская театральная критика, привыкшая к тому, что итальянские гастролеры прекрасно поют, но играют... словно передразнивая, пародируя трагиков. Адель Борги — одна из немногих, что наводила на мысль: «Опера — не концерт». Между тем она не значится в Энциклопедии. Ее вытеснили Эрминия и Аделаида Борги-Мамо.

Хорошо, что не забыта родословная известной семьи американских актеров Барриморов. Наконец-то мы увидели фото Джона Барримора в ролях Ричарда III и Гамлета. Когда Художественный театр вернулся из Америки, только и разговору было, что о Барриморе. Не разговор, а разногласия. Станиславский находил, что артист овладел многими духовными сторонами роли, но по-настоящему нравилась ему сцена Гамлета с матерью. Судя по интервью в «Зрелищах» в мае 1923 года, он винил Барримора в некоторой искусственности, чрезмерном расходовании нервной силы, несдержанности. Станиславский писал из Америки, что Барримор в Гамлете не идеален, но обаятелен. А Немирович-Данченко, будучи в Голливуде, лестно отзывался о фильме «Дон-Жуан» с участием Барримора. Опасаясь, что продюсеры и режиссеры поведут крупный талант «по банальной, спекулянтской дороге», он мечтал поработать с Барримором, чтобы добиться большого успеха и большого искусства.

Джон Барримор, сыгравший Федю Протасова в «Живом трупце», не пропускавший ни одного спектакля МХАТ в Америке, говорил Немировичу-Данченко: «Как вы нам нужны и как многому Вы можете нас научить». Уже шли беседы об искусстве актера. Немирович-Данченко писал для Барримора сценарий, не подозревая, до какой степени омут Голливуда засосал свою «звезду». Кончилось тем, что Барримор обхамил режиссера-максималиста, и он увез с собой «горькое чувство обиды».

Многое из сказанного, безусловно, за пределами Энциклопедии, но кое-что, думается, пошло бы на пользу делу. Безмолвная фотография Барримора зашевелилась бы, заговорила.

Так, Ф. Крымко приблизила к нам английского режиссера и актера Гилгуда, сообщив, что этот убежденный последователь Станиславского играл Раскольникова, Треплева.

Представим себе совсем молодого рабочего паренка, принятого в Народный театр. Он жадно начинает читать книги по искусству. Не минует и



«Театральную энциклопедию». Ниточка, протянутая от зарубежного театра к русской культуре, поможет ему многое лучше понять, усвоить.

Что ему Сара Бернар? Старина. А вот Е. Финкельштейн так педагогично написала о Саре Бернар, что молодой паренек посмотрит на нее глазами Станиславского и Чехова. И догадается, что это и есть та самая школа представления, о которой так часто твердят режиссеры на репетициях.

Кто знает, разбудит ли какие-то эмоции очерк о французском композиторе Галеве. А что если процитировать письмо В. И. Ленина к матери: «...Был на днях в опере, слушал с великим наслаждением «Жидовку»: я слышал ее раз в Казани (когда пел Закржевский), лет, должно быть, 13 тому назад, но некоторые мотивы остались в памяти. Музыка и пение хорошие». Тогда, возможно, заинтересует и либретто Э. Скриба — о преследовании евреев инквизицией.

Энциклопедия с азартом пропагандирует эстетические знания, и если ссылка на авторитет способствует громадной культурной работе, не надо бояться, что в таких изданиях цитата — недозволенный, нежелательный прием.

Горький как-то сформулировал: «поэзия фактов». Поэзия фактов — вот что такое энциклопедия по искусству, и не плохо бы (наперекор традиции) вкрапывать побольше поэзии в сами факты. Андреева-Дельмас в партии Кармен вдохновила Блока. Он написал десять стихотворений — цикл «Кармен». Может, этим-то более всего и дорога нам русская певичка. И не грех стихами Блока вторгнуться в театроведческое описание и воспеть грозу певучую, певучий стан, неотступный лик и слезы счастья перед явленьем Карменситы.

Так этот лик сквозит порой ужасным  
И золото кудрей — червонно-красным  
И голос — рокотом забытых бурь...

□

Славный и почетный труд ждет наших энциклопедистов. Еще предстоит расшифровка терминов системы Станиславского, которые теперь стали рабочими терминами режиссеров, актеров, критиков. Кстати, о театральных критиках. Они не большой чести, хотя вроде бы сами у себя под стражей (сами же и делали Энциклопедию, их книги и статьи служили для нее строительным материалом). Иных критиков и в помине нет, о других — малосенькие заметки.

А талантливые директора театров? А способная молодежь — те, кто, имея художественные заслуги, не удостоились еще звания? Не формально ли иногда предпочтение, которое редколлегия отдает заслуженным и народным?

Упущенное придется наверстывать в последующих томах!

И еще. В Муранове, в старинном кабинете тютчевской усадьбы, меня поразила сохранность фоллиантов знаменитой «Французской Энциклопедии». Строгая и скромная красота тисненных переплетов, совершенные чертежи и рисунки театральных зданий. Все было сделано на века и живет века.

Очевидно, и мы можем сделать так, чтобы цветные иллюстрации приносили эстетическую радость, а не вызывали досаду! Да и вся культура полиграфии должна быть под стать высокой культуре советской «Театральной энциклопедии».

Чтобы какой-нибудь нео-Генри не нашел малейшего повода для насмешек.



## Иван Иванович сердится

... Мы встретились с ним лет пять назад. Иван Иванович был статным, видным мужчиной, лет сорока с небольшим. Известно, что профессия накладывает на человека свой отпечаток... В облике Ивана Ивановича все говорило о том, что он артист. Я невольно залюбовался его приятным открытым лицом, умными, чуть с хитринкой глазами, фигурой заправского спортсмена. Он прошел мимо меня сосредоточенный и красивый, и я, покоренный его внешностью, несколько раз поглядел ему вслед.

А вскоре я встретил его снова...

В ту осень в Москву съехалось много актеров. Среди них были люди, отправляющиеся отдыхать

было, и я стоял в уголке клубного двора подобно рыбаку или охотнику в надежде «заполонить» молодую героиню, или, что казалось просто несбыточной мечтой, — основного героя!

И вдруг!..

Это был он! Иван Иванович! Он шел в светлом костюме, и все обращали внимание на его величественную фигуру, медленно шествующую к столу представителя отдела кадров Главискусства. Никакого труда не составляло узнать, что Иван Иванович прибыл не то из Баку, не то из Тбилиси, что до этого (или после этого) он работал в Тамбове, Саранске и еще где-то, что в данном случае он уже «покончил» не то в Пярну, не то в Курск, что в общем



или уже возвращающиеся с курортов через столицу в свои города, были и такие, которые «в силу различных обстоятельств» оказались вне театра. Разношерстная масса актеров собиралась в одном из московских клубов. Это место называли «местом встречи старых друзей» или «филиалом отдела кадров Главискусства по найму творческих работников», а то и совсем грубо — «биржа».

Мы, руководители театров, частенько заглядывали в этот стихийный клуб, надеясь выискать яркую индивидуальность, которая вдруг выплывет на «гребне волны» театрального межсезонья. Так и на этот раз я влился в разношерстную толпу моих собратьев по искусству, с сожалением узнавая лица актеров, появляющихся на бирже ежегодно, видимо, не приживающихся ни в одном театре... Увы, в то время других путей к пополнению труппы не

он — артист нужный, больше того, необходимый нашему театру. И я рискнул!

Меня познакомили с Иваном Ивановичем. Он оказался широко эрудированным человеком: читал статьи В. Разумного, встречался с шекспироведом А. Аникстом, великолепно цитировал К. С. Станиславского. Мы беседовали долго и интересно. Я пытался увлечь артиста ролями, предложил для дебюта, кажется, Ламброса в «Ангеле», далее, роль положительного героя в новой советской пьесе, ну и, конечно, квартиру в центре города, месячные подъемные и работу по совместительству на радио или в культпросветучилище.

Результатом нашей беседы было то, что Иван Иванович вернул взятый аванс прибалтийскому театру и потребовал вернуть ему трудовую книжку, от-

данную главрежу одного из театров центральной России.

В общем, увлеченный перспективой творческого роста, масштабностью театра, интересным репертуаром и некоторыми материальными преимуществами, Иван Иванович появился на пороге нашего театра.

В первой же работе показал себя человеком способным, трудолюбивым, эмоциональным. Правда, Иван Иванович принадлежал к числу так называемых «трудных» артистов. Он любил поспорить на репетиции, блеснуть своей эрудицией, знанием системы, — что, конечно, было демагогическим пустословием. Но... «искусство требует жертв»? Мы смирились и не обращали внимания на такие мелочи.

Главное, что Иван Иванович завоевывал симпатии зрителя и коллектива. Его обаятельная, белозубая улыбка стоила глубины мысли, а прекрасный тембра бархатистый голос ласкал слух. Он умел постоять на сцене, «как будто думая», сыграть драматическую паузу с подергиванием левой брови...

Одним словом, Иван Иванович лихо обманывал и зрителей и нас. А что еще требовать от артиста столь редкого ампула?!

Мы хвалили Ивана Ивановича на производственных совещаниях и художественных советах, мы души не чаяли в новом герое, решив, что с приездом этого артиста вопросы формирования труппы, репертуара и прочие трудности работы театра остались позади. Это очень быстро понял и наш герой!

По истечении полугода он поставил вопрос о пересмотре его актерской ставки. Он разговаривал свысока, почти ультимативно. Когда ему отказали в повышении оклада, мотивируя тем, что срок для этого слишком мал, — Иван Иванович обиделся. Он заявил, что в таком случае... покинет театр! Мы подумали, что это шутка, и весьма удивились, когда в кабинете директора появилась статная фигура основного героя с клочком бумаги в руках — это было заявление с просьбой освободить его от работы. Нам было очень горько терять артиста. Но... Закон есть закон, он обязателен для всех, и для нас тоже: две недели после заявления играем, а затем уезжаем! Уехал и наш герой. Правда, театр из-за этого не закрыли, спектакли шли своим чередом, но чувство горечи от визита Ивана Ивановича в наш театр меня не покидало довольно долго. Казалось бы, на этом можно закончить эту грустную историю.

Но в жизни случаются самые неожиданные «сюжетные повороты». Так и в нашей истории. Я продолжал следить за судьбой Ивана Ивановича. Он регулярно присылал мне письма. Они пестрели комплиментами в мой режиссерский адрес, воспоминаниями о «чудном времени» совместной работы и сожалениями о том, что он погорячился, совершил

дурной поступок, бросив коллектив, что он раскаивается в этом и мечтает о том дне, когда снова вернется в наш театр.

Время шло.

То там, то тут появлялись фотографии Ивана Ивановича. Вот журнал «Театральная жизнь» напечатал его фото в роли Федора Протасова, а одна из уважаемых газет опубликовала его снимок в роли Сергея в «Иркутской истории»...

Письма поступали регулярно. Менялись только адреса: Кировоград, Березники, Кизил... Менялись города. Менялись театры. Наконец, письмо, полное горьких раздумий о судьбе артиста, мечты о большой творческой работе, мечты о большой, настоящей творческой судьбе...

«И годы не те, — писал Иван Иванович, — и понял я много, не тем стал, хочу работы большой, серьезной, настоящей...».

Что делать, дорогой читатель! Дрогнуло мое режиссерское сердце!

И вот спустя почти пять лет мы вновь встретились... Он расцеловал меня по-братски, этот грузный, с чуть выдающимся животиком человек... Но улыбка была все той же белозубой, обаятельной, и сам он был приятным в обращении, ласковым и покорным.

Первое, что сделал Иван Иванович, — это предъявил справку о своей тарификации. За пятилетие его актерская ставка повышалась пять раз. Сейчас он имел высшую категорию, почти потолок. Второе — он заявил, что героев старше сорока лет он играть не будет: «Рано еще в старике записываться, мы еще в молодых походим...»

Третье событие, предшествовавшее началу творческой деятельности периферийного скитальца, — это получение им великолепной квартиры со всеми удобствами в центре города...

Ну, а затем...

Затем выяснилось главное: Иван Иванович перестал быть артистом! Он по-прежнему умел болтать на репетициях, вступать в «жесткие» споры с режиссурой, отравлять существование партнерам, но он «напрочь» забыл, что такое общение на сцене, его улыбка стала деланной, фальшивой, дежурной для любой роли, он разучился ходить по сцене, он мог только шествовать, он не мог сидеть на сцене, он мог только восседать...

Штамп, эта коррозия искусства, стал главным оружием Ивана Ивановича в его «творчестве». Скудомие артиста сказывалось всюду — в примитивном мышлении, в чрезмерном зазнайстве, в игнорировании коллектива. Свое постаревшее лицо Иван Иванович сдабривал таким количеством гримировальных красок, что становилось жутко от этой размалеванной маски...

Первая роль и первый провал. Это поняли все, кроме самого артиста. Руководство стало изыскивать пути к «реабилитации» артиста. Ему была предложена роль Забродина в пьесе И. Штока «Ленинградский проспект». Каково же было наше удивление, когда Иван Иванович воспринял это наше предложение как личное оскорбление и, хлопнув дверью, вышел из кабинета. Назревал конфликт. Следующая роль и снова неудача. Артист проговаривал текст, дремал в паузах и неизменно вызывал чувство раздражения зрителей. Постепенно Иван Иванович стал «стихийным бедствием» для режиссуры, для театра.

Всем было очевидно, что этот человек, посвятивший себя погоне за длинным рублем (высшая ставка — вот идеал Ивана Ивановича!), растерял и природное дарование и личное обаяние. Трудолюбие — это главное качество таланта — оказалось чуждым для его обывательской души, и он неизбежно шел к своей творческой катастрофе.

Станиславский говорил, что каждый артист через определенный период времени должен переучиваться заново. Кто из наших артистов следует этой святой заповеди великого учителя? Может быть, и есть такие, даже наверное есть, но только не к их числу принадлежит наш Иван Иванович.

И вот «катастрофа» наступила. Иван Иванович услышал слово, короткое и строгое: конкурс!

О, как рассердился Иван Иванович! Он стал охаивать театр, в котором работает, его коллектив, его режиссуру, он стал выискивать всевозможные способы для того, чтобы устоять перед надвигающимся конкурсом.

К сожалению, среди этих «способов» не было главного: заботы о своей профессиональности, о

своём мастерстве, растерянном по вокзалам больших и малых городов.

Оказалось, что Ивану Ивановичу не к кому апеллировать: местком, Художественный совет, коллектив — все единодушно выдвинули его на конкурс.

И тогда Иван Иванович рассердился окончательно. Он стал писать! Это были не мемуары и не раздумья о своей творческой судьбе. Это была серия жалоб. Он писал эти жалобы аккуратно, выводя красивые ровные строчки, он обливал грязью своих товарищей, негодовал на руководство...

Об Иване Ивановиче узнали и в обкоме и в облпрофсовете, и в управлении культуры, и в Главискусстве. Бывший социальный герой писал самозабвенно, старательно. Заявление за заявлением, кляузу за кляузой. Во все концы, во все инстанции...

Вот и вся история. Всем ясно, чем она кончилась. А рассказал я ее для того, чтобы мы почаще оглядывались вокруг: где он, Иван Иванович? Нет-нет да и окажется рядом, нет-нет да и обманет, влезет в душу, очарует своей белозубой улыбкой.

Не пора ли нам приглядеться повнимательнее друг к другу: а не сидит ли в тебе такой Иван Иванович? Обыватель, имеющий принадлежность к искусству только по коричневой книжечке Всесоюзного театрального общества?

Он сердится? И пусть! Нельзя давать жить спокойно Иванам Ивановичам всех рангов и положений. То, что они сердятся, — это уже хорошо. Необходимо создать для Иванов Ивановичей обстановку непримиримости — им не должно быть места в среде честных художников театра, зарабатывающих свое право быть артистами постоянным и неутомимым трудом на благо нашего родного искусства!



ПБ

Рисунки П. Бенделя



# ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

## Станиславский

Во всем мире деятели искусства и культуры готовятся широко отметить столетие со дня рождения великого реформатора сцены — К. С. Станиславского, которое исполняется 17 января 1963 года.

Создан Всесоюзный комитет по проведению юбилея. Уже состоялось первое заседание Комитета. Открывая его, народный артист СССР М. Кедров сказал, что интерес к юбилею велик не только в нашей стране, но и во всем мире.

С мест поступают первые сообщения, свидетельствующие о развернувшейся подготовке к юбилею. Например, в Молдавии создана специальная комиссия, которая наметила широкий план проведения юбилея. К 100-летию со дня рождения К. С. Станиславского будет издан сборник его произведений в переводе на молдавский язык, проведены выставки, лекции, объявлен конкурс на лучший спектакль года и т. д.

№ 12 журнала «Театр» за нынешний год будет посвящен жизни и творчеству К. С. Станиславского. Ряд материалов о великом русском режиссере и актере будет опубликован также и в первых номерах журнала за 1963 год.

1863—1963

## Разговор в партбюро

Я шла на встречу с Р. Экимовым — секретарем партийной организации театра имени Евг. Вахтангова, чтобы поговорить, порасспросить о деле сложном и даже деликатном: о влиянии партийной организации на творческую жизнь театра.

— А вы знаете, — первое, что мне сказал Экимов, — конфликтов у нас нет.

Признаться, хотелось, чтобы были конфликты: писать интереснее. Вспоминались дела давно минувших дней: решительное выступление парторганизации Вахтанговского театра против постановки «Семьи Барсуковых». Об этом много говорили в свое время и даже писали, но нет так нет. Может, и хорошо, что нет.

— А я не за конфликтами пришла. Влиять, вероятно, можно и без них.

— Вероятно.

Не будем говорить о сложности театральных взаимоотношений, — перейдем к фактам.

В театре имени Евг. Вахтангова двадцать человек творческого состава — члены партии. Среди них И. Толчанов, А. Абрикосов, Н. Плотников, М. Синельникова, М. Ульянов, Н. Тимофеев, А. Граве, В. Этуш и многие другие.

Вопрос формирования репертуара — первое звено в цепи организационной работы партийной организации. На бюро и партийных собраниях проводятся читки и обсуждения пьес. Некоторые из них рекомендуются Художественному совету для постановки. В числе таких пьес были «Иркутская история» А. Арбузова и «Стряпуха» А. Софронова, принесшие большой успех театру. Высокие идейные критерии в отборе пьес побудили партийное бюро высказаться против принятия к постановке таких пьес, как «Жанна д'Арк» Ануиля и инсценировки романа Ремарка «Триумфальная арка».

— А вы говорите, что конфликтов нет.

— Трудно, видите ли, назвать это конфликтами. Был спор, в котором одна из сторон убедила в правильности своей точки зрения другую. Вот если бы стороны разошлись непримиренными, — это был бы конфликт. Мы же, как правило, спорим и договариваемся.

Был период (и довольно длительный), когда театр выпускал два-три спектакля в год. Многим этого казалось достаточно. Работали, как говорится, не торопясь. И вот в 1955 году по инициативе бюро партийная организация театра вместе с главным режиссером обсудила вопрос об увеличении числа постановок. Пришли к выводу, что театр вполне может справиться с выпуском пяти-шести премьер в год. С тех пор это число почти не меняется. Безусловно, это способствовало оживлению творческой жизни театра. Но открылись еще новые резервы. Опять-таки по инициативе партбюро создается студия внеплановых и экспериментальных работ. Актеры получили возможность готовить роли идущего репертуара, участвовать в создании студийных спектаклей и пробовать свои силы в режиссуре. Из таких внеплановых работ перешел на большую сцену и прочно держится на ней уже несколько лет спектакль «Шестой этаж» — постановка Н. Гриценко и В. Шлезингера. Внепланово работался сначала спектакль Е. Симонова «Алексей Бережной».

Сейчас в экспериментальной студии готовится «Западня» по роману Э. Золя. Постановщики спектакля — В. Шлезингер и В. Этуш. В ролях заняты Л. Пашкова, В. Этуш, В. Осенев, Н. Русинова, Д. Андреева, Г. Дунц и другие. Работа экспериментальной студии особенно важна для театра сейчас, когда у вахтанговцев осталось всего два режиссера, и вопрос о пополнении режиссуры стоит очень остро.

Важной задачей экспериментальной студии является создание авторского актива. Это наиболее трудный и наиболее важный участок: без современной пьесы театру жизни нет.

Вот работа парторганизации, которая, как говорится, зрима. Но есть еще и такая, о которой не запишешь в протоколах собраний. Партийное влияние ощущается везде: и в самом малом и в самом большом, в каждой частности и во всем целом.

Б. Серебренникова

### Луганск

Состоялась премьера спектакля «Орфей спускается в ад» в Областном русском драматическом театре.

Режиссер В. Ненашев, художник Э. Годлевский.

В спектакле заняты артисты В. Гурин, С. Талалаева, Л. Синельникова, заслуженный артист УССР Я. Аренский, А. Яценко, А. Сахаров, Т. Цымбалюк, А. Захарова, Н. Знаменская, В. Седловский, Т. Какобьян и другие.

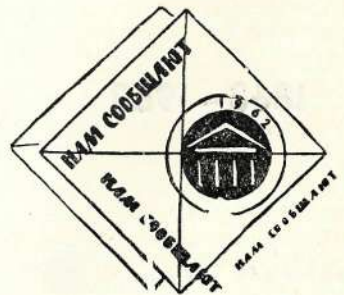
И. Шпаковский

### Краснодар

«Дом с виноградником» кубанского писателя В. Монастырева показал театр драмы им. М. Горького. Режиссер заслуженный деятель искусств РСФСР М. Куликовский, оформил спектакль молодой художник Э. Гончаров.

В главных ролях были заняты заслуженные артисты РСФСР А. Боздаренко и С. Михалев, артисты Е. Афанасьева, Л. Воробьева, В. Долгов, В. Милосердов, В. Попов, М. Смиренина, Н. Струков.

А. Орлов



## Трудный путь

**П**од громкие, залихватские звуки гармони шумно входит на сцену матрос первой статьи Алексей. Ничто, казалось бы, не может смутить этого разбитного парня с несколько фатоватым лицом и самоуверенными манерами. Такие обычно в любой обстановке чувствуют себя хозяевами положения и довольны жизнью. Однако уже через несколько мгновений С. Ожигин, создающий в спектакле Воронежского театра образ героя «Оптимистической трагедии», дает почувствовать, что подобная бравада — лишь маска, за которой самолюбивый моряк скрывает овладевающие им сомнения. В первом же диалоге с Вайноневым невольно обнаруживает он свое мучительное непонимание идей революции. Голос его звучит здесь то глухо, то вдруг неожиданно взвизгивает куда-то высоко, в нем слышны даже истеричные ноты. Еще большее волнение охватывает Алексея во время напряженной беседы с Комиссаром и Вожаком. Неожиданно для него самого, но очень искренне, прорывается затаенная ненависть к Вожаку, подчинившему своим анархическим устремлениям всех матросов отряда. Но для него все еще неясно главное: по какому пути идти?

Снова звучит разухабистый танцевальный мотив. Взгляд Алексея с пытливым вниманием устремлен на Комиссара, открывающую для него много важных истин. Но нежелание уронить собственное достоинство и невольный страх перед тем новым, что входит в его жизнь, заставляют Алексея скрывать свои добрые побуждения и насмешливым тоном произнести фразу, обращая все в шутку:

— А может, я трепался?  
Ожигин постепенно подводит к резкому и решительному пово-

роту в сознании Алексея, наступающему в сцене суда над Вожаком. В его бунте против главаря отряда много экспрессии и молодого задора. Но наиболее значительная минута его жизни наступает только тогда, когда Комиссар требует от него подтверждения приказа о Вожаке. Широко раскрытые глаза Алексея выражают одно за другим самые различные чувства: удивление, страх, смятение, боль и, наконец, страстную решимость.

Обретенное умение подчинить революционному долгу самые сильные свои чувства помогает Алексею перенести самое тяжелое испытание — смерть Комиссара.

Сначала долго, печально, не за-

мечая никого вокруг, смотрит он на столь дорогого для него человека. Потом тихо, но удивительно значительно, как бы произнося клятву, начинает играть на любимой гармонии торжественную мелодию. В этот трагический момент жизни матрос первой статьи особенно остро ощущает крепкую и теперь уже неразрывную связь своей собственной судьбы с великим делом революции.

С логической последовательностью и эмоциональной силой раскрыл С. Ожигин все этапы трудного пути Алексея — героя трагедии Вишневского.

Н. Морозова  
Фото А. Варламовой





Скупой рыцарь

## Рисунки Павла Бунина

Когда я первый раз пришла на выставку работ художника Павла Бунина, то немного растерялась: три небольшие комнаты Литературного музея до отказа, что называется, битком набиты рисунками. Разные эпохи, писатели, страны, жанры — Данте и Франс! Пушкин и Шарль де Костер, Цветаева и Маяковский! Рисункам тесно, как тесно мысли художника, который стремится охватить многое с какой-то неумной жадностью и расточительностью молодости.

К некоторым рисункам Павел Бунин дает эпиграф — из произведений, которые он иллюстрирует. Пожалуй, своего рода эпиграфом к творчеству самого художника, вернее, к его поискам главного в рисунке, могут послужить строчки из трагедии Софокла «Антигона»:

В мире много сил великих,  
Но сильнее человека нет в природе никого.

Человек, человеческое лицо, момент преобладания какого-нибудь чувства, одной безудержной страсти,

драматизм страсти, — вот что привлекает художника и что он рисует. Нет, далеко не обо всем пишет Бунин. Это только первое впечатление. Он иллюстрирует произведения Данте, Пушкина, Шекспира, Мольера, Шиллера, Гюго. Он делает рисунки к таким книгам, как «Наполеон» Е. Тарле, «Русская история» М. Покровского, «Робеспьер» А. Левандовского. Художника интересует народ в эпоху напряжений, войн, восстаний, герой, которого он как будто выхватывает из бурных событий и заставляет задуматься о себе и происходящем. Страдающее и в то же время жестокое лицо Бориса Годунова (рисунки к драме «Борис Годунов» Пушкина). Волево лицо, которое делают отталкивающим резко опущенные углы губ, лицо бессердечного, опьяненного одной страстью человека — «Скупой рыцарь» Пушкина.

Сложность переживаний героев, душевное богатство и смятенность страстей Бунин стремится передать различными средствами. Четкость, тонкость и отделанность рисунка «Апологии» Платона хорошо передает глубину философской мысли, спокойствие



## ПО СЛЕДАМ НАШЕГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

В № 6 нашего журнала за этот год была опубликована статья Б. Н. Асеева «Два исследования о Малом театре», в которой, в частности, была подвергнута критике книга Ю. А. Дмитриева «Мочалов актер-романтик», подготовленная Институтом истории искусств (под общей редакцией Т. М. Родиной). Автор статьи критиковал книгу главным образом за то, что в ней содержатся многочисленные, порой достаточно серьезные фактические ошибки.

Сектор театра народов СССР Института истории искусств обсудил книгу и рецензию на нее. На заседании выступили авторы: книги — Ю. А. Дмитриев и статьи — Б. Н. Асеев. Открывая заседание, заместитель директора института Ю. С. Калашников обратил внимание на важность обсуждения поднятых вопросов, и в частности вопроса о недопустимости фактических ошибок в научном исследовании, подчеркнув вместе с тем свое несогласие с общей оценкой книги, данной в статье. Не оспаривая наличия фактических ошибок в книге Ю. А. Дмитриева, выступившие на заседании сотрудники института — кандидаты искусствоведения А. П. Клиничин, Г. А. Хайченко, Т. М. Родина, К. Л. Рудницкий, а также привлеченные к обсуждению доктор искусствоведения профессор Г. О. Гоян, кандидат искусствоведения доцент Л. З. Фрадкин и театровед С. Д. Дрейден отмечали, однако, что в книге приведены новые материалы о творчестве П. С. Мочалова и убедительно, по их мнению, показано своеобразие этого великого художника сцены, одного из крупнейших представителей искусства дворянского периода освободительного движения.

Доктор искусствоведения профессор Б. Н. Асеев в своем выступлении отметил, что фактические ошибки в книге Ю. А. Дмитриева, к сожалению, не исчерпываются только теми, которые названы в статье, и показал, что некоторые из них ведут порой к очевидному нарушению исторической правды. О снижении научного уровня книги в результате допущенных промахов говорил в своем выступлении и кандидат искусствоведения доцент Б. И. Росточкий.

Сектор театра народов СССР института вынес постановление, в котором, не соглашаясь с общей оценкой книги «Мочалов актер-романтик», данной в статье, в то же время указывает на то, что наличие даже незначительных фактических ошибок снижает уровень научной работы, и предлагает всем своим сотрудникам проявлять максимальную тщательность при проверке фактов, добиваясь безупречности в этом отношении.



Борис Годунов

усмирённых умом страстей. И, наоборот, резкость мазков, нечеткость фигур точно и верно схватывает состояние мятущегося, а затем поверженного Евгения в «Медном Всаднике». Почти осязаешь ужас и потрясение человека, слышишь неистовство стихии, когда крик природы и человека уже неразделимы.

Павел Бунин работает как художник-иллюстратор. Его иллюстрации — это не изображение привычного и установившегося. Художник обладает способностью ярче раскрыть знакомое. И поэтому живет рисунок. Он и неотделим от иллюстрируемой книги и в то же время самостоятелен.

Б. Рославлева



Пугачев

ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК

Талантливый молодой питон скромно подполз к маститому зайцу.

— Начинающий я... — еле слышно прошипел он и покраснел от смущения.

— Очень мило. Очень, — задумчиво сказал косой, внимательно разглядывая блестящую чешую питона. — Вот если бы вместо этого натуралистического блеска — да скромную серую шерстку!

— Пожалуйста! — сказал питон и ликвидировал хитрые узоры.

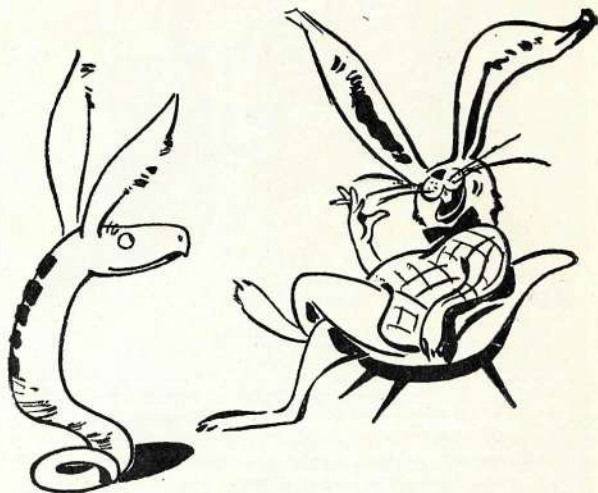
— Главное — иметь пару длинных ушей! — назидательно сказал заяц.

— Против ушей возражать трудно, — улыбнулся питон, весело помахав парой новых ушек.

— А к чему этот прямолинейный взгляд? — поморщился косой. — Не лучше ли смотреть косо?

— Конечно, лучше! — сказал питон и окосел.

— Очень мило. Очень, — снова сказал заяц, окинув пристальным взором начинающего питона от головы до хвоста. — Вот только длинноват! Хорошо бы тебя, батенька, немного сократить!



— На длине я не настаиваю, — скромно пискнул питон и сократился до размеров зайца.

— Молодец! — сказал заяц и закурил от удовольствия. — Поздравляю! Наконец-то ты нашел свое собственное творческое лицо!

ДИСКУССИЯ



Рисунки П. Бенделя

Сидели на ветке скворец и дятел. Сидели тихо, мирно, спокойно. Вдруг дятел и говорит:

— Интересно, будут ли хвосты через сто лет?

Сказал и сам испугался. Хотел взять свои слова обратно, да не успел...

— Дискуссия! — закричали сороки, и весь лес задрожал взбудораженный.

— Хвосты, пожалуй, останутся, а вот перья из них повьлезут! — подумав, сказал скворец.

— Между прочим, невежество свое лучше скрывать! — заметил дятел и процитировал слова скворца в обратном порядке.

— Факты подтасовываешь, хамло пернатое! — изобретательно сформулировал скворец.

— Дурак! — остроумно парировал дятел.

— От дурака слышу! — ловко возразил скворец и элегантно клюнул дятла по голове.

— Запрещенный прием! — с полемическим задором воскликнул дятел и нанес серию остроумных ударов, после которых скворец расстался с лучшей частью своего хвостового оперения.

Потеря хвоста благотворно сказалась на дальнейшем ходе дискуссии...

— Скворец... под-лец... — тихо скандировал дятел, лежа вверх лапками.

Их решили похоронить вместе. На панихиде те-терев говорил об их огромном вкладе в развитие критической мысли, в теорию и практику научного спора.

## МОЛОДЫЕ ХУДОЖНИКИ

Театрально-декорационная мастерская Московского художественного института имени В. И. Сурикова возникла вместе с институтом. За это время из нее вышло много ведущих художников театра, работающих в разных городах страны и за рубежом. Среди них Стенберг, Мукосеева, Сельвинская (Москва), Крюков (Новосибирск), Семизоров (Алматы), Заборов (Минск), Фаталеев (Баку), Атанасов (Болгария), Церенджабин (Монгольская Народная Республика) и другие.

За шесть лет обучения художники-декораторы получают в институте самую разностороннюю подготовку. С первого курса они выполняют общую программу Художественного института, предусматривающую длительные занятия живописью и рисунком, и в то же время не работая еще непосредственно в театральной мастерской под руководством профессора (куда они попадают с четвертого курса), делают эскизы декораций и макеты. С самого начала обучения студенту прививают понятие театрального образа, развивают его художественное воображение и только потом приступают к изучению техники сцены. С четвертого курса начинается изучение истории костюма, театра. С молодыми художниками начинает заниматься режиссер

театра. Каждый год студенты проходят практику в театрах Москвы и Ленинграда. Разнообразны поиски молодых декораторов. В своих учебных эскизах они стараются говорить языком плаката, пейзажа, монументального панно. Подчас эскизы выглядят на первый взгляд похожими на станковые произведения. Но это не значит, что они оторваны от сцены. Просто сценическое пространство, художественный образ спектакля организуется и выражается средствами живописи.

В этом году мастерскую, которой в последнее время руководит М. Курилко, заканчивают три человека. Это уже сложившиеся декораторы, с индивидуальным художественным почерком, самостоятельно оформлявшие спектакли на сцене. Лиричны декорации вьетнамца Чан Лыу Хао к пьесе «Украденная жизнь» К. Моримото.

Интересны дипломные работы Л. Свитича «Фауст и смерть» и «Хованщина».

В оформлении пьесы А. Левады художнику удалось передать беспредельность космоса, величие подвига его открывателей. По жанру «Фауст и смерть» у Л. Свитича — оптимистическая трагедия. «Хованщина» решена как народная драма. Отлично передана живописью трагическая атмосфера событий: соборные купола в багровых отсветах, лохматые тяжелые тучи над пожухлой землей и могучими бревнами скита.

Третий выпускник — С. Щербаков — подготовил в качестве дипломной работы оформление балета «Медный всадник». Защита дипломных работ прошла успешно.

Г. Загянская



Л. Свитич. Эскиз декорации к опере «Хованщина»



Все  
возрасты  
покорны...

В глазах этой старой женщины — сочувствие, сострадание, жалость к людям. Она — сама доброта. Таких старушек на Украине зовут «божий одуванчик». От всего земного, плотского, грешного давно отрешилась соседка Гоши и Лоры, находящая для страждущих ласковые слова утешения. Таким впервые возникает перед зрителями Украинского республиканского театра юного зрителя образ Тертишной в воплощении артистки Антонины Ивановны Плоткиной.

Но вот поворот сценического круга перенесет действие спектакля «Тень над переулком» в подвал дома, в квартиру Тертишной, и мы услышим холодный металлический голос хозяйки, властно наставляющей своих помощников и сообщников, во взгляде ее прочтем и силу злой воли, и изворотливость хитрого ума, и фанатическую жесточенность. И уже до конца спектакля с заинтересованным вниманием будем мы изучать этот своеобразный человеческий характер.

Он будет раскрываться все шире, глубже и вскоре окажется в центре спектакля, а борьба Гошки за освобождение Лоры от религиозного дурмана станет борьбой с Тертишной. Так прояснится основной смысл пьесы А. Милаевского, и спектакль Киевского театра прозвучит предостережением юному поколению от опасности «философии» мнимого человеколюбия и лживого утешительства сектантских



А. Плоткина



Киевский тюз: «Тень над переулком». А. Плоткина в роли Тертишной

проповедников. И актриса, создавшая образ коварной и хитрой заправилы секты, подготовит зрителей к восприятию неожиданного известия о том, что Тертишная в годы оккупации выдавала гитлеровцам советских патриотов, а теперь вовлекает подростков в свою изуверскую секту, движимая не религиозной одержимостью, а политической ненавистью к нашему образу жизни.

Плоткина освобождает эту роль от заложенных в ней мелодраматических черт. Актриса играет реалистически точно, психологически тонко, не сближаясь возможностью использовать эффектную зловещую «таинственность» роли. Достоверность и строгая сдержанность сценического почерка Плоткиной подчеркивают, что сектантские главари опасны умелой маскировкой своей преступной деятельности.

В текущем репертуаре Киевского тюза Плоткина, кроме Тертишной, играет мягкую лирическую роль советской матери в драме «Герои не умирают», мещанку Антонину в «Неравном бое», чопорную тетю Полли в «Томе Сойере», а в «Бесталанной» — Ганну, украинскую Кабаниху. Одновременно с этими ролями она играет нежную Снегурочку в сказке «Ивасик-Телесик», а в спектакле «Белая роза» создает сказочный образ красавицы, превращающейся в монахиню, в королеву, в змею, в Бабу-

Ягу... Если вспомнить, что Плоткина наряду с острохарактерной, комической Агафьей Тихоновной в гоголевской «Женитьбе» выразительно передавала романтическую окрыленность Кати в «Двух капитанах», жизнерадостность девочки Вики в «Аттестате зрелости», глубину чувств Тони в инсценировке «Как закалялась сталь», всю гамму переживаний матери Саши Тычинкина в пьесе «Сомбреро», экстравагантность американской журналистки в пьесе «Я хочу домой» и лиричность студентки Наташи в «Страницах жизни», — станет ясно, насколько разнообразны, богаты выразительные средства актрисы.

— Последняя моя «молодая» роль — в спектакле «Пароход зовут «Орленок», — рассказывает Плоткина. — Это было два года тому назад. Но мучительного для других актрис перехода на пожилые роли я не испытываю. Я ведь хитрая и с первых сценических шагов параллельно с юными и детскими ролями играла старух. К тому же я всегда стремилась к преображению на сцене своего внешнего облика, к трансформации. И потому я так люблю процесс гримировки: он помогает мне войти в жизнь создаваемого образа.

Мы смотрим на две фотографии. Они сняты в один и тот же день. Плоткина в жизни и Плоткина в роли Тертишной. Фотографии подтверждают слова актрисы.

М. Бертенсон

На картине — пейзаж Ангары. Знаменитый Падун. Природа в этом месте земного шара красива красотой силы. Всмотриваешься в падающую громаду воды — и кажется, что слышишь ее грохот. Всмотриваешься в... что такое? Там, где только что бушевал стихийной мощью водопад, — укрощенная река, Братская ГЭС и далеко к горизонту шагают мачты высоковольтных передач...

Вы осторожно смотрите на другую картину — зима во всем блеске своего молчаливого великолепия, но — мгновение... и перед вами весна, нарядная, звенящая, легкая. А вот этот орнамент — только что он был тусклым и блеклым, а сейчас его краски словно ожили...

Что же это за мгновение, которое так волшебным образом преображает картины на ваших глазах?

Мгновение существует, а волшебства нет — наука!

...Началось все с простого. Друзья — ученый и художник — летели в самолете. Взгляд Сергея Ивановича Вавилова упал на шкалу в кабине пилота — она светилась разными красками. Кроме удобства в слепом полете — это было необычайно красиво: приборы словно смотрели живыми добрыми глазами.

— Вот бы вам, художникам, такие краски! — сказал С. Вавилов.

Художник Евгений Моисеевич Мандельберг не отказался:

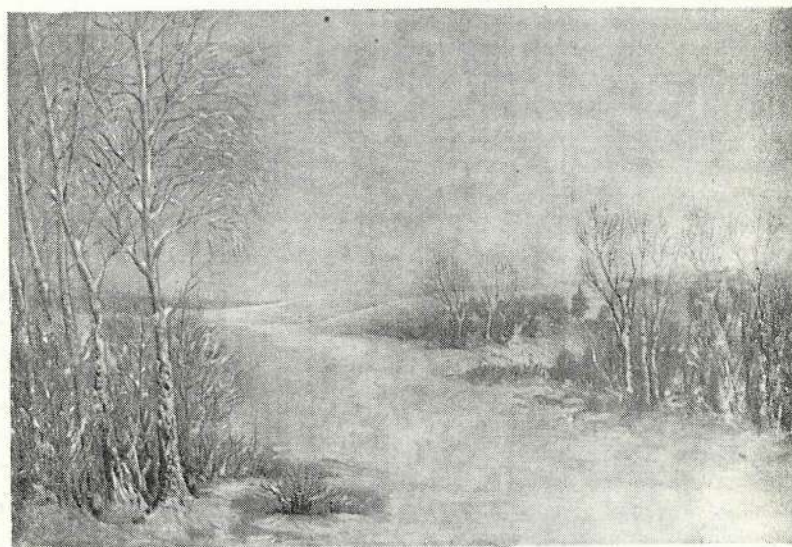
— Помогите сделать.

Так возникла сначала идея светящейся живописи, а через некоторое время, в 1941 году, и лаборатория по разработке люминесцентных красок.

Руководителем лаборатории стал художник Е. Мандельберг, научным консультантом — С. Вавилов.

В лаборатории были найдены специальные светосоставы — особые краски, которые начинали светиться, приобретая необычай-

# ЧУДО КРАСКИ



Невидимые лучи превращают зиму в лето на глазах у зрителей



ную для живописи яркость, как только на них падал ультрафиолетовый луч. Это и было тем самым прекрасным мгновением.

Об этих опытах узнал И. Берсенев. И заинтересовался. В театре им. Ленинского комсомола решили поставить «Лесную песню» Леси Украинки в светящихся декорациях.

Нельзя сказать, что первый опыт применения люминесцентной живописи в театральных декорациях был удачным: краски тогда светились только в темноте, и на фоне этих светящихся декораций и костюмов лица актеров были черными. Театр это напугало и охладило. Зато художник и ученые поняли, что дело это возможное, надо только продолжать поиски и исследования. Ведь и на первый автомобиль мы теперь не можем смотреть без снисходительной улыбки.

И вот сегодня на выставках мы видим результаты этих поисков лаборатории Е. Мандельберга.

Да и только ли на выставках! Люминесцентная живопись все больше становится делом практическим. Уже оформлены Е. Мандельбергом «Спящая красавица» в Горьковском театре оперы и балета, «Снежная королева» в Московском театре драмы и комедии и Волгоградском областном театре, опера «Морозко» в Таллинском оперном театре, «Руслан и Людмила» в Куйбышевском театре оперы и балета, «Аэлита» в Ташкентском русском театре.

Ценность этих красок для театра даже не столько в том, что они наряднее обычных. Главное — они открывают перед театральным художником новые возможности оформления спектаклей. Как легко с их помощью создавать на сцене чудеса сказки, появляться и исчезать волшебникам, преобразовывать предметы, героям, в один миг оказываться за тридевять земель, а зиме превращаться в лето. Если бы люминес-

центные краски были известны Станиславскому, он наверняка использовал бы их в «Синей птице».

Одним из самых удачных оформлений можно считать спектакль «Руслан и Людмила» в Куйбышевском театре. Весь спектакль поставлен в декорациях, написанных обычными красками. Но в каждом акте один — главный, «волшебный» эпизод — светящийся.

Так, в первой картине — это момент похищения Людмилы, во второй светилась волшебница Наина, краски оживляли и как бы пробуждали голову, вырисовывая ее контур и глаза. Ратмира во сне обольщали светящиеся девы, светились сказочные сады Черномора, сам Черномор и его свита, а среди них была реальная живая Людмила, ее костюм был расписан обычными красками.

Очень естественным — в самом прямом и точном смысле этого слова — было оформление спектакля «Тайна вечной ночи» в Центральном детском театре! Ведь на больших глубинах животные и растения люминесцируют, светятся. Свечение моря, северное сияние — это люминесценция природы.

Итак, напряженные и увлекательные поиски увенчались успехом — краски оживают и при свете, для них не нужно создавать темноту, хорошо видны лица актеров, выразительность мимики, глаз. Казалось бы, художники должны были заинтересоваться.

Но особенного энтузиазма как-то не наблюдается. Неужели неудачи первых опытов все еще держат их в нерешительности!?

У Е. Мандельберга есть книга, куда режиссеры и художники, писатели и музыканты — словом все, кто знакомится с произведениями новой живописи, заносят свои впечатления. Одна из записей — режиссера Л. Вивьена — призывает: «Скорее в театр!»

И как можно скорее!

Л. Булгак

## Вильнюс

Русский драматический театр поставил в прошедшем сезоне «Клопа» В. Маяковского. Постановка заслуженного деятеля искусств СССР Л. Лурье. Художник дипломант Ленинградской Академии художеств им. И. Е. Репина И. Иванов. Музыка композитора В. Горбульскиса. Роль Присыпкина исполняет заслуженный артист Литовской ССР В. Красильников. Роль Ваяна — К. Малых.

Академический театр оперы и балета в конце сезона показал балет «Мнимый жених» М. Чулаки. Постановка старейшего литовского балетмейстера народного артиста СССР В. Келбаускаса. В спектакле участвуют народные артисты СССР Г. Кунавичюс, Г. Сабалаускайте, Т. Свентицкайте, заслуженный артист РСФСР Ч. Жебраускас, заслуженный артист СССР Г. Банис. Дирижер заслуженный артист СССР Х. Поташинкас.

В прошедшем сезоне дебютировала как балетмейстер литовская балерина народная артистка республики Г. Сабалаускайте. Она поставила балет «Франческа да Римини». Дирижер заслуженный деятель искусств СССР Р. Генюшас.

А. Клейнас

## Пермь

Театр оперы и балета поставил впервые на своей сцене «Псковитянку» Н. А. Римского-Корсакова. Постановщик заслуженный деятель искусств РСФСР И. Келлер, дирижер Б. Афанасьев, художники Л. Савельев и С. Ганцевич, хормейстер И. Иванов.

В спектакле заняты: народные артисты РСФСР В. Попов, Н. Войкина, заслуженные артисты РСФСР Н. Сильвестрова, Т. Дроздова, А. Артемов, артисты Е. Селиванова, Л. Лубенцова, В. Хоружев, Ю. Преснов, И. Безе и другие.

А. Браташев

## Воронеж

В Музыкальном театре впервые на советской сцене состоялась премьера оперы К. Листова «Дочь Кубы».

Главные партии в опере исполняют: Н. Авдошина, Ф. Себар, Н. Шабанова, В. Арбузов, В. Егоров, А. Мелуха, В. Вржесинский, Е. Пойманов, М. Бусько, В. Рызанович. Дирижер М. Носырев, режиссер С. Штейн, художник заслуженный деятель искусств РСФСР В. Цибин, хормейстер Л. Дитко, балетмейстер Л. Таубэ.

Консультантами по подготовке оперы были поэт Энирике Пинедда Барнет и корреспондент кубинской газеты «Революсьон» Хуан Аркоча.

В. Букреев

## Чистяково

Русский драматический театр летом гастролировал в Кременчуге. В репертуаре были спектакли «Диплом на звание человека», «Чужой дом», «Потерянный сын», «Сила любви», «Светит да не греет», «Случайные встречи», «Секретное поручение», «Итальянская новелла».

После гастролей в Кременчуге театр показывал свои спектакли в районных центрах и колхозах Полтавской области.

Б. Борисов

## ПЛАНЫ МАРДЖАНОВЦЕВ

— Любимый сезон в театре ждут с волнением. Планы, мечты, надежды воплотятся в жизнь, либо... останутся несбывшимися, — заметила в беседе с нашим корреспондентом художественный руководитель театра В. Анджапаридзе. — Из этого складывается судьба театра. И горе ему, если за сезон он не подвинется ни на одну ступеньку.

Главное, в чем единодушно сходятся наши пожелания, — это плодотворно трудиться над созданием советского репертуара. И хотя не часто радуют нас драматурги, мы все же уверенно и последовательно подвигаемся вперед.

Очень удачным оказалось наше сотрудничество с молодым драматургом Н. Думбадзе. Увлеченно работает сейчас театр над новой его пьесой «Я вижу солнце» — о становлении настоящего характера, о формировании замечательных качеств советской молодежи в нелегких условиях войны и послевоенных лет. Спектакль ставит Г. Лордкипанидзе, который опять является и соавтором драматурга.

Над спектаклем о современности работает заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист ГССР А. Чхартишвили. «Жизнь побеждает» — так условно назван пока этот спектакль, который составляют несколько новелл молодых авторов — О. Габронидзе, О. Иоселиани, А. Сулагаури.

Мы приняли к постановке пьесу «В гуще жизни» одного из популярных грузинских драматургов П. Какабадзе.

О современности пишут для театра Р. Тамбукашвили, Р. Эбралидзе.

Так что сезон сулит нагрузку немалую. Но нашему театру не пришлось работать вполсилы, тем более, что труппа в большинстве своем состоит из молодежи. Среди них есть интересные актерские индивидуальности, и я не решилась бы кого-нибудь выделить — ведь каждый обладает своими неповторимыми достоинствами, а творческий счет театра к ним достаточно велик. Мы, например, считаем возможным принимать к постановке пьесы с «прицелом» на определенных исполнителей.

Много предстоит поработать в сезоне, конечно, и нашим «старикам». Думается, что с большим интересом встретят зрители новые работы старейших мастеров грузинского театра. Для народного артиста СССР В. Годзиашвили будет поставлен «Король Лир», над спектаклем работает режиссер А. Чхартишвили. Г. Лордкипанидзе ставит «Визит старой дамы», где главную роль будет играть народная артистка ГССР С. Такайшвили.

Вы заметили, очевидно, что мне пришлось повторить фамилии постановщиков. К сожалению, и в нашем театре ощущим «голод» на молодых режиссеров. Правда, теперь появляются новые имена — очень интересно выступил с самостоятельным спектаклем наш ассистент режиссера А. Кутателадзе. В новом качестве покажется в бу-



Народная артистка СССР Верико Анджапаридзе

Фото В. Перельмана

дущем сезоне и наш замечательный художник О. Литанишвили, — но на этот раз он будет ставить спектакль.

В новом сезоне хотим пойти на эксперимент — пригласить в театр молодых режиссеров из грузинского кино, там появились интересные, ищущие люди.

В октябре общественность республики широко отмечает девяностолетие со дня рождения крупнейшего театрального деятеля — К. Марджанишвили. Для нашего театра это праздник вдвойне. В дни юбилея мы сыграем «Ури-

ля Акосту» в том составе, который видел сам основатель нашего театра. А к концу сезона мы предполагаем восстановить спектакль в первой режиссерской редакции К. Марджанишвили, но играть уже будет молодежь.

Если же говорить о моих личных планах (хотя, как тут провести границу, разве план театра не становится для каждого личным!), то с нетерпением жду возможности начать работу над «Матушкой Кураж». Замечательная пьеса Б. Брехта тоже включена в наш репертуарный план.

## Сухуми

Свои первые произведения Михаил Александрович Лакербай опубликовал сорок лет тому назад в газете «Апсны», которую редактировал основоположник абхазской литературы Д. И. Гулиа. Это были патриотические стихи, критические и публицистические статьи, смело звучавшие в годы антинародного меньшевистского режима.

Многое сделал М. Лакербай для абхазского национального театра. Его комедии «Потомок Гечей», «В овраге Сабыды» и историческая драма «Данакай» прочно вошли в репертуар театра, сыграли большую роль в формировании его творческих принципов. В комедии «В овраге Сабыды», написанной в конце 30-х годов, правдиво отражены социалистические преобразования в колхозной деревне, интересно выписаны образы колхозников, строящих новую жизнь. Нерушимой дружбе двух братских народов — грузинского и абхазского, издавна плечом к плечу борющихся против общих врагов, посвящена драма «Данакай».

Писал М. Лакербай и для музыкального театра. Композитором А. Баланчивадзе на текст М. Лакербая была написана комическая опера «Мзия», поставленная на сцене Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили. В театре грузинской музыкальной комедии В. Куртиди «Хаджарат» (либретто М. Лакербая), которая с успехом шла в течение ряда лет.

Большую популярность принесли писателю многочисленные «Абхазские новеллы» с сюжетом, взятым из народных сказаний. Перу М. Лакербая принадлежат «Очерки истории абхазского театрального искусства», книги «Из истории абхазского театра» и «Народный певец-сатирик» — художественный очерк о народном певце-сказителе Ачба.

Недавно литературная и театральная общественность отметила 60-летие со дня рождения и 40-летие творческой деятельности Михаила Александровича Лакербая.

А. Дanelьян

## Кафан

В театре им. А. Ширванзаде состоялась премьера инсценировки «Опекун», которая создана и поставлена молодым актером театра В. Газияном по мотивам романов А. Ширванзаде.

А. Кочарян

## Советская Гавань

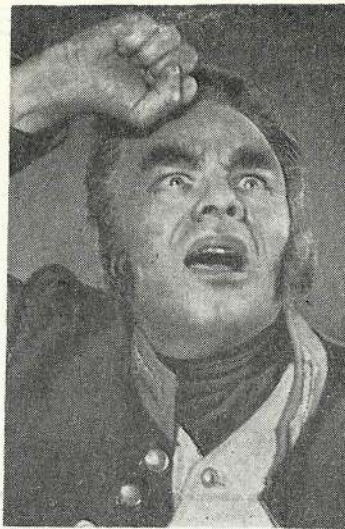
Театр Тихоокеанского флота во время летних гастролей побывал во Владивостоке, Корсакове (на Южном Сахалине) и на Камчатке. Регулярно проводились встречи на кораблях и в воинских частях с личным составом.

В. Акулов

## Брянск

Открылась выставка работ театрального художника Леонида Захарова. На выставке кроме эскизов декорации к спектаклю «Эхо брянского леса», «Именем революции», «Обрыв» представлены пейзажи и портреты.

А. Кравцев



«Ревизор». Городничий



«Игра без правил». Малинин

1962 год для Никифора Григорьевича Колофидина — трижды юбилейный: исполнилось 60 лет со дня рождения, 35 лет жизни в театральном искусстве и 10 лет работы в Центральном театре Советской Армии.

Н. Колофидина в театре любят и уважают, он пользуется большим доверием коллектива, он — бессменный член Художественного совета, председатель товарищеского суда, неоднократный член партбюро театра. В 1927 году котельщик Красноярских железнодорожных мастерских Никифор Колофидин впервые переступил порог самодеятельной сцены. С 1928 года Н. Колофидин становится актером Красноярского театра.

Первая профессиональная работа Н. Колофидина — роль Василия Новикова в пьесе В. Киршона «Рельсы гудят».

С 1928 по 1930 — работа в городах Сибири. Годы 1931—1934 — Ногинск, Москва — театр Ленсовета, театр Рабтемаса, и с 1935 года — 17-летняя плодотворная работа в театрах Дальнего Востока.

Здесь пришли зрелость, мастерство, признание, популярность и большая любовь зрителя.

Среди бесчисленного количества сыгранных Колофидиным ролей — солдат Шадрин, Семен Котко — в «Шел солдат с фронта», Белугин, Отелло, два Вершинина — Чехова и Вс. Иванова, Протасов, Куроплепов, Городничий, Тетерев в «Мещанах» (работа эта удостоена Государственной премии) и ряд других. В 1947 году Никифор Григорьевич удостоивается звания заслуженного, а в 1950 — народного артиста РСФСР. Он депутат трех созывов Краевого Совета.

С 1952 года Н. Колофидин — в ЦТСА. Коллектив большого столичного театра с большой радостью и дружелюбием принял его в свою семью. В первой же роли — Городничего — актер великолепно, как говорится, «прозвучал» не только внутри своего театра, но и на широком московском зрителе, в мнении общественности столицы.

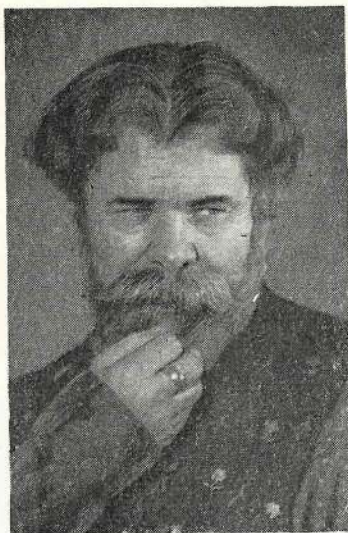
За десять лет в Центральном театре Советской Армии Никифор

Ч е л о в е к





«Камни в печени». Калиберов



«Не было ни гроша, да вдруг алтын». Епишкин

Григорьевич интересно сыграл много ролей: контрадмирала Щербака в «Караване», командующего армией в спектакле «Люди, которых я видел», Калиберова из «Камни в печени», профессора Серебрякова во «Внуке короля», полковника Малинина в «Игре без правил». Снимался в фильмах: «Мать», «Опасные тропы», «Прыжок на заре».

В чем особенность колофидинского дарования? Все герои Колофидина значительны по своему существу, но в то же время предельно просты. Ему нет надобности хитрить в своем творчестве, эксплуатировать актерскую технику, они, эти колофидинские образы, легко и свободно, как бы сами по себе, рождаются на сцене и в кино, они убедительны и доходчивы, наполнены плотью и кровью, по-настоящему реалистичны и дышат живым человеческим дыханием.

Шестьдесят лет — возраст ответственный и зрелый. Накоплен

огромный житейский и профессиональный опыт, хочется полнокровно выразить его в новых и новых работах. Подчас предлагаемые роли малозначительны, мелковаты, одеяния этих не всегда драматургически полноценных персонажей явно бывают узковатыми на широких колофидинских плечах, трудно в этих ролях излить душу, с головой уйти в работу с полной самоотдачей, без ограничений...

Никифор Григорьевич мечтает о шекспировских героях, о роли короля Лира.

Для стиля работы и житейского обхождения Колофидина характерна предельная скромность, простота, отсутствие фальши, гонора, рисовки. Он живет и творит с открытым сердцем, без лукавства и хитроумия, в постоянном и добром общении с людьми. Это редкий человеческий дар.

Г. Румянцев,  
актер ЦТСА

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

### Минск

В Государственном русском театре БССР имени М. Горького поставлена пьеса А. Мовзона «Под одним небом». Режиссер Я. Яров, художник В. Клещевский.

В спектакле наряду с ведущими мастерами сцены, народным артистом БССР Г. Кочетковым, заслуженным артистом И. Рожбой, артистом С. Янковским, занята и молодежь: выпускница Белорусского театрального института В. Масумян, З. Осмоловская, Ю. Степанов, Л. Былинская.

А. Кучар

### Махачкала

Дагестанский русский драматический театр им. М. Горького в четвертый раз гастролировал в Донбассе. Репертуар гастролей — «Игра без правил», «Барабанщица», «Северная мадонна», «Потерянный сын», «Неправильное воспитание», «Винтовка 492116», «Опасный возраст», «Сказка зимней ночи».

Артисты побывали в крупных городах, шахтерских поселках и колхозах.

А. Богачев

### Уфа

Башкирский театр оперы и балета поставил оперу К. Листова «Дочь Кубы». Дирижер И. Альтерман, режиссер А. Вакалейников, художники А. Шелковников и В. Плекунов, хормейстер Л. Исаккова, балетмейстеры В. Гонсалес, И. Хабиров.

В основных партиях выступили М. Ланда, В. Купорин, В. Рансов, М. Салигаскарова, П. Аникиенко, П. Кукотов, М. Тагирова, Ш. Кульбарисов, Л. Морозов.

Р. Хайруллин

### Саранск

На сцене Мордовского музыкально-драматического театра поставлена опера на мордовском диалекте «Нормальня» мордовского композитора заслуженного деятеля искусств РСФСР народного артиста МАССР Л. Кирюкова, либретто М. Вебана.

Режиссер заслуженный деятель искусств РСФСР лауреат Государственной премии М. Ожигова. Художники — Е. Никитина и А. Булычев. Дирижер — В. Тимофеев.

Музыкальная труппа театра гастролеровала со спектаклями «Риголетто» и «Севильский цирюльник» в сельских районах и в Костроме.

Драматическая труппа гастролеровала в Дзержинске и в глубинных селах республики.

А. Сернова

### Ташкент

Хореографическое училище при Узбекском театре оперы и балета имени Алишера Навои показало балет «Компелия».

Постановка заслуженного артиста РСФСР А. Горского и А. Кузнецова. Дирижер Д. Абдурахманова. Педагоги-репетиторы Е. Новиков, Э. Оскина и Г. Ижицкий.

В ролях выступают учащиеся — Н. Якубов, В. Корсунцев, Р. Муратов, В. Ефанова, Х. Ишанова, Т. Подгурская, В. Немилло, В. Усманова, П. Долгополова и другие.

К. Ахмеров

С ОТКРЫТОЙ ДУШОЙ



«Орлиное племя», Шушан — Е. Алтухова

154

*Спектакли  
Свердловской  
оперы*



«Бравый солдат Швейк».  
Швейк — Г. Зелюк, Лукаш — О. Кленов



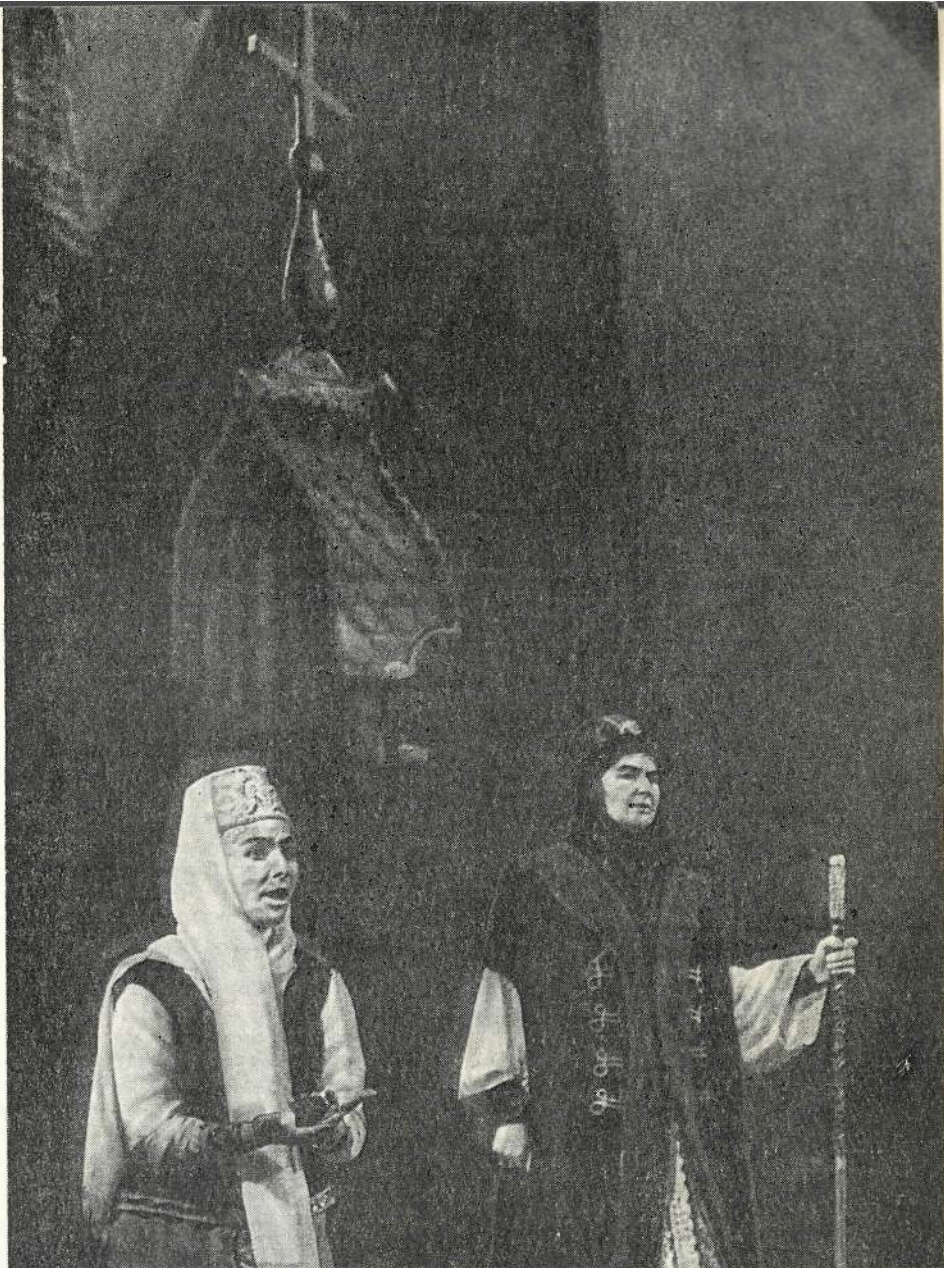
«Заза». Заза — А. Поставкина



«Янко-музыкант». Марыся —  
Н. Меновщикова, Янко — В. Круглов



«Пер Гюнт». Пер Гюнт — В. Крупчаткин, Ингрид — К. Герменская



«Опричник». Наталья — Э. Софонова, Морозова — Е. Алтухова  
Фото Я. Коганского и Н. Шапиро

На гастроли в Москву Свердловский театр оперы и балета им. А. В. Луначарского привез отличную труппу и оригинальный репертуар: «Опричник» П. И. Чайковского, «Заза» Р. Леонковалло, «Янко-музыкант» В. Юровского, «Бравый солдат Швейк» А. Спадавецкиа, «Тропой грома» М. Магиденко, «Пер Гюнт» Э. Грига, «Отелло» Д. Верди, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. Если к этому добавить упорные режиссерские поиски современных средств художественной вырази-

тельности, то успех гастролей станет вполне понятным.

— В этом году мы празднуем свое пятидесятилетие, — сообщил нашему корреспонденту главный режиссер М. Л. Минский. — Уже сегодня готовимся к проведению юбилейной декады, в репертуар которой войдут лучшие спектакли последних лет. Гастроли в столице — ответственный этап в нашей подготовке к празднику.

В основном планы театра связаны с расширением диапазона нашего репертуара. Ведь творче-

## Казанские „Коллеги“

ские возможности труппы тогда проявляются полнее и ярче, когда на сцене идут произведения композиторов разных эпох, когда театр способен обращаться и к русской и к зарубежной классике. У нас же пока преобладает «век XIX».

В первой половине сезона театр покажет два новых спектакля — оперу С. Прокофьева «Дуэнья» и написанную для нашего театра свердловским композитором Кларой Кацман оперу «Половодье» по мотивам рассказов уральской писательницы О. Марковой о жизни сегодняшнего села.

В плане театра — опера «Орфей» Глюка. Таким образом, мы рассчитываем пополнить свой репертуар произведениями как XX, так и XVIII веков.



Главный режиссер Свердловского театра оперы и балета М. Минский.  
Дружеский шарж И. Шмидта

Думается, что интересным спектаклем будет опера М. П. Мусоргского «Хованщина», которая очень хорошо расходитя по голосам наших певцов.

До конца сезона предполагаем возобновить постановку балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» и поставить балет на современную тему.

Но, конечно, главная наша работа — не ослаблять усилий по созданию советского репертуара. В Москве у нас состоялись интересные встречи с композиторами. Результатом этих встреч будут спектакли о современности.

Давно, очень давно не было такого приподнятого праздничного настроения в Казанском Большом драматическом театре имени В. И. Кавалова, какое царило на спектакле «Коллеги» В. Аксенова и Ю. Стабаваго.

Спектакль отлично поставил многоопытный режиссер Л. Литвинов, ему помогал И. Ингвар. С большой изобретательностью, вкусом и лаконичностью сделал декорации Э. Гельмс.

Самое привлекательное в спектакле — молодость, юношеская непосредственность, хорошее романтическое восприятие жизни.

Три друга, три молодых специалиста-медика вступают в самостоятельную жизнь. Как по-разному входят они в нее, делают свои первые шаги, как неодинаково складываются их судьбы! И все же в этой «различности» есть общее, объединяющее их: неумная любовь к жизни, стремление к действию, желание скорее найти свой путь.

Удивительные подчас совпадения случаются в театре. Так же, как главные герои спектакля, их исполнители вместе в прошлом году окончили студию при театре. Вместе были приняты в коллектив и вместе... почти ничего не играли. И, наконец, одновременно получили большие роли и хорошо сыграли их!

Когда впервые появляется на сцене Ю. Доронченко (Саша Зеленин), сразу понимаешь, что перед нами точно сошедший со страниц повести В. Аксенова «Коллеги» один из ее героев — немного смешной, худощавый, небольшого роста, очень вежливый. Даже не верится, что этот юноша с подслеповатыми глазами способен на подвиги во имя спасения жизни человека. Ю. Доронченко отлично передает непосредственность, искренность, увлеченность, которые присущи Саше.

С удивительной простотой держится на сцене В. Кешнер (Алексей Максимов). Он не поддался искушению изображать эдакого зеленого скептика, разочарованного в жизни, потерявшего всякую веру в людей. Хотя поначалу Максимов — Кешнер и вызывает даже какую-то антипатию своей резкостью, до предела вздорными суждениями, грубостью. Но артист постепенно раскрывает душевное богатство своего героя, подчеркивая, что скептицизм — это лишь наигрыш, наносное.

Любимец девушек, балагур, гитарист и исполнитель легких песенок, словом, «свой в доску» — таким предстает перед нами Владька Карпов. Но это, как говорится, одна сторона медали, и не самая ценная. Ю. Федотов, с увлечением поющий песенки, с милой непосредственностью отпускающий направо и налево шутки и остроты, не забывает о главной задаче: раскрыть духовную красоту Владьки, который, пожалуй, более, чем другие, наделен противоречивыми чертами. «Рубаха-парень», любящий повеселиться и в то же время обладающий упорным, волевым характером, которому «сам» Адамян предсказывает большое будущее хирурга; вечно высмеивающий всех, даже своих друзей, и человек, с большой душевной теплотой относящийся к людям... Именно таким и выглядит со сцены Карпов.

К числу лучших достижений спектакля надо отнести образ Дампфера, созданный Я. Мацкевичем. И персонаж и его исполнитель далеко ушли по своему возрасту от молодежи. Но одно дело — год рождения, а другое — душа...

Поначалу, впрочем, Дампфер — Мацкевич производит впечатление «сухаря», канцеляриста, к которому молодые друзья не испытывают никаких симпатий. Но за суровостью и строгостью скрывается красивая душа умного человека, прожившего большую и трудную жизнь.

В новой постановке много исполнителей, о каждом из них можно сказать немало хорошего. Вот, к примеру, Г. Егоров. Своего однофамильца, председателя Круглогорского поселкового Совета, он наделяет простотой русского характера, широкой натурой сильного и волевого человека.

Большие симпатии вызывает у зрителей образ чудесной девушки Инны, созданный Л. Маклаковой.

Конечно, в спектакле есть и недочеты, режиссерские и актерские промахи, но они как-то остаются в тени, когда смотришь или вспоминаешь отличных казанских «коллег».

С. Антонов

## Библиотека имени Хмелева

На столике у входа выстроились красные томики Романа Роллана. Рядом записка: «Сердечно поздравляю вас и всех товарищей — организаторов первой Московской библиотеки на общественных началах с годовщиной работы. Желаю больших успехов в благородном деле воспитания человека коммунистического общества». Полное собрание сочинений Романа Роллана — очередной дар библиотеке, ибо вся эта необычная библиотека состоит из дарственной литературы. Столики, стенды, стеллажи, этажерки — все это сделано руками энтузиастов-общественников Свердловского района столицы.

Пенсионеры и домашние хозяйки, пионеры и школьники, комсомольцы, студенты, рабочие Свердловского района горячо откликнулись на это начинание и вложили в это полезное дело свои силы.

Много ценных изданий подарило библиотеке ВТО. Более ста томов передано Московским Художественным театром. В библиотеку поступают и «личные дары» от артистов театра.

Пластинки с записью русской классической музыки подарил библиотеке артист Ю. Ларионов. Сын Хмелева подарил большой портрет Вл. И. Немировича-Данченко. На портрете надпись: «Достойному продолжателю традиций Художественного театра». Этот портрет подарил когда-то Немирович-Данченко Николаю Хмелеву.

В библиотеке решено ежегодно устраивать вечера памяти Хмелева. На таких вечерах выступают и те, кто работал с Хмелевым, — А. Тарасова, М. Яншин, И. Раевский, Г. Рошаль, В. Комиссаржевский.

Из Свердловска пришла посылка. В ней — все театральное наследство известного свердловского

режиссера Круковского, которое его жена передает библиотеке имени Хмелева.

Все больше и больше людей идут на огонек этой первой в Москве библиотеки-читальни на общественных началах, у входа в которую висит мемориальная доска с именем Николая Павловича Хмелева.

М. Зотова

## Мастерская слова

Не так давно крупнейшие мастера советского театра обратились в Президиум ВТО с письмом, в котором выражалась тревога по поводу низкого уровня культуры сценической речи.

Вскоре при Президиуме ВТО был организован методический совет, который по специальной программе проводит в театрах занятия по сценической речи. Председателем методического совета является М. О. Кнебель.

В ВТО уже состоялось открытие лаборатории-семинара по культуре сценической речи. Семинар рассчитан на два года. Практические занятия проводятся два раза в неделю.

Доклад «Слово в спектакле» сделал на открытии семинара народный артист СССР В. Топорков. Участниками семинара являются актеры московских театров. Многие из них были на протяжении ряда лет консультантами по сценической речи в своих коллективах. Лаборатория-семинар работает под руководством заведующей кафедрой сценической речи ГИТИС И. П. Козляниновой, профессора Е. Ф. Сарычевой и старшего педагога студии МХАТ О. Ю. Фрид. Основная цель работы лаборатории — подготовить для театров кадры педагогов сценической речи.

Методический совет обратился ко всем московским театрам с призывом начать борьбу за культуру слова на сцене. Члены методического совета и специалисты из института русского языка Академии наук просят и проанализируют ряд спектаклей.

Первое обсуждение состоялось в Центральном детском театре

Е. Маленко



— Молодцы наши.  
— Дают жизни!

Рисунок В. Дургина

# афиши на пяти языках

**Т**еатральная жизнь Сухуми многообразна. Бывают такие недели, когда на рекламных щитах одновременно появляется несколько афиш, оповещающих о постановках на русском, грузинском, абхазском, армянском и греческом языках. Рядом с абхазским и грузинским составами Государственного драматического театра успешно работают греческий и армянский драматические коллективы Дома народного творчества. А менее года назад при городском Доме культуры имени А. М. Горького родился русский народный театр комедии и миниатюр. В дни работы XXII съезда КПСС коллективу, объединяющему более 50 любителей, было присвоено звание самодеятельного народного театра комедии и миниатюр.

Плодотворно работает греческий коллектив любителей. За пять лет своего существования он осуществил постановки: «Трихский мост» Ф. Канониди, «Голфо» П. Пересиади, «Лазар-ага» Ф. Фотиади, «В добрый час» В. Розова, «Намус» А. Ширванзаде, «Лири старика Никола» и «Любовь пастушки» Д. Коромила, «Медвежий лог» М. Кильчичакова.

Спектакли поставлены самодеятельными режиссерами Д. Бумбуриди, Н. Ляйлясом и заслуженным деятелем искусств Абхазской АССР Г. Суликашвили.

В коллективе свыше 30 человек, любителей сцены — рабочих, служащих, педагогов, врачей, домохозяек. В дни празднования сорокалетия Советской Абхазии участнице коллектива О. Панкозиди было присвоено звание заслуженной артистки республики. Свои работы коллектив показывал в Аджарии и Краснодарском крае.

Недавно выпущен новый спектакль — трагедия Софокла «Электра» (перевод текста с древнегреческого на новогреческий язык сделал местный учитель Манолис Митафиди).

Спектакль поставлен режиссером Г. Суликашвили, три года назад осуществившим постановку «Медеи» Еврипида в Абхазском театре. Заглавную роль с большим успехом исполнила Т. Чакуриди.

А. Данельян



Сухуми. Греческий народный театр. «Электра». Хрисофемиди — В. Фелуди, Электра — Т. Чакуриди

Фото М. Тарасова



# НАРОДНЫЙ ТЕАТР

**В СССР работает уже более 500 народных театров, и число их быстро растет!**

**Помогать им — долг мастеров профессионального театра.**

**В журнале «Театр» третий год существует раздел «Народный театр», призванный передать любителям опыт мастеров сцены.**

**В разделе «Народный театр» читатель найдет: новые пьесы, статьи и очерки о работе народных театров и художественной самодеятельности, рецензии о премьерах, советы крупнейших мастеров сцены любителям, сообщения с мест, переписку с читателями.**

**Несомненный интерес представляют для любителей театра и остальные разделы журнала.**

**Журнал «Театр» — не узкопрофессиональное издание, это ежемесячное, универсальное, богато иллюстрированное театральное обозрение, охватывающее широкий круг вопросов советской и мировой театральной культуры.**

**Это издание необходимо каждому человеку, желающему быть в курсе развития советского искусства, систематически повышать свой культурный уровень.**

**Подписывайтесь на «Театр»!**

ШАРИФ ХУСАИНОВ

# ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ



ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Старуха.  
Женщина с сумкой.  
Женщина с ребенком.  
Просто женщина.  
Он.

Драматическая сцена

Остановка автобуса. Под навесом для пассажиров длинная скамья, на которой сидит Старуха. Рядом с ней на скамье будильник.

Время — летнее.

Входит Женщина с сумкой.

Женщина с сумкой. Добрый день, бабушка! Далеко едем?

Старуха. Никуда, милая, я не еду. Я встречающая. А ты чья будешь?

Женщина с сумкой (*садясь рядом со Старухой*). Из Петровки я, в райцентр еду. Не знаешь, когда автобус будет?

Старуха (*посмотрев на будильник*). Через полчаса должен быть.

Женщина с сумкой. Кого встречаешь?

Старуха. Сына, миленькая, встречаю. Пропавшего!

Женщина с сумкой. Это как?!

Старуха. А вот так. Думали, он погиб. На войне. А он, мой соколик, вовсе, оказывается, и не погиб. Жив, оказывается. И вот, пожалуйста, — едет!

Женщина с сумкой. Это через столько лет-то?!

Старуха. Да! (*Развязывает узелок.*) У вас там, в Петровке, разве не слышали?



(Из узелка достает сложенную газету, развертывает и отдает.) Ты, чай, грамотная. На, читай... Вот здесь.

Женщина с сумкой (читает). «Двадцать лет спустя. В годы Великой Отечественной войны товарищ Сидоров А. П. был захвачен в плен. После победы над фашистской Германией его отправили в США, где пытались завербовать в американскую разведку. Шестнадцать лет товарищ Сидоров томился на чужбине, но никакие посулы, никакие угрозы не смогли сломить волю советского патриота. И вот весной этого года ему удалось сообщить о себе Советскому посольству в Вашингтоне. Наступил долгожданный день — наш мужественный земляк вернулся на Родину. Через два-три дня он выедет в поселок Дубовик. Там живет его семья, с которой он не виделся почти двадцать лет». Да-а! Действительно!

Старуха. А ведь все точно подсчитали! Скоро будет ровно двадцать лет. Аккурат перед уборкой его взяли. В сорок первом. Тогда ему было восемнадцать...

Женщина с сумкой. Вот радость, бабушка! (Взгляд на газету.) Жаль, портрета не поместили.

Старуха. Скоро самого увижу...

Женщина с сумкой. Телеграмму, что ли, прислал?

Старуха. Какую?

Женщина с сумкой. Ну, чтобы встречали. Откуда узнала, что сегодня приедет?

Старуха. А я, милая, уже третий день караулю. Как пришла газета, так и хожу. Автобус из Москвы приходит в три, а я вот сижу с утра. Вдруг на попутной машине вздумает приехать. Ведь, чую я, рвется у него сердце к матери родимой.

Женщина с сумкой. Так, значит, никакой телеграммы не было!

Старуха. Нету. И зачем? (Показывая на газету.) Вот же сказано: через два-три дня выедет в поселок Дубовик.

Женщина с сумкой. Какая ты счастливая, бабушка! Дождалась все-таки...

Старуха. Дождалась!

Женщина с сумкой. А с фронта писал?

Старуха. А как же, милая, конечно, писал, (Роясь в узелке.) Видишь, сколько писем! Вот это, в синем конверте, — самое первое. А этот треугольничек — последнее. От десятого сентября сорок первого года.

Потом пришли немцы, и больше писем не было. Ни одной строчки не было. И только в сорок четвертом году бумагу принесли.

Женщина с сумкой. Какую бумагу?

Старуха. А какие в те годы приносили бумаги!

Женщина с сумкой. Похоронную?..

Старуха. Ну да! (Достает из узелка пожелтевший листок и отдает женщине с сумкой.) Вот... «В боях под Ленинградом ваш сын, гвардии рядовой Сидоров Алексей Павлович погиб смертью храбрых». Так здесь написано?

Женщина с сумкой (прочитав извещение, начинает сверять его с газетой). Да, только в газете имя-отчество не полностью указано.

Старуха. У них, в газете, места мало...

Женщина с сумкой. Чудеса, ей-богу! И похоронная пришла, а он жив! И домой едет.

Старуха. Мало ли ошибок бывает. Ты вот чему удивляйся: ведь и могилу нашли... В прошлом году съездила и собственными глазами видела. Там одна деревня есть, недалеко от Ленинграда. А в этой деревне школа. И вот во дворе этой самой школы могилу нашли. Пионеры за ней следят. Ну, цветы там поливают... А на камне так и написано: Сидоров Алексей Павлович.

Женщина с сумкой (насторожившись). И что же?

Старуха. Другой, выходит, там похоронен. Мало ли на свете людей с одинаковым именем. А мой вот — едет! Как бы отец обрадовался...

Женщина с сумкой. Помер?

Старуха. Давно, миленькая. Еще при фашистах. Не выдержал он...

Женщина с сумкой. Да, тяжелые были времена...

Старуха. Что же поделаешь, милая. Тогда всем было тяжело. Потому она и война. Чай, помнишь... Ты при немцах тут была?

Женщина с сумкой. Я, бабушка, эвакуировалась тогда.

Старуха. Э-э, тогда ты ничего не видела, милая. Перед уходом все они подождли, окаянные. От поселка одна наша Заречная улица осталась. Все дотла сгорело. А фабрику они взорвали... Сейчас посмотришь на поселок, и трудно даже поверить, что здесь война была. Вон какую фабрику отгрохали — любо посмотреть. А дорогу какую провели! Ведь здесь были окопы.

Женщина с сумкой. Дорогу-то провели, только вот автобусы редко ходят...

Старуха. Вот-вот. Мы всегда недовольны бываем, всегда ворчим. То автобусы редко ходят, то хлеб в магазине вчерашний... А вот мой Павлуша, умирая, сказал: корочку хлеба бы, Пашенька, тогда бы я дождался наших. Я все на еду обменяла... Вот едет сыночек, а ведь не знает, что лисапеда его уже нету. Обменяла я его. На пять фунтов муки. Уж больно он у меня на лисапед кататься любил. Придет, бывало, с работы, кое-как поужинает и давай поселковых девчат катать! А однажды и меня, старую, соблазнил. Умора, ей-богу! Ух и озорной же был он у меня! Посадил меня на этот самый лисапед и давай! Испугалась я... Сыночек, говорю, ради бога, останови, не то со страху умру. А он, значит, обнял меня вот так и говорит: «Не умрешь, мама!» И еще шибче крутит. Весь поселок смотреть вышел. И что это мне вдруг на лисапед захотелось покататься — ума не приложу!.. Жалею вот сейчас, зря я его на муку обменяла.

Женщина с сумкой. Да будет тебе жалеть, бабушка! Приедет и купит новый.

Старуха. Когда еще он купит?.. Но я у соседа попрошу сегодня. У него хороший лисапед, новый.

Женщина с сумкой. Зачем?

Старуха. Как — зачем! А ежели ему вечерком покататься будет охота?.. (Пауза.) Кое-что из его вещей я все же поберегла. И коньки висят на чердаке. Потом у него рубашка была одна. Как она называется?.. Ну, в полоску? Моряки в ней ходят. До чего же любил он в этой рубашке ходить! Я ее в сундуке храню. А как станет тоскливо — так достаю из сундука и кладу под голову. Чтобы приснился...

Женщина с сумкой. И что же — помогает?

Старуха. Да, иногда снится он мне...

Входит Женщина с ребенком. Несколько секунд стоит задумавшись, затем медленно отходит в сторону и садится на землю.

Женщина с сумкой. Что сюда не идешь?

Старуха. Тише!.. Тоже встречать пришла... Муж у нее без вести пропал, в сорок третьем.

Женщина с сумкой. Чего же сторонится людей?

Старуха. Видишь ли, у нее муж тоже

был Сидоров. У нас тут почитай, полдеревни Сидоровых... А звали его Андреем Петровичем.

Женщина с сумкой. Так, выходит...

Старуха. Да, она думает, что это ее муж едет.

Женщина с сумкой. А ребенок чей?

Старуха. Свой.

Женщина с сумкой. За второго вышла?

Старуха. Тсс!

Женщина с сумкой (догадавшись). Как же она?..

Старуха. Дьявол ее попутал. Видишь ли, инженер приезжал к нам...

Женщина с сумкой. Вот бесстыдная!

Старуха. И еще одна ждет... У той жених не вернулся. Вот идет...

Входит Просто женщина. Тихими шагами, как тень, проходит она к телеграфному столбу и, прислонившись, смотрит на дорогу.

Старуха. Так ни за кого и не вышла.

Женщина с сумкой. Наверно, желающих не было. После войны таких много.

Старуха. Желаящий нашелся бы. Ведь она у нас на фабрике грездовая. Даже в газете про нее писали. Сама не хочет. Видать, больно крепко любила. Забыть не может...

Женщина с сумкой. А кто был ее жених?

Старуха. Тоже Сидоров. Звали его Петр Афанасьевич. Ну, она надеется, что в газете перепутали, дескать, вместо П. А. написали А. П. Надежда всякому сладка — пусть надеется. А тем временем, может, и ее любимый найдется. Может, мой сын что-нибудь про него знает... (Смотрит на будильник.) Вот и времечко незаметно прошло за разговором. Скоро и автобус придет... Месяц отдохнет сынок, а там и свадьбу сыграем. Девушку я уже заметила.

Женщина с сумкой. Ты уже прямо, бабушка, успела и девушку выбрать! Ведь еще неизвестно, кто приедет. Вдруг это не твой сын. Вдруг это ее муж. (Показывает на Женщину с ребенком.)

Старуха (уверенно). Нет, мой сын! Я ведь знала, что он жив. По секрету тебе скажу: у него в прорези рубашки — молитва.

Женщина с сумкой. Молитва?

Старуха. Есть такие две молитвы. Что бы ни случилось — все равно встретятся.

Вот я одну и зашила своему соколику в про-  
рез рубашки, а другую положила в склянку  
и закопала на огороде. Вот почему возвра-  
щается мой сын! Молитва его притягивает...

Пауза.

Женщина с сумкой (*выходит из-под  
навеса и, посмотрев на дорогу, подходит к  
Женщине с ребенком*). Как же это у тебя  
получилось, а? Ты бы хоть этого не допу-  
стила. (*Показывает на ребенка.*) На что он  
тебе понадобился?!

Женщина с ребенком безучастно отворачивается.

Да, нехорошо, конечно, нехорошо... (*Подхо-  
дит к Старухе.*) Гордая! Даже разговари-  
вать не хочет. (*Садится рядом со Стару-  
хой.*)

Старуха. Ты так не говори. Она не гор-  
дая. Она очень скромная.

Женщина с сумкой. Нажила без му-  
жа ребенка — хороша скромница! У нас то-  
же в деревне есть одна. Такая шлюха —  
всех подростков развращает. Но та хоть  
детей не наживает. А эта... Нажить с кем-то  
ребенка и пойти мужа встречать — слыхан-  
ное ли это дело! До чего нынче нахальные  
женщины пошли! Другая бы на ее месте от  
позора удавилась, а она — хоть бы что.  
(*Женщине с ребенком.*) Может быть, ты ду-  
маешь, что муж тебе спасибо скажет?..

Женщина с ребенком (*внезапно*).  
Замолчи!.. (*Прижав ребенка к груди, встает,  
подходит к Женщине с сумкой.*) У тебя дети  
есть?

Женщина с сумкой. Есть!

Женщина с ребенком. И муж  
есть?

Женщина с сумкой. Неужели нет?  
Я — не шлюха, чтобы без мужа детей  
иметь.

Женщина с ребенком (*тихо, задум-  
чиво и с обидой*). Да, ты не шлюха, у тебя  
есть муж. Ты с мужем живешь, каждый  
день с ним спишь... А я вот — шлюха! Муж  
покинул меня через восемь дней после  
свадьбы. Ушел воевать и не вернулся. Я  
ждала его двадцать лет! А мне хотелось  
иметь ребенка. Очень хотелось... Чтобы я  
могла его приласкать, прижать к груди...  
Ведь я тоже живой человек... А ты знаешь,  
какие иногда длинные бывают ночи? Кру-  
тишься, вертишься, и кажется, что никогда  
день не наступит... И ты одна. Сегодня одна,  
завтра одна и через год одна. Всю жизнь

одна... Нет, он меня не осудит. Он поймет.  
Вот сейчас приедет, и мы с ним так зажи-  
вим!.. Вот увидите...

Пауза.

Просто женщина (*громко*). Идет!..

Вдали слышен шум приближающегося автобуса.  
Устремив взоры на дорогу, все замирают в мучи-  
тельно-тревожном ожидании. Так проходит почти  
минута. Шум автобуса приближается. Наконец  
слышно, как он совсем близко остановился. Жен-  
щина с сумкой, опомнившись, бежит к автобусу.  
Слышен голос: «Не спешите, гражданка, дайте сой-  
ти!» Входит Он, с небольшим чемоданом в руке.  
Пауза. Все три женщины стоят как вкопанные. За  
сценой гудок и шум уходящего автобуса. Старуха  
роняет будильник, который она держала в руке.

Он (*Старухе*). А тебя я, бабушка, узнал!  
(*С протянутой рукой идет к Старухе, под-  
нимает будильник.*) Только тогда тебя зва-  
ли тетя Паша... Ты у нас в школе уборщи-  
цей работала? Правда? Постарела немного.  
Ну, что ты так странно смотришь на меня?  
(*Пожимает Старухе руку.*) Не узнаешь?

Старуха. Узнаю. Узнаю, батюшка, —  
как не узнать! Ты у нас до войны учителем  
работал... Только мы про тебя совсем тут  
забыли... Забыли, что был у нас учитель  
один... Сидоров Андрей Порфирьевич. За-  
были мы тебя, из виду упустили. Не обес-  
судь...

Он. Ничего удивительного нет, тетя Па-  
ша. Ведь столько лет прошло!

Старуха. Да. Да. Ровно двадцать лет...

Он (*посмотрев в сторону поселка*). О, как  
изменился Дубовик. А вот там на холме —  
это наша школа? Новую построили! И боль-  
ница, кажется, новая. А мне говорили, что  
здесь война прошла...

Старуха. От войны уже следа не оста-  
лось, сынок. Заново все отстроили...

Он (*улыбаясь*). Ну, как живешь, тетя  
Паша? Как мой?

Старуха. Да как тебе сказать... Погоди,  
батюшка, дай собраться с мыслями... Что-  
то запаматовала я — старуха стала... Гос-  
поди, ты хоть напомни мне, старой, — же-  
ну-то твою как звали?

Он (*насторожившись*). Наталья. Она в  
больнице врачом работала. Помнишь?

Старуха. Помню, помню, сынок. Вспом-  
нила... Только она... Другая теперь у нас.

Он. А она?..

Старуха. Ах, соколик ты мой! Дай хоть  
я тебя прижму к груди! (*Обнимает Его, ху-  
дыми руками судорожно гладит волосы.*)

А ты тоже постарел, сынок... Ах, господи!

Он. Тетя Паша!

Старуха (*вытирая слезы*): Ведь Натальи твоей уже нет!..

Он. Как?!

Старуха. Тоже на войну пошла... Только не вернулась... Погибла она там, сыночек... Разве только случится чудо, вот как с тобой...

Пауза.

Он. Ну а дети? Дети где?

Старуха. Не знаю, сынок. Сдала в детдом. А сейчас они где — не знаю.

Он. В какой детдом?

Старуха. Кто знает... Перед приходом немцев детей увезли куда-то...

Он. Куда же?!

Старуха. Не знаю, сынок. Кабы я знала — я бы тебе все рассказала, ничего бы не утаила.

Он (*сжав руками голову, опускается на чемодан*). Да!.. А я-то думал, что и для меня сегодня кончится война...

Старуха. Господи, что же это я стою как очумелая! Идем, сынок! У меня там дома все готово. Баньку затоплю — воды у уже натаскала. И пироги я вчера пекла. Идем! Устал, чай, с дороги...

Занавес

## Экспонаты будущего музея

Драматический коллектив Херсонского комбайнового завода получил звание народного театра более года назад. С этого времени работа коллектива пошла по-иному. Как же иначе: слово театр обязывает!

Стало больше выходить спектаклей, чаще даются представления, а главное — неизмеримо расширилась наша аудитория. Мы теперь играем не только для трудящихся города, но и выезжаем в сельские местности.

Прошлым летом театр выехал в совхозы области. В репертуаре было три пьесы: «Свидания у черемухи» А. Ларева, «Макар Дубрава» А. Корнейчука и «Не все

коту масленица» А. Островского. В составе театра всего два оплачиваемых работника — режиссер и художник. Конечно, им не под силу было провести такие гастроли, если бы не энтузиазм всех 22 артистов театра. Девчата готовят костюмы к спектаклю, а парни занимаются сценической техникой. Слесарь цеха холодной штамповки комсомолец Виктор Антипенко возглавляет декорационный цех; светом заведуют педагог Евгений Затхей и комсорг стройгруппы завода Леонид Рывкин; административной частью руководит техник-конструктор Владимир Лихожен.

Как всякий театр, мы тоже собираем материалы для будущего музея. Года через три с небольшим мы — я уверен! — будем отмечать наш пятилетний юбилей, и тогда с гордостью выставим экспонаты, рисующие наши первые шаги. На стендах зрители увидят первые печатные программы нашего театра; увидят они отзывы зрителей, скрепленные

печатью рабочкома совхоза, правления колхоза, командования пограничной части. С волнением мы, основатели театра, будем перечитывать отзывы благодарного нашего зрителя.

«Ваши спектакли заставляют шире смотреть на будущее сельской жизни», — писали в своем отзыве рабочие совхоза «Чаплинский». «Почаще приезжайте к нам с новыми работами», — заканчивали свое письмо пограничники.

На стендах этой рисуемой нам юбилейной выставки займут почетное место газеты, откликнувшиеся на наши гастроли. Вот что, например, писала газета «Присивашьска комуна», оценивая наши гастроли: «Хорошее, полезное дело начали рабочие Херсонского комбайнового завода».

Это хорошее, полезное дело мы намерены продолжать, добиваясь все больших успехов.

И. МЫЛЬНЫЙ,

режиссер народного театра

Херсон

## В защиту одноактной пьесы

...Сервантес, Лесаж, Мольер, Мериме, Клейст, Мюссе, Уайльд, Шницлер, Метерлинк, Франс, Шоу, Синг — вот первые вспомнившиеся имена людей, в разные эпохи создававшие шедевры одноактной драматургии. И рядом с ними — великий Пушкин с его «опытами драматических изучений», Гоголь и Некрасов, Тургенев и Чехов, Леся Украинка и Иван Франко... Думается, достаточно вспомнить эти имена, чтобы перестать сомневаться в том, что в жанре одноактной драматургии возможны самые высокие творческие достижения. Перед нами великое и многообразное классическое наследие, которым мы призваны владеть и которое мы призваны популяризировать и умножать.

Одноактная пьеса, несмотря на свои малые размеры (а вернее, именно в силу этого), — один из труднейших видов драматургии. Создание ее (разумеется, я говорю о подлинно художественном произведении) требует от автора и напряженного труда и отточенного мастерства — того мастерства, владение которым дает ему возможность отсекаать все лишнее ради наиболее полного выявления основного творческого замысла.

В самом деле — уже из самого словосочетания «одноактная пьеса» явствует, что мы говорим о драматическом произведении, изображающем некое действие, происходящее в одном определенном месте и притом в течение более или менее краткого «отрезка» времени. Таким образом, автору одноактной пьесы приходится неукоснительно соблюдать все три классические (а по другой терминологии — «ложноклассические») единства драматического произведения: места, времени и действия. Он лишен возможности перебрасывать действие (как это делает автор пьесы многоактной) из одного места в другое, и именно поэтому ему необходимо быть очень точным в выборе этого одного, единственно возможного и единственно нужного ему места; ведь он должен найти такую обстановку, в которой естественно, правдоподобно, логически оправданно могли бы сойтись все персонажи его пьесы.

Далее, он ограничен временем. Для полного, всестороннего и действенного раскрытия драматического конфликта и характеров действующих лиц, для полного развития сюжета автор одноактной пьесы имеет в своем распоряжении обычно от 25 до 40 минут. Правда, в классическом одноактном репертуаре есть пьесы, занимающие и больше вре-

мени, — например «Игроки» Гоголя, «Где тонко, там и рвется» Тургенева, «Разбитый кувшин» Клейста, — но эти пьесы являются исключением.

Итак, в течение 25—40 минут драматург должен дать зрителю целостное, законченное произведение, имеющее, по определению Аристотеля, «начало, середину и конец». К этому нужно добавить, что в одноактной пьесе сценическое время должно почти точно совпадать с временем подлинным, и это создает еще одну дополнительную трудность для драматурга при формировании сюжета: с одной стороны, нельзя в столь ограниченное время нагромоздить, не нарушая правдоподобия, множество событий, а с другой — нельзя растягивать во времени событие незначительное и потому краткое.

Наконец, автор одноактной пьесы должен строго соблюдать единство действия; ограниченный местом и временем, он обязан концентрировать внимание, мысли и эмоции зрителей на каком-то одном, узловом событии — одном конфликте.

Нужно ли говорить о том, что конфликты, положенные в основу одноактной пьесы, могут быть многообразны и значительны; в этом отношении одноактная пьеса ничем не отличается от пьесы многоактной, или, вернее, отличается только тем, что она изображает завершающую стадию конфликта, относя начальные его стадии ко времени, предшествующему поднятию занавеса. Кстати сказать, это обстоятельство усугубляет в одноактной пьесе значение того, что теория драмы называет экспозицией; если в многоактной пьесе на экспозицию, то есть на ознакомление зрителей с местом действия пьесы, с ее персонажами, с их характерами и начальными их взаимоотношениями, может быть отведен целый акт (а иногда и больше), то в распоряжении автора пьесы одноактной для этого имеются «от силы» 4—5—6 страниц. А уместить экспозицию на столь малом пространстве и сделать ее ясной — это тоже требует отточенного мастерства.

И, наконец, третье положение. Оно заключается в том, что одноактная пьеса является более мобильным видом драматургии: она более доступна для постановки на сцене; в ней обычно немного действующих лиц, и потому она легко «расходится» даже в небольшом исполнительском коллективе; декоративное ее оформление тоже обычно несложно, и при постановке ее можно обойтись минимумом костюмов и реквизита.

Нет сомнения, именно эти свойства одноактной

пьесы способствовали и способствуют тому, что подавляющее большинство таких пьес, как классических, так и современных, написанных нашими драматургами, стали достоянием сотен и тысяч драматических коллективов художественной самодеятельности нашей страны. Явление вполне закономерное, и его всецело следует приветствовать. Но, отмечая и признавая всю значительность той идейно-воспитательной, пропагандистско-агитационной роли, которую играют одноактные пьесы в репертуаре самодеятельности, нельзя не сказать, что направленность наших одноактных пьес только в адрес самодеятельности не может способствовать росту и развитию художественных качеств этого вида драматургии, но в известной мере даже тормозит их.

Почему происходит это парадоксальное на первый взгляд явление?

Прежде всего потому, что одноактные пьесы, за редчайшими исключениями, уже много лет не ставятся профессиональными театрами. Авторы их лишены творческого общения с опытными режиссерами и актерами; они не могут проверить достоинства и недостатки своих пьес на репетициях и внести в них те или иные коррективы; они не могут увидеть свои произведения в высококвалифицированном исполнении и не знают, как их принимают зрители. А без творческого контакта драматурга с мастерами сцены, без изучения реакции зрителей невозможны ни творческий рост отдельных драматургов, ни рост жанра в целом.

К сожалению, отсутствие этого творческого контакта драматурга с театром не восполняется, хотя бы и в малой степени, контактами и с самодеятельными коллективами, основными «потребителями» одноактных пьес. Этих контактов, по сути, нет. Одноактные пьесы, как сказано, ставятся сотнями и тысячами коллективов, но и тут авторы лишены возможности учитывать опыт этих постановок — они не знают, кто, где, когда и как ставит их пьесы, не видят их на сцене. К тому же за последнее время у ряда народных театров и кружков самодеятельности отчетливо выявилась тенденция играть во что бы то ни стало большие, многоактные пьесы; вместе с тем у них появилось ничем не оправданное пренебрежительное отношение к пьесам одноактным, о чем нужно весьма и весьма сожалеть, ибо **серьезная работа над одноактной пьесой — это отличная школа для овладения и режиссерским и**

**исполнительским мастерством.** Кстати, об этом следует помнить и профессиональным театрам.

Таковы главнейшие причины, тормозящие рост и развитие чудесного, очень трудного и очень нужного вида драматургии — одноактной пьесы. К сказанному нельзя не добавить, что ни наши литературные издательства, ни толстые журналы не считают своей обязанностью публиковать одноактные пьесы. Даже лучшие, широко известные в народе одноактные пьесы никогда не становятся объектами серьезной критики; мы не можем назвать ни одной обстоятельной статьи, посвященной анализу творчества того или иного автора одноактных пьес...

Однако за всем тем было бы вопиющей неправдой утверждение, что в нашей советской одноактной драматургии не было и нет значительных, весомых, разнообразных по жанрам произведений. Если кому-нибудь пришло бы в голову составить антологию советской одноактной пьесы и если какое-нибудь издательство выпустило бы ее в свет, то многие, вероятно, удивились бы тому богатству, которого мы не замечаем или не хотим замечать. А. Луначарский, К. Паустовский и Н. Погодин, В. Гусев и А. Глебов, С. Михалков и Г. Мдивани, А. Ульяновский и Ю. Никулин, В. Лебедев-Кумач и В. Ардов, П. Яльцев и И. Луковский, А. Файко и К. Финн и еще многие и многие, достойные упоминания, внесли свой вклад в трудное дело создания настоящей, высокохудожественной советской одноактной пьесы. Но во сколько раз больше, значительнее, богаче был бы этот вклад, если бы... если бы дело создания этой пьесы было бы окружено большей творческой заботой и — не побоимся сказать — большей, продуманной организованностью.

□

Александр Блок как-то сказал: «Писать трудно и должно быть трудно». Эти слова поэта относились к сокровенному процессу творчества, к творческим исканиям... Создавать одноактные пьесы не менее трудно, чем любые иные произведения искусства. Настоящего художника такие трудности не страшат — он идет на них. Но не надо, чтобы эти благородные, творческие трудности усугублялись трудностями иного порядка — по сути, легко устранимыми... Для этого только нужно признать одноактную драматургию равноправным видом литературы и театра и обращаться с ней соответственно. На это она имеет все права.

# НАМ СООБЩАЮТ НАМ СООБЩАЮТ НАМ СООБЩАЮТ

**АШТАРАК** (Армянская ССР). Как часто история прославленных театров начиналась с опытов любителей-энтузиастов. В нашем городе произошло обратное. После ликвидации местного профессионального театра на его базе был создан народный любительский театр. В его состав вошли некоторые актеры, не покинувшие город после ликвидации театра, а также местные любители — рабочие, колхозники, служащие. Народный театр работает весьма продуктивно, обслуживая своих земляков и ряд окрестных районов. Недавно он порадовал зрителей постановкой пьесы по роману С. Зорьяна «Царь Пап» (инсценировка М. Варсаняна). Постановщик молодой режиссер Каро Чалабян, художник Геворг Восканян. В спектакле участвовали: колхозники Г. Антонян, В. Жоросян, Р. Шуманян, М. Папян, директор музея Г. Геворгян, сотрудники Дома культуры А. Балоян и В. Синанян, заведующий нефтебазой С. Назарян, счетовод М. Мкртчян, пожарник А. Папян и другие. Сейчас коллектив готовит пьесу молодого драматурга

С. Саргасяна «Неписанных законов нет».

**С. Ованесян**, заслуженный артист Арм. ССР, главный режиссер театра

**РТИЩЕВО** (Саратовская область). Народный драматический театр при Дворце культуры железнодорожников им. В. И. Ленина за два года своей работы показал следующие спектакли: «Стряпуха» А. Софронова, «Домик на окраине» А. Арбузова, «Влудный сын» Э. Раннета, «Поздняя любовь» и «Женитьба Бальзаминова» А. Островского, комедии А. Чехова «Предложение», «Медведь», «Юбилей». Готовится к постановке комедия украинского драматурга А. Коломийца «Фараоны». Руководит театром В. Златоунский, выпускник театрального института.

Тесная творческая связь установилась у самостоятельного коллектива с Саратовским театром драмы им. Карла Маркса. Недавно на сцене Дворца культуры им. В. И. Ленина вместе с участниками самодеятельности выступили заслужен-

ный артист РСФСР В. Спелов и артистка Л. Муратова, исполнившие роли Сливы и Дарьи Архиповны в пьесе А. Софронова «Стряпуха».

**Л. Байчман**

**ПЕНЗА**. Драматический коллектив пензенских железнодорожников готовится отметить свой 45-летний юбилей, который состоится в 1963 году. За эти годы любители поставили до 100 спектаклей: «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Шторм» В. Вилья Белоцерковского, «Таланты и поклонники» и «Поздняя любовь» А. Островского, «На дне» М. Горького, «Машенька» А. Афиногорова, «Не называя фамилий» В. Минько, «Фабричная девчонка» А. Володина и другие.

В коллективе до сих пор работают многие его зачинатели, в том числе машинист водоканки Г. АLEXIN.

Недавно коллектив выпустил свою очередную премьеру: «Стряпуха замужем» А. Софронова.

**Е. Ларин**



Ртищево. Народный драматический театр железнодорожников. «Стряпуха».

Дарья — Л. Муратова, Пчелка — В. Гуськов

Фото И. Кошевого

## ВОСПИТАНИЕ

## РЕЖИССЕРА

**Т**рохладный вечер. Дует порывистый ветер. Начинает моросить дождь. А в открытом летнем театре городского сада зрители с увлечением следят за тем, что происходит на сцене.

Так было в Тамбове на сельском областном театральном фестивале летом этого года, когда шел спектакль коллектива Сампурского дома культуры «Человек остался один» Л. Каменецкого в постановке В. Исыпова.

За несколько недель до этого во Владимире, на областном смотре сельских драматических коллективов, мне довелось быть свидетелем не менее теплого приема спектакля «Васса Железнова» М. Горького, поставленного В. Котовым.

Оба эти спектакля были поставлены режиссерами-любителями, не имеющими ни специального образования, ни опыта работы в профессиональных театрах.

Сельские драматические коллективы, как правило, не имеют режиссеров-профессионалов. Да и как обеспечить многочисленные сельские драматические коллективы режиссерами-профессионалами! Широкое поле деятельности открывается для режиссеров-общественников. И надо сказать, что многие из них утвердили за собой право на творческую работу.

В сельские драматические коллективы приходят люди, которые знают и любят труд. Здоровая, трудовая атмосфера в таких коллективах — благодатная почва для воспитания взыскательных к себе актеров и режиссеров.

Вспоминаются встречи и беседы с этими людьми, показывающие, какие важные и интересные процессы происходят в среде любителей театрального искусства.

После спектакля «Человек остался один» меня познакомили с исполнительницей роли Марфы Н. Н. Вишняковой. Нина Николаевна — член КПСС с 1917 года, педагог. Трудно узнать в роли угрюмой сектантки этого приветливого человека с добрыми глазами и хорошей улыбкой. Нина Николаевна рассказывает, как В. И. Исыпов помогает сельским актерам в их работе.

К нам подходит Н. И. Свиридова — исполнительница роли Лушки в том же спектакле. Иронические реплики Лушки по адресу жуликов-сектантов вызывали дружный смех зрителей. Яркий образ, созданный Н. И. Свиридовой, — хорошая, интересная работа, новое доказательство не только одаренности любителей, но и вдумчивой творческой работы режиссера-общественника.

Нина Ивановна немного расстроена. Оказывается, перед выходом на сцену она ошибочно вместо туфель надела тапочки, предназначенные для следующей картины. Казалось бы, мелочь, но в коллективе воспитана такая требовательность, при которой в искусстве не может быть мелочей!

Разве не является лучшим показателем успешной работы самодеятельного режиссера правильное отношение участников коллектива к творческому труду!

В других спектаклях тамбовского фестиваля тоже можно было видеть актерские удачи. Как правдиво и непринужденно играет старый любитель В. А. Иванов-Соболев роль колхозника Фаддея Устиновича в спектакле «Беглец» В. Блинова!

Мы сидим с Василием Алексеевичем в парке после спектакля и беседуем. К нам подходит группа участников фестиваля. Среди них режиссер спектакля «Беглец» Анна Васильевна Перепелкина.

Разговор идет о судьбах профессионального и самодеятельного театров, об их творческом содружестве, о больших задачах, стоящих перед самодеятельным искусством. Анна Васильевна рассказывает о том, что сельские театральные коллективы на Тамбовщине творчески выросли. Любопытно, что ее коллектив много и успешно работал над одноактной драматургией.



Кстати сказать, одноактная пьеса, неза-служенно забытая в профессиональных театрах, недостаточно используется и в самодеятельности. Некоторые режиссеры относятся к ней с предубеждением. Однако такое предубеждение ничем не оправдано. Одноактная пьеса может быть глубокой по содержанию, и это позволяет в работе над ней совершенствовать мастерство исполнителей. Опыт работы сельских драматических коллективов (например, Тамбовской и Владимирской областей) показал, как положительно сказываются на воспитании самодеятельных режиссеров и актеров постановки одноактных пьес.

На областном смотре во Владимире драматический коллектив Покровского дома культуры показал интересный одноактный спектакль — «На линии фронта» А. Кулика в постановке режиссера Л. Мешалкиной.

В Ярославле в начале июля этого года проходил конкурс профсоюзных драматических коллективов области. С большим успехом выступил тогда драматический коллектив Дома культуры комбината «Красный Перекоп», показавший одноактные спектакли «Один день» А. Синельникова, «Критический момент» Ю. Ставаго и «Аллея счастья» Р. Коломийца и Н. Павловского. Руководит этим коллективом профессиональный режиссер, отличный педагог Н. Яковлева. Опыт этого талантливого коллектива поучителен.

Немаловажную роль в развитии сельской театральной самодеятельности вообще и для совершенствования режиссерского мастерства в частности, играют смотры. Вот почему так важно тщательно подготовить их и правильно провести.

Не мог не порадовать Тамбовский фестиваль, который прошел в атмосфере творческого соревнования. Были проведены подробные обсуждения каждого спектакля в присутствии всех участников фестиваля. Режиссеры и актеры имели возможность обменяться опытом работы, увидеть спектакли своих друзей по искусству, принять участие в творческих дискуссиях.

Но вот что тревожит.

Рядом с залом, где проходили творческие обсуждения спектаклей, была организована продажа книг, среди которых можно было видеть книгу Н. Охлопкова об искусстве режиссерской и актерской работы — «Все молодым», написанную простым языком и чрезвычайно интересно. Автор книги обращается к «режиссерам, в частности тем из них, кто посвящает себя великому делу, осуществляемому народной художественной самодеятельностью». Он напоминает им, что «мыслить, чувствовать — это значит вечно искать, вечно постигать и открывать новое, вечно действовать, вечно быть активным».

Ни один из режиссеров фестиваля не заинтересовался этой книгой, пока о ней специально не было сказано на творческой конференции...

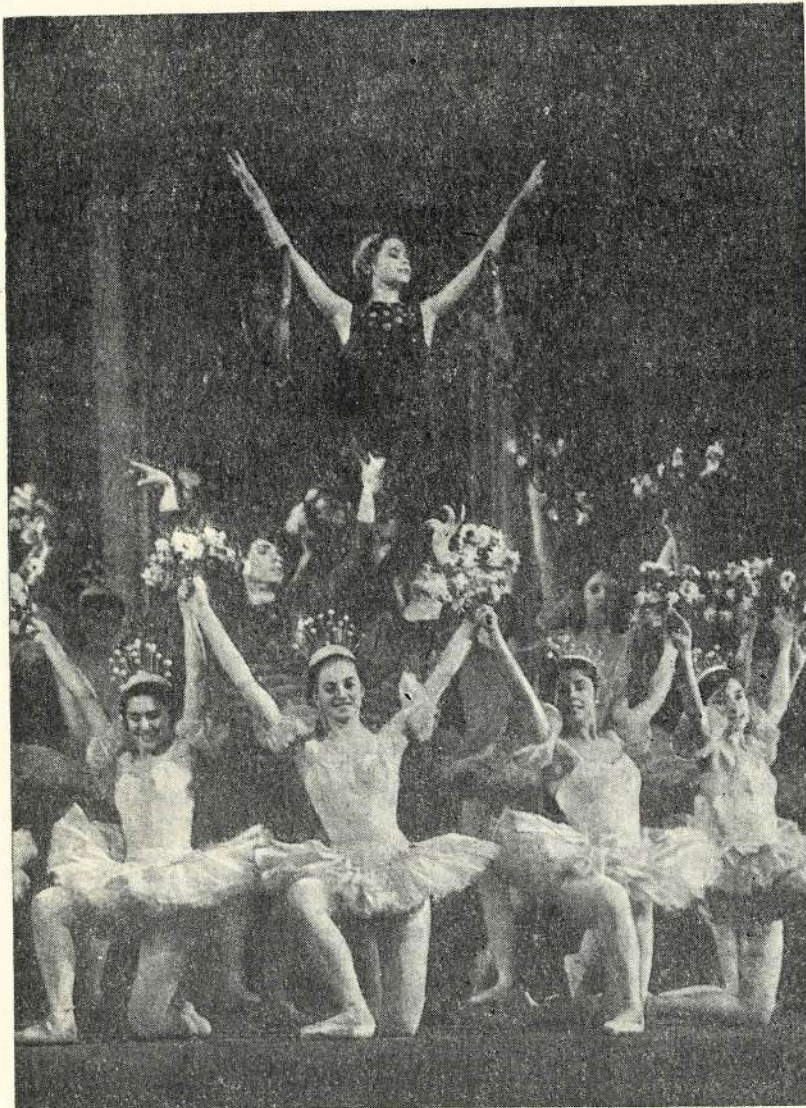
А сколько могли бы почерпнуть знаний самодеятельные режиссеры в книгах «О технике актера» В. Топоркова, «О действенном анализе пьесы и роли» М. Кнебель и др.!

Нужно пробудить живой интерес в среде режиссеров-общественников к специальному самообразованию.

Основным недостатком в работе сельских драматических коллективов является слабая теоретическая подготовка режиссеров и актеров. Поэтому особое значение приобретает шефская помощь профессиональных театров. Главный режиссер Тамбовского драматического театра имени А. В. Луначарского М. Ваховский предложил показать режиссерам-общественникам весь репетиционный процесс создания спектакля в условиях профессионального театра. Такого рода учеба может дать значительный эффект.

Большие творческие возможности таятся в сельской театральной самодеятельности, нужно оказать ей действенную помощь, и тогда мы будем свидетелями ее значительных успехов.

В. Ешуков



Концерт в Кремлевском Дворце съездов. Выступление хореографической студии Дворца культуры московского завода «Серп и молот» с этюдом «Лето»

Фото М. Гринберга

## ДЛЯ ДЕЛЕГАТОВ КОНГРЕССА

Над всей планетой с новой силой. Звучат сегодня сквозь эфир Два благородных честных слова: Разоружение и мир. Эти слова, прозвучавшие на фоне музыки Д. Шостаковича, стали как бы эпитафией ко всему концерту художественной самодея-

тельности профсоюзов, посвященному Всемирному конгрессу за всеобщее разоружение и мир. Концерт этот, состоявшийся 12 июля в Кремлевском Дворце съездов, прошел с огромным успехом. Постановщики концерта А. Конников, К. Ефимов, П. Холфин и К. Птица сумели создать яркое, запоминающееся зрелище, пронизанное пафосом мира без оружия и войн. То, о чем говорили делегаты конгресса, предстало со сцены в художественных образах, в

## МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

песнях, в музыке. Картины прощания с оружием естественно завершались картинами мирного труда и счастливого детства, а славу им возглашали песни. Но были и песни тревожные, предупреждавшие об опасности повторения Бухенвальда, Освенцима, Хиросимы...

Делегаты конгресса не находили слов для восторженной оценки концерта.

— Ничего подобного на сцене я еще не видел...

— Трудно что-нибудь выделить...

— Феерическое зрелище...

— Изумительное представление...

Делегаты конгресса жадно спрашивали об участниках концерта: кто они, откуда? Им рассказали о них: медсестра, слесарь, повар, агроном, студентка, маляр, учительница... Откуда? Со всех уголков нашей необъятной Родины. Концерт явился еще одним убедительным выступлением в защиту всеобщего разоружения и мира.

## ОТЧЕТ ТАТАРИИ

Нынешним летом тысячи москвичей принимали творческий отчет художественной самостоятельности Татарской АССР. Со вкусом составленная программа большого сводного концерта в двух отделениях включала в себя выступления хором и солистов, танцевальных ансамблей и отдельных танцоров, оркестров, чтецов, акробатов...

Концерт открылся произведением известного татарского композитора Н. Жиганова «Моя республика» в исполнении хоровой капеллы Казанского университета. Интересен и показателен состав участников концерта. Рядом с преподавателями университета Ю. Бурнашевой и И. Алиевой (они исполнили русскую народную песню «Колокольчик») выступал мастер Х. Каримов, спевший песню Д. Файзи «Лесная девушка». Русские и татарские народные песни, произведения советских композиторов, а также песни самостоятельных композиторов исполняли рабочий промкомбината Н. Казанцев, мастер Х. Каримов, студенты О. Вишняков и А. Грабой, нефтяник А. Афалялов и другие.

Широко было представлено танцевальное искусство. Волжскую пляску «Дружба» исполнил коллектив Набережно-Челнинского Дома культуры, татарскую массовую пляску продемонстрировал ансамбль Республиканского управления профессионально-технического образования, а русскую массовую пляску — коллектив казанского Дворца культуры им. Урицкого. Примечательно, что последний танец поставлен общественными руководителями Н. Калачовым и Г. Ерухимовичем.

Струнная группа народного симфонического оркестра казанского Дома ученых исполнила первую часть «Струнной серенады» Моцарта. Трудно дать полное представление об этой программе, насчитывающей 20 номеров и занявшей многие десятки исполнителей из всех уголков республики.

Концерт закончился народной хореографической композицией «Сабантуй», которая оказалась на редкость удачной «точкой» этого жизнерадостного концерта, наглядно показавшего рост мастерства участников художественной самодеятельности.

## ПРИМЕР МОССОВЕТА

Недавно в помещении Малого зала народного драматического театра Дворца культуры Метростроя произошло событие, принципиальная важность которого не может не броситься в глаза. Мы говорим о выездном заседании постоянной комиссии культуры Московского городского Совета депутатов трудящихся, посвященном опыту работы народного театра Метростроя.

Хороший пример этот должен быть подхвачен повсеместно! В самом деле, как важно, чтобы к работе народных театров было привлечено внимание местных Советов. Народные театры, рожденные жизнью, уже накопили известный опыт, требующий изучения и обобщения. Они нуждаются в общественной оценке и критике.

Пафосом этих требований было пронизано заседание комиссии культуры. Деловое сообщение о работе театра сделал главный режиссер Л. Новский. Его дополнил депутат Моссовета артист театра имени Евг. Вахтангова В. Осенев. В обсуждении приняли участие артистка театра имени Моссовета Т. Оганезова, директор Московского Дома народного творчества Н. Изгарышев, заведующая кабинетом народных театров ВТО И. Сидорина.

Закljučая это живое и полезное обсуждение, председатель комиссии Н. Сапетов обратил внимание на странное явление: спектакли народного театра, пользующиеся заслуженным успехом на любой площадке, не собирают достаточного количества зрителей лишь на своем стационаре... Не свидетельствует ли это о невнимании к своему театру партийных и профсоюзных организаций Метростроя и Калининского райсовета?

Много полезного почерпнули для себя присутствовавшие на заседании участники театра, услышавшие не только комплименты, но и серьезные критические замечания. К сожалению, недостаточно были представлены на заседании представители Метростроя и райсовета. Это невниманье к своему родному и такому важному делу особенно бросается в глаза на фоне того огромного интереса, какой проявляют к народному театру Метростроя печать, деятели советского и зарубежного театра.

## СПЕКТАКЛЬ О СЕБЕ

По пути в Москву коллектив самодеятельной оперной студии Севастопольского дома офицеров флота дал несколько спектаклей в Киеве и Харькове. Украинским зрителям был показан новый спектакль студии — оперетта К. Листова «Севастопольский вальс». Всюду успех, аплодисменты. И все-таки основные волнения для участников впереди. Впереди Москва...

И вот «Севастопольский вальс» смотрят москвичи. Как это ни обидно, началось с неприятностей. Для первого московского спектакля севастопольцам была предложена сцена Массового театра ЦДСА. Зрители сидят под открытым небом. Только что прошел дождь, по небу ползут тяжелые тучи, дует пронизывающий ветер, ливень каждую минуту может во-

зобновиться. Наши гости поставлены в очень тяжелые условия. И они выходят победителями: зал Массового театра до конца спектакля переполнен.

В антракте подхожу к некоторым из слушателей, интересуюсь, нравится ли спектакль. Ответы почти одинаковы. Вот один из них: «Хорошо. Играют просто и задумчиво. И хочется досмотреть до конца. Конечно, не очень уютно — дождь и мокрые скамейки, но знаю, если уйду сейчас, дома пожалею». Это сказал инженер Е. Минаев. Зрительный зал, как видно, полностью с ним согласен: смех, аплодисменты и чуткая тишина сопровождают спектакль до самого его конца. В чем же секрет успеха?

Прежде всего — в самом выборе. Самодеятельные актеры полу-



Оперная студия Севастопольского Дома офицеров флота. «Севастопольский вальс». Любаша — Н. Новоточина, Федор Кузьмич Гарбуз — М. Вайсберг

чили возможность рассказать в спектакле о себе, о своей жизни. Судите сами: роль главного героя, капитана Черноморского флота Аверина исполняет капитан III ранга К. Виноградов, роль офицера Генки Бессмертного — капитан запаса М. Биллер, роль боцмана Гарбуза — офицер М. Вайсберг. Все эти люди прошли по фронтам Отечественной войны, они, подобно героям оперетты, защищали свой родной город. В списке исполнителей мы читаем далее: матрос, жена военнослужащего, рабочий.

В рецензии на эту же оперетту, идущую в Московском театре оперетты, И. Нестьев писал: «Актерам должно быть приятно играть эти небольшие роли, в которых запечатлены крупцы жизни» («Театр», 1962, № 4). Тем более легко представить себе, как приятно (и добавим, трудно и почетно) играть актерам Севастопольской студии роли небольшие и большие, воплощать характеры если не свои, то людей хорошо им знакомых...

С волнением рассказывают актеры о трудных годах обороны Севастополя, о характерах, воспитанных этой борьбой. Мне кажется, что лучшим местом спектакля явилась песня Любаши о девушках, юность которых прошла на фронтах Отечественной войны.

Поет ее с большим волнением и драматизмом одаренная Н. Новотчина.

Актеры студии вообще очень музыкальны, обладают красивыми, хорошо поставленными голосами. Удаются им и чисто опереточные «каскадные» сцены — особо хочется отметить тут М. Вайсберга — боцмана Гарбуза и Т. Есакову — тетю Дину.

Спектакль удачно оформили художник В. Озерников и художник-исполнитель матрос Э. Дягло. Дирижер А. Аблецов приложил немало усилий к тому, чтобы оркестр звучал чисто. С этой задачей музыканты справляются пока не полностью — ведь их всего десять человек: тут уже не до нюансов, не до тонкостей...

Танцы поставлены Е. Чугуй с той непритязательностью, которая свидетельствует о вкусе. Здесь нет и тени тех штампов, которые так часто огорчают у начинающих актеров, подражающих далеко не лучшим образцам.

Режиссер студии А. Покровский, готовя «Севастопольский вальс», сумел объединить самые различные кружки Дома офицеров — хоровой, танцевальный, оркестровый. Именно объединил! Это уже третий спектакль коллектива. Конечно, и он не свободен от недостатков.

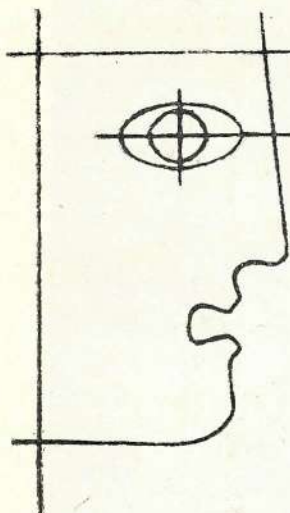
Прежде всего это относится к массовым сценам. Хор, хорошо справляясь со своей партией, не участвует в спектакле как исполнитель — он лишь выполняет задачу, данную ему хормейстером. Симпатичные сами по себе танцы выглядят явно вставными номерами и выпадают из действия. Порой раздражает налет некоего надрыва в лирических сценах. Впрочем, большая часть вины тут и на авторах либретто Е. Гальеринной и Ю. Анненкове. (В который уже раз случается, что хорошая музыка композитора скрывает явные провалы либретто...) Чувствуется некоторая скованность, отсутствие опереточной легкости. В коллективе знают эти недостатки, а это значит, что они не так уж страшны.

Во время гастролей севастопольских любителей в столице кабинет народного творчества ВТО пригласил гостей для обсуждения их работы. Знаменательно: никто из выступавших ни разу не произнес слова «самодеятельность». Шел доброжелательный, строгий, придиристый разговор. К спектаклю подходили с самыми высокими требованиями, не делая никаких поблажек и скидок. Это справедливо. Гости заслужили право на такой разговор.

А. Герма<sup>44</sup>



Оперная студия Севастопольского Дома офицеров флота. «Севастопольский вальс». Сцена из спектакля  
Фото Ю. Зенковича



# ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

**Н. Абалкин**

## ГОСТИ ИЗ СУОМИ

ГАСТРОЛИ ФИНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В МОСКВЕ

**Ч**обывавший в Москве Финский национальный театр открыл свои гастролы чеховской «Чайкой». Это было несколько неожиданное и смелое начало. Не всякий зарубежный театр решился бы на такой шаг. Но для наших финских гостей в этом не было ничего неожиданного. У них давняя и верная в своем постоянстве любовь к Чехову. Он давно стал для них своим, по-настоящему близким драматургом. С его именем связаны большие творческие радости, встречи с ним становились превосходной и памятной школой мастерства. Они хорошо знают его, хорошо понимают и хорошо чувствуют. Их сердцу дорог

этот чудесный русский художник, так страстно мечтавший о том, чтобы жизнь на земле была красивой и чтобы жили на ней люди красивой души.

И имя Чехова на московской афише Финского национального театра — это и трогательный знак глубокого и сердечного уважения русской национальной культуры, и живое подтверждение гуманистической направленности его репертуара.

Так что же принесла нам на своих крыльях чайка, прилетевшая в Москву с берегов Финского залива?..

Она принесла радость встречи с искусством, созвучным нашему сердцу, нашим эстетическим идеалам. Финский театр не



собирался полемизировать, противопоставлять нашему театру свое особое толкование Чехова. Он просто хотел показать и показал, что ему особенно дорого и особенно близко в искусстве.

В «Чайке», привезенной финскими артистами, мощно, жизнеутверждающе прозвучала поэтическая чеховская мелодия. Она прозвучала на незнакомом для наших зрителей языке, но мы сразу же узнали и почувствовали в этой искренней мелодии своего Чехова. А это уже значит, что художественная цель, намеченная театром, осуществлена, что встреча с Чеховым состоялась.

Не скажем, что финский спектакль безукоризнен во всем. Да и сами его участники, наверное, не сказали бы этого. При более глубоком и более точном знании былой русской жизни театру можно было бы избежать некоторых досадных мелочей и дета-



«Чайка». Вверху: Заречная — Эва-Каарина Воланен, Трешлев — Тармо Манни.  
Внизу: Заречная — Эва-Каарина Воланен  
Фото А. Гладштейна



«Семеро братьев».  
Сцена из спектакля  
Фото Ю. Зенковича

лей, не совпадающих с нашими представлениями о той реальной жизненной обстановке, в которой разворачивается действие «Чайки». Их здесь можно было бы перечислить с суровой критической педантичностью в назидание артистам и режиссеру. Но это все же только мелочи, детали, частности. Успех сопутствует театру в главном — в верном ощущении Чехова, в создании на сцене чеховской атмосферы.

Это заслуга прежде всего старейшего финского режиссера Эйно Калима, долгие годы руководившего Финским национальным театром и много сделавшего для прочного утверждения в его репертуаре драматургии Чехова. В «Чайке», как и в других своих постановках, Эйно Калима выступает убежденным поборником сценического реализма, истинным гуманистом. Его эстетические позиции близки мхатовской школе, в его творчестве многое связано по своему духу с нашим Художественным театром. И по-прежнему, как и десятилетия назад, в сердце этого маститого художника живет неостывающая любовь к Чехову. Чехов — одно из самых сильных и постоянных его художественных пристрастий. Он избрал его своим верным и вдохновляющим спутником на всю жизнь. И мог ли он не приехать с ним в Москву, где когда-то впервые

услышал его проникновенный голос со сцены молодого Художественного театра.

Есть разные степени любви. Любовь Эйно Калима действительна и активна: он ставил и ставит чеховские пьесы. И не только на сцене своего театра. Вся театральная Скандинавия знает этого верного и вдохновенного рыцаря Чехова. Многие театры благодарны ему за волнующие встречи со светлым гением русской сцены...

И вот Эйно Калима знакомит Москву со своей «Чайкой», с тем, как прочел он сложнейшую партитуру этой драматической симфонии.

Для сценического успеха «Чайки» нужна прежде всего хорошая и к тому же обаятельная и яркая по своей артистической индивидуальности исполнительница на роль Нины Заречной. Без нее, как бы ни блистали исполнители остальных ролей, настоящего спектакля все же не получится, в нем не будет сердцевины, которая дает ему жизнь, горячее, полнокровное биение пульса.

Но все это не имеет прямого отношения к финской «Чайке». Театр счастливо нашел, кому можно было доверить судьбу спектакля, да еще на московской сцене. Превосходная актриса Эва-Каарина Вола-нен уже с первого своего появления на

сцене, без каких-либо видимых усилий, властно покоряет зрителя. Ну, конечно же, это наша, русская Нина Заречная, во всем очаровании своей юности — чистая и нежная, хрупкая и порывистая, милая и непосредственная, так радостно и в то же время настороженно вглядывающаяся в окружающий ее мир, в его краски, в его звуки, в его неизведанные и еще не открытые тайны.

Она как-то неумело, без артистической искры вдохновения начинает читать сочиненный для нее монолог Треплева. Кажется, не очень-то понимает Нина эту слишком мудреную пьесу, не затронувшую струны души ее, но очарованный Треплев ничего не замечает, не хочет замечать неуверенное чтение Нины, как это не могут понять окружающие, является верхом совершенства.

Проходят сцена за сценой, эпизод за эпизодом.

Нина с Треплевым, принесшим ей убитую на озере чайку... Нина с Тригоринным, пробудившим для любви неискушенное ее сердце... Потом снова с Треплевым в последние минуты его жизни перед трагическим выстрелом... Это большие ступени жизни, ведя по которым свою героиню, актриса все полнее раскрывает сложный процесс ее духовного роста, возмужания ее характера. Трепетная, светлая, чуть пугливая девушка, совсем еще не знавшая жизни, и горестная женщина, нашедшая в себе силы перенести суровые жизненные испытания, твердо определившая свое призвание, — меж этими полюсами роли и раскрывается актрисой духовный мир Нины Заречной. Воплощая на сцене живое движение характера чеховской героини, Эва-Каарина Воланен выявляет и большие сценические возможности своей артистической индивидуальности. В манере ее исполнения, искренней и скромной, правдивой и сдержанной, нет ничего от актерского самолюбования, она вся поглощена жизнью воплощаемого ею образа.

Да, для сценического успеха «Чайки» театр действительно должен иметь очень хорошую исполнительницу роли Нины Заречной. Такая исполнительница у Финского театра есть, и встреча с ней была источником большого удовлетворения для зрителя. Но она могла по-настоящему проявить себя потому, что окружал ее сплоченный актерский ансамбль.

В этом сценическом ансамбле, увлечен-

ном Чеховым, представлены разные актеры и по степени своего дарования, и по накопленному опыту, и по глубине постижения воплощаемого характера. И вполне естественно, что одни проявили себя с большей силой, другие, наоборот, по той или иной причине не смогли выявить во всей полноте свои возможности. Сейчас, когда нет уже в Москве наших финских гостей, когда новые театральные впечатления несколько заслонили виденное ранее, нет, пожалуй, необходимости говорить об этом во всех подробностях. В памяти сохранилось живое ощущение встречи с Чеховым, прочтенном правдиво и искренне, и это не может не вызвать благодарного чувства.

Наш зритель благодарен Финскому театру и за любовь к Чехову и за умение сценически выразить Чехова. И что из того, если бы нам хотелось, например, видеть в несколько ином качестве какие-то проявления характера Треплева. Надо считаться, нельзя не считаться и с традициями театра другой нации, и с его подходом к сценическому воплощению образа, и с характером, своеобразием его эстетического мышления. И, считаясь со всем этим, мы должны признать, что может быть и такой Треплев, каким показал его артист Тармо Манни. Дело здесь совсем не в снисходительности оценок, тем более, что способный и пытливый артист в общей своей трактовке роли верен духу Чехова. И его Треплев русский, чеховский, но данный в переводе на язык финского театрального искусства. Вот с чем нельзя не считаться.

Это же можно сказать и о Маше. У нас могут быть несколько иные представления о ней, в чем-то не совпадающие с представлениями актрисы Раухи Рентола. Но это еще не повод для строгих критических суждений. Важно опять направление мысли исполнительницы роли, а мысль ее направлена к Чехову, а не от Чехова. Рауха Рентола — серьезная и вдумчивая актриса, не в первый раз встречающаяся с чеховской драматургией. Поэтому-то и представляет интерес ее понимание, ее трактовка роли Маши.

А «угадать» роль, раскрыть в ней чеховское начало не так-то легко, пусть это будет даже совсем не центральная роль. Не нашел же дороги к сердцу скромного учителя Медведенко талантливый артист Вилхо Сийвола. Чудесный, обаятельный, добросер-



дечный Андрей Прозоров в «Трех сестрах», грубый, властный и в то же время трусоватый городничий в «Ревизоре», — вот каковы возможности талантливого артиста. И после этого совершенно неожиданно у него получается какой-то бесцветный Медведев, не интересный по замыслу и по исполнению. Каждая роль для актера — это кремень, из которого надо высечь яркую искру, способную озарить весь зрительный зал. Вилхо Сийвола не высек этой искры. И совсем не потому, что не подвластны ему сокровенные тайны актерского мастерства.

Обо всем этом можно было бы поговорить более обстоятельно. И такой обстоятельный разговор у нас был. Собравшись после заключительного спектакля, накануне отъезда театра из Москвы, для дружеской беседы, мы переговорили тогда обо всем — о том, что удалось, и о том, что не удалось в постановке «Чайки». Пересказывать сейчас содержание этой затянувшейся до позднего ночного часа беседы нет, пожалуй, нужды. Она была прямой и искренней. Иной она и не могла быть. Финские актеры, в этом пришлось убедиться еще в Хельсинки, умеют выслушивать критические замечания в свой адрес, как и подобает это художникам, любящим искусство, — без обиды, без недовольства и огорчения. Да и не было никаких оснований для этого: они привезли в Москву «Чайку», и Москва радушно и благодарно приняла ее.

Это общий успех театра — в нем «повинны» режиссер Эйно Калима и художник Лео Лехто, в нем «повинны» актеры Эва-Каарина Воланен и Рауха Рентола, Рауни Луома (Аркадина) и Айно-Инкери Ноткола (Полина Андреевна), Тармо Манни и Вилхо Сийвола, Лео Риутту (Тригорин) и Ёэл Ринне (Дорн), Каарло Халтунен (Сорин) и Холгер Салин (Шамраев). Каждый из них внес свой посильный вклад в успех спектакля, и не так уж важно устанавливать здесь, чей вклад был большим и чей меньшим...

После чеховской «Чайки» афиша Финского национального театра приглашала москвичей познакомиться с инсценировкой романа Алексиса Киви «Семеро братьев».

Помнится, в Хельсинки, при встрече с финскими актерами, мне пришлось даже немного заступиться за Киви. Может быть, это было несколько самонадеянно с моей стороны, но после спектакля «Сапожники

из Нумми» я принялся убеждать актеров и особенно молодого художника Пекка Хейсконена в том, что они по-настоящему не почувствовали и не передали со сцены всего обаяния этой превосходной, подлинно народной комедии. То ли боязнь натурализма, то ли невнимание к народному быту лишили спектакль национального колорита. На национальной сцене появилось классическое произведение чуть ли не первого национального драматурга, одного из родоначальников финского театра, но произведение это в своем сценическом воплощении не давало возможности ощутить по-настоящему дух нации, увидеть во всей чистоте народные истоки творчества Киви. Из всего этого следовал тогда вывод, что в подобной постановке «Сапожники из Нумми» не могли бы пользоваться успехом в Москве.

И вот новая встреча с Киви — уже не в Хельсинки, а в Москве. И театр тот же, и актеры те же, но результат на этот раз совсем иной. Оказалось, что семеро деревенских братьев несколько не похожи на сапожников из Нумми, если бы даже они и были из одной деревни.

Роман А. Киви «Семеро братьев» принадлежит к высшим достижениям финской художественной литературы. И через девяносто лет после смерти автора сохраняет он свою первоначальную свежесть, свой заразительный и соленоватый юмор, свой полнокровный, жизнеутверждающий оптимизм. В нем выведены живые, подлинно народные характеры, с любовью воспроизведена атмосфера народной жизни, выражены сокровенные народные чаяния.

Для национального театра роман этот — драгоценный клад. И театр не мог не воспользоваться щедрыми богатствами этого клада. Здесь есть где развернуться актерам, есть чем увлечь зрителя, есть что утверждать и открывать.

Самое интересное для нас открытие в этом спектакле — открытие национального характера. Какие порой превратные представления о нем еще бытуют у нас. Говорить о финнах — это значит почему-то непременно говорить о какой-то медлительности, замкнутости, сдержанности и просто холодности их натуры. Но семеро финских братьев решительно опровергают подобные представления. Так и слышится, как, неудержимо хохоча, пытаются они образумить нас: «Ну и придумали же вы исто-

рийку! А ну-ка посмотрите, какие мы замкнутые, да холодные, да неповоротливые! Это может пономарь или судебный исполнитель наболтали что-нибудь про нас? Наши тоже кого слушать!»

Энергии у этих братцев хоть отбавляй, и озорства, и смешливости, и задиристости, и лукавства. Пусть не очень-то ладится у них жизнь, пусть еще не нашли они настоящего применения для своих сил — и с земледелием что-то ничего не получается, да и с охотой дело вроде не выходит, а о грамоте лучше и не говорить, попробуй-ка одолей ее, — но они не унывают, не печалются.

Веселая непринужденность полновластно царит на сцене, когда театр рассказывает зрителю о всяческих злоключениях своих героев. К тому же у зрителя оказался добрый и симпатичный союзник. Это старый лесник, живущий где-то поблизости от семерых братьев и знающий о них, может быть, больше, чем они сами знают о себе. Ему есть о чем поговорить, и не без удовольствия, то с улыбкой, то с незлобивой иронией комментирует он то, что произошло, и то, что произойдет с братьями вот сейчас, в начинающейся новой картине. Только в отличие от братьев говорит этот лесник на хорошем русском языке. Он

представляет в спектакле автора. Представительство это поручено театром артисту Юрье Павло, который вполне успешно справляется с ним. Он сразу же устанавливает дружеский контакт со зрительным залом и завоевывает его симпатии. Артист находит выразительную манеру чтения авторского текста — чуть медлительную, искреннюю и душевную, очень доверительную.

А когда после короткого его появления на просцениуме перед занавесом продолжается действие, душой этого заразительно жизнерадостного представления становится молодой артист Мартти Рамппанен в роли старшего братца — Юхани. Встреча с ним доставляет большое удовольствие и радость. Его яркое, искрометное и удивительно непринужденное комедийное дарование выявляется в этой роли во всей своей щедрости. Он бесконечно обаятелен, бесконечно увлечен такой приятной возможностью долгого пребывания на сцене в образе Юхани. Этот герой Киви, простой парень из народа, как кажется, очень близок самой природе сценического дарования молодого артиста. И это хорошо, очень хоро-

«Семеро братьев». Сцена из спектакля  
Фото Ю. Зенковича



шо, когда молодой талант находит себя в ярком воплощении на сцене подлинного народного характера. Для национального театра это особенно важно и дорого. Дело его будет надежным, обещающим, перспективным, если молодое артистическое поколение осознает, поймет и почувствует, что все большое и значительное в подлинном реалистическом искусстве исходит из недр глубоко национальных, из неисчерпаемых и живительных народных истоков.

Режиссер Вилхо Илмари, поставивший инсценировку романа А. Киви «Семеро братьев», показал себя интересным постановщиком, сумевшим воспроизвести на сцене атмосферу народной жизни, насытить сценическое действие народным юмором, придать этому действию жизнерадостную, оптимистическую окраску.

Он предоставил зрителям приятную возможность вдоволь посмеяться. Посмеяться в этом спектакле есть над чем. И хорошо, что так звонко и радостно звучит в нем смех. Но не заглушает ли где-то этот смех большой гуманистической темы демократического романа А. Киви? Ведь писатель говорит не только о забавных похождениях семерых братьев, ищущих возможности как-то устроить свою жизнь. Он говорит и о народе, которому так трудно было найти достойное применение своим богатырским силам. Но ведь мы были на премьере «Семерых братьев» и познакомились с ними раньше финских зрителей (это тоже смелость театра). Вернувшись домой, театр, как это всегда бывает после премьеры, наверное, захочет что-то вывернуть в спектакле, внести какие-то дополнения, новые нюансы. И тогда, может быть, и упадет само собой сделанное здесь замечание.

Показав два спектакля, финские артисты покидали Москву. Последние минуты мы провели вместе — на Ленинградском вокзале столицы. И по всему было видно, каким волнующим и радостным событием вошла в жизнь наших гостей недолгая встреча с Москвой.

Поезд трогается... Наполовину высунувшись из окна вагона и протягивая руку, Тармо Манни кричит:

— Спасибо!.. Спасибо, Москва!..

В окнах вагонов проплывают знакомые лица... Вот улыбается Вилхо Сийвола... Вот стоит серьезная и сдержанная Рауха Рентола... А это Юрье Пауло со своей широкой и обаятельной улыбкой... А вот и Марти Ромппанен, который так порадовал москвичей своим братцем Юхани... Лица мелькают все быстрее и быстрее, поезд набирает скорость, но еще слышно, как уже издали доносится затухающий голос неугомонного Тармо Манни:

— Спасибо!.. Спасибо!.. Спасибо!..

А через несколько дней, из Ленинграда, где продолжались выступления Финского национального театра, пришло короткое письмо от одного из артистов. Вот торопливые строки этого письма:

«Уезжая завтра утром домой, везу с собой великолепные воспоминания о наших гастролях в вашей замечательной великой стране — в раю искусства, а также о сердечных, добрых русских людях.

Я всегда радовался развитию дружеских и культурных связей между русскими и финнами, а сейчас особенно радуюсь...»

Что же ответить на это?

Спасибо искусству, спасибо искусствам, которые сближают народы и оставляют добрые посевы дружбы!





Татьяна Бачелис

## ТРЕВОГИ И НАДЕЖДЫ ФРАНЦИИ, КАК ИХ ВЫРАЖАЕТ ЖАН-ЛУИ БАРРО

**В** книге Барро «Новые размышления о театре» есть такая фраза: «Если во время спектакля, в момент встречи актеров и публики с автором, намерения публики и актеров пойдут в разных направлениях — спектакль провалится». Так провалились в Москве «Ложные признания» Мариво, которыми открылись гастроли труппы Мадлен Рено и Жана-Луи Барро. Ожидания публики не совпали с устремлениями артистов, и провал был, откровенно говоря, полный. Подавляющему большинству зрителей спектакль совсем не понравился. Первый блин вышел комом.

Только потом выяснилось, что галантная комедия Мариво была лишь первым актом в общем движении репертуара гастролей, движении, которое имело определенный внутренний смысл и ритм, строгую логичность, свою кульминацию и свой финал. Но тогда, в тот драматический момент первой встречи, никто этого не знал. А иные после Ма-

риво уж и знать не хотели. Завязалась трудная борьба за взаимное понимание.

Предубежденными, заранее разочарованными и заведомо холодными пришли зрители на спектакль «Ночи гнева». Настороженно слушали они драму Салакру, требовательно, подчас вполне справедливо, а подчас и неосновательно к ней придирались. Антифашистская драма смещала время, из 1944 года переносила действие в 1938, потом снова в 1944. Но и сама она смещалась во времени: то, что для героев ее было настоящим, для зрителей 1962 года отодвинулось в отдаленное, хотя и живое в памяти прошлое. Впрочем, зрительные залы Москвы за последние годы привыкли к «игре со временем», и драматургическая форма, избранная Салакру, воспринималась легко. Осложнения вызваны были другим: затянутостью экспозиции, медлительностью и нерасторопностью, с которой Салакру обозначал границы волнующей его проблемы. Все же зрители были вовлечены в сложный

процесс одновременного изучения природы предательства и природы героизма. В напряженной борьбе труппа Рено—Барро завоевывала уважение московской аудитории. Борьба велась в тишине, что-то происходило, менялось, недоверие долго веяло холодком меж рядов, потом установилось сосредоточенное внимание, и все затихло в напряженном ожидании конца.

Уважение было завоевано. Но—уважение к театру? Вскоре всем стало ясно, сколь невелика и, в сущности, незначительна дань уважения, которой так часто ограничиваются зрители и довольствуются артисты.

Победа пришла неожиданно, там, где ее никто не ждал: в третьем, мольеровском спектакле гастролей. Сперва «Амфитрион» всех привел в хорошее настроение, и взаимопонимание было достигнуто. И вот тогда-то произошло нечто, чему мы уже давно не были свидетелями в театре,—возник Скапен, стремительно, как фехтовальный поединок, разыграл на сцене мольеровский искрометный, победоносный фарс и—исчез. Публика не успела опомниться, как уже буря восторга, откровенного, шквального восторга, доступного одному только искусству сцены, захлестнула зрительный зал Малого театра и долго бурлила, пенилась, атаковала подмостки, не желала остановиться. Если бы в театре когда-нибудь играли «на бис»,—Скапен

должен был бы повторить свой выход. Во всяком случае, после этого Жану-Луи Барро было все прощено и все позволено. Свою мысль о несовпадающих порой «намерениях публики и актеров» Барро заканчивает рассуждением «талантливой публике», в истинном контакте с которой заключена, по его мнению, сокровенная суть реализма в театре, «возможность наиболее полного воспроизведения жизни».

Во всяком случае, после «Проделок Скапена» Скапен—Барро уже не имел никаких оснований сомневаться в талантливости московской публики и мог применить любой способ «воспроизведения жизни». Слово понимая это—понимая, что борьба кончилась,—на авансцену последнего спектакля снова уже бесстрашно вышел несчастный Пьеро, на этот раз совсем нищий, без «лунной одежды» своей, в старой нижней рубашке, с двумя огромными заплатами разного цвета и—с мертвым лицом маски.

Барро в этом бедном костюме стоял перед темно-красным с золотом занавесом Малого театра и говорил в микрофон о бессмертном искусстве пантомимы, о французских ее традициях, о бесхитростных сюжетах, которые будут сейчас разыграны... А по правде сказать, его не очень-то слушали, больше—любовались. Наслаждались мелодичной речи, простой, домашней непринужденностью



«Ложные признания». Араминта — Мадлен Рено, Дюбуа — Жан-Луи Барро

пластики. Уже любили и его и его Пьеро. Уже не просто верили ему, а целиком ему вверялись. И во время прощального вечера французского театра жалели этого Пьеро; щемило сердце оттого, что он так нищ и так стар, оттого, что над ним смеются современные люди на современной, горячей неоновыми огнями ярмарке. Мучились оттого, что старое сердце Пьеро болит, и он с трудом переводит дыхание за кулисами своего маленького фургона. И еще оттого, что brave и наглые мотоциклисты рано или поздно убьют этого Пьеро, ну, и так далее... Вся детская наивность и пронзительная ясность пантомим, вся музыка их красноречивого молчания, а затем — вся концертная красота, с которой прочитаны были стихи французских поэтов — от Лафонтена до Элюара, — воспринимались полностью, до дна. Теперь уже публике нравилось решительно все, и расставаться с Барро было больно.

Отношения с этим французским театром сложились драматично, но в итоге оказались более серьезными, чем обычные отношения публики с гастролирующей зарубежной труппой, когда все настраивается так празднично, так благонамеренно и великодушно, но — несколько официально.

□

В Москве нетерпеливо ждали принципиального новатора, «авангардиста», а приехал убежденный традиционалист.

У Барро нет, в сущности, ни одной новой художественной идеи, а тем не менее он ни на кого не похож, этот артист. Нет новых форм, все старые, а, тем не менее, язык его, как мы видели, понят был не сразу: одни были попросту разочарованы, даже расстроены, другие взволнованно почувствовали нечто странное и незнакомое.

Хотели ощутить острое поэтическое обаяние, согласны были на высокую «недоступность» забегающих вперед художественных дерзаний, а встретили обыкновенную человечность, простую лирику и суховатую точность игры. Точность эта столь ве-

лика, виртуозность техники и артистизм столь действительно феноменальны, что мастерство перестает замечать и даже как бы ценить; трудность выполненных задач словно бы не существует: либо задача выполняется до конца и с абсолютной, как бы незримой легкостью, либо она не ставится вовсе. Это создает весьма своеобразный эффект в игре и в выразительности артиста — обманчивое ощущение отсутствия душевных и физических затрат. Впечатление это подчеркивается еще больше в тех случаях, когда Барро играет в «абстрактном» costume традиционного театрального слуги, а в московском репертуре лишь одна героическая роль — Жана Кордо — была «одета» конкретно.

Загадка, спрятанная в искусстве Барро, состоит в том, что он — внеиндивидуален. Речь идет не об отсутствии личной и творческой индивидуальности и оригинальности — нет, речь идет о принципе. Его искусство — это стиль, а не форма данного спектакля. Это Франция, ее дух, ее лирика, ее настроения — наиболее устойчивые, ее традиция, «вечная маска», как мечтал когда-то Вахтангов, а не бытие отдельного человека.

Но если так, то каким способом создаются в этом искусстве, омываемом потоком страстного лиризма, образы типические? А они ведь возникают в игре Барро. Очень точное и широкое обобщение сливается с человеческим типом, воплощенным в самом артисте, с его лицом, с его индивидуальностью.

Взять, к примеру, того же Скапена. Социальной характеристики нет ни в costume, ни в его поведении, ни в его сценическом самочувствии. Морячок, бравый марселец, симпатичный французский паренек, он является перед нами во всей завершенности типа, вбирающего в себя самые привлекательные черты национального характера: ясность ума, находчивость, озорную веселость, смелость, трезвую иронию. Этот Скапен легко и грациозно перескакивает через банальную возможность традиционного толкования роли: вот, мол, простой работяга из народа водит за нос пышных бездельников, богачей. У него другое — у него та мера естественности, непринужденности, которая доступна лишь внутренне свободному человеку. Его на-



«Проделки Скапена». Скапен — Жан-Луи Барро, Аргант — Режи Утен

родность — это его свобода. Поэтому так хорошо и чисто звучит у него мольеровская тема, свободно льется мольеровская мысль, гораздо более, как выяснилось, обширная и острая, чем мысли, которые излагались до сих пор в сценических и филологических трактатах мольеристов и мольероведов.

«Проделки Скапена» в постановке Луи Жуве, декорациях Кристиана Берара с Жаном-Луи Барро в главной роли прозвучали и выглядели как подлинное открытие современного Мольера.

Мы видели немало мольеровских спектаклей современного французского театра — и «Тартюф» в Комеди Франсез с Жаном Ионелем в заглавной роли, и блистательный по-своему спектакль Жана Мейера «Мещанин во дворянстве» с Луи Сенье, и виларовский «Дон-Жуан». В конце концов, зная репертуар французских театров, названные работы можно было считать самыми лучшими и свежими мольеровскими постановками послевоенной французской сцены.

И вот оказалось, что это не так. При всем своем разнообразном блеске и глубине все они, попросту, не задевали за живое так, как задевает «Скапен» Луи Жуве и Барро. В тех спектаклях предполагалось как бы утолить нашу бесконечную жажду познания: а вот еще один Тартюф есть на свете из тысячи других. И мещанин, может быть, бывает таким, какой поместился в индивидуальности Луи Сенье. Может он быть и другим — ибо их много, мещан во дворянстве.

Скапен — каким его задумали и поняли режиссер Жуве и актер Барро, — может быть только таким, он единствен в своем роде и в то же время универсален. Вариаций — быть не может. Ибо для данного человеческого и поэтического типа необходимо sobлюсти предел индивидуализации, за которым начинается произвол. Случайные черты, конечно, возможны, но — их захочется стереть. Случайное, произвольное будет лишним. Дерзновенное решение, что и говорить, — найти и сыграть единственное универсальное значение типа. Но в том-то и дело, что это удалось, — вот причина бурного сценического успеха. Самая возможность такого рода свершений всегда была смыслом и

целью классической французской школы «представления». Только вкус и ключ к этой старинной классической традиции, давно самими французами же и был утерян. Мольера уже давно, видимо, играли на его родине как нравоучителя и моралиста. Судьба Мольера в XX веке — первого утвердителя и первого критика буржуазных духовных ценностей, свобод и морали, создателя эстетики характеров и типов — в XX веке, когда все эти ценности на закате буржуазной цивилизации рушились или превращались в иллюзии, — судьба великого комедиографа долгое время была трагичной.

Отсюда и «русское возражение», русская реплика в сценической истории Мольера XX века: превосходный Оргон Топоркова показал предел едкой социальности и тонкого психологизма в понимании Мольера. Сохранилась легенда об Аргане Станиславского в «Мнимом больном», также образе «предельном» в своем роде, — шедевре сценического самочувствия, стихии ребяческого эгоизма, избалованности и мнительности; это был Мольер театральный и бытовой, плотский и балетный в одно и то же время.

Единственное в России явление, с которым отдаленно, как эхо, перекликается Мольер Жуве и Барро — это «Дон-Жуан» Мейерхольда. Чем? Своей вневременной социальностью, своей эстетикой маски вместо эстетики характеров, своей стихией откровенной импровизационности. Перекликается, несмотря на всю дистанцию между самой философской из пьес Мольера и «Проделками Скапена».

Конечно, Мейерхольд в «Дон-Жуане» и Жуве в «Проделках Скапена» ставили перед собой совершенно несхожие сценические задачи. Мейерхольд воссоздавал сложную партитуру пышного придворного спектакля, Жуве стремился к простоте простонародного фарса. Но сошлись они, в результате и в принципе: в стиле. Говорю не о стилизации и не о стилистике, не о сумме приемов, средств выразительности или сценических находок, не об индивидуальных манерах. Стиль возник — и в «Дон-Жуане» Мейерхольда и в «Проделках Скапена» Жуве — в высшем смысле слова, возник, как итог идейной интерпретации, как форма цело-



«Ночи гнева».  
Бернар Базир — Жан Дезайи,  
Жан Кордо — Жан-Луи Барро

го, современная и для Мольера, и для зрителей названных спектаклей. Стиль — как отношение к автору и — одновременно — отношение к современной жизни. Стиль — как живая прелесть и живая сила традиции, а не ее канон. Традиция выявлена здесь в обоих случаях в ее первоначальной свежести именно благодаря свободе современного понимания.

Такое ощущение стиля всегда отделено огромной дистанцией от монотонных последовательных повторений, от старательных воспроизведений, от унылого реставраторства, от методов, с помощью которых «хранят заветы». Подлинный стиль выступает как система современного художественного осмысления содержания и формы классической пьесы. Когда это удается, когда это происходит, тогда спектаклю суждена бывает долгая сценическая жизнь.

Осуществленная Жуве вскоре после второй мировой войны интерпретация Скапена как свободного, как «не слуги» несла с собой идеи, свойственные всему французскому послевоенному искусству, и извлекала эти идеи из простого, как яблоко, мольеровского фарса. Спектакль Жуве необычайно свеж и точен поныне: прошедшие годы — не срок для спектакля подлинного стиля.

Тут, в откровенном фарсе, где симметрия подчеркнута и соблюдена до конца, где среди шести пар «бытовых» персонажей хозяйничает один внебытовой, появившись как луна на горизонте, в центре действия; здесь, где неаполитанская гавань показана Кристианом Бераром без красок и без всякой морской дали (той самой, в которой суждено было навсегда застрять знаменитой «проклятой галере!»), — в одних лишь исключительно серых, цвета камня, тонах; где безразлично царствуют в сценическом пространстве две железные лестницы, устроенные ни для чего, только для беготни, скачков и скольжения Скапена по перилам, здесь схема — принцип режиссуры, а симметрия — ключ к мизансцене и источник комизма.

Костюмы всех персонажей — и отцов, и сыновей, и потерявшихся когда-то дочерей — вполне «соответствуют эпохе», однако все эти костюмы — серого цвета. Исключение сделано только для самого Скапена, на нем розовый в черную полоску костюм Бригеллы, но тоже скромный, цвет словно бы притушен. Вообще, в этом спектакле ничего нет от пресловутой и давно опротивевшей «яркой театральности». Нет никакой крикливости, нет ни режиссерской, ни актерской назидательности, нет величественно-глупой убежденности в том, что зритель нуждается в пояснениях и что дважды два — непременно четыре. А вот у Скапена на каждом шагу получается пять, и он прав.

Свободный, ловкий Скапен выходит на сцену по делам или так, погулять и, между прочим, шутя и играя, помогает возлюбленным. Бездарным возлюбленным, ибо влюбленные, которым надо помогать — бездарны, по замыслу Мольера, внезапно и точно угаданному Жуве. Но как только сыновья сплотились против отцов, «два лагеря» выступили друг против друга, тотчас выяснилось, что они хотят одного и того же, что интересы отцов и отпрысков полностью совпадают! Таинственные «бесприданницы» оказываются теми самыми невестами, которых отцы прочили в жены своим сыновьям, дабы состояния сохранились. Для чего Мольеру этот симметричный сюжет? Только для того, чтобы

в него ворвался Скапен и, помогая возлюбленным и дурака стариков, доказал зрителям, что они стоят друг друга — отцы и дети мещанства, что интересы их вовсе не расходятся, что любовь в данном кругу несколько не возвышается над денежным расчетом, что старые премерзкие Жеронты были юными нелепыми Леандрами, а недоросли Леандры непременно и своевременно станут старыми премерзкими Жеронтами. Что это вопрос лишь времени, возраста, что молодость сама по себе не предохраняет от дряхлости чувств, а старость не служит гарантией мудрости.

Стиль здесь — фарс. Но не тот «этнографический» фарс, который принято у нас считать настоящим, не тот жанр натужного, петушиного комизма, когда надрывают животики на сцене и сворачивают зевотой скулы в зале, а фарс очищенный от быта, утонченный и прямой в смысле простоты рисунка и мысли.

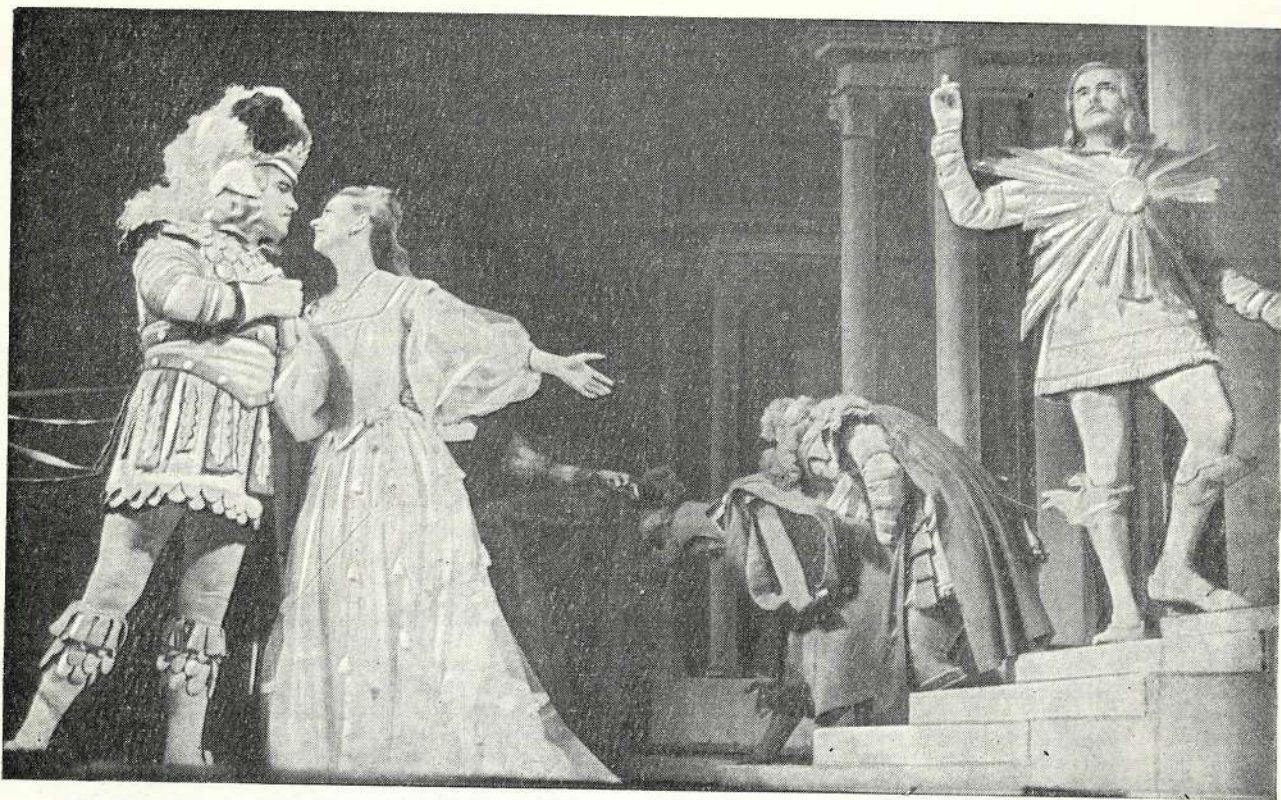
Скапен — классический слуга? И да и нет. В лучшем случае он служит не кому-то, а чему-то, не возлюбленным, например, а самой любви.

Дюбуа, которого Барро играет в «Ложных признаниях» Мариво, тоже — вопреки его «должности» — вовсе не слуга. Он, как и Скапен, в костюме Бригеллы, в том же розовом в полоску костюме, только у него — белые домашние туфли; другое время, под ногами — не каменные мостовые гавани, а ковры гостиных. Он, как и Скапен, может сначала показаться беспринципным. Кто он, этот Дюбуа, бывший слуга Доранта, ныне — слуга Араминты? Слуга двух господ? Слуга любви? Плут из любви к искусству? Комический Мефистофель, играющий людьми, как марионетками, и все время запутывающий интригу? Ничего подобного: он занят совсем другим, он все время интригу распутывает. Он бескорыстен, а не беспринципен. Он — персонаж внебытовой, легкий, невесомый, бесплотный, и когда он порхает по сцене, пелерина за его плечами колыхается, словно крылья. Все дело в том, что, в отличие от Скапена, он помогает теперь не мольеровским бездарным возлюбленным, а возлюбленным Мариво, которые в принципе — талантливы, но которых разделяют действительно сложные внутренние и внешние преграды. Если бы не Дюбуа, сколько обид, подозрений и боли пришлось бы им претерпеть, чтобы понять друг друга, отдать себе отчет в своем чувстве. Проверить его и в то же время не опоздать на его зов.

Весь спектакль задуман Барро, как секунда «перед поцелуем», дрящаяся и томительная. Миг оттягивания счастья, в котором ты уверен, медлительный менуэт влюбленных. При этом, мне кажется, перед нами не Франция XVIII века, хотя по внешности спектакля это и так; «все верно», как говорится, но на самом деле перед нами Франция будущего, не персонажи прошлого, а люди грядущего галантного века! Изображены они в спектакле со всей неуверенностью и серьезностью эскиза. Все, кроме Дюбуа — этого хозяина театра, — движутся немного замедленно, задумчиво, как во сне, да, в сущности, это и есть сон или мечта, сон о счастливой любви, приснившейся Пьеро...

А следующая непосредственно за комедией Мариво классическая пантомима Жака Превра «Сон Пьеро» — по иронии судьбы — как бы сама печальная действительность, где Пьеро не пускают на бал, где герцогини расчетливы, а прекрасные





«Амфитрион». Финал спектакля

дамы, как только перестают быть статуями, превращаются в коварных беглянок. Это мир, в котором Пьеро всегда несчастен. Дюбуа таков, каким Пьеро мог бы присниться самому себе, — активный и трезвый, или каким Пьеро мог увидеть во сне Скапена; во всяком случае, когда Барро обмахивается веером, когда он прогоняет со сцены растяпу — Арлекина, своего вечного противника, когда Барро с горестно-комической укоризной произносит: «Уж этот мне здравый смысл», — то в эти моменты Дюбуа ближе к своему предшественнику Скапену.

В обращении к комедии Мариво с детской простотой выражена мечта о тех будущих временах, когда всякому человеку станет доступен аристократизм чувств и свобода от предрассудков, свойственные галантным кавалерам XVIII века. Их благородство, их способность красиво чувствовать и красиво поступать, их достоинство должны, думает Барро, рассматриваться не как вычурное ломанье, а как высшая форма естественности, которая может принадлежать всем. Ведь придет же такая пора, когда люди, свободные и равные, не будут поглощены ни материальными заботами, ни словесными или бытовыми распрями и будут уделять неизмеримо больше внимания чувствам, человеческим отношениям, любви, душевным сложностям и тонкостям, даже — капризам. Тогда, как в «Ложных признаниях», ложь будет служить лишь возможностью проверить истину чувства.

Конечно, это очень французская точка зрения,

и, конечно, понятно, что на хрупкие плечи Мариво она неожиданно возлагает чрезмерно большую тяжесть. Тем не менее она выражена в спектакле, где Мариво сыгран вовсе без иронии, совершенно всерьез. Почему же именно Мариво? Да просто потому, что Мариво — единственный французский автор, сделавший любовь и влюбленность специальным и единственным предметом комедии.

И в этом спектакле Барро каждое чувство равно только самому себе, измеряется своей собственной силой, обменивается на такое же чувство; служанка и госпожа конкурируют на равных, и крик героя: «Я любим!» — это победный клич, виктория!

Тем не менее нельзя не признать, что этот интересный замысел реализован далеко не полностью, что спектакль отмечен какой-то неуверенностью, невыявленностью, что ли... Далеко не все его участники достойно аккомпанируют тончайшей серьезности и грациозному артистизму Мадлен Рено. Роль Амиранты выполнена актрисой без кокетства иронией, без «игры образом», предполагающей, будто личность актера заведомо более значительна, чем личность персонажа. Французы вообще убеждены в обратном, это их принцип, вполне отчетливо выраженный в книгах Жуве и Барро, например.

Что же касается атмосферы куртуазной галантной Франции, то Барро предпочел воссоздать и показать ее сквозь призму самого Мольера — в «Амфитрионе». Тут Барро воспроизводит стиль

придворного спектакля времен Людовика XIV и полной мерой дает публике именно то, чего она ожидала от Мариво и чего она всегда, по привычке, требует от искусства французского: пряную атмосферу любви, которую с таким блеском, с чисто французским («наконец-то!») шиком — и с иронией передают артисты Жан Дезайи в роли Юпитера и Симон Валер в роли Алкмены. Действительно, Мольеру нет конца... Ни одна бульварная французская комедия не дает такогопряного аромата в ситуации адюльтера, треугольника, как сам бог французского театра Мольер. Тут Барро прав. «Амфитрион», оказывается, вовсе не устарел, несмотря на свои пышные придворные одежды. Центральный монолог Юпитера — о любовнике и муже — в исполнении Дезайи полон куртузанности, изящной, двусмысленной и современной... И все же центр мольеровского «Амфитриона» — в сатире на короля (Юпитер!), на королевское любовное могущество, в сатире, поданной великим комедиографом под видом величайшей лести. В пьесе господствует ирония, глубокая, многоплановая, опасная, а отнюдь не лирика любовных игр, противоречий и похождений.

От пьесы к пьесе открывалась, как видите, целая программа, а нам до просмотра спектаклей репертуар казался случайным, и мы с сожалением думали о том, что не увидим прогремевших на весь мир постановок Барро — его Клоделя, например, и других современных писателей на его сцене.

Тем не менее мы почувствовали Францию, вдохнули, по слову поэта, запах ее «земли и зимности». Печальная и трезвая действительность сегодняшней Франции предстала перед нами в условнейшем из жанров, в чистейшей, казалось бы, абстракции — в пантомиме Пьеро. Достаточно взглянуть на Барро в costume Пьеро с одиноким цветком в руке, с печально вьющимися рукавами, с этими тремя огромными белыми пуговицами на блузе, чтобы почувствовать его слабость, незащищенность, задумчивость и печаль, с которой тревожно сочетается сухой и четкий профиль артиста, чтобы убедиться в том, что за абстрактной фигурой Пьеро стоит трезвая действительность.

Как это ни странно, достаточно побывать в современном Париже и спокойно побродить по улицам, почувствовать осеннюю его атмосферу, присмотреться к задумчивости людей, чтобы понять настроения Барро, понять то, что у него «за маской».

Пьеро — эту романтическую маску печального неудачника, бесплотного существа, не имеющего возраста, — Франция в XVII веке внесла от себя в площадную историю комедии масок. Причем, характерно: Пьеро существовал и в XVIII веке, но жил он тогда в гостиных. Вот откуда его домашний утренний наряд. И совсем неожиданно, только в самом разгаре трезвого XIX века, он, рафинированный и утонченный, внезапно сбежал ранним утром из чужих гостиных и салонов, удрал на улицу, на площадь, да так там и остался, недоумевающий и изумленный, в своем утреннем домашнем costume. Так возникло всегда печально-комическое несоответствие фигуры Пьеро с окружающими, так возникла вечная его неуместность. Этот-то персонаж-маска и является центральным для Барро. Его Пьеро стоит за «масками» современных парижан, бесшумно следует за их неуда-

чами или победами, и его набеленное лицо мгновенно, как зеркало, отражает их печали и надежды.

Ни гротеска, ни символов нет в пантомиме Барро. Один только лиризм, романтическое выражение тоски, печали времени.

Если среди множества театральных и изобразительных арлекинад XX века искать арлекинаду, наиболее близкую Барро, — это будет арлекинада Пикассо, с ее нежной и в то же время суровой, без улыбки темой бродячих артистов, безработных арлекинов, Пьеро и худых Коломбин с печатью забот и нужды на лицах. Розовато-зеленая бледнеющая колористическая гамма этой серии работ Пикассо оказалась близкой Барро. Его нищий и старый Пьеро словно сошел с полотен Пикассо.

Барро, однако, вовсе не всегда был Пьеро: он стал им впервые только в конце войны, в фильме «Дети райка». «Странное» движение удивительного артиста по эпохе было знаменательным, ибо маска — это стиль. Стиль же — обобщение, способ его и мера.

□  
Давно, еще в 1935 году, молодой ученик школы-студии Шарля Дюллена Барро отважился превратить в пантомиму роман Фолкнера «В то время как я умираю». Спектакль этот имел успех скандала, Дюллен не стал даже смотреть работу своего ученика. Между тем именно в этом спектакле Барро впервые показал свой, знаменитый ныне, номер с лошадью: пантомимически изобразил всадника, пытающегося подчинить своей воле дикое, необъезженное животное. Характерно, что тогда, в этом поединке наездника с норвистой лошадью, побеждала лошадь. Образ кентавра Барро был метафоричен, в нем ясно виделась борьба художника с собственным вдохновением, попытка умерить, укротить, обуздать собственный порыв, регламентировать свое дерзкое, всякий раз новое, незнакомое и неожиданное творческое «я». Побеждала, однако, необузданная стихия творчества, лошадь сбрасывала всадника наземь...

В Москве, в этот свой приезд, на вечере в Доме актера Барро показал свой знаменитый старый номер. Завершался он теперь по-иному: побеждал всадник. В поединке, полном волнующей экспрессии, несравненном по пластической выразительности, зрелый поэт и уверенный наездник обуздывал все же свою лошадь и свой талант. Лошадь, послушная велению всадника, то шла рысью, то — размеренным галопом. Все же это была еще дикая, только что укрощенная лошадь.

Публика Малого театра увидела ее дальнейшую судьбу. На эту большую сцену Барро вывел воображаемую лошадь покоренную, вальсирующую, не просто обузданную, нет, дрессированную цирковую лошадь, умеющую танцевать. Ее всадник — во фраке с белым лицом Пьеро — заставляет послушную лошадь раскланиваться перед публикой, становиться на колени, покорно кивать головой. Под конец номера мы уже вообще не чувствуем наездника, забываем о нем. Перед нами — лошадь-мастер, лошадь-виртуоз, лошадь, укротившая вдохновение, но сохранившая и достоинство, и свою «тему» — тему обязательности совершенства, которым исполнено каждое ее движение. Эта лошадь, если

можно так выразиться, глубоко уважает зрителя и чувствует себя их слугой.

В сущности, все сказано развитием этой метафоры Барро. Перед нами — целая биография. И только ли одного Барро? И только ли биография? Быть может, тут — позиция, декларация скромной роли художника, который практически и может отдать людям только свое мастерство, развеять, развеять, подарить поэтический взгляд, пригласить к танцу, облегчить участь юмором? На что еще способно — и пригодно — искусство? — словно спрашивает обуздавший себя художник. Грустная тема, конечно.

И вот на пустой сцене Малого театра пляшет лошадь, бьет свою мягкую чечетку, переступает с ноги на ногу с грациозным чувством собственного достоинства, прелестная, добрая, уступившая людям лошадь, скрывшая — из одного только чисто лошадиного благородства! — какую-то печаль в глубине своих умных глаз, украшенная всеми плюмажами цирка, в нарядной попоне с кистями; ноздри нервно вздрагивают, передние ноги стройно ведут свой шаг, голова посажена гордо, длинная грива аккуратно расчесана, круп покачивается соразмерно, в ритме; браво, все в порядке, Жан-Луи Барро!

Все же вынужденная позиция художника, столь скромно определяющего и регламентирующего свои задачи, видимы, не удовлетворяет Барро, и сам он в глубине души убежден, что искусство способно ставить перед собой более высокие и смелые гражданственные цели. Во всяком случае, в некоторых из последних спектаклей Барро было доказано стремление режиссера и артиста внятно и решительно высказаться против опасности фашизма, столь грозной и реальной для сегодняшней Франции. В современной французской драматургии Барро со всей энергией выбирает произведения антифашистские. Где гарантия, что французский провинциал или рядовой парижанин выстоит, сумеет совладать с собственным страхом перед носорожьем одичанием и озверением фашизма? Вот вопрос, занимающий Барро. Гарантий таких нет.

Ах, если бы ты чувствовал себя, как мой лихой матрос Скапен! — говорит своему герою Барро всем своим сегодняшним искусством. Если бы у тебя хватило смекалки, ловкости и бесстрашия, если бы у тебя было такое же, как у Скапена, чувство удивительной полноты жизни, — посадил бы ты в мешок современных Жеронтов, избил бы их, да и выбросил в море в догонку этой самой «проклятой галереи». Легкий, ловкий, с пустым кошельком и свободной совестью, он, Скапен, никому не навязывает своих услуг, но если просят помощи попавшие в беду, — пожалуйста, плут Скапен, как король, всемогущ, и если другу станет худо и вообще не повезет, он протянет ему свою царственную руку, свою верную руку — и спасет. Наш Скапен, как король, он беретик, как корону, наберекрень — и пошел на спектакль...

Из внетеатрального, внесценического пространства появляется его лукавая физиономия, затем небрежной походкой спускается он по лестнице, скользит по перилам. Вот он уже на сцене и, если нужно, готов тотчас сыграть свою роль в новом спектакле: жив Скапен, жив курилка!

□

В Москве Барро неоднократно говорил о своей верности Станиславскому, любви к нему, расска-

зывал, что в годы учения у Дюллена буквально не расставался с томиком «Моей жизни в искусстве». Слова Барро звучали горячо, в них не было и тени официальной вежливости. В упомянутой книге Барро «Новые размышления о театре» Станиславскому автор уделяет огромное и серьезнейшее внимание. Со Станиславским Барро роднит не только общее понимание природы театра, не только настойчиво декларируемое французским артистом требование правды чувств, но и вся глубоко нравственная основа духовного и одухотворенного искусства Барро.

Но у Барро есть теория, согласно которой сценический образ может быть по-настоящему целостно и полно воспринят лишь «на расстоянии», лишь тогда, когда действие отодвинуто в другую страну или отдалено в другую эпоху. В этом случае, считает Барро, воображение зрителя работает более активно. Ассоциативные способности зрителя одновременно и разбужены и разгружены от непосредственных эмоций. Мысль работает более спокойно. Эта «теория расстояния» неожиданно напоминает брехтовскую теорию отчуждения.

Речь идет, конечно, не о масштабах — Брехт в этом смысле не сопоставим ни с кем из режиссеров современного Запада. Речь идет лишь о свойственном и Брехту и Барро общем эстетическом свойстве, об их обоюдном стремлении к остроте как к определенному способу обобщения.

Лирика маски — такова та актерская «техника расстояния», которой обычно пользуется Барро. В тех случаях, когда артист напрямую играет современного героя, задача Барро осложняется. В «Ночах гнева» лучшим местом у него оказывается финал, где Жан, которому палачи выкололи глаза, произносит свой предсмертный монолог. Голова Барро поднята, лицо белым пятном незряче глядит в пустоту, слова о любви, о муках, о свободе и мужестве звучат без патетики, глухо, интимно.

Отсутствие взгляда, слепота героя вновь создали неподвижную маску лица. Физические страдания героя от нас отодвинулись, его мысль приблизилась к нам. Цель достигнута: мы не размякли в трогательном сочувствии к герою-мученику, зато мы вникли в смысл его подвига, поняли, во имя чего идет он на пытку, на казнь...

Однако при всей близости Барро к Станиславскому или Брехту он представляет прежде всего и полнее всех его соотечественников — предшественников по гастролям в Москве — французскую национальную сценическую традицию. Мастерство Барро и его артистов — не «кружево стиля», а сам стиль.

Перед нами предстала традиция в ее трепещущей жизненности, не залакированная штампами и не сохраненная бережно, как музейный экспонат, а обветренная и запыленная всеми ветрами и дорогами современности. Хрупкая и мужественная шагает эта традиция сквозь будни буржуазного Парижа, никто ее не бережет, не охраняет, не прикрывает плащом от дождя, никто не приставляет к ней телохранителей, чтобы заботиться о ее чистоте и нравственности.

Она идет одна, без стражей и цензоров, увлекая за собой влюбленных последователей; идет босиком по ухабам нашего века, незрячно потрепанная уже, не приспособленная к жизни и, тем не менее, вопреки всему, живая, неотразимая и все еще, ока-

зывается, молодая. Мы не знали, что она еще способна увлекать. Мы думали грешным делом, что все это — одни прекрасные и скучные слова. Оказалось, что французская традиция несет в себе возможность сегодняшней поэзии. Барро увел традицию из буржуазной «домашней драмы», не выдержав ее житейски мелочного правдоподобия, ее психологической разнузданности и расслабленности.

Не случайно, конечно, в горделивой дифференциации французской школы на «высокое» и «низкое», Барро выбрал традицию демократическую, традицию площади и пантомимы.

Когда несколько лет назад приезжал Миланский Пикколо-театр, мы были потрясены поразительнейшим открытием: оказалось, что Арлекин — не легенда и не мечта эстетов, он жив! Не забыть, конечно, никогда обворожительного итальянского плута в черной маске с мягким телом грациозной кошки, с его кульбитами, с его тарелками, с его невероятными лацци, с его лукавым поживанием плечами, когда Арлекин, не глядя на хозяина, по

диагонали пересекал сцену, умильно бормоча: «Я немножко влюблен...».

Теперь, оказывается, и французский Пьеро все еще жив! Оказывается, и он, даже он, при всей своей хрупкости, отправился в поход против буржуазного театра. Отважился защищать красоту, поэзию и любовь против невыносимой духоты буржуазной морали, против царства здравого смысла, против самоуверенности любовников-завоевателей, утверждающих в любви лишь свое право и свою личность; пошел против всего этого буржуазного «нарциссизма» (выражение Барро) и против «интеллекта, утратившего творческую силу», против мещанского понимания реализма и морали. Буржуазная драма комнатного правдоподобия и житейских дрызг, с одной стороны, и образ «рафинированного буржуазного интеллектуала», понимающего свободу, как цинизм, — таковы личные враги и главные противники Барро в современном западном искусстве, с которыми он борется оружием традиции и поэтического реализма.

Рисунки Н. Захарьиной,  
фото А. Гладштейна





## Когда розы танцуют...

Так прихотливо и фантастично поэт назвал свою первую пьесу. Я видел этот спектакль в Софийском сатирическом театре, но сперва скажу не о нем, а о его названии.

«Розы танцуют» — разве такое бывает? Конечно, поэтическое воображение безгранично. Но выставить в заглавии современной пьесы явную нелепицу — не рискованное ли это дело? Кто видел, чтоб розы, покинув цветники, пустились в пляс...

И тем не менее 24 мая, в день славянской культуры<sup>1</sup>, они танцевали на площадях и улицах Софии,

<sup>1</sup> 24 мая — день славянской письменности и культуры, национальный праздник Болгарии.

и вместе с царицами цветов плясали охупки ромашек, тюльпанов, ветки сирени, акации, липы.

«Когда розы танцуют» — самый интересный спектакль, который я видел в Болгарии. Автор текста — поэт Валерий Петров, автор постановки — режиссер Гриша Островский.

Это спектакль-шутка, спектакль-игра; влюбленный юноша сорвал с клумбы для своей девушки розу, а старый садовник схватил его за шиворот и поволок в милицию. Ну, а по дороге от сада до отделения в короткое мгновение (девушка, нетерпеливо поджидавшая кавалера, успела досчитать всего лишь до 78) произошло множество событий и немало превращений. И — самое главное — молодой обратил в свою веру старика. Теперь они оба согласны: розы созданы, чтобы воодушевлять людей, воспламенять любовь, вдохновлять на творческий труд.

Одна за другой следуют три новеллы о чудотворной силе прекрасного. С веселым задором разыгрывается неприятная история о грубоватом пареньке и на первый взгляд как будто прозаической девушке. Не без драматического накала развивается рассказ о муже, который хотел оставить жену. Воспоминания мужа показаны поэтом и режиссером великолепно. Он сидит в ресторане и ждет новую владычицу сердца... По радио передают какую-то деловую информацию — и вдруг в голос диктора влетает голос жены, и на стене появляется ее лицо.

Розы, танцуя, несут не только счастье, они спасают от бед. Так происходит и в третьей новелле. Может быть, она несколько растянута, но и она убеждает, что сила жизни не в пассивном созерцании красоты, а в борьбе за прекрасное в ней.

Проходят в спектакле счастливые судьбы, счастливые жизни; молодой оптимист и мудрый старец (он уже отбросил свой банальный и неумный скептицизм) творят чудеса. Они давно уже помирились и разрешили древнюю дилемму: если б молодость ведала, если бы старость могла.

Поэт и режиссер шутят, смеются, радуются жизни вместе со своими героями и вдруг неожиданно-негаданно становятся серьезны, и тогда на авансцену выходят Ведущие.

Вот «Молодой» — В. Чаушев произносит прямо в зал монолог о том, что зерно жизни заключено в двух дольках и что гармония сердец рождается не только из личной приязни, но и еще от гармонии большой, светлой жизни.

А затем следует драматический монолог о ложных и верных путях бытия — его говорит второй Ведущий. Он заgrimирован под сурового старца, но это тоже молодая душа (и молодой актер). И. Финци очень рад, что может откровенно поиграть «в старика», как бы со стороны подтрунивая над его брюзжанием.

Текут, струятся, меняются эмоциональные волны спектакля, и не уловишь, как добротная жанровая сцена незаметно оборачивается пародийной игрой, откуда взялся лирический мотив, когда только что в зале царил хохот, как серьезный монолог перешел в задушевную песню. С неба на проволочке спустился микрофон, и какую-то главную мораль акта Ведущие спели под аккомпанемент простой и чарующей мелодии.

Все в этом спектакле происходит, как в детском калейдоскопе. На глазах рушится и вновь выстраивается сюжет, непрерывно появляются и исчезают



«Когда розы танцуют». Сцена из спектакля

несхожие жанровые аспекты, и порой кажется, что исчезло само драматическое действие — на сцене то эстрада, то цирк, то кино, и, самое удивительное — никакой эклектики. Возлюбленный, мирообъемлющий, без предела многогранный человеческий Театр.

Шутя и играя, поэт, режиссер, актеры раздвигают границы драматического спектакля, не упуская ни его драматизма, ни его поэзии.

Спектакль завершается бурным каскадом красок, вихрем карусели... Вертится, кружится радостный мир, в зал летят разноцветные воздушные шары. На сцене нет только главных героинь — танцующих роз, но они заняли площадку, поважней театральной, они в наших душах...

Г. Бояджиев

## Страницы героической борьбы

Во Франции вышел сборник пьес алжирского драматурга Хоасина Бухазера, названный им «Голоса Касбы»<sup>1</sup>. Включенные в него произведения не укладываются в рамки общепринятых драматур-

<sup>1</sup> Касба — арабский квартал в городе Алжир.

гических канонов. Рассказывая о героях национально-освободительной борьбы, о страшной участи бойцов, попавших в руки французской военщины, о несгибаемом революционном духе алжирского народа, молодой писатель ищет новые формы сценической выразительности, сочетающие эпическую манеру повествования с острой пропагандистской направленностью.

В введении к сборнику, представляющем своеобразный диалог автора с воображаемым читателем, Хоасин Бухазер, отвечая на вопросы, которые тот якобы ему задает, излагает свои взгляды на революционный театр, говорит о той роли, которую ему предстоит играть в жизни свободного Алжира. Попутно он объясняет, почему сборник издан на французском языке. Французские колонизаторы в течение многих лет сознательно тормозили развитие национальной культуры алжирцев, подвергали гонению их родной язык.

Первое произведение, включенное в сборник «Солнце нельзя взять в плен», — своеобразная героическая оратория. Начинается она с пролога, в котором два актера рассказывают о борьбе алжирского народа, о его мужестве и воле к победе. Их диалог прерывается голосами, которые напоминают зрителям о недавних событиях. В спектакле они играют такую же роль, как хор в древнегреческой трагедии.

В последующих сценах выведены участники национально-освободительной борьбы. В дом приносят умирающего юношу, замученного колонизаторами. Он рассказывает близким обо всем, что ему пришлось пережить. Сценическое действие как бы иллюстрирует его рассказ. Зрители видят, как пленных алжирцев гонят в концентрационный лагерь. Заключенные подбадривают друг друга, говорят о святых целях революционной борьбы, о коварстве колонизаторов.

Вторая пьеса сборника — «Серкажи» — с драматургической точки зрения еще меньше похожа на традиционную. Основная роль в спектакле отводится Рассказчикам. Пьеса состоит в основном из их монологов. Серкажи — это название тюрьмы, в которой томятся алжирские патриоты. Рассказчик описывает ее, читает полные трагизма надписи, оставленные уходящими на казнь. Автор вводит нас в камеру, где содержатся лица, подозреваемые в «террористической деятельности». Теперь рассказ ведет староста камеры. Он рассказывает о том, что привело его сюда, о товарищах по заключению. Действие переносится в другую камеру. Здесь содержатся алжирцы, которые считаются наиболее опасными «преступниками». Из их разговора мы узнаем о том, как сражались они за свободу, о муках, которым палачи подвергали алжирских патриотов. Следующая сцена происходит в камере смертников. Автор приводит нас в камеру, в которой томится молодая алжирская девушка. В этом образе воплощены лучшие черты славных героинь алжирского народа — Джамилы Бухиред, Джамилы Бупаша.

Произведения, включенные в сборник «Голоса Касбы», суровые и мужественные, как сама жизнь алжирского народа, проникнуты революционным пафосом, ненавистью к поработителям, верой в торжество правого дела. Они будут напоминать гражданам свободного Алжира славные страницы его борьбы за независимость.

Н. З...

# «Есть ли надежда для немецкого театра?»

На эту тему провел дискуссию издающийся в ФРГ журнал «Театер хойте». Кроме западногерманских авторов в дискуссии приняли участие наиболее влиятельный в настоящее время английский театральный критик Кеннет Тайнен и знакомый советским зрителям по спектаклю «Гамлет» с участием Пола Скоффилда режиссер Питер Брук. Именно этот талантливый режиссер был единственным участником дискуссии, от которого мы услышали, что театр станет необходим людям лишь тогда, когда он будет «местом, где можно узнать что-то новое о жизни, что неразрывно связано с ней». Но и Питер Брук полагает, что это «новое» находится «по ту сторону слова» и скрыто только в глубине ощущений: «только там — истоки истинной жизни, там надо экспериментировать и искать». Общим тоном дискуссии и был этот мотив ухода от действительности, источником которого является социальная слепота художников в буржуазном обществе. Действительность для участников дискуссии — это сплошная цепь разочарований. Мираж «экономического чуда» и угар реваншистской пропаганды, подмена истинных идеалов лживой идеологией и массовое оглушение народа с помощью кино и телевидения — вот что видят они вокруг себя. Не видят они лишь возможности все это изменить и перестроить. Отсюда пессимизм и желание «уйти в себя».

Статья драматурга Вольфганга Хильдесхаймера называется: «Сама реальность — абсурд». Но он не осуждает ее, реальность, он с ней, в сущности, примиряется, и лишь доказывает правомерность в таком случае «абсурдного театра» — направления, к которому принадлежит. Раз абсурдна реальность, то все, что для реальности будет абсурдом, для меня будет реальностью; то, что другим кажется реалистическим театром, для меня — анекдот, печальный или смешной эпизод. Существование человека нелогично; а действительность — это стоящее передо мной чудовище, «для которого мой правый глаз находится слева».

Поэтому в дискуссии западногерманского журнала и не прозвучали слова об ответственности художника перед обществом. Какая уж тут ответственность, если и само понятие общества кажется уже мифическим и преходящим и если художник доведен до того, что не в состоянии держать ответ даже перед самим собой? И может ли такой художник внести свой вклад в решение самых волнующих проблем современности, актуальных и для общества в целом и для каждого человека в отдельности, — в первую очередь проблемы войны и мира? Участники дискуссии не говорят об этом

потому, что им нечего об этом сказать. Тупик, в котором находится буржуазный театр, кажется совершенно непробиваемым.

Новые пьесы западногерманских драматургов, рассмотренные в ходе дискуссии, подтверждают это. Любопытно, в частности, что уже и «абсурдный театр», возникший отчасти как протест против мещанской адюльтерной драматургии, стал «модным» и употребляется теми же драматургами по тем же шаблонам, по которым строился «логический» буржуазный театр. Такова, например, «Поездка» Мартина Вальсера, поставленная мюнхенским театром «Веркраум». У этой пьесы есть своя «проблематика»: как сложно женатому человеку иметь любовницу, лавировать между ею, ее мужем и собственной женой, как несчастны мужчины, на долю которых выпадают подобные переделки! И вот этот-то сюжет изложен в пьесе с нарочитой сверхмодной усложненностью психологии и со столь же нарочитой (и столь же модной) примитивностью конструкции... Лишь одна пьеса последнего времени выделяется своей живой человечностью и стремлением что-то сказать зрителю, чему-то его научить. Это «Глоток земной силы» — спектакль, поставленный в Дюссельдорфе.

Автор пьесы хорошо известен нашим читателям — это прогрессивный писатель Генрих Бёльль, рассказы которого и романы «Хлеб ранних лет», «Бильярд в половине десятого» и другие переведены на русский язык. Пьеса Бёльля необычна. Действие ее происходит в будущем. Земля стала жертвой нового потопы, который покрыл водой все ее города и материки. Из воды возвышается лишь каменное плато, на котором живут некие неземного происхождения существа, разделенные на классы... по цвету. Во главе находятся существа золотого цвета, за ними следуют белые, потом красные, потом зеленые; иерархия соблюдается строго, но за особые заслуги существа одного цвета могут быть повышены в ранге, то есть в окраске. На низшей ступени иерархии находятся серые рабы — «кресты». Они живут не на самой скале, а на плоту; время от времени их заставляют нырять в воду, и они выносят на поверхность странные вещи: то холодильник, то радиоприемник, то бутылку пива. Под страхом смерти им запрещено касаться этих вещей. Но «кресты» сохранили еще какие-то смутные воспоминания о прежнем человеческом обществе — тайно передаваемые друг другу истории и легенды. И вот они потихоньку открывают бутылки с молоком и пивом, едят консервы, а затем обнаруживают среди своих находок «любовь», которая исчезла в обществе их нынешних повелителей... Много доходчивого комизма и едкой иронии по адресу нашего времени в сценах, где «кресты» пытаются разгадать назначение неведомых им вещей. Но суть пьесы не в этом.

Рабы — «кресты» должны доставать со дна еще и землю для научных изысканий своих повелителей. Нырять, рабы набирают землю в рот, и она придает им новые силы (мотив Антея); таким образом они становятся причастными к силе огня (мотив Прометея). Они вылавливают огниво, и их духовный вождь Дрез вспоминает, как им пользоваться. То, что потеряли высшие существа, — обрели рабы. Они перестают быть рабами, они становятся людьми. Они побеждают.

Генрих Бёльль написал аллегорическую пьесу, не-

ожиданно обнажающую корни его гражданской позиции и как прозаика. Призывая своих зрителей «вернуться к истокам», он указывает на начало всех начал — на человеческий труд и стремление человека к познанию. «Обновление может прийти только снизу» как бы говорит он. И этот призыв, обращенный к людям капиталистического мира, поработенным «золотыми существами», косвенно отвечает и на вопрос, волнующий художников западногерманского театра.

М. П.

## Венские

### «ИЛЛЮЗИИ»

Постановщики Венского балета на льду назвали свою новую программу «Иллюзии» и в форме зрелищной феерии поиронизировали над привычными иллюзиями балетного театра.

Авторы представления решили расцветить уже знакомые приемы танца на коньках мотивами национальной хореографии: ввели в программу цыганские и венгерские танцы, придали испанский колорит классическим вариациям солистов, виртуозность головокружительных поддержек замкнули в рамки бытовых сюжетов. Постановщики показывают усадьбу и цыганский табор, сценки из жизни Парижа и Лондона.

Фольклорные танцы и сюжеты пришли на лед не с сельского праздника, а с театральных подмостков. Отсюда легкая насмешливость, оправдывающая любые нелепицы программы. Вслед за появлением двух актеров, одевшихся коровой, на сцену выплывают танцовщицы в пышных кринолинах. После якобы драматической сцены между сель-

ской красавицей и ее поклонником световые эффекты переносят зрителей в волшебный сад. Сочетание условности и быта, намеренно упрощенного фольклора и спорта, озаренных лукавой улыбкой, становится тем необычным, что привлекает в «Иллюзиях». А мера, найденная в этих сочетаниях, делает все представление изящным и легким.

Один из номеров программы — праздник в усадьбе. На сцене действует помещик и его гости, танцует сельская молодежь, самая красивая девушка села увлекается звуками волшебной цыганской скрипки. Вероятно, если решать эту сценку всерьез, все станет бытовым и скучным, не останется главного, на чем держится ревю — не будет ни зрелищности, ни прозрачного, как бы парящего скольжения на коньках, ради которых в конечном счете все затеяно. А так и сюжет становится своеобразной «иллюзией»; он — лишь повод для роскошно обставленных номеров солистов и танцев кордебалета.

Постановщики строят номер так, как если бы он шел сто лет назад — лубочный пейзаж, преувеличенные страсти. Крестьяночки в пасторальных костюмах беззаботно водят хороводы. Пастух — смесь бесстрашного тореадора и трусливого деревенского парня — под музыку из «Кармен» выясняет сложные взаимоотношения со строптивой коровой. Эта демонстративная пасторальность лишь окантовка ревю, и постановщики ни на мгновение не дают забыть об этом. И кордебалет то движется на зрителей, проделывая па венгерского танца, то попереточному в такт покачивает бедрами. Сказочной красавице скоро надоедает ее скромный наряд, и она оказывается в спортивном костюме, посылая в публику очаровательные улыбки. В движениях танцовщиц — небрежность виртуозок. И постепенно становится ясно, что за этими романтическими иллюзиями кроется серьезность. Она — в отношении к профессиональному спорту. Атрибуты спорта труппа скрывает под знакомыми иллюзиями искусства. Но спортивный профессионализм рождает иронию над искусством.

Н. Чернова

Главный редактор Вл. ПИМЕНОВ

Редакционная коллегия: О. ДЗЮБИНСКАЯ, М. КНЕБЕЛЬ, Н. КРЫМОВА, П. МАРКОВ, **Н. ПОГОДИН**, Б. РОСТОЦКИЙ, Ю. РЫБАКОВ (зам. главного редактора), А. СОФРОНОВ, Г. ТОВСТОНОГОВ, Е. ХОЛОДОВ, А. ШТЕЙН

Адрес редакции: Кузнецкий мост, 9/10, Телефоны: К 4-93--93, Б 1-11-63.

Художественный редактор В. Федоров

Технический редактор М. Коробова

Рукописи не возвращаются.

Сдано в производство 30/VII 1962 г.	А08962.	Подписано к печати 20/IX 1962 г.
Объем 12 п. л.		Формат 84×108 1/16
Уч.-изд. л. 21,77.	Тираж 21 450 экз.	Цена 1 руб. Заказ 525

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза, Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.