

4

TEATP



1963

В номере

Встреча руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства	2
ПРЕМЬЕРЫ	
Е. Балатова — Будут споры...	9
Ростислав Захаров — Балет-пьеса	11
Нина Велехова — Остаться самим собой	12
Ник. Анастасьев — Поединок не состоялся	15
ЛЕНИН В ТЕАТРЕ	
Л. Уреклян — Владимир Ульянов слушает оперу...	18
Сим. Дрейден — Первый раз в Художественном	23
Николай Черкасов — Время не ждет	28
В. Максимова — Путь к себе	36
З. Владимирова — «...блестящий, но ничтожный»	44
И. Уварова — Лучафэрул	53
МАСТЕРА	
Н. Данилов — Тридцать лет в одном театре	64
ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ТЕАТР	
М. Пилявский — Мои заботы	69
ЭСТРАДА	
Марина Жежеленко — Лев Мирон и загадки парного концерта	73
БУДНИ	
О. Калинин — Культура театра	79
ПОЧТА «ТЕАТРА»	
Е. Фейнберг — Почему я редко хожу в театр	84
С. Советов — Федор Волков	87
Вячеслав Ануфриев — Фауст. (К 25-летию со дня смерти Ф. И. Шляпина)	92
НОВЫЕ КНИГИ	
Георгий Колос — Как начертить интонацию вдоха	97
Г. Крыжицкий — Проблемы современной режиссуры	98
ХРОНИКА	
12 509 спектаклей * В дни Станиславского * Статистика афиши * Смоктуновский — Гамлет * День вчерашний — день завтрашний * Анналы в Красногорске * Редкий директор	101
НАРОДНЫЙ ТЕАТР	
Владимир Гольдфельд — Невыдуманная история. Комедия в одном действии	124
В. Сиснев — Трибуна миллионов	130
Наши рецензии: Ленин сегодня * Как живешь, человек? * Годы учения	134
Б. Евсеев — Сто счастливых	141
ЮМОР	
Гр. Казовский — На подхвате. (Быль)	144
ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР	
На сценах мира: Заметки комментатора * «Дни Коммуны» в Берлинском ансамбле * Пражские театры миниатюр сегодня * Фестиваль пьес О'Кейси в театре «Русалка» * ТНР вступает в 12-й сезон... * Экспериментальная студия ганской драмы * В стране тысячи озер * Герр Карл и политика * Пути мексиканского театра	147
А. Мацкин — Театр праздника	161
Б. Росточкин — Судьба народная...	165
Георгий МДИВАНИ — Украли консула. Комедия	169

Высокая идейность и художественное мастерство — великая сила советской литературы и искусства.

ВСТРЕЧА РУКОВОДИТЕЛЕЙ ПАРТИИ И ПРАВИТЕЛЬСТВА С ДЕЯТЕЛЯМИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

7 марта в Кремле состоялась встреча руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, во время которой продолжался обмен мнениями по вопросам литературы и искусства, начатый на встрече 17 декабря 1962 года.

В Свердловском зале Кремля собрались писатели, композиторы, художники, скульпторы, деятели кино и театра — художественная интеллигенция Москвы, Ленинграда, представители всех союзных республик, первые секретари ЦК компартий союзных республик и некоторых областных и городских комитетов партии, секретари ЦК компартий союзных республик, ведающие вопросами идеологической работы, редакторы центральных газет и журналов, радио и телевидения.

На встрече присутствовали товарищи Л. И. Брежнев, Г. И. Воронов, А. П. Кириленко, Ф. Р. Козлов, А. Н. Косыгин, Н. В. Подгорный, Д. С. Полянский, М. А. Суслов, Н. С. Хрущев, В. В. Гришин, Л. Н. Ефремов, К. Т. Мазуров, В. П. Мжаванадзе, Ш. Р. Рашидов, Ю. В. Андропов, П. Н. Демичев, Л. Ф. Ильичев, В. И. Поляков, Б. Н. Пономарев, А. П. Рудаков, А. Н. Шелепин.

С речами выступили т.т. Л. Ф. Ильичев, С. В. Михалков, А. А. Прокофьев, А. С. Малышко, П. У. Бровка, М. А. Шолохов, М. И. Ромм, Е. В. Шевелева, Т. Н. Хренников, Г. Н. Чухрай, В. В. Ермилов, Б. В. Иогансон, Р. И. Рождественский, Л. С. Соболев, А. А. Пластов, Э. И. Неизвестный.

□

8 марта в Свердловском зале Кремля продолжался обмен мнениями по вопросам литературы и искусства на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.

На встрече присутствовали товарищи Л. И. Брежнев, Г. И. Воронов, А. П. Кириленко, Ф. Р. Козлов, А. Н. Косыгин, Н. В. Подгорный, Д. С. Полянский, М. А. Суслов, Н. С. Хрущев, В. В. Гришин, Л. Н. Ефремов, К. Т. Мазуров, В. П. Мжаванадзе, Ш. Р. Рашидов, Ю. В. Андропов, П. Н. Демичев, Л. Ф. Ильичев, В. И. Поляков, Б. Н. Пономарев, А. П. Рудаков, А. Н. Шелепин.

С речами выступили В. Л. Василевская, А. А. Вознесенский, И. И. Голицын, В. П. Аксенов, Е. Ю. Мальцев, В. А. Смирнов, А. Г. Арутюнян, В. А. Кочетов, З. И. Азгур, Д. А. Налбандян, Мирзо Турсун-заде.

Тепло встреченный деятелями литературы и искусства с большой речью выступил товарищ Н. С. Хрущев, изложивший задачи в области идеологической работы, развития литературы и искусства социалистического реализма в условиях развернутого коммунистического строительства.

Встреча, проходившая в атмосфере открытого обмена мнениями, выявила полное единство творческой интеллигенции, ее сплоченность вокруг ленинской партии, готовность деятелей литературы и искусства своим творчеством активно участвовать в осуществлении величественной программы строительства коммунизма.

МНЕ
ЭТА

В

шей
нашей
тех
шли
прави
ку, по
и не
вать
дителей
моего
дый
строи
новко
рода.
нальн
ляет

На
ру, то
ходит
много
что я
для с
тетиче
ра, ж
гаемь
Поэто
лемы,
театр,
шение
куст
не мо
пробл
«пози

Нар
ра. У
ле, в
филь
стояш
на то

Вартан Аджемян

народный артист Армянской ССР

МНЕ ПРАВИТСЯ ЭТА ТРАДИЦИЯ

Встреча в Кремле с руководителями партии и правительства, которая состоялась 7 и 8 марта, — одна из тех встреч, которые стали традицией в нашей культурной жизни, а вернее сказать в нашей общественной жизни, в результате тех исторических перемен, которые произошли после XX и XXII съездов партии. Мне нравится эта традиция. Мне, как художнику, по душе, что можно так — в естественной и непринужденной обстановке — побеседовать с Н. С. Хрущевым и другими руководителями о самых насущных вопросах моего искусства, понять связи его в каждый момент с нашим коммунистическим строительством, с международной обстановкой, с надеждами и требованиями народа. Это дает перспективу, дает возможность не замыкаться в сугубо профессиональных рамках своего искусства, позволяет мыслить широко.

На прошедшей встрече собственно театру, то есть тому искусству, в котором проходит вся моя жизнь, уделено было не так много места. Но было бы напрасно думать, что я, режиссер Армянского театра, вынес для себя не много. Театр — искусство синтетическое. Литература, поэзия, архитектура, живопись, музыка — разве это не слагаемые, из которых складывается театр? Поэтому состояние этих искусств, их проблемы, их достижения и ошибки — это все театр, это имеет к нам самое прямое отношение. Да и вообще взаимосвязанность искусств в современном мире так велика, что не может быть и речи о каких-то особых проблемах, как не может быть места для «позиции» — моя хата с краю.

Народность искусства — это основа театра. У спектакля нет будущего в том смысле, в каком оно есть, скажем, у картины, фильма или книги. У спектакля есть настоящее. Спектакль не может рассчитывать на то, что его поймут через пятьдесят лет.

Через пятьдесят лет о нем могут написать более или менее верные исторические экскурсы. А понять его должны сегодня, именно те люди, те зрители, которые сидят в зале, то есть народ, масса, те самые люди, которые создают все, чем живет наша страна, — ее материальные ценности, ее духовные ценности. И мы обязаны своим искусством доходить до сердца каждого зрителя. Мы должны сделать так, чтобы в результате наших спектаклей этот зритель, труженик, рабочий, крестьянин, интеллигент становился лучше и духовно богаче, ибо именно он, сидящий сегодня на спектакле, и есть тот строитель коммунизма, ради которого мы работаем. Поэтому когда партия напоминает нам о необходимости быть нужным и понятным народу искусством, тем самым она напоминает нам об истоках нашего искусства, об его основах, его фундаменте.

Армянский театр всегда был силен реалистическими традициями. Но если старый, дореволюционный армянский театр умел великолепно передавать быт, жанровые картины жизни армян, то такой реализм не может нас сегодня удовлетворить. Оптимизм армянского искусства после Великой Октябрьской революции обусловлен тем, что жизнь армянского народа как бы началась заново, что благодаря революции он был не только спасен от угрозы физического уничтожения, но и получил мощный импульс для возрождения своей духовной жизни. Этим и объясняется тот расцвет искусства и науки, который переживает в советское время Армения. Поэтому наше искусство в основе своей глубоко оптимистично, поэтому, показывая даже теневые стороны действительности, мы должны делать это так, чтобы исторический оптимизм и великие перспективы национального развития, составляющего часть общего движения советских народов к коммунизму, были всегда видны.

Сейчас наш театр готовит постановку трагедии в стихах одного из зачинателей советской армянской драматургии Наира Зарьяна — «Ара Прекрасный». Мы хотим, чтобы этот спектакль явился гимном созидания, гимном верности народу и Родине. Мы хотим, чтобы в этом спектакле прозвучало стремление к самым прекрасным идеалам человечества, чтобы он стал песней любви и песней мира.

Я не могу сказать, что у нас нет недостатков в драматургии. У нас еще слишком мало пьес, которые отвечали бы задачам театра сегодня. Мы хотим собрать всех драматургов Армении для серьезного разговора, хотим обратиться к ним с призывом в кратчайший срок создать произведения для нашей драматической сцены, отвечающие требованиям, предъявляемым сегодня к искусству партии и народом.

Афанасий Салынский

драматург

ГЕРОЙ НЕОБЫКНОВЕННОЙ

ЭПОХИ

Много, много сказано в последние годы о сущности новаторства в драматургии и на театре. Бывала истина, была и ложь. Иногда то и другое так перемешивалось, что разобраться становилось почти невозможным.

Скажем, что такое «чисто интеллектуальная драма»? Предполагается ли в ней человек? Да, предполагается. Так что же это за человек, если его драма — лишь чисто интеллектуальная? Значит, этот человек волнуется только мыслью. Перебираю в памяти своих знакомых, друзей, случайных встречных. Литераторы, горняки, изобретатели, ученые, военные, студенты, артисты, художники, колхозники, рыбаки, китобои, летчики, геологи. Хочу представить, кто бы из них мог волноваться одной лишь мыслью, затормозив или отбросив чувства. Никто!

Мысль — определяющее начало так называемой «чисто интеллектуальной дра-

мы». Она ведет действие, связывает отдельные звенья композиции пьесы. И все поступки, все судьбы движутся авторской мыслью. Да, но разве поступки персонажей «Меден» так же, как через много веков и поступки персонажей «Моего друга» или «Иркутской истории», никак не зависят от авторской мысли?

Может быть, вопрос — в мере «открытости» авторской мысли. Меня увлекает интеллектуальная драматургия Брехта. В пьесах этого крупного мастера литературы действуют люди, пьесы написаны художником. Брехт всегда видел, чувствовал, где начинается та грань, тронув которую можно разрушить художественный образ. Сторонники так называемой чисто интеллектуальной драматургии, по-видимому, не заботятся о сохранении художественного образа. Можно ли искусство, в котором нет художественного образа, называть искусством? Это нечто близкое к абстракционизму. Картина без предмета изображения. Говорят, что во всем этом, в том числе и в абстракционизме, видится наш интеллектуальный век, век людей, мыслящих широкими ассоциациями. Конечно, современный человек в своем мышлении более ассоциативен, чем, скажем, человек XIX века. Накоплен более значительный опыт. Но значит ли это, что современный человек стал скупее на чувства? Нет, нет и нет. Мне думается, он стал щедрее на чувства. Особенно новый человек нашего социалистического мира. Стало сдержаннее выражение чувства, но это совершенно разные вещи.

Мысль и чувства неразрывны, они рождаются как сплав. Если допускается «чисто интеллектуальная драматургия», тогда почему бы не допустить «драматургии чистого чувства»? Одно только чувство, без всякого признака мысли. Интересно, в каком положении оказался бы актер. Ведь что-то он должен произносить. Но слово в искусстве — это мысль и чувство. Можно ли их разделять?

Люди, которые полетят в космическом корабле на далекие планеты, понесут в своих сердцах любовь. Вполне возможно, где-то на других галактиках есть мыслящие существа, у которых иначе устроены центры мышления и так сказать управление чувством или вообще чувств нет. Допустим. Из уважения к фантастике. Но мы жители Земли. И вряд ли мы когда-либо

захотим так отрегулировать себя, чтобы превратиться в роботов. Люди, строящие коммунизм, трудятся не ради этого, а ради того, чтобы человек все больше приближался к своему идеалу, к тому, каким он должен быть и каким мы уже часто видим его сейчас.

Проблема новаторства имеет множество самых различных аспектов. Если решать ее с единственно верных позиций, с позиций социалистического реализма, то надо думать прежде всего о человеке, о герое нашей необыкновенной эпохи. Новаторство — это прежде всего открытие, освещение новых общественных явлений. Знамя нашего искусства — идейность, партийность. В этих понятиях и заключено подлинное новаторство.

Встреча с руководителями партии и правительства открыла простор истинно творческому раздумью. Эти наши раздумья идут сейчас по пути обогащения идейного арсенала многонациональной советской драматургии, которая всегда будет источником свежей мысли и глубоких чувств, волнующих современника — творца коммунистического будущего.

Евгений Симонов

заслуженный артист РСФСР

ЗА ИДЕЙНУЮ ЧИСТОТУ!

Встреча руководителей партии и правительства с работниками искусств произвела на меня огромное впечатление. И если говорить о великолепном докладе Никиты Сергеевича Хрущева применительно к театру, то я понимаю это для себя так.

Для всех очевидно, что генеральной темой развития всего советского театра всегда была, есть и будет тема высокого патриотизма советского народа, тема строительства страны, ее история. Именно поэтому сегодня стали классическими произведениями пьесы Маяковского, основоположника нового революционного театра. В его поразительных пьесах со всей определенностью звучит голос поэта-трибуна, проповедника новой жизни. Я понимал линию развития советского театра и советской драматургии как творческое развитие поэтических идей Маяковского. Поэтому в золотой фонд советского театра вошли такие спектакли, как «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Разлом» Б. Лавренева, «Человек с ружьем» Н. Погодина.

Внимательно продумав все то, что требует от нас сегодня партия, которая борется за чистоту идейных взглядов в искусстве, мне хочется ответить не словом, а делом. Я буду всеми силами стараться продолжать ту режиссерскую линию, которую я пытался выявить в таких спектаклях, как «Город на заре» А. Арбузова. Это замечательное, высокое, патриотическое произведение о строителях города юности. Одна из моих любимых работ — постановка, с моей точки зрения недооцененной, пьесы Б. Рымаря «Вечная слава» — о героической обороне Москвы в суровую зиму 41-го года. Мне хочется ставить такие пьесы, как «Парень из нашего города», которую я осуществил на сцене Театра юного зрителя. Я убежден, что эта ранняя пьеса Константина Симонова с ее высоким патриотизмом и гражданственностью может стать камертоном для современной драматургии. Я глубоко убежден, что встреча художественной интеллигенции с руководителями партии и правительства найдет свой творческий отклик в сердцах наших талантливых драматургов, от которых мы, деятели советского театра, ждем новых пьес, прославляющих величие и труд советского человека — строителя коммунизма. Я твердо верю, что советский театр — самый передовой театр мира — в ближайшее время создаст большие патриотические спектакли, в которых будет слышен бессмертный голос Маяковского.

Залогом наших будущих успехов является отеческая помощь и поддержка партии, коммунистическая идейность нашего искусства.

Исидор Шток

драматург

ПО МАНДАТУ ДОЛГА

Все в эти дни было значительно. И телефонный звонок, извещающий о том, что нужно прийти за пригласительным билетом, и знакомый всю жизнь пейзаж самой величественной в мире площади, и серебристые ели у Спасских ворот, и весенний утренний ветерок... Рядом со мной мои многолетние товарищи — писатели, режиссеры, деятели смежных искусств. Сколько лет я их знаю! Знакомые лица, и слова приветствия знакомые. Все же чувство совсем нового, еще никогда не испытанного не покидает. Сопутствовало это чувство оба дня встречи. Как в самой высокой драме, написанной великим драматургом, в эти дни волновало все. Мысли, слова, выражающие эти мысли, облик людей, развитие и сюжет этой такой значительной для биографии каждого из нас встречи. И когда в заключительном слове Н. С. Хрущев сказал о том, как народ и партия глубоко заинтересованы в том, чтоб художественное творчество развивалось у нас в правильном направлении, а каково это направление — это стало ясно в ходе совещания, для меня эта фраза прозвучала как высокая мораль в конце замечательной пьесы.

Я хотел предугадать, как развернется эта встреча, — и не смог. Сюжет ее, содержание ее оказались намного богаче и сложнее, чем подсказывала мне моя бедная фантазия.

Сейчас, когда прошло некоторое время и мы снова и снова возвращаемся мысленно к прошедшей встрече, можно без преувеличения сказать, что в жизни каждого из нас эта встреча сыграла решающую роль.

Она была итогом работы и заданием на новые труды, она показала, какое гигантское место в борьбе за коммунизм предназначено деятелям искусства и литературы, какое внимание отдают деятели партии, вся партия художникам, артистам, литераторам.

Были на этой встрече выступления мелкие, несущественные, говорящие не о силе, а о слабости людей. Ну что же, на войне всегда есть малодушные, есть трусы, есть слабые. Не в них дело, их слишком мало, для того чтобы затормозить победное движение вперед. И поэтому особенно значительны были слова о том, что нужно помочь слабым, одернуть зазнавшихся, пристыдить заблуждающихся и постараться вырвать их из пут заблуждений. Речи Никиты Сергеевича, его «отступления», такие человеческие, иногда гневные, всегда с присущим ему юмором и народностью! Какое сильное впечатление производили они. Какая у него богатая палитра красок, какие острые и неопровержимые аргументы, какая насущная забота о народе и его искусстве.

Уроки партии. Да, вот они эти уроки. Не в сектантских и догматических доктринах, не в указующем персте, а в живом человеческом слове, в общении сердец, в расцветающих чувствах. Великие уроки великой партии в новое время, в новых условиях, при новых обстоятельствах.

Надолго запомнится нам этот разговор. Разговор честный, партийный, зовущий вперед, открывающий перед человеком творческие перспективы.

Прошли времена, и навсегда прошли, когда работник давал обещание, а потом забывали и работника и обещание. Главное было — вовремя поклясться. Нет, теперь уж, как и издавна, «Москва слезам не верит». Верит делам. Верит пьесам, спектаклям, книгам, фильмам, картинам, симфониям. Вот с этой верой и разошлись мы восьмого марта по домам, по театрам, по студиям. Чтоб трудом своим, вдохновенным и неустанным трудом, доказать, что работники искусства и литературы умеют ценить дружбу, и заботу, и доверие. Наверно, нам станет невозможно жить на земле, наверно, развернется она под нами, если мы не сумеем ответить народу так, как он этого достоин.

На встрече много читали стихов: Некрасова, Маяковского, современных поэтов. Это была политическая и поэтическая встреча. И мне тоже хочется заключить эту статью строками поэта:

«Голосует сердце —
я писать обязан
По мандату долга».

Михаил Царев

народный артист СССР

ВЕЛИКИЙ ЗАВЕТ

Встречи руководителей партии и правительства с представителями творческой интеллигенции стали замечательной традицией. Они свидетельствуют о постоянной заботе нашей партии о богатстве и чистоте социалистической культуры. Особое значение для нас, деятелей культуры, имеет последняя встреча, которая происходила 17 декабря 1962 года, 7 и 8 марта 1963 года.

В глубокой, принципиальной речи Н. С. Хрущева на заключительном совещании были изложены основные положения партийности и народности художественного творчества, подчеркнута огромная ответственность художника перед народом, определены задачи литературы и искусства в условиях развернутого коммунистического строительства.

В мире происходит ожесточенная борьба двух идеологий, и в этой борьбе наше оружие должно быть чистым — очищено от всякой ржавчины. К сожалению, за последнее время тлетворное влияние буржуазной идеологии проникло в нашу литературу и искусство. А это значит, что некоторые деятели советской культуры запамятовали великий завет В. И. Ленина о партийности и народности нашего искусства. Мы должны быть более требовательными к самим себе, мы должны смело критиковать своих товарищей по искусству. Никакого сосуществования идеологий быть не может. Ко всякому явлению искусства мы должны подходить с позиций марксистско-ленинской эстетики. Наше театральное искусство со времен М. С. Щепкина стояло на реалистических позициях, оно получило дальнейшее развитие в учении К. С. Станиславского.

Метод социалистического реализма дает необыкновенные просторы для творчества советского художника. Мы призваны в художественной форме с большой идейной глубиной отражать в спектаклях жизнь на-

шего современника, строящего коммунистическое общество.

К сожалению, пьес о жизни и трудовых подвигах наших людей все еще мало. Но нашей главной задачей является создание именно таких спектаклей. Я убежден, что в дружной работе с нашими драматургами мы в ближайшее время преодолеем имеющиеся трудности.

Мы должны пересмотреть наши репертуарные афиши. Слишком большое место занимают в них пьесы западных драматургов, которые не всегда отвечают целям идейного воспитания наших зрителей, и особенно молодых зрителей. Мы должны внимательнее относиться к выбору классических произведений, чтобы постановки классиков отвечали духу нашего времени и задачам в деле воспитания. Ставя классиков, мы не должны увлекаться модной модернизацией и тем самым исказить идейное содержание классических пьес.

Мы должны требовательнее относиться к пьесам о культе личности и его последствиях. Зачастую эти пьесы пишутся наспех и лишены художественности. Писать об ошибках этого тяжелого времени, о попрании ленинских норм партийной жизни нужно, но в критике и осуждении недостатков и ошибок всегда должно быть жизнеутверждающее начало с устремленностью в наше светлое будущее.

В некоторых пьесах появилась тенденция противопоставления молодого поколения старшему. Причем, как правило, молодежь относится к своим отцам и матерям иронически, а отцы выглядят оглупленными. Эта тенденция порочна. Как в действительности, все поколения в единой гармонии в трудовых процессах, в семье создают жизнь нового общества, так должно быть и в драматургии. Конечно, в семье, как говорится, не без уroda, но это частные случаи и они не могут быть поводом для обобщений.

Состоявшиеся встречи руководителей партии и правительства, яркая и вдохновенная речь Н. С. Хрущева воодушевляют нас на новые успехи в идеологической работе, и мы выражаем глубокую благодарность нашей партии за то доверие, которое она нам оказывает.

Мы отдадим все наши силы, знания и таланты для того, чтобы оправдать это высокое доверие.

ПРЕМЬЕРЫ



премьеры • премьеры • премьеры

«ПОСЛЕДНИЕ»

Пьеса М. Горького в Московском театре имени М. Н. Ермоловой. Режиссер — П. Васильев. Художник — Б. Волков

«Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ»

Балет на музыку М. Глинки в Казанском театре оперы и балета имени Мусы Джалиля. Композитор — Г. Синисало. Постановщик — И. Смирнов. Дирижер — И. Шерман

«ОПАСНАЯ ТИШИНА»

Пьеса А. Вейцлера и А. Мишарина в Московском театре имени Вл. Маяковского. Постановка авторов. Художник — К. Кулешов

«СЕЙЛЕМСКИЕ ВЕДЬМЫ»

Пьеса А. Миллера в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского. Режиссер — А. Аронов. Художник — Б. Волков

Е. Балатова

Будут споры...

В разных концах страны немало театров «имени Горького», а подчас и без этого именного признака, считающих своим долгом время от времени выпускать очередной горьковский спектакль. На сцене Московского театра имени М. Н. Ермоловой судьба пьес Горького — иная. Его ставят нечасто. Говоря об основных вехах творческого пути этого театра, мы вспоминаем Шекспира и Флетчера, потом — «Старые друзья», «Далеко от Сталинграда», «Счастье», наконец, «Бешеные деньги». И тем не менее на каждом значительном этапе жизни ермоловцев возникает Горький. Это «Дети солнца», спектакль, который создавался еще в студии под руководством Н. П. Хмелева и выпускался в свет уже театром имени Ермоловой, а вслед за ними первая постановка «Последних»; это в послевоенные годы «Дачники» и «Достигаев»; и, наконец, сейчас вновь «Последние».

Каждый из названных спектаклей — не «проходной» в жизни театра и не официозно-парадная постановка основоположника советской литературы. Каждый является результатом живых творческих поисков, которые лежат в русле всей работы коллектива.

Ермоловцы всегда видят Горького по-своему. От тщательно разработанной Н. П. Хмелевым трагикомической сцены появления Якова Трошина «сан сапог» на светлой террасе особняка «детей солнца», через острое памфлетное решение «дачников» в постановке А. М. Лобанова, театр доказывает, как остро чувствует коллектив комедийное начало горьковской драматургии. Режиссер «Последних» П. Васильев, поставивший столь значительные горьковские спектакли, как «Последние» в Куйбышеве, «Мещане» в Саратове, «Сомов» и «Булычев» в Ярославле, «Достигаев» в Челябинске, решил горьковскую драму, бережно отнесясь к лучшим традициям театра.

...В полутьме на медленно идущем круге сцены проплывают перед нами «углы» дома Коломийцевых. Художник спектакля (Б. Волков) и режиссер отказались от стенных перегородок, но такова сила сценической убедительности созданной декорации, что, несмотря на единственную дверь, водруженную в центре стены, мы ясно чувствуем обособленные, обжитые комнаты, заставленные громоздкими вещами, видим, как где-то у себя, «наверху», при-

плясывает под граммофон пьяный Александр, видим, как бредет через весь дом, через полупустую столовую к кабинету Якова растерянная Софья... За тихли удары часов, отзвучал за окном цокот копыт по мостовой, приглушенно звякнула чайная ложечка в руках горничной... Вспыхнул свет — раздаются первые реплики спектакля.

И сразу — явное «нарушение» традиций. Вместо привычного Якова, благообразного, поэтичного, влюбленного в красоту, перед нами — смешной, опустившийся, со встрепанными седыми кудрями старый бонвиван, галантно целующий ручку даме, произносящий в нос «Иван-н» и суетливо шаркающий. В патетические минуты Яков (В. Якут) смешно вскидывает руки над головой, и при этом на пальце поблескивает громадный перстень.

У нас уже готова сорваться привычная формула: «Это не Горький!» В самом деле, куда-то девалась издавна утвердившаяся основа сюжетной «занимательности» «Последних», куда-то ушел семейный «треугольник», обретение отца Любовью, а вместе с этим и прочно установленные благостные мизансцены сентиментальной семейной группы в конце второго акта... Слова Якова о значении любви, красоты, поэзии в жизни людей, торжественно звучащие во многих патетических монологах, — все это беспощадно скомпрометировано. Красивые слова и старомодные чувства оказались ветошью, праздноболтовней человека, занятого лишь собственными эмоциями... С поразительным богатством выдумки актер и режиссер заставляют и этого «героя» топтаться в общем ритме «балагана», характерного для жизни всех Коломийцевых.

Внимание зрителя в спектакле театра имени Ермоловой приковывают не семейные проблемы. Точнее, судьбы Коломийцевых воспринимаются здесь как частица или отголосок больших социальных событий, происходящих за стенами этого дома. Решающие факторы жизни сложились там, где окончательно скомпрометировал себя Иван, там, откуда появилась перед Софьей настоящая мать, где дает и берет взятки Лещ, где предстоит «бить морды» Александру, где совершает свои «подвиги», зафиксированные в полицейском протоколе, околоточный Якорев. Домашняя жизнь героев спектакля прямо и косвенно зависит от всего этого.

Беспощадная правда о тех, кто, «защищая общественный порядок», попирает истину, кто бессмысленную жестокость и напрасно пролитую кровь прикрывает пышными фразами о служении престолу и отечеству, кто, цепляясь за внешнюю благопристойность семейного уклада, убивает душу своих близких, одних толкая на подлость, других лишая веры в добро и людей, — таков смысл этого спектакля.

Может быть, самое интересное, что воплощена эта тема не в традициях публицистического обличения, не риторикой грозных реплик у рампы. Театр решил воочию развернуть перед зрителем фантазмагорию беспринципно-бессмысленного существования Коломийцевых, ошеломить пестротой и резкими диссонансами этого «трагического балагана».

Голубой атласный халат Александра, под которым мелькает крест, болтающийся на голой груди; широкий красный пояс Ивана; распахнутый легкий розовый халат Надежды, блестящий белый шелк ее белья и ловко продемонстрированные черные чулки — создают цветовые пятна, подчеркивающие серую тусклость форменного сюртука Леща, выцветшие тона пледа Якова и строгое изящество туалетов Софьи. Мелодии дешевой полочки, отрывки браурных маршей, напев колыбельной, молитвы, разухабистая граммофонная пластинка — все это создает удивительную звуковую партитуру спектакля.

Почти буффонная эксцентриада отдельных сцен заставляет зрительный зал настороженно смеяться. Расходившийся полицейский сынок, улегшись на диван, вертит босыми ногами чуть ли не перед лицом матери или истерично набрасывает себе на шею импровизированную петлю из шелкового опояска своего халата... Подлец Яков бросается в ноги «благодетелю», когда Яков обещает дать денег «за Верой», и застывает, благодарно обняв хозяйское колено, а нелепо-восторженный дядюшка, произнося вдохновенные слова о цветке любви, нежно гладит напомаженную шевелюру околоточного. Александр въезжает в кабинет дяди верхом на его трости. Разгневанный Коломийцев так швыряет через диван своего «будущего зятя», что тот вместе с примостившимся на этом диване Яковом скатывается на пол... Воистину «кошмар какой-то», балаган...

Но среди этого общего пестрого рисунка зритель отчетливо видит характеры героев, созданные актерами с подлинным психологическим мастерством.

Сцена за сценой Л. Галлис открывает нам подлинную сущность «несчастливого человека», который «хуже, чем злой». Коломийцев появляется в огромной белой дохе, нелепый и неугомонный, требовательно вопрошая: «Почему меня не встретили?» Потом, утомленный вынужденной праздностью, бродит по дому, время от времени пофыркивая какую-то военную мелодию. Мы узнаем бывалого жуира в том, как от нечего делать, случайно остановив свой взгляд на Верочке, он, привычно щелкнув шпорой, приглашает ее на тур вальса и лихо кружит дочь, которая явно гордится своим «кавалером».

Словно символ всей его методы воспитания — сцена с Петром. Добродушно усаживает Коломийцев — Галлис сына на свое колено, ласково треплет.

Потом, услышав непривычное и непонятное: «Хочу поговорить с тобой, как человек с человеком», — охваченный грязным подозрением, наигрывает ужасный гнев, все более распаляясь. И, как только понимает, что ошибся, водворяет юношу обратно на свое колено, словно ничего не произошло, не замечая потрясения, испытанного Петром. Резко брошенная на стол Библия и ловко, привычным жестом расправленный полицейский кушак, ласковое похлопывание по спине и грубо пущенный в ход кулак, чарующая улыбка, циничный хохот, униженные, заискивающие нотки и откровенная наглость, растерянный, бегающий трусливый взгляд и явная бравада быстро и легко сменяются в этом человеке.

Когда же рядом с таким Иваном Коломийцевым возникает тусклая, рыба, подернутая каким-то пепельно-серым тоном, фигура Леща — В. Лекарева, с его вкрадчиво-профессиональными медицинскими советами и холодным металлом в голосе, лишь только речь заходит о делах; когда раздается легкое грассирование Александра, рисующего будущий полицейский «рай» в уезде, где предстоит командовать «компанией» Коломийцевых — «père et fils», — становится воистину жутко. И мы понимаем горькую опустошенность, которая зреет в душе Софьи — Л. Орданской, испуганной, растерянно взвращающей на крах семьи. Подлинный драматизм решения роли не исключает этот образ из общего замысла спектакля. Актриса нашла ту грань, на которой ее героиня, сохраняя обаяние и своеобразное понятие о порядочности, остается способной лишь патетически каяться в своей вине...

А как же «особая» философичность горьковской драмы, где реплики, которым «полагается» звучать подчеркнута «от автора»? Ведь издавна известно, например, что задача исполнительницы роли Федосьи — комментировать происходящее... А нам хочется поблагодарить Э. Кириллову за то, что ее Федосья осталась доброй старой нянькой, даже не очень мудрой, и что реплики ее при этом звучат острой афористической характеристикой «выкормышей» старушки.

Спектакль театра имени М. Н. Ермоловой вызывает и, вероятно, будет вызывать немало споров. Надо сказать, что в постановке, где так много творческой выдумки, действительно не обошлось без «переборков». Но не в меру придирчивым критикам хочется напомнить о том, что точное следование устоявшимся канонам сценической интерпретации Горького нередко порождало спектакли, лишённые живой мысли и чувства. Решение, на которое пошли ермоловцы, несомненно, заложено в природе горьковской пьесы, и проведено это решение в жизнь с достойной художественной последовательностью.

Ростислав Захаров

Балет-пьеса

Зрители, пришедшие в Кремлевский театр на спектакль Казанского театра «Я помню чудное мгновенье», получили настоящее удовольствие. Во-первых, они услышали дивные мелодии Глинки, многие из которых звучат очень редко, и, во-вторых, увидели хороший балет, сочиненный на эту музыку талантливым балетмейстером Игорем Смирновым. Создавая балет по своему либретто, И. Смирнов проводит в нем мысль о том,

что только тот художник, который не порывает связи с народом, обретает его любовь и признание. Главный герой спектакля — одаренный музыкант из крепостных, полюбивший дочь своего хозяина, — изгнан отцом, отвергнут обществом и вынужден искать признания вдали от родины.

Большой похвалы заслуживает композитор Гельмер Синисало, который очень бережно и любовно, с большим чувством стиля собрал музыку Глинки и дописал недостающие для драматургии этого балета страницы, чутко уловив манеру письма великого композитора. Его оркестровка фортепьянных произведений также свидетельствует о внимательном и глубоком изучении глинкинских партитур.

И. Смирнов показал себя в этой работе зрелым мастером. В балете есть много свежих по мысли хореографических композиций, сочиненных с на-



«Я помню чудное мгновенье». Алексей — Р. Садыков, Наталья — Н. Юлтыева

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова

стоящей выдумкой и изобретательностью. Так, очень хороши дуэты героев спектакля, масштабно поставлена «Арагонская хота», своеобразны танцы в картине «Италия».

Отличного исполнителя для главной роли музыканта Алексея нашел балетмейстер в коллективе Казанского театра. Р. Садыков — не только танцовщик, обладающий незаурядной техникой и хорошей школой, но и прекрасный актер. Его игра захватывает зрителей, иногда трогая до слез. Все мысли и чувства своего героя он сумел выразить в танцах, порой очень технически трудных. Его задача усложнялась и тем, что, танцуя, Алексей играет на скрипке.

Н. Юлтыева — танцовщица с неплохой техникой, танцует она четко и уверенно. Но поначалу ее Наталья показалась несколько холодной и скованной, хотелось бы видеть влюбленную девушку более пламенной и взволнованной. Возможно, что некоторая статуарность образа объясняется и характером танцев первой картины, затянутостью экспозиции балета. Драматическая ситуация второй части спектакля оказалась ближе ее актерской индивидуальности, и она провела ее достаточно убедительно.

Исполнители массовых сцен танцевали с искренним увлечением и во многом помогли успеху балета. Но состав труппы в общем еще не ровный, наряду с сильными, опытными артистами кордебалета встречаются еще не окрепшие, им предстоит серьезная работа над собой.

В спектакле встречаются композиции, которые пока не удалось балетмейстеру. Так, ему обязательно следует продолжить работу над знаменитой «Камаринской». Этот большой русский танец должен стать ярче, изобретательней по движениям. Во многом его портят костюмы — пестрые и грубые. Не отличаются вкусом и женские костюмы на балу.

Разностильно и декоративное оформление балета. Отдельные картины решены интересно и выразительно, например ночная сцена в саду у решетки, «Италия», «Испания», а обе бальные картины кажутся взятыми из других постановок.

Гости из столицы Татарии показали нам реалистический балет-пьесу, где танцевальная техника является не самоцелью, а служит средством для воплощения содержания. Это хочется особенно приветствовать теперь, когда некоторые наши балетные коллективы, неумеренно увлекаясь постановкой всяких миниатюр и концертных программ, забывают об истинном назначении театра-трибуны. В балете «Я помню чудное мгновенье» есть еще недостатки, но они устранимы. В целом спектакль оставляет хорошее впечатление, и хочется приветствовать инициативу коллектива Казанского театра оперы и балета, первым поставившего этот балет.

Остаться самим собой

Что-то появилось на свет. Пришли пророки и предсказатели, надо было определить судьбу новорожденного, напутствовать его в жизнь. От них же зависело и не дать напутствие. Напутствие было дано, но замечено при этом, что никаких открытий не произошло. Я стояла в толпе молча. Открытий, в самом деле, не было. Но новорожденный мне почему-то нравился. В нем билась жизнь.

...Так представилась мне внутренняя суть некоторого события, называемого при трезвом взгляде премьерой пьесы начинающих драматургов.

Андрей Вейцлер и Александр Мишарин в театре имени Вл. Маяковского дебютанты: они написали пьесу «Опасная тишина» и сами ее поставили. В написанном много незрелого, но чувствуется одаренность авторов. Хочется доказать, что это не только ощущения.

Однако мне кажется серьезным замечание, что нет открытий. О каких открытиях идет речь? Конечно, о тех открытиях, которые даются при глубоким и свежем взгляде на предмет, взгляде неожиданным и смелом, влекущем за собой открытия художественные.

Предмет пьесы или ее тема сводились к вопросам, как жить человеку, как идти вперед, не вязнуть в тине обывательщины, как оправдать, что ты — человек нового мира. Авторы не хотели решать эти вопросы внешне, прямо, хотели раскрыть их смысл «внутренним ходом», поэтому выбор героя и среды пал на девушку, живущую в маленьком городке. Девушка мечтает о необычайной, романтической жизни, а вынуждена торговать на рынке смородиной из собственного сада. Сад помогает жить маленькой семье, растить детей, но он и мешает им. Сад — символ запутанных отношений между идеалами и действительностью, между недавним прошлым, где было много фальшивого и показного, и настоящим, где человек жаждет освободиться от всего этого. Как решить проблему? Разрубить по существующему шаблону: там — старое вместе с отцами, тут — новое и мы, двадцатидвухлетние?

Но этого примитивного решения не было в том варианте, в котором пьеса «Опасная тишина» была



«Опасная тишина».
Крымков — А. Рома-
шин, Ирина — С. Не-
моляева.

Фото М. Чернова

сыграна впервые. Ирина, героиня пьесы, уходила из дому с Дмитрием Крымовым, возвещающим ей новую жизнь на Крайнем Севере, где ей не находилось дела при всей романтичности обстановки. И поэтому она, против всех шаблонов, возвращалась в свой маленький город. Но возвращалась уже другой. И было в этом решении нечто сложное и заставляющее думать.

Однако этот финал был, как говорят, не прописан. Резала глаз его художественная незрелость и потому — неубедительность. Финальные сцены были затянуты, в них впервые появлялись новые персонажи; все это явно заваливало пьесу.

Сейчас я хорошо понимаю: дело в том, что мысль не нашла своего разрешения в образах, в действии, в движении сюжета; нужно было дать ей родиться. Вместо этого начали менять логику сюжета: ее двигали туда, сюда, придавали ей различные повороты и положения. Спектакль уже игрался, однако вызывал нарекания. Поступки героев при этом расценивались, как мне кажется, иллюстративно: «Разве прилично бежать от трудностей, с Севера?» — говорили одни. Другие: «Разве хорошо, что героиня кидается от одного решения к другому, как чеховская попрыгунья?»

Рассудочность в искусстве опасна: когда живая непосредственность движений героев подменяется расчетом, ты оказываешься не в силах предусмотреть все. Во втором варианте пьесы Иринка домой не возвращалась. И только. Но, выбросив прежнее решение, ни авторы, ни их консультанты не заметили, как в обход их лучшим намерениям из пьесы выступил вывод: перешагни через отца, выруби сад и иди вперед.

Этот вывод достиг авторов безоружными.

Имея больше места, я убедила бы здесь не голословно, что образы Ирининого отца и его старой, полуглухой сестры, их взаимосвязь с детьми, их участие в «неисправленной» части пьесы — все это говорит, в соответствии с авторской волей, о том, что жизнь сложнее простых уравнений (один молодой лучше двух старых) и лопахинских традиций (руби сады во имя нового).

Дмитрий Крымов и отец Ирины вступали не в заранее предreshенный конфликт. Их спор только открывал для Ирины поиски, а не примитивно решал ее путь. Теперь, с новым финалом, это рухнуло.

Итак, открытие в виде своего взгляда на вопрос, в виде сложного решения проблемы, уже примелькавшейся в веренице других пьес, ускользнуло. И не потому, что авторы неспособны к открытиям вообще, но потому, что исправление пьесы шло не по принципам художественности.

Чехов, издаваясь, говорил, что пьесы часто создаются по принципу «слева пишется, кто говорит, спра-

ва — что говорят». Этот «принцип» мы видим сегодня часто: увы, многие верят, что содержание идей прямо пропорционально количеству истин, высказанных всеми героями.

Но есть другой принцип, при котором эпизод, сцена или обмен репликами, без привнесения в них деклараций, дает зрителю осознать или почувствовать движение жизни или большую мысль или просто испытать глубокое волнение.

В «Опасной тишине» много таких моментов, они еще незрелы, авторы иногда сами проскакивают мимо них в погоне за менее ценными вещами, но наличие этих сугубо драматургических моментов говорит о многом. А то, что эти моменты возникают не произвольно, и даже то, что не всегда осознаны ими, — вдвое дороже... Эти моменты несут и глубоко драматический и комедийный характер. Я назову их условно: это маленькая сценка — «Покажите мне, как вы торгуете на рынке», сцена другого плана — «Пять минут» (решение судьбы Ирины); комедийные, почти фарсовые — «Встреча Дмитрия и Владимира» и «Не могу встать». И, наконец, «Ночь объяснения». Ее драматическая сила найдена в театре с явным влиянием охлоповской эстетики и звучит под финал первой части прекрасно.

Леонид Леонов образно определил поиски драматической выразительности. Он сказал, что драматург ищет «формулу»: когда она найдена, ее можно бросить куда угодно — и она расцветет. В воду — и будет рыба, в небо — и будет весна.

Так вот, в тексте «Опасной тишины», где больше, где меньше, рассыпаны настоящие драматургические блестяшки. Актерами угадано обаяние пьесы. Слиянность ее улыбки и грусти, юмора и серьезности хорошо уловил С. Князев, играющий отца Ирины. Актер бесспорно комедийный, он берет, однако, своей комедийной хваткой больше, чем просто смешное.

В этих лучших сценических минутах почти «купается» Евгений Лазарев — Володя. (Вот актер с чувством радости творчества!)

Их ценность чувствует и А. Москалева (тетя Вера), в ясном сценическом рисунке которой слились и печаль и вульгарность неразвитой человеческой души.

Тонкая, ускользающая от закреплённости сценического рисунка Светлана Немоляева то откликается на эти моменты очень щедро, то звучит приглушенно, как будто уйдя очень далеко от нас. (Это и есть Ирина.)

Эти моменты дали хорошую сцену Александру Лазареву («Дорогие современники») и эпизод, полный отнюдь не пошлой кокетливости, М. Полянской (медсестра).

Дух пьесы отлично почувствовал К. Кулешов, дав-

ший в первой части спектакля тонкие музыкальные смены цвета и света.

И, наконец, постановочное решение пьесы на голлом планшете, стилистически близкое структуре пьесы; легкий пространственный рисунок, очень важный, поскольку сцена свободна от бытовых декораций,— все это выгодно подчеркнуло своеобразие художественного языка «Опасной тишины». Авторы оказались способными режиссерами!

В спектакле неинтересны или не продуманы до конца лишь два исполнения — А. Ромашина, играющего в манере подчеркнуто-безыскусственной, а потому и совсем не органичной, и А. Холодкова, монотонно повторяющего в рисунке исходный прием: сильный великан с «деликатным» голосом.

В пьесе как бы сталкиваются различные течения. Существует утомительный и для зрителя и для того, кто им пользуется, прием нормальной (не поэтической) расшифровки того, что думает герой, что он делает, и даже того, что говорит.

Дмитрий не только уводит Ирину от мещанской участи, но объясняет это сперва ей (хотя он полюбил ее как раз за то, что ей самой эта участь претит), затем ее отцу. Впрочем, отцу, кроме этого, он объясняет еще, что такое мещанская жизнь. Когда у отца затем начинается сердечный припадок, неутомимый оратор пускается в дальнейшее развитие этой несложной идеи перед братом Ирины.

Мешает строить образ живо и остро и другое: стремление повторять чеховскую интонацию. Чеховскую? Она прошла через столько рук, что удивительна ее притягательность для свежих дарований.

Мы узнаем обычно этот прием, когда слышим, что в пьесе герои говорят вещи, совершенно не идущие к делу, то есть к смыслу происходящего. Но Чехов писал так, что отвлеченные реплики его героев («А вот уже летят перелетные птицы...»), как ни странно, именно шли к делу. Поэтому у Чехова его собственный прием служил емкости образа, у его последователей (подражателей) он растягивает и ослабляет действие.

Эти два течения где-то «развезли» пьесу, размыли ее точное русло. Они-то и были особенно ощутимы в рыхлом финале в первом варианте. Исправляя, надо было найти, в какой момент, отчего, как произошло это отклонение творческого хода, угадать его истинное русло, схватить ту заветную драматургическую «формулу», в которой сжаты большие, емкие мысли. Вот о чем следует подумать самим драматургам.

Они только начали свой путь. Но они будут писать: видно, что «им пишется». Может быть, вместе, может быть, порознь они будут писать пьесу за пьесой. И где-то, на каком-то этапе их встретит зрелость.

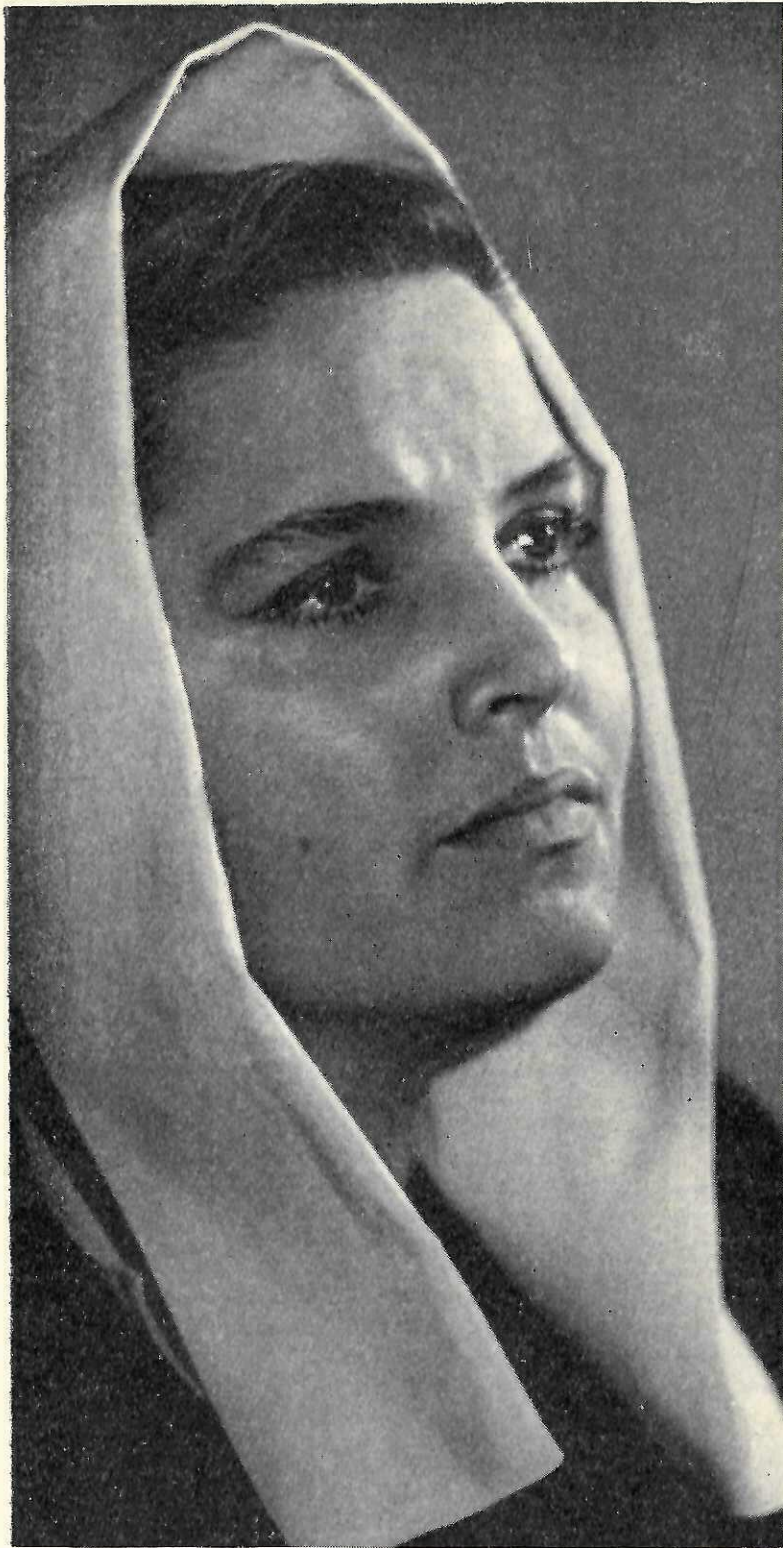
Поединок не состоялся

В театре имени Станиславского пьесу Артура Миллера «The Cribble» перевели так: «Сейлемские ведьмы». Сделано это, видимо, для того, чтобы уже в заголовке подчеркнуть современный смысл драмы, чтобы сразу же ясно определить связь между событиями, взволновавшими жизнь маленького Сейлема два с половиной века назад, и «охотой за ведьмами» — так называют в Америке политику, провозглашенную в 50-х годах сенатором Маккарти.

Написанная в 1953 году, когда в умах людей еще не притупленно жила память о процессе супругов Розенбергов, когда воздух жизни был особенно сильно отравлен страхом быть заподозренным в сочувствии «красному дьяволу», эта пьеса открыла нам новые стороны писательского облика Миллера — не приглушенную моралистическую проповедь (как это было во «Всех моих сыновьях») гражданственную интонацию, силу открыто-социального протеста, публицистический тон письма.

О необыкновенности «Сейлемских ведьм» говорил и сам Миллер: «Нам должно уже надоесть простое свидетельство поражения человека. Эта пьеса является шагом к утверждению каких-то положительных ценностей в современной драме». Эти слова — о главном герое пьесы Джоне Прокторе, не слишком заметном и совсем не героическом фермере из Сейлема. Но именно на его долю выпало «суровое испытание» — на честность, мужество, человечность: погибнуть или сохранить жизнь, признаться тем самым правоту безжалостной «охоты за ведьмами». Он выбрал первое, и смерть его стала не только свидетельством его стойкости и чести, но и событием общественного значения — тяжелым обвинением «охотникам за ведьмами» в античеловечности, протестом против преследований человека.

Эта смерть звучит тревожным предупреждением и современникам — не дайте истории повториться, будьте стойки и едины в час сурового испытания. Ради этого — ради того, чтобы заставить своих современников открытыми глазами взглянуть на события жизни, заставить каждого почувствовать личную ответственность за них, и написал Миллер свою пьесу. Ведь ясно: облакая своих героев



в исторические одежды, Миллер говорит о современниках и современности — прямые аналогии читаются на протяжении всей пьесы. Усиливая это впечатление, Миллер вводит в драматическую ткань произведения элементы чистой публицистики — длинные, подчас занимающие несколько страниц ремарки, в которых непринужденно, без натяжки переходит от прошлого к нашим дням. Вместе с тем драматург верен истории — приметам сурово-пуританского быта Сейлема XVII века.

Мужество театра имени Станиславского, первым в Москве поставившего (режиссер А. Аронов, художник Б. Волков) эту ответственную и сложную пьесу, достойно уважения. Судить же этот спектакль надо, думается, с точки зрения того как раз, насколько современно, интересно для ныне живущих он звучит. Даже точнее: насколько верно удалось театру найти эмоциональный тон безусловно современного смысла драмы.

Мне кажется, наиболее точна в этом смысле сцена из четвертого акта — разговор Элизабет Проктор со своим мужем накануне его казни, когда Джон пришел к жене просить совета — пойти ему на смерть или сдать. Миллер говорит о своем герое: «Он был человеком сильным, уравновешенным, нелегко поддающимся чужому влиянию. В его присутствии дурак немедленно ощущал свою глупость. Но его твердость не была рождена идеально чистой совестью. Он грешил — не только против моральных устоев своего времени, но и против собственных представлений о приличиях». Таким и играет Джона Проктора в этой сцене Е. Урбанский: не мраморно-твердым, родниково чи-

«Сейлемские ведьмы». Элизабет Проктор — Д. Ритенберг

Фото А. Гладштейна

стым, но очень простым человеком — любящим жизнь, боящимся смерти, сомневающимся, колеблющимся, но где-то в глубине до конца честным, спокойно-сильным сознанием своей правоты. И именно это глубинное спокойствие более всего поражает зрителя.

Очень сильно играет эту сцену и партнера Урбанского Д. Ритенберг в роли Элизабет Проктор. Это во многом от нее зависит, как решить сомнения Проктора: подсказать ему путь предательства или честной смерти. Отлично справляется с этой человечески очень трудной ситуацией актриса: она тут женщина, для которой немислимо потерять мужа и которая твердо знает при этом, что смерть его неизбежна, потому что «в Джоне Прокторе есть все же что-то настоящее. Пусть еще недостаточно для того, чтобы нести знамя, но вполне достаточно, чтобы не бросить его на поругание таким псам, как вы» (представителю губернатора Дэнфорду и его компании.— Н. А.). Без ханжества, без громких фраз и фальшивых интонаций, с глубокой верой в «настоящее в Джоне» ведет Элизабет этот последний в жизни разговор.

И тут не только умом — сердцем понимаешь, до чего противочеловечно «охота за ведьмами», которая одного хорошего человека казнит, а другую — любящую, ждущую ребенка — делает невольной пособницей этой казни. И охватывает непридуманный, действительно цепенящий ужас — от этой сосредоточенной сдержанности чувства героев, когда смерть уже совсем рядом. А затем этот ужас, эта рожденная в сердце боль будят другое — не менее сильное — чувство: протест, в котором и заключен истинный современный интерес «Сейлемских ведьм». Игра Ритенберг верна этим двум ощущениям на протяжении всего спектакля. Ее неспешно-размеренные движения, обыденно-спокойные интонации, мягкое выражение глаз говорят о не покидающей героиню твердой уверенности в непобедимости правды. Такой, на вид покорной судьбе, беззащитно-обаятельной, но, когда дело дойдет до сурового испытания, стойкой до конца, представляешь себе сейлемскую женщину XVII века, повторившуюся во многих женщинах современной Америки.

К сожалению, Е. Урбанский, играющий роль главного героя, не всегда (особенно это заметно в сцене суда в третьем акте) выдерживает верно найденную интонацию, теряет как раз сосредоточенное спокойствие, суровую сдержанность натур — и в этих случаях чувство негодующего ужаса уступает место жалости — а она протеста не рождает.

В этом смысле совсем не получился образ Джайлса Кори. В пьесе он — опасный противник Дэнфорда (Н. Салант). Он одновременно прост и мудр, не-

зловив и гневен, покорен и стоек. А в спектакле исполняющий его роль Б. Лифанов играет лишь простодушного, гонимого старика.

Не точно прочитал роль и Н. Михайлов, играющий священника Хейла. У Миллера Хейл — «средний человек», но актер понял это своеобразно: в первых двух актах он безгранично жесток, во второй половине спектакля — умоляюще-мягок.

Эти неудачи не частны, они характерны для всего спектакля, главная беда которого в том и заключается, что все действие не выдерживает интонации четвертого акта. Режиссер А. Аронов верно решил: для того чтобы в груди зрителя родился протест, надо заставить его глубоко пережить события сейлемской истории. Но средство, избранное им, разрушает замысел. Это средство — показ ужасов сейлемского быта, которыми решили поразить мысль и чувство зрителя. А Аронов много внимания уделил религиозной истерии, охватившей сейлемских девушек. Особенно это заметно в первом акте, когда Бетти, а вслед за ней и другие в нечеловеческом экстазе, закатив глаза, воздев руки к небу, обвиняют в колдовстве почтенных сейлемских женщин. Это же — в картине суда, когда Абигайл дико мечется по сцене, инсценируя божественное озарение. Это же — и в финале второго акта, когда Проктор, избив жестоко свою служанку, возбужденно бросает вызов небесам.

Вот этой взбудораженностью, аффектированностью действия режиссер и заглушает основную интонацию пьесы, а значит, и современное ее звучание. Потому что страшные картины быта Сейлема возбуждают не протестующий ужас, а лишь будоражат нервы.

Не воспроизведением ужасов инквизиции XVII века интересна пьеса Артура Миллера. В образах далекого прошлого угадываются недуги сегодняшней Америки. Вот почему спектакль требует суровых красок и публицистического тона.

И кстати — подробности сейлемского быта в спектакле спорят с реальной историей. Никогда установления фанатического пуританизма не допускали таких излишеств, как бороды на лицах мужчин, всем последователям (а вернее сказать, рабам) этой религии предписывалось одеваться в черное. А в спектакле на лице Патнэма (А. Зиньковский) — окладистая, чисто русская борода, да и одет он не как американский фермер XVII века, а скорее как хорошего достатка русский мужик XIX-го. И даже занавес в спектакле сделан из русской рогожи.

Не выдержав намеченные автором линии взаимоотношений героев, участники спектакля снизили живой современный интерес драмы. Поединок современного Проктора с сегодняшними охотниками за ведьмами не состоялся.

Ленин в театре

Л. Уреклян

Владимир Ульянов слушает оперу...

Семья, в которой рос и воспитывался юный Володя Ульянов, была на редкость музыкальна. Музыка здесь звучала часто — ее любили все. Характерно, что звуки рояля не мешали занятиям Ульяновых: на фоне музыки, звучащей по всему дому, они читали, работали, отдыхали...

Глава семьи, Илья Николаевич Ульянов, превосходно был знаком с русской народной песней, студенческими и вольнолюбивыми песнями 50-х, 60-х, 70-х годов. Большой любитель театра, он с увлечением посещал драматические и оперные спектакли.

Мать Ленина — Мария Александровна — пианистка, музыкально одаренный человек, с безупречным вкусом. Ее проникновенное, одухотворенное исполнительское искусство было впечатляющим. Ее репертуар включал лучшие произведения фортепьянной литературы, среди которых почетное место занимали клавиры десятков известных и малоизвестных опер и фортепьянные переложения отрывков из них. С этими произведениями Мария Александровна и ее дочь, рано умершая талантливая пианистка Ольга, познакомили членов семьи.

Одной из любимых опер молодежи Ульяновых была «Аскольдова могила» Верстовского.

«Наша мать, Мария Александровна, очень любила рояль, — вспоминал брат Владимира Ильича, Дмитрий Ильич. — Она играла и пела многие старинные песни и романсы. Но особенно охотно исполняла она отрывки из оперы «Аскольдова могила». У нее были старые, пожелтевшие от времени ноты этой оперы. Мы все очень любили ее музыку и пение, и Владимир Ильич часто напевал некоторые мотивы из «Аскольдовой могилы».

Двоюродный брат Владимира Ильича, Н. И. Веретенников, вспоминает:

«В ненастные дни в Кокушкине (где обычно отдыхали летом Ульяновы. — Л. У.), под монотонный шум дождя, собрав у рояля в кружок ребят, тетя Маша (Мария Александровна. — Л. У.) образно рассказывала содержание оперы Верстовского «Аскольдова могила», дополняя рассказ музыкой и пением.

Я так ярко помню эту сценку, что, кажется, если бы умел рисовать, то мог бы ее детально воспроизвести. Володя и Оля, му-

зыкальные по натуре, внимательно вслушиваются в музыку и пение. Маленький Митя, всецело поглощенный фабулой, не сводит своих разгоревшихся карих глаз с тети Маши. Старшие, Аня и Шура, временами отрываются от книги или тихой беседы, тоже слушают, а взрослые, чтобы не помешать, стараются потише проскользнуть по домашним делам. Мы все сидим затихшие, притаившиеся, завороженные».

Эта опера, неразрывно связанная с воспоминаниями счастливой поры детских лет, осталась в памяти Владимира Ильича на всю жизнь как первое приобщение к волшебному миру оперных образов.

Однако нас интересует другой вопрос: когда же впервые Владимир Ильич побывал в оперном театре?



Место, которое занимал театр в культурной жизни Симбирска в гимназические годы Ленина, было малозначительным. Постановки не отличались высоким уровнем, но при бедности культурной жизни города театр был все-таки не только местом «отдохновения и развлечения», но и знакомил горожан со многими произведениями русской и западноевропейской драматургии.

Гимназиста Володю Ульянова театр очень интересовал. «Денег у всех нас было немного, — вспоминал товарищ по гимназии Д. М. Андреев, — и мы не часто пользовались этим удовольствием. А когда бывали в театре, то предпочитали сидеть на галерке, не только из экономии, а потому, что тогда галерка вернее всего судила о таланте артиста...».

Среди крайне скудных сообщений современников, характеризующих театральные и музыкальные интересы семьи Ульяновых в Симбирске, обращают на себя внимание строки из воспоминаний Александры Федосеевны Щербо, близкой подруги Ольги Ильиничны — сестры Володи Ульянова: «Владимир Ильич в театр любил ходить. Весною приезжают артисты... Приезжала опера «Аида», «Африканка», «Евг. Онегин», «Демон». Вл. Ильич и Лёля (Ольга Ильинична. — Л. У.) хорошо знали музыку».

Оперные гастроли, о которых идет речь, состоялись в двадцатых числах апреля

1885 года, как удалось нам установить после долгих разысканий.

Человеком, организовавшим поездку оперной труппы в Симбирск, был «знаменитый Петр Михайлович Медведев, великодушный, — по оценке Шаляпина, — российский драматический актер, режиссер и антрепренер».

Обладая неумемной энергией и блестящими организаторскими способностями, опытный знаток всех тонкостей театрального дела во многих его разновидностях — будь то драма, опера или оперетта, — П. М. Медведев (1837—1906) шестьдесят лет своей жизни посвятил театру; он сыграл выдающуюся роль в истории русской провинциальной сцены второй половины XIX века как «антрепренер-просветитель».

Неспроста его прозвали «собирателем русской сцены», «Иваном Калитой от театра». Он стремился выявить и привлечь в свою труппу все талантливое.

Главной сферой антрепренерской деятельности Медведева являлись города Поволжья и Прикамья, в особенности — Казань, где он пробыл многие годы: 1866—1876, 1874—1880, 1884—1888. Этот город стал своеобразной «штаб-квартирой» режиссерской деятельности Медведева и плацдармом, с которого в летние месяцы обычно осуществлялись поездки его труппы по различным далеким и близким городам.

Смелый, энергичный новатор, не боявшийся никаких трудностей, Медведев, в противовес повсеместному увлечению опереткой, решает организовать с присущей ему широтой «оперное дело» в провинции, вложив в задуманное им предприятие все свои средства. Спектакли охотно посещались, и за Медведевым, как отмечала современная пресса, «упрочилась слава учредителя и насадителя русской оперы в Поволжье и Прикамьи»... За годы первой оперной антрепризы в Казани (1874—1880) он осуществил постановку около тридцати опер. Однако организованное «на широкую ногу» театральное предприятие Медведева потерпело крах.

Спустя четыре года Медведев возобновляет оперное дело в Казани и свой новый сезон заканчивает успешно в начале апреля 1885 года. Деятельный антрепренер намечает со своей оперной труппой большую гастрольную поездку по некоторым при-

волжским городам. И первым городом по пути следования Медведев избирает Симбирск, город, о котором шла «худая слава», как о месте, где музыка не в почете, город, который обычно старательно обходили не только театральные труппы, но и отдельные гастролеры — актеры и музыканты.

5 апреля 1885 года вскрылась Волга у казанской пристани; вскоре речной путь был открыт, и 19 апреля рано утром оперная труппа Медведева выехала из Казани в Симбирск.

Предполагая давать оперы в полном виде, Медведев повез с собой кроме лучших артистических сил своей труппы оркестр в 36 человек (дирижер Орлов-Соколовский), хор в 50 человек (хормейстер Захарьина-Унковская), балетную труппу (руководитель Ленчевский) и весь необходимый реквизит.

Первый оперный спектакль в Симбирске состоялся в воскресенье 21 апреля. Была представлена опера «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки. Сбор был полным, билеты были распроданы все, а интерес к спектаклю был огромным.

Общая оценка столичной театральной прессой этого первого оперного спектакля медведевской труппы в Симбирске сводилась к тому, что «поставленная в этот день (21 апреля. — Л. У.) «Жизнь за царя» — прошла с блестящим успехом. Всех исполнителей главных ролей вызывали множество раз...».

Оперные спектакли в Симбирске происходили с 21 по 28 апреля; за все эти дни было дано девять представлений.

Медведевской труппой были показаны на симбирской сцене следующие оперы: «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Травиата», «Риголетто» и «Аида» Верди, «Фауст» Гуно, «Галька» Монюшко. Представление каждой из этих опер сопровождалось громадным успехом.

Таким образом, выявленные нами данные неопровержимо устанавливают, что сообщаемые в воспоминаниях А. Ф. Щербо сведения об оперном репертуаре «приезжих артистов» не только далеко не точны, но и неполны: Щербо называет четыре оперы, на самом же деле представлено было семь опер; из названных автором воспоминаний опер лишь одна опера «Аида»

обозначена правильно; остальные же три оперы, как якобы шедшие на сцене симбирского театра, — «Африканка», «Евгений Онегин» и «Демон» — на самом деле в Симбирске показаны не были, а были представлены в Казани лишь в следующем оперном сезоне.

Но кто же из артистов, составлявших «цвет» медведевской труппы, выступал в Симбирске? Кого видел, кем восторгался гимназист Володя Ульянов в знаменательные для Симбирска дни первых оперных представлений в городе?

Основной состав труппы, выступавшей в Симбирске, составляли ряд превосходных артистов. Это — драматическое сопрано А. П. Ухтомская-Баронелли, лирическое сопрано Е. М. Яновская, меццо-сопрано и контральто О. В. Соколова (в замужестве Соколова-Фрелих), тенор Я. М. Любин, баритон В. Н. Любимов и бас С. К. Ильяшевич. Музыкальной частью руководил даровитый дирижер А. А. Орлов-Соколовский, тонкий и проникновенный музыкант.

Для родителей Володи Ульянова опера была знакомым явлением. Но для детей она должна была явиться «чудом». И можно себе только вообразить, сколько разговоров вызвали оперные гастроли в семье Ульяновых, сколько понравившихся мелодий зазвучало в фортепьянном исполнении матери — Марии Александровны и ее дочери — даровитой юной пианистки Ольги, сколько оперных арий распевалось по всему дому Ульяновых...

В своих кратких заметках, рисующих музыкальные вкусы Владимира Ильича, его брат, Дмитрий Ильич, писал:

«Он (Володя. — Л. У.) пел также арию Валентина из «Фауста»: «Бог всемогущий, бог любви...» — он пел то, что положено по нотам, произнося те слова, которые нельзя выкинуть из песни, но одно место из этой арии у него выходило лучше, красивей потому, что он невольно вкладывал здесь частицу своего боевого духа:

Там, в кровавой борьбе в час
сраженья,
Клянусь, буду первым я в первых
рядах...

И постоянно, когда я слушаю музыку Гуно, мне всякий раз вспоминается далекое время, и я слышу, как Владимир Ильич пел эту арию».

Теперь, когда мы знаем о прошедших оперных гастроях, можно считать несомненным, что пение вдохновенно-героической каватины Валентина юным Володей Ульяновым явилось следствием впечатления от виденной им оперы Гуно, прошедшей в Симбирске, как отмечала одна из столичных театральных газет, «с прекраснейшим ансамблем» лучших сил медведевской труппы.

Разве не красноречивым показателем большого интереса семьи Ульяновых к музыке прослушанных оперных произведений являются приобретенные тогда же различного рода фортепьянные переложения отдельных номеров, арий и даже целые клавиры опер «Ивана Сусанина», «Фауста», «Травиаты», «Риголетто»... Большинство нот было приобретено в известном в Симбирске магазине К. Ю. Юргенса, торговавшего помимо различного рода товаров (вплоть до «лучшей колесной мази») также и книгами, музыкальными инструментами и нотами. Эти транскрипции, вариации и попури, сохранившиеся до наших дней в нотной библиотеке семьи Ульяновых, хранящейся в квартире-музее Ленина в Кремле, думается, часто исполнялись в тесном семейном кругу Ульяновых в часы «музыкального отдыха»¹.

При серости музыкально-театральной жизни Симбирска казалось немного странным: откуда местные гимназисты могли так хорошо знать хоровые места из «Аиды», которые они как-то распели в церкви вместо церковных песнопений, чем вызвали большое удовольствие у старшеклассника Володи Ульянова?

Теперь, когда мы знаем, что оперная труппа Медведева представила на сцене симбирского театра оперу «Аида», становятся понятными истоки этих познаний у товарищей В. Ульянова по гимназии.



Прошло три с половиной года... Семья Ульяновых — в Казани.

¹ Пользуясь случаем выразить глубочайшую благодарность Л. И. Кунецкой, Э. А. Субботиной и другим научным сотрудникам квартиры-музея Ленина в Кремле, предоставившим мне возможность ознакомиться с нотами семьи Ульяновых и оказавшим ценное содействие при изучении этого уникального фонда. — Л. У.

В своих кратких заметках о музыкальных интересах Владимира Ильича его младший брат Дмитрий писал: «Зимой 1888 года в Казани я был с Владимиром Ильичем в опере. Места наши были где-то высоко, на галерее. Мне очень ярко врезался в память этот вечер. Помню, как мы пешком возвращались из театра, как поужинали дома молоком с хлебом. Володя все время находился под впечатлением слышанной музыки и тихо, так как все спали, все время напевал понравившиеся ему арии. Брат был в чрезвычайно приподнятом настроении — из глухой деревушки Кокушкино, где он находился под надзором полиции, попал Володя в оперный театр...»

Владимир Ильич побывал в казанском театре в пору кратковременного руководства театром А. А. Орлова-Соколовского, незаурядного музыкального деятеля, сыгравшего крупную роль в развитии местной музыкальной жизни.

«Прекрасный музыкант и знаток дела, но идеалист и плохой хозяин, ставивший искусство выше всяких коммерческих расчетов» — так характеризует Орлова-Соколовского хорошо знавший его профессор Н. П. Загоскин.

Время антрепризы Орлова-Соколовского целиком совпадает со временем пребывания в Казани семьи Ульяновых, и Владимир Ильич, проявлявший живейший интерес к общественной жизни города, имел полную возможность следить за всеми этапами эпопеи, приведшей к полнейшему краху оперного дела Орлова-Соколовского.

Желая добиться высокого художественного уровня постановок, Орлов-Соколовский сумел подобрать превосходную оперную труппу, в составе которой насчитывалось одних солистов свыше двадцати человек: оркестр сформировался из сорока пяти и хор из шестидесяти четырех человек... Уже в самом начале сезона пресса отмечала неразумность чудовищных расходов антрепренера, безрассудно пригласившего солистами восемь примадонн, шесть басов, четыре баритона и пять теноров, имея на каждое амплуа по три-четыре исполнителя...

Театр находился в состоянии мучительной агонии: он «горел», и ничто не могло предотвратить неминуемого краха. Артистам месяцами не уплачивалось жалованье. По газетным сообщениям, хористам-

беднякам не на что было существовать, а артисты буквально умирают с голоду. По словам городского головы, положение драматических артистов таково, что некоторые из них по трое суток сидят голодными и вынуждены просить у знакомых по 20 копеек на калач.

Единственное ведомство, которое могло бы спасти театральное дело от краха, городская дума, являющаяся хозяином театра, никакой действенной помощи ни Орлову-Соколовскому, ни его оперной и драматической труппам не оказывало.

Обстановка все более и более накалялась, и вечером 3 декабря разразилось событие, которое можно смело назвать невиданным не только в истории казанского театра, но и несслыханным до этого времени в анналах русского театра вообще...

В этот день в театре должно было состояться представление оперы «Фауст» и последнего акта «Травиаты» с участием любимцев публики артистов Н. М. Муранской и Ю. Ф. Закржевского.

И тут на глазах собравшейся в театре ошеломленной публики произошла небывалая демонстрация артистов оркестра и хора, требовавших уплаты им жалованья. На все уговоры приступить к спектаклю оркестранты и хористы отвечали решительным отказом. «Скандал» все более и более разгорался, принимая характер, угрожающий общественному порядку. В дело вмешалась полиция, и «благодаря ей и разным посторонним влияниям» (как сообщает пресса) спектакль удалось начать вместо положенных 7 часов 30 минут лишь в девятом часу вечера при значительно поредевшем составе оркестра и хора.

Беспорядки повлекли за собой трехдневное закрытие театра.

Театральные дела вызывали в городе много шумных толков, о которых хорошо были информированы члены семьи Ульяновых, и в частности Владимир Ильич, сестра которого Ольга была ученицей созданной на средства Орлова-Соколовского и руководимой им музыкальной школы и с глубокой симпатией относилась к своему учителю. Местные газеты изо дня в день сообщали об очередных театральные «новостях», и такое необычное явление, как стачки артистов и рабочих оперного театра, не могло не привлечь внимания Вла-

димира Ильича, участника одного из нелегальных марксистских кружков Федосеева.

Но какую же оперу и когда именно мог слышать Владимир Ильич в Казани? На первый вопрос мы находим ответ в одном из писем Владимира Ильича к матери, написанном много лет спустя, 9 февраля 1901 года, в бытность в Мюнхене.

«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».

Обратимся теперь к выяснению точной даты посещения казанского театра. Прежде всего не следует забывать, что Владимир Ильич был в театре не один, а с младшим братом Дмитрием, в то время 14-летним учеником гимназии. А по существовавшим правилам, за соблюдением которых строго следили не только гимназическое начальство, но и театральные контролеры и капельдинеры, посещение театра гимназистами разрешалось лишь в воскресные дни. В сезон 1888/89 года опера «Дочь кардинала» («Жидовка») полностью была представлена шесть раз: 24, 26 и 31 октября, 11 ноября, 11 декабря и 13 февраля.

Из этих спектаклей на воскресенье приходится лишь один спектакль — 11 декабря, который и следует считать днем посещения казанской оперы Владимиром Ильичем.

Среди отмеченных артистов наиболее яркую и примечательную фигуру в оперно-театральном мире Казани представлял Ю. Ф. Закржевский, один из наиболее прославленных в России исполнителей заглавной роли Елеазара в популярной в те годы опере Галеви.

Его яркий талант создал ему в лучшие годы артистической деятельности славу замечательного оперного певца, пользовавшегося огромной любовью публики. Исключительная популярность Закржевского коренилась в его высокохудожественном артистическом даровании, большом вокальном и сценическом мастерстве.

Артист легко справлялся с вокальными трудностями самых сложных партий. Он обладал мощным и красивым по тембру голосом, которым владел в совершенстве.

Выступления Закржевского сопровождались в пору расцвета его сценического дарования невиданными овациями, громами рукоплесканий, ценными подношениями.

По характеристике артистов казанской оперы, Закржевский принадлежал к числу художников, одаренных «могучей силой скрашивать нашу повседневную жизнь и дарить людям эстетические моменты».

Таков был артист, искусство которого восхитило Владимира Ильича и имя которого на многие годы сохранилось в его памяти.

Таковы некоторые штрихи портрета молодого Ленина, приобщающегося к искусству оперы.

Сим. Дрейден

Первый раз

В

Художественном

Всем, кому довелось быть на вечере 30-летия МХАТ, навсегда, вероятно, запомнилась сосредоточенная тишина, которая стояла в зале, когда А. В. Луначарский, речь которого так и сверкала самыми неожиданными сопоставлениями, воспоминаниями, прогнозами, стал рассказывать о своей беседе с В. И. Лениным, происходившей — как можно было понять — поздней осенью 1920 года в связи с вопросом о передаче Московского Художественного в сеть государственных академических театров...

И надо было видеть сияющее лицо К. С. Станиславского, непроизвольно сделавшего шаг вперед, поближе к Луначарскому, и слышать те неистовые аплодисменты, которые надолго прервали речь, когда Анатолий Васильевич после секундной паузы, словно стараясь не только припомнить слова, но и во всей естественности передать полуудивленную, полуутверждающую ленинскую интонацию, произнес слова ответа Ленина:

— Как же может быть иначе?.. Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Московский Художественный...

Подобное убеждение Ленина опиралось не только на знание истории театра, но и на богатство личных впечатлений и воспоминаний. Лишь немногие часы своей жизни, безотказно отданной революции, мог отдать он посещению спектаклей. Но не было театра, к которому с такой живой, благодарной и в то же время требовательной заинтересованностью относился он, как к МХАТ. Много напоминает об этом, и прежде всего его письма родным, написанные еще в начале века из Мюнхена, Лондона. Читая эти письма и явственно видишь, как целостный образ русской культуры, о которой не переставал он думать, находясь за рубежом, уже тогда неотъемлемо включал в себя для Ленина и спектакли молодого Московского Художественно-Общедоступного театра.

Один из старейших деятелей Коммунистической партии, Герой Социалистического Труда Ф. Н. Петров, рассказывает: «...музыку и театр он чувствовал особенно тонко. Мне, работавшему рядом с ним, приходилось часто слышать его сетования на то, что из-за перегруженности работой он лишен возможности посещать театр, в особенности Московский Художественный театр, который, как он говорил, когда-то очень любил».

Широко известны воспоминания Н. К. Крупской о посещении В. И. Лениным пяти спектаклей МХАТ и Первой студии — «Геншель», «Дядя Ваня», «На дне», «Потоп», «Сверчок на печи». Поистине неопределимы ее свидетельства о его впечатлениях от спектаклей. Надежда Константиновна рассказала о высокой оценке, которую дал Владимир Ильич спектаклям

«Геншель», «Дядя Ваня», «Потоп», она поведала и о том разочаровании, которое его постигло при просмотре сентиментального «Сверчка на печи» и изрядно уже обветшавшей постановки «На дне». Рассматривая эти впечатления в их совокупности, на широком фоне движения жизни и жизни театра в те периоды, когда он смотрел эти спектакли, еще яснее осознаешь и целостность и глубокую принципиальность размышлений Ленина о пути и роли театра.

В книге «Ленин в Москве», которая пока что является наиболее полной из работ, фиксирующих даты жизни и деятельности В. И. Ленина в Москве, отмечено девять названий спектаклей, на которых был Владимир Ильич. Шесть из них отдано Московскому Художественному и Первой студии. Перечень спектаклей, названных Н. К. Крупской, дополняет еще один — «Село Степанчиково», которое Ленин смотрел, как свидетельствует запись в режиссерском журнале театра, 20 мая (2 июня) 1918 года.

В существующей литературе, в том числе и в книге «Ленин в Москве», эта дата пока что является единственной, где с неоспоримой точностью фиксируется посещение Владимиром Ильичем спектаклей МХАТ. Остальные даты указываются лишь приблизительно: иной раз — в пределах месяца («Возчик Геншель» — февраль 1900»), иной раз — времени года («Зима 1919/20 — «Потоп» и «На дне»; «зима 1920 — «Дядя Ваня»), иной раз — года (1922 — «Сверчок на печи»). Естественно возникает вопрос: использованы ли все возможности для уточнения этих дат?

Вопрос этот диктуется отнюдь не праздным любопытством или своеобразным театроведчески-спортивным интересом.

Драгоценна любая «мелочь», каждая живая подробность, связанная с биографией гения революции. Нужно ли добавлять, что расширение имеющихся представлений о конкретных художественных впечатлениях Ильича позволит еще глубже осознать характер и направление ленинских высказываний по вопросам искусства. В равной мере максимальное уточнение дат может и должно приблизить нас и к живому ощущению характерных примет времени, когда смотрел эти спектакли Владимир Ильич, осознать реальное их звучание и облик в конкретно-исторических условиях, вне кото-

рых любая оценка спектакля будет условной и приблизительной. Тема «В зрительном зале — Ильич» еще ждет своей разработки, но даже первоначальное прикосновение к материалам, с ней связанным, позволяет говорить о большом значении ее для историка советского искусства.

Уже не одно десятилетие отделяет нас от часов, когда в зрительном зале можно было видеть Владимира Ильича в редкие часы его досуга. Все меньше остается тех, кто был свидетелем таких вечеров. И все же попробуем отправиться в увлекательнейшее из путешествий, которое может выпасть на долю театроведа.

О первом посещении Владимиром Ильичем Художественного театра в книге «Ленин в Москве» сказано:

«Каретный ряд, д. 3, Художественно-Общедоступный театр.

Февраль 1900.

В. И. Ленин вместе с И. Х. Лалаянцем (член Екатеринославского к-та РСДРП) посетил Художественный театр...»

Нельзя ли уточнить эту дату? Раскроем другую книгу, в плотном коричневом переплете, похожую на солидный бухгалтерский гроссбух, на обложке которой золотыми буквами вытеснено:

Архивъ М. Х. О. Т.

На первых страницах «Архива», хранящегося в Музее МХАТ, каллиграфически выписан текст, озаглавленный: «Приблизительный текст речи К. С. Алексеева на открытии театра в Пушкине». А вслед за этой речью, начавшей новую страницу в истории мирового искусства, в гроссбухе «Архива М. Х. О. Т.» следует похужлый телеграфный бланк. Остро отточенным карандашом безвестного телеграфиста записан текст, принятый из Екатеринослава: «Душою со всеми вами. Шлю дружеский горячий привет и поздравления с началом большого дорогого нам дела. Немирович-Данченко».

На заре существования МХАТ этот гроссбух выполнял самые различные функции. Записи разнокалиберных событий в истории театра перемежаются с бланками телеграмм, носящих порой сугубо

частный характер, распоряжения административного порядка и тексты адресов чередуются с автографами почетных посетителей театра, один перечень имен которых вызывает чувство почтительного удивления.

Достаточно хотя бы взглянуть в «разворот», датированный 1900 годом, где размашистый росчерк Муне-Сюлли, с непередаваемой экспрессией восклицающего «*Ra la Foil!*», сменяет бисер буквочек Горького, который по-своему, но столь же коротко и энергично, одним словом «Здорово» выражает восхищение театром, тут же — нотная строка привет Н. А. Римского-Корсакова, записи Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. Васнецова, волевой, энергичный почерк М. Н. Ермоловой, передающей, словно эстафету, молодым «художественникам» свой любимый поэтический девиз:

Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите во имя прекрасного,
против течения.

«Это была весна нашего театра, самый благоуханный и радостный период его жизни...» — вспоминал впоследствии Станиславский. Шел второй сезон театра. Историк МХАТ с чувством особого волнения может внести в эту книгу почетных посетителей театра за 1900 год и слова почетнейшего из почетных зрителей, который спустя год после той весны писал родным из дальнего Мюнхена:

«...Что это за новая пьеса Чехова Три сестры? Видели-ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газетах. Превосходно играют в «Художественно-Общедоступном» — до сих пор вспоминаю с удовольствием свое посещение в прошлом году».

Каким числом, однако, датировать день этой первой встречи Ленина с Художественным театром?

Н. К. Крупская рассказывает: «...Возвращаясь из Сибири, в Москве, Владимир Ильич ходил раз в театр, смотрел «Извозчик Геншель», потом говорил, что ему очень понравилось...».

2 марта 1900 года начальник Московского охранного отделения Зубатов слал «совершенно секретное» донесение в департамент полиции: «...В здешнюю столицу приехал известный в литературе (под псевдонимом «Ильин») представитель марксизма Владимир Ульянов, только что отбывший

срок...» Филерам посчастливилось выследить, что 17 февраля Владимир Ильич, «нелегально поселившийся» у своей сестры А. И. Елизаровой, был проведен ею в дом, где «квартирует приятель его, негласно поднадзорный, инженер-технолог Герман Борисов Красин...» Посещение театра ускользнуло от филеров.

Всего несколько дней, на пути из села Шушенского в Петербург, в середине февраля 1900 года, прожил в Москве В. И. Ленин. Не сохранилось полных данных о конкретных числах пребывания его в Москве. В книге «Ленин в Москве» отмечается «февраль 1900». В «Датах жизни и деятельности В. И. Ленина, публикуемых в Собрании сочинений В. И. Ленина: «Середина февраля». Между тем имеется источник, который, право же, напрасно игнорировали до сих пор историки. Обращение к театральным афишам позволяет с непреложной точностью установить по крайней мере один из дней пребывания в Москве В. И. Ленина. День, когда, идя на риск, он использовал немногие часы нелегального пребывания в «первопрестольной» столице для посещения спектакля молодого театра, игравшего в те годы в саду «Эрмитаж».

В феврале 1900 года «Геншель» шел в Художественно-Общедоступном только один раз — 18 февраля. На этом спектакле Ленин и присутствовал.

В этот день московские афиши предлагали зрителю немало заманчивых названий. В связи с масляницей спектакли в большинстве театров шли и утром и вечером. В Большом театре: утром — «Демон», вечером — «Раймонда» с молодой балериной Е. В. Гельцер в заглавной роли. В Малом: «Месяц в деревне» и сумбатовский «Закат» в концертном исполнении созвездия — Федотова, Садовская, Лешковская, Ленский, Южин, Рыбаков. В солодовниковской опере — «Русалка» и «Мазепа», в «Новом театре» — «Василиса Мелентьева» и «Хрущевские помещики». Привычные названия мелькают и на афишах других театров; у Корша: утром — «Недоросль», а вечером — фарс «Заза» с водевилем «Женних-атлет» на придачу; в «Интимном» — оперетта «Орфей в аду»... И лишь в одном театре, так же, впрочем, как и в предыдущие дни, когда там шли «Одинокие» Гаупмана и «Дядя Ваня» Чехова, исполнялась

новая современная драма — «Геншель» («Возчик Геншель») Гауптмана.

Не случайно на этом названии остановил свой выбор Ленин, высоко ценивший, как известно, Гауптмана за «Ткачей», которых он смотрел еще в 1895 году в «Немецком театре» в Берлине, а впоследствии — и в Женеве, в исполнении рабочих-любителей. Можно ли было не пойти на новую гауптмановскую пьесу, да еще поставленную знаменитым молодым театром, само название которого — «Художественно-Общедоступный» — звучало и как вызов и как программа.

«Сила Гауптмана, как и Чехова, была в том, что его правдивые, внутренне наполненные пьесы всегда затрагивали многие из проблем, волновавших передовую русскую интеллигенцию», — вспоминал впоследствии Станиславский, говоря о значении работы над пьесами Гауптмана для общественно-художественного становления МХАТ. На следующий же день после исторического вечера 18 октября 1898 года, когда впервые был сыгран «Царь Федор», театр второй своей премьерой показал «Потонувший колокол». В начале второго сезона одну за другой он ставит новые пьесы Гауптмана — «Геншель» и «Одинокие».

Меж страниц того же «Архива М.Х.О.Т.», о котором говорилось выше, подклеен черновой текст телеграммы, отправленной театром за неделю до премьеры «Геншеля» в Берлин, Г. Гауптману:

«Перед открытием второго сезона Московского Художественно-Общедоступного театра вся труппа единодушно предложила приветствовать величайшего из современных драматургов, бесподобным произведениям которого наш театр обязан значительной частью своей репутации, как театра, стремящегося давать на сцене яркие типические образы, проникнутые творчеством поэзии.

Дирекция Алексеев Немирович-Данченко»¹.

Руководителей М.Х.О.Т. не могло смутить, что незадолго до их премьеры «Геншеля» пьеса провалилась в двух театрах (в Малом и у Корша), как сообщала Чехову О. Л. Книппер. «Геншель» в МХАТ

¹ Цит. по оригиналу. В Музее МХАТ хранится и ответная телеграмма Гауптмана: «Поздно, но от всего сердца высказываю участникам Художественно-Общедоступного театра мою благодарность за лестное телеграфное приветствие — оно меня глубоко порадовало. Пусть ваше учреждение и впредь крепнет и процветает. Герхард Гауптман».

ставили К. С. Станиславский и В. В. Лужский.

«...Пьеса прошла с редким успехом. Театр положительно стонал от аплодисментов и вызовов, главным образом г. Станиславского, действительно много внесшего труда в дело постановки этого произведения»¹. «До сих пор режиссером считался человек неизвестного звания и происхождения, а Художественный театр заставил его не прятаться где-то в тени, а творить, творить художественно... Пьеса, по-видимому, надолго останется в репертуаре Художественно-Общедоступного театра»², — писали московские газеты наутро после премьеры «Геншеля», состоявшейся 5 октября 1899 года. Последнее предположение, правда, не оправдалось, но это ничуть не снижало значения и ценности спектакля. «Геншель» идет великолепно, успех полный, но сборов не дает... — писала спустя две недели после премьеры О. Л. Книппер Чехову. — Лужский необычайно хорош, играет удивительно просто, трогательно, без фокусов, без выкриков. А если б вы видели постановку 4-го акта, — в пивной. Станиславского вызывают отчаянно — как режиссера...».

В день, когда Владимир Ильич смотрел «Геншеля», спектакль шел в 13-й раз. На страницах московских газет сохранился короткий отклик на это представление:

«В Художественно-Общедоступном театре на «Геншеле» получила корзину цветов г-жа Алексеева и венок — г. Лужский, исполняющие главные роли в пьесе Гауптмана»³.

Как и на предыдущих спектаклях, Геншеля в тот вечер играл В. В. Лужский, Ганну — А. С. Алеева, Вальтера — С. Н. Судьбинин, Франциску — Е. М. Мунт, Фабига — И. М. Москвин, Франца — В. Ф. Грибунин, Грунерта — Н. Г. Александров.

Вокруг работы театра не утихали ярые споры. Амплитуда отзывов о том же «Геншеле» и его участниках простиралась от восторженных оценок до безоговорочного отрицания. Владимиру Ильичу, как и другим зрителям спектакля, предстояло сказать свое слово. Спустя несколько дней после спектакля, на котором он был, одна из распространеннейших московских га-

¹ «Русское слово», 6 октября 1899 г.

² «Курьер», 6 октября 1899 г.

³ «Новости дня», 17 февраля 1900 г. Опечатка: речь идет об А. С. Алеевой, игравшей Ганну.

зет — «Русское слово» разразилась очередной филиппикой против «доморощенных мейнингенцев».

«Сравнительно большое внимание нашего общества к «художественникам» легко объясняется тем интересом новизны, который несомненно представляли их спектакли по своим чисто внешним данным — самой постановке с ее сценическими эффектами, режиссерскими кунштюками...» — писала газета в «Итогах сезона», утверждая: «...такие кунштюки прямо не ко двору слабым силам артистов Художественного театра; незначительность их дарований и без того мало способствует тому, чтоб их «игра» могла дать мало-мальски серьезное настроение...»¹.

Легко себе представить саркастическое ленинское «гм-гм», коли ему попались на глаза эти строки о «слабых силах» труппы, об «ординарности и отсутствии индивидуальности в артистах, вербующихся ее дирекцией...».

¹ «Русское слово» 25 февраля 1900 г., № 56.

Пройдут годы — и вновь, после долгого перерыва встретившись уже в красной Москве на спектаклях МХАТ и концертах-митингах с некоторыми из участников спектакля «Геншель», восхищенно аплодируя изумительному Фоме Опискину — Москвину и хохоча до слез при исполнении Лужским и Москвиным рассказов Чехова, увидев Станиславского, «красавца-человека», не только как постановщика, но и как актера — Астровым, Крутицким, и т. д. и т. д., Владимир Ильич тем не менее не перестанет с благодарным чувством вспоминать о первой встрече с театром... Смотря «Возчика Геншеля», он впервые увидал и оценил то главное и основное, что навсегда подружило его с этим театром, завоевавшим признание Ленина, и тем, «как превосходно играют в «Художественно-Общедоступном», и тем, что играют, какие идейные, общественные, нравственные принципы утверждало большое искусство молодого русского театра.



Николай Черкасов

ВРЕМЯ НЕ ЖДЕТ

Мне кажется, что переход государственных функций в руки общественности совершится в области культуры скорее, нежели в других сферах. Уже сейчас, видимо, настал час проверить самих себя, спросить: что же у нас накоплено и что делается для того, чтобы быть готовыми для общественного самоуправления, о котором записано в Программе КПСС?

Не будет хвастовством заметить, что наша общественная организация — Всероссийское театральное общество — высоко авторитетна. И не только потому, что объединяет всех деятелей театра. ВТО не раз выносило на общественные форумы важнейшие вопросы театрального искусства и строительства, помогая тем самым государственным организациям находить верные и глубокие решения. ВТО из года в год проводит огромную работу по идейно-творческому воспитанию театральных кадров и умеет связать ее с художественной практикой.

Конечно, ВТО могло сделать больше, опираться на еще более широкий актив, но уже сегодня видно, что ВТО совсем не благотворительная организация (таковой ВТО перестало быть давно), не только добрый советчик в творческих делах — ВТО становится той главной общественной силой, которая оказывает все большее и большее влияние на театральную жизнь. Секрет этого прост: ВТО работает по «производственному принципу», ВТО всегда в театре.

С этих позиций мне хотелось бы рассказать о том, как живет и работает Ленинградское отделение ВТО, как оно связано с творческой практикой ленинградских театров.

Начало прошлого театрального сезона совпало с работой XXII съезда партии: торжество справедливости и правды, новая Программа партии вдохновляет народ. Его созидательные силы развязаны, его духовная мощь умножена — вот благотворные нравственные последствия исторического съезда!

Ленинская идея мирного сосуществования народов, блистательно развитая в Программе партии и докладах Н. С. Хрущева, воодушевляет людей труда. Это ярко выявилося на Всемирном конгрессе за мир и разоружение в Москве.

Не могу не вспомнить, что за месяц до него театральные деятели Ленинграда провели в Доме искусств свой конгресс под лозунгом «Мир — это жизнь!».

Чувство глубочайшей ответственности за дело мира прозвучало в каждой речи. Не случайно все выступавшие говорили о детях. Мы еще раз почувствовали, какими неразрывными для нас стали понятия «личное», «общественное», «мое», «наше», «мой ребенок» и судьбы человечества и мира. Стоит упомянуть, что ленинградские театральные деятели собрали в фонд мира около 28 тысяч рублей в новых деньгах.

Прошедшим летом мы пережили дни радостного подъема. Я имею в виду групповой полет наших летчиков-космонавтов Андрияна Николаева и Павла Поповича. Вспомните, как мы прикипали к экранам телевизоров, как бы присутствуя при разговоре Никиты Сергеевича с небесными братьями, при их торжественной встрече в Москве. Это был великий триумф великого народа!

Я остановился на этих разного масштаба событиях современности потому, что этим воздухом дышит искусство, этим ярким цветом времени оно пламенеет.

Я не призываю немедленно настроичить и поставить пьесу о космонавтах или конгрессе за мир. Мы всегда ценили актуальность искусства. Я сам изображал Жолио Кюри в спектакле «Гражданин Франции», и я ораторствовал искренне. А теперь этого мало! Вот ведь добросовестно поработали авторы фильма о космонавтах — «Самые первые», но разве он взволновал нас пафосом всемирно важной темы?! В документальных съемках наши герои-космонавты человечески крупнее, интереснее, выразительнее, чем герои этого художественного, стало быть, претендующего на обобщение фильма...

Это сравнение, которое неминуемо приходит в голову, когда смотришь фильм, говорит о многом: о том, что изображение современного человека требует от нас новых выразительных средств; если их нет — подстерегает неудача. Выдающийся успех некоторых советских фильмов — вопрос не только размеров таланта, но и совпадения этого таланта с духом времени. Познать дух времени, пропитаться им, уметь сверять каждый свой шаг в искусстве с общей борьбой народа за коммунизм — вот глав-

ная, сокровенная задача каждого художника.

Организатором такого коллективного идейно-художественного самовоспитания театральные деятели должны стать наше театральное общество.

Многообразна и широка работа Ленинградского отделения ВТО, объединяющего около двух с половиной тысяч членов. Но сегодня хочется говорить об общественно-политической деятельности отделения. Поэтому не стану рассказывать ни о социально-бытовых мероприятиях, ни о путевках в дома отдыха для членов ВТО, ни о тех вечерах Дворца работников искусств, которые устраиваются для отдыха и развлечения артистов; ни про обслуживание иногородних актеров и режиссеров, командированных в Ленинград; ни о нашей скромной помощи Ленинградскому Дому ветеранов сцены, который недавно отметил свое славное шестидесятилетие.

Позволю себе остановиться только на одном, особо важном моменте: на участии Ленинградского отделения ВТО в идейно-политическом воспитании театральных кадров, ибо главное сегодня в этом. При большой помощи партийных организаций Ленинграда мы регулярно проводим для творческих работников лекции и семинары. В минувшем сезоне большинство из них посвящалось решениям XXII съезда партии и новой партийной программе. За сезон наш выездной лекторий провел 267 лекций, которые прослушало 18 тысяч человек.

В 1961 году 140 человек успешно закончили одногодичный факультет эстетики Университета марксизма-ленинизма, работавший во Дворце работников искусств. После XXII съезда партии мы создали факультет по проблемам коммунистической этики. Этот факультет закончили 160 человек.

Мы помогали идейному воспитанию не только театральных актеров, но и работников эстрады и музыкальных школ. Судовлетворением говорю об успешной работе семинара для руководящих работников. Его постоянно посещали директора театров и киностудий, секретари парторганизаций, главные режиссеры, председатели творческих секций. Среди слушателей можно было видеть Л. Вивьена, В. Соловьева-Седого, А. Прокофьева, кинорежиссера И. Хейфица, Г. Товстоногова, П. Серебрякова и

других известных деятелей литературы и искусства. Я не пропустил ни одного занятия — они были очень интересными!

Заканчивается подготовка к открытию театрального университета культуры специально для работников искусств. Мы надеемся, что он также поможет повышению идейно-творческого уровня актеров.

Много дали политико-воспитательной работе различные тематические вечера Дворца искусств.

Хотя вся эта работа имеет широкий размах и проводится с полным напряжением сил, мы не считаем ее безупречной. Количественно она нас устраивает. На квалификацию лекторов жалуются крайне редко. Казалось бы, все в порядке. Однако далеко не всегда специалисты по эстетике умеют увязать свои лекции с конкретной творческой практикой аудитории. Ведь нередко мы, артисты, на зубок выучиваем в семинарах основные законы прекрасного, а выходя на сцену, невольно нарушаем их. Вот тут-то и помог бы критический разбор, сделанный близким нам специалистом, руководителем нашей учебы. Но оторванность общеэстетической мысли от критической еще дает себя знать. Критики пишут рецензии чаще всего эмпирически, только по впечатлению, а теоретики плохо чувствуют живое искусство, хотя мы и стараемся их образовать — безотказно даем контрамарки. Бывает частенько и другой недостаток — пассивность слушателей. В нашу лекционно-семинарскую пропаганду нужно внести элемент творческой дискуссии, уметь брать актеров за живое, вызывать на горячий спор.

Вредно обольщаться сделанным, но и самоуничижение — не такая уж добродетель: делу повредить может. А дело таково, что ВТО, как факты свидетельствуют, не стоит в стороне от самых существенных театральных забот, видит главное в идейном, эстетическом и профессиональном воспитании кадров, умеет коллективным, безошибочным разумом оценить обстановку и определить направление движения.

ВТО может и должно влиять на практику театров — это бесспорно.

Однако прекраснодушных желаний мало. Нужны дела. Спросим себя, сколь действительным может быть наше влияние, влияние общественной организации.

Не секрет, что старейшие академические театры переживают серьезные трудности. А у ВТО крепкие связи с этими театрами. Даже личные связи. Вот, например, мой тезка Николай Константинович Сапетов, первый заместитель председателя ВТО, много лет был секретарем парторганизации МХАТ. Все хорошее, что он хотел бы сделать для МХАТ средствами ВТО, встретили бы там с восторгом. Вот я, председатель Ленинградского отделения ВТО, связан с театром имени А. С. Пушкина, имею там некоторый вес и даже постоянно избираюсь членом Художественного совета. А про Малый театр и говорить нечего — там пользуются безмерным уважением верховная правительница ВТО — А. А. Яблочкина и ее заместитель М. Царев.

Кто может усомниться в желании названных товарищей помочь хотя бы своим родным театрам!

Выходит, ВТО не всемерно. Горько, но факт...

Значит ли это, что мы складываем руки? Конечно, нет! Мы не всемогущи и не сотворяем чудес, но силы имеем немалые. И стараемся их все время наращивать, потолковее применять. В чем это выражается? Чем интересен наш опыт?

Возьмем хотя бы тот же Пушкинский театр — не по рангу, а просто я знаю его лучше, чем другие коллективы. Ручаюсь головой: любой наш актер уже не мыслит себе жизнь театра и свою собственную без ВТО.

Вы усмехнетесь, конечно, у ВТО льготные путевки, у ВТО билеты на общественные просмотры...

Да, но разве только в этом дело? Вот мы, актеры, выезжаем на завод, беседуем с рабочими, показываем им свою сноровку — организует все это ВТО. Мы, пушкинцы, ряд лет любовно шефствуем над народным театром в Выборге, помогаем советом, и материалами, и уроками мастерства. Спросите актеров, спросите заместителя директора театра И. Яценко — они охотно расскажут вам, как дружно везут эту добровольную упряжку вместе с ВТО, без которого, скажем вслух, это дело давно захирело бы, а сейчас развивается успешно. Главное же — роль ВТО в судьбах искусства нашей пушкинской сцены. Скептики возразят: не правление же с активом ставит спектакли! И сценические образы

создаются не на собраниях общественности, будь она хоть трижды растворческая. Да, разумеется. Но верно и то, что художник творит не только нутром, но и мыслью. Размышление — неотъемлемая сторона творческого процесса. И вот у нас в театре учебные мероприятия ВТО здорово шевелят мысль художников — и на семинарах по эстетике и на двухгодичном интереснейшем специальном семинаре, где учение И. П. Павлова рассматривалось в связи с проблемами внутренней психотехники актера.

В театре имени А. С. Пушкина голос ВТО слышен и в праздники, и в будни, и, так сказать, в дни печали. Давно была премьера «Оптимистической трагедии», но до сих пор памятно, как много сделало ВТО, чтобы окружить эту большую творческую победу должным общественным вниманием. Возьмем спектакли поближе — «Смерть коммивояжера», «Все остается людям», «Друзья и годы». ВТО умело делать творческий праздник театра праздником культуры всего города, а в рядовых работах выделяло лучшее, прогрессивное. Зато и доставалось же нам за ошибки, потерю принципиальности и требовательности.

Плачем, плачем, что драматурги не создают шедевров, под этот плач прозевываем советские пьесы, способные принести пользу зрителю, и гоняемся за призраками, которые тают в руках, оставляя облачко пыли. Сразу после XXII съезда мы провели в театре имени А. С. Пушкина выездное заседание Президиума Ленинградского отделения вместе с Управлением культуры. Руководство театра развернуло перед нами красивую перспективу. Намечался серьезный, значительный репертуар. Частью программа осуществилась. Но откуда-то выскочил «Знаменитый 702-й». Пьеса слабая, спектакль не лучше.

Члены нашего правления — актеры театра — сразу поняли несостоятельность спектакля. Подводя итоги сезона, правление дало спектаклю суровую оценку. Ответственность театра расценила его как провал. Но какая дирекция откажется от галочки в плане, от квартальной премии, которую приносит в клюве эта милая птичка? Только под нажимом общественности спектакль был снят с репертуара.

ЦК партии указал недавно кинематогра-

фистам, что главное — не критика уже созданных слабых кинофильмов — она тоже нужна, а своевременное предотвращение таких фильмов. Нужно предупреждать возможные срывы отдельных работников путем советов, бесед и т. д. Мудрое указание, которое целиком относится и к нам.

Разве неудачу вроде описанной нельзя было предотвратить? В театре имени А. С. Пушкина много членов ВТО, не только рядовых, но активных, руководящих. Это большая общественная сила, если только правильно ее организовать. Здесь и выявляется некоторая диспропорция в нашей сегодняшней работе.

Во всех ленинградских театрах вырос большой актив ВТО. Надо искать формы и способы, которые сделали бы его действенной творческой силой внутри коллективов. Он мог бы быть застрельщиком многих полезных начинаний, инициатором той здоровой дружеской деловой самокритики, которой нам так не хватает в искусстве. Он мог бы влиять на репертуар, на рост и расстановку кадров, на качество спектаклей.

Ленинградское отделение ВТО участвовало в четырех больших смотрах нашего театрального искусства: смотре тюзов к 40-летию пионерской организации, смотре кукольных театров, смотре народных театров, а главное — в смотре лучших спектаклей Федерации, подготовленных к XXII съезду партии.

Было бы наивно думать, что назавтра после анализа просмотренных спектаклей театры сразу могли реализовать прозвучавшие на смотрах пожелания.

Но безусловно, что глубокий и доброжелательный анализ работ способствовал оживлению разнообразнейших поисков, наблюдаемых в наших театрах.

Недаром в этом сезоне поставлены «Маленькие трагедии» Пушкина в театре имени А. С. Пушкина, обещан «Дон-Жуан» Байрона в Театре комедии, не говоря уже о готовящихся во всех театрах новых пьесах советских авторов.

Видимо, чувствуя поддержку общественности, театры стали так смело планировать свой репертуар, расширять свои искания.

Нам кажется положительным явлением, что вся огромная по объему творческая работа, связанная со смотрами, была выполнена активом ВТО. Углубленную ра-

боту с активом на местах мы считаем едва ли не главной задачей нашей организации.

В театре, где я работаю, актив ВТО предпринял хорошее начинание, инициатором которого явился член Президиума Н. Вальяно. Два раза в месяц мы будем собираться и под руководством Л. Вивьена заниматься проблемами системы Станиславского на современном этапе, будем разбирать свою творческую практику, коллективно размышлять о путях сценического искусства. Это еще больше объединит труппу творчески, поможет изживать штампы, предупреждать опасность ремесленничества, всегда подстерегающую актера. Актеры всегда много работают — и у себя, и на радио, и по телевидению, и в кино, и в драмкружках, и на эстраде. Порой в повседневной текучке некогда оглянуться на самого себя. Поток работы, иногда поток успеха несет артиста помимо его воли, и он не успевает даже заметить, что плывет не к тому берегу. Глядь и он на мели. А товарищи вовремя не заметили, не поспорили, не помешали. Собеседования, так успешно начатые у нас в театре, должны и в этом сыграть свою роль. Мы уверены в осуществимости этой работы, так как аналогичная работа уже давно проводится в театрах, руководимых Н. Акимовым и Г. Товстоноговым.



Сегодня главное звено той цепи, за которую нужно тянуть вверх наш театр, — это режиссура. Без режиссера не может быть в театре и расцвета актерских индивидуальностей.

Помните тусклые дни на Фонтанке. Казалось, даже электрические лампочки там дремали, угасая. Авторитет театра падал, сборов не было. В чем причина? — мучительно думала дирекция и вдруг бросилась в трамвайно-троллейбусный трест: подведите к нам транспорт, а то публике неудобно.

— Играли бы получше, — сердито ответили транспортники.

С тех пор расстояние до ближайшей остановки не уменьшилось. Но когда вы идете к Фонтанке, вас за несколько кварталов осаждают вопросами: нет ли лишнего билетика? Почему? Потому что в театр

пришел пытливый и талантливый руководитель.

Вторжение Г. Товстоногова не было идилличным. Частные интересы многих пострадали. Реорганизация труппы проходила трудно. Но искусство выиграло, выиграл зритель. Сохранив все лучшее, режиссер омолодил труппу. Актеры, которых считали средненькими, раскрылись и заиграли блестяще. И сейчас Большой драматический театр имени М. Горького является лабораторией современных театральных исканий.

Пример БДТ — яркий, но не единственный. Вспомним, как вместе с вынужденным переходом Н. Акимова из театра в театр шла волна зрительского успеха; прилив был там, где работал Акимов, отлив начинался там, откуда он уходил.

И вот еще пример, хоть и меньшего масштаба. На улице Рубинштейна, в помещении, которое старые питерские театралы до сих пор называют «Баба-Яга», работает самый маленький профессиональный театр нашего города — Малый областной драматический театр. Этот театр еще год назад отставал от самодеятельности, был слабее некоторых народных театров. Но пришел новый главный режиссер — Яков Хамармер — и театр как подменили. Отделение ВТО очень ему помогало, и он хорошо воспользовался этой помощью. Премьера, подготовленная к XXII съезду партии, «Беглец» В. Блинова удостоилась высокой оценки республиканского жюри и прошла на третий тур смотря лучших спектаклей. Не осталась незамеченной и одна из последних работ — «День рождения Терезы».

Долгое время Ленинград не знал новых режиссерских имен. Театральный институт, скажем честно, выпускал молодых, которые сперва что-то обещали, но быстро теряли перья и становились профессионалами средней руки. Теперь наметились перемены. К руководству театрами пришли новые люди: в театре Ленсовета — И. Владимиров, в Тюзее — З. Корогодский, в Ленкомсомоле — П. Хомский, в театре имени Комиссаржевской утвердился М. Сулимов, в Областном театре драмы и комедии начал работать В. Овчинников. В театре Комедии стал на ноги Н. Лифшиц, поставивший «Опаснее врага». Сложился в художника со своим лицом, со своими определенными вкусами И. Ольшвангер. Это все разные

индивидуальности, тяготеющие к различным театральным жанрам, и то, что теперь открыт простор всем формам и жанрам, создает хорошие условия для их развития.

Чем помогает им ВТО? Здесь уместно выразить благодарность московским товарищам — Президиуму ВТО. Организованные в Москве режиссерские семинары, руководимые Ю. Завадским, Н. Охлопковым, Г. Товстоноговым, приносят громадную пользу. В этих семинарах регулярно занималось и девять режиссеров-ленинградцев. Есть и другие формы работы с режиссерами — творческие конференции, дискуссии, например диспут по докладу Л. Вивьена «Режиссер и актер». В тех случаях, когда нам удается привлечь талантливых критиков и мастеров искусства, обсуждение отдельного спектакля становится неплохой школой для режиссера. Таких обсуждений мы проводили множество. И все же, говоря по совести, мы не удовлетворены положением дел на этом участке.

Ликвидация культа личности плодотворно сказалась на театре. Догматизму в эстетике приходит конец. Шире стало понимание социалистического реализма, полнее используются лучшие традиции советского театра, в том числе и те, которые еще недавно были под запретом. Ленинградцы помнят, как «наплывы» в прекрасном товстоноговском спектакле о Фучике испугали некоторых влиятельных товарищей: а не формализм ли это? Испортили любимый мой вивьеновский спектакль «Жизнь в цвету», где я играл Мищурина: сочли формализмом законнейший театральный прием воспоминаний о прошлом!

Теперь все это позади.

Если твое искусство дышит коммунистическим идеалом, отвечает правде жизни, то работай без оглядки на внутреннего цензора, будь смел, твори, выдумывай, пробуй!

Сейчас все располагает к развязыванию живой творческой дискуссии, к соревнованию различных стилевых течений в пределах нашего идейного единства. Между тем здесь, в Ленинграде, творческая дискуссия не всегда получается. А разве горячего материала нет? Уж слишком болезненное у нас самолюбие: стоило одному режиссеру покритиковать спектакль другого, как тот на завтра собрал труппу и срочно стал «опровергать» справедливую критику из боязни потерять авторитет.

По инициативе Ленинградского отделения была созвана у нас конференция о художественной выразительности спектакля на современную тему. С интересным докладом выступил Г. Товстоногов. Его доклад потом печатался большими кусками в газетах. Он вызвал отклики и споры. Были умные возражения, были глупые. Но не было равнодушных. У нас же инакомыслящие промолчали. А ведь в докладе не все было безусловным. Например, тезис о лаконизме вряд ли универсален. Современное искусство бывает и очень подробным. Г. Товстоногов говорил о завороченной тишине, в которой художник делает операцию на сердце. Это отвечало его исканиям. Но даже его личные искания гораздо шире формулы, и после сосредоточенной тишины «Четвертого» он, как бы опровергая самого себя, щедро высыпал на сцену веселую суматоху «Божественной комедии».

Ленинградские режиссеры отличаются друг от друга не только масштабами таланта, но и направлением, и не надо этого бояться и делать вид, будто по всем вопросам творчества царит согласие. Даже в нашем Пушкинском театре можно наблюдать различные, так сказать, режиссерские формации. Твердо ведет свою творческую линию Л. Вивьен, что видно по успеху постановки «Друзья и годы», сделанной им в сотрудничестве с В. Эренбергом. Интересные краски принес на нашу сцену Р. Сулович. Мне нравится его горение и способность ставить перед собой крупные творческие задачи. Никто не брался за драматургию А. Миллера, а он взялся и создал спектакль значительный, озаглавленный высоким творческим взлетом нашего общего любимца Ю. Толубеева. Никто у нас не брался за Брехта, а Сулович рискнул, создал спектакль, хоть и не бесспорный, но тоже большой, своеобразный.

Любой мало-мальски внимательный зритель не может не заметить, что, скажем, Сулович и Вивьен, Акимов и Товстоногов работают во многом по-разному; каждый по-своему понимает природу актера, сущность мизансцены, их режиссура имеет во многом различные истоки. Где-то подспудно споры идут, но обычно режиссер изредка приходит к другому на спектакль, посмотрит и потихоньку уйдет... Я убежден,

что кроме спора произведениями, спектаклями нужен и живой, дружелюбный и страстный разговор мастеров режиссуры. И где место этому разговору, как не здесь, в общественной, творческой организации! Кулуарные разговоры прелестны, по себе знаю! Какие все мы умные и храбрые, какие принципиальные, когда нас не слышат те, кого мы яростно разносим и кем возмущаемся по углам! Но, право, открытый разговор полезнее. И мне нравится, что журнал «Театр» самые острые споры делает гласными. В одном и том же девятом номере есть хлесткая полемика Д. Золотницкого с Евг. Сурковым и статья Н. Громова, который спорит с Золотницким. Дискуссия — так дискуссия, соревнование — так соревнование!

Признаюсь, мне что-то не приходилось встречать режиссеров, желающих работать похуже. Никогда на репетициях я не слышал призыва: товарищи, давайте-ка сделаем паршивый спектакль! Одни талантливы, другие — поменьше, но каждый из всех сил стремится к лучшему. Даже тот, кто на поверку оказывается рутинером.

С законченными рутинерами, кто остановился в своем развитии, окаменел, не чувствует нового, воевать просто. Но коварство нашей профессии в том, что рутина проползает и в живое, хорошее. Борьба идет внутри, в душе, и даже самые передовые мастера все время должны в себе что-то преодолевать, отбрасывать, выкорчевывать.

Давайте-ка вместе подумаем, как перестроить работу ВТО, чтобы двуединый процесс консолидации режиссеров и развития их творческих индивидуальностей шел активнее. Нам все еще мешает обособленность, остатки фальшивой корпоративной этики, ложная боязнь обидеть друг друга, тактика невмешательства, обывательская терпимость — от равнодушия, а не от гуманности.

В режиссуре рутину легко загримировать под новаторство: вращай себе круг и свети прожекторами! А в актерском деле ее никак не спрячешь. Она, нахалка, ведь не стесняется, сама так и лезет вперед. Правда — скромна, ложь — самоуверенна и криклива. Горько признаваться, но мы и в театрах и здесь, в ВТО, плохо боремся с актерской ложью. Собравшись для обобщения положительного опыта, мы не

должны замалчивать наших реальных успехов в воспитании актера. Тут и самоотчеты с критическими комментариями на секции творческой молодежи, и новая, очень привлекательная форма интимных беседований в той же секции, когда по ее поручению уважаемый критик специально просматривает подряд все или несколько ролей данного интересного актера, потом в тесном товарищеском кругу выкладывает ему все свои замечания с полной откровенностью. Это вам не те, почти юбилейные речи, которые звучат на парадных вечерах молодых исполнителей, нет, это, по Маяковскому, баня, которая моет и чистит. Обсуждения новых спектаклей, когда они удачны, тоже более всего обращены к актеру.

Но мы сознаем, что всего этого мало, часто упускаем из своих рук судьбы дорогих нам талантов, которые при не очень высоком уровне нашей средней режиссуры до времени стареют и нивелируются, не раскрывают природных возможностей.

И я спрашиваю себя: а не увлекаемся ли мы количеством мероприятий, не так ли и нас, общественников, манит канцелярская галочка, как манит она директоров? Может быть, хватит растекаться вширь, не самое ли время копать вглубь? Бить косность, ремесленничество, кривлянье, так сказать, не числом, а умением — высоким качеством строго продуманных серьезных работ, собирающих в один кулак все наши силы.

Смешно, конечно, жаловаться на город, загружающий наше отделение ВТО множеством поручений. Ни совесть наша, ни буква устава не позволяют отгораживаться от самостоятельности, народных театров, отказываться от выездов на заводы и на село. Нам доверяют, нас ценят, без нас не обходятся — это лестно, этим следует дорожить. Что ж, прикажете это бросить?

Мы стараемся растить актив правильно, по-партийному сочетать старые и молодые общественные кадры. Немало лет Е. И. Тиме, невозвратимую личную потерю понесла она недавно, здоровье ее тоже не стальное. Но она по-прежнему безукоризненно ведет дела секции чтецов, лично вникает во всякую мелочь, являя высокий образец бескорыстного общественного служения искусству. А рядом успешно растет как общественник Е. Шевченко, под его началом полной жизнью живет секция молодежи, для которой он, очень загруженный актер

Тюза, находит массу времени и энергии. Короче говоря, объем работ Ленинградского отделения огромный, и мы иной раз сами поражаемся тому количеству полезных и нужных мероприятий, которые нам удается проводить за отчетные периоды.

Но нам надо еще и еще расширять и растить актив, тогда и размах работы не пойдет во вред качеству и глубине. Авторитет нашей организации может помочь каждому актеру, каждому театральному коллективу в целом. Уже сейчас подняты большие вопросы по упорядочению всей творческой и хозяйственной деятельности театров.

Необходимо беречь государственную копейку, искать пути рентабельности, поднимая идейно-художественную ценность наших спектаклей. Ни в коем случае не допускать на сцены низкопробную пьесу.

Надо подумать об увеличении количества премьер и выездных спектаклей, этим мы

прекратим творческий голод, быстрее будут расти наши молодые кадры. Одновременно старшие мастера должны шефствовать над талантливой молодежью, готовить себе достойную смену. Нужно думать, нужно искать. Мы призываем всех проявить инициативу, вносить предложения. Наше ВТО всегда имеет открытые двери, и, может быть, как первый опыт Ленинградское отделение может уже сегодня взять на себя решение каких-то государственных вопросов.

Мы же коллективно должны так улучшить свою творческую и организаторскую деятельность, чтобы государство по мере необходимости могло передавать в надежные руки нашей организации все новые и новые участки театральной работы, чтобы мы, люди искусства, объединенные во Всероссийском театральном обществе, были способны и подготовлены к действительно коммунистическому самоуправлению.



В. Максимова

ПУТЬ К СЕБЕ

Молодость художника и художественная зрелость его — могут ли сочетаться два эти свойства? Или обязательно нужно пережить определенный возрастной рубеж, за которым только и приходит новое, счастливое качество, свидетельствующее о полном раскрытии возможностей, о мужестве таланта, его устойчивости и определенности?

История театра, судьбы многих актерских дарований убеждают в том, что обретение зрелости в молодые годы — процесс естественный и закономерный. Ближайший пример — Художественный театр, сценические создания Москвина, Качалова, Книппер, Лилиной, Леонидова в первые годы XX века.

Сегодня, однако, в разговорах об актерах и актерском искусстве мы часто говорим: «молодой и талантливый», «многообещающий» — и гораздо реже произносим: «зрелый» или «молодой мастер». Нам легче задержать в «молодых» актера, которому перевалило за сорок, чем уверенно дать высшую пробу годности, засвидетельствовать молодое и сформировавшееся дарование.

Сформировавшийся талант — не значит талант, завершивший свой рост и развитие, но значит талант, нашедший свою, четко обозначенную дорогу в искусстве, знающий, зачем он в искусство призван и что ему там должно осуществить. Когда это познание приходит на склоне лет, на исходе сил — это ли не горькое, но бесполезное открытие?

Как ни печально, приходится признать: сегодня молодость художника и зрелость его таланта соединяются гораздо реже, чем того хотелось бы, чем обещал его старт в искусстве. Первые вспышки дарования слишком часто остаются самыми яркими. «Земля наша плодородна и родит много талантов, а вырастают и крепнут только единицы», — писал А. Д. Попов. Не случайно, вероятно, он обеспокоенно назвал при этом имена самых известных молодых актеров, чьи судьбы составляют богатство нашего театра сегодня. Попова тревожило состояние лучших наших актеров, чей путь в искусстве подходит к тому моменту, когда пора говорить о зрелости художника. Когда можно предъявлять к нему высшие требования мастерства и гражданственности.



В фильме «Коммунист» есть незабываемая сцена. Коммунист Василий Губанов один валит вековой лес. Сверкает в предрассветных сумерках топор, сочатся смолой гигантские срезы поваленных деревьев, дрожат и наливаются напряженные мускулы. Вдохновенная, яростная устремленность. Ясность задачи — повалить лес, разжечь погасшие паровозные топки, двинуть состав с хлебом, накормить голодных рабочих Шатуры. Пусть это начнет один Губанов — за ним придут другие, многие, он — первый.

После фильма много говорили об огромном темпераменте актера Евгения Урбанского, о великолепных данных актера.

В описанной сцене можно было увидеть еще и другое. Эта сцена не только демонстрировала возможности и данные тогда еще неизвестного молодого актера, но открывала самый источник его темперамента. Сила чувств, выраженная свободно и мощно, рождалась у нас на глазах. Она возникла от внутренней сосредоточенности на мысли, на главной идее образа. Мысль бесконечно близкая актеру, до конца ясная, ставшая его собственной мыслью, рождала величайшую энергию чувства. И это было самым прекрасным в исполнении Урбанского. Искусство приобретало в его лице еще одного глубоко современного художника, современного именно этой способностью жить мыслью, заражаться ею.

«Я жить хочу на сцене, чтобы мыслить», — перефразируя слова Пушкина, писал Леонидов. Развивается театр, меняется тип актера, меняется понятие эмоциональности и форм ее выражения. Самым современным типом актера А. Д. Попов считал «актера интеллектуального обаяния», умеющего мыслить в образе самостоятельно, глубоко и серьезно. И этим современным требованиям отвечал актер Евгений Урбанский.

Аксеновских «Коллег» мне пришлось видеть в четырех разных театрах.

Четыре молодых актера, получивших роль Зеленина, создавали образ современника на одном и том же материале. Четыре Зеленина были разные, не только потому, что у каждого исполнителя была своя индивидуальность, но еще и потому, что раз-

ной была мера постижения современного характера.

Рижскому Зеленину — М. Лебедеву почему-то всего важнее было подчеркнуть нескладность, чужаковатость, комическую внешность героя, этакое восторженное интеллигентство.

Ю. Борецкий в Московском театре имени Н. В. Гоголя не нашел в образе каких-либо иных качеств, кроме симпатичной деликатности, мягкости и еще явной склонности героя к поэтическим фантазиям и мечтам.

У Г. Аннапольского в Калининском драматическом театре уже чувствовалась своя тема. Активная сила добра, которой извечно славен тип русского интеллигента, и еще — самоотверженное служение долгу, жажда просветительства, которая и раньше, в прежние времена, гнала молоденьких курсисток и начинающих медиков в медвежьи углы Российской империи сеять «разумное, доброе, вечное». На спектакле калининцев как-то особенно помнилось, что юный доктор Зеленин живет в бывшем доме земского врача. Вместе с героем мы переносились мысленно в то далекое время, когда старый, с громоздкими вещами дом был полон жизни, когда сюда, в захолустное местечко на северной равнине, приезжали из Петербурга вдохновенные, бородатые конспираторы, везли запретную литературу, грелись у старинной кафельной печи и за этим столом, под белой лампой молочного стекла, говорили, говорили о будущем России. Аннапольскому важна была именно эта тема преемственности поколений, тема непрекращающейся кровной связи сегодняшних и ушедших. И сам он, круглолицый, в очках, с часто возникающим добрым и вдохновенным выражением лица, напоминал тех, кто жил, трудился, боролся до него.

И был Н. Подгорный в Малом театре. Актер как-то не спешил использовать все те чрезвычайно эффектные возможности, которые предоставляла ему роль. Не торопился сыграть милую нескладность, симпатичную чужаковатость героя, его первую влюбленность и грусть его длинных зимних вечеров в маленьком поселке.

Со всем максимализмом и энергией молодости искал Подгорный в образе то принципиально важное, что указывало нам точное отношение героя ко времени.

Искал и находил — прежде всего в способности Зеленина мыслить глубоко и самостоятельно, угадывал в герое абсолютную слитность поступков и идей, ту органическую идейность, которая есть принадлежность поколения.

Эта идейность чужда инерции, привычке передоверять раздумья о большом и важном кому-то величественному и могущественному там, наверху.

Она связана с трудной работой мысли, подкрепленной знанием, широкой образованностью.

Каждое время рождает своего героя. Успех артиста, плодотворность его пути к достижению зрелости, разумеется, итог всех качеств, заложенных в нем природой. Но зависит он прежде всего от того, насколько точно его представление о своем времени, насколько глубока его эмоциональная связь с этим временем. Современник всегда похож на своего предшественника и не похож на него. Опыт создания современного характера на сцене позволяет сказать, что актерам чаще и легче удастся подчеркнуть преемственность, схожесть сегодняшних героев и прошлых (как это случилось, например, в очень обаятельной и талантливой работе Аннапольского), чем воссоздать качественно новое, особенное, принадлежащее нашему и только нашему времени.

Наш современник осознал себя в мире, отказался чувствовать себя винтиком, стал правомочным и полноправным участником всего происходящего на земле. Постигнуть все это интеллектуальное и эмоциональное богатство, все бесконечное разнообразие мыслей, действий, стремлений современного человека одним лишь наитием, одним лишь внезапным озарением — невозможно. Вчера актеру было достаточно нерва, вдохновения, интуиции. Сегодня этого бесконечно мало. Вот почему большой советский режиссер, чьей сверхзадачей в искусстве было освоение темы современности, пришел к выводу об интеллектуальной природе сегодняшнего художественного дарования. Современный актер должен быть интеллектуальным по своей природе, ибо таким образом, в эту сторону изменился характер человека в жизни.

И потому первенство принадлежит Подгорному — он открыл в герое новое каче-

ство, рожденное временем: возросшую культуру мысли и души, способность быть личностью, сознательным участником всего происходящего.

Сегодня, как никогда, необходим, почетен, принципиально важен термин — умный актер. Самыми удачными работами того же Подгорного, например, были роли, в которых чувствовалось напряженное биение мысли. В первой большой работе, юношереволюционера Безайса — уже прозвучала тема сознательного, осмысленного служения революции. Ум, равнодушная мысль ощущались и в другой работе Подгорного — Николае из «Картонного домика». Сознательность поступков, сознательность выбора пути, право на собственные решения, даже право на ошибки — но собственные, а не по чужой подсказке совершенные, — вот что было дорого Подгорному в характере человека. Была в его героях необычайно острая, активная реакция на все происходящее вокруг, незаурядность интересов, богатство ассоциаций и чувств. Успех и неуспех актера находился в убедительном соответствии с тем, насколько пронизательно и энергично действовала его мысль в образе.

От полуэпизодической роли в «Колесе счастья» до сложнейшей, полной глубокого философского смысла роли дофина в «Святой Жанне» Бернарда Шоу шел молодой актер театра имени Ленинского комсомола Сергей Яковлев. Злобный уродец, обиженный жизнью и богом, затаивший зло на весь мир и беспомощный в своей злобе, дофин становился ужасающей и обобщающей пародией на «сильных мира». Сложнейшая роль современного репертуара оказалась по плечу молодому артисту, потому что его оружием была всепроникающая, требующая и пытливая мысль. Точность мысли, осветившей все закоулки сложной, изломанной, злой души, рождала удивительные по своей точности и выразительности краски. К сожалению, театр имени Ленинского комсомола расстался с талантливым и обладающим истинно современным дарованием Сергеем Яковлевым. Актер сегодня не работает на столичных сценах. А жаль. Его пример, сегодня не такой уж распространенный, служит лишь подтверждением того, что интеллект художника стал сильнейшим возбудителем выразительности.

Напротив, до обидного многочисленны примеры того, как в художнике затухают, ступшеваются даже те неоспоримые качества, которыми он наделен природой.

Коммунист Губанов был первой ролью Евгения Урбанского и самым большим его успехом. Если говорить о его работе в театре, то ничего даже близкого по масштабу к этому образу актеру сделать не удалось. Вероятно, в этом виноват не один Урбанский. Но вот сравнительно недавно он сыграл роль, в которой никак не пожалуешься на скудность и примитивность драматургического материала. Он сыграл польского офицера Яна в драме Леона Кручковского «Первый день свободы», миротворца и миролюбца, решившего совершить несовершенное — одним своим желанием, одной волей, одной своей тоской по миру и тишине заставить людей, еще вчера разорванных на два враждебных лагеря, сразу же, в первый день свободы, все простить друг другу — полюбить друг друга заново.

Конечно, аналогии с ролью Василия Губанова тут относительны. Идея, которой был одержим Губанов, несравнимо ближе артисту Урбанскому, чем полное противоречий стремление поляка Яна всех примирить и оправдать.

Но сама память о первом успехе, уроки успеха — это органическое постижение мысли, идеи образа и умение жить этой мыслью — должны были бы, казалось, подсказать художнику единственно возможный дальнейший путь.

В пьесе Кручковского нераскрытые и лишь поверхностно усвоенные идея и содержание, напротив, погасили краски, свели на нет природный темперамент актера. За невыразительной сдержанностью — единственным качеством образа — не угадывалось ничего.

Того, что захватило нас в «Коммунисте», больше не было ни в одной из ролей актера. Вместо этого состоялось несколько демонстраций собственных возможностей, или, иными словами — данных. В «Раскрытом окне» актер делал стойку на спинке кровати и поднимал в жиме тяжелый стул. В спектакле «Все только начинается» состязался в силе с юнцом-героем, жонглировал увесистыми банками с ананасами и выходил на сцену валкой походкой силача и спортсмена. И каждый раз наливались и опадали под кожей бугры мус-

кулов, сверкали зубы, мощно рокотал голос.

Актер словно хотел успокоить нас, что он все тот же и все его качества и отличные данные — при нем. Действительно, все было то же и все — другое. Те же качества и отличные данные, только теперь они были сами по себе, вне отношения к образу. Произошла обидная, более того, парадоксальная трансформация — талантливый актер, заявивший о себе как художник самого дорогого на сегодня — интеллектуального склада, в течение нескольких лет работы в театре свернул в противоположную сторону.



Живое общение со зрителем составляет непреходящее преимущество театра перед другими искусствами. Начинается спектакль — и в зале два творца: актер и зритель. Участие обоих необходимо.

Но есть огромная разница в том, играет ли актер на публику или для публики. В последнем случае зритель из союзника, единовеца превращается в злейшего врага актера, поработает его, и актер, забыв о достоинстве художника, думает лишь о том, как бы лишний раз заслужить одобрение или еще один смешок в зале.

«Трючок — смешок — хлопок. Вот три кита, на которых держится наш актер, главным образом молодой. Ужасно», — писал Л. М. Леонидов. И когда актер Вахтанговского театра Юрий Яковлев демонстрирует самые смешные из своих «трючков», когда вдруг в уже ставшем классикой легкого жанра бравом гусаре Ржевском проskalзывают смешившие безотказно публику интонации незадачливого деревенского ухажора Пчелки, думаешь о добровольном рабстве, на которое обрек себя актер, об этой трудной зависимости, так мало способствующей серьезному творчеству и внутренней сосредоточенности.

И когда Урбанский все напоминает зрителю о своих возможностях, все демонстрирует свою мощь и силу, думаешь лишь о явно задерживающемся становлении художника.

Ставя себя в зависимость от хлопков и публичных одобрений, актер незаметно, но обязательно изживает то интересное, яр-

кое, что было дано ему поначалу. В недавней роли Каренина в «Живом трупe», по необходимости лишившись спасительных трючков-выручалочек, тот же Юрий Яковлев не смог найти ни одной убедительной краски, создал фигуру в высшей степени невыразительную и вялую.

Иногда это «служение» публике, это выпрашивание лишнего смехка принимает поистине массовый характер. Так случилось, например, в спектакле театра имени Вл. Маяковского «Современные ребята». Целая группа молодых актеров, уже сыгравших большие роли, с одобрения режиссера весь спектакль развлекала публику незатейливыми трючками, вроде смешных переодеваний, внезапных опьянений, комического плача, драк и т. д. Обидно, что среди этих молодых, но, видимо, не очень требовательного вкуса исполнителей были талантливые Александр Лазарев, Люсьена Овчинникова, Эдуард Марцевич, уже заявившие о себе как об актерах, способных на серьезное и вдумчивое творчество.

Появилась даже некая разновидность артиста — любимца публики. Странную особенность можно наблюдать в работе безусловно одаренного Владимира Андреева из театра имени Ермоловой. Уже не просто желание показать себя с сильной, выигрышной стороны, но почти математическую выверенность, умелое употребление приемов и приемчиков, прошедших на публике, имевших на публике успех.

Чтобы никакого риска, чтобы ни малейшего шанса получить меньшее количество хлопков и улыбок, чем то, к которому привык. Чтобы публика обязательно заметила, какой он, В. Андреев, обаятельный и милый. Рассеянный, непосредственный, с этой своей миной доброго зануды. Но всегда рассеянный и непосредственный, всегда с тем же выражением занудливого добряка — всегда одинаковый или почти всегда. Зато и всегда обаятельный. Постоянно.

Ощущаешь даже какую-то скарденность артиста по отношению к себе, к своим данным: чтобы и малая крупинка обаяния и малая толика работала на успех. И думаешь о том, что успех этот пришел к Владимиру Андрееву слишком рано, до несправедливости рано, еще до того, как молодой художник смог серьезно и трезво оценить самого себя, степень своей удачи и, главное, причины удачи.

Большое мужество и большое искусство не дорожить успехом, рисковать, экспериментировать, отказываясь от уже найденного, не цепляться за сладкое воспоминание об успехе с упорством сказочного Ивана, ухватившего перо жар-птицы, — это приходит не сразу. Но только тогда, когда артист становится строгим судьей самому себе, когда высшим мерилом своего творчества делает собственную болезненно чуткую совесть.



Служение искусству. Каким бы сентиментальным ни казалось сегодня кое-кому это выражение, есть случаи, когда невозможно заменить его чем-либо иным. Невозможно точнее определить то, как прошел художник свой жизненный путь. Говоришь эту фразу только о больших, незабываемых художниках. И только тогда она не звучит фальшиво, и только тогда в ней нет ноты мелодраматизма и высокопарности. Есть ощущение бесконечного и тяжелого труда, святости этого труда, есть добровольное умаление художником собственной персоны в пользу высшего бога — искусства.

Служить искусству «вообще» — трудно. Художник служит не искусству в каком-то его абстрактном виде, а той идее, той теме, которую он призван выразить и нести которую людям его высший долг. Он приходит к этой теме не сразу, нащупывает ее от роли к роли.

Что же такое своя тема в искусстве? Совпадение крупных, принципиальных качеств в ролях, которые играет актер? Да, и это. Если у актера нет ролей, или если роли эти случайны, если найденная, захватившая художника в образе мысль не находит себе опоры и возможности выразиться в дальнейших работах, то, конечно, о какой бы то ни было своей теме говорить трудно. От обстоятельств работы, от условий, в которые поставлен молодой художник в театре, во многом зависит, суждено ли ему найти свой путь в искусстве. И здесь едва ли не самым грустным примером может быть нынешнее среднее поколение мхатовских актеров.

Евгения Ханаева была редкостной, удивительной Татьяной в горьковских «Мещан-

нах». Она двигалась в низких горницах бессеменовского дома, бесшумная и серая, словно больная птица. Смотрела вокруг невидящими глазами, бессильная жить. Между этой ролью, блистательно и сложно сыгранной дебютанткой, и следующей работой Е. Ханаевой — эпизодической Паулиной в «Зимней сказке» — прошло несколько лет. Долгих, пустых лет.

И дальше — все случайные, незначительные работы. Талантливая актриса играет то, что дадут, и уже непонятно: а что ей хочется играть, в чем она могла бы выразить себя в полную силу? Судьбу Ханаевой разделяют ее сверстники и товарищи в театре — Валентина Калинина, начинавшая так интересно, поразившая в первых выступлениях своей хрупкой и одухотворенной юностью, Клементина Ростовцева и многие другие. Актеры, уже ставшие «средним поколением», миновали возможность раскрытия себя полностью в более молодые годы.

Однако принципиально неверно возможность обретения молодым художником своей темы в искусстве ставить в зависимость только от обстоятельств — многое, если не главное, зависит от него самого.

Констанция Роек играет Анютку во «Власти тьмы» и вконец одуревшую от старания следовать западной моде Нору-Нюрку в «Карточном домике», трагическую Сарру в «Иванове» и Нину в «Маскараде». Трудно сравнивать эти роли актрисы. Они разные. Общее же в них то, что любую из них, и первостепенную и второстепенную, Роек умеет повернуть так, чтобы сказать о своем — о том, во имя чего весь ее труд, и поиски, и удачи, и поражения. В этом смысле у нее есть роли маленькие и большие, удачные и неудачные, как у каждой актрисы. Нет ролей случайных. Если актриса берется за роль, заранее можно сказать: значит, есть в этой роли что-то, что позволит ей говорить все об одном, о своем. Каждый раз по-разному, но об одном: о стойкой силе красоты в человеке, в душе человеческой, о красоте, которая и через тяжчайшие испытания пройдет неизгладившись, не изменив себе. И дело не только в том, что присутствие своей темы в каждом из образов сообщает им особую, редкостную завершенность и полноту. Эта дорогая для актрисы тема, подсказанная и подтвержденная самой жизнью, которую

Роек защищает с настойчивым и страстным упорством, придает всему ее творчеству активную целеустремленность.

Наступательная энергия каждой следующей работы, органическое неприятие будней в искусстве — это неразрывно связано с существованием у актера своей темы. Она, эта тема, сообщает образам неповторимое своеобразие, в самых традиционных и апробированных многими актерскими поколениями ролях уводит с проторенных дорог. Недавно та же Роек сыграла роль Нины в «Маскараде». Можно признавать исполнение актрисы более или менее удачным, можно спорить о том, насколько образ лермонтовской героини соответствует индивидуальности Роек. Единственно, против чего невозможно возражать, — это против того, что перед нами абсолютно новая, какая-то даже незнакомая Нина. Чувствуется, что актриса искала свою героиню совсем не на тех путях, на которых искали многочисленные ее предшественницы. Нина — Роек не легкокрылое дитя, волей судьбы назначенное делить жизнь и кров с Арбениным, не беззаботное и воздушное облачко, приотвешенное на груди великана. Актриса как-то не заметила эту детскую беззаботность, эту хрупкую, прелестную и бездумную юность Нины и не старалась быть ни моложе, ни красивей. Ей все это было неинтересно, не нужно. Она сыграла не дитя и не игрушку, не предмет восхищения много и трудно жившего человека, пленившегося сияющей юностью и чистотой неведения. Она сыграла подругу Арбенина, женщину, равную ему. И тем трагичнее, страшнее была ее гибель, ибо погибал человек, столь же чужой и редкостный в зловещем маскараде недействительных людей, как и сам Арбенин.

«Индивидуальность — в трактовке, в неповторимом сочетании данных, в своей теме», — писал А. Д. Попов. Мы узнали актрису Юлию Борисову после того, как она сыграла Анисью в «На золотом дне». После этой роли заговорили о своеобразии ее дарования. А ведь до Анисьи Юлия Борисова выступила в нескольких ролях. Зато Анисья была ролью, в которой актриса нащупала наконец свою тему, ставшую ведущей в ее творчестве. Ее, вероятно, можно назвать темой человеческого достоинства, права создавать самостоятельно, своими собственными руками свое счастье. Она продолжила эту линию

дальнейшими работами, и едва ли не лучшим своим созданием — Вале́й в «Иркутской истории».



Из трех составных и равноправных качеств — трактовка, неповторимое сочетание данных, своя тема — почему-то наибольшей популярностью пользуется второе — сочетание данных. Первая и третья чаще забываются, а может быть, на них не хватает духу, смелости! Можно наблюдать некую закономерность. Художник, обладающий своей темой в искусстве, каждый раз стремящийся найти свою собственную трактовку характера, не боится уйти от самого себя. Он имеет вкус к перевоплощению (разумеется, не просто внешнему). Сторонники комплекса неповторимости собственных качеств боятся отойти от себя хоть на шаг, отказаться хоть от одного из собственных качеств, особенно если эти качества проверены и имели успех на публике. Приспособливая каждую роль к себе, актер неминуемо приходит к штампу. Так естественное, простительное в молодости отсутствие своей темы приводит к потере индивидуальности, лишает актера истинного богатства и заставляет дрожать над крохами.

Борьба с самоповторением, связанная с отказом от уже найденного и имевшего успех, кому-то может показаться отказом от себя в искусстве. На самом же деле художник таким образом не отказывается от себя, а, если можно так выразиться, идет к себе, к тому, что есть в нем подлинно творческого, самобытного, индивидуального.

Тоненькая, худенькая, очень прямая, вся во власти единственной мечты своей, обезруживающая какой-то особенной искренностью, с движениями, почти невесомыми, почти бесплотными, — такова Надя Резаева в исполнении актрисы театра «Современник» Л. Толмачевой.

Толмачева в «Старшей сестре» играет человека, отмеченного печатью таланта, и не дает усомниться в одаренности своей героини. Это уже много. Сыграть талантливого человека часто не под силу даже и талантливым актерам.

Актриса играет одержимость и упорство таланта, власть фантазии, безбоязненность,

крылатость мечты, украшающей мир вокруг человека и его самого.

И при всем том актриса играет не ту или не совсем ту роль, что написал А. Володин. Надя у Володи́на — это девочка с биографией, печально повторяющей историю многих ленинградских детей: война, блокада, сиротство, детский дом, заботы о младшей сестренке. Девочка эта, сама того не подозревая, носит в себе редкостный и чудесный дар, незаметный для постороннего взгляда. Рассказывая житейскую историю сестер во всей ее обыкновенности и простоте, не хвастаясь внешней примечательностью Нади, дав своей героине скромную профессию строителя, Володин выделяет одну и очень дорогую для себя мысль. Ее можно сформулировать по-разному. Она — безусловный вариант все той же пушкинской темы Моцарта, темы гения, живущего жизнью людей, не отшельника, не фанатика, а человека, которому ничто человеческое не чуждо и чей редкостный и радостный дар питается человеческими радостями и печалью.

Рассказывая историю великой актрисы, а именно так и называет Володин свою «старшую сестру» в финале, драматург подчеркивает ее обыкновенное и простое начало для того, чтобы сказать: таких историй может быть много, и таких, как Надя, тоже много. Нужно лишь уметь видеть, нужно лишь, чтобы ничто не мешало таланту проявить себя, осуществить свое право дарить людям радость.

Что противопоставлено героине Володи́на — это исключительность, изысканность. Но разве не изысканна сама хрупкость героини Толмачевой, бесплотность, воздушность, которые актриса подчеркивает в роли, этот чуть капризный инфантилизм?

Актриса точно играет все то, что избрала для себя в роли, но допускает неточность в отношении того материала, что предложен пьесой и драматургом.

Толмачева играет скорее то, чем отличается от всех других смертных старшая сестра, забывая о том, что связывает, объединяет ее с этими простыми, обыкновенными людьми вокруг, и что в конечном счете питает и растит ее талант. Одаренность героини Толмачевой иного свойства, чем у Володи́на. У нее — пробиться сквозь преграды, потому что нет счастья, нет радости для самой себя. В пьесе — про-

биться, чтобы дарить радость и красоту людям и в этом получать собственную радость.

Сегодня много спорят о современном типе художника. Говорят, что сила его — в близости к изображаемому герою, в схожести судеб, целей, мыслей. Многие считают, что этой схожести и общности мыслей вполне достаточно и потому необязательно искусство перевоплощения, мастерство внутренней характерности. Не вступая в спор с защитниками таких взглядов, скажем лишь, что иногда актеру — такому, например, как Олег Ефремов, то есть художнику ясно выраженной большой гражданской темы, — может быть, и не нужно искать каждый раз новые и контрастные краски в том или ином герое, достаточно найти и выразить новую и серьезную мысль. Главное — чтобы мысль была современна и значительна.

Однако часто этот отказ от перевоплощения, отказ, кстати сказать, характерный для многих молодых актеров, объясняется элементарным неумением, слабой профессиональной подготовленностью.

Сегодня молодой актер гораздо чаще примеряет образ к себе, чем идет от себя к образу. И получается так: все, что сыграно, сыграно талантливо, обаятельно, темпераментно. А все вместе оказывается меньше того, что написал драматург.

Мы часто жалуемся на то, что актеру приходится додумывать, дорисовывать тот или иной характер в слабо написанной пьесе. Но нужно почувствовать и драматургу — когда тот предлагает богатый и многообразный материал, а взамен получает осуществление лишь какой-то части предложенного, потому что что-то не совпало, не подошло к актерской индивидуальности.

Поэтому вне возможностей многих молодых художников иногда оказываются сложные образы классики, роли западного репертуара, где трудно опереться на общность мыслей героя и исполнителя. Ведь не случайно долгое время малозаметная и, казалось бы, маловыразительная актриса «Современника» С. Мизери открылась по-новому, заявила о себе в театре имени Маяковского именно тогда, когда изменила своей практике играть самое себя в ролях своих современниц и создала сочный, как-то особенно соответствующий замыслу Арбузова образ Вальки, сыграла характерную, едва ли не гротесковую роль Жанны в «Проводах белых ночей».



Говорим об обязанностях художника перед людьми, о щедрости таланта, о его назначении. Но часто забываем об одной области, где невозможно провести грань между правами и обязанностями. Эта область — отношение художника к самому себе.

Талант имеет право бороться за свое осуществление.

Художник обязан серьезно относиться к себе, заботиться о своем таланте. Заботиться не о крохах — об истинном богатстве.

Талант принадлежит народу. И нужно, чтобы не погасла до времени ни одна его искра.

Артисты, о которых написана эта статья, в какой бы час мы ни застали их — удачи или поражения, — в сущности, на общем пути. Одни ближе, другие дальше от вершины, но цель одна — найти себя, настоящего, в искусстве. По этому пути надо идти безбоязненно и не лениво!



3. Владимирова

«...БЛЕСТЯЩИЙ, НО НИЧТОЖНЫЙ»

Среди многих условностей, прочно вошедших в критический обиход, утвердилась привычка делить спектакли на «актерские» и «режиссерские». Конечно, одно не существует без другого, и режиссер, не подержанный всем составом артистов, бессилен осуществить свои художественные намерения. Однако условность эта потому и оказалась живучей, что различия все-таки есть. В зависимости от того, что именно поражает воображение критика, кажется ему самым важным для обобщения и фиксации, возникает и ракурс творческого разговора о том или ином сценическом произведении. Если это и субъективность, то, право, такая, которая не приносит делу вреда.

Отдавая дань той же условности, хочется назвать «Маскарад» Малого театра спектаклем в основном режиссерским.

Спектакль этот, премьера которого состоялась в мае прошедшего года, был обойден общественным вниманием: две-три газетные рецензии не исчерпали собой содержания этой принципиальной работы.

Может быть, так произошло потому, что в хрестоматийной, с детства зачитанной пьесе все уже казалось исчерпанным до дна. Больше интересовало, как будут сыграны гастрольные роли, окажется ли в спектакле пламенный, гордый Арбенин, трогательная, юная Нина, стильная баронесса и влекущий своей таинственностью Неизвестный. Между тем «Маскарад» Малого театра вернее судить по иным законам. Актеры там играют дружно, и тем сильнее и лучше, чем больше времени проходит со дня премьеры, но все же достоинства этого спектакля, его пафос — в другом. Они — в открытии давно известных истин, о которых незаслуженно забыли, в собственном взгляде на старую пьесу, в страстной внутренней полемичности, цементирующей спектакль. Он ценен прежде всего решением, самостоятельным сверху донизу, продуманным в главном и в мелочах. Это сделано с уверенным мастерством композиции, с гармонией всех частей большого и сложного по архитектуре здания. Содружество Малого театра с Л. Варпаховским в первом же туре доказало свою плодотворность.

Можно порадоваться: на наших глазах старейший, академический театр проявляет завидную мобильность, вступая в контакт с режиссерами хорошими и разными и бесстрашно осваивая вместе с ними трудный навык езды в неизнаемое. Сперва Б. Равенских, потом Л. Варпаховский, теперь Е. Симонов. В каждом случае основой основ остается охрана обычаев «Дома Щепкина» — охрана творческая, не музейная. Искусство Малого театра молодеет, начинает играть всеми красками жизни...

До сих пор все сходились на том, что юноша Лермонтов, двадцати одного года от роду, откликнулся своим «Маскарадом» на зов романтического театра. То обстоятельство, что «Маскарад» и Мочалов исторически не встретились, расценивалось как горькая превратность судьбы. Признавали, что в зеркале, направленном мужающим поэтом на светское общество, достойно «отразился век», но все же казалось, что в «Маскараде» взвихренность страстей и слепящая резкость контрастов составляют условие рождения истины.

Советский театр, обращаясь к лермонтовской пьесе, с порога отверг блистательный опыт мейерхольдовского «Маскарада», «Маскарада» 1917 года, где редкое и мощное созвездие талантов развивало идею жизни-игры, призрачности, иллюзорности всего сущего, мысль о мистически неодолимом роке, правящем делами и поступками людей. В противовес этой концепции выдвигался «Маскарад» протестантский, гневный, в основе которого лежал бунт гордого одиночки против общества, негодующее и страстное ниспровержение его морали. Были успехи на этом пути, но полного удовлетворения не было, хотя сценическая история советского «Маскарада» насчитывает немало славных страниц.

Думалось, что это связано с утратой секретов романтического театра, с неумением «взметнуть» к вершинам лермонтовской «музы мести и печали». Малый театр усомнился в бесспорности этого тезиса. Он заставил предположить, что прошедшие «Маскарады» были скорее избыточно романтичны: шелуха риторики, кутурны выпренности — обратная сторона романтического видения жизни — во многом заслоняли от нас до сих пор емкость лермонтовской мысли, беспощадность его анализа, глубину проникновения в беды и язвы своего времени.

Спектакль как бы говорит от имени позднего Лермонтова, Лермонтова зрелого. Он приближен к «Герою нашего времени», к «Смерти поэта», «Думе», «1-му января». Он весьма рельефно обнаруживает свою связь с «Горем от ума», доселе едва прощупываемую. Он заставляет нас вспомнить, что пьеса написана в канун воцарения «натуральной школы» в нашей литературе.

Так проступила под романтическим флером весьма трезвая подоплека «отношений зависимости и подчинения», звучали и врезались в память фразы, никогда не казавшиеся в «Маскараде» главными: «Вы жизнь мою спасли.— И деньги ваши тоже. А, право, трудно разрешить, которое из этих двух дороже»; «Язык и золото — вот наш кинжал и яд»; «Я увидал, что деньги — царь земли и поклонился им...» — вот почва, на которой, по мнению театра, растет и ширится трагедия лермонтовских героев. Выяснилось, что 30-е годы — это не только пора хи-

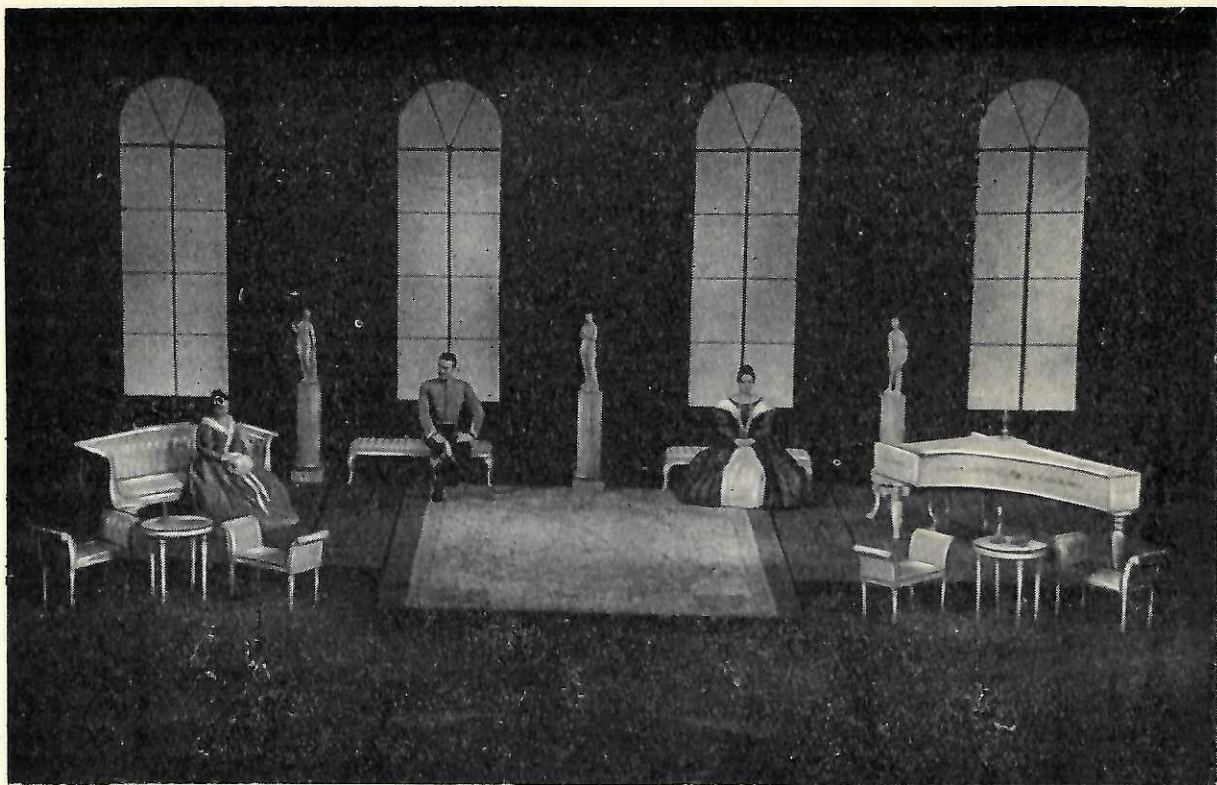
лых мускулов безвременно состарившегося поколения, это еще и пора достаточно жестких социальных контрастов, едва прикрытых гарольдовым плащом.

Арбенин, Шприх, Казарин, Неизвестный — никто из них не несет в себе демонического начала. Их биографии конкретны, а ноги твердо стоят на земле. Потому, должно быть, и с детства знакомый текст «Маскарада» звучит непривычно: он кажется особенно разговорным, русским, то и дело пестрящим грибоедовскими афоризмами. Декламация в спектакле отсутствует или почти отсутствует, стих звучит просто, осмысленно, но он не прозаизирован; достигнута как раз та мера приподнятости и тем не менее правды, которая отличает поэтическую речь от какой бы то ни было другой. И все это вместе образует стиль спектакля — образный, неоспоримо лермонтовский, но как бы вносящий в привычное представление о пьесе существенную поправку на реализм. Таково первое открытие, сделанное Л. Варпаховским в спектакле Малого театра.

«Маскарад» называют пьесой без героя (в социальном смысле Арбенин «не герой»). О спектакле можно сказать то же, но театр идет дальше: происходит заметная переоценка той роли, которую каждый из действующих лиц призван играть в развитии драмы. В «Маскараде» 1962 года главные персонажи — статисты; от них ничего не зависит, напротив, сами они зависят во всем от той силы, что названа мнением света; зато толпа, весь этот «пестрый сброд», который так досаждает Арбенину, возведены в степень главного героя. «Век нынешний, блестящий, но ничтожный» — реализация этой метафоры явилась предметом едва ли не преимущественных забот режиссера. Вульгарная «массовка» стала образом первостепенного значения.

Лермонтов ненавидел свет, «завистливый и душный». Он заклеил его в десятках стихотворений и безусловно в драме «Маскарад», отмеченной юношеской непримиримостью к пошлости. Театр разделяет эту ненависть. Весь вопрос в том, какими средствами вести разоблачение.

Мы знаем ряд талантливых спектаклей, где возникали во всей своей живописной уродливости свинные рыла русского безвременья, где действовали типы, отталкивающие внутри и снаружи, физически и духовно. Пугала возможность отдать дань любви, страх перед объективизмом препятствовал объективности. Постепенно становилось ясно, что для советского театра это наивность детства, но тенденция полностью не изжилась и поныне. Малый театр решительно и даже декларативно заявляет, что он — иного мнения. Он просит не смешивать негативное с безобразным.



«Маскарад». Сцена из спектакля

В 30-е годы тот «свет», который имеет в виду писатель, был колоссом на глиняных ногах, но все-таки он был еще колоссом. Веками отработанная эстетика, прекрасные создания русского ампира, изощренность вкуса, блеск и декоративность балов, ажурные фонтаны Петергофа — все это далеко от внешнего безобразия. Зачем же облегчать себе задачу: куда почетнее раскрыть действительную цену этой импозантности, покончить с маскарадом чувств и маскарадом слов, обнажать за благопристойным фасадом гнилые балки доживающего строения.

...Взгляни: перед тобой, играючи, идет
Толпа дорогою привычной.
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.
А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты...

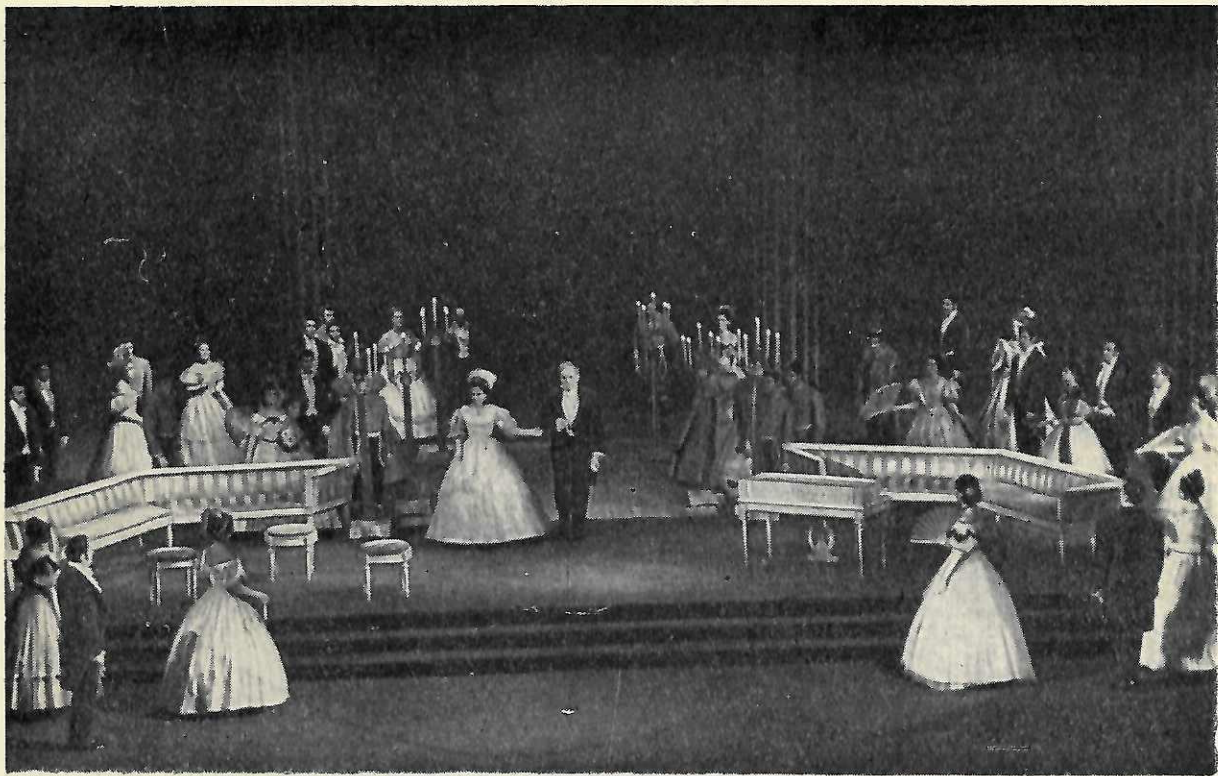
Схожий образ торжествует в спектакле, составляя его второе открытие.

Здесь надо сказать, что, реализуя свой замысел, постановщик обрел великолепных союзников в лице

композитора С. Прокофьева и художника Э. Стенберга.

Работа Стенберга настолько незаурядна, что заслуживает специального анализа. Музыка Прокофьева так удивительно пришлась по спектаклю, как будто была для него написана. Но, не умаляя заслуг композитора и художника, нельзя не признать, что такое редкое «попадание» встречается лишь тогда, когда режиссер знает цель и умеет направить к ней искусства-помощники, когда вся полнота единомыслия связывает создателей спектакля между собой.

На сцене возникает Петербург сановный, раззолоченный, парадный; Петербург ритуалов, неукоснительно чтимых приличий, приличий прежде всего. Льют холодный, рассеянный свет многосвечные люстры, нескончаемой лентой выются по кругу черно-красно-белые карточные фигуры в режиссерском прологе спектакля, своим неторопливо-бесстрастным скольжением задавая тон всему представлению. Клубится дым бесчисленных сигар над зеленью гигантских карточных столов. Тускло мерцает похужлое золото рам в портретной галерее Арбенина, веет строгостью от чинного убранства его кабинета, от массивности черно-белых колонн. Заученно кружатся в священнодействии вальса нарядные маски



«Маскарад». Сцена из спектакля

и здесь подвластные жесткому регламенту. Станным шелестом отдаются в зрительном зале аплодисменты в перчатках, которыми награждают гости раскланивающегося скрипача. Высокие узкие окна с округленным верхом и кремовая мебель придают гостиной баронессы высокое изящество. Бесшумно движутся ливрейно-важные, муштрованные слуги, являясь со свечой как раз тогда, когда их барину придет охота закурить. Помпезна и величава церемония отпевания.

Вспоминаются известные слова Вл. И. Немировича-Данченко в связи с постановкой «Анны Карениной» в Художественном театре: «И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо...»

Именно эта гамма ощущений разработана в «Маскараде» Малого театра.

Музыка включается в спектакль согласно принципу более сложному. Написанная на пушкинские и лермонтовские тексты и отчасти извлеченная из архива Прокофьева, она и отвечает дворянской эстетике

и внутренне отделена, эмансипирована от толпы, ее использующей, являясь как бы лицом от автора в этом спектакле без героя. Ее основная окрашенность — элегия. Хватает за сердце щемящая мелодия вальса, жалуется одинокая скрипка, исполнен тягостных предчувствий романс Нины, пророчески-горькая тема рояля отзывается в душе Арбенина. Весь спектакль в своих ритмах, настроенности, звучании безупречно музыкален.

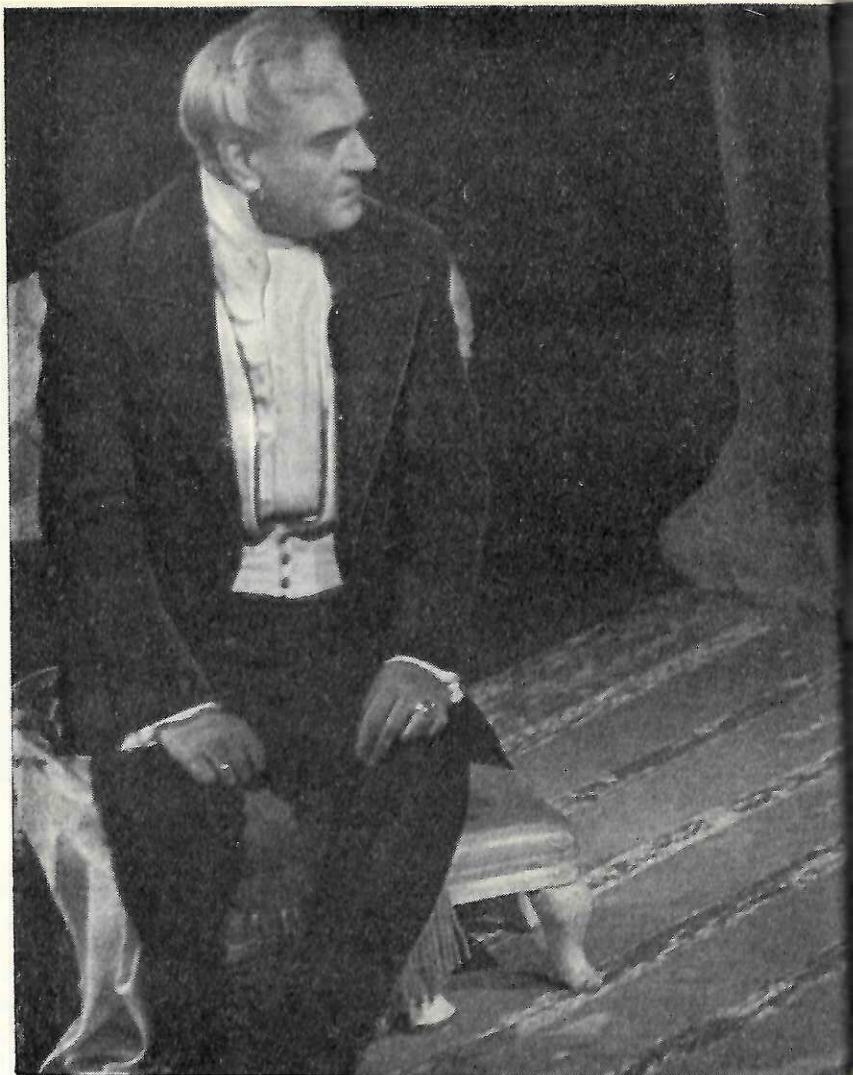
Иначе сказать, театр не побоялся возвести на свои подмостки эстетически привлекательный образ дворянского Петербурга 30-х годов. Но это продуманное совершенство — не более чем «маска, брошенная на сердца», которую яростно срывает поэт. «Преступленья и утраты», те самые, о которых шла речь в цитированном стихотворении, встречаются здесь на каждом шагу. Они явственны и в спектакле и, по контрасту с парадом внешним, особенно красноречивы. Несчастливая судьба Арбенина и Нины не выглядит в этой связи чем-то из ряда вон выходящим. Одна из тех незаметных — и в то же время всем ведомых — драм, которым несть числа в этом мире.

Особенностью развивающейся трагедии является в спектакле ее публичность. За Арбениным

и Ниной следят, не отрываясь, десятки насмешливых и в общем равнодушных глаз, предвкушая скандальный конец истории. Так на маскараде, в игорном доме, на балу, у Арбенина. Создается впечатление, что невидимые соглядатаи присутствуют даже и там, где герои остаются наедине.

Подсматривают маски за Звездичем и баронессой, потом за Ниной, теряющей браслет. Из гущи размалеванных личин выскакивает кажущийся вездесущим Неизвестный, при всех предрекая беду Арбенину. Свидетелями душевных мук героя становятся Казарин и Шприх, и даже самые портреты предков отчужденно и холодно наблюдают за ним со стены галереи. Молчаливые фигуры игроков тесным кольцом окружают в минуту ссоры Арбенина и Звездича, и, лишь когда последний заносит руку для удара, ее так же молча отводят: выходить из рамок не положено, светский тон не должен быть нарушен. Зреет и наливается соками сплетня, вертится круг, унося за собой мелко злорадствующих гостей на балу (далекая реминисценция сплетни-ужина из мейерхольдовского «Горя уму» здесь уместна — она превращает находку в традицию). Ядовито осведомлены о случившемся гости на отпевании. И все это сдержанно, без эмоции; может ли зрелище человеческого горя пронять это каменное величие?

И драматическая вина героев предстает в спектакле иной, чем принято. Самое распространенное толкование: Арбенин мнит себя великим жизнелюбом, который «все перечувствовал, все понял, все узнал», а между тем судит Нину как слепец, ничего не смыслящий в людях, как циник, убежденный, что правды нет на этой земле. Отсюда следует обнадеживающий вывод: мир все же лучше, чем полагает Арбенин, в нем есть и верность и истинная чистота. В спектакле Малого театра виноватых двое — Арбенин и Нина. Кругом — «приличьем стянутые маски», у них же лица, в этом все дело. Человек, остающийся самим собой, раздражает.



«Маскарад». Арбенин — М. Царев, Нина — К. Роск

Безыскусственность и натуральность чувств принимаются здесь за сигнал опасности.

Арбенин спектакля знает: всякая пастораль обманчива. Человеческое счастье не может не быть растоптано. Единственное спасение — «ровно никого уж больше не любить». Вот почему он «ужаснулся», поняв, что Нина завладела его сердцем. Он задолго предвидит трагический финал. Арбенин ошибается в Нине, недооценивая глубины ее природы. Общий закон взаимоотношений света и личности он понимает правильно. В прежних спектаклях выходило так, что жизнь опровергала предвзятое недоверие Арбенина. В спектакле Малого театра опровержение случайно, а основная посылка никем не оспорена.



«О, милый друг, зачем ты был жесток?» — кому адресует эти слова Арбенин? Неизвестному? Богу? Всесильному року? Самому себе? В спектакле на этих словах из-за кулис выплывают давешние карточные фигуры в масках и с тем же бесстрастием дефилируют мимо Арбенина. Намек, достаточно прозрачный: вот те, которые загубили Нину, заставили «изнемоочь» гордый ум Арбенина.

Арбенина играет Михаил Царев. Роль — законная в репертуаре артиста; зная его, легко было предположить, что в «Маскараде» он станет разрабатывать юрьевскую линию блестящей декламации, что перед нами возникнет классический герой, законный в латы сверкающей театральности.

Вышло иначе. Самый стиль спектакля побудил Царева отказаться от старых навыков. И если в сценах высокого напряжения у него проскальзывает риторика, то происходит это вопреки замыслу, как атавизм привычной манеры. Вообще же об этой лучшей за последние годы работе актера можно сказать, не слишком преувеличивая, что в Арбенине он действительно стал «нетеатрален на театре». Волнует судьба, покрывает мысль, доходит душевное терзание героя.

Арбенин Царева — не роковая личность, не игрок и даже не герой лермонтовского времени со всеми вытекающими отсюда чертами ума и бездушия, воли и расслабленности, обаяния и жестокости. Как и Печорин, он — человек выше толпы: незаурядный, многое и вправду изведавший; но нет в нем печоринского холодного эгоизма. Сердце его не застыло, а скептицизм сродни умудренности. Он не Печорин, однако и он не свободен: презирая общество, он действует по его скрижалям. Он — ведомый; он мстит, как человек света, совершает поступки, противные его природе. Колесо вертится, рука, не дрогнув, сыплет в блюдечко яд.

Главное, что приносит на сцену артист, — это горькое, выношенное знание людей, среды, его окружающей, волчьих законов, здесь принятых и применяемых. Но пронизательность не делает

Арбенина неуязвимым. Ранимость, способность остро отзываться, ничего не пропуская мимо, на пошлость света, на оскорбительность сплетни, составляют сущность этой природы, несмотря на скудость внешних реакций, на завидное умение «властвовать собой». У Арбенина — Царева — страдальческие глаза, он благороден, добр, временами в нем появляется загнанность. Можно сказать о нем словами лермонтовского стихотворения: «Он был рожден для мирных вдохновений, для славы, для надежд: — но меж людей он не годился».

Когда Арбенин беседует со Звездичем у карточного стола, в иронии героя нет равнодушия; Царев — Арбенин жалеет юношу, предупреждает



«Маскарад». Шприх — Н. Подгорный

его, как бы видя в нем себя, молодого; «И если бы кто-нибудь меня тогда остановил...» — в неоконченности этой фразы звучит раскаяние, грусть от сознания, что жизнь в общем-то растрчена зря. Когда Арбенин держит руки Нины — мы ощущаем, как печальна и по-пушкински светла его любовь, как много отцовского в этой нежности. Когда, меняя гневный тон на мягкий, он с укором говорит баронессе: «Вы, женщина с душой!» — мы вновь встречаемся с человеческой проникновенностью Арбенина, сознаем, что он не ставит себя над людьми и не презирает их.

Едва ли не откровение — последние минуты сценической жизни героя. Царев играет блаженство безумия. Впервые гаснет внутреннее беспокойство. Свобода, наконец, обретена — но какой ценой!

Нина — К. Роек естественна в качестве подруги Арбенина — Царева. Эти двое нашли друг друга

в толчее и круговращении маскарада именно потому, что не захотели прибегнуть к личинам. К. Роек видит свою Нину жертвой, невольницей светского образа жизни. Вериги данной ей скучной свободы она влечит нехотя, кое-как. Маскарадность претит ее душевному складу — притворяться Нина так и не научилась. Она полевой цветок, выросший в душной тропической оранжерее. Такое решение нелегко дается актрисе: ей ближе страсти кипучие, характеры непокорные. Но чем дальше, тем больше берет нас в плен скромная, тихая Нина спектакля. В особенности в финале: смерть героини Роек передает и трогательно, и поэтично.

Остальные актеры играют кто лучше, кто хуже, но относительно замысла спектакля каждый из них играет верно. Их персонажи — люди века «блестящего, но ничтожного», наложившего на них свою печать.

Здесь едва ли не первый по меткости попадания Е. Велихов. Его Казарин — не профессиональный шулер и, стало быть, не человек полусвета, но барин, холеный, вальяжный, принятый в лучших домах Петербурга, любящий хорошо и со вкусом пожить. Именно Казарин становится в спектакле идеологом «ничтожного века» с его цинической философией. Святого нет, и быть ему не следует. Добродетель — лишняя обуза для человека; предательство — норма общественного существования. Казарин гаденько смеется над несчастьем друга, беззвучно колышет упитанное тело; чем хуже Арбенину, тем он, Казарин, благополучнее.

Н. Подгорный, играющий Шприха, дерзко остер в рисунке: тонкие ножки-спички, подпрыгивающая, комариная походка, привычно-лакейская изогнутость; голос слащав до приторности, уши жадно ловят свежую сплетню. При всем том Шприх совершенно приличен; «клад в гостиных» — сказано о нем не зря. Ростовщик, делец, всесветный кум и сват, разносчик новостей, он плоть от плоти этого общества, как Загорецкий у Грибоедова; сходство, давно подмеченное, но, пожалуй, впервые реализованное с такой полнотой.

Интересен Неизвестный, хотя надо признать, что сыгран он В. Кенигсоном не слишком ярко. Неизвестного часто трактуют как фигуру демократическую, чуть ли не глашатая правды, основного обвинителя по делу Арбенина. Театр вновь заявляет свое несогласие. Цели у Неизвестного низкие, месть, вынашиваемая столько лет, не свидетельствует о благородстве, восклицание: «Невинная погибла, жаль!» — лицемерно, именно Неизвестный ее и убивает. Бесцветная личность, пустая душа, жизнь, устроенная согласно девизу: сегодня ты, а завтра я. Театр словно задает вопрос: что было

бы, если бы не Арбенин, а Неизвестный выиграл тогда, семь лет назад?

Наконец, баронесса и Звездич. По той же меткости попадания — они замыкающие. Э. Быстрицкая неубедительна в первых сценах. Допустимо, что она Диана в обществе», но уж никак не «Венера в маскараде». Рисунок холоден, темперамент роли не вскрыт, а он есть даже в таком характере, как баронесса. Актрисе начинаешь верить в пятой картине (у Звездича): светская львица, жемчужина балов вдруг понимает, что одним ложным шагом она исковеркала свою душу, что у нее разломана жизнь. «Не следуйте за мной!» — говорит она Звездичу, и густая вуаль падает, как решетка окна, отгораживающая баронессу от мира. Что до Звездича, то В. Ткаченко играет его пошлым светским шалопаем, который только и мог «понять из этого всего», что «случай счастливый» он пропускает, «как школьник». Портрет похож, но сделан грубо, жирно: хотелось бы красок более тонких...

Таковы актеры. Оглядывая основные фигуры, видишь: недоборы существенны, есть база для роста, остается пока что разрыв между желаемым и осуществленным. Словом, можно представить себе «Маскарад», сыгранный сильнее и совершеннее. Но «направление ума» занятого в спектакле состава более чем привлекательно. Да, это спектакль «режиссерский», однако же и актерский тоже: есть ансамбль, хорошо понята сверхзадача, в каждом образе бьется достойная внимания мысль.

Три соображения вместо выводов.

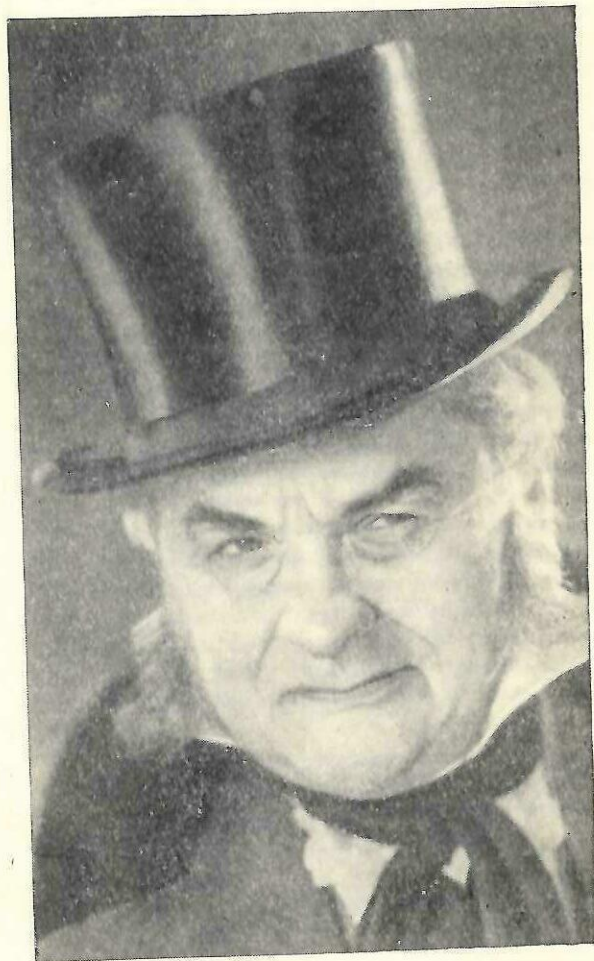
Возвращаясь к истокам начатого здесь разговора, имеет смысл подчеркнуть еще раз, что «Маскарад», этот новаторский по духу спектакль, ни в чем не искажает лица Малого театра. Умение пробиться к сути и стилю драмы сквозь толщу сценических напластований, трезвый анализ социального в произведении, по-ермоловски страстная защита героев «равственно-чистых», не склонных жить «применительно к подлости», дружный ансамбль, наконец, прекрасная русская речь — вот черты этого лица. И разве неверно будет сказать, что вслед за «Властью тьмы» и «Ярмаркой тщеславия» именно в «Маскараде» обнаруживает традиция «Дома Щепкина» свою жизнеспособность и творческое богатство?

Второе. Как ясно из предыдущего, в спектакле нет просветленности. Напротив, к финалу атмосфера сгущается. «И все вокруг темней, темней» — так в пьесе и так на подмостках. Тона зимние, сумрачные, свет чаще всего вечерний, гамма красок временами близка к рембрандтовской. От пестроты

маскарадных костюмов спектакль движется к черно-белому и к совершенно черному в последних сценах — без проблеска каких-либо других цветов. Ранит сердце сухая, зловещая дробь барабана, возникающая за окном мезонина Звездича. Призрак аракчеевской казармы проходит в эту минуту над спектаклем.

Что ж, стало быть, «Маскарад» Малого театра пессимистичен?

Да, утешать зрителя театр не собирается. Если вдуматься, и эта тенденция для нас примитив, отжитое время. Люди, сидящие в зале, достаточно грамотны, чтобы понять, что в мрачную пору николаевской реакции сама жизнь оптимизмом не радовала. «Насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом» пронизана вся поэзия Лермонтова. «Поэтом без очарования» называл его Луначарский. И, право же, «пессимизм» писателя прогрессивен хотя бы тем, что не оставляет никаких



«Маскарад». Казарин — Е. Велихов

лазеек для оправдания современной ему действительности.

Соответственно беспощаден и спектакль. Он говорит о страшной косной силе, об обществе-спруте, душившем в своих объятиях все человеческое. Только это может заставить зрителя задуматься. О веке нынешнем и веке минувшем. О горестных днях России. О мужестве юноши-поэта, сказавшего правду о своем времени. В этом смысле спектакль глубоко историчен.

Наконец, третье. Будто в насмешку над досужими критиками, толкующими об атомном веке, о космических темпах, об искусстве, требующем лаконизма, сжатости, публицистики, обнажения приема, «Ма-

скарад» реалистичен в собственном смысле слова, хотя язык современного театра в нем превосходно использован. Полный внутренней насыщенности, внешне он принципиально нетороплив. Отыграна каждая пауза, каждый психологический штрих, предоставлено место пантомиме, танцам; многоактная трагедия достойно, без суетливости, посылает залу свои дары. А зрители смотрят как зачарованные. На спектакль не пробиться, билетов жаждут, «непосещаемая» классика кормит театр. Таково последнее открытие, значащееся на текущем счету у обновленного «Маскарада».

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова



ИЗ ПОЭМЫ ЭМИНЕСКУ

Приехав в Кишинев, в театр «Лучафэрул», я тотчас узнаю, что Лучафэрул — утренняя звезда из поэмы Эминеску. И хотя сведения эти непременно прилагаются к керамическому сувениру и составляют обязательный багаж отъезжающих из Кишинева, — все равно важно, что это — утренняя звезда и что так удачно попала она в одно обычное утро в Фонтанный переулок.

В честь этого в переулке возле театра стоит доска репертуара, украшенная длинным серым лучом и маленькой железной звездочкой.

В Кишиневе еще не зима, но уже осень — тягостное безвременье природы, одинаково приспособленное к завтрашнему теплу или заморозкам. По Фонтанному перед театром — деревья толстые и коротколапые, корявые и никчемные, без листьев. Разбухли от дождей и похожи на морских зверей, вывернутых на берег.

По Фонтанному бежит школьница в клетчатом платье и пальтишке, из которого выросла. И хоть и спешит очень, но лужи не перепрыгивает, обходит старательно. Влетела в театр, натолкнулась на кого-то: «Не опоздала?» Не школьница — актриса, лет не пятнадцать — двадцать два. Бежала между репетициями ребенка кормить — четыре месяца, маленький, а спокойный, когда родители в театре, один лежит.

В театре все сверстники, поэтому замуж выходили одновременно и по роковому стечению обстоятельств одна за другой — но тоже одновременно — отказывались от главных ролей, от желанных ролей и уходили в декретный отпуск. И театру приходилось очень скверно, потому что это был исключительный театр, единственный театр, где невозможно пожилых актрис вводить на юные роли по той уважительной причине, что пожилых в театре не было — театр молодежный.

Они все родились в деревне и выросли в войну и после войны — годы для Молдавии столь трудные, что ни характерной среды, ни уклада не было — раздавили годы. Они выросли почти что на пустом месте, и, по сути дела, им не от чего было отвыкать — но только принимать, вбирать в себя все, что дало им Щукинское училище и Вахтанговский театр.

Тут, в Кишиневе, когда говорят при них «Вахтанговский театр», — лица их светлеют, потом хорошеют, потом обретают нечто такое, что никогда не устаешь удивляться — сколько красивых людей собралось сразу.

Режиссер театра Надежда Степановна Аронецкая — «гитисовка». Актеры же сохраняют верность

И. Уварова

ЛУЧАФЭРУЛ

в глубине души к вахтанговскому стилю. Разница школ чувствуется и подчас дает результаты неожиданные. Не всегда желанные — но это естественно.

Второй режиссер театра еще в проекте, это Ион Унгуряну, который уже учился в консерватории, потом учился в Щукинском, а теперь учится в Вахтанговском тайнам режиссуры. В Москве, на аэродроме, самолет мой задерживался часов на восемь, пассажиры бродили в тоске по стеклянному закрытому ящику перрона, чтобы не мокнуть под нелетным дождем. Вместе со всеми бродил человек, крайне застенчивый и вежливый, изо всех сил он стремился занимать места как можно меньше и меньше привлекать к себе внимания, что при его огромном росте было невозможно.

Это и был Унгуряну, летел он по вызову на спектакль «Дети и яблоки». Пассажиры были злы, он же волновался. А волновался потому, что летел — как потом выяснилось — на хороший спектакль. Из-за плохого не волнуются. Из-за плохого злятся на нелетную погоду.

Но самолет все-таки полетел, вследствие чего и появился очерк этот и глава под названием —

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ

Сегодня вечером в «Лучафэруле» — «Проделки Скапена». Спектакль, который сложная театральная судьба повелела выпустить и перестроить в сроки лихорадочно краткие. И если в городе спектакль единодушно одобрен, то внутри театра до сих пор кипят споры.

Режиссерская трактовка Аронецкой проста до неожиданности: Скапен задуман истинно достойным сыном народа, который всем величием души противостоял бездушию прогнившего дворянского строя. Режиссер принял спектакль поздно, когда основная работа была уже проделана. Поэтому потребовалось въехать в беспечный спектакль на боевом коне — излишне категорично и прямолинейно; но на войне, как на войне! «Скапен» объявлен на осадном положении. Судьба его подчинена исторически неизбежной победе пролетариата. Как они соединятся — грациозная галльская комедия и историческая неизбежность?

Некое историческое смешение озадачило. Сомнение. Сложные молдавские брови, похожие на ковровый орнамент, подняты недоуменно:

— Скапен? Но это комедия, а не «Последние»...

Скапен (Д. Фусу) вошел в зрительный зал после третьего звонка, после начала спектакля, когда зрителю вход воспрещен. Он вошел и сел в шестом ряду, на отдельный стул, обитый полосатой «мольеровской» материей. Он был достоин и величав, широкоскулый Скапен в черных штанах и белой рубахе.

Между тем Октав (Г. Русу), представитель класса дворян, совсем потерялся и звал Скапена на помощь. Скапен же не торопился дать согласие и пошел на сцену почти неохотно — было в нем от сегодняшнего зрителя больше, чем от мольеровского плута, очевидно, за счет этого классового сознания, привнесенного в спектакль. Но в ту минуту, когда он перешагнул заветную черту рампы и его черный башмак ступил на сцену, как башмак опытного моряка вступает на палубу, — тут-то и начался Мольер.

«Достоинство» и «сознание», привнесенные в Скапена, тотчас обратились в ловкую игру — не актера, но самого Скапена; «цену набивает», — сказали в зале.

Актер был пластичен, как скульптор. Он лепил образ умело и метко, и руки его будто захватывали глину.

Не знать языка — большой недостаток. Но если имеешь дело с актерами столь пластичными, это в конце концов может перерасти в преимущество, потому что так выразителен и ритмичен язык жестов.

Скапен вымогает деньги у Арганта (Д. Карачобану). Он вытягивает нижнюю челюсть, поднимает брови на лоб, раздвигает лицо вверх и вниз, чтобы открыть оперативный простор глазам — плутовским и цепким. Аргант трепыхнулся беспомощно — и затих, наколотый на цепкий крючок скапенского глаза, и парик его, дрогнув, делает вопросительно-счетное движение: «Сколько?» Скапен поднимает два пальца. Аргант всполошился, схватил за горло — но два пальца вверх. Он прижал их кулаком, они выскочили на другой руке — два! Аргант ударил по одному пальцу почти умоляюще — нет! Упрямые, как ослиные уши, два пальца — две сотни монет. И в довершение во власть двух пальцев переходит, коротко звякнув, кошелек, утверждая торжество действия над разговором в театре.

Скапен нес в себе воистину пластический образ, образ, который испытывал родственное влечение к скульптуре, рисунку и цирку более, чем к литературе и законам книги.

Господин Жеронт (И. Хоря) — существо тощее и похожее на лорнет и трость — был противоположен скапенской пластике. И когда Скапен играл Скапена и полк солдат сразу, чтобы запугать Жеронта, который спрятался в мешок и был похож на тощую придуманную гусеницу, — это было олицетворенным извечным единоборством на подмостках — образа пластического, театрального и образа сугубо литературного.

Но работа есть работа — и Скапен все-таки ловко свел концы с концами, подарив радость юно-



Дмитрий Фусу — Скапен («Проделки Скапенца»)

шам, которых режиссерская непримиримость пишила основных индивидуальных черт и вселила в них некую робость.

Пришел черед последней, блистательной сцене Скапена. Скапен прикинулся умирающим, его выносят на руках, и он говорит свое «ох», которое по-молдавски звучит менее категорично и более описательно:

— Вэлеу,— говорит он, и зал хохочет. Ибо на лице его застыла такая гримаса достойной скорби, которую он подсмотрел у людей тупых и скучных и изобразил к великой радости зала.

Но вот уже окончательное благополучие царит над сценой, чутко ухваченный ритм мольеровского сверхблагополучия. Они почувствовали в этом крепкую зарифмованность сюжета (окончания всех судеб совпадают, как в добрых стихах — окончания слов) и поднесли это грациозно. Они хорошо и азартно поработали здесь. Такие пластичные и такие ритмичные актеры, что вдруг вспоминается: э, а ведь в самом деле в театре без этого нельзя!

И уход их со сцены сам собой выливается в сложный танец, похожий на менуэт. Они уходят все, потом возвращаются, чтобы уйти парами, а ютом — чтобы улыбнуться зрителю, один другого сердечнее. Тут проносят зажженные фонарики, и все они, превратившись в бархатные силуэты, скользят за кулисы.

И зритель неизменно начинает хлопать ритмично в такт музыке, и зал и сцена сейчас — в единении редком.

Но свет еще раз вспыхнул, осветив Скапена, лицо которого — смех, оглушительно-беззвучный. Смех, как лавина, поглощающий и вас тоже, если вы где-то поддались очарованию силуэтов и фонариков и забыли, что это — комедия Мольера.

Но есть суровая истина, переродившаяся у критика в инстинкт: «Наряду с достоинствами есть недостатки», — и недостатки, конечно, есть. Грубое различие образов — это во-первых. Не мешало бы им быть роднее по самой природе своей. Во-вторых, перегруженность придумкой — есть такой грех в театре — если автор пишет: «Входит Леандр», — то уж театрального Леандра заставят не только войти, но и улыбаться, посылать воздушные поцелуи и долго идти через зал, цепляясь деревяшкой шпаги за взаврадашние платья зрителей.

Но главное — это замечание, возникшее в первый вечер. Потом оно повторялось много и нудно, как правило грамматики: нельзя так беспощадно эксплуатировать природную пластичность и врожденное ритмичное изящество. Чувствуется, что им не помогают систематическими занятиями, — и давно вышли из обращения танец, гимнастика и фех-

тование. Всякому театру нельзя без всего этого, а «Луцафэрулу» — категорически нельзя.

Упреки и наставления выслушаны почти охотно и даже приветливо и, всем видом своим актеры дают понять, что все это они знают и со всем согласны, но, ей-богу правда, — нет же времени, потому что очень трудно выдержать театральное напряжение, и дом неустроенный, и перебои с зарплатой — чего не бывает! Вот поди-ка не подзарабатывай на телевидении и кино.

И тут же выясняется, что недавно В. Зайчук (который играл Леандра) написал манифест «Служение муз не терпит суеты», где телевидение и кино справедливо зачислялись в суету — Мельпомена роняла себя в глазах Зайчука, вступая в панибратское общение с телезрителями, и он вставал на ее защиту.

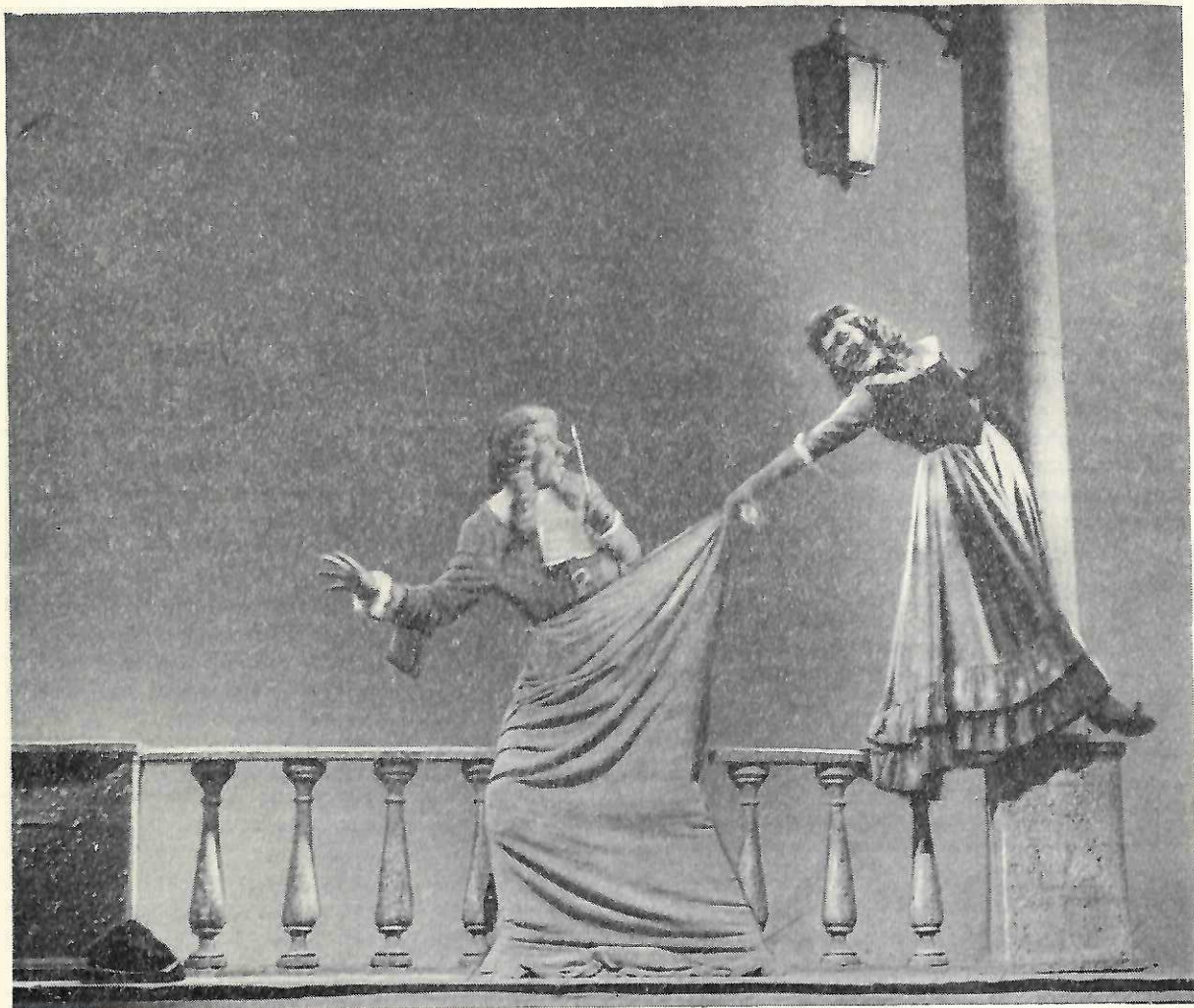
Об этом спорили. В театре вообще спору отведено место почетное. Рассказали, что совсем недавно пригласили рабочих с одной фабрики, те пришли, решив в простоте душевной, что будет концерт. Но актеры вышли и объявили, что общения посредством искусства не будет. Будет общение прямое, то есть что вы понимаете, собственно, в искусстве, а кстати, и в жизни?

Зритель обиделся, и спор принял оборот столь острый, что сказать о традиционной дружеской обстановке, в которой почему-то надлежит проводить споры, — трудно. Но почему именно в дружеской? Пусть спорят как спорится. Взаимная же симпатия не порвалась, и зрителей опять полно зал (все «Скапен»!).

Зритель в Кишиневе, уж если начинает служить музам, то ходит в театр как на службу, по многу раз, и всякий раз так же серьезно относится к своей любимой роли — роли зрителя, как и в первый раз. В антракте публика гуляет в маленьком фойе, нарядная и торжественная. Царит счастливый театральный гул, который никогда не услышишь на нелюбимом или плохом спектакле.

У входа аккуратная урна с узкой избирательной щелью и надпись, оповещающая, что в театре нет контролера, и дающая понять, что не в контролере счастье, но в безграничном доверии к зрителю. Придумал это Леонид Григорьевич Мурса — директор. Любовь его к театру так безмерна, что все новое вводит он в театральную жизнь с сердечностью и застенчивостью влюбленного, который незаметно кладет цветы под окном.

В фойе встретила художница В. Русу-Чобан. И на другое утро в студии я вижу ее портреты — темпераментные и бескомпромиссные, особенно работы, написанные прошлым летом. В то лето ее посетило откровение, и в портретах сквозь цветовой покров сокрушительно продиралась человече-



«Проделки Скапена». Жеронт — И. Хоря, Зербинетта — Н. Дони

ская суть. Она проступала в разрывах толстых мясистых мазков, а мазки были красивы и щедры, как молдавский ковер, сотканный из шерстяной — в палец толщиной — нитки, которая вбирает в себя максимальный запас цвета. И если говорить о стыке задач современного искусства с традициями народного творчества, то Русу-Чобан в то лето коснулась ладонями самой острой точки в этом стыке...

— Ну как вам наш театр?

И когда мы говорили о театре, о «Проделках Скапена», из-за стены полотен появляется вдруг лицо Карачобану — того самого Карачобану, который вчера создавал образ Арганта. Да, это не Карачобану — это образ его — полуметровый лик, синий и плоский, с черным цыганским вихром и

застенчивой улыбкой. И Русу-Чобан говорит:

— Это маска. Мой муж делает такие маски.

Из-за маски выходит художник Г. Саинчук.

И мы говорим о том, что маска — это образ, и без образа все провалится. В любом другом искусстве очень ловко можно подделать изображение под образ; много лет пройдет, но никто не разглядит жульничества.

И, повесив синий образ Карачобану на гвоздик, Саинчук сказал озабоченно:

— Ну, как вам наш театр?

ДЕНЬ ВТОРОЙ

Той осенью, о которой идет речь, кишиневцы, казалось, любили «Лучафэрул» крепче, чем обычно, и любовь эта объединила и связала зрителей

самых разных. И совсем незнакомый человек подходил на улице и спрашивал:

— Простите, ну как вам наш театр?

В эту пору года молодежь была оживлена, во всех творческих кишиневцах было что-то ожидательное — как у детей перед Новым годом. То ли каждый художник ждал, что напишется сейчас наконец главная его картина. То ли каждый актер верил, что завтра дадут самую главную и самую желанную роль. То же было и с молодыми поэтами — как раз открывался клуб молодых поэтов.

Никто не знал толком, как открываются клубы молодых поэтов; казенный стол, графин и кумачовая скатерть сразу вселили замешательство и смущение. Но ничто не могло задавить южного темперамента. Спорили о том, правомерно ли Андрея Лупана сравнивать с Бернсом, и переговаривались по-семейному через весь зал:

— Лотяну! Слезай с подоконника, иди читай свой стих!

— Не могу, — на весь зал кричит золотобородый Лотяну, поэт — художник — режиссер и еще кто-то. — Не могу! Сегодня из Орхея приехал! Простудился на съемках, охрип и стихи забыл!

— А белая лошадь ваша жива еще в Орхее?

— Жива.

— Товарищи, к порядку!

В ту осень молодежь ждала от «Лучафэрула» особенно много. Чего же? Каждый называл это по-своему: кто новаторством, кто современностью, кто мастерством.

И в «Лучафэрул» пришел спектакль, сопряженный со всеми этими ожиданиями: «Дети и яблоки» — произведение местного автора К. Кондри, названное «горькая комедия». Сюжет довольно прост и достаточно комедийен. Деляга и хищник Бережан, забитый и покорный сын и взбаломшная дочь Лаура. Павел Чуря — бригадир бригады коммунистического труда и комедийный жених Лауры, фельдшер Бобыркэ. В саду зреют яблоки, а дети растут. Яблоки можно продать, а детей нет, и под благотворным влиянием Павла дети уходят из дома. Чего ж еще! Ставь и играй в свое удовольствие. Но спектакль не ставился и не сыгрывался. Он просачивался сквозь пальцы, оставляя тусклый след обычности.

Тогда и внесли в спектакль нечто новое и даже необходимое, рожденное тут же, на плоской, как портсигар, сцене, импровизированное и придуманное. Спектакль начинался с эпизодического мальчишки, которому написали монолог. Мальчишка (В. Григорьева) рассказал про пьесу, про героев, про мастерство и про отношение к пьесе таких категорий, как плюс и минус.

Вводный монолог сразу поставил все на свои места: он откровенно вывел скрытый прием наружу и придал спектаклю некий «сторонний взгляд», который помог решить пьесу куда объемнее, а также определил отношение театра к ней.

Лаура (Катя Малкоч) должна быть, по замыслу автора, очаровательной и взбалмошной. Она и вытаскивала сразу на сцену ворох очарования. И это был так тонко и кокетливо поданный «национальный тип красоты», что под его напором знак минус, отведенный ей автором, дрогнул, проломился и обесценился.

Унгуряну отметил Бережана печатью смешной ограниченности; но и его минус, хоть и не обесценился, а, во всяком случае, окрасился чем-то человечески обаятельным — человек ведь! Его жадность была нелепа и никчемна, а когда он во гневе подымал кулаки, чтобы бушевать, сокрушать и подавлять, специфика жанра, к которой актер относился с большой чуткостью, брала верх, и огромные руки, опускаясь, рисовали что-то беспомощное, просительное и смешное.

Фэнел (Д. Фусу) сидел при этом почти все время на садовой лестнице, читал учебник и подавал реплики, редкие и незначительные, но они падали сверху, как спелые яблоки (куда уж лучше похвалить актера!)

И, наконец, Павел Чуря (В. Константинов) держался независимо от всех вообще (и даже от комедии — он был некомедиен), но проявлял при этом столько великолепного такта к неожиданному образу своему в комедии, что спектакль эта неожиданность только обогатила. А в конце и очень помогла.

Приходит черед лучшей сцене спектакля: Лаура уволокла в загс Павла Чурю, а тут приехал Бобыркэ. Домочадцы стоят шеренгой у калитки, в священном столбняке обывателей, потрясенных экстраординарностью, а из-за сцены невидимая, но всемогущая рука передает по конвейеру коробки с тортами — и каждая коробка, перебираясь из рук в руки, меняет характер происходящего, и все из шутки вырастает в юмор, потом в сарказм, потом в гротеск.

А где же сам Бобыркэ? Но Унгуряну, повинувшись чувству такта и меры, говорит: «Ну уж нет, Бобыркэ мы отложим до следующего акта». Все идет своим чередом и грозит перебором, но в какой-то момент — момент комедийный и гротескный — Бережан останавливается как вкопанный: «Стойте! Но ведь мы играем горькую комедию!» Пауза. И тотчас действие яростно кипит дальше.

Но вот тетя Вета (Е. Тодорашко) принимается, в который раз, за свой рассказ о женихе. Смешок



Екатерина Малкоч — Лаура («Дети и яблоки»)

в зале — и все растерянно смолкло. Вета озарена светлым и грустным воспоминанием, и на сцену прокрадывается горечь.

Дети ушли от Бережана. И когда проходит мимо мальчик, он сам протягивает ему яблоко: «Возьми». «Подойди». «Не бойся».

Все замирает. Тягостно и неумело, впервые отдает Бережан. Но мальчишка убегает.

Горькая комедия кончается. В ней много житейской горечи. Но под конец все-таки скользит по сцене с лица на лицо грустная улыбка — ведь это была комедия!

Да, но почему же скрытый драматургический прием, выведенный наружу, так «осовременил» пьесу? Может быть, потому, что перед спектаклем он разоблачил себя и старые, как мир, способы трактовки миллион пьес, и это само собой вызвало необходимость искать способы свои и совсем новые?

Кто-то из актеров спросил:

— А вы поняли, что нам нельзя было играть ее без этого самого...

— Без вскрытого приема?

— Ага.

Но все тот же упрек, и на сей раз он серьезнее: где-то в безграничной своей природной грации теряют они рисунок роли — первоначальный и строгий. Мизансцены, если приглядеться, легко смазываются. Особенно у Кати Малкоч (Лауры); сквозь милую импровизацию проступает в конце концов беда, которая характерна почти для всех: не фиксируют жеста.

Фира Греку, молдавская керамистка, после неизменного: ну как вам наш театр? — спросила тотчас же как раз об этом. Что делать, ну вот не фиксируют — и все.

— Прямо как молдавский орнамент. Рисуют в деревнях на стене цветок и тут же начинают импровизировать. У всех орнаменты как орнаменты — четки, отбрасывают случайное, закрепляют закономерное, а наши тысячу раз нарисуют и тысячу раз — импровизация.

Рисуют эти орнаменты на хатах деревенские женщины, движения их легки, а в крови живут ритмы древних песен и плясок времен Овидия. И эти античные ритмы, дремавшие в предках, проявились вдруг неожиданно и ярко во всем облике Екатерины Малкоч.

Из глубины молдавской земли, из толщи веков, из истории народа тянутся глубокие корни в театр «Лучафэрул».

Но почему-то, когда юные щукинские выпускники прибыли в Кишинев в качестве актеров юного театра, нельзя сказать, чтобы театры — старшие братья, кишиневские старожилы встретили юного

брата свежезаколотым тельцом или хотя бы хлебом. Родственные отношения начались с изрядной порции соли.

И ДНИ ДРУГИЕ

В другие дни пришел черед трагедии.

Драма румынского драматурга А. Миродана «Автор умрет сегодня». Постановка И. Толчанова, их учителя еще со времен училища. Толчанов — страстный энтузиаст «Лучафэрула», возлагающий на театр большие надежды и убежденный, что это и есть живое продолжение дела Вахтангова, — приезжал в Кишинев ставить спектакль. Но приезды коротки, а работа велика, и спектакль труден. Ассистировал Унгуриану, но ведь и он уезжает все время в Москву.

Эта пьеса, по сути дела, отягощена третьим актом, и задачи спектакля резко запутываются. Трижды приговоренный к смерти выживает — три кульминационные точки, но ни одна не приносит желанной развязки, столь необходимой в решении элементарной театральной задачи.

Сцена обрамлена серыми газетами (сенсация!), за рамой газет открывалась камера с двумя преступниками, один из которых (И. Шкуря) был трагичен, трагичен страстно и бурно. В нем просыпались порывы отчаяния всякий раз, когда его приговаривали к электрическому стулу. Кроме того, его посетила любовь. Призрак электрического стула появлялся перед ним неизменно, а любовь к Диане поначалу не встречала ответа, но он нигде не терял своего человеческого лица — среди лиц нечеловеческих, лиц — символов общественных пороков Америки.

Там, где это было в нем, колебались все рамки. Рамки газетной сенсации — в оформлении, рамки пьесы-боевика — в драматургии и, наконец, рамки условности в выборе места действия, и частная беда, приключившаяся с преступником, выходила из всех этих границ и приобретала робкие черты несмелого обобщения, но все-таки обобщения.

Диана (В. Избещук), «девушка в голубом», пожалуй, лучше, чем кто бы то ни было, продиралась сквозь трудности и неясности драмы — линия ее была круто самостоятельна; и все низменные отношения вокруг теряли рядом с ней схематичную и несколько наивную простоту, и выяснялось, что все не так просто, как о том написано в агитдраме.

Но если Шкуря восполнял схематичность пьесы человеческими страстями, а Избещук — ожесточенной правдивостью природы, то Карачобану отдал в распоряжение карманника Джо столько доброжелательства, что оно заполнило пустоту в драматической конструкции отношений — там, где пола-

гаются у людей любовь к ближнему и добро. Лицо его хранит печать туповатой хитрости, сквозь которую проступает профессиональная гордость, а уж сквозь нее — скромная и озабоченная радость: помог Чериллу!

Что же касается лагеря, одержимого жаждой наживы и движимого любовью к сенсации, то их несколько обесценивало и смешивало между собой наивное представление обо всех них — о бизнесмене-покупателе, о продажном священнике, у которого нет ничего святого, и о продажном начальнике тюрьмы, у которого тоже нет ничего святого. И хотя каждый из актеров от всей души вживался в свой образ «изнутри», часто получалось так, что образ обволакивало снаружи в сложившееся твердое представление о том, каким обязательно должен быть католический священник или начальник тюрьмы.

Есть еще в спектакле аритмия, перебои пульса — где-то темп убыстряется, нагнетается и закручивается таким стремительным вихрем, что следующие обычные сцены кажутся результатом замедленной съемки. Только однажды энергичный ритм этот упруг и полон — он истинно нужен и не сбивает с такта, когда появляется журналистка (Н. Дони). По дороге Джо, одержимый неукротимым интересом к чужому имуществу, украл у нее платье, и она появляется в костюме непривычном для нашей сцены. Но так сильна ее внутренняя невозмутимость, так одержима она сенсационной беседой, что в конце концов зритель через минуту обращает внимание на неточность ее туалета, не больше, чем она сама. И, несмотря на некую провинциальную суетливость, которую так и хочется стереть с этого «блестящего» образа, как пыль с рояля, в ней есть нечто важное: сенсация ее не вычитана и не принята с чужих слов. Сенсация — ее суть, и суть эта стала живой тканью и выросла в человеческое существо.

Мы много говорили о Миродане и спорили. В вопросе о праве образа на предвзятую штампованность мнения разделились. Кто-то говорил, что штамповка помогает определиться. На что



«Автор умрет сегодня». Диана — В. Избещук. Черилл — И. Шкура

живо возразил Тодоров, актер быстрый и серьезный, ссылаясь на статью об одной учительнице, которая запретила употреблять ученикам шаблонные слова и затасканные термины, — и ничего, ученики не потерялись, освоились.

— Как бы бесштампная жизнь не превратилась у них в штамп! — сказал кто-то.

И все засмеялись. Смеются они так, будто все время внутренне готовы улыбнуться, да никак не получается, мешают обстоятельства. Обстоятельства действительно все время мешают. Жизнь у них чрезмерно трудная, что ни шаг, то трудности, и они спрашивают про трудности, оттого что во-

прос — вежливая и изысканная форма, в которой можно сообщить о трудностях своих, не жалуясь; например:

— Как вы думаете, можно играть на такой сцене?

Или вопрос художника Николая Алексеевича Алентьева, который спрашивает после каждого спектакля:

— Как по-вашему, можно ставить декорацию в таких условиях?

В те дни готовили «Чужого ребенка», классического «Чужого ребенка» — режиссерского любимца, которого надо осовременить.

Решено поэтому общими усилиями декорацию механизировать — два дачных крылечка будут ездить на самокатах. Самокаты уже куплены в универмаге.

В глазах актеров вспыхнул тайный огонек, и один из них вскочил на самокат и поехал с грохотом по кабинету Леонида Григорьевича Мурсы, оправдываясь при этом, что самокат надежный, декорацию выдержит, а прятать его под холстиной жалко.

Но современность? Как с ней? Как «Чужого ребенка» сделать сегодняшним? Началу шкваркинскому решено предпослать начало лучафэрулское: все они соберутся вместе, а костюмерша будет раздавать им символический реквизит и символические атрибуты: например дикарю-мещанину — камень в руки и т. д.

Но это было потом.

В день, когда я пришла на репетицию, было еще больше раздумий и недоумений. Фусу сидел в углу, зажмурившись и обхватив голову руками так, словно ограждал ее от суетных мирских шумов и бережно ждал, когда там, в голове его, родится единственное и точное попадание в образ, которого каждый ищет своим способом. (Леонид Григорьевич рассказывал, что в пьесе одной Фусу играл старика. Походку перенял у театрального сторожа и сапоги соответственно потребовал те же — никаких имитаций. Театр и купил эти сапоги, хлопотно оформив товарно-денежные отношения со сторожем через комиссионный.)

Завлит Павел Савин тихо и сосредоточенно разглядывал текст. Замечания его часты и коротки и непонятно придирчивы. Спрашиваю, не поисками ли современности объясняется такое количество замечаний? Он ответил просто:

— Да. Язык.

Язык здесь на положении особом. Савин требует от языка блистательности, отточенности, интеллигентности. Но разве подчеркнутое внимание к культуре родного языка — не требование современности? И Павел говорит, не спеша выбирая

слова, а иногда вежливо предоставляя несколько разных, но похожих слов — на вкус и выбор собеседника. Кроме того, он истинный ценитель не только слов, но и пауз, и молчание его каким-то образом является продолжением разговора о том, что язык и смысл отнюдь не всегда соответствуют друг другу и что потеря наикратчайшей связи между ними повергла человечество в целый ряд неприятностей. И что, конечно, нужно искать слов, наиболее точных для своих мыслей. Выясняется, что знает он множество языков, в том числе и санскрит.

— Но для чего?

— Читать и думать, конечно!

Поиски «своего» языка, на котором легче думать и единственно возможно выразить себя, — это ли не задача современного искусства?

ПРОЩАНИЕ

Молдавский театр драмы рискнул наконец (пятнадцатым по счету) поставить «Каса маре». Каса маре для молдаванина — это не только дом отчий. Это название притягивает к себе самую суть самих понятий, связанных с родиной, с родной деревней, с родным углом.

Смотреть «Каса маре» в «старший театр» приходят Нина Дони, Карачобану и Павел Савин. Пьеса эта поставлена в интерьере прозрачном, кружевном и помпезном — неплохо, но очень не по-молдавски. Так представляют себе, наверное, Молдавию где-нибудь в Туле. Только не в Молдавии! Спектакль лиричен, мелодраматичен и добротен, грубая проза жизни олицетворялась в этом кружевном интерьере тремя доподлинно базарными бабами — в настоящих блестящих калошах и засаленных поддевках. Здесь и проходила повесть о поздней любви и о том, как сердечная печаль побеждается другими радостями жизни. Все это было профессионально, отвечало поставленной сценической задаче. Задача же была поставлена небольшая. Не очень трудная — мелодраматическая.

А каса маре? Маленькая каса маре, в которой созревает величайшая тема, терзавшая искусство со времен Пер Гюнта и много раньше? Женщина рождена, чтобы убрать свою каса маре, и это так же много, как родиться для того, чтобы зажечь первый очаг или ждать Пера Гюнта на пороге норвежской хижины. И сквозь все тяготы, и войны, и горечи — упорная вера в то, что назначение ее — убрать своими руками свою каса маре.

Актеры «Лучафэрула», которые пришли посмотреть спектакль, — знают, что каса маре — маленькая беленькая хата среди белых яблонь — сама

становится частью живой природы. Внутри дома приносят цветы и ветки, стены красят синькой в цвет неба, а на пол бросают травы. Часть мира вносят внутрь каса маре: «мой дом, и мир мой, и сад мой».

В каждом народе живет стремление к координации в пространстве, а в искусстве из века в век поднимается вопрос о месте действия. Когда воздвигали Троянскую колонну, римские скульпторы высекли на барельефе изображение дакского жилища. В деревнях Молдавии тип этих жилищ, приветливых и доверчивых, сохранился до сих пор. Это и есть каса маре.

«Каса маре» в молдавском театре была не та каса маре. Лучафэрулцы на этот счет не злорадствовали и даже не отгораживались внутренне от чужого спектакля театрально-цеховой замкнутостью. Они глядели в кружевной интерьер доверчиво и напряженно и разом обрадовались, когда разорвалась вдруг мелодрама и в томительную паузу вступил старец (А. Плацында), глухой старец, а потому и не слышавший всего предыдущего и мелодраматического. Он тихо сказал свою короткую речь-реплику, обращенную к дочери и Павэлаке, а точнее в пространство между ними, заполненное их безрассудной любовью. Это был большой актер — и все из «Лучафэрула» просветлели в

своих улыбках и заговорили шепотом о том, как это хорошо получилось.

Для меня же не столько важен был сравнительный анализ спектаклей в «Лучафэруле» и здесь, сколько разница в публике, в отношении к публике, а также в ее отношении к театру.

Приходя в «Лучафэрул», люди, вообще не театральные и неподготовленные, принимают новое и сложное для них.

Здесь, в театре драмы, публика была готова к мелодраме, подготовлена и воспитана для нее. Более того, театр заботливо оберегал эти воспитанные им же вкусы, и публика гуляла в фойе, ела пирожные, заглядывала в стеклянные ящики с макетами и раздумывала, из чего сделано. Гула не было. Было шарканье, шепот, шелест, но театрального счастливого гула не было.

Вот и все. Наутро «Лучафэрул» собирался в Москву, на гастроли в Кремлевский театр и радовался. Я тоже собиралась в Москву.

Мы ехали в Москву с разницей во времени на несколько месяцев. Был ноябрь, и я вычисляла, сколько осталось до марта, чтобы еще раз посмотреть «Скапена». И все остальное, конечно, но «Скапен» — первое впечатление, а первые впечатления всегда точнее и благодарнее.

Фото Ю. Грачева





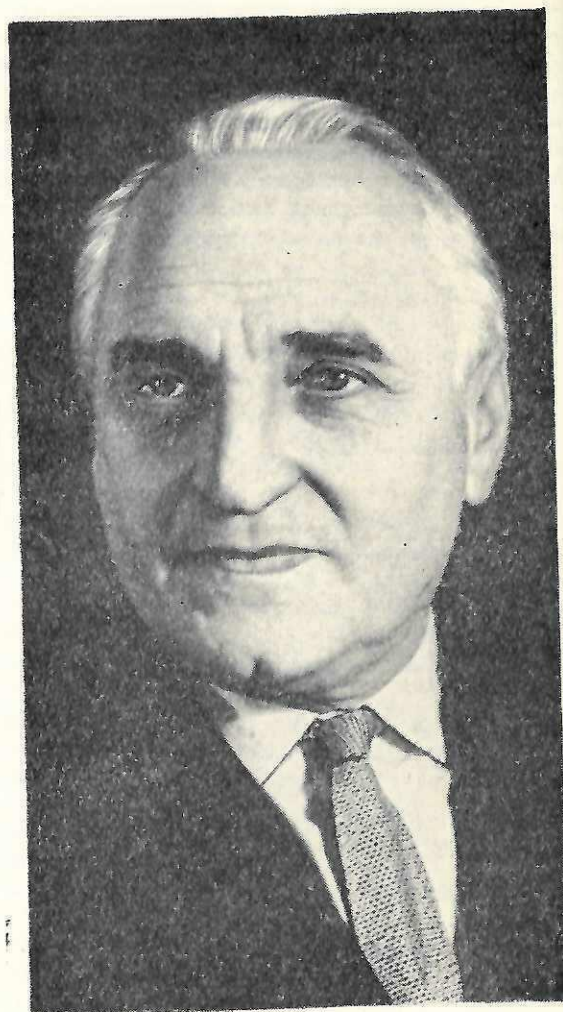
МАСТЕРА

Н. Данилов

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ В ОДНОМ ТЕАТРЕ

Кто в Воронеже не знает заслуженного артиста республики Шкурского? Многие помнят его еще в те далекие годы, когда Владимир Иванович, впервые появившись на сцене в роли графа Альмавивы («Женитьба Фигаро»), сразу привлек внимание непринужденностью, изяществом, умением как бы жить на сцене.

Актер с головы до ног — такое ощущение невольно создавалось при встрече с ним, и не столько на сцене, сколько в жизни, благодаря органически присущей ему артистичности и умению никогда не забывать о своей профессии. За двадцать семь лет близкого знакомства с Владимиром Ивановичем я ни разу не видел его небритым или небрежно одетым. Даже в трудные дни войны, во время эвакуации театра, когда большинство одевалось во что попало и походило бог весть на кого, он умудрялся выглядеть таким же элегантным артистом, как и в довоенные и послевоенные годы. Но дело, конечно, не только в умении сохранить внешнюю форму, глав-



Владимир Иванович Шкурский

ное в том, что вместе с ней Владимир Иванович всегда сохранял ту внутреннюю самодисциплину и ту верность своему делу, без которых не проработаешь тридцать лет в одном театре и не сохранишь при этом любовь зрителей.

По старым театральным амплуа артист Шкурский, вероятно, числился бы «фатом». В его репертуаре были и Кречинский, и Агишин из «Женитьбы Белугина», и Дульчин из «Последней жертвы», и Ашметьев из «Дикарки», и Телятев из «Бешеных денег»... Если в пьесе встречалась роль светского человека, легко скользящего по жизни, покоряющего и разбивающего женские сердца, ее, не задумываясь, поручали В. И. Шкурскому, и он так легко и свободно появлялся на сцене во фраке и цилиндре, так непринужденно болтал и шутил, будто бы всю жизнь только тем и занимался, что порхал по паркетам великосветских гостиных. Невольно возникает вопрос: откуда появилась у советского артиста, начавшего свой творческий путь в 20-х годах, умение так хорошо носить фрак, так

В ту пору новые пьесы советских драматургов все шире и прочнее входили в репертуар театра, классика должна была потесниться, чтобы дать место новым темам и новым современным героям. Казалось бы, что делать в этом новом репертуаре актеру, успевшему проявить себя в устаревшем амплуа фатов? Переучиваться на «социальных героев», пытаться играть рабочих и колхозников? Невозможности в этом не было — сценические возможности артиста далеко выходили за рамки одного амплуа, да и в новых пьесах о современной действительности можно было найти немало характеров, для театрального воплощения которых у Шкурского были все данные.

По существу, он всегда был характерным актером, и это давало ему возможность с одинаковым успехом играть и настоящих аристократов и аристократов в кавычках, например графа Альмавиву и жулика Лимона в погодинских «Аристократах». Большое чувство юмора и способность подмечать комическое в жизни открывало перед ним путь к ши-



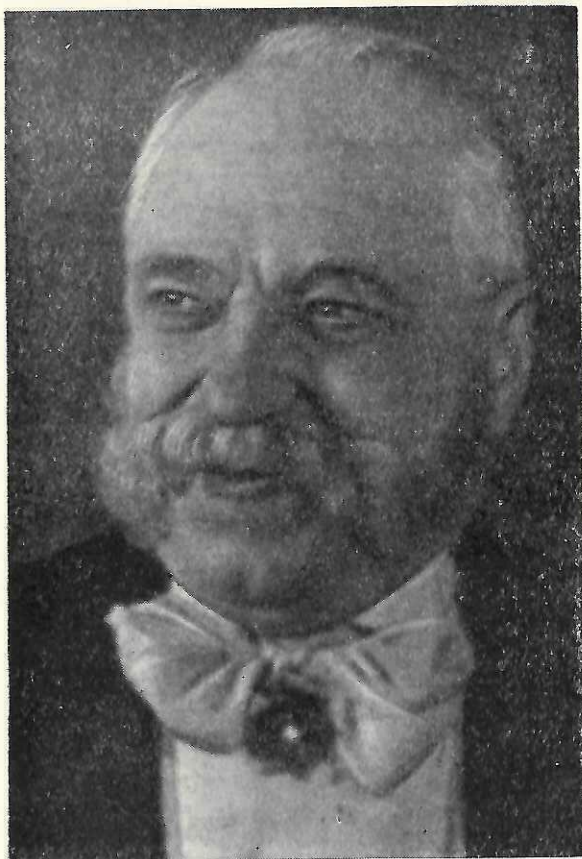
В. Шкурский в ролях Репетилова, Стесселя и Телятева

ловко обращаться с цилиндром, перчатками и тростью, где и когда усвоил он грацию светских манер и легкость светского тона? Конечно, все это стоило большого труда, требовало острой наблюдательности и восприимчивости еще в юношеские годы, когда реалист, а затем студент Одесского университета, Владимир Шкурский делал первые шаги на любительской, студийной и профессиональной сцене. Ведь в то время в Одессе и Киеве, где начиналась его актерская карьера, еще можно было встретить не утративших светского лоска потомков кречинских и телятевых. Кроме того, ему не раз приходилось видеть, да и выступать на сцене с крупными мастерами дореволюционного русского театра, у которых было чему поучиться молодому актеру, обладавшему всеми сценическими данными для того, чтобы со временем появиться на сцене в образах Кречинского или Телятева.

Надо сказать, что время это настало очень скоро, и в 1933 году В. И. Шкурский приехал в Воронеж уже вполне сформировавшимся актером и по праву занял ведущее положение в труппе Большого советского театра (так назывался тогда Воронежский драматический театр), насчитывавшей в то время в своих рядах таких талантливых актеров, как З. Чекмасова, Г. Васильев, А. Поляков, Г. Шебуев и другие.

рокому кругу ролей в классическом и современном репертуаре. А когда Владимиру Ивановичу пришлось играть своих современников и сверстников из среды советской интеллигенции, склонных к эталому легкому фатовству и донжуанству, у него не было соперников в Воронежском театре. Мне до сих пор помнятся, хотя и прошло уже больше двадцати лет, интонации, звучавшие в разговоре Туманского с интересовавшей его женщиной в спектакле «Машенька».

Большое место в творческой жизни В. И. Шкурского, особенно в 30-х и 40-х годах, занимали горьковские образы. В «На дне» он играл Барона. В первой постановке «Егора Булычова и других» на воронежской сцене ему была поручена роль Звонцова, и он с большим знанием времени и среды создал чрезвычайно живой образ либеральничавшего дельца-адвоката. А через двадцать семь лет, в новом спектакле «Булычова», появился на сцене уже в лиловой атласной рясе попа Павлина, найдя для него новые, еще не примелькавшиеся краски. В его исполнении Павлин никак не походил на обычных глуповатых, обязательно толстых и прожорливых театральных попов. Это была тонкая bestia — образованный и дальновидный делец, дипломат в рясе. Недаром у него на груди поблескивал академический значок, а из-под широченных рукавов щеголь-



В. Шкурский в роли Тычкова («Обрыв»)

ской рясы сверкали белоснежные крахмальные манжеты.

Среди других горьковских ролей Шкурского хорошо запомнился Александр Коломийцев в «Последних». Достойный сын своего отца, отставленного от должности полицеймейстера, которого, кстати сказать, в этом спектакле великолепно играл Г. Васильев, Александр с первого выхода на сцену поражал ничем не прикрытым цинизмом. Из-под респектабельной внешности вылощенного молодого человека все время пробивалось такое хамство, перед которым невольно пасовали все окружающие. А через год мы увидели исправника в «Варварах», изрядно потускневшего и обрюзгшего уездного бонвивана. Таким, вероятно, должен был стать Александр Коломийцев, прослужив несколько лет в провинции и потеряв надежду сделать карьеру.

Даже при беглом знакомстве с помощником присяжного поверенного Замысловым — одним из горьковских «дачников» — не оставалось сомнения, что этот, на первый взгляд легкомысленный и не лишенный обаятельности молодой человек, со временем превратится в своего рода Звонцова, что ничего доброго ждать от него не приходится.

Какую бы роль ни играет Шкурский, он всегда проявляет большую заботу о внешнем облике своих героев. Его волнуют не только грим, парик

и костюм, но и цвет галстука и перчаток. Он не наденет, как это часто делают теперь многие актеры, орден, которого никак не мог по своему чину и званию получить тот или иной изображаемый им офицер или чиновник. Владимир Иванович причиняет немало беспокойства костюмерам и реквизиторам, но и они в конечном счете получают удовольствие от того, как точно подобраны все, даже незначительные детали костюма, все мелочи, необходимые для создания внешнего образа. Блестящим примером такой тщательной разработки роли не только по линии действия и развития характера, но и внешнего облика и манер были созданные В. И. Шкурским образы Штубе в «Разломе» и Стесселя в «Порт-Артуре». Оба они, безусловно, принадлежат к числу его лучших работ за последнее десятилетие.

Кичащийся своим потомственным дворянством остзеец фон Штубе был в исполнении Шкурского именно «моряком с Елагинской стороны, лейтенантом от Кюба и Донона», как презрительно называл его капитан Берсенов. Все в этом вылощенном офицере говорило о том, что никакой бури ему не вынести и ни в каком бою не победить, как бы ни велика была его злоба против тех, кто ломал все привычные для него устои жизни. И с каждой новой сценой, хотя ненависть его все более и более возрастала, он терял и самоуверенность и внешний лоск, пока наконец перед лицом смерти не раскрывалось во всей наготу его полное ничтожество.

Стесселя Шкурский играл так, что не трудно было догадаться: главное для этого выхолщенного, самодовольного барина в военном сюртуке — его личное благополучие и покой. Родина, армия, честь — все это только слова, лишённые для него какого бы то ни было реального содержания. То ли дело хороший обед или ужин, потерять их куда страшнее, чем отданную под его командование крепость и тысячи солдатских жизней. Стессель у Шкурского был не то что бы глуп, скорее мелок и ограничен. Жутко становилось от мысли, что такому человеку доверена оборона русских рубежей. Но с внешней стороны все в нем было внушительно и импозантно, он умел казаться значительным лицом, пока не сталкивался с превосходящей его силой — собственной супругой и великим князем Кириллом у себя дома и японцами на фронте. Как ничтожен становился он на батарее капитана Борейко, очутившись в момент реальной опасности рядом с презираемыми им солдатами. Эту роль Шкурский сыграл более ста раз, и краски ее ничуть не потускнели. Очевидно, образ был построен на крепком фундаменте глубокого проникновения в его внутреннее существо и точно выверенной внешней формы. Впрочем, можно сказать, что это характеризует все лучшие работы В. И. Шкурского, среди которых нельзя не вспомнить исключительно четко и остро очерченный образ генерала Загрянского в инсценировке «Игрока» Ф. М. Достоевского.

Почти все роли, о которых я говорил до сих пор, принадлежат к числу так называемых отрицательных ролей. Так уж сложилась актерская жизнь Владимира Ивановича, что «положительных героев» ему играть почти не приходилось. А зрители куда больше любят тех актеров, которые появляются на сцене со словами любви и правды на устах и совершают поступки, достойные восхищения и подражания. Гораздо легче завоевать симпатии и признание в ролях Незнамова или Фердинанда, чем Миловзорова или Штубе, а именно эти последние роли играл

Шкурский. И тем не менее зрители всегда любили и любят его. Этим он обязан, вероятно, не только своему актерскому мастерству (мастерство чаще замечают критики), но главным образом заразительности сценического обаяния, которое может проявиться и в ролях, далеких от тех, что принято считать «положительными». Вряд ли кто-нибудь найдет «пример, достойный подражания», в Телятеве из «Бешеных денег», а сколько хорошего, веселого, радостного смеха и, что греха таить, сочувствия вызывал Шкурский, играя еще в недавние дни этого неунывающего господина, лишенного средств к существованию, но не допускающего и мысли о возможности трудовой жизни и убежденного в том, что такие, как он, в Москве не пропадут. Вот роль, в которой в полной мере проявилось и комедийное мастерство артиста, и его сценическое обаяние, и чувство юмора, и умение носить фрак и цилиндр, целовать дамам ручки, подносить букеты.

Но бывают и такие роли, когда главная задача актера заключается в том, чтобы вызвать лишь ненависть зрителей к изображаемому им лицу. Особенно много их приходилось играть Шкурскому в военные и первые послевоенные годы. Роли немецких офицеров и генералов тогда, как правило, попадали в его руки. Объяснялось это, очевидно, тем, что он умеет казаться на сцене не русским человеком, хорошо владеет любым национальным акцентом и, кроме того, может, когда требуется, быть

холодным, резким и сухим. В таких ролях мы видели Шкурского в «Нашествии» Л. Леонова, в «Сильных духом» Д. Медведева и А. Гребнева в инсценировке «Молодой гвардии» А. Фадеева и в ряде других пьес. Вряд ли работа над этими часто похожими ролями приносила удовольствие артисту. Но, понимая необходимость и этой работы, он относился к ней с обычной для него тщательностью и заинтересованностью и находил для каждого очередного фашиста хотя бы своеобразные внешние черты. А в те же годы он подготовил Репетилова в «Горе от ума» и Гаева в «Вишневом саде», принесших ему и большое творческое удовлетворение и успех.

Была в его репертуаре тогда и роль, на первый взгляд никак не вязавшаяся с представлением о его творческом облике. В «Кремлевских курантах» он играл роль Феликса Дзержинского. Играл просто, убедительно, правдиво. Это еще раз подтвердило, что Шкурский — актер больших возможностей.

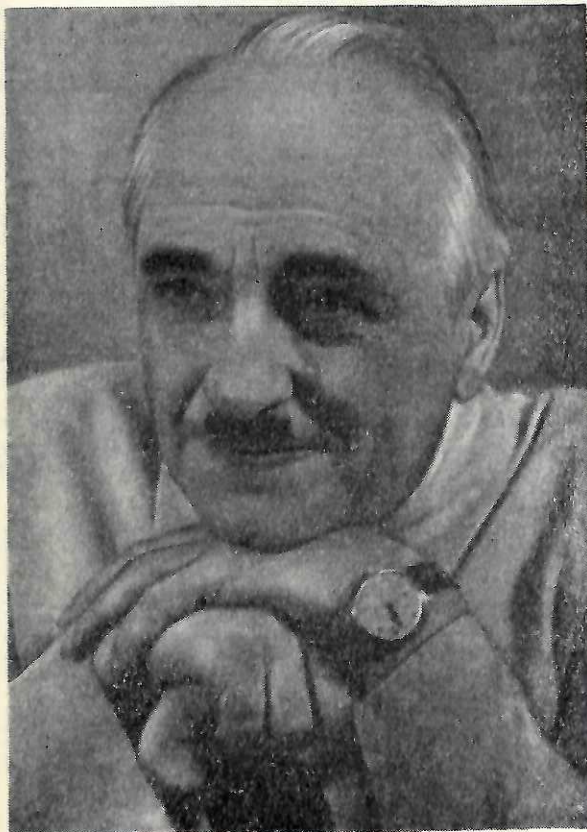
Шли годы, а В. И. Шкурский, наращивая опыт и мастерство, оставался все таким же легким и подвижным, каким он пришел на воронежскую сцену в 1933 году. Прожитые годы, казалось, не коснулись его. В чем же заключался секрет такой продолжительной молодости? Я думаю, что прежде всего в самом характере Владимира Ивановича, в его любви к жизни, в широком кругу его интересов, в способности увлекаться самыми разнообразными делами. Его интересовали и симфонические концерты, и бега, и цирк. Он не пропускал ни одной выставки картин, ни одной театральной премьеры, ни одного нового, интересного кинофильма.

Но, кажется, самым большим его увлечением всегда был спорт. Летом — моторная лодка и игра в теннис, зимой — фигурное катание на коньках. Фигурным катанием он увлекался особенно рьяно, был горячим пропагандистом его в Воронеже и по праву считался лучшим фигуристом. Что же удивительного в том, что и сейчас он превосходно танцует!

Значительное место в жизни В. И. Шкурского всегда занимала работа на эстраде. Он любит этот вид искусства и знает в нем толк. Во время войны в прифронтовом Воронеже и после освобождения его от фашистских захватчиков он возглавлял эстрадный театр миниатюр. Думается, что работа на эстраде не только никогда не мешала его работе в драматическом театре, но, наоборот, помогала ей. Она давала умение в короткой сценке, несколькими лаконичными чертами передать самое главное и существенное в изображаемом характере. Недаром Шкурский так мастерски играет эпизодические роли. Вспомним хотя бы пьяного Якова Трошина в «Детях солнца» или его появление в роли одного из нэпманов, организаторов маргаринового завода, в спектакле «Третья, патетическая» Н. Погодина.

Можно было бы еще многое рассказать о прошлой работе В. И. Шкурского, но, пожалуй, интереснее обратиться к сегодняшним дням его жизни в театре, в том самом Воронежском государственном драматическом театре имени Алексея Кольцова, которому отданы тридцать лет его творческого труда.

Не бывает такого дня, чтобы его нельзя было увидеть в театре. Если он не занят вечером в спектакле, то утром обязательно будет на репетиции. Кроме того, в здании театра помещается правление Воронежского отделения ВТО, ответственным секретарем которого уже не один год является Владимир



В. Шкурский в роли Шварца («Потерянный сын»)

Иванович. Этой общественной работе он отдает много сил и энергии, так же как и работе в военно-шефской комиссии профсоюза работников культуры, которой он руководит чуть ли не двадцать лет. Если вы спросите его при встрече, удовлетворен ли он своей работой в театре, то, конечно, услышите в ответ, что работы у него недостаточно, и вам придется согласиться с ним, так как бесспорно в его силах и возможностях делать в театре гораздо больше того, что он делает сейчас. Из этого вовсе не следует, что его обходят ролями. Просто репертуар последних лет так изобилует пьесами о молодежи, что актерам старшего поколения частенько приходится уступать сцену молодым — героям «Проводов белых ночей», «Современных ребят» и т. п. Тут уж ничего не поделаешь.

Если учесть это обстоятельство, то можно сказать, что В. И. Шкурский за последние три-четыре года сыграл не так уж мало значительных ролей. Это скрипач Армандо в «Сонете Петрарки» Н. Погодина, Репетиллов в «Горе от ума», Кашкин в «Алексее Кольцове» В. Кораблинова, Дорн в «Чайке», Ашметьев в «Дикарке», Джорж Маклей в «Острове Афродиты» А. Парниса, Павлин в «Горе Булычова и других», профессор Барышников в «Четверо под одной крышей» М. Смирновой и М. Крайндель, Шварц в «Потерянном сыне» А. Арбузова, Тычков в «Обрыве» по Гончарову. Этот разнообразный драматургический материал дал возможность артисту широко проявить свои творческие силы, и зрители могли еще и еще раз убедиться в том, как много новых, порой неожиданных красок находит он для каждого нового сценического образа.

Хочется остановиться на двух последних по времени работах Владимира Ивановича, двух человеческих образах, чрезвычайно далеких друг от друга и по их содержанию и по внешней форме.

А. Арбузов назвал свою пьесу мелодрамой. Такое определение жанра, естественно, могло толкнуть актера на создание мелодраматического образа, на обыгрывание контраста человеческой подлости и человеческого страдания Шварца. Вероятно, возможно и такое решение этой роли. Но Шкурский, думается, увидел свою задачу в том, чтобы объяснить закономерность одиночества Шварца, так ярко подчеркнутую в финале, чертами его характера, прежде всего предельным себялюбием и доведенным до цинизма равнодушием к людям. Он не ищет ничего хорошего в Шварце, ни в чем не старается обелить человека, названного автором словом Черный. Да и что доброго можно найти в его биографии? Можно только объяснить, как сложился такой

характер, и артист использует все средства для того, чтобы сделать это. И очень скоро зрители начинают видеть не только сегодняшнего Шварца, но и того, который еще в 1911 году играл в рулетку в Монте-Карло, а потом ездил на курорты, соблазнял и бросил женщин, оставляя себе на память их фотографии, видит его «безупречную» служебную деятельность, представляют его играющим в преферанс, выпивающим в одиночестве и обдумывающим очередную подлость ближнему, себе на пользу. Все это достигается артистом удивительной достоверностью поведения Шварца. Его манерой держаться в обществе, разговаривать с людьми, даже кланяться или закуривать папиросу. Все это не наше, чужое, сохраненное от прошлого. И поэтому его человеческие чувства (в сущности говоря, мы видим только одно — страх полного одиночества, великолепно переданный в ночном разговоре пьяного Шварца с выпущенным из спичечной коробки жуком) не может вызвать в нас сострадания. Вместе с действующими лицами пьесы зрители испытывают лишь чувство облегчения от того, что Шварц ушел из их жизни. Нужны не только талант и актерское мастерство, но и большое знание жизни и людей для того, чтобы сыграть Шварца так, как играет его В. И. Шкурский.

Другая роль — совсем небольшая, но чрезвычайно значительная по смысловой социальной нагрузке — Нил Андреич Тычков в инсценировке гончаровского «Обрыва». Тычков — Шкурский появляется на сцене только в одном действии, но не будет преувеличением сказать, что тень его ложится на весь спектакль. Да, это та фигура, с которой вынуждены были считаться все окружающие, и нужна была немалая смелость для того, чтобы сказать ему в лицо всю правду о нем, как это сделала Татьяна Марковна Бережкова. Шкурский достигает этого, рисуя сценический портрет Тычкова немногими, но точными чертами и красками. Величественная поступь, властный голос, деревянный смех, шутки, от которых никому не смешно, а за всем этим — пустота, мрак. Самоуверенность — вот главное, что выражает весь облик этого статского генерала в черном фраке со звездой. И тем разительнее то поражение, которое ему приходится претерпеть.

Каждый день в 11 часов утра раздается в театре звонок, возвещающий начало репетиций, а в 7 часов 30 минут вечера открывается занавес спектакля. И всегда В. И. Шкурский готов к своему выходу на сцену. Всегда в форме. Так же, как и тридцать лет назад, как и все годы, прожитые в театре и для театра.





ТЕЛЕВИ- ЗИОННЫЙ ТЕАТР

Публикуя корреспонденцию режиссера Киевской студии телевидения М. Пилявского, посвященную острым проблемам организационной структуры художественного телевидения, редакция надеется, что статья эта вызовет живой отклик творческих работников телевизионных студий, и они продолжат на страницах нашего журнала обсуждение затронутых вопросов, а возможно, и поспорят с автором.

М. Пилявский

МОИ ЗАБОТЫ

Однажды летом, в не очень поздний час, я возвращался домой. В покрытом вечерней полутьмой колодце двора было пусто. Не светились окна, и спутанные звуки доносились отовсюду. И вдруг... Будто по команде, в доме гроздьями зажигались огни. Появились люди. Они выходили из подъездов, оживленно переговариваясь, смеясь — словом, торопливо заструилась прерванная чем-то обычная вечерняя жизнь.

Что же произошло? А ничего особенного. Просто закончились телевизионные передачи. Я впервые тогда понял, какое же огромное место занимает телевидение в нашей жизни. Впервые, хотя до этого много раз слышал огромные цифры, обозначающие количество телезрителей.

Теперь, когда я сажусь за режиссерский пульт, перед глазами неизменно эта поразившая меня картина вечернего дома. Одно сознание, что в тот момент, когда ты ведешь передачу, твоими глазами смотрят на экран миллионы людей — заставляет особенно волноваться. И каждую секунду передачи чувствуешь себя во власти этих миллионов, доверивших тебе свое время, настроение, часть жизни. И хочется, очень хочется оправдать их ожидания.

В этих заметках я хотел бы рассказать о том, что сегодня мешает мне, режиссеру-практику телевидения.

□

Пути развития моего искусства еще неосмыслены. Поэтому я, как, наверно, и каждый телевизионный режиссер, чувствую себя таким Колумбом, вынужденным самостоятельно открывать телевизионные материки и острова. Подобно Колумбу, я сам должен снаряжать экспедицию. На свой страх и риск, почти вслепую, двигаться в направлении восхода. И, конечно же, сам отвечать за результаты поисков. Еще не создана наука телевидения, нет его теории, не существует раздела эстетики, подобного театро-, кино- и музыковедению. Почти нет людей, посвятивших свою деятельность изучению и формулированию специфических законов телевидения. Нет эстетических норм, характеризующих его художественные достоинства и недостатки. Одним словом, нет телеведения! Мы страдаем от дилетантизма, часто просто тонем в нем. Пестрейшая вкусовщина превратилась в настоящий, жестокий и, я бы сказал, унижительный торроз, мешающий художественному росту телевидения. Анархия и примитивность оценок, одинаково восторженно принимающая и бумажные цветы и целомудренную красу настоящих цветов,—

дезориентирует, обижает, попросту оскорбляет ищущих, творческих людей телевидения. Заставляет наименее стойких из них равняться по безликим, серым, но удостоенным похвал передачам. Вред огромен. Одобрения в адрес безвкусицы, облеченные в пышную обертку, превращают мишуру в эталон художественности. Поскольку у нас еще нет критики и почти нет прессы, возникла и процветает внутриведомственная безапелляционность суждений, определяемая должностью, и только должностью. Это подрезает крылья творчеству, исканиям, беспокойству. Тем более что на непропорциональных путях возможны и естественны неудачи.

Теоретическую работу в телевидении надо начинать немедленно, сейчас же, сию минуту! Пятистрочные отклики на телевизионные передачи, которые в газетах поручают делать сотрудникам отдела информации, не помогают росту нашего мастерства, они оставляют лишь чувство горечи и грустные мысли о тщетности высоких стремлений и бесцельности творческих находок.

□

Я думаю, что поразительное несовершенство организационной структуры телевидения — результат пренебрежительного отношения к его специфике. Ведь что сделали? Ничтоже сумняшеся, механически перенесли на телевидение все организационные формы, существующие в радиовещании. Неправильно это! Поговорка гласит: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Сила воздействия увиденного во много раз превосходит услышанное. Но во много раз сложнее и работа над телевизионной передачей. Она более трудоемка. Режиссеру и актеру приходится много и напряженно трудиться над созданием видимого, зрительного образа. Приходится задумываться над решением задач, которые не могут даже возникнуть перед работниками радио. Тут и скрупулезная внешняя характеристика образа, и материальное окружение действующих лиц. Тут и специфика общения актеров, когда между ними стоит громоздкая съемочная камера. Тут и композиция кадра, ярчайший свет прожекторов и температура студии, ритм монтажных переключений и особое построение мизансцен и, наконец, самое простое требование к исполнителям — знание текста. Наизусть.

Телевидение развивается. Не может не развиваться. Оно молодо и полно сил. Оно не вмещается в радиорамки. А его насильно втискивают в это прокрустово ложе. Я не говорю уже о вопиющем отставании наших вспомогательных це-

хов — декоративного, костюмерного, бутафорского и других.

Мне кажется, что сама система художественного телевидения, где во главе творческого процесса стоит редактор, а не художник, противостоит.

Я не против редактора — только недобросовестный читатель может так подумать. Я за редактора, но на своем месте!

В телевизионных редакциях работает немало умных людей, понимающих свое место в творческом процессе. Сама жизнь рождает формы истинного, а не мнимого сотрудничества между редактором и режиссером. Таких людей среди редакторов не мало, но и не много. И возникают конфликты, мешающие творчеству.

Казалось бы, все ясно.

Редактор — работник письменного стола, призванный уничтожать в рукописи литературные шероховатости, недосмотры, неточности. Редактор должен помогать автору в акцентировании тех или иных идейных положений. Он советчик, помощник, консультант. Он друг автора. Но не более. Редактор не создает самостоятельных художественных ценностей. Он только помогает их рождению. И эта его функция и ответственна и благородна.

Режиссер — организатор творческого процесса. Интерпретатор и толкователь произведения, переводящий литературную основу в другое искусство, руководствующийся в этой работе иными, отличными от литературных, законами. Режиссер вкладывает в это новое, образное создание свою душу. В формах своего искусства он выявляет свое мировоззрение. Режиссер — прежде всего идейный и художественный руководитель коллектива, он создатель новых, самостоятельных художественных ценностей.

Это все азбучные истины в литературно-издательском процессе, в театральном деле, в кино, но приходится их повторять снова в применении к телевидению, потому что в его структуре нарушены именно азбучные истины!

Я отнюдь не склонен преуменьшать огромной роли сценария. Телевизионная драматургия лежит в основе создания передачи, так же как кинодраматургия — в основе создания фильма. Но, право же, чем полноценнее сценарий, тем сложнее и увлекательнее работа над его телевизионным воплощением. И в этом-то случае режиссерская работа много сложнее редакторской. А наша пресловутая структура приводит к тому, что в телевидении на каждого режиссера приходится по два, а то и по три редактора. Как будто редактировать рукопись сценария — более трудоемкий процесс, чем осуществить постановку его. Тем более что

к редактированию и работе с автором неизменно привлекается и режиссер. Я не случайно, говоря о телевидении, вспомнил кинематограф. Ибо, хотя мы уже и декларируем самостоятельное искусство телевидения, все же очень много нитей связывают нас с кино и с театром. Во всяком случае, сегодня, когда телевидение все еще переживает пору затнувшейся юности.

Перелистывая страницы истории отечественной кинематографии,— просто диву даешься, до чего нынешние блуждания молодого телевидения повторяют детские годы кинематографа. Но так ли уж неизбежно это повторение? Неужели нельзя, невозможно трезво учесть опыт кинематографа и сознательно избежать изобретательства телевизионных велосипедов? Неужели у нас в телевидении вместо громоздкого редакторского аппарата нельзя создать сценарные отделы, которые в новом качестве принесут значительно больше пользы. Но организационная схема—закон, и никто не решается переступить его.

Режиссеру в телевидении почти систематически приходится ставить одновременно две-три художественные передачи, из которых каждая требует полной отдачи творческих сил.

Ясно, что телепередача в этом случае получает неполную норму творческих «капиталовложений», и на голубом экране зритель смотрит нечто мало-выразительное. И в который раз возникает разговор о низком художественном качестве телевизионных постановок.

Норм для творческих работников, какие существуют на театре и в кино, на телевидении нет. В этом деле господствует полный произвол, регламентируемый лишь часами вещания.

Думаю, что не требует доказательств утверждение: подготовка художественной передачи требует большой работы (репетиции с актерами, с операторами, разработка световой партитуры, изучение материала и т. п.), отнюдь не меньшей, а главное—не менее нужной, чем в кинематографе или на театре. Но работа эта никак не учитывается. Скрупулезно подсчитываются лишь часы вещания. Вот и получается, что репортажная передача или простая беседа человека перед телекамерой, требующие минимума репетиционного времени, а то и просто ограничивающиеся временем самой передачи, имеют для бухгалтерии такую же весомость, как и художественная передача, на которую затрачиваются десятки и сотни часов репетиций. А лучшим все-таки считается тот работник, у которого больше часов

вещания! Этот валовой учет наносит огромный вред, я бы сказал, искажает психологию творческого работника. Ведь передовым считается тот, кто больше «выдал» в эфир.

Слово-то какое—«выдал»! А оно живет у нас в телевидении. Лишь бы произошла «выдача», лишь бы произошла!

И она происходит. Скучная, серая. А минуты идут. Они вписываются в личный счет работника. В результате творческий человек, способный на большие дела, превращается в охотника за минутами!

Сейчас, особенно после ноябрьского Пленума Центрального Комитета партии, на страницах прессы, на собраниях и совещаниях все громче звучат голоса, протестующие против «безликого вала» в промышленности. Нужно, чтобы эти голоса проникли за звуконепроницаемые стены телевизионных студий. Нужно учитывать не только длительность передачи, но и ее трудоемкость, а главное—ее художественные достоинства.

□

Раз уж мы заговорили о художественных достоинствах, вернемся к людям, от которых они зависят, к режиссерам. Здесь далеко не все в порядке! На страницах газет и журналов, в статьях о творчестве (и не только художественном) все чаще и громче звучит слово—талант. Талант становится признанной величиной, необходимой в строительстве коммунистической культуры.

Талант, одаренность—с ними нельзя не считаться! Мне кажется вопрос о месте таланта во сто крат острее стоит на телевидении, чем в других искусствах. Почему? Да потому, что в смежных искусствах выработан более или менее четкий подход к оценке творчества, а в телевидении достаточно овладеть элементарной механикой нажатия кнопок, зазубрить несколько специфических терминов, расставить перед камерой картинку или актеров и—пожалуйста, ты уже режиссер.

Где уж тут говорить о творчестве, о ритме произведения, о лепке объемных образов, о мучительных поисках жанрового решения, о художественном освоении действительности—словом, о подлинной режиссуре, в самом глубоком, благородном смысле этого слова.

Передача ладно слеплена—в кадр не попадает соседняя камера и микрофонный «журавль», запущена кое-какая музыка—и готовые внутриту-дийные лавровые венки!

А то, что режиссер в одном ключе, в одинаковом ритме, одинаковыми приемами решает памфлет и психологическую драму, водевиль и траге-

дию — этого никто не желает замечать. Это никого не трогает.

Такое положение возможно сегодня только на телевидении. Ни в кино, ни в театре этого быть не может. Вот почему среди телевизионных режиссеров велик процент неудачников, не нашедших себе места в кинематографе или на сценических подмостках.

На телевидении понятие «режиссер» почти не связывается с понятием «творчество». Это скорее служебный ранг. Звание режиссера дается за выслугу лет. Побыл положенное количество месяцев или лет помощником режиссера — и следует повышение в ранг ассистента. Проработал ассистентом — и тебе присваивается звание режиссера. Звание есть, а призвание?

Не хочется, чтобы меня ловили на слове. Я говорю о тенденциях, а не об отсутствии на телевидении подлинных мастеров. Они есть. Есть по-настоящему одаренные люди, понимающие огромное будущее телевидения, чувствующие ответственность перед народом за то, что они делают. Но надо вдумчиво оценивать творчество этих мастеров и изучать их «лица не общее выражение». Делать их достижения достоянием всех работников телевидения.

Как хочется, чтобы и у нас появились разные художественные направления. Ведь метод социалистического реализма — это необычайная широта возможностей, почерков, решений, направленных на одну цель — на «правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия со-

циалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед».

Когда я беру билет в театр или в кино, я заранее знаю, в какой театр я иду, картину какой студии и какого режиссера я буду смотреть. Работа одного театра мне ближе, а работу другого я не люблю. Хочется, чтобы и на телевидении я знал, что сегодня передается произведение режиссера «имя рек», и я его буду смотреть, а завтра передача другого режиссера, который мне нравится меньше, и я лучше почитаю в это время книгу или попросту пойду в гости. Не пора ли и на телевидении перенять опыт кино и создать творческие объединения. В них собирались бы люди, объединенные общностью стремлений, близостью помыслов.

□

Это всего лишь некоторые из проблем профессии, волнующие меня, телевизионного режиссера. Убежден, что мы находимся накануне нового качественного скачка в развитии советского телевидения. Пристальное внимание партии и народа к телевидению — тому порукой. Дух захватывает от широты горизонтов, открывающихся перед новым искусством, и, мне кажется, пора от деклараций о том, что искусство это самостоятельное, перейти к решению самых насущных теоретических и организационных задач его. И чем скорее — тем лучше!





ЭСТРАДА

Марина Жежеленко

ЛЕВ МИРОВ И ЗАГАДКИ ПАРНОГО КОНФЕРАНСА

Парный конференс — явление загадочное. Он родился четверть века назад, но теоретики и практики эстрады до сих пор сомневаются, существует ли он и имеет ли право на существование.

В конце 30-х годов из конференса ушло то, что составляло его главную специфику и обаяние — момент импровизации. Текст этого жанра в то печальной памяти время проверялся, утверждался (чаще запрещался) до каждого звука, каждой паузы. Был закрыт путь живому слову, свободной шутке. Лишенный права на экспромт, конференсье терял контакт со зрительным залом, «повисал в воздухе». И вот в эти сложные для эстрады годы Лев Миров пришел к мысли о реформации конференса. Он решил попробовать вести концерт не один, а вдвоем.

Главным собеседником конференсье становился уже не зритель, всегда невольно провоцирующий артиста на импровизацию, а партнер. Твердый, заученный текст, который кажется неестественным в устах конференсье-одиночки, легко ложился в театрализованную форму диалога.

Замена непосредственной беседы с публикой интермедиями, театральными сценками, по существу маленькими пьесками, — основное отличие парного конференса от обычного. Но, позволяя обходиться без импровизации, парный конференс отнюдь не исключает ее возможности. Появившись на свет в силу необходимости, эта форма конференса обнаружила ряд ценных качеств (внесла в это искусство конфликт, сделала его более действенным, активным) — поэтому она так прочно и вошла в жизнь. Однако признание парного конференса в эстраде проходило мучительно и до сих пор не закончено...

Миров внимательно присматривался к собратьям по профессии, стараясь отыскать для себя подходящего напарника. Больше других ему нравился Евсей Павлович Дарский.

Осенью 1937 года Миров и Дарский решили начать работать вместе. Они впервые конферировали вдвоем в концерте, состоявшемся в летнем театре эстрады.

В тот вечер сформировались образы героев парного конференса. Потом они совершенствовались, дополнялись. Но основные черты уже наметились. Учитель и ученик, начальник и подчиненный. Учитель — резонер, ученик — комик.

Мировский юмор мягок, но ехиден. Его маска сходна с русским народным образом Иванушки-дурачка. Она напоминает, впрочем, и другие обобщенные народные образы — дзани из итальянской комедии масок, Арлекина, который вечно попадает



Л. Миров и Е. Дарский

в смешное положение, но в конце концов всех вокруг пальца обведет; Труфальдино.

Говоря «маска», я совсем не подчеркиваю какой-то ограниченности мирового образа. Сейчас, правда, слово «маска» (в применении к актеру) употребляется иногда чуть ли не как оскорбительное. «Вечная маска», «неизменная маска», «застывшая маска» — такие словосочетания нередко встречаются в рецензиях. Между тем маска — тоже разновидность образа, и она имеет свои сильные стороны.

Существует убеждение, что маска одноцветна, однолинейна, лишена противоречий. Это неверно. Вспомним хотя бы маску, созданную Чарли Чаплиным. Гордый и жалкий, трусливый и бесстрашный, бесконечно печальный и до колик смешной, — как сложен и противоречив этот человек, чье имя стало почти нарицательным.

От обычного образа маска отличается прежде всего отсутствием аккомодации, приспособляемости. Всякий характер в искусстве (как и в жизни) поворачивается к нам разными гранями, по-разному

ведет себя в разных обстоятельствах и с разными людьми. Маска обладает постоянством внешнего поведения. Она со всеми одинакова и повернута к нам одной стороной. Образ обычно развивается на протяжении всего произведения, обретает новые черты или даже в корне меняется. Маска неизменна. Заданная в ней совокупность качеств остается всегда равной себе. Маска такой же уходит, какой является. Маска острее, плакатнее, чем образ. В ней больше обобщения и меньше конкретно-бытового. Маска — это броская, лаконичная комбинация неизменных черт. Разница между сценическим характером и сценической маской, скажем, такая же, как между портретом и карикатурой в живописи.

Еще одна особенность маски — ее способность переходить из одного произведения в другое. Маски редко бывают единичными. Они чаще всего серийны, как, например, веселая маска диснеевского Микки Мауса или трагическая и человеческая маска Чаплина.

Часто маски существуют попарно. Пат и Пата-

шон — это даже не две маски, а одна в двух обличьях.

Такую же одну маску «о двух лицах» образовали Милов и Дарский.

Маска Дарского — резонер — гораздо менее противоречива и менее интересна, чем мировская. Но — что поделаешь — не было бы резонера, не было бы и комика. Вот почему такими наивными выглядят упреки некоторых рецензентов в адрес Дарского (а позже — Новицкого), их советы артисту «подтянуться до уровня своего партнера», «стать посмешнее», «играть, а не подыгрывать». Дарский — тоже своего рода поддержка Милова. Поддержка, без которой маска Милова перестала бы функционировать.

Первое время, когда Милов и Дарский еще не могли найти себе авторов, Милов писал тексты сам. Потом авторы нашлись, и немало: В. Типот, В. Ардов, Вл. Масс и Мих. Червинский, Рина Зеленая и другие. Но и тогда Милов не отложил пера. Он продолжал и сам писать тексты. Пожалуй, лучшая интермедия, которую сыграли Милов и Дарский, была написана Миловым. Она называется «Танец или пение?» и на первый взгляд кажется совершенно безобидной шуткой.

Учитель Дарский предлагает своему ученику Милову объявить следующий номер. Милов не может решить, что объявлять сначала, танец или пение. Он боится ответственности. «Ну, что же сейчас будет показано? — уже в десятый раз, но все еще терпеливо спрашивает Дарский. — Танец или пение?» Надо это дело обмозговать, — бормочет Милов, — надо пойти, поговорить с народом». Дарский «срывается» и кричит: «Вы что, маленький? Не понимаете простых вещей? Что сейчас показывать?» Милов мнется: «То, что лучше...» Дарский: «А что лучше?» Милов: «Видите ли, товарищ Дарский...» Дарский: «Без лишних разговоров, Милов! Танец или пение?» Милов **[дружелюбно]**: «Вот правильно поставленный вопрос!» Дарский теряет остатки выдержки: «Танец или пение?!» Милов говорит уверенно: «Танец, — через полсекунды так же категорично: — ...или пение». Дарский: «Не уходите отсюда, покуда не ответите на этот вопрос». Милов: «Хорошо. Я скажу. Со всей ответственностью. Скажу свою точку зрения. Пойдите, но ведь это моя точка зрения — значит, она субъективная. Как же быть?»

Вот и вся интермедия. Как будто пустячок. Но если вдуматься, за благодушным юмором скрывалась злая издевка. Ее стрелы попадали не в бровь, а в глаз. Это была пародия на распространенный тип перестраховщика. Карикатура на запуганного, вечно дрожащего низового работника — типичное порождение эпохи культа личности.

Интермедия «Танец или пение?» была хороша и тем, что в ней отражались главные черты маски Милова. Это, с одной стороны, нерешительность, растерянность, а с другой насмешка над самим собой. В этом мямле и увальне сидел умный, веселый и озорной шут, язвительно посмеивающийся надо всем на свете. Порой, произнося текст, Милов заговорщицки подмигивал публике, и сразу казалось, что он только разыгрывает Дарского, подтрунивает над ним. Это сочетание комического образа и сатирического отношения к нему с самого начала было присуще мировой маске.

□

В 1949 году Дарский серьезно заболел и вскоре умер.

Милову нужно было искать нового партнера. Конечно, имелся и простой выход: отыскать такого напарника, который в точности копировал бы все то, что делал Дарский, — тогда маска по существу не изменилась бы. Но Милову не хотелось продолжать путь по наезженным рельсам. Он не желал стать соперником самому себе и постоянно выслушивать: «С Дарским было лучше». Он чувствовал, что, механически вставив нового актера в старую канву, он стал бы так же подражать себе, как новый партнер — Дарскому.

К тому же в эти годы выдвинулись уже и другие представители парного конферанса: Тимошенко и Березин, Рудаков и Нечаев. Милову — создателю жанра — нужно было теперь вступить в состязание с более молодыми коллегами.

Правда, — тут же спешу оговориться, — ни Тимошенко и Березин, ни Рудаков и Нечаев никогда не пытались скопировать маску Милова и Дарского. Они использовали только идею парного конферанса, образы же у них совсем другие и взаимоотношения — тоже.

Поиски шли по двум линиям: поиски нового партнера и поиски новой маски. Сначала был найден партнер.

...У Марка Брука был уже опыт работы в эстрадном дуэте. Он был конферансье-агитатором. Милову Брук понравился публицистическим темпераментом и свободной манерой держаться на сцене.

Решено было работать вместе. Накануне первого совместного выступления актеров был найден и псевдоним для Брука — Новицкий.

Изменившееся соотношение возрастов потребовало и изменения масок. Теперь Милов был старше и опытнее своего партнера. Он должен был стать учителем.

Взаимоотношения Милова и Новицкого в новой парной маске сложились так. Милов — человек

старой закалки. Это обыватель, на все глядящий с мещанской точки зрения. Он старается в этом же духе воспитать и своего молодого друга. В голосе у Мирова появились ворчливо-поучительные нотки.

Изменилась и вторая маска. Дарский был гневным. Новицкий — чаще всего снисходительно-ироничен. Ему, человеку новых взглядов (и в этом смысле также его случайный псевдоним оказался удачным), Миров — с его психологией мещанина — кажется слишком смешным и старомодным, чтобы давать ему серьезный бой.

У Мирова в новой маске нет и следа былой робости. Теперь это человек уверенный в самом себе.

В мировой новой маске сконцентрированы равнодушие ко всему на свете, кроме себя самого, перестраховка, нежелание ни во что вмешиваться. Доведенные до апогея, эти черты вырастают в крупные пороки. В интермедии В. Дыховичного, Б. Ласкина и М. Слободского «Спасательный круг» начальник спасательной станции боится бросить спасательный круг без письменного распоряжения начальства.

Интермедия В. Масса и М. Червинского «Хамелеон» хлещет обывателя, занимающего более высокие посты.

В других интермедиях насмешка не подымается до уровня сатиры. В них высмываются свойственные мещанам слабости. А в некоторых сценках насмешка совсем мельчает, делается почти добродушной, она уже не бьет, а лишь слегка журит.

Миров во всех интермедиях — носитель мещанской морали. И даже если он делает верные замечания, то тоже — с позиций обывательского «здорового смысла».

Иногда Миров высмеивает не только обывательские взгляды на явление, но и само явление. В таких случаях он восхищается чем-то плохим, подчеркивая таким образом это плохое. В сценке «Советы врача» он говорит: «Возьмите классическую драматургию. Как придешь в театр, обязательно все нервы испортишь, плачешь, волнуешься. Другое дело — пьесы некоторых наших современных драматургов. Сидишь на таком спектакле, и ничего-то тебя абсолютно не волнует, ничего ты не переживаешь. Меня такие пьесы очень устраивают».

Говорит так, говорит Миров, — а потом вдруг взглянет в зрительный зал и улыбнется. И тогда кажется, что он посмеивается над Новицким. Эта двойственность — черта, перешедшая в новую маску из старой. Сам образ изменился — из отсталого, темного человека, вечно испуганного и не верящего в себя, сценический Миров превратился в самовлюбленного мещанина, старающегося всем

навязать свои жизненные нормы. Но сатирическое отношение к своему образу Миров сохранил.

Конферанс Мирова и Новицкого отличается хорошим вкусом. В их репертуаре вовсе нет тех откровенных пошлостей, с которыми все уже привыкли мириться, считая их неизбежной принадлежностью этого жанра.

Мирова и Новицкого в подобных грехах не обвинишь. Напротив, во многих их интермедиях есть достаточно меткие афоризмы («Зачем грубо и резко отказывать, когда можно мягко и деликатно пообещать?», «Лучше лишняя бумажка, чем лишняя неприятность»).

Интермедии Мирова и Новицкого большей частью весьма злободневны. По их собственным словам, известный эстрадный лозунг: «Утром в газете — вечером в куплете» — они всегда пытались переделывать на свой лад: «Утром в куплете — вечером в газете». То есть почувствовать явление раньше, чем о нем будет объявлено официально. Нередко им это удается. Задолго до кампании по борьбе с очковирательством актеры совместно с драматургами В. Массом и М. Червинским создают интермедию «Обязательство», где есть такой приблизительно текст: «Новицкий, давайте возьмем обязательство к 1 Мая подготовить танец на проволоке и вызовем на соревнование хор Пятницкого. Пусть они попляшут». Новицкий: «Но мы ведь тоже не умеем...» Миров: «А нам и не надо будет ничего делать. Мы будем все время сидеть в президиуме и обмениваться опытом».

До того как в газетах заговорили о необходимости слияния мужской и женской школ, Миров и Новицкий уже ставят интермедию «Раздельное обучение» (опять-таки по тексту В. Масса и М. Червинского), где нелепость раздельного обучения выражена исчерпывающе: «Разве можно, чтобы мальчики и девочки были вместе? Ведь мальчики — это одно, а девочки — это совсем другое».

Но актуальности репертуара Мирова и Новицкого мешает иногда, как это ни странно, радио.

Любопытно, что по радио особенно часто транслируются неудачные и неинтересные интермедии Мирова и Новицкого. К числу таких, думается, стоит отнести ряд сценок на моральную тему, в которых раздражает привкус сентиментальности и нотки назидательности.

Тут, разумеется, вина не артистов. Интерес к новизне и современности, присущий Мирову в молодости, не покинул его и сейчас. Ныне заслуженный артист РСФСР, солидный и уважаемый художник, Миров продолжает поиски тем и форм. Новицкий — человек большой энергии — всемерно помогает ему. При этом артисты думают не только об успехе своих интермедий и своего конферанса,

но и об удаче всего концерта. Они стремятся сделать эстрадное представление цельным, слитным, единым. Мирон театрализирует эстрадные программы, а иногда применяет в них элементы кино (конферанс к программе «Коротко и ясно» он строит — еще до знакомства с опытом работы «Латерна магика» — на сочетании элементов театра и кинематографа), пишет сценарии представлений. В 50-х годах он был организатором, вдохновителем, сорежиссером театрализованных эстрадных программ.

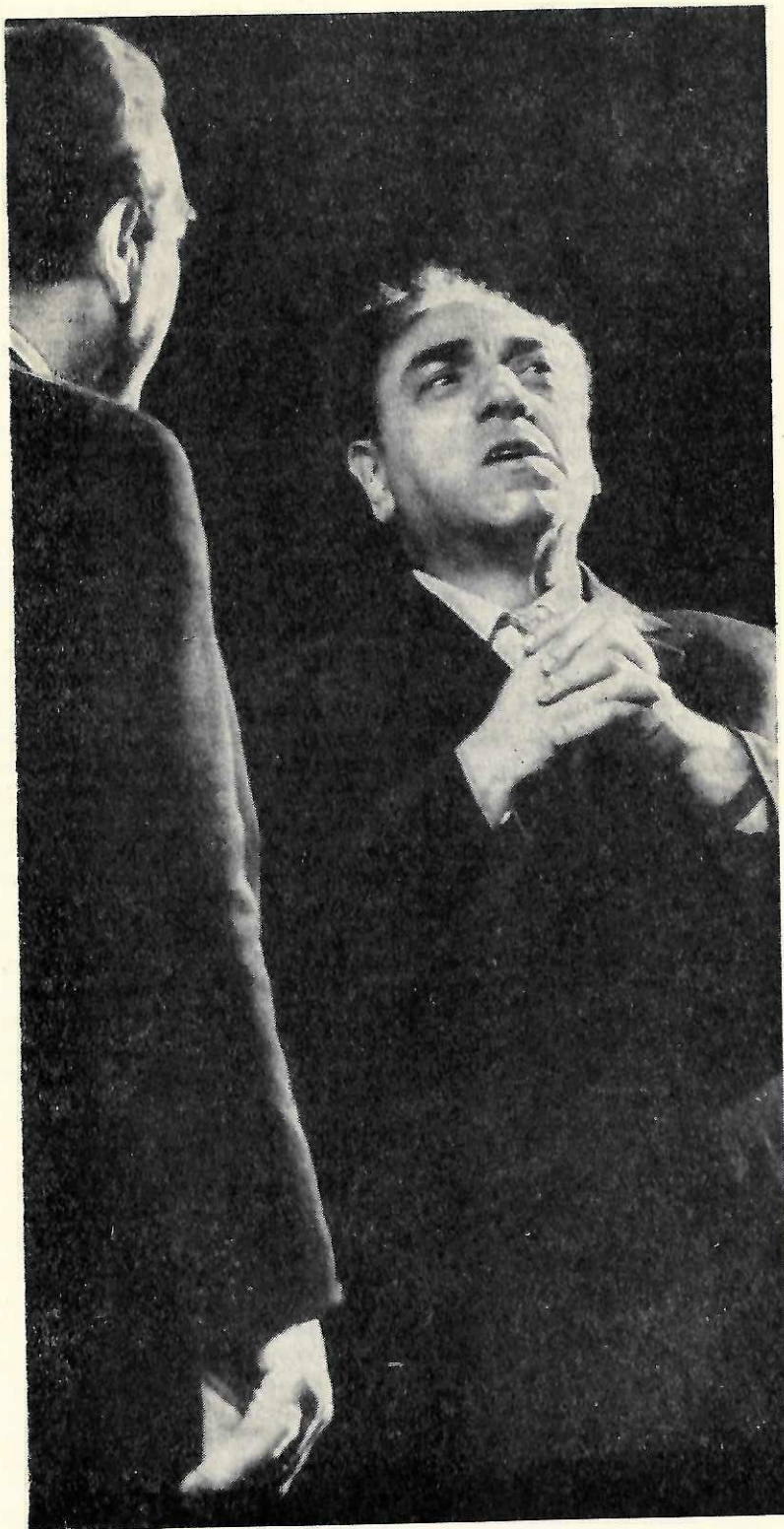
В 1960 году Мирон совместно с А. Конниковым создал новый театр — Московский мюзик-холл. Если этот театр сумел за два года показать две большие программы («Когда загораются звезды» и «Москва — Венера, далее везде...») и если оба представления — феерические, богатые и веселые зрелища, то большая заслуга здесь принадлежит Мирону и Новицкому как его неизменным конферансье.

□

Но является ли тот жанр, в котором выступают Мирон и Новицкий, конферансом? Может быть, все-таки правы те, кто утверждает, что их интермедии — эстрадные дуэты, не больше? Как же решить эту загадку?

Нежелание признавать парный конферанс конферансом мотивируют обычно тем, что парный конферанс — это общение партнеров только друг с другом, полная канонизация текста.

Но конферанс уже давно не построен на экспромте. Общение современного конферансье с залом лишь по видимости живое и непосредственное. Свобода ушла из конферанса (и если бы только из него!) во всем нам известный период и по всем нам изве-



Л. Мирон и М. Новицкий

ственным причинам. Импровизировать попросту разучились. Выражать свои мысли и говорить от своего лица стало непосильной задачей не для одних эстрадников. Статьи об искусстве зачастую и сейчас пишутся от имени «массового зрителя», робкое местоимение «я» стыдливо прячется за безответственное «мы». Чего же удивляться, если иному конференсье куда легче произнести старую чужую остроуму, чем новую свою?

С другой стороны, сама форма парного конференса отнюдь не исключает возможностей импровизации. Вспомним опять-таки итальянский театр масок (целый театр!), в котором вообще отсутствовал написанный текст. А если сейчас экспромтов в парном конференсе действительно нет, то в силу все той же инерции старого.

Так конференс это или нет?

Подумаем о том, каковы задачи конференсье вообще.

Ни один вид искусства не существует вне взаимосвязи с другими. Процессы развития эстрады не проходили в отрыве от судьбы всего театра. Театр прошел путь от процветания системы гастролеров до торжества слаженного ансамбля. Каждый хороший спектакль теперь — это некое художественное единство. К такому же художественному единству стремится современная эстрада.

Эта задача гораздо труднее осуществляется в концерте, состоящем из разнохарактерных номеров, чем в спектакле, основанном на сюжетной драматургии. Как «впрячь в одну телегу» жонглера и певицу, акробата и чтеца? Объединить разрозненные номера в стройное представление призван конференсье.

Раньше конференсье был гастролером, выступающим в любых сборных концертах. Ему нужно было только заполнить паузу между выступлением актера и демонстрацией искусства дрессированных собачек. Он даже не знал, кто занят в концерте.

Перед началом ему давали список номеров. Теперь конференсье заботится об успехе концерта в целом, а не о том, чтобы успешно конкурировать с дрессированными собачками.

Если задачу художественного объединения разноплановых концертных номеров в слитный эстрадный спектакль считать главной задачей современного конференса (а по моему убеждению, так оно и есть), то Мирова и Новицкого безусловно надо признать конференсье. Именно они придают целостность концерту.

Конференс Мирова и Новицкого тесно связан с их интермедиями. Интермедии — не отдельные номера, а составная часть конференса. Они вытекают из него и переходят в него. Конферируя, Миров и Новицкий продолжают вести диалог и продолжают оставаться в своих образах. Миров умеет с большим юмором разрекламировать номер, привлечь внимание публики к артисту, разжечь ее любопытство. Но свои задачи Миров и Новицкий не ограничивают рекламой. Они входят в номер, становятся партнерами артиста, стараются всячески помочь ему. Если акробат устал — заполнить маленькой пантомимой секундную паузу, если он совершил промах — отвлечь от него внимание зрителя; когда надо — смешно передразнить артиста или, наоборот, беспечно махнуть рукой: я мол, тоже так умею.

Миров и Новицкий все время зримо или незримо присутствуют на концерте, ободряя актеров и веселя зрителей. Они, как гостеприимные хозяева, подают на стол-сцену каждое блюдо-номер. На все они реагируют, все мимически или словесно комментируют, вовлекая зрителей в веселую игру.

...Думается, загадка парного конференса решается так: парный конференс — это конференс. Не эстрадный дуэт, который должен занять в программе свое место в качестве отдельного номера, а особый тип театрализованного конференса.





БУДНИ

О. Калинин

КУЛЬТУРА ТЕАТРА

Где начинается культура театра, в чем она выражается?.. Культура не только артистическая, которая равнозначна художественному мастерству, но и необходимая во всяком предприятии культура производства, неразрывно связанная с применением современной техники.

Некоторые утверждают, что физики и лирики — антагонисты. Да, прекрасное колдовство театра обязано таинственной силе человеческих эмоций: издавна театр относится к «лирическому» ведомству. Но современная «физика», а точнее — тот комплекс достижений, который объединяется общим понятием технический прогресс, отнюдь не мешает старому искусству лицедейства оставаться самим собой. Напротив — даже помогает.

Об этом как-то неожиданно для себя задумываешься, знакомясь с театральной культурой Эстонии.

□

Быть может, говоря о культуре татра, лучше начинать с мелочей. Дело в том, что мелочи как-то более наглядны — их проще рассмотреть со всех сторон.

На столе у директора театра имени В. Кингиссепса Хуго Муррэ лежит кнопка. Обыкновенная кнопка, только диаметром она побольше канцелярской — и с двумя остриями по краям. Если положить десяток таких кнопок на пол и пройти по ним ногами, сукно (или любой другой мягкий материал) быстро и надежно прикрепится к сцене. Без молотка и гвоздей. Без стука, который так неприятно слышать во время антракта. Без пыли, которая так мешает актерам. Вот пока и все, что касается самой кнопки.

А вот трава, чистая, свежая, зеленая, словно только что умытая росой. Трава эта — резиновая, надувная. Она тоже без всяких гвоздей пристает к полу (только тут уж секрет другой: вакуум). Таллинский завод по специальному заказу театра, который первым в нашей стране начал применять такие вещи, может изготовить и надувной «паркет», и «скалы», и даже, если угодно, целый дом, — только тут уж понадобятся особые насосы, которых пока нет.

Словом, на смену старым декорациям приходят современные — легкие, гигиеничные, удобные для перевозки. И возникают эти новшества не только в недрах экспериментальных лабораторий; новое рождает жизнь, повседневная практика театра.

Конечно, находка сама не стучится в дверь. Придумывают, изыскивают новое настоящие мастера, борющиеся за культуру производства, влюбленные в свой труд. И разумеется, это важное дело нельзя сводить к мелочам, хотя мелочи тоже очень важны.

Нет, секрет производственной культуры театра — не в кнопках или пылесосах. Даже самую остроумную технику при ремесленном отношении к ней можно сделать тупой и бесполезной.

В современном театре живет ощущение необходимости участия в общем прогрессе. Это чувство ответственности перед временем одинаково присуще и драматургу и проектировщику сцены.

Отказаться на словах от старого («Давайте нам все новое») — не так уж трудно. Гораздо сложнее искать и находить это новое самим. Вот почему с гордостью покажут вам в Таллинском драматическом театре имени Кингиссепа свою сцену, механизированную так, как это следует делать в наши дни. И вы поразитесь ее неброской на первый взгляд, но глубоко продуманной технической оснастке. И уж непременно кингиссеповцы — если вы проявите интерес к таким делам — поведут вас в святая святых своего здания: туда, где сосредоточен мозг электрической системы с четырехпрограммным кнопочным управлением. Оно-то и позволяет заранее «задавать» свету любые, необходимые по ходу спектакля нюансы. Причем эта автоматическая «партитура» освещения с удивительной гибкостью воссоздает тот ритм, в котором движутся, говорят, живут на сцене герои.

Особенно трудным испытанием для постановочной части театра явился ибсеновский «Пер Гюнт».

Мне кажется, если бы «Пер Гюнт» был написан в нынешнем году (а ибсеновское разоблачение буржуазного индивидуализма не потеряло своей остроты и поныне), нашлись бы, пожалуй, критики, которые объявили бы эту пьесу... кинематографичной. В самом деле: какое свободное обращение со всеми классическими единствами — времени, места и действия! Постановщик спектакля главный режиссер Ильмар Таммур избрал для оформления спектакля технику, казалось бы, кинематографическую. Но вот что важно: даже прибегая к помощи новейшей техники проекций, театр говорит на своем, и только на своем, театральном языке.

Эта гармония слова и действия, музыки и света, гармония общего замысла, которая достигнута в спектакле, заставляет нас опять вернуться к разговору о культуре театра — о его технической, современной оснащенности. Именно эта культура и техническая оснащенность помогли талантливому художнику Вольдемару Пейлю добиться художественной целостности в решении образа спектакля, используя точно найденные, мягко переходящие одна в другую проекции.

Современная техника должна быть поставлена на службу искусству театра, искусству, где всегда было и будет главным профессиональное мастерство и талант артиста.

В этой связи показателен другой спектакль — «Человек и бог», совершенно иной по теме, по творческому почерку режиссера Вольдемара Пансо и художника Хельге Уусталу. Крупнейшее произведение критического реализма в Эстонии, роман А. Таммсааре «Правда и право», который разоблачает законы буржуазного общества, буржуазной морали, легло в основу этого спектакля. Здесь современная техника сцены на первый взгляд почти незаметна. Самый поворот круга, придававшего динамике странствиям Пера Гюнта, в спектакле «Человек и бог» не расширяет, а нарочито сужает, ограничивает мир героев. Это гнетущий, доводящий до отчаяния мир частной школы господина Мауруса, где воспитывается, или, точнее, морально уродуется, молодежь. Разительный контраст достигается умелым использованием технических возможностей сцены: навсегда уходя из школы Мауруса, герой видит яркое, свободное звездное небо, принадлежащее не богу, а человеку.

Можно было бы продолжить подобные примеры, вспомнить о других спектаклях и о их техническом решении. Но, думается, полезней сейчас фиксировать внимание на другом: взаимосвязь средств выражения в искусстве тогда бывает плодотворна, самая современная техника тогда своевременна и нужна, когда это — не аттракцион для постановщика, когда все средства подчинены единой художественной цели — идее спектакля. Когда они органичны для образного строя спектакля.

И еще. Следует сказать хоть несколько слов о людях, роль которых в культуре (а иногда — и в бескультуре) театрального дела очень велика. По-моему, со временем специалисты даже должны заняться изысканием на тему: откуда берутся хорошие директора.

Х. Муррэ пришел в театр имени Кингиссепа примерно полтора десятка лет тому назад — очень молодым. Он не имеет специального театроведческого образования, и он не экономист, — хотя директору театра необходимы знания и в той, и в другой области. На вопрос: «Что в театре важнее всего?» — он отвечает неизменно:

— Люди!

Коллектив — вот что очень важно в культуре театрального производства. И закономерно, что культура в театре Кингиссепа находит также свое выражение в заботе о людях. Это ощущается в большом и в малом: начиная от дорогой вентиляционно-обогревательной системы, которая позволяет «снимать» с колосников горячий воздух, чтобы затем, очищенный и теплый, он поступал туда, где работают актеры, и кончая уютным общим кофейником.

Может быть, «человеческий» уклон директора объ-

ясняется тем, что Муррэ был прежде на комсомольской и партийной работе. Однако знает он не только людей. Нет в театре такого вопроса, в котором директор не разобрался бы досконально. Но все важное непременно решается сообща: главным режиссером Ильмаром Таммуром и директором.

Творческий коллектив кингиссеповцев может гордиться затянувшимися допоздна зрительскими конференциями, настоящим интересом своих земляков к театру. Не случайно половина спектаклей, и современные и классические, «раскуплены» заводами и колхозами за несколько месяцев вперед. Кстати, театр имеет двести (двести!) внештатных распространителей билетов — на общественных началах.

Есть в жизни кингиссеповцев и узкие места. Но, во-первых, театр старается самокритично подходить к своей работе. А во-вторых, речь сейчас идет о том, что хорошего могут позаимствовать из этого опыта другие театральные коллективы. Словом, речь идет о современном стиле работы — культурном, хозяйственном, с точным прицелом на будущее.

□

Конечно, стиль кингиссеповцев — не единственно возможный стиль. В искусстве канонизация вообще опасна.

Тартуский театр «Ванемуйне» во многом может поспорить со столичным — Таллинским театром, хотя обладает гораздо меньшими материальными возможностями.

— Театр — это бурное море! — любит говорить главный режиссер Каарел Ирда. — В театре ничего нельзя знать заранее!.. Нормальная обстановка у нас — это когда все волнуются.

И это правда. «Ванемуйне» волнуется всегда. Но удивительное дело: все те страсти, которые кипели во время репетиции или при обсуждении макетов декораций к новому спектаклю, со временем, как раскаленный металл в опоках, трансформируются в цельное художественное литье спектакля.

Говоря о стиле работы «Ванемуйне», я отнюдь не собираюсь противопоставлять горячий темперамент искусства разумному планированию, когда заранее учтено и взвешено все, до последней кнопки. Наоборот! Это — если взглянуть в глубь явления — две стороны одного и того же дела.

Только невежество безразлично к окружающему, к будущему. Культура художника, творческого коллектива — это сила целенаправленная. Культурный человек не будет равнодушно взирать на то, как несовременно, безвкусно работают рядом. Он не позволит себе — и поэтому не позволит другим плевать на общее дело, на коллективные интересы. Он не захочет выпятить свое собственное, пусть даже

очень яркое творческое «я» в ущерб общему ансамблю спектакля. Культура, такт, коллективизм в нашем обществе понятия чрезвычайно близкие. И театр, в котором эти качества ощущаешь, как правило, интересен в своих творческих поисках.

И еще Ирда говорит, имея в виду эстетические, что ли, связи материального начала в театре с началом творческим:

— Если у вас очень мало денег на постановку спектакля — это плохо, но если слишком много — это еще хуже! Где начинаются натуральные шелка и драгоценные ковры — там кончается волшебное искусство театра, там сцена попросту превращается в витрину универмага.

Театр «Ванемуйне» объявил войну постановочной роскоши. Изящество не терпит излишеств. Оформляя свои спектакли, художники «Ванемуйне» стараются быть по возможности экономными. Экономными в материальных средствах — но щедрыми на идеи. Впрочем, что касается хороших идей, то одного благого намерения иметь их — мало: тут нужны и культура и талант. Но в этом коллективе они есть!

Каждый раз, что бы вы ни смотрели — драматический спектакль, балет, оперетту или оперу, — а оперу в этом синтетическом театре тоже надо смотреть, не только слушать, — вы неизменно поражаетесь изобретательности художников, причем высшим критерием ее здесь служит органичность. Все декорации, которые мне довелось видеть, очень интересны. Ни одну из них невозможно представить себе в спектакле другого, пусть тоже хорошего театра: она там будет чуждой, неуместной.

Что же касается изобретательности в театре, это понятие кажется мне технологической стороной всем известной, очень злободневной ныне (впрочем, злободневной всегда) проблемы: традиции и новаторство. Экспериментируя, находя новые принципы оформления, «Ванемуйне» сохраняет свой творческий почерк.

Что такое, с точки зрения использования новых материалов в театре, фотомонтаж? Бумага плюс химические реактивы, — разве этот «материал» впервые открыт театром «Ванемуйне»?.. Но умение вдохнуть живую душу в знакомое, в примелькавшееся приводит к эффектам самым неожиданным. Фотобумага становилась открытием театра, а простой картон вдруг обретал, благодаря волшебству освещения, структуру шероховатого, прогретого солнцем бетона. Из легко соединимых деталей, похожих на панели крупноблочных домов, возникают новые и новые конструкции, как бы воспроизводя архитектурный облик будущего города, который строят герои спектакля «Мне тридцать лет» П. Петерсона (режиссер Э. Кайду, художник М. Кюла).

Пример другой — «Портной Ыкк и его счастли-

вый жребий». Эта нестареющая жизнерадостная комедия А. Кицберга, поставленная К. Ирдом как комедия подлинно народная, и художником М. Сэре решена в традициях народного прикладного искусства. Светлые, нарочито «рисованные» задники — очень веселые, очень игрушечные. Театр словно заранее предлагает зрителю условия веселой игры.

И хотя «Портной Ыхк...» рассказывает о старых временах, когда молоды были наши прадедушки, оформление спектакля современно. Оно изящно, экономно и выразительно в «играющих» на сцене предметах, в вещах-образах — в старой-престарой швейной машинке, в грубой табуретке.

И, наконец, новая работа «Ванемуйне», адресованная детям, — опера-сказка Р. Пятса «Хитрый Антс и Сатана» (режиссер К. Сювалеп). Замечательный мастер кинопроекции, Вольдемар Пейль при помощи совсем не волшебной техники сумел населить обыкновенный театральный задник целым сонмом сказочных существ. Тут хочется говорить о находках режиссера, и балетмейстера, и певцов, раскрывающихся на этот раз и в качестве комедийных актеров. Но... тогда мы неизбежно перейдем к разговору о синтетичности искусства «Ванемуйне», а об этом «Театр» уже писал.

□

Культуру производства нельзя понимать утилитарно: мол, если палица у хитрого Антса (в Тарту) сделана из легкой синтетики или трава (в Таллине) надувная — значит, такая палица и такая трава должна быть на вооружении других театров. Главное — в интересе к новым современным материалам, к тем возможностям, которые наука и техника дает искусству. И, конечно же, важно, чтобы все эти новшества были органичны для спектакля, для творческого почерка коллектива.

Но не только небывалое должно привлекать театр. Открытая заново красота старых материалов, второе рождение их, — вот что волнует современных художников в любом жанре искусства — в театре, в скульптуре, в прикладном искусстве, в архитектуре. Штамп академического глянца (не говоря уж о глянце потребительском, рыночном) убивает выразительность и керамики, и дерева, и гранита. Сколько красоты и благородства в их свободном выявлении, без «глазури», которая делает порой театральный задник до горечи похожим на «произведения» безымянного автора нарицательных ныне лебедей или облитых сахаром кошек-копилек.

Как невыполотый сорняк, произрастает во множестве театров цепкий «сад» с ядовито-зелеными листочками, которые сродни тем бумажным цветам, что покупают под пасху на базаре старушки. Такие

красоты оформления, политые густым молочно-голубым лунным светом, можно, увы, встретить даже в хорошо поставленных и сыгранных спектаклях! А кафешантанная роскошь нейлоновых туалетов, мирно уживающаяся с грязным, расписанным под бухарские ковры холстом?..

Холодом старого театрального склада веет от этих лунных вечеров и царственных апартаментов, словно самые разные театры (будь то Иваново или Баку), не сговариваясь, берут их с одной и той же «прокатной базы».

Впрочем, и современность, ложно понимаемая, порой вредит правде не меньше старых штампов: в русском театре города Йошкар-Ола светящиеся реактивные самолетики с визгом прорезают воздух над головами героев, находящихся в комнате.

Плохо освоенная новая техника, право, хуже старой. Застревающие на сцене фурики, которые судорожно дергаются перед глазами зрителя, точно паяц на нитке (спектакль «Щедрый вечер» в Алма-Атинском тюзее), рвущиеся посреди действия кинокадры (увы, во многих городах), даже независимо от случайной технической накладки, отвлекают внимание от главного — от лица актера.

□

Отчего так бедны мы в театре на выдумку? Уж не оттого ли, что древнее искусство театра понимается некоторыми людьми как некая резервация для старых, послуживших Мельпомене в свое время принципов оформления спектаклей?

Зачем же загромождать взлетную полосу нашего искусства рутинной — будь то штамп «классический» или «модернистский»?

Окостенелость формы есть свидетельство оскудения мысли. Но форма, созданная во имя одной лишь оригинальности, пуста.

Разве ленинградцы ходят в свой любимый театр Комедии, чтобы посмотреть лишь на декорации Н. Акимова, хотя мастерство его как художника блестяще и своеобразно?

Разве москвичи ходили на спектакль театра имени Вл. Маяковского «Весенние скрипки» А. Штейна только для того, чтобы удостовериться, сколь эффектно художники Е. Коваленко и В. Кривошеина использовали здесь пластикаты? (Хотя успех спектакля безусловно во многом зависел и от оформления.)

Разве, наконец, сегодня мы с интересом смотрим «Палату» в Малом театре только лишь потому, что художники (авторы проекта гостиницы «Юность» Ю. Арндт и М. Попков) умеют в простых, присущих нашей эпохе рациональных формах раскрывать органическое благородство материала?

Для большинства людей, любящих театр, важно общее ощущение, рождаемое той жизнью, которая раскрывается перед нами в спектакле. Не случайно о самых интересных постановках обыкновенно говорят: это трудно рассказать — пойдите сами посмотрите!

Зрителю важен конечный результат — синтез творческих поисков актера, режиссера, драматурга, художника — словом, всех участников спектакля, включая костюмера и осветителя. А компонентов в этом творческом синтезе очень много: от системы Станиславского, органически претворяемой настоящим артистом, до системы современных архитектурных конструкций.

Искусство, застывшее на месте, искусство самодовольное, лишенное творческого поиска, — никому не интересно. Такое искусство — просто не искусство.

□

Итак, с чего же начинается культура театра? С вешалки? Или с сокровенных замыслов художника? Мне кажется, что культура театра начинается по всему сложному фронту театральной жизни — одновременно.

Культуру нельзя понимать традиционно: плохо — когда бумажные листики, а хорошо — когда побольше всяких модных новаций.

Нет, нельзя искусственно, под видом нового, внедрять чуждое природе театра: ничего, кроме трюкачества и шукарства, не выйдет. Но и просто смешно уподобляться чудаку, который греет на допотоп-

ной керосинке электропаяльник, забывая, что можно включить прибор в сеть.

Культура выражается во всем, в большом и малом, ибо в искусстве мелочей нет. Такова его природа: гармония, где все части подчинены целому, где сама оригинальность — не цель, а только следствие, где смелая и яркая условность есть выражение правдивой мысли художника... И тут, наверное, пора поставить многоточие, потому что это понимают все или хотя бы делают вид, что понимают.

Поэтому лучше вместо традиционных выводов внести хоть какое-нибудь практическое предложение. А для этого проще всего обратиться к предложениям театров, давших главный повод для этого разговора.

Театр имени В. Кингиссепса просит устроить специальное совещание в Москве (а мне думается, почему бы не в Таллине?), посвященное современным материалам, идущим на оформление спектаклей. Театр хочет кое-чему поучиться у других, хотя было бы совсем неплохо, если бы и у него поучились многие... Со своей стороны заметим, что тему совещания можно расширить: организационные формы театра во многом устарели — пора уже об этом поговорить на народе. Ведь партия учит вести хозяйство рентабельно, культурно, современными методами, не боясь ломать отжившие, старые формы.

Пусть театры будут самыми разными!.. Главное — способность коллектива идти вперед, ощущая пульс нашего времени. А для этого надо быть честными в пересмотре того, что сделано, и неутомимыми в обновлении своих творческих средств. Культура — это поиск!



ПОЧТА ТЕАТРА

Е. Фейнберг

доктор физико-математических наук

ПОЧЕМУ Я РЕДКО ХОЖУ В ТЕАТР

Предложение редакции высказаться о театре застало меня врасплох. Я уже думал кратко ответить, что в драматический театр почти не хожу (а хожу я редко — раза два-три в год от силы), но потом увидел, что редакцию действительно беспокоят судьбы нашего театра, что ей действительно нужно знать, в частности, и отношение к театру широкой профессорской массы. Средним экземпляром этой массы (средним и по возрасту) я, быть может, и являюсь. Поэтому я решаюсь ответить. Итак почему я редко хожу в театр?

Поразмыслив, я вижу, что причин здесь много.

1) Возраст. Вероятно, всегда так было, что театр был ближе молодым. Людям моего поколения сама жизнь дала столько спектаклей, и в таких разных жанрах (какие трагедии! какие фарсы!), что нас трудно удовлетворить. Нам часто виднее фальшь, приспособленчество и автора и актеров. От театра мы хотим подлинных ценностей. Жизнь нас научила, что идеальных людей нет, и мы можем высоко ценить человека, даже видя его недостатки. К театру это почти не применимо. Если в пьесе радуют только некоторые места и вызывают чувство неловкости другие, то на такой спектакль идти не хочется. Во всяком случае, потому, что снова же —

2) Возраст. Пойти в театр — это значит преодолеть усталость, оторваться от работы, которая составляет психологическую и моральную основу существования; променять на театр книгу или возможность общения с друзьями, а ее никогда не бывает вдоволь. Стоит ли, если рискуешь нарваться на посредственность, от которой потом останется только досада, стыд за хороших актеров и за режиссера? Не лучше ли пойти на концерт — здесь заведомо будет что-то настоящее. Конечно, и в театре, бывает, испытываешь то душевное потрясение, которого ищешь, которое делает человека человеком, для которого и существует искусство. Сколько раз тоскливо поглядывал я на афишу — вот на это хочу пойти. Но «на это» хотят пойти многие, билет надо «доставать» заранее, и бывало, что в день спектакля либо усталость, либо срочная работа, либо неожиданный приезд друга заставляли отдавать этот билет. Наша жизнь протекает не настолько планомерно, чтобы можно было предвидеть все за неделю. А рыскать у входа: «Нет ли лишнего билетика», — этого, извините, не позволяет возраст (не думайте, что «солидность» — я пробовал, просто опаздываю, молодые опережают). И опять...

3) Возраст. Давно прошло время, когда восприятие театра, и вообще искусства, было легким и, как я теперь вижу, поверхностным. Теперь я знаю, что в искусстве действительное наслаждение (употребляю это слово, хотя речь может идти о трагическом переживании) приходит только при полном напряжении твоих — слушателя, зрителя — душевных и умственных сил. Для этого нужно, чтобы эти силы были, чтобы в полумраке зала, на мягком кресле ты был захвачен спектаклем. А ведь под журчащий бездумный монолог так хорошо думается об оставленной дома неоконченной работе!

Возраст, возраст... Не подозрительно ли, что из-за таких небольших причин я мирюсь с отключением целой сферы искусства, без которой в молодости не мог жить?

Ребенка в театре пленяет уже тот факт, что на персонаже костюм эпохи. Школьник счастлив, видя оживших героев книг. Эту роль театра никак нельзя сбрасывать со счета. Но я, перечитывая «Войну и мир» или «Евгения Онегина», с каждым десятилетием нахожу новые пласты, о которых и не подозревал в молодости. «Лета к суровой прозе клонят», в частности, и потому, что это театр научил нас домысливать и видеть за печатным текстом изобразительный элемент. Подобно этому, опера научает слушать симфонию, а сама с годами становится менее нужной.

4) Значит, «всамделишностью» театр уже не может меня покорять. Если я променял театр на книгу или на кинофильм — значит, дело не только во мне. Значит, не всегда в театре есть то, для чего он в конце концов мне нужен. «Значит, что-то не открыли...». Не открыли хотя бы новых средств, как открыло кино.

Здесь мы переходим, пожалуй, к главному. Дает ли нам театр то, для чего он нужен? «Зачем люди ходят в театр» — об этом несколько лет тому назад превосходно написал в «Литературной газете» Юзовский. Ходят, правда, не только для этого. Ходят (и я стараюсь пойти, если только удастся) ради «Школы злословия», ради «Клопа» и ради Аркадия Райкина. Годы спустя, я, вспомнив среди ночной бессонницы зитцпредседателя Фунта из Театра сатиры, счастливо похихатываю в подушку, стараясь не разбудить жену. Но это почти что другая сфера. Нельзя же «шутить и век шутить». На это никогда не хватит. А вот не обманусь ли я, идя в театр? Старость, как известно, ходит осторожно и подозрительно глядит. И прежде чем рискнуть, я собираю мнения о спектакле, тщательно учитывая, кто это мнение высказывает.

Несчастье подавляющего большинства современ-

ных пьес, по-моему, во-первых, в том, что авторы считают возможным допустить серятинку, замазывающую фальшь в одном месте, если даже в другом и есть что-то хорошее. Однако, если подводит одна опора, то все здание рушится или, во всяком случае, становится негодным для жизни. Во-вторых, авторы переоценивают роль слова. Слово может быть либо неизменно весомым, как у Шекспира, либо кажущимся образом, легким и незначительным, как у Чехова. Прямое значение слова в современном театре не может играть ту же определяющую роль, как, скажем, у Грибоедова или Островского. Жизнь, психологический роман, кино — в особенности немое — неизмеримо подняли роль того, что сопровождает слово, что стоит за ним. Если Павлов говорил о двух сигнальных системах — об условных рефлексах и речи, через которые человек воспринимает мир, то сила современного театра и кино в некоторой, я бы сказал, «третьей сигнальной системе» — в том новом, что рождается из сочетания — как двух вполне равноправных компонент — ассоциаций (жизненных, литературных и т. п.) и слова, — том, что стоит позади слова, быть может, вопреки прямому смыслу этого слова, что безжалостно разоблачает слово, если оно лживо. Если эта третья сигнальная система не работает, то нет и современного театра. А у современных авторов она слишком часто выключена. Они думают, что компенсируют ее дополнительными словами.

Конечно, художника надлежит судить по законам, им самим для себя установленным. Но мне не нравятся сами его законы, и я не собираюсь его судить. Я просто не пойду на этот спектакль.

5) Есть и другая крайность. Раз нет стоящих пьес — заменим недостающее режиссерской выдумкой. Несколько лет тому назад в журнале «Театр» было опубликовано высказывание В. Плучека (цитирую по памяти): «На строчках Маяковского: «Приду в четыре — сказала Мария. — Восемь. Девять. Десять» — я берусь поставить сцену на сорок минут». Да, Плучек может, и это будет интересно. Но это будет не пьеса и не ее замена, а пантомима, этюд — что угодно, и уж, во всяком случае, это не будет иметь никакого отношения к Маяковскому, у которого вся суть в лаконизме, в огромной нагрузке, пользуясь кибернетической терминологией, я бы сказал — в огромном потоке информации по каналу «третьей сигнальной системы». Замените эту «третью сигнальную систему» пантомимой на 40 минут — и рухнет все обаяние стиха.

Почему так возросла роль серьезной музыки, кино, футбола, даже столь унылого телевизора?

Могу, конечно, говорить только о том, как я понимаю эти вопросы.

Музыка — для способных ее слышать, а таких среди физиков и математиков очень много — в общем и дает то, «зачем люди ходят в театр», по Юзовскому. Кроме того, по крайней мере в Москве, достаточно безусловно хорошей музыки. А грамзапись и магнитофон готовят, тренируют слушателя.

Кино имеет то преимущество, что оно менее подчинено слову, чем театр, оно располагает более широким ассортиментом несловесных средств и потому здесь легче осуществить «третью сигнальную систему», легче преодолеть соблазн облегчить себе задачу, обрушивая на зрителя поток слов. Кроме того, кино доступнее, шире распространено, и мой возраст является здесь меньшей помехой.

Увлечение футболом — или другим подобным зрелищем (это не мое увлечение, но и среди моих друзей, правда заметно более молодых, оно встречается нередко) — очень любопытное явление. Я объясняю его тем, что на футболе прежде всего зритель включен в действие: он немедленно выражает свое одобрение или неодобрение в самых крайних формах; на трибунах образуются партии, вступающие в самую ожесточенную полемику; зритель легко может получить квалификацию, достаточную для критики и полемики. Далее, здесь все по-честному. Фальшь не только становится очевидной сразу, но и сразу же получает общественное осуждение. Не нужно ждать рецензий, в которых сплетение сложных страстей нередко нагромождает новую фальшь. Жажда честности — едва ли не главная черта современного зрителя. Наконец, зритель не знает исхода зрелища, элемент новизны никогда не ослабевает (а в совре-

менных, даже не известных зрителю пьесах исход часто очевиден).

Попытки активизировать театрального зрителя, сделать его соучастником действия (быть может, успех в этом отношении во многом обусловил устойчивость церковной обрядовости — спектакля с музыкой, высоким душевным устремлением, морализированием, зрелищной красотой и участием зрителей, причем главные участники — священнослужители разыгрывают действие в разных местах зала и даже в разных плоскостях, например, на балкончике, как в лютеранской или католической церкви, и т. п.) — робко делались в 20-х годах и делаются сейчас. Как это сделать хорошо — не знает, видимо, никто. Может быть, в театре этого и не надо. Но, во всяком случае, это тот новый элемент, который находит нетерпеливый и активный зритель на футболе, но не в театральном зале. Разумеется, не всякому зрителю его достаточно.

Из того, что я написал, следует и мой вывод.

Если некоторые пожилые люди не ходят в театр — особого горя в общественном плане нет. Но им самим от этого, конечно, хуже.

Театр слаб, во-первых, слабостью пьес — говорливых, слишком «словесных», часто неискренних. Во-вторых, как будто бы старомодностью, отсутствием изобретательности в выборе сценических средств. Однако «Власть тьмы» в Малом потрясает, несмотря на крайний натурализм постановки (не в ругательном смысле слова), а сколько есть спектаклей, в которых изобретательность и талантливость постановки так и не может затушевать растянутости, пустоты пьесы.

Хорошо, если бы театр был всегда хорошим, даже если я и не буду в него ходить!





Авести лет назад, 4 апреля 1763 года, на тридцать пятом году жизни в расцвете творческих сил скончался основатель русского профессионального театра Федор Григорьевич Волков. Короткий жизненный путь его был удивительно ярким взлетом народного гения. Выходец из простого народа, пасынок ярославского купца, организует у себя в Ярославле труппу охочих комедиантов, создает театр, слава о котором доходит до Петербурга. Вызванные по указу императрицы Елизаветы ярославцы играют в дворцовом театре и дают публичные спектакли в столице. Вскоре товарищей Волкова определяют в привилегированное учебное заведение — Кадетский шляхетный корпус. Сам Волков и его брат Григорий продолжают актерскую деятельность в Москве, а затем также оказываются в стенах Кадетского корпуса. С учреждением в 1756 году Русского государственного публичного театра в Петербурге Волков назначается первым актером и делит с директором театра драматургом А. П. Сумароковым обязанности по руководству театром. Первый биограф и современник Волкова — Н. И. Новиков писал: «Тогда г. Волков показал свои дарования в полном уже сиянии и тогда-то увидели в нем великого актера; и слава его подтверждена была и иностранцами; словом, он упражнялся в сей должности до конца своей жизни с превеликою о себе похвалою».

Не удивительно, что столь необычная судьба дала богатый материал для множества легенд, окруживших имя Волкова. Современники оставили крайне мало письменных сведений о его жизни и деятельности. Первые биографы писали о нем по преимуществу с чужих слов. Этим объясняется множество неточностей и противоречий в литературе о Волкове.

Только десять лет назад под редакцией проф. Ю. А. Дмитриева вышла книга «Ф. Г. Волков и русский театр его времени», где впервые тщательно были собраны и прокомментированы все сохранившиеся архивные и некоторые литературные документы о Волкове. Книга эта ценна подлинностью собранных материалов, но в то же время она показывает, как обидно мало сохранилось действительно достоверных сведений о великом актере.

Мы знаем, что он «с равною силою» играл и в трагедиях и в комедиях, но «настоящий его характер был бешеного», то есть наиболее близки его дарованию были роли, требовавшие большого сценического темперамента, открытой эмоциональности. Известно, что декламация его отличалась напевностью. Современники отмечали, что Волков как актер сформировался вполне самостоятельно: «Дошел на конец до познания ее [актерской игры] красот и тонкостей острою своего разума и врожденной к театру способности».

Будучи ведущим актером ярославской, а затем и петербургской труппы, он, конечно, переиграл много ролей, но нам из них известны только три: Оскольд в трагедии «Семира», Американец (Индеец) в драматических сценах балета «Новые лавры» и Марс в торжественном прологе «Прибежище добродетели». Все эти три роли проникнуты гражданским и патристическим пафосом.

Вот, собственно, и все конкретные сведения о Волкове-актере, которыми мы располагаем. Гораздо больше сохранилось сведений о его режиссерской работе. Вероятно, эта фраза у некото-

ФЕДОР ВОЛКОВ

рых читателей сразу вызовет решительное возражение:

— Позвольте! Федор Волков, рождение русского театра, середина XVIII века и вдруг... режиссер! Да ведь тогда и слова-то такого не было и самого понятия режиссуры не существовало!

Действительно, французское слово «режиссер» стало употребляться в русском театре несколько позже. Что касается самого понятия режиссуры, то оно существовало и во времена Волкова потому, что родилось оно вместе с театром. Пусть режиссера именовали не французским словом, а греческим — «хорег» или латинским — «медиагор», а еще чаще по-русски — начальником комедиантов или первым актером. Однако уже было ясно, что в театре нужно не только играть, но и решать режиссерские задачи — ставить, или, как тогда говорили, «строить», «изготавливать» спектакль. Другое дело, что со временем понимание режиссерских задач не только углублялось, но и изменялось, как изменялись на протяжении веков и актерское искусство и драматургия.

По словам Новикова, Волков был директором и первым актером созданного им в Ярославле театра.

Различные источники по-разному говорят о репертуаре волковского театра. Есть много оснований считать, что там игрались первые трагедии А. П. Сумарокова «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор». Точно известно только одно — Волков поставил школьную драму Дмитрия Ростовского «О покаянии грешного человека».

Известный деятель русского театра князь А. А. Шаховской в 1842 году, в статье «Материалы для истории театра и словесности» дал описание спектакля «О покаянии грешного человека», сделанное им со слов И. А. Дмитревского. Это описание неоднократно перепечатывали и в книгах по истории театра, и в специальных литературоведческих исследованиях. И трудно объяснить, каким образом вне поля зрения историков театра остался другой, несравненно более ценный документ, который ни разу не воспроизводился и даже не цитировался в театроведческой литературе.

В скромной книжечке «Театральный альманах на 1930 год» тот же Шаховской напечатал подлинную рукопись И. А. Дмитревского «Описание трагедии «Кающийся грешник». Мы приведем полностью это описание спектакля, поставленного Волковым в Ярославле и игранного затем в 1752 году на сцене дворцового театра. Дмитревский был участником этого спектакля и даже процитировал на память стихотворные строки роли Грешника, очевидно, им исполнявшейся.

«При открытии Театра грешник, одетый в черное платье, испещренное именованьями всех грехов его, написанными крупными буквами, стоит с мрачным видом; Совесть, одетая в белое платье невинности и украшенная венком, слетенным из цветов, держит перед ним зеркало, в которое взглянув, он отворачивается; но она при каждом его повороте представляет ему опять зеркало; грешник, принужденный видеть улику его грехов, приходит наконец в раскаяние и говорит:

Погибель окаянным над вся человеки
Ему же не бе свете толики!..

Совесть его обличает, и в отдалении является Ангел Хранитель, приставленный к каждому чело-

веку; грешник, увидя его, озаренного лучами, умоляет приблизиться и подать ему хотя некоторое утешение. Ангел его отвергает, и едва он кончит речь, как на левой стороне открывается Ад; черти выбегают из онаго, окружают грешника, и поют, что он их добыча и с ними должен царствовать в царстве огня; потом тащат его в Ад. Вдруг является Правосудие, в виде мужественном и с мечом обоюду острым; — останавливает чертей; грешник бросается на колени; — по мере его слез, отчаяния и раскаяния, Ангел к нему приближается, и риза черная, испещренная надписями грехов, начинает по частям с него спадать. Тут является на облаках Надежда, окруженная различными Гениями. — При спуске облаков на землю слышен хор, составленный из одних белых голосов. После сего хора следует прение между Ангелом Хранителем и главным дьяволом, доказывающим права свои на грешника; Ангел противопоставляет преступлению его истинное раскаяние и милосердие Всевышнего; — Правосудие наконец решает сне прение и гонит мечом всех дьяволов в адский зев, откуда слышится хор воздыхающих и стонающих отверженцев. Надежда приступает к грешнику и представляет ему оливную ветвь в знак примирения с небесами; черная риза совершенно с него спадает; Правосудие повелевает своим спутникам повергнуть ее в Ад, коего зев с громом затворяется. Совесть, Надежда и Правосудие представляют грешнику победный венец, но не надевают еще на его голову, а повелевают ему произнести самую умиленную молитву. — Является на облаках язык огненный, освещает голову грешнику, и он в небесной радости восклицает:

Кто Бог великий яко Бог наш!
Ты еси Бог творяй чудеса! и проч.

Хор певчих, стоящий в оркестре, повторяет слова сии, поддерживаемый огромною музыкою, составленною из всех существовавших тогда инструментов; — грешник от радости и восхищения начинает ослабевать и упадает на камень, поставленный под высокою пальмою. Облака спускаются по всему Театру и, разверзаясь, открывают разные группы Ангелов, поющих в Греческом роде: Строфы и Антистрофы. Грешник испускает дух: — фигура, сделанная из вапы, представляющая его душу, восходит вверх, где Ангелы принимают ее, и оканчивают зрелище общим радостным пением или Эподой древняго Театра».

Описание спектакля дает возможность представить себе высокую степень профессиональности и художественности постановки Волкова, разнообразие постановочных приемов, с помощью которых он добивался зрелища впечатляющего, отмеченного и вкусом и чувством стиля.

Ставя пьесу, типичную для так называемой школьной драмы, Волков в приемах постановки пошел значительно дальше школьного театра. Он стремился увеличить масштабы спектакля, стремился к яркой зрелищности. Столь характерные для школьной драмы фигуры, как Правосудие, Надежда, являлись в его постановке в окружении свиты. Спектакль был насыщен хоровой и инструментальной музыкой. Он шел в сопровождении большого оркестра из всех известных тогда инструментов. Помимо хоров, звучавших со сцены, Волков расположил большой хор церковных певчих в оркестре. Были использованы лучшие мелодии церковной музыки.



Ф. Г. Волков, Портрет работы художника А. П. Лосенко
К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ

Волков помимо обычных декораций — высокой пальмы и камня у ее подножия — применил в своей постановке усовершенствованную симультанную планировку сцены: часть заранее установленных декораций была до времени скрыта от глаз зрителей (ад, облака, на которых оказывалась Надежда со свитой). Большое впечатление на публику производили своей слаженностью и четкостью выполнения разнообразные постановочные эффекты. Зрители, например, приходили в восторг «от облаков, которые ходили вверх и вниз как настоящие».

О художественных достоинствах волковских спектаклей можно судить и по косвенным данным. В свое время во многих работах, посвященных Волкову, вызов ярославской труппы в Петербург по «высочайшему» указу Елизаветы объяснялся тем, что при дворе якобы были поражены дошедшим до них известием о существовании в далеком Ярославле первого русского театра и пожелали взглянуть на это диво. Однако новые исследования историков театра начисто отвергают такую трактовку. В первой половине XVIII века в России широко распространены были и школьный театр и любительский театр демократических слоев городского населения. Документы свидетельствуют, что в 1749 году в течение одного только месяца в Москве охочими комедиантами было сыграно семь пьес. Любительские спектакли различно стали настолько распространены, что в 1750 году был опубликован специальный указ Елизаветы, обязывавший городские власти «воспрещения не чинить» тем, кто хочет играть «русские комедии».

Таким образом, в самом факте создания любительского театра в крупном торгово-промышленном городе Ярославле не было ничего исключительного. А объяснение вызова ярославцев в Петербург надо искать, очевидно, в достоинствах их спектаклей и, вероятно, в отличии их репертуара.

С января 1755 года Волков и актеры, обучавшиеся в корпусе, начинают играть спектакли при дворе. Руководили этими спектаклями первый актер Волков и А. П. Сумароков, который по учреждении в 1756 году Русского государственного публичного театра был поставлен его директором. Постепенно руководство театром все больше и больше переходило в руки Волкова. Его намеревались назначить директором театра. Возмущенный этим Сумароков писал: «У Волкова в команде быть мне нельзя». В 1761 году Сумароков был уволен в отставку. Вопросы режиссуры и художественного руководства театром целиком перешли в ведение Волкова.

Интересен документ, прямо подтверждающий, что именно Волков был режиссером-постановщиком спектаклей в Государственном русском театре. В связи с выездом театра в Москву придворная контора 10 июля 1762 года приказала «находящемуся при том придворном российском театре первому комедианту Волкову дать ордер и велеть для будущего в Москве представления изготовлять комеди и трагедии лучшие...». Далее указывалось, что Волков должен был составлять репертуар, распределять роли, готовить спектакли, заботиться об их оформлении, о костюмах и т. д.

Интересы и сама практическая деятельность Волкова отнюдь не ограничивались только театром, только искусством. «Сей муж был великаго, обымчиваго и пронизательнаго разума, основательнаго и здраваго рассуждения, и редких дарований, укра-

шенных многим учением и прилежным чтением наилучших книг», — писал о Волкове Новиков. Близко знавший Волкова Д. И. Фонвизин считал его «мужем глубокаго разума, наполненнаго достоинствами, который имел большия знания и мог бы быть человеком государственным». В этих словах скрывается совершенно определенный смысл. Волков действительно был не только театральным, но и политическим деятелем.

Антинациональная политика Петра III, предававшего интересы России прусскому королю Фридриху, с которым велась война, демонстративное преклонение перед всем прусским и непрерывные оскорбления национального чувства своих подданных вызвали такую волну протеста, которая смела самодержца с трона. Петр был низложен и вскоре убит. Екатерина щедро наградила тех, кому обязана была возведением на престол. И вот в указе о наградах главным участникам переворота среди имен вельмож-аристократов и гвардейских офицеров стоят имена простых комедиантов Федора и Григория Волковых, сыгравших, видимо, далеко не второстепенные роли в этой политической драме.

Среди участников переворота были люди, преследовавшие личные, корыстные цели, как, например, братья Орловы, один из которых был любовником Екатерины и стал вскоре после переворота всеобщим фаворитом. Другие руководствовались чисто патристическими побуждениями. Третьи связывали с переворотом далеко идущие замыслы. Так, Н. И. Панин выдвинул проект создания императорского совета, ограничивавшего самодержавную власть.

Трудно судить о том, к какой группе участников переворота примыкал Волков, каковы были его политические взгляды. Но мы знаем, что он не воспользовался наградой императрицы, не оставил театра и не стал помещиком, не променял актерского звания на дворянское.

Одна из легенд о Волкове повествует о таком эпизоде. Во время переворота Екатерина, принимая присягу в соборе, должна была зачитать свой манифест. В последнюю минуту выяснилось, что текст манифеста позабыли захватить. И тогда Волков, взяв в руки чистый лист бумаги, «прочитал» по нему царский манифест. Вероятно, это всего лишь легенда, но мы знаем другой манифест «изобретения и распоряжения» Федора Волкова — маскарад «Торжествующая Минерва».

В отличие от чисто развлекательных уличных маскарадов, устраивавшихся еще при Петре I в Москве и при Анне Иоанновне в Петербурге, маскарад «Торжествующая Минерва» Волкова был театрализованным зрелищем, которое в наглядной и доступной простому народу форме раскрывало политическую программу партии, возведшей Екатерину на престол. Многие в маскараде звучало как прямая иллюстрация к тем резко критическим замечаниям в адрес предшествующего царствования и тем либеральным декларациям и торжественным обещаниям, которые содержались в манифесте Екатерины.

Маскарад представлял собой громадную процессию, двигавшуюся по улицам Москвы по заранее выработанному маршруту. В Маскараде, по свидетельству современников, было занято четыре тысячи человек. Шли многочисленные хоры и оркестры. Лошади везли маскарадные гондолы. Громадные платформы с декорациями и исполнителями пе-

редвигались с помощью специально пригнанных с Украины быков. Состоял Маскарад из отдельных сцен — нечто вроде живых картин. Наряду с картинами аллегорического характера здесь были и сцены, словно выхваченные из русской действительности. Они клеймили мздоимство и воровство приказных, невежество, пьянство, картежную игру. Как говорилось в программе, Маскарад должен был «изъявить гнустность пороков и славу добродетели».

Процессия открывалась провозвестником Маскарада со свитой. Первое отделение было посвящено осмеянию глупости и называлось «Момус-пересмешник».

Под пронзительные звуки больших литавр несли знаки глупости, увешанные шутовскими колокольчиками. На повозках расположились кукольные театры. Флейтисты и барабанщики в блестящих кольчугах предвещали появление глупого забияки — Хвастливого воина, ехавшего верхом, презрительно и нагло поглядывая по сторонам. Маленький паж поддерживал, как шлейф, предлинную косу забияки. Слуги несли в портшезе спесивого богача (Панталоне).

Следующее отделение, посвященное обличению пьянства, открывалось движущейся платформой, на которой была устроена украшенная хрусталами и раковинами пещера Пана, окруженная пляшущими и поющими нимфами.

Но вот мифологические образы сменялись картинами вполне реальными. Пьяницы, громко распевая, тащили откупщика, сидящего на бочке, к бочке же были прикованы «корчемники» и подьячие. Затем зрители видели кабак со стойками, уставленными питьем, целовальников с мерками и насосами.

Следующее отделение показывало плоды несогласия и действия злых сердец. Несогласие символизировали игравшие вразброд музыканты, наряженные в виде животных из басни Эзопа.

Хор невежд утверждал, что «грамота, наука вышли в мир из ада», но исполняли этот хор слепые, которые вели друг друга. Невежды отогревали замерзших змей. Можно представить, насколько выразительными были такие сцены, если вспомнить некоторые гравюры и картины Питера Брейгеля Старшего, имеющие аналогичный характер (слепые ведут слепых).

Целое отделение было посвящено обличению взяточничества. Под знаком мздоимства, на котором были изображены хищная гарпия, окруженная денежными мешками, и переломленные весы, стояла весьма многозначительная и смелая надпись: «Всеобщая пагуба». Шли ябедники, подьячие со знаменами, на которых было крупно выведено: «Завтре». Сочинители ябед опутывали сетями и срамливали людей. Хромая Правда с переломленными весами тащилась на костылях. Плутнеписатели подгоняли ее туго набитыми мешками. И снова символические картины перемежались вполне реальными, даже бытовыми. Под звуки хора кривосуд Обиралов и взятколюб Обдиралов, едучи вместе, мирно беседовали о взятках, а сзади шли с пустыми мешками, печально опустив головы, обобранные тяжущиеся.

Волков широко использовал сатирические мотивы скоморошеских представлений и народных масленичных игр и гуляний. Часть Маскарада, названная «Превратный свет», близко перекликалась со скоморошскими небывальщинами. «Хор ко превратному

свету», написанный Сумароковым, был запрещен цензурой ввиду содержащейся в нем острой сатиры на крепостничество, взяточничество, беззаконие, царившие в России. Но в зрелищную сторону Маскарада цензура не могла вмешаться, поскольку никаких предварительных просмотров не было.

Весьма многозначительной была и последовательность некоторых картин Маскарада. Вслед за хором невольников, то есть угнетенных крепостных, двигался пышный кортеж, характерный для торжественных выездов вельмож, — скороходы, лакеи, паж и гайдуки окружали карету, в которой восседала Спесь.

Вторая половина Маскарада, посвященная прославлению добродетелей и восхвалению новой императрицы, была по своему характеру значительно более условной и аллегоричной по сравнению с первой, обличавшей пороки и зло, царившие в России. Здесь преобладали пышность и декоративная помпезность.

В Маскараде проявилась незаурядная эрудиция Волкова, великолепно знавшего и античную мифологию и образы итальянского театра масок. Замечательно, что и мифологические образы были использованы им для создания острой сатиры на пороки современного общества. Не случайно один из зрителей — академик Я. Штелин — писал о Маскараде, как о «великолепном аллегорическом, или, вернее, сатирическом» зрелище (разрядка моя. — С. С.). Можно сказать, что Волков положил начало такой замечательной традиции русского театра, как гражданственность его искусства.

Маскарад был поистине массовым зрелищем и пользовался необычайным успехом. В течение трех дней толпы народа заполняли улицы Москвы, чтобы посмотреть этот своеобразный спектакль. Вероятно, Волкова в этой работе вдохновляла мысль о народном зрителе. Здесь драма должна была возвратиться на площадь и составить увеселение народное. Не случайно обращение Волкова к традициям скоморошских представлений. Адресуясь к народному зрителю, Волков использовал приемы и образы народного театра.

Нетрудно представить, какую огромную работу должен был провести Волков как организатор и распорядитель Маскарада. Для создания маскарадных машин и декораций были привлечены архитекторы, театральные машинисты и живописцы. В качестве исполнителей в Маскараде были заняты кроме актеров Московского и Петербургского театров студенты Славяно-греко-латинской академии, Московского университета и «прочих разных школ школьники», солдаты, певчие, полковые музыканты, фабричные рабочие. И всем им надо было объяснить, что они должны делать, обучить их носить костюмы, специально сшитые и взятые из театральных гардеробов. Надо было поставить отдельные сцены, разучить песни и пляски. Современники высоко оценили режиссерскую работу Волкова при постановке Маскарада.

Громадно значение Ф. Г. Волкова для русского театра. И замечательно то, что основатель русского национального профессионального театра был в то же время и первым русским профессиональным режиссером, режиссером больших знаний и таланта, и может быть по праву назван отцом русской режиссуры.

Вячеслав Ануфриев

*К 25-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ СМЕРТИ
Ф. И. ШАЛЯПИНА*

Ф А У С Т

*Бог создавал его в особенно хоршем настроении, чтобы послать на радость всем.
Вл. Немирович-Данченко*

Вам никогда не приходилось слышать разговоры «знатоков» о великих певцах, вы не слышали восхищений гурманов вокала? Мне приходилось.

— Карузо — это тембр. И какой! Салат из омаров. Отбивная с кровью. По-моему, темно-красный. Плавленное золото.

А о Шаляпине?

— Да, слышал. Голос — чудо. Лицо — воплощенное благородство. Но, признайтесь — не... вокально.

А он и не мог — «вокально». Потому что был человек, личность. Как Толстой, как Маяковский. О личности Шаляпина мне и хочется сказать, или, скорее, о Шаляпине как о личности.

По манере игры, темпераменту, силе творчества, совокупности всех своих качеств Шаляпин — трагик, величайший синтетический актер, соединивший в своем творчестве едва ли не все виды искусства.

Слушая Шаляпина, обдумывая его, нельзя не почувствовать, что имеешь дело с художником, который проникает в самую глубь человеческого Я. В своем творчестве он затронул основные проблемы человечества: проблему отношения человека к человеку и проблему отношения человека к будущему. Искусство Шаляпина страстно доказывает, что человек как высшее создание и проявление жизни на сцене, как и в действительности, не поддается нивелировке и протестует против любой попытки сделать из него статиста в оперной вампуке, какими бы благими намерениями эта попытка ни прикрывалась.

К чему бы ни прикасался Шаляпин, благодаря его уникальной способности создавать прекрасное из того, что у других проходит бесследно, все получало высочайшее художественное воплощение. Удивительна способность Шаляпина превращать слабые в художественном отношении произведения в шедевры, но удивительна и судьба шедевров, которые без него, вероятно, так и не получили бы путевку в бессмертие. Он заставил признать и полюбить во всем мире гениальные драмы Мусоргского, оперы Римского-Корсакова и, как ни парадоксально это звучит, вечные творения Врубеля.

Новаторство Шаляпина-актера возникло и утвердилось на почве музыки. Вначале была у него музыка, и потом снова музыка — музыка слова. А затем... опять музыка — лепка пластического образа в атмосфере музыки. Шаляпин — глубочайший музыкант. Его музыкальность пронизывает все в нем — пение, игру, поведение. Его необычайная музыкаль-

ная одаренность вызывала восхищение самого Рахманинова. Да и не только восхищение — взаимодействие двух великих художников известно достаточно хорошо. Обладая абсолютным слухом, феноменальной памятью, Шаляпин знал на память не только все вокальные партии опер, в которых участвовал, но и партитуры оркестра; слышал каждый инструмент, каждую неверно взятую ноту; охватывал музыкальный образ в целостности, постигая одинаково глубоко вокальную и инструментальную музыку в их неразрывности. Все от музыки! — его девиз. Все, что мешает ей, противоречит ее содержанию, не вытекает из него, — разрушает музыкальный театр, нарушает его единое художественное восприятие. Даже молчание — неповторимое шаляпинское молчание содействовало раскрытию содержания музыки.

Голос Шаляпина, как и голоса Карузо и Мазини, — чудо! Это бесконечный мир солнечного света. Говорить о нем трудно. Его нужно слышать, физически ощутить. По словам Станиславского, он принадлежит к голосам, которые ощущаешь каждой частицей своего естества, своего человеческого Я. Он звучит не только там, в глубине, на сцене, где стоит певец, а везде; вокруг нас, под сводами зала и, что важнее всего, в нас самих. Всякого рода эпитеты, как бы точны они ни были, говорят очень мало, так как голос Шаляпина неотделим от вызываемых им образов. Шаляпин не просто поет, передавая то или другое настроение, в зависимости от замысла исполняемого произведения, — звуками он рисует образы, картины. Перед слушателем, даже и не видящим самого певца, удивительнейшей звукописью, как на экране, проецируется увиденное самим артистом. Пение его можно... звукосозерцать. Конечно, дело не только в исключительных свойствах тембра или доведенном до последней степени совершенства вокальном мастерстве. На голос, как и на весь сложный комплекс Шаляпина, работает и воображение гениального художника — одно из самых главных орудий художественного творчест-



Фауст. Офорт Рембрандта

ва. «Вообразить, — говорит Шаляпин, — это значит вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Для того же, чтобы правильно вообразить, надо хорошо, доподлинно знать натуру персонажа, ее главные свойства. Если хорошо вообразить нутро человека, можно правильно угадать и его внешний облик...».

□

Шаляпин ненавидел натурализм, дрался против подчинения главного аксессуару, внутреннего — внешнему, души — «погремушке». Противник насилия, он не терпел насилия и в искусстве. Последнее он видел во всякого рода трюкачестве, случайных

выдумках. «Подлинное, — говорил он, — творится без насилия, которым в искусстве ничего нельзя достигнуть. Мусоргский — великий новатор, но никогда не был насильником. Станиславский, обновляя театральные представления, никуда не ушел от человеческого чувства и никогда не думал что-нибудь делать насильно только для того, чтобы быть новатором. Позволю себе сказать, что и я в свое время был в некоторой степени новатором, но я же ничего не сделал насильно... Это только горе-новаторы изо всех сил напрягаются придумать что-нибудь такое сногшибательное, друг перед другом щеголяя хлесткими выдумками. Что это значит — «идти вперед» в театральном искусстве по принципу «во что бы то ни стало»? Это значит, что авторское слово, что актерская индивидуальность — дело десятое, а вот важно, чтобы декорации были непременно в стиле Пикассо — заметьте, только в стиле, самого Пикассо не дают...».

Юношей в опере Мамонтова Шаляпин испытывал огромное влияние своих друзей — художников Коровина, Врубеля, Серова, а позднее Васнецова, Кустодиева. Сам Шаляпин считал, что рожден быть скульптором. Как-то в кругу художников он признался: «Если бы вы все знали, какой огонь тлеет во мне и угасает, как свеча...» Работая над ролью, Шаляпин не представлял себя вне гармонического целого спектакля. Он постоянно рисовал на фоне декорации вынашиваемые образы, доводя их до предельной живописной законченности. В театре, в атмосфере оперного спектакля он создавал из своего лица удивительные художественные маски; лепил, ваял из собственного тела, как бы отливая в бронзу, чеканя каждый ракурс, поворот, каждый жест, то есть каждое движение души, по его же собственному определению. Годунов, Мефистофель, Грозный, Филипп, Дон-Кихот, Сусанин, Пимен, Олоферн, Сальери, Досифей, Мельник, Дон-Базиллио, Варлаам, Галицкий — неподражаемые шедевры пластического искусства. Изваянное Шаляпиным — пример высочайших художественных обобщений, никогда не спускающихся до обыденности. Как образы Шекспира, Микеланджело, Толстого, Достоевского, образы, созданные Шаляпиным, выпущены в мир, заселяют его, живут в нем своей собственной жизнью, и, как знать, может быть, вечной и более значительной, чем самые живые из живых.

Конечно, музыка далеко не всех опер могла служить основой для творчества артиста. «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Руслан и Людмила», где счастливо сочетаются Пушкин и Мусоргский, Пушкин и Римский-Корсаков, Пушкин и Глинка, — явление редкое. Не случайно в репертуаре Шаляпина ведущее место занимает русская музыка. Большинство западноевропейских композиторов писало

главные партии для баритона или тенора, а русские композиторы — для баса. Шаляпин выбирал оперы, где текст имеет существенное значение; русские композиторы останавливали внимание на драматическом смысле, на жизненной содержательности своих типов, добивались в оперных либретто тщательной литературной обработки. Многие русские оперы написаны на тексты великих писателей, давших нам непревзойденные по художественной глубине характеры. Что же заставило Шаляпина на протяжении огромной, полувековой карьеры непрерывно, углубленно работать над «Фаустом» Гуно?

Как известно, музыкальной характеристики Мефистофеля в опере фактически нет. Текст, имеющий самое случайное отношение к поэзии, бесконечно далек от творения Гёте, на что так язвительно указывали Маркс и Герцен. Конечно, у оперы есть и достоинства: доступность сюжета, популярность музыки. Но для такого художника, как Шаляпин, этого, пожалуй, что и мало.

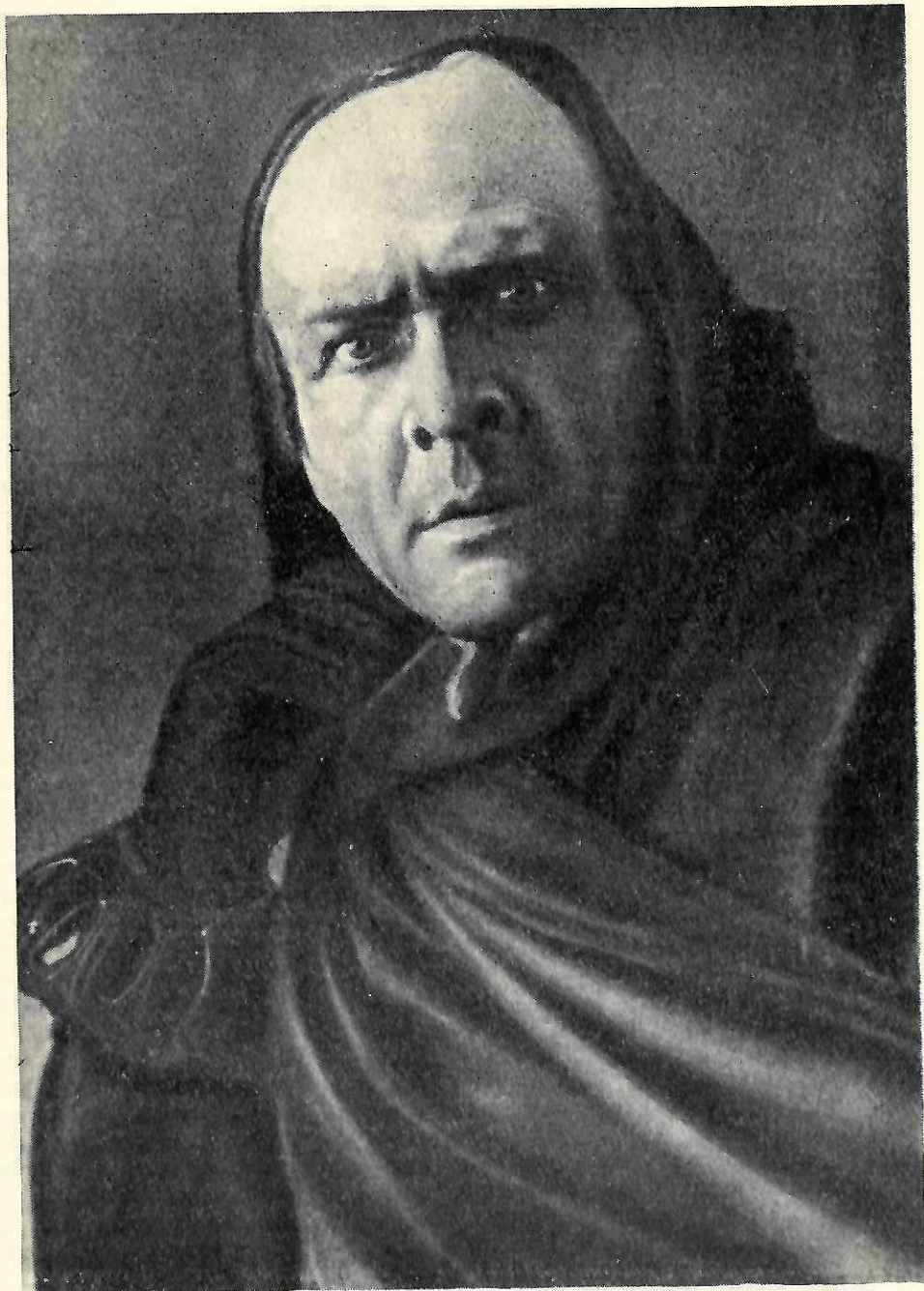
В Шаляпине жили не только артист, музыкант, певец, художник и скульптор, но и мыслитель. Он был мыслителем в искусстве. Это последнее поднимало и поднимает его надо всем самым лучшим, что было и есть в оперном театре.

□

Он не мог не прийти к Гёте.

«Фауст» великого немца, — может быть, самое сложное явление мировой литературы. Поэту удалось запечатлеть все мысли, все искания, все чувства и все страсти человека и человечества. «Фауст» — драма не только о прошлом, не только о настоящем, сколько о будущем. В этой вещи — великий гуманизм, великая вера в лучшее будущее людей. Душевный конфликт доктора Фауста, его бесконечные стремления, его раздвоенность, томление по безусловному, по бытию, не ограниченному законами пространства и времени, являются для него источником мучительных сомнений, заблуждений, но и залогом окончательного оправдания, ибо «искание истины — идеал человека, — как говорил один из старших современников Гёте. — И поэтому оно гораздо выше, чем простое обладание истиной». Философская концепция Гёте в «Фаусте» — концепция обретенного человечеством пути, — свободный труд свободных людей, на свободной земле. Гёте признавал абсолютную моральную ценность человеческой личности.

Шаляпин с его предельной интенсификацией духовной жизни, с его желанием охватить творчеством весь мир, раздвинуть, расширить привычные преграды также верил в абсолютную моральную ценность человека.



Ф. И. Шаляпин —
Мефистофель.
1915 год

Шаляпин томился желанием открыть тайну исторического бытия. Сущность его небывалой универсальности, являющейся, может быть, единственным примером в истории театра, — в горячем стремлении на основе все более расширяющегося опыта, в том числе и опыта искусства, разрешить мучительный вопрос: как должны жить люди? Заботиться о

высшей цели или успокоиться? «Философ, ищущий истину, достоин именоваться любимцем бога», — говорил Лессинг.

Главное в мироощущении Шаляпина — это чувство слиянности всего: вещей, явлений, относящихся к самым различным сферам существования. Но это не пантеизм созерцателя, обращающегося к

общим закономерностям и явлениям природы вневременного характера, так как Шаляпин хорошо знал то, чего почти до самого конца не знал Фауст, — что чисто духовное начало, не связанное с законами жизни, с конкретно-исторической обстановкой, способно только на ущербное, неполноценное бытие.

Ощущение артистом взаимосвязанности всех явлений вызвано переживанием необычайной глубины и мощи и проникнуто близостью ко всему, что есть в мире, состраданием ко всему живому. Философия Шаляпина — философия любви, сострадания, веры в человека, в его будущее. Шаляпин, мучительно раздумывавший над смыслом и целью жизни, над трагической раздвоенностью человека, над его способностью творить не только добро, но и зло, над его стремлением к созерцанию и в то же время к практической деятельности, не мог пройти мимо произведения Гуно, ясно, разумеется, сознавая всю несоизмеримость его с созданием Гёте. Но опера Гуно давала ему возможность воплотить на оперной сцене идею духа ада, олицетворяющего собой стихийные стремления в природе, с его холодным критическим умом, с его короткими «незыблемыми» истинами, с его нигилистическим неверием в людей, с отрицанием «всего и вся», с его действительной неспособностью к постижению «вселенной во весь объем» как антитезу бога, олицетворяющего собой идею правды и любви, изложить глубокую философскую концепцию не только Гёте, но и свою собственную.

Концепция роли глубоко задумана и необычайно выполнена. Творческий замысел артиста отодвигает в сторону все существующие традиционные каноны. Шаляпин, всегда считавший, что не только при постановке голоса на сцене, но и вообще к человеку нужен индивидуальный подход, и на этот раз остается верен себе. Он изучает обширную иконографию: знакомится с безыменными гравюрами начала XVII века, гравюрами Каульбаха и Рембрандта; картинами Делакруа и Врубеля; он изучает различные народные поверья о дьяволе, проникает в их сущность; изучает все варианты сказания о Фаусте: исторические и легендарные свидетельства, народные книги Шписа и Видмана, свидетельства о постановках народной драмы и кукольных комедий, изучает и гениального «Фауста» Марло, «Фауста» Лессинга и «Фауста» Клингера, еще и еще раз вчитывается в трагедию Гёте, постигая единство ее философско-поэтической концепции, проникаясь духом диалектики великого поэта.

В его толковании образ Мефистофеля только иногда, да и то далеко не полностью соответствует музыке Гуно. Он несравнимо глубже, шире. Он обрисовывается и помимо текста оперы, есть в нем что-то от гениальной «Блохи» Мусоргского. Артисту удалось непохоже, необычайно рельефно воплотить идею духа зла в предельно художественную внешнюю форму. Это и многоликое отражение темных сил, порожденное причудливой народной фантазией, и Мефистофель Гёте, Мефистофель Мусоргского и, конечно, Мефистофель самого Шаляпина.

Роль Мефистофеля в опере Гуно считается одной из лучших из созданных артистом. На протяжении сорока лет он пел ее во всех оперных театрах мира. Она получила всеобщее признание, тысячи и тысячи восторженных статей посвящены ей. Таким образом, она как бы стала традиционной и признана совершенной. Но сам он писал: «Должен сделать признание, что Мефистофель — одна из самых горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры. В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом — тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль. Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким бытом, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической, — единственно подходящим средством является скульптура. Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственного холода голой скульптурной линии. Элемент скульптуры вообще присущ театру — он есть во всяком жесте, — но в роли Мефистофеля скульптура в чистом виде — необходимость и первооснова. Это острые кости в беспрестанном скульптурном действии...»

В таком виде представлялась роль Мефистофеля самому артисту. Но сам Шаляпин — это же... Фауст! Фауст, беспечно устремленный вперед, Фауст, мучительно сомневающийся, Фауст, никогда не погружавшийся в болото довольства и самолюбования, ибо Фаусту дано было знать разницу между довольной свиньей и недовольным Сократом. Как Фауст и как величайший трагик, он жил жизнью всего человечества, всех поколений; как Фауст и как художник, он жил для счастья всего человечества, всех поколений. Как и жизнь Фауста, его жизнь не кончена, не имеет предела, потому что в сердцах людей его голос, его искусство создают исполняющий образ русского человека и русского гуманиста — Федора Ивановича Шаляпина.



НОВЫЕ КНИГИ

КАК НАЧЕРТИТЬ ИНТОНАЦИЮ ВЗДОХА...

Б. Бурьян, И. Лисневский, На высоком взлете. Минск, Госиздат БССР, 1962, 49 стр.

Первое слово о творчестве народного артиста республики Александра Федоровича Кистова сказали после его смерти в очерке «На высоком взлете» Б. Бурьян и И. Лисневский.

В очерке приведена фраза Шалапина: «Есть интонация вдоха — как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет».

«Интонация вдоха»... Тетрадки ролей А. Кистова всегда были сплошь испещрены иероглифами, заместителями тех букв, о которых тосковал Шалапин. У каждого артиста — у кого больше, у кого меньше — есть они, эти иероглифы. У каждого — очень

«свои». Их не разгадает историк, не расшифрует лингвист. Они ведомы только тому, кто видел артиста на сцене.

Авторы очерка «На высоком взлете» — товарищи Кистова, соучастники и очевидцы его творчества. И они попытались о нем рассказать с такой образностью, чтобы читатель услышал ее — «интонацию вдоха» артиста. И это во многом им удалось.

Авторы сжато и образно повествуют о детстве Кистова, связанном с Волгой, о юности. «Безусым красноармейцем бил он белых — сутками тряся в седле и стрелял из пулемета».

Далее — Ленинград, Институт сценического искусства, куда его послали товарищи по оружию.

«География» творчества: Ленинградский Большой драматический театр имени Горького, Краевой театр в Самаре, потом Москва — работа с видными мастерами советского театра: Николаем Охлопковым и Юрием Завадским.

Авторы сумели отметить то характерное, что отличало творческий почерк артиста уже в период его формирования. Для этого использована «конфликтная» деталь из его сценической биографии: в «Хозяйке гостиницы» в постановке Завадского Кистов выглядел очень «земным» кавалером Рипафратта, ибо режиссер писал гольдониевскую комедию акварелью, тогда как в палитре актера уже созрел густой настой масляных красок.

Авторы очерка, говоря о манере игры артиста, очень точны и объективны. «Кистов всегда выходил на сцену Кистовым», — пишут они. Да, это было так. Но что же все-таки позволяло актеру быть в каждой роли не Кистовым, а именно Отелло, Белугиным, Шуйским, Вожаком?..

Б. Бурьян и И. Лисневский отмечают характерное для Кистова «чуть-чуть» в перемене грима, во внутренних ритмах жизни, в проявлениях темперамента. «Так стоит «чуть-чуть» приподнять или опустить маятник на часах, и стрелки на циферблате покажут не то время», — образно замечают авторы очерка.

Вершиной творчества актера был образ Лира в спектакле Русского драматического театра БССР имени Горького «Король Лир».

Стало едва ли не шаблоном говорить о том, что артист, приступая к роли, изучает эпоху по книгам. Так пишут и об артистах-книжниках и о тех (что греха таить, немало есть и таких), кто за всю свою жизнь не прочел и десятка книг, и худо ли, бедно ли прожил ее на иждивенческом пайке щедрого режиссера.

Книжником Кистов не был. И, может быть, не всякий, кто знал этого удивительной простоты и жизнелюбия человека, поверил бы Бурьяну и Лисневскому на слово, что, мол, Александр Федорович затребовал (не попросил, а именно затребовал) «все о Шекспире», если бы не эпизод, о котором тут же рассказывают нам авторы:

«В кафе «Весна» его видели за столиком со студентом института иностранных языков: тот читал Кистову монологи Лира по-английски, как они звучат в оригинале. «Я не артист», — смущался студент. «Читай, читай», — просил его Кистов».

Живо и впечатляюще, с глубоким осмыслением воссоздается в очерке исполнение Кистовым короля Лира. Читатель ощутит и пластику роли, и партию чувств и найдет то новое, что привнесено было исполнителем в трактовку образа от со-

временности. Для этого авторы не ограничиваются лишь описанием эпизодов. Они приводят высказывания самого актера, в которых заключены были его художественные устремления.

Весьма примечательны в этом смысле слова Кистова о том, что ему было необходимо к первому действию почувствовать в своем Лире такого человека, который раньше умел отправлять на эшафот, а теперь сам поднимается на него, сначала добровольно, из прихоти, из желания поглядеть, что за люди окружают его. Но, ступив на первую ступеньку, Лир уже не в силах сделать шаг назад. Он знает, что на этом эшафоте жизнь будет беспощадно мытарить его, и все же не отступает.

Авторы очерка справедливо отождествляют здесь намерение актера с его творческим результатом. Они подтверждают далее, что Лир в исполнении Кистова был королем, которому ничто королевское не чуждо — жестокость, надменность, исключительность, — и человеком, которому не чуждо ничто человеческое, в том числе и непонимание ближнего.

Б. Бурьян и И. Лисневский принимают Кистова — Лира целиком, без оговорок. Но, объективности ради, признают, что как у спектакля, так и у исполнителя были не только поклонники.

Да, это факт.

Чем объяснить его?

Авторы очерка говорят, что оппонентам не везло: они бывали на представлениях, когда Кистов был «не в ударе», «не в голосе» или в спектакле нарушался ансамбль из-за Шута (М. Сокол) и Корделии (И. Локштанова). Следовало прийти во второй, в третий раз, и тогда впечатление создалось бы другое.

Тут что-то не так. Это похоже на отговорку влюбленного человека, когда его пассия не понравилась родственникам или знакомым: она, мол, была не в настроении.

Причины неприятия спектакля иными людьми (а среди них были и уважаемые авторитеты) гораздо серьезнее. И о них следовало бы сказать откровенно, а быть может, и поспорить с ними.

Раскрою один «секрет». Я тоже был одним из скромных участников этой постановки и видел, как она создавалась.

У режиссера В. Федорова был заранее заготовленный жесткий постановочный план. Сценическая площадка разграфлена на квадраты. По ним — только по ним — велась мизансценировка. «Квадраты» были не только на плоскости. Ими была разграфлена вся «геометрия» сцены, во всех измерениях: каждый участник знал, в какой точке фиксируется каждое его движение, на какой высоте нотного стана должна быть интонация каждой фразы. В этом была и сила спектакля и слабость его.

Лично мне он в первые десять-пятнадцать представлений казался впечатляющим, звучным. Потом — только помпезным. Когда же, уйдя со сцены (где-то на тридцать пятую или сороковую представлений), я попытался посмотреть его вместе с публикой, то едва выдержал первый акт. Все было известно.

Такую заученность и «известность» иной искушенный зритель ощущает с первого раза. И не приемлет ее. С ним можно спорить. Но не обходить остроу самого существа спора, не надевать фиговый листок на то, что создано художником. Ведь это значит обезличить творческую индивидуальность.

Кистов был «гибким» актером. Он умел пол-

ностью отдаваться методу режиссера, с которым делалась роль (не нарушая, конечно, природы своего актерского дарования). У него были роли, в которые с каждым выходом на сцену вносилось что-то новое (вспомним его блестящие по богатству комедийной импровизации дуэты с Д. Орловым — Мальволио в «Двенадцатой ночи», где он был потрясающим сэром Тоби). Был живой князь Василий Шуйский в «Царе Федоре Иоанновиче» (о нем, как и о Редозубове и ряде других больших, ярких работах А. Кистова, авторы очерка почему-то даже и не упоминают).

И все-таки, несмотря на все это, очерк «На высоком взлете» — талантливый очерк. В нем сделан во многом правдивый эскиз к портрету большого актера, отдавшего значительную часть своей жизни театральному искусству Белоруссии.

Георгий Колос

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ

„Режиссерское искусство сегодня“. Сборник статей. Составитель З. Владимирова. М., „Искусство“, 1962, 386 стр.

Была — и еще совсем недавно — тяжелая, тусклая полоса в жизни наших театров. словно с конвейера сходили беспросветно серые, фотографически правдивые, но бескрыло-приземленные спектакли. Все подстригалось под одну гребенку... Но вот забурилась театральная жизнь, закипели творческие споры. Одна за другой выходят посвященные проблемам современной режиссуры книги Н. Акимова, Г. Товстоногова, наконец, сборник «Режиссерское искусство сегодня».

Отражает ли этот сборник полноту и страстность дискуссий о задачах современной режиссуры? К сожалению, лишь в довольно слабой степени. Объясняется это прежде всего очень узким подбором авторов. Совершенно не представлены в сборнике ни режиссура МХАТ, ни театра имени Вахтангова, не участвуют в нем ни Б. Равенских и Г. Товстоногов, ни Н. Охлопков и Н. Акимов, ни В. Плучек и Н. Петров. Зато каким-то чудом в числе авторов-режиссеров оказалась актриса Н. Слонова.

Думается, что боевая заостренность книги значительно бы усилилась, если бы на ее страницах скрестили шпаги представители разных творческих течений, разумеется, в рамках объединяющего всех метода социалистического реализма. Ведь социалистический реализм, как подчеркнул в своем докладе Л. Ф. Ильичев, «открывает широкую возможность для содружества, творческого соревнования самых разных художников: и сторонников обобщенно-романтического, и строго аналитического, и других стилевых течений в нашем искусстве. Без такого содру-

жества не может быть развития нашей советской литературы, нашего советского искусства».

Ограничив круг участников, авторы сборника вместе с тем сочли возможным поместить статьи, не имеющие прямого отношения к основным проблемам работы режиссера драматического театра. Так, например, ярко и живо написанный В. Комиссаржевским рассказ о его зарубежных впечатлениях читается с интересом, но явно выпадает из общей темы сборника. Небольшая беседа Б. Покровского не отвечает с достаточной полнотой на наболевшие вопросы создания современного оперного спектакля (эта сложнейшая проблема заслуживает, разумеется, специального глубокого исследования). Статья Л. Варпаховского посвящена частному вопросу — взаимоотношениям театра и кино. Варпаховский полемизирует с М. Роммом, который три года назад (!) пророчествовал гибель профессионального театра. Эта «проблема» уже снята самой жизнью, и не стоит ее ворошить.

Таким образом, только часть собранных в книге материалов работает на решение стоящих перед нашей режиссурой кардинальных, животрепещущих вопросов. А громкое название «Режиссерское искусство сегодня», к сожалению, обещает гораздо больше, нежели фактически дает содержание книги.

И все же она представляет несомненный интерес. Книга эта — третья в серии сборников, посвященных проблемам режиссуры. Она значительно и — надо признать — выгодно отличается от двух предыдущих, носивших больше «академический» характер, своей актуальностью, прицелом на современные и всех нас сейчас горячо волнующие темы.

Статьи расположены как бы в хронологическом порядке, слово предоставляется авторам «по старшинству»: от старейших, маститых мастеров режиссуры — Ю. Завадского, М. Кнебель, покойных А. Попова и А. Лобанова — до режиссерского молодняка — А. Эфроса, Б. Львова-Анохина и О. Ефремова.

Оставим в стороне ряд специальных, хотя по-своему и чрезвычайно важных вопросов, затрагиваемых отдельными авторами. Остановимся прежде всего на основной мысли, красной нитью пронизывающей всю книгу. Как представляют себе авторы существо сценического искусства, в чем видят они залог дальнейшего развития театра? Тут, разумеется, встречаются различные оттенки мнений, но в основном и главным полное единомыслие: современный театр — это прежде всего театр живого человека. Все сходится на том, что залог грядущих побед нашего театра кроется не в режиссерских выдумках и изысках, не в технической изобретательности, не в сооружении новых, небывалых еще театральных зданий с предельно усовершенствованной техникой, с реконструированной игровой площадкой или в корне перестроенном зрительном зале, а в искусстве воплощения актерами «жизни человеческого духа» роли-образа, в глубочайшем раскрытии внутреннего мира нашего современника. В этом, и только в этом, залог подлинной современности театра, а никак не в изломах сценической площадки, применении люминесцирующих красок, сооружении помостов над головами зрителей, игре в публичке или без занавеса и тому подобных ухищрениях некоторых режиссеров-постановщиков. Ибо, как говорит в «Уризле Акосте» мудрый Бен-Акиба: «Все это было, было, было...»

«Мне кажется, — пишет Ю. Завадский, — что и в рамках ренессансной сцены-коробочки может разместиться новаторское искусство, и в старые зрительные залы придут невиданной силы эмоции. Во всяком случае, я не связываю мечты о театре завтрашнего дня с непрменной архитектурной ломкой. Думаю, что революция начнется не отсюда. Скачка надо ждать в искусстве раскрытия человека, передаче жизни человеческого духа, что когда-нибудь действительно станет равным величайшему духовному потрясению. Только для этого существует театр». Та же мысль об актере — владыке и полноправном хозяине сцены звучит доминантой и в статье А. Попова. «Выход один, — утверждает он, — сценическое искусство должно развиваться вглубь, а невширь. Это не значит, что не будут меняться выразительные средства нашего искусства, но оно никогда не перестанет разговаривать о современном ему человеке, о его жизни, быте, внутреннем мире, его психологии. Лишь на этом пути — возможность бесконечных открытий. Главное в театре — актер-человек, и только здесь перспективы безграничны».

Именно поэтому искать и экспериментировать могут не только большие театры — столичные и областные. Убедительно, умно и с тонким юмором отстаивает право маленьких театров на подлинное новаторство руководитель эстонского театра города Тарту Каарел Ирд. Он решительно протестует и против режиссерского лженоваторства, и против натурализма, когда «театральные подмостки загромождаются лесами, трубами, колесами и станками до такой степени, что человек среди них совершенно теряется». И для него театр — «это прежде всего живой человек на сцене, актер. Театр начинается с актера, им живет и дышит и без него — бесцен, как бы ни было велико постановочное искусство режиссера».

А раз главное в театре — актер, не удивительно, что авторы вновь и вновь возвращаются к вопросу о значении и роли системы Станиславского в творческой жизни современного театра. Можно сказать, что дружный хор режиссеров — авторов сборника звучит «в ключе Станиславского». И дело тут отнюдь не в «юбилейном елее», а в сознании величайшей ценности учения великого реформатора сцены. Никто из авторов не выступает в роли канонизатора системы и не провозглашает ее панацеей от всех театральных зол и бед. Правда, и теперь еще бывают досадные рецидивы, вроде злополучного «учебного пособия» (!) М. Венециановой «Мастерство актера», в котором, вопреки Станиславскому и указаниям его лучших учеников и последователей, система разложена в алфавитном порядке по полочкам, вне учета ее исторического развития. Но это — печальное недоразумение.

Все авторы сборника — не схоласты и не догматики. Напротив, все они говорят о необходимости творческого освоения системы, о ее дальнейшем развитии, а не канонизации, хотя бы даже ее последней формы — так называемого метода физических действий. Мало того, одну из главных причин нынешнего состояния Художественного театра авторы видят именно в топтании на месте. В общем все сходится на том, что систему надлежит не столько хранить, сколько развивать. Как же представляют себе ее дальнейшую эволюцию наши авторы?

Тут предлагается, по существу, два пути.

Первый заключается в углублении и развитии учения о сценическом действии. Самый открытый и бескомпромиссный последователь этой точки зрения — О. Ефремов. Во всяком случае, в его статье эта позиция выражена с максимальной категоричностью. По его мнению, система Станиславского «развивалась по мере того, как ее гениальный создатель все глубже и глубже постигал «материю» театра — действие, разлагая его на элементы, как физики разлагают мир на нейтроны и протоны». Ефремов убежден, что «дальнейший прогресс театрального искусства пойдет именно в этом направлении — в направлении все более универсального, тонкого и углубленного действия... Все больше и больше мы понимаем спектакль как коллективное действие».

Что ж, все это так. Никто не станет сейчас ни недооценивать, ни — тем паче — оспаривать поистине гениальное открытие Станиславского. Но беда в том, что понимается оно зачастую чрезвычайно упрощенно и примитивно. В самом деле, сводя все к действию, этому основному элементу сценического поведения актера, забывают о том, о чем тоже постоянно говорил великий реформатор сцены, — об образности искусства. Я имею в виду его знаменитое магическое «если бы», не упрощенное, а как он сам подчеркивал, многоступенчатое «если бы», в котором он видел ключ к раскрепощению нашего воображения, нашей фантазии. Ибо специфика любого вида искусства, в том числе, разумеется, и театрального, в его образности.

Забвение образности было одно время главным злом нашего режиссерского и актерского искусства наряду с ослаблением его эмоционального воздействия. «Если пытаться сейчас определить слабое звено в нашей актерской и режиссерской практике, — пишет А. Попов, — то я бы его определил как безобразье, во-первых, и как ослабление эмоциональной силы театра, во-вторых». Одну из причин потери внимания к образной стихии театра Попов усматривает в недостаточном внимании к богатейшему творческому наследию Вл. И. Немировича-Данченко. Если Станиславский, оторванный в последние годы жизни от практической работы в театре, все внимание уделяя педагогическим основам системы, то Немирович-Данченко, «будучи руководителем театра и до конца дней продолжая там свою режиссерскую деятельность, не мог, естественно, отрывать задачи воспитания актера от ежедневной театральной практики, а эта практика сплошь была образной».

Именно творческое воображение режиссера способствует в первую очередь наиболее глубокому проникновению в образ, утверждает Попов. Оно же, по его мнению, «родит высокую степень актерского вдохновения». Развивая эту мысль, он продолжает: «В связи с излишним рационализмом и скептицизмом, проникшим в репетиционный процесс, в связи со схоластическим усвоением отдельно взятых положений системы Станиславского у многих актеров, в том числе у молодых, наблюдается атрофия творческого воображения, без которого немисливо никакое творчество». И добавляет: «Актер и режиссер, если они хотят выращивать в себе художников, должны воспитывать и тренировать в себе силу поголевского воображения».

Акцентирует значение образности в нашем искусстве и М. Кнебель в интересной статье «Когда

репетиция окончена...». Подчеркнув, что процесс сближения с ролью «всегда требует от актера активной работы воображения», она приходит к выводу, что «вне образного мышления нет искусства».

Смерть помешала замечательному мастеру режиссуры А. Лобанову закончить статью для настоящего сборника, но собранные в книге мысли его о театре представляются чрезвычайно ценными. Лобанов тоже горячо ратует за развитие у режиссера и актера творческой фантазии, выдумки, воображения. В этой связи хочется сослаться на недавно вышедшую книжку Вл. Блока «Репетиции Лобанова», в которой приводится ряд высказываний его в процессе репетиционной работы. Лобанов неустанно призывал актеров к «образной правде», говорил, что «не надо «фетишизировать действие» — это может увести от образности».

Поборники образности ратуют за тот стиль режиссуры, который можно определить термином поэтический реализм, реализм не «бытовой», а окрыленный, обогащенный образным восприятием мира. Здесь, по существу, нет никакого открытия Америки — разве не об этом же говорил и Станиславский, борясь за искусство богатой фантазии? Разве не были подлинно поэтическим театром лучшие постановки Вахтангова, Мейерхольда, Марджанова? В унисон с заветами этих мастеров звучит запись А. Лобанова: «Мое направление в искусстве я могу назвать «поэтическим реализмом», реализмом, одухотворенным поэзией. Я стремлюсь, чтобы чувство, мысль, темперамент, заключенные в реалистической пьесе, выражались приподнято, одухотворенно, обладали необходимым нашей эпохе пафосом современности». Этот поэтический реализм А. Эфрос противопоставляет реализму «театральному», спектаклям, в которых могут быть и формальные новшества и всевозможные условности (а могут и не быть!), но нет в них «страсти» в воспроизведении сегодняшней жизни, нет «глаза» и «слуха» к современным взаимоотношениям и характеристикам. Обобщая, можно сказать, что это реализм шаблонов и штампов, это спектакли внешней театральности, это театральщина, а не живой человек на сцене. А в реализме поэтическом гармонически сочетаются глубокое раскрытие «жизни человеческого духа» актера-роли и выражающая эту богатую внутреннюю жизнь яркая форма.

Искусство поэтического реализма, разумеется, несовместимо с трафаретами и ремеслом — об этом пишет А. Эфрос в статье «Штамп мой — враг мой!» Реализм требует органической жизни актера в образе — читатель найдет тут много ценного о так называемых «зонах молчания» в роли — в статье А. Попова «Об искусстве перевоплощения». Несомненное практическое значение для режиссеров имеет предлагаемое А. Лобановым разграничение между предварительной планировкой и окончательной, художественно выразительной мизансценой. Как видим, круг разрабатываемых авторами вопросов очень обширен. Особенно важно и ценно, что взволнованно и с чувством кровной заинтересованности об этих темах говорят не просто «люди искусства», а испытанные и талантливые мастера режиссерского цеха. Но, повторяем, сборник значительно выиграл, если бы был более боевым, дискуссионным.

Г. Крыжицкий



ХРОНИКА

хроника • хроника • хроника • хроника

12509 СПЕКТАКЛЕЙ

*ПЬЕСЫ НИКОЛАЯ ПОГОДИНА О ЛЕНИНЕ
НА СЦЕНАХ СОВЕТСКИХ ТЕАТРОВ*

Пьесы о Ленине Н. Ф. Погодина — классика советской драматургии, начиная с появления в 1937 году «Человека с ружьем» не сходят со сцен наших театров.

Мы публикуем некоторые сведения о количестве спектаклей по погодинским пьесам о Ленине, предоставленные нам Управлением по охране авторских прав. Сведения эти, естественно, неполны — во время Великой Отечественной войны учет был затруднен. В сводку включены данные за первую половину 1962 года.

Знаменитая трилогия писалась драматургом на протяжении многих лет и была завершена «Третьей, патетической» в последние годы жизни автора.

«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ»

С 1940 по 1949 год и с 1959 по 1962 год — 978 спектаклей.

«КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ»

С 1940 по 1948 год и с 1956 по 1962 год — 9068 спектаклей.

«ТРЕТЬЯ, ПАТЕТИЧЕСКАЯ»

С половины 1958 года по 1962 год — 2463 спектакля.

Таким образом, три пьесы Николая Погодина, посвященные Ленину, были показаны зрителям, по неполным данным, 12 509 раз.