

ТЕАТР



11 1962

P-P 1/2 1962



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

К 20 ГОДОВЩИНЕ
ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Н. ПОГОДИН

ПРЕМЬЕРА

13. 14 НОЯБРЯ 1937 г.

ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ

В. В. ДМИТРИЙ	П. В. КУЗЬА	К. Я. ВАСИЛЬЕВ	А. Я. ПЕРВОНОВ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ	М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ

Постановка Народного артиста Республики Р. Н. СИМОНОВА
Музыка М. А. ГОЛОВИЧАНСКОГО
Сценарий и диалог П. В. КУЗЬА, К. Я. ВАСИЛЬЕВА, А. Я. ПЕРВОНОВА
Музыка М. А. ГОЛОВИЧАНСКОГО
Сценография М. А. ГОЛОВИЧАНСКОГО
Художник-постановщик М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Музыкальный руководитель М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Хормейстер М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Дирижер М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Хор М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Оркестр М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Свет М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Звук М. А. ГОЛОВИЧАНСКИЙ
Труппа М. А. ГОЛОВИЧАНСКОГО

Театр

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

11

Ноябрь



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«Искусство»

МОСКВА

В НОМЕРЕ:

НОВОЕ В ЖИЗНИ—НОВОЕ В ДРАМЕ
 К итогам дискуссии 3

С. Алешин—Палата. Драма в трех действиях 13

Впервые 37
М. Тутаев—В ногу со временем 48
Г. Хайченко—Классика и современность 52
Ю. Малашев—Коллективный художник 58
Г. Юрасова—Поэзия радости 63
И. Романеева—Театр с волжских берегов 73
В. Любимова—Добрый знак 79
Н. Давыдова—Сорок тысяч «почему?» 85
И. Уварова—Люди и краски 92
М. Кораллов—На областной сцене 99

ПРЕМЬЕРЫ

Б. Зингерман—«Добрый человек из Сычуани» 107
Е. Холодов—«Бунт женщин» 110
Н. Чернова—«Ванина Ванини» 111

**В помощь университетам
 культуры и народным
 театрам**

Г. Кристи—К. С. Станиславский. (Краткий очерк жизни и творчества) 113

Борис Бурьян—Строитель. (К 80-летию со дня рождения Якуба Коласа) 124
Энвер Мамедханлы—Слово о Мирзе Фатали Ахундове. (К 150-летию со дня рождения) 127

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Л. Широков—Поэзия человеческой простоты 130

КНИГИ О ТЕАТРЕ

М. Пархоменко—О трагическом 135
М. Ладур—Искусство больших масштабов 137
В. Савицкий—Борьба продолжается 140
В. Залесский—Строгая книга 142
Сурен Кочарян—Запечатленное время 143

Газетное обозрение 145

ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ 147

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

Г. Бояджиев—Комедий тысяча и одна 169
В. Гаевский—Здесь танцуют 176
М. Друзина—О сценичности драматургии Шона О'Кейси 180
По театрам мира 185

На обложке—афиши первых постановок пьес «Человек с ружьем» и «Правда». Рисунки художника П. Бунина

НОВОЕ В ЖИЗНИ— НОВОЕ В ДРАМЕ

К итогам дискуссии

На страницах журнала «Театр» закончилась дискуссия «Новое в жизни — новое в драме», проходившая с № 5 по № 10 за 1962 год. В дискуссии этой приняли участие восемьдесят три человека: драматурги, критики, театральные деятели, зрители. Восемьдесят три человека — большой отряд современных литераторов, пишущих для театра, активно работающие театральные критики, актеры и режиссеры, кровно заинтересованные в судьбах родного искусства, люди разных профессий, горячо любящие советский театр. Большие статьи и ответы на разосланную журналом анкету, эмоциональные отклики и строгий критический анализ, полемические портреты современных драматургов и живые, личные впечатления от прочитанных

пьес — самыми разными были формы участия наших авторов в дискуссии. Но какой бы ни была эта форма, редакция хочет в первую очередь сердечно поблагодарить всех товарищей, отдавших журналу и его дискуссии время, силы, свои заветные, искренние мысли, свой темперамент активных строителей советской культуры.

Дискуссия «Новое в жизни — новое в драме» завершает собой, если можно так сказать, дискуссионную трилогию, прошедшую на страницах журнала «Театр» в 1960—1962 годах. Первой была проведена дискуссия о современной режиссуре, затем шла полемика об актерском мастерстве и, наконец, замыкает их большой творческий разговор о путях и судьбах советской драматургии. Мы считаем, что сделали верно, поставив этот важнейший для театрального

искусства вопрос последним в ходе наших дискуссий. И действительно, в разговоре о драматургии, идейной основе театра, можно подытожить, обобщить, по-настоящему глубоко осмыслить и связать с реальными возможностями драматической литературы все, что было высказано раньше в адрес режиссера и актера, все, о чем спорили и мечтали участники двух первых дискуссий.

Раздумья о делах драматургических — это раздумья о делах общетеатральных.

Чего же естественно было ожидать от дискуссии «Новое в жизни — новое в драме» для нашего театра, для зрителей, для самих драматургов? Ну, конечно же, прежде всего нового, живого толчка для дальнейшей повседневной работы всех звеньев театрального дела. Открытого и смелого обнаружения творческих и организационных противоречий в большом и нужном труде наших драматических писателей. Сопоставления реального положения вещей на драматургическом фронте с поверхностными представлениями о том, что пьес на современную тему мало, что в драматургию не приходят новые силы. Хотелось выяснить, действительно ли отстает наша драматургия от запросов народа или этот тезис может быть уже снят сегодня с повестки дня? Какое место занимает пьеса о современности в репертуаре театров — номинальное или истинное, значительное? Что представляет собой творчески, граждански, этически многонациональный отряд советских драматургов? Что любят и чего не хотят смотреть зрители, кто сегодня интересен из новой писательской молодежи, как понимать новаторство, что такое современность на сцене, чем мы по-настоящему богаты, что в нашей драматургии поражает весь прогрессивный мир, — эти и многие другие вопросы, которые сейчас, быть может, и не стоит перечислять, занимали участников дискуссии. Думалось, что, разобравшись хотя бы в некоторых из этих проблем коллективными усилиями наших авторов, можно вынести реальную пользу из журнальной полемики — повышение общественного интереса к советской драматургии, еще более четкое осознание художниками задач, стоящих перед современной драматической литературой, очищение творческой атмосферы писательского труда, которая всегда оздоравливается с обна-

ружением тех или иных существенных противоречий.

Для того чтобы не строить все размышления о нашей драматургии и ее современном герое на одних только критических статьях, где непременно рядом с живыми, личными впечатлениями будет присутствовать сдерживающий ум аналитиков, мы использовали и другие формы журнального разговора. Напечатана сводка о том, как шли по театрам те или иные современные пьесы за 1961 год, и наши комментарии по этому поводу. Разослана анкета, в которой мы просили всех товарищей! интересоваться жизнью современного театра, высказаться по важным вопросам состояния сегодняшней драматургии. Помещены статьи-портреты некоторых наших драматургов, где намеренная полемическая заостренность должна была нагляднее выявить общие и частные закономерности современного драматургического творчества.

Многообразие форм участия в дискуссии позволило ей быть по-настоящему массовой, не замыкаться в кругу узкопрофессиональных интересов, хотя редакция и ожидала, затеявая дискуссию, большего накала мыслей и темперамента.

Итак, дискуссия закончилась. Высказаны разные точки зрения, столкнулись различные мнения, поспорили непохожие вкусы, сшиблись неодинаковые творческие манеры. Иначе не может быть, иначе и не должно быть в настоящей дискуссии. Но как бы ни были различны вкусы и взгляды — единой была гражданская, идейная позиция всех без исключения авторов нашей дискуссии, понимающих роль советского театра и советской драматургии как активных помощников партии в деле воспитания нового человека коммунистического общества. В этом смысле хотелось бы горячо поддержать выступление на страницах нашего журнала драматурга А. Корнейчука, очень точно раскрывшего идейные, политические задачи искусства эпохи построения коммунизма и торжество нашей гуманистической литературы во всем мире. Стоит отметить в прошедшей дискуссии плодотворные мысли драматурга И. Штока о непрерывности революционной традиции в советской драматургии, интересные размышления критика А. Караганова о том, что сегодня даже исключительные обстоятельства в драме требуют про-

стого в скроме
зает задумать
лева о необхо
ной и смелой б
та личности в
ства. Интересн
зова о нравств
шо, со своим
звет драма
вдохновенно
Горючо, мило
старейшего ма
озабоченного
ками в театре,
может расцвет

Совершенно
ров, когда гово
участника диску
ще театральной
лик, все сдержи
тех же имен. Бу
тересны собра
вой об образе
менной драме.
статью о состоя
гии написал ку
тельно выступи
пьесы Т. Трафи
нили о традици
А. Богуславский
шаться к мнен
о том, что для
разные, конечно
ческие манеры
развития дра
Б. Петкер, что в
современный ма
менный бытов
венно и присутс
заставляе мн
зрителей прики
Тревожно, но,
справедливо про
что в кино сего
сценариев, чем
Глубокий уваже
классике проши
ных темперамент
режиссеров Р.
ром написал с
время очень оза
в драматургии ст
Активным проши
зей театров с мес
критик Н. Громов

стого и скромного характера героя. Заставляет задуматься статья критика И. Киселева о необходимости еще более решительной и смелой борьбы с последствиями культуры личности в области театрального искусства. Интересно было узнать мысли В. Розова о нравственной миссии театра. Хорошо, со своим отношением к театру, выступает драматург Г. Мдивани, как всегда вдохновенно пишет о театре А. Арбузов. Горячо, молодо прозвучало выступление старейшего нашего режиссера Н. Петрова, озабоченного организационными неполадками в театре, без преодоления которых не может расцвести драматургия.

Совершенно прав драматург Г. Мухтаров, когда говорит о том, что мало знают участники дискуссии, да, как видно, и вообще театральные деятели, писателей республик, все сосредоточивается вокруг одних и тех же имен. Будет ли от этого польза? Интересны соображения критика Н. Велеховой об образе молодого человека в современной драме, острую, взволнованную статью о состоянии сегодняшней драматургии написал критик Ю. Зубков. Содержательно выступила в защиту сатирической пьесы Т. Трифонова, своевременно напомнили о традициях советской драматургии А. Богуславский и Вл. Диев. Стоит прислушаться к мнению драматурга А. Штейна о том, что для хорошего театра хороши разные, конечно, если они интересные, творческие манеры. Верно, плодотворно для развития драматургии, заметил актер Б. Петкер, что в пьесе прежде всего нужен современный конфликт, а затем уже современный бытовой фон, который единственно и присутствует в той или иной драме, заставляя некоторые театры, но вовсе не зрителей принимать видимость за существо. Тревожно, но, что поделаешь, пожалуй, справедливо прозвучал упрек М. Жарова, что в кино сегодня больше значительных сценариев, чем в театрах хороших пьес. Глубоким уважением к русской и мировой классике проникнуты мечты одного из самых темпераментных и современных наших режиссеров Р. Симонова. Броско, с юмором написал свою ироническую и в то же время очень озабоченную состоянием дел в драматургии статью критик Л. Малюгин. Активным пропагандистом творческих связей театров с местными авторами выступил критик Н. Громов.

Интересными раздумьями о новых пьесах белорусских писателей поделился драматург А. Симуков. Поэтически, истинно художнически рассказала о своем понимании задач современной драматургии писательница М. Бараташвили. Впервые на страницах нашего журнала заговорила о драматургической литературе известная поэтесса и начинающий драматург С. Капутикян. Горько и, как ни печально, верно упрекает наших драматургов, мало думающих о замечательном советском актерстве, режиссер А. Добротин... Да разве перечислишь интересные мысли, справедливые соображения, верные наблюдения и плодотворные советы, которые мы найдем в статьях, ответах на анкету, откликах и других материалах дискуссии.

Однако, если бы все было так идиллично, слово «дискуссия» стало бы лишь приманкой, но не существом дела.

Редакция считает нужным кое в чем возразить участникам разговора о современной драматургии, высказать и свои соображения, может быть, тоже не во всем бесспорные. Ну, во-первых, одно недоумение общее, адресованное ко многим участникам дискуссии. Среди вопросов нашей анкеты был следующий: «Назовите имя самого интересного, с Вашей точки зрения, молодого драматурга». Так вот «молодыми» называли: Г. Мухтарова, В. Розова, Ю. Смуула, Л. Зорина, А. Макаёнка, А. Володина, А. Арбузова, А. Штейна, К. Симонова, Н. Погодина и Е. Шварца и даже... В. Шекспира. Но ведь и Андрей Макаёнок, и Александр Володин, и Леонид Зорин — давно и профессионально работающие литераторы, дающие почти в каждый сезон по пьесе, широко обсуждающиеся в прессе. Не в обиду им будь сказано, они все же вышли из творческой молодости. Что же говорить о К. Симонове, А. Арбузове, В. Розове, А. Штейне, ну и, конечно, Шекспире, который, конечно, вечно молод, но никак не молодой современный драматург. При такой щедрости на молодость некого будет и упомянуть, если вдруг в какой-либо следующей анкете попросят назвать драматургов старшего или среднего поколения. И дело тут, конечно, не в смешных недоразумениях. Дело в том, что, накрепко усвоив несколько имен драматургов, уже давно покинувших радостные лета творческой юности, многие наши театральные деятели не

знают, а потому и не воспитывают, не растят новых писательских кадров, проходят мимо одаренной молодежи, уже связавшей свои творческие судьбы с судьбами советского театра. Больше внимания к молодым литераторам, товарищи участники и неучастники дискуссии, а значит, актеры, режиссеры, критики. Больше внимания действительно молодым литераторам, то есть будущему советского театрального искусства! И вот еще что надо сказать, и, к сожалению, не кому-либо одному, а довольно многим участникам дискуссии, на вопросы о наиболее интересном молодом писателе, о понравившейся новой пьесе, о лучшей роли в сезоне, отвечавшим «не знаю»: думается, товарищи, неловко знатокам своего дела не знать своих коллег.

Вот, например, ответы актера Московского Художественного театра Л. Губанова.

«Я затрудняюсь назвать имя самого интересного молодого драматурга». «Какую роль из пьесы советского драматурга Вы считаете наиболее удавшейся в спектаклях последних сезонов? — Не знаю». Не правда ли, такая глубокая, такая полная неосведомленность не так уж правомерна для молодого советского актера, ярко и интересно раскрывающего перед зрителем внутренний мир тех самых героев из пьес тех самых драматургов, о которых он ничего не знает. Не стоит ли прислушаться к этим «не знаю» и «затрудняюсь назвать», видя в них не случайные оговорки, но ослабление гражданского темперамента в иных театральных коллективах, духа постоянно и благородного творческого поиска.

Наиболее отчетливо эта непонятная, неожиданная индифферентность прозвучала в ответах на наши вопросы народного артиста СССР В. Топоркова. Право же, эти ответы стоят того, чтобы их еще раз привести здесь полностью.

«Боюсь, что мои ответы на анкету журнала «Театр» могут вызвать острую дискуссию. Тратить силы на журнальную полемику я считаю нецелесообразным. Умудренный опытом, я пришел к выводу, что только в творчестве определяются взгляды художника на жизнь и искусство. К сожалению, мне до сего времени не пришлось встретиться с таким героем советской драматургии, в образе которого я мог бы исчерпывающе воплотить черты нашего современника. Ваш анкетный опрос ничего

не выяснит. Разве только установит формальные ранги для драматургов. С уважением В. Топорков».

И это пишет прославленный мастер сцены, создатель галереи великолепных характеров советских людей, художественный руководитель молодого учебного театра, замечательный педагог, талантливейший пропагандист системы Станиславского, одаренный литератор. Можно не обратить внимания на то, как пренебрежительно относится В. Топорков к журнальной полемике, которой отдали много сил Белинский, Добролюбов, Чернышевский. Но нельзя не обратить внимания на то, что в годы сложные, не всегда триумфальные для Московского Художественного театра, страдающего без своего точного по художественному почерку репертуара, один из его старейших актеров ограничивается столь высокомерной отпиской. Возможно, В. Топорков не думал, что мы напечатаем его письмо. Но мы напечатали, и пусть он не обижается на нас за это.

Замечания более конкретного порядка. Мы не согласны с А. Карагановым, когда он в своей статье «Еще о герое нашего времени» (№ 5) пишет о том, что раньше людей занимали производственные конфликты в драмах, сегодня же, когда «социалистическая новь стала для современного зрителя более привычной», эти конфликты уже не представляют такого интереса.

Думается, сами по себе производственные конфликты никогда не волновали в художественном произведении ни раньше, на заре советского общества, ни позже. Речь как тогда, так и сейчас идет, как видно, о человеческих характерах и судьбах в разных предлагаемых обстоятельствах. И теперь нашего зрителя так же интересует борьба между Бахиревым и Вальганом из «Битвы в пути» Г. Николаевой, потому что это сложные, самобытные характеры, за которыми стоят крупные общественные проблемы, выходящие далеко за рамки производства. Гай Погодина — это характер, и именно его, а не существо производственного столкновения из пьесы «Мой друг» запомнили зрители на долгое время.

Вероятно, стоит уточнить то место из статьи И. Штока «Стенограмма произнесенной речи» (№ 5), где он говорит о том, что многие драматурги первых лет револю-

ции шли в каждую пьесу как в бой, не зная, вернутся ли они живыми из этого боя. Как видно, имеются в виду годы культурной личности и те тяжкие последствия, которые тогда могло иметь и неоднократно имело для художников смелое, принципиальное выступление. Иначе, без такой поправки, искусство, и в частности драматургия, будут восприниматься из этой статьи просто как пороховая бочка — еще оторвет руки и ноги, а то и голову. Не лучше ли, мол, подальше от такого искусства? Слишком уж много подчас у И. Штока излишней гражданской скорби. Проследите... — пишет он, — как потом, спустя много лет, с трудом продирались на сцену пьесы А. Арбузова. Шток, наверное, имел в виду 30-е годы, так как сейчас А. Арбузов, истинный баловень сценической судьбы. Вот как раз к месту вспомнился и А. Арбузов. Отвечая на нашу анкету, драматург предупредил, что будет в своих ответах «крайне субъективным». Ну разве что «крайне», потому что субъективность не может не присутствовать в любом выступлении того или иного художника. Однако даже крайняя субъективность, думается, не должна мешать литератору, говорящему о судьбах нашего театра, видеть разные творческие манеры в искусстве. Перечисляя, кого бы он хотел видеть в репертуаре «своего» театра, Арбузов говорит об А. Володине, И. Друце, Ю. Эдлесе, о не написанных, но желательных пьесах Ю. Казакова, В. Тендрякова, В. Некрасова. Даже если прибавить к этому классиков, то, думается, сужен будет его творческий горизонт. Пусть будет такой театр Арбузова, но театров должно быть много хороших и разных. Тогда и развиваться искусство будет плодотворнее.

Остро, хлестко написал полемический портрет драматурга Н. Вирты (№ 5) критик Б. Емельянов; однако, взяв для анализа только последние пьесы известного литератора, автор судит о нем однобоко, вне диалектического движения, без учета его творческих успехов. Это обидно. Обидно, впрочем, так же, как и ненужная, большому и своеобразному художнику, В. Пановой апологетика, восторженное отношение к ее драматургии, в другом полемическом портрете, сделанном критиком Ю. Волчком (№ 9). Это говорится отнюдь не в укор авторам статей, а лишь с целью поддержать этот интересный жанр на более ши-

рокой основе размышлений о творчестве драматургов.

Бывает и так. Пишет автор статью. Упоминает пьесы, которые читал, радуется, что пьесы эти включены в репертуар того или иного театра. И пока этих пьес не знаешь — воспринимаешь сказанное критиком с уважением. Но прочтешь, увидишь на сцене и с досадой вспомнишь восторги критика. Ни при каких условиях нельзя вводить людей в заблуждение только потому, что пьеса эта местного автора, что включил ее в репертуар театр данного города!

Все это мы говорим о статье Н. Громова «Только единым фронтом» (№ 7) и о пьесах, им расхваленных, — «Дачный тупик» И. Тумановской и О. Тарасова и «Рядом — человек» В. Молько. Мы видели оба эти спектакля на гастролях Куйбышевского театра в Москве. Слабые, дидактические, недоработанные пьесы. Не из чего было так горячиться. Единым фронтом — это значит и по единому творческому счету. Нет и не может быть разных критериев для пьес столичных и для драматургии, пишущейся на местах...

Нельзя согласиться и с некоторыми мыслями из статьи драматурга В. Коростылева «Кто от кого отстаёт» (№ 7). Говоря о том, по чьим произведениям люди будущего станут изучать нашу современность, В. Коростылев называет пьесы А. Арбузова, А. Штейна, В. Пановой, А. Салынского, В. Розова, Л. Зорина, А. Володина, И. Штока «и многих других», как заканчивает автор свое перечисление. А «многих других» он даже и не упоминает. И снова, как и в случае с театром, представляющимся А. Арбузову, хочется сказать драматургу В. Коростылеву: давайте смотреть на искусство еще шире, уметь различать в нем разные творческие голоса, тогда обогатится новыми впечатлениями и собственное творчество драматурга.

Думается, что зря так резко раскритиковал пьесу «Левониha на орбите» А. Макаёнка в своей статье «Поэзия жизни народа» (№ 8) драматург А. Симуков. Одна из немногих сатирических комедий последнего времени «Левониha на орбите» активно прижилась на нашей сцене, много дала материала для хороших актерских побед и искренне полюбилась зрителям.

Не точно выглядит в статье молодого драматурга И. Соболева «Поиск, спор —

истина» утверждение о том, что «когда работаешь, с большими трудностями добиваясь успеха, достигая цели, то сам процесс труда невольно роднит, психологически сближает со всеми теми рабочими и колхозниками, учеными и служащими, что ежедневно... производят материальные ценности».

Ну, а разве вообще писатели, художники, драматурги работают, не встречаясь с большими трудностями, разве требуется подтверждение того, что и они производят ценности, правда, духовные. Художник всегда творец, и он работает много, отдаваясь полностью творчеству. Творчество писателя всегда было и будет результатом вдохновенного труда, и не надо его механически сближать с трудом других профессий.

«Потомки Ноя» — так неожиданно называется статья критика Ю. Зубкова (№ 9). Называется неожиданно, а написано многое вполне «ожиданно». Справедливо выступая против разделения драматургов на так называемых «чистых» и «нечистых», критик тут же и сам демонстрирует свою явную приверженность к одним из наших писателей и свое столь же явное неприятие других. Верно, нельзя сводить всю нашу драматическую литературу к В. Розову и А. Арбузову. Но нельзя также, сказав, что это не так, обратиться к творчеству других, направляющих критику литераторов, и уже не замечать ничего больше. Не достаточно ли уже этой надоевшей перестановки одних и тех же имен, не надоело ли вам, товарищи драматурги и критики, все время перемешивать одну и ту же колоду карт с пресловутыми «чистыми» и «нечистыми». И критик А. Караганов о них же пишет в своей статье, существование такого разделения еще раз настойчиво подчеркивает и критик Л. Малюгин («Время искать и время спорить», № 10) и критик Н. Громов. Думается, что, только перестав размениваться мелкими, групповыми обидами, уважая и принципиально оценивая творчество наших советских драматургов, мы сумеем добиться действительно дружной и плодотворной работы родного советского театра.

Активное возражение вызывает вымученная проблематика статьи критика Д. Золотницкого «После драки кулаками машут». Д. Золотницкий пишет о некоем затухающем конфликте в иных наших драмах и о

поддержке именно такого затухающего конфликта некоторыми критиками. Для примера Д. Золотницкий берет пьесу А. Штейна «Персональное дело» и пьесу Л. Зорина «Друзья и годы»; критиком, добродушно прощающим отрицательных героев, назван Е. Сурков. Между тем именно «Персональное дело» А. Штейна было одним из первых произведений, где смело и принципиально завязывалась борьба против карьеризма и очковтирательства, против всеобщей подозрительности под видом бдительности. И как раз острейший, а во все не затухающий конфликт этой пьесы снискал ей и горячих сторонников среди актеров, режиссеров и зрителей, и столь же горячих недругов среди тех, кто, вероятно, был сильно похож на отрицательного героя пьесы — Полудина. И вместо того чтобы корить сегодня писателя за недостаточно решительные выводы из им же поднятого конфликта, не благороднее ли сказать ему доброе слово за то, что он выступил пионером на ниве разоблачения Полудинных, за то, что в своих пьесах автор всегда брал конфликты острые, темы гражданские. Вряд ли в отсутствии остроты столкновений можно упрекнуть и драматурга Л. Зорина, в драме «Друзья и годы» говорящего о судьбах людей в годы культа личности. Мы считаем, что вполне прав критик М. Рогачевский, взявший в своей статье «Исходная позиция» (№ 10) пьесы «Друзья и годы» и «Персональное дело» под дружескую защиту от несправедливой критики. В истории с затухающим конфликтом, во многом просто померещившейся Д. Золотницкому, совершенно ни при чем Е. Сурков, как раз известный своими отнюдь не ласково-всепрощающими, но резкими, остроконфликтными, боевыми статьями. Критик, так блистательно разобравший в одной из своих статей пьесу А. Файко «Человек с портфелем», где столкновения разных людей достигают своего апогея, автор отличных работ о драматургии Л. Леонова, которую трудно назвать драматургией затухающих конфликтов, Е. Сурков никак не может быть осужден за примиренчество и всепрощение. Единственно, кого полностью амнистирует от упреков в благодушии ко злу Д. Золотницкий, — это драматурга А. Володина, в пьесах которого нет «ни одного выдуманного характера и ни одного надуманного слова», по мнению нашего критика.

Вот с таким б... творчеству Во... ающего критик... более справедл... Л. Малюгина и... ков дискуссии о... любому драмату... тика, ни огульн... а очень нужн... ная художеств... чайно, вопреки... дин переписал ф... сестра» уже пос...

Нельзя не со... сера А. Алвеза о... но участниками... драматургов бр... сам ли т. Алвез... как видно, в... телей, а назвал... И драматург Г... участников диску... гии братских рес... одного имени... своей или какой... Что же важне... активно пропаг... драматургов? «П... озаглавлена стат... (№ 10), в котор... жится немало се... нао начало этой... возражения. Ока... ние ленинских... шей жизни обна... редь... на списка... пьес. Раньше — у... герои были обре... ми, теперь они... творцами матери... стей, теми, «кто... историю». Значи... или иные посты, ... ния, живут не св... герои не драмати... жизнью, а одним... Неужели же пьес... культа личности... о простом рабоч... тельствует о том... покончено? Был... култе личности, ... ных и крупнейши... лей, про тех, кто... звания, и после ос...

Вот с таким бесконфликтным отношением к творчеству Володина со стороны воинствующего критика нельзя согласиться. Куда более справедливым будет высказывание Л. Малюгина и некоторых других участников дискуссии о том, что Володину, как и любому драматургу, не полезна ни апологетика, ни огульное отрицание его творчества, а очень нужна настоящая квалифицированная художественная критика. Ведь не случайно, вопреки оценке Золотницкого, Володин переписал финал пьесы «Моя старшая сестра» уже после премьеры.

Нельзя не согласиться с мнением режиссера А. Алиева о том, что мало было названо участниками дискуссии имен интересных драматургов братских республик. Но не сам ли т. Алиев подает пример? Мог бы, как видно, он назвать имена таких писателей, а назвал... москвича И. Соболева. И драматург Г. Мухтаров, верно упрекая участников дискуссии в незнании драматургии братских республик, не назвал сам ни одного имени интересного писателя из своей или какой-либо другой республики. Что же важнее — просто сетовать или активно пропагандировать талантливых драматургов? «Поговорим всерьез» — так озаглавлена статья критика И. Киселева (№ 10), в которой и в самом деле содержится немало серьезных соображений. Однако начало этой статьи сразу же вызывает возражения. Оказывается, что восстановление ленинских норм во всех областях нашей жизни обнаруживается в первую очередь... на списках действующих лиц новых пьес. Раньше — утверждает И. Киселев — герои были обременены постами и званиями, теперь они стали непосредственными творцами материальных и духовных ценностей, теми, «кто своим трудом... создавал историю». Значит, люди, занимающие те или иные посты, имеющие те или иные звания, живут не своим трудом, — значит, это герои не драматические, порожденные не жизнью, а одним лишь культом личности? Неужели же пьеса о героях — порождение культа личности, в то время как пьеса о простом рабочем или колхознике свидетельствует о том, что с культом личности покончено? Было про простых рабочих и при культе личности, будет про известных ученых и крупнейших государственных деятелей, про тех, кто занимает посты и имеет звания, и после осуждения культа личности.

Все дело в том, как писать о людях, что видеть в них, ради чего говорить о них.

И второе, что радует критика И. Киселева в связи с преодолением культа личности, — расширение географии наших пьес. Раньше, мол, все толклись поближе к столицам, а теперь стали поближе к периферии, к промышленным районам, строительным площадкам, сельским местностям... действие переносится все больше в глубину, в какое-нибудь неизвестное Пеньково или в далекий и некогда захолустный Иркутск. А где, например, происходило действие первых пьес Погодина «Мой друг», «После бала», «Поэма о топоре»? На Невском проспекте или на строительных площадках, на заводах и в «сельской местности»? Где жили и работали люди из пьесы В. Катаева «Время, вперед!», из романа А. Гладкова «Цемент» или М. Шагинян «Гидроцентральный»? А если теперь действие пьесы В. Пановой «Проводы белых ночей» происходит в Ленинграде, а не в некогда захолустном городе, — куда же с этой пьесой деваться? Все это умозрительность, все это схемы, мешающие живой драматургии, герои которой могут жить хоть в Пенькове, хоть в Москве, — важно, зачем они там живут, что делают и о чем думают.

В ходе разговора были названы вот какие имена молодых драматургов, наиболее интересных с точки зрения участников дискуссии (мы уже отделили от них имена давно зрелых, профессиональных наших литераторов). Итак, молодые: В. Блинов, И. Друцэ, И. Козел, А. Лийвас, Л. Митрофанов, Р. Назаров, Г. Полонский, Э. Радзинский, О. Стукалов, А. Хмелик, М. Шатов, Ю. Эдлис, А. Якубов. Что ж, большой и интересный отряд молодых писателей, действительно полюбившихся зрителю. Наша дискуссия не вводит их в литературу, они уже сами и по праву занимают активное место на театральной афише. Мы хотим только еще раз напомнить о нашей достойной, разнообразной по творческим голосам писательской молодежи. Доброго вам пути, еще одна новая писательская смена!

Наиболее интересными пьесами за последние годы были названы: «Коллеги» В. Аксенова и Ю. Ставаго, «... опаснее врага» Д. Аля и Л. Ракова, «Иркутская история» А. Арбузова, «Фабричная девчонка» А. Володина, «Хозяин» И. Соболева,

«Горянка» Р. Гамзатова, «Каса маре» И. Друцэ, «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе, «Антей» Н. Зарудного, «Крылья» А. Корнейчука, «Золотая карета» Л. Леонова, «День рождения Терезы» Г. Мдивани, «Третья, патетическая» Н. Погодина, «Барабанщица» А. Салынского, «Василий Теркин» К. Воронкова по поэме А. Твардовского, «Стряпуха» А. Софронова, «Дамоклов меч» Назыма Хикмета, «Друг мой, Колька!» А. Хмелика, «Дети моря» Г. Хухашвили, «Современные ребята» М. Шатрова, «Океан» А. Штейна, «Ленинградский проспект» И. Штока. Большой и очень разнообразный список. Примем его к сведению, заметим только, что не все, но многие из названных пьес — пьесы современные, написанные в ясной форме, с глубоким проникновением во внутренний мир нашего человека.

И, наконец, лучшими актерскими работами за последние годы, с точки зрения участников дискуссии, оказались:

- В. Белокуров — Гавриил Нечай («Над Днепром»)
 Ю. Борисова — Валя («Иркутская история»), Павлина («Стряпуха»)
 А. Георгиевская — Потапова («Битва в пути»)
 Л. Гриценко — Тереза («День рождения Терезы»)
 Р. Губина — Глаша («Девушка с веснушками»)
 А. Дмитриева — пионервожатая («Друг мой, Колька!»)
 Л. Добржанская — Василица («Каса маре»)
 Т. Доронина — Надя («Моя старшая сестра»)
 Н. Мордвинов — Забродин («Ленинградский проспект»)
 Б. Платонов — Левон («Левониha на орбите»)
 А. Попов — Платонов («Океан»)
 А. Роговцева — Поля Вихрова («Юность Поли Вихровой»)
 С. Такайшвили — Бабушка («Я, бабушка, Илико и Илларион»)
 М. Ульянов — Сергей («Иркутская история»).

Не раз вспоминаем мы славные победы наших выдающихся актеров в тех или иных ролях давно миновавших сезонов.

Б. Шукин — Ленин, М. Бабанова — Анка, Б. Добронравов — Платон Кречет, Н. Хмелев — Пеклеванов, А. Коонен — Комиссар и многие, многие другие. Так не стоит ли продолжить этот список, присоединить к великолепным победам прошлого и ввести в нашу театроведческую литературу новые замечательные победы советских актеров. Давайте же не бояться новых побед, новых имен, новых примеров и образцов, театральное прошлое от этого не померкнет, напротив, оживет, заблестит настоящая актерская традиция.

В № 7 нашего журнала мы поместили сводку репертуара театров за 1961 год и небольшие свои комментарии. Что же выяснилось? Первые двадцать мест занимают следующие пьесы:

- «Остров Афродиты»
 «Девушка с веснушками»
 «Иркутская история»
 «Потерянный сын»
 «Четверо под одной крышей»
 «Стряпуха»
 «Сержант милиции»
 «Миллион за улыбку»
 «Барабанщица»
 «Опасный возраст»
 «Океан»
 «Камень на дороге»
 «Верю в тебя»
 «Левониha на орбите»
 «Время любить»
 «Неравный бой»
 «Нечистая сила»
 «Заводские ребята»
 «Слепое счастье»
 «Проводы белых ночей».

Не будем повторять наших комментариев. Скажем только, что из этого списка помимо надоевших упреков театрам, что они вместо пьес хороших все еще возятся с пресловутым «Сержантом милиции» или «Нечистой силой», — можно и нужно сделать и определенные выводы.

Среди двадцати первых мест нет ни одной классической пьесы. Думается, что традиционная трактовка старой драматургии, грозные предупреждения некоторых критиков: «Это не Островский», «Это не Чехов», — мешают проникновению лучших произведений мирового театра в сердца современников. Если не прочесть эти драмы и комедии «свежими очами», по меткому

слову Гоголя, — мертвы, напоминают. Пример тому «Пыль», «Чайки», так на разных сценах и сыграны без И. напротив, в жизни классики дня знали, чего пьес, — не вообще му историческом сегодня народу Н. Охлопковым, шевском театре.

Да и «Сержант говорит. Не с ума ры. Давно уже я ший и не выросш лый любит сикт кого сюжета, остр ой фабулы, как в нашей современе так называемая непременно долж это углубленный противоположен «Иркутской исто торстве, есть в га, и ясно видим Арбузов, в отличи модников, призна деленное и тум ральный, он знае любит зритель, частую зовет к ниям» в драме, знает, что одним воюешь. А бедня доверятся Арбузо шись ничему у А

А вот в чем бы дискуссии, в чем адная слабость в драме» — так в Однако, за исклю чаев, ни драмату ральные деятели к впечатлениям ж своих литературн жизненных при большими жизнен выми, подсмотрен конфликтами, св жизнью темами, ма коммунистиче

слову Гоголя,— такие спектакли будут мертвы, напоминая музейные экспонаты. Пример тому «Ревизоры», «Бесприданницы», «Чайки», тихо и бесславно умирающие на разных сценах, потому что поставлены и сыграны без современной концепции. И, напротив, пример яркой театральной жизни — классики, когда художники нашего дня знали, чего они хотели от выбранных пьес,— не вообще, но в помощь этому своему историческому часу, своему, живущему сегодня народу — «Медея», поставленная Н. Охлопковым, или «Ричард III» в Куйбышевском театре.

Да и «Сержант милиции» тоже о чем-то говорит. Не с ума походили все наши театры. Давно уже ясно, что зритель и выросший и не выросший, и бывалый и не бывалый любит спектакль крепкой интриги, четкого сюжета, острого действия, занимательной фабулы, как бы все это ни клеймилось в нашей современной критике. Отчего это так называемая интеллектуальная пьеса непременно должна быть скучной? Почему это углубленный психологизм обязательно противоположен крепкому сюжету? И в «Иркутской истории», при всем ее новаторстве, есть и туго завинченная интрига, и ясно видимый увлекательный сюжет. Арбузов, в отличие от многих современных модников, признающих лишь нечто неопределенное и туманное,— драматург театральный, он знает, что любит театр и что любит зритель. Как теоретик, Арбузов зачастую зовет к «туманностям» и «настроениям» в драме, как писатель, он отлично знает, что одними «нюансами» сцену не завоеешь. А бедные эпигоны нет-нет, да и доверятся Арбузову-теоретику, не научившись ничему у Арбузова-художника.

А вот в чем бы хотелось упрекнуть нашу дискуссию, в чем ее серьезная и очень досадная слабость. «Новое в жизни — новое в драме» — так называлась эта дискуссия. Однако, за исключением одного-двух случаев, ни драматурги, ни критики, ни театральные деятели так и не адресовались к впечатлениям жизни, так и не раскрыли своих литературных мнений на конкретных жизненных примерах, не обогатили спор большими жизненными ассоциациями, новыми, подсмотренными в действительности конфликтами, свежими, подсказанными жизнью темами, самобытными, рожденными коммунистической явью характерами.

А ведь каждый день нашей страны — темы, раздумья, конфликты, драматизм, сюжеты, характеры, радость и заботы для большого, настоящего искусства.

Новый легендарный подвиг в историю советской земли вписали космонавты Попович и Николаев. Недавно закончился исторический Конгресс сторонников мира за всеобщее разоружение и мир в Кремлевском Дворце съездов. Народ беззаветно трудится, строя коммунистическое общество. Нельзя, невозможно в такое время ограничиваться только литературными интересами, не сверяя их с движением нашей эпохи.

О чем это говорит? Необходимо еще и еще раз всем нашим театральным деятелям задуматься над своим местом художников в рабочем строю, еще и еще раз проверить — а не ослабла ли единственно животворная связь с жизнью трудового народа, о которой так горячо говорил на Третьем съезде писателей Никита Сергеевич Хрущев.

На что же нацеливает наши театры, наших драматургов закончившаяся на страницах журнала дискуссия «Новое в жизни — новое в драме»?

Пьеса и спектакль, посвященные живой современности, были и остаются самым интересным, самым важным для зрителя, определяя собой интеллектуальный, эстетический и политический уровень театрального искусства. Время пренебрежения к советской современной пьесе давно миновало. Не ради формы, а из горячей потребности, руководимые истинными запросами времени и народа, ставят театры пьесы о наших днях, ища их, постоянно о них думая, радуясь каждой писательской удаче. Само собой понятно, что означает для драматургов эта горячая забота театров, этот благодарный, зрительский интерес. Сейчас уже не скажешь, что западные поделки отесняют современную советскую пьесу. Сейчас уже не сошлешься на то, что историческая тематика забивает сегодняшний день. Путь открыт, зрительские сердца распахнуты — время творить, без оглядок, без ворчания, спрашивая только с себя, не ожидая, что театры допишут, выправят и что-то дотянут. Абсолютно прав актер Губанов, говоря, что хочет видеть на сцене пьесы, написанные драматургами, а не театрами.

Новое в жизни для драмы обозначает и новые столкновения. Очень существенно наблюдение одного из участников дискуссии, молодого журналиста В. Амлинского. Приехав однажды в колхоз, где людям жилось трудно, откуда уходили в город, он увидел в спектаклях, играемых в местной самодеятельности, единственного врага — стилягу, отчаянный конфликт разгорался из-за того, что кто-то слушал заграничные пластинки и причесывался под Тарзана. Неправда ли, важнейший конфликт для отстающего колхоза? В этом частном случае много огорчительно-типического. И действительно, все еще пробавляются наши литераторы испытанными столкновениями — упорствующий в старых понятиях лихой рубака с гражданской войны и бегущий вперед агроном; сыновья, вскидывающиеся на отцов, не сразу разбирающихся в порывах юности; унылые, идейные девушки и скучные юнцы в очках, уличающие мам и пап в изменах друг другу; грозные обвинители, имеющие одну комнату без ванны, сокрушающие тех, кто имеет две с ванной. Сильнейшие столкновения по поводу курортной путевки, вкусного обеда и нового пальто, чего ни в коем случае не должен иметь настоящий советский человек, а если имеет — значит, переродился.

В общем, разные, как видно, бывают конфликты. Но не так уж часто найдем мы среди них истинные, продиктованные сегодняшним днем столкновения. Об этом, о новой природе современного конфликта нужно думать и нашим теоретикам и нашим драматургам, перестав канонизировать однажды сработавшие, но уже давно устаревшие коллизии.

Все еще нет даже в наиболее интересных пьесах последних лет образа человека, стоящего по качествам ума и души вровень с реальными его прототипами из реальной действительности. Нет потому, что умозрительность, схема, регламентации и рецепты подчас заслоняют от художников живую жизнь. Давно нужно перестать слушать и тем более бояться всех этих критических «где вы видели», «а может ли человек наших дней страдать» и т. д. Все может человек наших дней. А главное — хватит морализации, достаточно нравучений, поучительства, доверьтесь естественному жизненному ходу событий, органическому рас-

крытию характеров. Не смешно ли, что именно в нашем ярком, глубоком реализме вдруг оживают иногда все эти Стародумы, Правдины, Милоны, Миловзоровы, Прелестины?

Теснее связь с жизнью, больше внимания людям окружающего мира, меньше забот о сконструированных героях!

В последнее время распространилось некое модное понятие, что, мол, отжил свой век сюжет, надоела интрига, совершенно не нужно фабульной ясности и задумываться нечего об осмысленном действии, главное — подтекст, настроение, внутренняя борьба, ассоциативность, иллюзорность, опосредствованность. Все это подкрепляется обычно ссылками на Чехова и Хемингуэя. Как и всякий рецепт, теория эта схематична и только тем лучше старых рецептов, что поновее. На деле же мы немало видели и читали этих произведений, где не разберешь существа и где, как остроумно заметил один из участников нашей дискуссии Ю. Кагарлицкий, «веселятся и толкаются покойники». Как известно, четкий сюжет есть у Чехова, более чем ясна фабула «Пятой колонны» Хемингуэя, выглядящей, как это ни странно, поразительно «старомодной» рядом с туманностями в диалогах молодых людей, направо и налево клянувшихся Хемингуэем. Вероятно, все же каждое новаторство должно начинаться не с отмены сюжета или диалога, а с нового осмысления действительности, то есть содержания драмы.

Итак, дискуссия «Новое в жизни — новое в драме» закончилась. Несмотря на все недостатки в ее организации, несмотря на то, что не все вопросы были освещены так широко, как бы этого хотелось, нам кажется, что она принесет несомненную пользу и театрам и драматургам. Дискуссия о современной драматургии еще и еще раз сосредоточила внимание наших писателей на задачах по идейному воспитанию народа, которые неотделимы от грандиозных задач, выполняемых всей нашей страной, строящей коммунистическое общество. Вдохновляясь животворными идеалами, записанными в Программе Коммунистической партии, наша драматургия и дальше будет благородно и честно служить родному театральному искусству.



С. АЛЕШИНА

ПАЛАТА

ДРАМА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

Художник А. Урьев

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Новиков Владимир Степанович, 50 лет.
Прозоров Андрей Андреевич, 55 лет.
Гончаров Василий Петрович, 37 лет.
Терехин Николай Иванович, 35 лет.
Профессор, 58 лет.

Ординатор, 25 лет.
Миша — сын Новикова, 16 лет.
Ксения Ивановна, 30 лет.
Зина — жена Гончарова, 28 лет.
Тамара — жена Терехина, 34 года.
Медсестра, 22 года.

Действие протекает в течение 11 дней.
Время действия — наши дни.
Место действия — больница.
Между первой и второй картинами проходит день,
второй и третьей — день,
третьей и четвертой — день,
четвертой и пятой — неделя,
пятой и шестой — день.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ПЕРВАЯ КАРТИНА

ПОСЕЩЕНИЕ

Коридор больницы.

Около белого стула стоит молодая женщина в белом халате — это Зина, жена Гончарова, и он сам, мужчина лет 37 с веселым лицом. На нем темный халат.

Гончаров. Да ты садись.

Зина садится. Смотрят друг на друга и улыбаются. Затем он берет ее за руку и тянет к себе. Она посерьезнела.

Зина (бегло взглянув по сторонам). Ну, Вася...

Гончаров. Что — Вася?

Зина. Ничего... (Кивнула на его правую руку.) Что там слышно?

Гончаров. Говорят, может, оперировать придется, Зиночка. Говорят — ничего страшного.

Зина. А тогда — зачем оперировать? Может быть, так?.. Какими-нибудь мазями?

Гончаров. Ты пропишешь.

Зина. А Клавдия Александровна сказала: хирурги, им бы только резать.

Гончаров. Правильно. Вот бы ее сюда. Они бы ей язык — чик — и нету.

Зина. Ой, Васенька, боюсь я операций.

Гончаров. И я боюсь. А что толку? Ничего. Меня на фронте три раза оперировали и — целый. (Подтянул ее к себе — она поддалась. Коснулся ее лица.) Как ты там?..

Право первой постановки в Москве принадлежит Малому театру.

Вспоминаешь Ваську?

Зина (потершись щекой об его руку). Да. (Незаметно коснулась губами его руки. Смахнула слезу. Улыбнулась.)

Гончаров. Чего ты... (Провел рукой по ее плечу, спине.)

Зина (сначала сидит как зачарованная, затем испуганно отшатывается). Вася...

Гончаров (глухо). Я, Вася.

Зина (тихо). Ты что?.. Ну, погоди. (Отводит его руку.) Да погоди же... (С тревогой.) А здесь хорошие хирурги?

Гончаров (сердито). Лучше не бывает. (После паузы.) Профессор, говорят, — парень боевой. Воевал.

Зина. Какой же он парень? Я его видела. А он сам тебя будет резать?

Гончаров. Не знаю. А ординатора видела? Палатного врача?

Зина кивает.

Хорош, верно?

Зина. Ничего.

Гончаров. Смотри, не влюбись.

Зина. Да ну... (Тревожно.) Неужели он будет резать?

Гончаров. А что?

Зина. Очень молоденький.

Гончаров. И я не старый. У молодого зато рука крепче. Р-раз — и ваших нету.

Зина (тревожно). Нет, он уж очень молоденький.

Гончаров. Лежит у нас в палате пузатый. Так вот, он ему вчера все пузо разворотил. Кишки вынул, промыл, на солнышке просушил и обратно заправил. Половину

Зина. Почему?
Гончаров.
А то пузо до по...
Зина (хихикает).
Ты шутишь?
Гончаров.
Аппендицит ему
Зина. Так ап...
легкая операци...
Гончаров.
ровна сказала?
Зина. Сама
К нему — я не с...
Гончаров.
(С тоской.) Эх, З...
сил нет. Взял бы
стулу.)

Зина (тихо).

Гончаров П...
не представлял, ч...
чать. Просто — б...
во мне без тебя...

Зина. Да? (К...
чер будет.

Гончаров (р...
Зина. А меня

ит. Зина, вы при...
Гончаров. К...

Зина. Ну — м...
логического спра...

Гончаров. А...
Зина. Я говор...

Гончаров. К...
датель. Сказал...

(Рассердился.)

Зина (сразу,
чаю — не пойду. Б...

да вместе придем...
Гончаров (м...

сначала — «подум...
Зина. Это я те...

Гончаров. Ты...
с тобой знаешь, ч...

ее за руку.)

Зина (шепотом...
Гончаров. Во...

В бол...

На скамье сидит Т...
палате, лет 35, и в...

сада. Появляется крас...
кой — это его...

Терехин (вста...
му ты опоздала?

Тамара. Я так...

Зина. Почему половину?

Гончаров. Пришлось отчекрыжить. А то пузо до потолка было!

Зина (*хихикнув, испуганно*). Перестань. Ты шутишь?

Гончаров. Зинуха ты... Ясно — шучу. Аппендицит ему вырезали. И еще дышит.

Зина. Так аппендицит — это же самая легкая операция.

Гончаров. Опять Клавдия Александровна сказала?

Зина. Сама знаю. (*Решительно*.) Нет. К нему — я не согласна. Пусть профессор.

Гончаров. Ладно. Я распоряджусь. (*С тоской*.) Эх, Зинка... Скучаю я по тебе — сил нет. Взял бы да... (*Стукнул кулаком по стулу*.)

Зина (*тихо*). А мне больно будет.

Гончаров. Потерпишь... Просто даже не представлял, что я буду так по тебе скучать. Просто — непрерывно думаю. И тошно мне без тебя...

Зина. Да? (*Кокетливо*.) А у нас тут вечер будет.

Гончаров (*решительно*). Не ходи.

Зина. А меня все зовут, все спрашивают: Зина, вы придете? Зина, вы будете?

Гончаров. Кто это еще спрашивает?

Зина. Ну — многие. Инженер из технологического спрашивал. И еще...

Гончаров. А ты что?

Зина. Я говорю — подумаю.

Гончаров. Какие еще тут мысли. Мыслитель. Сказал — не ходи, значит, точка. (*Рассердился*.)

Зина (*сразу, покорно*). Я так и отвечаю — не пойду. Вот муж выздоровеет, тогда вместе придем.

Гончаров (*подозрительно*). А почему сначала — «подумаю»?

Зина. Это я тебя подразнила.

Гончаров. Ты меня не дразни, а то я с тобой знаешь, что тут сделаю? (*Схватил ее за руку*.)

Зина (*шепотом*). Что?

Гончаров. Все.

В больничном саду.

На скамье сидит Терехин, худощавый человек в халате, лет 35, и выжидающе смотрит в глубину сада. Появляется красивая молодая женщина с сумкой — это его жена Тамара.

Терехин (*вставая*). Наконец-то. Почему ты опоздала?

Тамара. Я так торопилась, так торопи-

лась... Хорошо, что удалось уговорить вахтера.

Терехин. Еле дождался.

Целуются. Оба садятся.

Тамара (*передавая сверток*). Тут для тебя печенье, апельсины, соки... Ведь тебе все можно?

Терехин. Абсолютно.

Тамара. Папиросы...

Терехин. Вот этого нельзя.

Тамара. Какая жалость. А я ходила за два квартала. А почему нельзя?

Терехин. Говорят, если не брошу курить, отнимут ноги.

Тамара. Ты шутишь?

Терехин. Серьезно.

Тамара. Ай-ай-ай... Теперь тащить обратно. А я их оставлю. Заберу в другой раз, ладно?

Терехин. Разумеется, о чем разговор. Дай-ка на тебя посмотреть.

Тамара. Я не меняюсь. Ты лучше скажи...

Терехин. Нет, ты какая-то возбужденная, взвинченная.

Тамара. Глупости. Наоборот, устала я...

Терехин. Бедняжка. После работы — еще это дело на тебя свалилось. Со мной.

Тамара. Я не к тому. Наоборот, я с удовольствием...

Терехин. С удовольствием? (*Смеется*.) Совсем зарепортовалась.

Тамара. Фу, я не то хотела сказать. Я хотела... я уж и не знаю, что сказать, — ты меня запутал.

Терехин. Нет, ты определенно сегодня особенно оживлена.

Тамара. Перестань, а то рассержусь. Ты лучше скажи, надолго ли они тебя сюда?

Терехин. Говорят, недели на три, четыре. Не меньше. Долго, да?

Тамара. Что поделаешь. Уж лечиться — так лечиться.

Терехин. А дела? Срываю в школе программу.

Тамара. Ничего. Заменят.

Терехин. А ты? Не скучаешь без меня?

Тамара. Конечно, скучаю. И дома, и на работе. У нас сейчас как на зло подготовка к отчету. Столько работы!

Терехин. Может, тебе трудно ко мне будет прийти в следующий раз? Так ты не стесняйся, скажи прямо.

Тамара. В том-то и дело... Такая жалость, понимаешь. Я чуть не заплакала, когда узнала... Опять — сиди с утра и до ночи над отчетом. Но ты не обидишься на меня, милый?

Терехин. Что я, дурак, что ли?.. А я тоже... Только о тебе и думаю...

Тамара. И совершенно напрасно. Ты болен и должен думать о себе. И не опускаться. Видишь, какой непричесанный. Давай, причешу. *(Причесывает его.)*

Терехин *(смеясь)*. Куда ты? Зачем назад? Я же ношу пробор.

Тамара. Голова кругом. *(Причесывает его.)* Вот теперь ты молодцом.

Терехин *(целует у нее руку)*. Спасибо, родная.

Тамара. Милый, я побегу. Я и так еле вырвалась. Столько дел, столько дел... Но ты лежи, не скучай... Книжек тебе каких-нибудь принести?

Терехин. Хорошо бы «Курс математического анализа».

Тамара. Ах, эти... Я думала что-нибудь из художественной.

Терехин. Это и есть для меня художественная.

Тамара *(снисходительно)*. Чудак ты у меня. *(Растрепала ему волосы.)* Ох, вся работа пропала. *(Причесывает.)*

Терехин. Опять назад?

Тамара. На пробор, на пробор... Ну, теперь все. *(Целует его несколько раз.)* Что передать соседям?

Терехин. Привет. Поклоны.

Тамара. Всем?

Терехин. Разумеется.

Тамара. И Марии Николаевне?

Терехин. Конечно. А вы все воюете?

Тамара. Не любит она меня. А я ее. Ладно. Так и быть. Ну, еще раз... *(Целует его несколько раз.)* Всего доброго. *(Сделав приветственный жест и улыбнувшись, приводит себя в порядок.)*

Терехин. Я провожу тебя...
Оба уходят.

В кабинете профессора.

Профессор, седой и лысый, сидит и пишет. Стук в дверь. Появляется Новиков. Ему лет 50.

Новиков. Можно?

Профессор. Да-да, заходите и садитесь.

Тот садится. Пауза.

Дело обстоит так. Я считаю, операцию надо делать не откладывая. Без операции — сами понимаете.

Новиков. Понимаю. Все помер. Вопрос — когда?

Профессор. Я не бог.

Новиков. А все-таки? Через год, два? Сколько я еще протяну?

Профессор разводит руками.

(С улыбкой.) А вы не преувеличиваете?

Профессор *(после паузы, без улыбки)*. Нет.

Новиков. Каков риск операции? Каков шанс? Один из ста?

Профессор. Зачем такие крайности. Новиков. А сколько не крайность? Два? Три?

Профессор. Вы так, пожалуй, до ста досчитаете.

Новиков. До ста не досчитаю. Это я уже понял. Ну, хоть десять процентов надежды у меня есть?

Профессор. Медицина — это вам не точная наука.

Новиков. А все же говорят — аптека. Профессор. Я не могу назвать цифру.

Новиков. Нет, можете. У вас есть статистика. Сколько таких, как я, выживает при этой операции?

Профессор. Вы только не волнуйтесь. Все будет хорошо.

Новиков. Перестаньте! Не кисейная барышня. Меня успокаивать не надо. Я боец.

Воевал. Я — писатель. У меня есть рукописи, неоконченные работы. Я обязан знать, как мне с ними распорядиться. У меня, наконец, сын. Я должен знать, как мне с ним поговорить перед тем, как я уйду на операцию. Я имею право все знать, должен все знать и имею силы вынести это. Вы слышите меня?

Профессор *(тихо)*. Еще бы. Я думаю, весь этаж слышит.

Новиков. Простите.

Пауза, во время которой профессор пытливо смотрит на Новикова.

Профессор *(наконец)*. Черт вас знает!

Новиков *(мягко)*. Прошу вас, профессор... Илья Захарович...

Профессор. Ну, со статистикой я вас знакомить не буду, это не ваше дело, хотя

она и неплохая. А вот в отношении вас лично... Сейчас скажу.

Новиков. Заранее спасибо.

Профессор. Погодите благодарить. (Подумав.) Операция тяжелая, но надежда на благополучный исход есть. А другого выхода при вашем состоянии сердца нет.

Новиков (упавшим голосом). Понимаю... Простите... Сейчас я соберусь с мыслями.

Пауза.

Профессор. Если вам надо подумать... Поговорить с женой...

Новиков (с трудом). Нет... Благодарю вас... Я не женат... Я могу принять решение и сейчас... На операцию согласен. Только, если можно, дайте мне несколько дней... десять дней. Даете?

Профессор. Я на вашем месте не стал бы откладывать.

Новиков. Ничего. Десять дней я выживу. Обещаю. А за меньший срок... дела... не уложусь.

Профессор. Я вам все сказал.

Новиков. И — просьба. Разрешите до операции сына повидать? Раза два, три...

Профессор. Хоть каждый день. Но — не волноваться...

Новиков. Обещаю.

Профессор. А может, перевести вас в другую палату? На одного? У нас как раз освободилась.

Новиков (подумав). Не надо.

Профессор. Просто — больший покой.

Новиков. Я уже привык к моим соседям. И потом, вы знаете, один из главных врагов для писателя — покой. Надо уметь его избегать. А это... Впрочем, я у вас отнимаю время.

Профессор. Ничего. Ну идите. Вам надо отдыхать.

Новиков. Разумеется. Обязательно. Итак, через десять дней, профессор, я в вашем распоряжении.

Профессор. А я — в вашем.

Молчаливый обмен поклонами. Новиков выходит.

ВТОРАЯ КАРТИНА

НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ. ПАЛАТА

Четыре койки. Широкое, почти во всю стену, окно. Слева, около двери, на койке лежит Прозоров, полный, хмурый мужчина лет 55. На этой же сто-

роне, у окна, лежит Гончаров. По другую сторону окна койка Терехина. И наконец, койка Новикова.

Прозоров (ест и говорит). А хороший народ у нас тут подобрался. Но вообще... Палата на четверых... Меня, обычно, кладут... Впрочем, это не важно.

Терехин. Зачем же вы легли сюда?

Прозоров. Ночью — приступ. Отвезли, куда хотели. Нет, разумеется, и тут условия вполне... Но, привычка, знаете ли... (Отставляет тарелку.)

Входит молодая палатная сестра со шприцем.

Сестра (Прозорову). Вам укол.

Прозоров. Милая девушка... Опять? Куда?

Сестра. Туда же. (Колет ниже спины.)

Прозоров. Ой!

Сестра. Потерпеть надо.

Прозоров. Это правильно. Одно огорчительно — неужели нельзя на такие уколы сестру постарше?

Сестра. А зачем? У меня опыта достаточно — вас уколоть в мягкое место.

Гончаров. Это он, сестрица, вам понравиться хочет. Бойтся произвести плохое впечатление.

Сестра. Капризничать надо меньше. Тогда будет хорошее впечатление. (Выходит.)

Прозоров. Хорошая девушка. Диковатая, правда, но... Надо быть терпимым. К сожалению, еда — не на высоте...

Гончаров. Нулевой стол. (Глядя на тарелку Прозорова.) А тарелочки-то чистые. Это как же: за мамино здоровье, за папино...

Прозоров. Остроумно. Между прочим, моего сына именно так и приходится... Непедагогично, конечно, но... Мальчик очень хрупкий.

Терехин. Скоро обход. Вот... каждый раз не знаю, что лучше, сидеть или лежать на кровати?

Новиков. Только лежать.

Все трое прибирают свои кровати и ложатся поверх, в пижамах.

Гончаров. А еще говорят — аппендицит легкая болезнь. Какая там легкая. У человека кровать вверх тормашками.

Прозоров. Все верно. Принимаю от народа критику в свой адрес. Но, верите ли, пошевелиться не могу.

Новиков. Лежите. Я поправлю. (*Хочет встать.*)

Гончаров. Так и быть. (*Быстро встает и поправляет одеяло на кровати у Прозорова.*) Из уважения к отрезанной кишке. (*Ложится обратно. Морщится.*) Ой.

Терехин. Больно?

Гончаров. Вся подмышка горит. А как у вас ноги?

Терехин. Когда лежу — лучше. А стоит немного пройти — такая боль в икрах, что... Один раз я прямо посередине мостовой остановился. Еле уговорил милиционера, чтобы он не штрафовал.

Гончаров (*милицейским говорком*). Давайте не будем, гражданин, останавливаться посередине улицы.

Терехин. Говорю — денег нет при себе. Документы потребовал.

Гончаров. Давайте, гражданин, предъявите.

Терехин. Обошлось. (*Новикову.*) А когда вы лежите, сердце тоже болит?

Новиков. Иногда.

Терехин. И что вы тогда делаете?

Новиков. Встаю.

Терехин. Тогда перестает?

Новиков (*улыбнувшись*). Нет.

Терехин. Мда... действительно... А что говорят терапевты?

Новиков. Посоветовали лечь сюда, в хирургическую.

Гончаров. Хирургия — зер гут. Хирургию я уважаю. По крайней мере, коли отрезали человеку кишку (*указывает на Прозорова*), новая не вырастет.

Прозоров. А вот это уже не так остроумно. И вообще, юноша, все надо делать в меру. А то, глядишь, и уже становится тошно слушать.

Гончаров. Это после операции бывает. Если со смертельным исходом. Или плотно поели. За бабушкино здоровье, за дедушкино...

Появляется сестра.

Сестра. Все на месте? (*Бегло оглядывает койки.*) Коечки заправьте.

Гончаров. Уже.

Сестра скрывается.

Терехин. Идут. (*Слушает.*) К нам идут.

Входит ординатор — молодой врач, ведущий эту палату. За ним — сестра. Через руку у нее переброшено полотенце с влажным концом, о кото-

рое врач будет вытирать руки после того, как потрогает больного. Кроме того, сестра держит тетрадь для назначений и авторучку. На враче-ординаторе халат и белая шапочка. Ему лет 25, не больше.

Ординатор. Доброе утро.

Прозоров. Здравствуй, доктор.

Гончаров. Олегу Петровичу привет.

Терехин. Здравствуй.

Новиков. Доброе утро.

Ординатор садится на стул около кровати Прозорова. Сестра стоит около.

Ординатор. Как спали?

Прозоров. Увы, плоховато.

Ординатор (*сестре*). Температура?

Сестра. Нормальная.

Ординатор. На что жалуетесь?

Прозоров. Да всюду, понимаете ли, побаливает. Дает себя знать.

Ординатор (*пересаживается к нему на кровать*). Посмотрим. (*Приподнимает одеяло, щупает, трогает живот больного.*) Ну, тут... все в порядке. Завтракали?

Прозоров. Признаться, почти не заметил.

Ординатор. Прекрасно. Значит, есть аппетит. И давайте-ка вместе с вами сейчас походим по палате.

Прозоров. На второй день после операции?

Ординатор. Вот именно.

Прозоров. Но ведь после операции как будто полагается полный покой в течение...

Ординатор (*доброжелательно, но твердо*). Это уж вы позвольте нам знать, что полагается.

Прозоров. Молчу, молчу... Я просто к тому, что прежде...

Ординатор. А сейчас установлено: чем раньше вы встанете, тем скорее пойдет процесс заживления. Итак... (*Помогает больному подняться, потом хочет помочь сестре.*)

Прозоров (*со стоном валится обратно*). Нет. Не могу. Как говорится, и рад бы в рай... Я уж, разрешите, по старинке. Семь дней покоя.

Ординатор. Для вас же хуже. (*Отходит, вытерев руки, к Гончарову.*)

Прозоров. Простите, доктор, еще вопросик. А когда меня покажут профессору?

Ординатор. Вы в осмотре профессора не нуждаетесь.

Прозоров. Ради бога, только не подумайте, что я вам не доверяю. Совсем наоборот. И вообще — как все, так и я. Никаких исключений. Но, поскольку наш профессор — это все-таки такой авторитет, что, знаете ли... То прошу вас, уж вы меня, грешного, перед его, так сказать, пресветлыми очми...

Ординатор. Хорошо. Я доложу на обходе.

Прозоров. Вот и спасибо.

Ординатор (Гончарову). С вами так — скорее всего придется все-таки оперировать.

Гончаров (вздыхнув). Что ж поделаешь.

Ординатор. Вот именно. Но покажем профессору, может быть, он что-нибудь придумает другое.

Гончаров. Хорошо бы.

Ординатор (подходит к Терехину). Значит, у нас с вами эндартериит. И, прямо скажем, не свежий. На войне были.

Терехин. Да. Вот как раз после нее...

Ординатор. Наверное, в окопах пришлось порядком посидеть.

Терехин. Года два.

Ординатор. Когда-то эту болезнь так и называли — окопная. Папиросы есть?

Терехин. Есть, но не курю.

Ординатор (садится, лезет рукой в тумбочку, достает оттуда пачку папирос, передает сестре). Возьмите на память.

Терехин (смеясь). Я не школьник. Мне же могут принести еще.

Ординатор. Со школьниками проще. (Официально.) Так вот. Будем вас лечить блокадами и кислородом. Не поможет — придется оперировать. В общем, вам станет лучше. Играть в футбол не сможете, ходить сможете. Но вы обязаны нам помочь. Курение исключено. Категорически. Будете курить — через несколько лет ампутация обеих ног. Вам все ясно?

Терехин. Да.

Ординатор. Надеюсь. (Переходит к Новикову.) Как себя чувствуете?

Новиков. Благодарю.

Сестра. Были приступы сердцебиения и одышка.

Ординатор. Что же вы? Врачу надо говорить все.

Новиков. Так — дело обычное.

Ординатор. Вам не душно здесь?

Новиков. Нет.

Ординатор. Что вы сказали профессору?

Новиков. Согласился оперироваться.

Ординатор (постояв, переминаясь с ноги на ногу, внимательно взглянул на Новикова). Ну, правильно.

Гончаров. Олег Петрович, а у меня не рак?

Ординатор. Черт-те что. Всюду им рак мерещится. Нет, не рак.

Ординатор выходит, сестра за ним.

Терехин. Ох, забыл полпачки папирос отдать им. В кармане остались.

Гончаров (после паузы). Что-то Олег Петрович относительно меня темнит.

Прозоров. Мальчишка. Не знает и делает умное лицо. И мне также: сразу после операции и — вставай! Чепуха на постном масле.

Гончаров. Так он же объяснил... Для вашей же пользы.

Прозоров. Эх, молодо-зелено. Для моей пользы. Для его пользы, милый вы юноша, чтобы скорее выписать больного. Для цифры. Для отчета. Увы. Есть еще у нас кое-где показуха! Когда цифра важнее человека.

Гончаров. Это вы напрасно.

Терехин. Просто-напросто это новый метод лечения. Более современный. Все с течением времени совершенствуется. Вот и в моем, например, деле так же. Сейчас учителя...

Прозоров (перебивая со смешком). Ох, уж эти учителя... Сын приносит по математике тройку. Спрашиваю — почему? Все решил правильно. Оказывается — грязь в тетради. При чем же тут математика? Вы ведь, кажется, математик? Вот, будьте любезны, объясните.

Терехин. Так ведь нам надо воспитать у школьников стремление не только верно решать задачи, но и чисто. Важно не только что, но и как.

Прозоров. Ох, голубчик вы мой, слышали мы, слышали такие фразочки в промышленности. И слышали и, что греха таить, сами их говорили. А к концу квартала — давай план по валу. И у вас — я имею друга в министерстве просвещения — к концу учебного года — давай, натягивай отметки. Тоже за цифрой гонитесь!

Терехин. Но, позвольте, вы сами себе противоречите. Вы же сказали: учитель снизил отметку за грязь. Не повысил, а снизил. При чем тут цифра?

Прозоров. Голубчик вы мой, при всем. И с нашим милым ординатором такая же история. Очень славный юноша, между прочим. Но, раз он сам делал операцию, так что ему еще сказать? Все в порядке. И цифра того требует. И молодой, так сказать, гонор. А я чувствую — не в порядке. Разумеется, понять его можно. Сами такими были. Что у него на уме? Узкие брюки. Буги-вуги!

Гончаров. Отстаешь, промышленность! Не буги-вуги, а рок-энд-рол. *(Выходит.)*

Прозоров. А этому лишь бы поклоуничать. *(Подносит к уху радионаушник.)* Детская передача. *(Слушает.)*

Входит сестра.

Сестра *(Терехину)*. Вам письмо.

Терехин. От жены?

Сестра. Вот, право, не скажу вам. Мне няня передала. Ответа, говорит, не надо. *(Отдает письмо. Выходит.)*

Терехин. Странно. *(Читает письмо.)*

Прозоров *(откладывая наушник)*. Ах, жаль, кончилась... Очень люблю... *(Напевает.)* «Тра-та-та, тра-та-та, мы везем с собой kota... Чижика, собаку, Петьку-забияку...». У меня сынок, Генаша... Я ему это все, бывало... Сейчас уже в школу ходит. Очень хрупкий мальчик. И всегда забывает взять завтрак в школу... Учится, увы, не ахти, но... Я обычно спорю с женой. Она говорит: «Наказывать надо!» Наказывать, конечно, время от времени надо, но как? Не бить же такого ребенка?.. Как сейчас на этот счет смотрит педагогика, а?.. *(Зевает.)* Что-то наш дорогой учитель отмалчивается... Мда, молчит педагогика, молчит... *(Зевает.)* Садится, знаете ли, мне на колени, и от него такое приятное тепло, что я просто... *(Засыпает.)*

Терехин, прочтя письмо, смотрит на листок бумаги неподвижно. Закуривает.

Новиков *(не поворачиваясь)*. А курите вы все-таки зря.

Терехин. Простите. *(Отмахивает рукой дым. Прячет папиросу.)*

Новиков. Не в этом дело. Я не о себе. Терехин *(с иронией)*. Ах, обо мне... Вредно... Да, да...

Новиков. И опять — не в этом дело. Лишняя папироса вас не убьет.

Терехин. Пусть убьет.

Новиков. Это еще что за разговор. *(Поворачивается.)*

Терехин. Я хочу, чтобы вы прочли это письмо... От соседки...

Новиков. Давайте. *(Берет.)*

Терехин *(пока тот читает, сам себе)*. Даже не стесняется соседей... Все ложь. Как и тогда...

Новиков *(прочел)*. Стерва.

Терехин. Зачем же так сразу?

Новиков. Соседка — стерва.

Терехин. Вы думаете — врет?

Новиков. Все равно, стерва.

Терехин. А жена?..

Новиков. Вы уверены, что это правда?

Терехин. Уверен. Я даже знаю — кто. Я ее видел с ним в метро, в самом дальнем углу. Чего только она мне не наговорила. Плохо себя почувствовала, присела. И потом, у нее уже было... И она была такая же взволнованная. А потом я неожиданно застал... Ну, я тогда чуть с ума... Я ее очень... В общем, простил. Ну, думал я, вот такая беда стряслась. Ведь — беда... И человек поймет... И вдруг опять. Второй раз. А может быть, это просто я узнал во второй раз... Что делать? Ведь у нас сын. Вы ее видели?

Новиков. Видел.

Терехин. И что?

Новиков. В каком смысле? Красивая женщина.

Терехин. Вы знаете, мы ведь в одной школе учились. Самая красивая девочка в школе. Все ребята были в нее влюблены. Ну, а обо мне и говорить нечего. И потом, после школы, за ней тоже всегда ухаживали очень интересные, даже выдающиеся люди. И вдруг она вышла за меня... Я не стою ее, да?

Новиков. Это по какому же преискурранту?

Терехин. Нет, почему... Но пусть. Не стою. Тогда не будь моей женой. Уходи. Полюбила другого — уходи. Но зачем же

дгать, называться женой, приходить, навещать, говорить ласковые слова... Ненавижу!

Новиков. Да-да...

Терехин. А разве можно после этого любить?

Новиков. Можно. Но можно и разлюбить. Это тоже в силах человека.

Терехин. Как жить после этого?

Новиков. А жить надо после всего. Иногда это невыносимо трудно.

Терехин. Не надо было прощать?

Новиков. Одного человека надо простить, ибо он сам себе не простит всю жизнь. А другого — нельзя. Обнаглеет и полезет на голову. Я не знаю вашей жены. Но вы должны были ее знать.

Терехин. Что же мне делать?

Новиков. Можно, конечно, сделать вид, что никакого письма не было. Есть такая житейская мудрость: чего не знаешь — того нет. Некоторым так легче.

Терехин. Но я уже знаю.

Новиков. И те, кто знает, тоже частенько терпят. Боятся большой боли, или... У каждого свое... Но есть и другой выход.

Терехин. Разорвать?

Новиков. Немыслимо, да?

Терехин. У нас сын. Главное, как быть с сыном?

Новиков. Не главное. Сын вырастет. Главное — это поступить так, как считаешь правильным. По совести. Чтобы не было стыдно перед самим собой. Тогда отпустит. (Указывает на лоб.) Здесь отпустит.

Терехин. А как бы поступили вы?

Новиков. Я бы порвал.

Терехин. Легко сказать!

Новиков. Я сказал — я бы.

Терехин закуривает.

Все-таки курите?

Терехин. Сейчас еще затянусь, и все. (Затягивается несколькими короткими затяжками. Гасит папиросу.) Все.

Новиков. Я к тому, что зайдет сестра и будет скандал. (Берет блокнот и ручку.)

Пауза.

Терехин. А вы все пишете?

Новиков. Надо.

Терехин (усмехнувшись). Паникуете?

Новиков (подумав). Есть малость... Но пишу не поэтому. Просто, действительно, надо. Надо все иметь в виду.

Терехин. Что — все? Если вас не будет, так ничего не будет.

Новиков (присвистнув). Да вы, батенька, идеалист. Нет, я на других позициях.

Терехин. И я на других. Это — просто так.

Новиков. Я понимаю. А вообще-то я на тот свет не собираюсь. Никакого желания. Ну его к черту. Иначе зачем делать операцию? Нелогично.

Терехин. Логика... А какая логика в том...

Пауза.

Сдохнуть бы...

Новиков. Ну, это не мужской разговор.

Терехин. Женский?

Новиков. Детский.

Входит Гончаров со свертком.

Гончаров. Вот, просили передать. (Кладет на тумбочку Терехина.)

Терехин (нервно). Прошу вас — верните и скажите, чтобы ничего от нее не брали.

Гончаров. Какая — она? Там ребяташки.

Терехин. Что за ребяташки?

Гончаров. А я почему знаю? Вот записка. (Передает. Кивая на Прозорова.) А этот спит. И, возможно, сны видит. Как простой советский человек.

Терехин (просмотрев записку). Просто невероятно. Ни одной ошибки. Не иначе всем классом проверяли.

Входит ординатор.

Ординатор. А кто курил?

Терехин. Я.

Ординатор. В палате? А, кроме того, вам же запрещено.

Терехин. Извините.

Ординатор. Каждое место в больнице необходимо людям для лечения. Вы будете лечиться или нет?

Терехин (после паузы). Буду.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

ТРЕТЬЯ КАРТИНА

НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ. В ПАРКЕ БОЛЬНИЦЫ
На скамье сидит Новиков. Мимо проходит ординатор.

Ординатор. Вы чего тут?

Новиков. Сына жду.

Ординатор. А-а... Да-а... *(Махнув рукой, хочет идти дальше.)*

Новиков. Что случилось, доктор?

Ординатор. Ничего.

Новиков. На вас лица нет. Как больная из 43-й палаты?

Ординатор. Мда. *(Садится.)* Ушла от меня больная.

Новиков. Как ушла? Куда?

Ординатор. Совсем. Тромбоз кишечника. Муж сидит молодой, плачет. Две девочки остались. Нелепо.

Новиков. Вы можете себя в чем-либо упрекнуть?

Ординатор. Нет. Все было сделано. Такая штука...

Новиков. Но вам бы пора привыкнуть. Говорят, врачи со временем привыкают.

Ординатор. Говорят. Значит, я плохой врач. Не на месте. Вам такие мысли про себя в голову не приходят?

Новиков. Сразу же — когда не пишется... А почему вы решили стать врачом?

Ординатор. А я шел как-то мальчишкой по улице и вдруг — сирена. Несется автомобиль скорой помощи. И рядом с шофером врач. Сидит и жует бутерброд. Вот это меня и потрясло. Кругом возбуждение, суматоха, паника, а он спокоен. Скажете — бесчеловечно? А я понял — только такой и спасет. Ему можно довериться. И захотелось стать врачом.

Новиков. Ну и как? Ездили по несчастным случаям?

Ординатор. Ездил. И бутерброд жевал. Но, оказывается, едешь, а в голове шарики вертятся: что там может понадобиться в первую очередь. Так что спокойствие относительное. А вот когда умирают — не могу привыкнуть. Особенно если мой больной.

Новиков. Да. Это, наверное, как на фронте. Смерть кругом, без конца и рядом. Но когда убивает того, с кем только что

беседовал, у кого прикуривал, — не верится. Точно какая-то тайна перед тобой... Но там — некогда... А тут есть время подумать о том, что в жизни суета, а что — главное.

Ординатор. Что же главное?

Новиков. Настоящее.

Ординатор. А что — настоящее? Ну, вот мое дело — это настоящее?

Новиков. Бесспорно. Вы, врачи, можете быть спокойны. А мы... Ох, как часто неясно, пригодится ли людям то, что я написал. Это такая мука — моя профессия. Но — не перемену. А вы?

Ординатор. Даже не представляю, что я мог бы еще делать на свете.

Новиков. А ведь есть более высокооплачиваемые профессии.

Ординатор. Даже в нашем деле. Мне предлагали. Может, и надо было перейти. Все-таки жена, маленький ребенок. Но я люблю лечить. Может, это эгоизм?

Новиков. Это жена говорит про эгоизм?

Ординатор. Нет. Мать жены. Жена со мной согласна.

Новиков. Понятно. Проблема тещи. Старая штука. А вы знаете что? Плюньте. Только деликатненько. И делайте свое дело.

Ординатор *(улыбнувшись)*. Я, собственно, так и поступаю. *(Вздыхнув, встает.)* Надо идти... Как учитель? Не курит? Втихомолку?

Новиков. Что вы.

Ординатор. Я бы этой соседке...

Новиков. Есть такие люди... Их расправляет от собственной добродетели. Как правило, бывшие грешники.

Ординатор. Я бы ей руки поотрывал.

Новиков. Что толку? Вам и пришивать пришлось бы.

Ординатор *(вздыхнув)*. Да. *(Подумав.)* Тогда — голову. А вот и ваш сын.

Появляется юноша лет 16, сын Новикова Миша.

Миша. Здравствуйте. Как мой папа, доктор?

Ординатор. Пишет все время. Что ему делается? *(Уходит.)*

Миша. А что ты пишешь?

Новиков. Присаживайся.

Миша. Ничего, я постою.

Новиков.
блокнот и записки.

Миша. Почему?

Новиков. Наверное.

Миша. Наверное.

Новиков. Иногда именно.

Миша. Почему?

Новиков. Сидишь, человек тебе не хочется.

Миша. Почему?

Новиков. А что люди считают.

Миша. Отсюда и героизм.

Новиков. А что?

Миша. Человек — самый.

Новиков. А что?

Миша. А что?

Новиков. А что?

Миша. А что?

Новиков. А что?

Миша. А что?

Новиков. А что?

Миша. А что?

Новиков. А что?

Миша. А что?

Новиков. А что?

Миша. А что?

Новиков. А что?

Новиков. Садись, говорят тебе. Бери блокнот и записывай. У меня вагон поручений.

Миша. Почему вдруг так много?

Новиков. Сам удивляюсь. От безделья, наверное. Лежишь, лежишь, и в голову всяческие планы лезут. Может быть, пустое прожектерство, конечно, но, кто знает? Иногда именно самые нереальные планы лучше всего и сбываются.

Миша. Почему?

Новиков. Они волнуют кровь. И глядишь, человек делает невозможное. Разве тебе не хочется вдруг сделать нечто такое, что люди считают для тебя непосильным? Отсюда и героизм.

Миша. Но тогда получается, что для героизма обязательно нужны зрители. Что-бы было перед кем.

Новиков. А в этом нет ничего зазорного. Человек — существо общественное. Даже самый заклятый эгоист, которому якобы на всех наплевать, и тот нуждается в людях, хотя бы чтобы выделиться среди них. Человек, хочет он того или нет, все делает для людей. Но один — осознанно, а другой — тайно, даже для самого себя. А теперь возьми это письмо и положи за пазуху.

Миша (читая). «В партком». Запечатанное?

Новиков. Разумеется. Тут всяческие партийные секреты. И поскольку ты еще комсомолец, то тебе читать сие не положено... Теперь запиши — передать конверт после операции. Ясно?

Миша. Зачем же ты мне об этом сейчас говоришь?

Новиков. Вряд ли я после операции смогу подробно с тобой беседовать. Я скажу тебе тогда одно слово — действуй, а уж ты будешь знать, что к чему.

Миша. А может, лучше ее не делать? Операцию?

Новиков. Оказывается, надо. Да ты не беспокойся. Все обойдется наилучшим образом.

Миша. Папа... А почему ты не говоришь со мной откровенно?

Новиков. Я говорю так откровенно, как только может говорить отец с сыном.

Миша. Это письмо... Ты... Ты сомнеешься?.. Не надеешься?

Новиков. Чушь какая! Именно надеюсь. Уверен. Но... В этом случае пере-

дашь письмо сразу же.

Миша. Этого случая не должно быть, папа.

Новиков. И я так считаю. Вот потому я иду на операцию.

Миша. Ты не должен... Ты не смеешь... (Плачет.)

Новиков (ласково). А плакать нельзя мужчине.

Миша. Я знаю... Не буду... Но... Неужели нельзя что-нибудь сделать?

Новиков. Операция. (Гладит сына.)

Миша (сжав кулаки). Не буду плакать. Ладно, ты не волнуйся. Все будет хорошо.

Новиков. А я о чем говорю?.. Похудел ты без меня. Как ты там питаешься-то?

Миша. Устраиваюсь.

Новиков. Кое-как. Чувствую. И ешь кое-как, и учишься, наверное, кое-как. Не порядок это.

Миша. А что порядок?

Новиков. А вот пиши дальше. Запомнить следующие заповеди. Четко пиши.

Миша. Ты шутишь или серьезно?

Новиков. Написал?

Миша. Ну, написал.

Новиков. Первая. Доверяй человеку.

Миша (перестав писать). Любому?

Новиков. Любому. Пока он тебя не надует. А уж тогда не доверяй ему совсем. Не имей с ним дела.

Миша. Что же получается?.. Что надо ждать, пока всякий обманщик тебя надует?

Новиков. Зачем ждать? Видишь — надует, не жди. Но обманщиков мало, а если всем не доверять, свихнешься. Обязательно. Тому были примеры.

Миша (с сомнением). Не знаю.

Новиков. Молод еще. Поверь на слово.

Миша. Но...

Новиков. Вторая заповедь. Будь вежливым.

Миша. Со всеми?

Новиков. Со всеми.

Миша. А если негодяй бьет женщину?

Новиков. Эх тебя в крайности бросает. Что за поколение! Негодяя бей по морде, разумеется. А вообще вежливость — великая вещь. Есть даже поговорка: вежливость ничего не стоит и дороже всего ценится.

Миша. Допустим.

Новиков. Есть еще заповеди. Они мне от матери в наследство достались. Какая там по счету?

Миша. Скажем, третья.

Новиков. Запомни. Если отказать — отказывай сразу. А то сперва согласишься, а потом откажешь — и человека своим врагом сделаешь.

Миша. Это как раз понятно.

Новиков. Ничего тебе не понятно. А вот, когда испытаешь на своей шкуре, тогда станет понятно. Четвертая заповедь. Не за горами время, когда полюбишь. А может быть, уже?..

Миша. Ну, ладно, папа. О чем разговор.

Новиков. Ишь ты. Не понимает, о чем разговор. Так вот: за хорошую женщину держись, а от плохой беги.

Миша. А как ее угадать — хорошую?

Новиков. То-то, брат, и оно... Плохую определить проще. Плохая — это жадная, завистливая, болтливая, злая. А вот хорошая... Это, пожалуй, такая, от которой тебе самому захочется быть лучше... Вот и все. Хватит с тебя. Остальные сам придумай — по ходу жизни.

Миша. Папа... Я все собираюсь тебе сказать. Тут все Ксения Ивановна звонит. По нескольку раз в день. Спрашивает о тебе. Спрашивает, можно ли ей к тебе зайти. Можно?

Новиков. Нет.

Миша. А почему?

Новиков. Пятая заповедь. Не любопытствуй. Не суй носа в чужие дела. И не мешай мне слушать карканье ворон. (*Закрывает глаза.*)

Миша. А все-таки ты неправ. Она — хорошая. Она тоже все время спрашивает, что я ем, не нужно ли покормить меня... И голос у нее добрый.

Новиков. Кар-р... Ты мне мешаешь.

Миша. Как хочешь, а по-моему, ты неправ.

Новиков. А что говорит пятая заповедь?

Миша. А что говорит четвертая?

Новиков. Это какая?

Миша. А вот какая. Хорошую женщину надо держать обеими руками. И вторая — будь вежлив. И первая — доверяй людям.

Новиков (*засмеявшись*). Выучил на свою голову.

Миша (*взглянув в глубь сада*). В общем, ты как хочешь, а она сейчас тут. Пришла.

Новиков. Кто позволил?

Миша. Никто. В общем так: я сейчас ухожу, а ее пришло. (*Уходит.*)

Новиков (*вдогонку*). Не разрешаю... Я же небритый...

Входит Ксения Ивановна. Ей лет 30.

Здравствуйте, Ксения Ивановна.

Ксения Ивановна. Вы отвратительный человек. Это подло, что вы не пустили меня к себе.

Новиков. Но вы должны понять...

Ксения Ивановна. Я умру, если вы будете со мной так обращаться.

Новиков. Не надо.

Ксения Ивановна. А я умру.

Новиков. Не умрете. (*Взял ее руки и внимательно поглядев ей в глаза, несколько раз целует руки.*)

Ксения Ивановна. Вы — мой. Понимаете вы это? Мой ты! Понимаешь?

Новиков. Нет.

Ксения Ивановна. Нет, понимаешь. Повтори: чей ты?

Новиков. Боюсь — ничей.

Ксения Ивановна. Не смей так даже думать. Ты мой, а я твоя. Какое же ты имеешь право не пускать меня к себе? Только, если ты меня разлюбил.

Новиков. Я тебя разлюбил.

Ксения Ивановна. Ох, вранье.

Новиков. Какая самонадеянность.

Ксения Ивановна. Я просто слышу, что врешь.

Новиков. Поговорим-ка. Значит, ты — моя?

Ксения Ивановна. А ты не знал?

Новиков. До каких пор?

Ксения Ивановна. Пока я живу.

Новиков (*усмехнувшись*). Спасибо. Это гораздо тактичнее, чем сказать — пока я живу.

Ксения Ивановна. Это одно и то же.

Новиков. Не совсем. Ты знаешь, чем может кончиться моя операция?

Ксения Ивановна. Тем же, чем и моя жизнь.

Новиков. Сроки разные. Но это еще не самое плохое для тебя. Хуже, если я выживу. Для тебя.

Ксения Ивановна. Ты уже помещался, да?

Новиков. На пути к этому. Молодая здоровая женщина и немолодой мужчина со слабым сердцем.

Ксения Ивановна. Как ты деликатно выражаешься о себе. Немолодой. Скажи прямо — развалина.

Новиков. века, и за ней
Все равно ты у
вусь жив. Рано
разить.) Не уй
уйдешь, душой.
Так уж лучше р
мне не следов
Обычное муж
делаешь, если
лодые женщины
стоят, ходят,
слушать, как о
а как. Потому
ду. Нравится,
нравлюсь. Прав
чему. Им лсты
беседует зрелый
ответить на люб
кательным не
И за это они
дины и то, что
бол. Им очень п
зается, и я умею
деть на них, сл
смешки отнести
ству. Им нравит
новениях то, в
чета, но чего не
ков. Все это им
что они меня л
не доходит до б
лах, бог знает
с заботами о д
лодом и уже
совсем другое.
тому что от это
значительней. Н
ник и не годито
понять, да и я,
нительно недово
вать. Грустно п
кой, например,
ника. А для бу
как хлеб, мол
с круглыми, точ
порых он может
сать. А я уже в
Ксения Ива
поговорили, да
Новиков.
Ксения Ива
дидия! Разуме
ловека она во
значит поговори

Новиков. Развалина может простоять века, и за ней не обязательно ухаживать. Все равно ты уйдешь от меня, если я останусь жив. Рано или поздно. *(Не дав ей возразить.)* Не уйдешь, не уйдешь. Душой уйдешь, душой. Не хочу я быть в тягость. Так уж лучше расстаться теперь. И вообще мне не следовало с тобой связываться. Обычное мужское малодушие. Но что поделаешь, если мне чертовски нравятся молодые женщины. Их гладкие лица. Как они стоят, ходят, поворачиваются. Нравится слушать, как они говорят. Именно не что, а как. Потому что они часто говорят ерунду. Нравится, что я им почему-то иногда нравлюсь. Правда, теперь я понимаю, почему. Им льстит, что с ними с интересом беседует зрелый мужчина. Который умеет ответить на любой вопрос. Умеет быть внимательным и невнимательным. Тоже умеет. И за это они прощают мне морщины, седины и то, что я не могу играть в волейбол. Им очень приятно то, что они мне нравятся, и я умею это показать. И умею глядеть на них, слушать их трескотню, безнасмешки отнестись к их неумелому кокетству. Им нравится в моих глазах и прикосновениях то, в чем они не отдают себе отчета, но чего не находят у своих сверстников. Все это им лестно, и тогда им кажется, что они меня любят. Все это хорошо, пока не доходит до быта. Пока свидания в попытках, бог знает где... А размеренная жизнь с заботами о хозяйстве и об очень немолодом и уже нездоровом человеке — это совсем другое. Им лестно мое внимание, потому что от этого они кажутся сами себе значительней. Но все это хорошо на праздник и не годится для будней. Этому им не понять, да и я, к стыду своему, понял сравнительно недавно. Ибо старался не понимать. Грустно понимать, что годишься такой, например, как ты, только для праздника. А для будней тебе ближе простой, как хлеб, молодой, здоровый мужчина с круглыми, точно из камня, руками, на которых он может легко тебя поднять и носить. А я уже не смогу. Вот и все.

Ксения Ивановна. Это значит — поговорили, да?

Новиков. Конечно.

Ксения Ивановна. Какой такт. Эрудиция! Разумеется, только у пожилого человека она возможна. Поговорили — это значит поговорил ты. А то, что скажу я,

уже не имеет значения, не так ли? А как же? Разумеется. Ведь ты — зрелый человек и тебе мои незрелые мысли ни к чему. Я — молодая женщина. Мое дело — быть гладкой, щебетать ерунду, поворачиваться и чувствовать себя польщенной, когда такой, как ты, обращает на меня внимание. Мое дело нравиться тебе, праздновать с тобой, а потом...

Новиков *(тихо)*. Пойми — я стар для жизни с тобой. И болен.

Ксения Ивановна *(агрессивно)*. Не только. Ты старый глупый болтун — вот ты кто! О чем ты говорил? О ком ты говорил? Зачем сотрясал воздух? Неужели ты думаешь, с высоты своего возраста, что все, что ты тут наплел, мне неизвестно? Неужели я такая дура в твоих глазах, что не могла бы сама до этого додуматься.

Новиков. Но...

Ксения Ивановна. Теперь буду говорить я. Это, по-моему, называется — поговорим. Когда говорят оба. Так вот. И то, что тебе нравятся молодые бабенки, это тоже само собой разумеется. Если бы это было не так, я бы тебя презирала.

Новиков. Почему?

Ксения Ивановна. Видишь, кое-что неясно тебе, но ясно мне. Потому что все они — это я. Ты все сказал правильно. Ты именно и понравился мне по тем же причинам. А потом все это стало неважно. Все пошло к черту. Все не так. Потому что я тебя полюбила. И это совсем не то. Я не считаю твоих морщин и не замечаю седин. Мне неважно, вещаешь ли ты мне свои старческие, желчные откровения или просто молчишь. Мне безразлично, будешь ли ты носить меня на своих старых некруглых руках или подкосятся ноги. Я сама хочу заботиться о тебе. Я в ярости, что тут, в больнице, чужие бабы ходят за тобой, кормят тебя, а не я, не я все это делаю. Мне важно, чтобы ты жил и дышал рядом со мной. И умоляю тебя, ради бога, избавь меня от своей заботы о том, что со мной будет, если ты останешься жив. Я хочу жить с тобой, со старым глупым дураком, и буду жить. И заруби себе на носу, если ты не позволишь меня пускать сюда, так я сяду у ворот больницы и буду сидеть, пока ты отсюда не выйдешь. И, если тебя обуревают сомнения, что я уйду от тебя...

Новиков. Не сомнения, а знание.

Ксения Ивановна. Хорошо. Удивляюсь только, как ты с такими знаниями можешь быть писателем.

Новиков. Видишь — я уже плохой писатель.

Ксения Ивановна. Никудашный. Ты и вообще никуда не годный человек... Так вот, если ты мечтаешь о том, чтобы я ушла от тебя, то не надейся. Я дождусь, пока тебя отсюда выпишут, и нарожаю от тебя кучу детей.

Новиков. А кто их вырастит? Уж не я ли?

Ксения Ивановна. Разумеется, нет. Где это видано, чтобы мужчина умел воспитать хоть одного ребенка? Писать об этом они могут, сколько влезет. Это мне придется выращивать их и тебя впридачу. Ты мой крест. Но я знаю это и иду на это. С легкостью. Потому что, — вдолби ты это себе в свою седую голову, — потому что на всем белом свете есть только одна-единственная женщина, которая согласится и сможет с тобой жить. Это я. И причина — потому что я люблю тебя. И оставь меня с твоими душевными муками в покое. Ты еще и смеешься?... А почему ты смеешься?..

Новиков (смеясь). Видишь... Оказывается, и ты с вершин своей молодости не всегда понимаешь то, что известно моей старости.

Ксения Ивановна. Не увливай. Почему ты смеешься?

Новиков. Потому что... (Счастливо.) Ох... Кажется, я не доживу до операции.

Ксения Ивановна. Конечно. Как и все мужчины, ты — трус. Дезертируешь от любви. (Бережно касается его сердца.) Доживешь. И мы будем счастливее всех на свете.

ЧЕТВЕРТАЯ КАРТИНА

НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ. В ПАЛАТЕ

Прозоров лежит, Гончаров и Терехин, каждый на своей койке, читают газету, Новиков что-то пишет.

Терехин (прислушиваясь). Воробьи-то как чирикают... Обычно на это не обращаешь внимания. Когда здоров. Разве только на фронте... Помню, утром как-то проснулся — тишина и... воробьи. Как будто никакой войны...

Гончаров. Вы на каком фронте воевали?

Терехин. Сначала на Южном, а затем на этом... как его... Третьем Украинском...

Гончаров. Не наш. А в армии не хотели остаться?

Терехин. По правде говоря — нет. Надо же кому-то быть и учителем.

Гончаров. А плюс Б сидели на трубе.

Прозоров стонет.

Терехин. Болит?

Прозоров. Невозможно.

Гончаров. Потому и называется — больница. Ничего. Зато теперь без аппендицита будете. Ешь, что хочу. Скажите спасибо — жив остался.

Прозоров (насмешливо). Кому — спасибо?

Гончаров. Олегу Петровичу.

Прозоров. Еще посмотрим, что дальше... Очень болит... Надо было настоять все-таки на профессоре.

Гончаров. А для аппендицита профессор не требуется.

Прозоров. Как кому. У одного нервная система в порядке, а у другого изношена.

Гончаров. Ах, у вас очень нервная система.

Прозоров (улыбающемуся Новикову). Не вижу ничего смешного. Вам хорошо, вас смотрел профессор, а я... (Стонет.)

Новиков. Хотите поменяться?

Прозоров. Простите, я не так сказал. Но в нашем возрасте у всех большое сердце.

Гончаров. У вас, очевидно, не очень.

Прозоров. Откуда вы знаете?

Гончаров. Чувствую. Потому что такие, как вы... (Запнулся.)

Прозоров. Договаривайте. То есть? Какие это такие? Кого вы имеете в виду?

Гончаров. Забыл. Как студент. Утром помнил, а сейчас забыл.

Новиков. Хватит пререкаться, товарищи.

Заглядывает сестра.

Сестра (Новикову). Вас просят в перевязочную. (Исчезает.)

Терехин. Начинается.

Новиков. Продолжается. (Выходит.)

Прозоров (Гончарову). Так, все-таки... Какие это такие? Вы формулируйте, не бойтесь.

Гончаров. Не обучен. А о

немся вдвоем —

Терехин. Э

Гончаров. лый. Но он (кис

лубь. И, если я

то он, именно

отмоешься.

Прозоров. зам? На что же

Гончаров. дент. Или как с

не могу. Собака

(Смеется.)

Новиков. Та

Загля

Сестра. При

и ложитесь. (Исч

Гончаров. Е

правляет, ложитс

Терехин (по

ше дело, лежу —

стать — и сразу

Гончаров. в

койку?

Прозоров. Д

век добрый. Зла

Гончаров. В

ему кровать.)

Загля

Ординатор.

(Исчезает.)

Прозоров. К

Гончаров.

жуют.

Терехин. И в

как в армии. Вы в

были?

Гончаров. Н

архивармейцем. А

инантом.

Терехин. Боя

Гончаров (ве

бился. Но и мес

Гончаров. Я человек военный. Трусить не обучен. А осторожности обучен. Останемся вдвоем — скажу.

Терехин. Это вы меня опасаетесь?

Гончаров. Ну, вы — голубь сизокрылый. Но он *(кивает на Прозорова)* — не голубь. И, если я что лишнее при вас скажу, то он, именно потому, что вы голубь... Не отмоешься.

Прозоров. Ай-ай-ай!.. И не стыдно вам? На что же вы намекаете?

Гончаров. Я же сказал. Я как студент. Или как собака. Все знаю, а сказать не могу. Собака. Лучший друг человека. *(Смеется.)*

Входит Новиков.

Новиков. Там профессор показался.

Заглядывает сестра.

Сестра. Приберите тумбочки, койки и ложитесь. *(Исчезает.)*

Гончаров. Есть, заправить койку. *(Поправляет, ложится.)*

Терехин *(поправляет кровать)*. Странное дело, лежу — не болит, а стоит только встать — и сразу же...

Гончаров. *(Прозорову)*. Поправить койку?

Прозоров. Да уж так и быть. Я человек добрый. Зла не помню.

Гончаров. Вот, спасибо. *(Поправляет ему кровать.)*

Заглядывает ординатор.

Ординатор. Никуда не выходите. *(Исчезает.)*

Прозоров. Как они его боятся.

Гончаров. Почему — боятся? Уважают.

Терехин. И немного боятся тоже. Это как в армии. Вы в каком звании на фронте были?

Гончаров. Начал солдатом, то есть красноармейцем. А кончил старшим лейтенантом.

Терехин. Боялись начальства?

Гончаров *(весело)*. А между прочим, боялся. Но и меня побаивались. *(Грозно.)*

Товарищ старшина! Это каким же образом вы себе такое пузо наели? *(Прозорову.)*

Вы, часом, на фронте старшиной не были? Прозоров. Товарищи, скажите этому молодому человеку, чтобы он выбирал себе для шуток ровню!

Гончаров. Понятно. Не выше оправдочка, да?

Прозоров. Я имею в виду — по возрасту.

Гончаров. Вынырнул.

Новиков *(пряча улыбку, Гончарову)*. Я вас прошу...

Гончаров. Могила. Гроб.

Пауза. Тишина. За стеной слышны голоса людей. Все смотрят на дверь. Голоса ближе. Дверь распахивается. Входят по порядку — профессор, ординатор с папкой в руках и сестра с полотенцем. Теперь, если понадобится, то присаживаться на кровать будет только профессор. Докладывает ординатор, держа папку, но не заглядывая в нее. Все остановились посередине палаты. Профессор смотрит на Прозорова.

Ординатор. Больной Прозоров. Оперирован по поводу аппендицита. Пятые сутки. Течение гладкое.

Профессор переводит глаза на Гончарова.

Прозоров. Профессор, я вас очень прошу меня осмотреть.

Профессор молча взглядывает на него, подходит и, присев на кровать, откидывает одеяло.

Профессор *(потрогав живот)*. У-у... *(Качает головой.)*

Ординатор. Да. Подкожно-жировой слой значителен.

Профессор. Очень. Оперировали, как в колодеце? *(Встает. Вытирает руки о полотенце.)*

Ординатор. Да.

Прозоров. Очень большие боли, профессор... *(Стонет.)*

Профессор. Естественно. Разрезали живот, он и болит.

Прозоров. Надо что-то делать, что же делать?

Профессор *(подумав)*. Терпеть. Вставать. Ходить нужно. *(Подходит к Гончарову.)*

Ординатор. Больной Гончаров. Мы вам докладывали.

Профессор. Да-да. *(Гончарову.)* Когда был ранен?

Гончаров. В этом... в январе 44-го. Под Кенигсбергом.

Профессор. Третий Белорусский?

Гончаров. Так точно.

Профессор. Соседи. А ну, покажи. *(Присев на кровать, трогает руку.)*

Ординатор. Вот последняя рентгенограмма.

Профессор *(смотрит)*. Профиль. *(Смотрит другую.)* Для меня вопрос ясен. *(Гончарову.)* Надо оперироваться. Удалить старый осколок. Чем скорее, тем лучше.

Ординатор. Думаем послезавтра.

Профессор кивает.

Гончаров. А что у меня?

Профессор. Сосуд у тебя может лопнуть.

Гончаров. И что будет?

Профессор. В лучшем случае — потеряешь руку.

Гончаров. Та-ак... Это, если не оперировать?

Профессор. Да.

Гончаров. Та-ак. А кто будет оперировать?

Профессор. Этот вопрос мы решим. Согласен оперироваться?

Гончаров. А подумать можно?

Профессор. Думай. Жена есть?

Гончаров кивает.

(Ординатору.) Как придет — пропустите. *(Гончарову.)* Думай скорей. Дашь ответ врачу. *(Встает, поворачивается к Терехину.)*

Ординатор. Больной Терехин. С эн-дартеритом. Вначале, думаем, новокаиновые блокады, кислород под кожу.

Профессор. Так. Ясно. *(Отходит к Новикову.)* Начинаем готовить вас к операции.

Новиков *(помолчал)*. Хорошо.

Профессор. Ну, молодец, молодец... Только вы не очень-то. Не утомляйтесь. И — спокойнее. Не волноваться.

Новиков *(кивает)*. Хорошо.

Профессор *(постояв)*. Все будет хорошо.

Профессор уходит, ординатор и сестра за ним.

Прозоров *(после паузы)*. Мда... Ткнул меня в живот и — «терпите». Ловко.

Терехин. Простите, но в конце концов чего вы хотите?

Гончаров. А чтобы он его снова разрезал.

Терехин. А ко мне он вообще даже не подошел. Ни слова не сказал. Это что?

Новиков. Это хорошо... Это очень хорошо.

Пауза.

Гончаров. В лучшем, говорит, случае... Ничего себе... А в худшем? Ауфвидерзеен?

Прозоров. Интересно, а вот сколько он получает, этот профессор? Наверно, бешеные деньги. А за что, собственно?

Новиков. Можете не беспокоиться. Ему за дело платят. А вот сколько платят вам?

Прозоров. Какое это имеет значение?

Новиков. Имеет. Потому что, наверное, врач-ординатор, этот, как вы выражаетесь, мальчишка, который вам спас жизнь...

Прозоров. Ну, зачем же, так-то уж... Подумаешь — спас. Аппендицит — самая легкая операция.

Новиков. Ночью, срочно, острый приступ — это значит спас. Вы можете сказать: подумаешь, жизнь, — это ваше право. Так вот, он зарабатывает, по всей вероятности, значительно меньше, чем вы. Вам это не кажется несправедливым?

Прозоров. Простите, мой дорогой, но не я устанавливаю оклады, и не мне их, знаете ли, пересматривать. Очевидно, есть причины. Не нам их здесь обсуждать.

Новиков. Однако вы их обсуждаете, когда оклад вам кажется выше вашего.

Терехин. А знаете ли вы, сколько получает учитель, который учит вашего сына? Тоже, наверное, в несколько раз меньше, чем вы.

Прозоров. Видите ли, увы, но каждый выбирает себе ту профессию, которая ему доступна. И чем работа ответственней, чем она более редкая, тем...

Гончаров. Вы, значит, редкий? Вроде бриллианта.

Прозоров. А с вами, голубчик, я вообще не разговариваю.

Гончаров. Само собой. Вам себя беречь надо.

Терехин *(Прозорову)*. Позвольте, но я с вами не согласен. Ответственная работа — это вовсе не обязательно редкая. Врач — очень ответственная профессия, учитель — тоже. Но далеко не редкая. Да разве дело в редкости? Дело в значении труда человека.

Прозоров. Вы знаете, я вам посоветую: не ломайте вы над этими проблемами себе голову. Делайте свое дело, а в этом вопросе за вас подумают те, кому положено.

Терехин. То есть как это — за меня подумают? А за меня нельзя думать. У меня своя голова на плечах. Теперь я, слава

богу, сам могу думать. (Глядя на Прозорова.) И понимаю, что руководитель, который хочет, чтобы я подчинялся, не думая,— это тиран. Да вот, хотя бы — зачем далеко ходить. В школе, где я работаю завучем и преподаю математику, наш бывший директор...

Прозоров. Простите, а в какой школе вы преподаете?

Терехин. В 285-й. Так вот, наш бывший директор...

Прозоров. Одну минутку. Так вот, разрешите вам сказать, что человек с такими настроениями, как вы, на мой взгляд, не только не может быть заведующим учебной частью, но вряд ли вам, дорогой мой, следует доверять воспитание наших детей даже в области математики. С такими взглядами на руководителей и авторитеты вы не должны иметь контакта с нашими детьми. Я, правда, работаю в промышленности, но у меня есть весьма ответственные товарищи в министерстве просвещения. Я подчеркиваю — весьма ответственные. И я постараюсь, чтобы мое мнение им стало известным.

Терехин. Какой же вы... дурной человек... Даже хуже, чем я думал.

Гончаров. Человек? Да это осколок! Пережиток культа личности!

Прозоров (всплыв). А вы — молчать! Сопляк! Я и на вас найду управу.

Гончаров. Ну ты, полегче. Хоть лежащего и не бьют, но ты уже ходячий.

Прозоров. Не смейте меня тыкать! Я с вами на брудершафт не пил!

Гончаров. И не выпьешь!

Прозоров. Да я член партии с одна тысяча девятьсот...

Новиков. Стоп! Хватит! (Терехину.) Можно вас попросить на минуточку выйти?

Терехин. Меня? Пожалуйста. (Выходит.)

Новиков (Гончарову). И вы тоже, прощайте вас.

Гончаров. Я выйду, но...

Новиков. Выйдите.

Гончаров выходит.

Как вы смеете козырять партийным билетом?!

Прозоров (взяв себя в руки). Все понимаю. Неловко выразился. Но вы знаете,

я не мог сдержаться, когда услышал эти возмутительные... Раньше они не посмели бы! В таком тоне?.. Думать ему, видите ли, надо... Какая дешевая демагогия... Анархию — вот, что ему надо.

Новиков. Откуда вы взяли. Удивительно. Люди слышат одни и те же слова, а толкуют их по-разному. Читают одни и те же газеты, говорят на одном языке — и не понимают друг друга. Я тоже член партии и заявляю вам, что вы ведете себя в чудовищном противоречии с тем, чему нас учит партия. Чем вы недовольны? Вы поучаете людей, одергиваете их, запугиваете, а почему? По какому праву? Вы заблуждаетесь, если думаете, что ваше положение, каким бы высоким оно ни было, дает вам право только поучать. Вы обязаны учиться и у этого учителя, и у людей вокруг вас. Вот к чему призывает нас партия. И я советую вам не сопротивляться, а прислушаться и сознательно поддаться этому благотворному призыву. Чем скорее вы это сделаете, тем будет лучше для вас, да и для всех. И не кичитесь тем, что вы член партии. Не кричите об этом.

Прозоров. А мне нечего стесняться этого.

Новиков. Да, но партия может начать стесняться вас. Еще Ленин предупреждал о комчванстве.

Прозоров. А что Сталин говорил, вы уже, конечно, забыли.

Новиков. К сожалению, слишком хорошо помню.

Прозоров. Ах, так вы, наверное, из этих... Не из сидевших ли?

Новиков. А вы из каких?

Прозоров. А я из тех, кто считает, что кое-кого напрасно выпустили. Особенно именно вашего брата, писателя. Цацкаются с вами. Встречаются с вами, советуются, убеждают, выслушивают. А вы и распустили языки. Спорите, рассуждаете, лезете с советами... Вам бы показали до 53-го года... Вас бы... (Показывает руками — «в бараний рог».)

Новиков. Ясно. Теперь я не спрашиваю, чем вы недовольны. А здорово вас подрезали под корень. Однако сорная трава живуча. Что-что, а цепляться умеете. Ничего — выдернем.

Прозоров. Понятно. Донесете.

Новиков. Ошибаетесь. Не из таких. Да и по доносу сейчас судить не будут.

Прозоров. Интересно просветиться. А как же?

Новиков. По закону. Слышали такое слово?

Прозоров. Ну, а по закону вам меня не укусить. Разговор без свидетелей. Стреляный воробей.

Новиков. А я вас другим способом. Своим. Писательским. Глядишь — и вас из партии — вон.

Прозоров. Не много ли на себя берете?

Новиков. Как раз столько, сколько мне положено. Не хочу с вами в одной партии жить.

Прозоров. А вы сначала узнайте, много ли вам вообще осталось жить.

Новиков. Не имеет значения. Сколько осталось — мое. Не ваше. Вот выйду отсюда...

Прозоров (*улыбаясь*). А вы отсюда не выйдете. Под ножом умрете. Я это слышал в перевязочной. Сдохнете!

Новиков (*кричит*). Мразь! (*Вскакивает.*)

Прозоров (*улыбаясь*). А еще как? Нестесняйтесь. Ну?!

Новиков (*стоит, пошатываясь, затем, глубоко вздохнув, подходит к двери и, открыв ее, зовет.*) Вася!.. Теперь можно... Зовите беспартийную прослойку.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

ПЯТАЯ КАРТИНА

ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ. НОЧЬ ПЕРЕД ОПЕРАЦИЕЙ

Коридор больницы. Белые двери палат с номерами: 42, 43, 44, 45... Над каждой дверью лампочка — она загорается, если в палате больной нажимает кнопку. Сейчас лампочки не горят. Между дверями палат 42 и 43 в коридоре находится стол дежурной сестры. Настольная лампа горит, прикрытая, кроме абажура, газетой. Над столом белый шкафчик с лекарствами и устройство, которое позволяет видеть, в какой палате больной нажимает кнопку: загорается соответствующая цифра. Неподалеку стоит кресло-коляска. Сестра сидит за столом и читает толстый учебник. На ней халат, но белую головную повязку она сняла. Сейчас глубокая ночь, все назначения даны, все, что надо было сделать к завтрашнему дню, сделано. Можно и отдохнуть и поучиться.

Сестра (*откинувшись на спинку, пересчитывает страницы*). Еще четыре страницы. (*Вздыхает.*) Ох... топографическая анатомия. (*Уткнулась в книгу. Зевает.*) Зевота — произвольное сокращение лицевых мускулов, сопровождаемое усиленным выдыханием углекислоты. Заразительно. (*Зевает.*) Наверное, сейчас какой-нибудь больной зевает... Фу, какую я говорю чепуху... (*Расстегивает себя в маленькое зеркальце. Расстегивает пуговицы кофточки, сначала верхнюю, затем ниже и ниже, делает*

себе очень большое декольте.) А что?.. Ничего...

Зажегся свет над палатой 45 и на доске над столом тоже.

(*Поспешно застегивает блузку.*) Опять, наверно, с язвой снотворного попросит. Ну, что делать? Дам. (*Уходит.*)

Из палаты 42 выходит Гончаров в халате. Тихо притворяет за собой дверь. Увидев, что сестры нет, ищет ее взглядом.

Гончаров. Где же она? Придется самому... (*Вынимает из кармана левой рукой пачку папирос, из пачки одну папиросу, зажимает ее в зубах, затем достает спички и пытается одной рукой зажечь. Уронил коробок на пол.*) Красота, кто понимает. (*Поднимает спички.*)

Из палаты 45 показывается сестра.

Сестра. Вы чего не спите? (*Садится.*)

Гончаров. Покурить охота. Зажгите, Зиночка, спичку. Будьте добры.

Сестра (*зажигая*). Спать надо.

Гончаров (*садится на другой стул*). Мало ли что кому надо... (*Глядя на нее.*) Чудно, без шапочки. А я даже не знал, что у вас темные волосы.

Сестра. Как это, не знали? А брови?

Гончаров. Как?
Сестра. Не
заниматься.
Гончаров. (д
лостью? Вот моя
ве темные. Крас
же очень занята.
Сестра. Зда
Гончаров.
ровьем не перекр
Сестра. Все э
Гончаров. А
на лоб не надвиг
волосы. Вам к ли
Сестра. Нет,
Гончаров. У
(*Усмехнувшись.*)
черненькая.
Сестра. А кто
Гончаров. Я
ткнувшись папиро
дит на сестру.)

Сестра. Что
смазываете?
Гончаров. Кат
Сестра. Точно
Гончаров. В т
писано. Эх, Зиноч
аровенно... Только
за руку.) Башка ра
макется к ее руке
Сестра (*отде
Идите спать.
Гончаров (*уд
(*Усмехнувшись.*) Д
на, наверно, мечта
был стоящий. Не об
на стоящий. И я ст
чество. Служил — б
страды. Я, конечно, с
на всегда старался.
чит, можно было ми
твое дело: рука... Н
ду. Нет, вы не думай
может быть, это нах
ни так говорить? Мо
дать так: дескать, я
но себе, а я — сам.
но дикость какая-то
рат, эгоизм с моей с
старовенно. Без эти
спявно», — и все та
ведь я даже спичку з**

Гончаров. Мало ли... А вдруг крашенные?

Сестра. Некогда мне этой пошлостью заниматься.

Гончаров (*спокойно*). Почему — пошлостью? Вот моя жена — беленькая, а брови темные. Красит. Считает — идет. А тоже очень занята.

Сестра. Здоровье — лучшая косметика.

Гончаров. Само собой. Но брови здоровьем не пере Красишь.

Сестра. Все это пустяки.

Гончаров. А вы знаете, вы шапочку на лоб не надвигайте. Пусть будут видны волосы. Вам к лицу.

Сестра. Нет, в самом деле?

Гончаров. Уж можете мне поверить. (*Усмехнувшись*.) Зина беленькая и Зина черненькая.

Сестра. А кто это — Зина беленькая?

Гончаров. Я же говорю — жена. (*Затянувшись папироской, пристально смотрит на сестру*.)

Пауза.

Сестра. Что это вы меня так... рассматриваете?

Гончаров. Как?

Сестра. Точно на мне что-то написано.

Гончаров. В том-то и дело, что не написано. Эх, Зиночка, вот скажите мне откровенно... Только без фокусов... (*Берет ее за руку*.) Башка разламывается. (*Прижимается к ее руке лбом*.)

Сестра (*отдернув руку, испуганно*). Идите спать.

Гончаров (*удивленно*). Да вы что?.. (*Усмехнувшись*.) Да нет. Я о жене. Вот и вы, наверное, мечтаете, чтобы у вас муж был стоящий. Не обязательно знаменитый, но стоящий. И я старался, Зина. Воевал честно. Служил — благодарности есть, награды. Я, конечно, самый рядовой человек, но всегда старался. Делал, что мог. Знают, можно было мной гордиться? Теперь — такое дело: рука... Но ведь я же не пропаду. Нет, вы не думайте, я в ней уверен. Но, может быть, это нахальство с моей стороны так говорить? Может, я обязан рассуждать так: дескать, пусть лучше она сама по себе, а я — сам. Но, на мой взгляд, — это дикость какая-то. Или, может, наоборот, эгоизм с моей стороны? Только вы — откровенно. Без этих слов: «Как вам не стыдно», — и все такое... Вы поймите — ведь я даже спичку зажечь сам не могу.

Сестра. Что вы такое говорите? Ведь операция была всего пять дней назад.

Гончаров. Правильно. Спичку зажигать научусь. Одеваться тоже. Даже левой рукой писать научусь. Но ведь я мужчина, Зиночка, поймите это. Я должен быть ей опорой, защитой, дома всю тяжелую работу работать. Починить что-нибудь — я. Поехали, чемоданы таскать — я. Обидели ее, дать кому-нибудь по морде — я. Да и не только... Обнять.

Сестра. Ой, тише, что вы...

Гончаров. Я как раз тихо говорю.

Сестра (*растерянно*). Просто не знаю, что вам сказать.

Гончаров. А чего говорить! Я и одной рукой так могу обнять, что косточки хрустнут. Да и вообще живые мы оба — вот что главное. А может, полагается думать иначе? Дескать, буду у нее — камень на шее и тому подобное.

Сестра. Как вам не стыдно?

Гончаров. Ну вот, я же просил — не надо говорить мне таких слов. Стыдно, не стыдно — разве в этом дело? Допустим, стыдно. А вот, как вы на это дело смотрите? Может, вы думаете: «Ох, и черствый же ты парень».

Сестра. Как вам не стыдно?

Гончаров. Заладила. Я же вам твержу — стыдно. А что дальше? (*Погладил ее руку*.) Эх, вы, Зиночка... Черненькая... И ничего-то вы мне сказать не можете.

Сестра. Как не могу? Все могу. Это вы совершенно женской души не понимаете. Знаете, какое у вас было тяжелое положение? Наш зав. отделения — очень опытный хирург. Так он, как вскрыл вам руку, — сразу же профессора вызвал. Думали — одно, а оказалось... И оба решили: один выход. Ампутация.

Гончаров. Ничего себе выход.

Сестра. Что же вы раньше-то?..

Гончаров. Думал — обойдется.

Сестра. Осколки надо удалять вовремя. Так что — не жалуйтесь.

Гончаров. Что же мне, танцевать, что ли, что он мне руку отрезал? Ведь — Зина же!

Сестра. Что — Зина? Я тоже Зина.

Гончаров. При чем тут...

Сестра (*агрессивно*). При всем. Будете жить, как жили. Может быть, даже еще лучше. Потому что она чуть не умерла,

когда вас оперировали. А теперь вы живы, и она счастлива.

Гончаров. Откуда вы знаете?

Сестра. Все знают. Видно же — любит. А любовь — это главное.

Гончаров. Ну?!

Сестра. Конечно.

Гончаров. А покраснела-то как? Батюшки...

Сестра (*почти официально*). Это не имеет отношения к делу.

Гончаров. Правильно... (*Посмотрев на обложку ее учебника.*) Топографическая анатомия... Помешал я вам, да?

Сестра. Ничего. У меня сейчас как раз перерыв.

Гончаров (*кивает на книгу*). Трудно?

Сестра. Очень.

Гончаров. Молодец. Днем в институте, ночью — тут. И сил хватает?

Сестра. Приходится. Я уже на четвертом курсе.

Гончаров. Здорово. Скоро врач.

Из палаты 42 выходит Прозоров. Слегка согнувшись и придерживая правую сторону живота, он, не говоря ни слова, садится на коляску и уезжает.

Гончаров (*еле сдерживая смех*). Царь.

Сестра (*так же*). Сегодня ему швы сняли, завтра выписывается, а он все на коляске разъезжает.

Гончаров. Привык к автомобилю.

Сестра. А чего он на вас кидается?

Гончаров. Это я на него кидаюсь. Если бы не Владимир Степанович, я бы его... На одну левую...

Сестра. Завтра у него операция. Как он там?

Гончаров. Спит.

Прозоров возвращается на коляске. Не глядя, демонстративно отвернувшись, идет в палату.

Сестра (*Прозорову*). Не спится? Дать снотворного?

Прозоров. Зачем снотворное? Зачем вводить лишний яд в организм? Нужна тишина. (*Уходит.*)

Сестра (*тихо*). Он прав. Идите.

Гончаров. Чуть погодя. А то подумает — его послушался.

Сестра (*после паузы*). А это верно, что у того больного, которому блокаду делают, жена... Ну, в общем...

Гончаров. А тут — все известно. Ну и ну.

Сестра. Такого симпатичного человека и обманула... Я ее не видела, но уверена — наверное, нехорошая женщина. А он ее любит?

Гончаров. В том-то и беда.

Сестра. Вот почему-то так чаще всего и бывает. Плохих очень любят.

Гончаров. А как же я? Значит, я плохой?

Сестра. А что вы думаете?

Оба тихо смеются.

Ну, идите, а то этот дядечка с аппендицитом завтра старшей сестре пожалуется.

Гончаров. Все равно пожалуется. (*Кивнув сестре, уходит.*)

Сестра погружается в чтение. Свет настольной лампы уменьшается, и мы видим лишь силуэт, как Гончаров ложится на свою кровать. Все погружается во мрак, пока луч света не освещает лицо Новикова. Его глаза открыты. Он думает. И далее, когда он начинает говорить, то должно быть ясно, что его никто не слышит.

Новиков. Ночь. Неужели последняя?.. А вот Вася молодец, выжил. И учитель еще потопает на своих ножках. А этот? Ну и черт с ним! Не хочу сейчас о плохом думать. Только о хорошем. О прекрасном... О прекрасном. Небо... Море... Ксения... Как поглядел в ее глаза — бултых! — и пропал писатель... Книги... Но главную свою книгу я так и не дописал. Ну, остальное — пусть, — но эту... Ох, дурак, дурак, сколько потерянного времени! Если бы с самого начала так понимать время, как сейчас... Если бы все время... Как песок... Обидно. А может быть, выживу? И будет завтра... И послезавтра... И Мишка... И Ксения... И дел по горло...

Свет гаснет.

ШЕСТАЯ КАРТИНА

ОПЕРАЦИЯ. НА СЛЕДУЮЩИЙ ДЕНЬ

Сцена разделена на две части: уже известная нам палата и прилегающий к ней коридор. Перед началом картины звучат голоса:

Врач-наркотизатор. Спать хочется.

Новиков. Нет.

Врач-наркотизатор. Считайте.

Новиков. Раз, два, три, четыре, пять.

шесть... семь... три... че-ты-ре... два...

Врач-наркотизатор. Больной спит.

Профессор. Доктор, расскажите студентам историю болезни.

Ординатор. Больной Владимир Степанович Новиков будет оперирован по поводу аневризмы сердца. Сейчас под общим обезболиванием предполагается произвести... (Голос затихает.)

Профессор. Можно начинать?

Врач-наркотизатор. Да.

Палата.

Терехин лежит, Гончаров стоит у окна. Прозоров, сидя, возится в своей тумбочке. Укладывает вещи.

Гончаров. Интересно, уже начали операцию?

Терехин (взглянув на часы). Думаю — да. Как раз десять часов.

Гончаров. И сколько продлится?

Терехин. Говорят — часа полтора. Если все будет удачно.

Гончаров. Раз сам профессор — должно быть удачно.

Прозоров. Вот уж никак не думал, что это тот самый Новиков... Такая распространённая фамилия. Я думал — просто Новиков, а он — фигура... Не дай бог что...

Заглядывает сестра.

Сестра (Терехину). К вам посетительница. Она... Можно пустить?

Терехин (просительно взглядывает на Гончарова). Если бы...

Гончаров. Я выйду.

Терехин. Спасибо. (Прозорову.) Могу я вас попросить тоже?..

Прозоров. Да-да, разумеется. Только учтите, что я должен укладываться. Времени в обрез.

Терехин (сестре). Пусть войдет.

Сестра, Гончаров и Прозоров выходят. Пауза. Входит Тамара.

Тамара (садится, волнуется). Коля... Меня прошлый раз не пустили к тебе. Почему?

Терехин. А, по-моему, ты понимаешь.

Тамара. Тогда... почему пустили сегодня?

Терехин. Надо все-таки поговорить.

Тамара. Коленька, милый, клянусь тебе...

Терехин. Только, знаешь что — не надо этого. Клятвы, ложь... Иначе разговора не получится. Бессмысленно, иначе... Ты постарайся по-человечески...

Тамара (плачет, сквозь слезы). Когда меня к тебе не пустили, я шла домой, а ноги подкашивались. И все эти дни я думала: боже мой, что я натворила? Ведь я тебя люблю. Ты поверь...

Терехин. Я бы и рад поверить, но... Вот я лежал тут и думал. Разговаривал с тобой... И даже мирился. Но все это уже ни к чему... Ведь ты подумай. Это уже не ошибка... Это вероломство... Предательство... И когда я тут, в больнице... Понимаешь?.. Я в больнице, а ты... Нам надо разойтись.

Тамара. Ты должен меня понять. Ты думаешь, это просто, когда только и слышишь кругом: «Красивая, красивая...» А ведь годы идут... Когда все подружки только и твердят: «Ты с твоей красотой можешь выйти за кого угодно. Твой учитель тебя не ценит, да и не в силах оценить». Когда за тобой все ухаживают... Идти по льду и не поскользнуться...

Терехин. Вот я тебя и отпускаю, чтобы ты своей красотой распорядилась по-выгодней.

Тамара. Ах, не то, не то ты говоришь... Я не могу без тебя.

Терехин. Нам надо разойтись.

Тамара. А ты не пожалейшь? Сможешь без меня обойтись?.. Коля... Я виновата перед тобой. Но есть и твоя вина... Разве ты не догадывался? Не понимал?.. Ты не хотел знать. Закрывал глаза. А, может быть, я ждала, что ты скажешь... Накричишь на меня... Даже ударишь... Может, тогда ничего бы и не было... А ты... Пусть это будет нам обоим уроком. Надо забыть все это, Коля, чтобы жить вместе.

Терехин. Нам надо разойтись.

Тамара. Ну, зачем ты все время это повторяешь? Ты сам не понимаешь, что говоришь. Ведь прожито столько лет... Целая жизнь... Семья... Мальчик... Ну, бывает у людей... Но из-за этого не расходятся.

Терехин. Только так.

Тамара. Не могу поверить, что ты говоришь со мной таким тоном... Всего такой мягкий, нежный...

Терехин. А это уже не я. Вернее — не тот.

Тамара. Нет, ты тот, тот!.. (Осыпает его поцелуями.)

Терехин (не шевелясь). Пусти.

Тамара (отодвигается). Ты, как мертвый.

Терехин. Я очень устал.

Тамара. Ты хочешь, чтобы я ушла?

Терехин. Да, прошу тебя.

Тамара (в дверях). А как же у тебя с ногами, Коля?

Терехин. Все будет хорошо. Буду ходить... Без тебя.

Коридор.

Проаживается Ксения Ивановна, в отдалении сидит Миша. Оба в халатах, наброшенных на плечи.

Ксения Ивановна (сбрасывая халат). Собственно, зачем я тут-то в халате?

Миша. А вы положите.

Ксения Ивановна. Хотя, черт их знает... Придерутся... Выгонят... (Надевает.)

Миша. Вас-то не выгонят.

Ксения Ивановна. Да ну их... (Останавливается.) Душно в нем. А тебе не жарко?

Миша. Нет. Вы присядьте.

Ксения Ивановна. Мне на ходу лучше... И вообще я люблю бродить.

Миша. Как вы думаете, Ксения Ивановна, папа — хороший писатель?

Ксения Ивановна. Не знаю. Но, когда я его читаю, мне не стыдно. Наоборот. Даже горжусь. Думаю, что он настоящий писатель.

Миша. А он вообще — настоящий.

Ксения Ивановна. Ты счастливый.

Миша. Я тоже так думаю. А вы счастливая?

Ксения Ивановна. Несчастливая я, вот я кто. Я иногда так на себя потом злюсь... Вот он ходит со мной, молчит, разговаривает, — а я все время улыбаюсь. Как дура.

Миша (улыбаясь). Ловко. Это мне нравится, что вы так относитесь к папе.

Ксения Ивановна. Относитесь... Чудак...

Миша. А мама всегда его ругала.

Ксения Ивановна. Миша, а вот почему ты живешь с папой? Обычно остаются с матерью, когда родители расходятся.

Миша. Так... (Смотрит на часы.)

Ксения Ивановна (смотрит на часы). Ну, что ты будешь делать, а?.. Нет, я с ним помру... Вот тоска-то...

Миша. А с мамой у меня плохо.

Ксения Ивановна. То есть?

Миша. Нет, жила и живет припеваючи. Замужем за академиком.

Ксения Ивановна. Ты ее любишь?

Миша. Мама ведь.

Ксения Ивановна. Ну и вопросик я задала. Нет, он прав. Я еще, очевидно, молодая. Мне еще надо уметь, чтобы быть ему под пару... Хоть бы постареть как-нибудь, что ли?

Миша. Не надо... Ему с вами хорошо.

Ксения Ивановна. А ты откуда знаешь?

Миша. Видно же... Я даже сначала сердился.

Ксения Ивановна (радостно). Ну да?

Миша. Честное слово.

Ксения Ивановна. А ты — прелесть. И вообще ты на него похож.

Миша. Я его сын.

Ксения Ивановна (смотрит на часы). Прямо хоть лбом о стену...

Миша (тоже смотрит на часы). Двигаются...

Ксения Ивановна. Ну, Миша, ну давай, ну говори еще о чем-нибудь.

Миша. О чем?

Ксения Ивановна. Не знаю... Ну, расскажи что-нибудь про себя. Ты спортом увлекаешься?

Миша. Вообще-то не очень. Зимой — лыжи, коньки, летом — плаванье, это я люблю.

Ксения Ивановна. Это интересно... И лыжи и коньки... (Опять начинает прохаживаться.)

Палата.

Терехин лежит. Гончаров сидит около него, Прозоров укладывается.

Гончаров. Как подумаю, что сейчас вся жизнь Владимира Степановича решается, — не могу спокойно сидеть.

Терехин. Да, уж...

Прозоров. Не дай бог что... Большая будет потеря.

Гончаров. Типун вам на язык.

Прозоров. Я совсем в другом смысле. Дай ему бог здоровья. Наоборот. Что вы... Я — всей душой. Надо бы обязательно что-нибудь купить ему к выздоровлению. Ну там, шкатулку какую-нибудь. Палех. Тройка, скажем... Или попросту — набор вин.

Терехин. Тс-с... (Прислушивается.) Или мне это кажется?

Гончаров. Да что?

Терехин. Будто за окном кто-то кричит... То кричат мое имя-отчество, то номер палаты... Николай Иванович... сорок два... Слышите? Или мне это кажется?

Гончаров. Страна кличет своего героя.

Терехин. Я серьезно. Вот опять... Слышите? Может, я спятил?

Гончаров. Минуточку. (Прислушивается и говорит спокойно.) Спятил. Галлюцинация на почве алкого... (Прислушивается.) Нет, как будто что-то есть.

Терехин. Не что-то, а Николай Иванович!.. А теперь — сорок два... Откройте окно, пожалуйста.

Гончаров (открывает окно).

Слышатся издали периодические выкрики: «Николай Иванович!» Потом, через паузу — «Сорок два!»

Да, что-то есть... Сейчас взгляну, в чем дело. (Высовывается в окно.)

Прозоров. Вы знаете... У меня все-таки была температура...

Терехин. Так ведь — на минуточку же. Лето. Ветра нет.

Гончаров (глядя в окно). Ребята какие-то.

Крики слышатся яснее.

Терехин. Это меня!

Детские голоса. Сорок два! Николай Иванович!

Гончаров (глядя в окно). Они идут от окна к окну. Школьники. И кричат. А им, очевидно, из окон отмахивают — дескать, идите дальше. Не туда кричите.

Детские голоса (ближе). Сорок два!.. Николай Иванович...

Прозоров. Может быть, хватит?

Гончаров. Ай да пацаны! Надо же придумать! Эх! Помахал бы я, да... (Вывернувшись, машет в окно рукой. Кричит.) Эй, ребята!

Детские голоса (ближе). Николай Иванович! Сорок два!

Гончаров (в окно). Тут! Здесь — сорок два! Тут ваш Николай Иванович. Стой, ребята! Тут он!

Детские голоса (радостно). Николай Иванович! Николай Иванович!

Гончаров (в окно). Сейчас подойдет! (Терехину.) А ну, давайте к окну. Живо!

Терехин. Как же я? Без тапочек-то... Ведь тапочки отобрали.

Гончаров (в окно). Сейчас. (Подойдя к Терехину.) Держитесь за шею. Ничего. А ну, на полусогнутых, на забинтованных...

Терехин (хватается за шею Гончарова и, придерживаясь за спинку стула, перебирается к окну. Высовывается).

Слышен радостный детский крик, аплодисменты.

(В окно, кивая головой.) Да-да!.. Спасибо, спасибо... Мне хорошо, Спасибо... Уходите... (Эти слова он не кричит, а говорит, причем негромко, так что вряд ли ребята слышат.)

Детские голоса. Николай Иванович! Николай Иванович! Три, четыре: Вы-здоров-ли-вай-те!

Терехин. Спасибо... Спасибо! Уходите! (Кивает головой, шлет воздушный поцелуй и слезает с окна. Без сил садится рядом на стул. По лицу его текут слезы.)

Гончаров (в окно, радостно). Мотайте отсюда, ребята! А то нам влетит! (Прозорову.) Вот теперь можно окно закрыть. (Закрывает. Видя, что Терехин хочет сам идти на место.) Математика, в скобочки. А то бинты запачкаете. (Обняв Терехина со спины, доводит его до койки.) Да... Быть учителем — это вещь. (Смотрит через дверь в коридор.) А девица-то все ходит...

Терехин. А сын?

Гончаров. Сидит.

Прозоров (собираясь уходить). Ну-с, вот и все. Передайте, пожалуйста, нашему писателю от меня привет и пожелание здоровья. Я, между прочим, совершенно случайно тут вспомнил, что слушал как-то одну передачу по радио — его рассказ или роман... И очень, знаете ли... Жена даже спросила: «Ты чего, Андрей Андреевич?» А я... Ну, прямо за душу... Передайте, пожалуйста. Пусть знает, что говорит о нем, так сказать, рядовой читатель. Ему будет интересно. (Терехину.) А вам мой совет — не принимайте близко к сердцу... Может быть, все и к лучшему. (Гончарову.) А с вами... Эх-ма, молодо-зелено... (Протягивает руку.) Миру — мир.

Гончаров. Отрезана у меня ручка-то. А левой — еще не привык.

Прозоров. Простите. Не учел. (Обоим.) Ну-с, и не поминайте, как говорится, лихом. (Уходит.)

Коридор.

В открытой двери палаты стоит Гончаров. В коридоре — Ксения Ивановна и Миша.

Голос Терехина. Ну, что там?

Гончаров. Вот — профессор идет.

Появляется профессор. Ксения Ивановна идет ему навстречу. Миша встает и тоже делает несколько шагов.

Миша. Как мой папа, профессор?

Профессор. Папа?

Ксения Ивановна. Да... Вот... Его папа как?..

Профессор (*улыбнувшись*). Ах, его папа? А что, папа... (*Еще шире улыбнувшись*.) Папа остается папой. (*Смеясь, уходит*.)

Голос Терехина. Ну, как?.. Что сказал профессор?

Гончаров (*сияя*). Профессор сказал: папа остается папой!

ВПЕРЕД

Вахтангова и Революции (Москва), имени Франко (Киев), имени Шевченко (Харьков), драмы (Воронеж) была предоставлена возможность испытать свои силы в решении задачи, до той поры еще никогда не встававшей перед советским сценическим искусством.

Роль, на обложке которой написано: Ленин. Разве не об этом долгие годы мечтали талантливейшие мастера советской сцены?

Всеволод Иванов вспоминает, как в 1927 году начинающий тогда артист Николай Хмелев, игравший в спектакле Художественного театра «Бронепоезд 14-69» руководителя большевистского подполья Пеклеванова, обратился к нему:

— Я (то есть Пеклеванов.— *Ред.*) хочу немножко походить на Ленина, на молодого... помните фотографии? В лице должно быть что-то такое... все большевики, одни больше, другие меньше, немножко похожи на Ленина... У меня будет... лицо немножко, совсем немножко, один только легкий намек, похоже на Ленина. Как вы думаете? Можно?

А актер старшего поколения Илларион Николаевич Певцов в начале 30-х годов поделился на одной из встреч с товарищами по искусству.

— Я сказал бы так, что всю жизнь делал эскизы к какой-то главной роли. Раньше, в дореволюционное время и еще в первые годы революции, я делал эскизы к «Гамлету», к гамлетизму... а теперь я делаю эскизы современных ролей— я сыграл «Штиль», «Ярость», должен был сыграть еще более совершенный эскиз во «Лжи».

Я делаю первоначальные эскизы по этим вещам к портрету лучшего человека новой эпохи, к новому человеку новой эпохи. Мне хочется этого...

Сейчас еще никто не может написать Ленина, а вот, представьте себе, что через пять-десять лет будет замечательное художественное произведение, в котором будет достойно выведен Ленин. Так вот, мне хочется готовиться к этому произведению и хочется больше готовиться к этому, чем к Гамлету в прошлом.

И вот миновали эти «пять-десять лет».

ВПЕРВЫЕ

Роль В. И. Ленина исполняет...». Эти слова появились впервые на театральных афишах ровно четверть века назад. Пяти театрам — имени



На репетиции «Человека с ружьем» в театре имени Евг. Вахтангова: А. Ремизова, Р. Симонов, Н. Погодин. 1937 год.

И на афишах наконец появилось имя: Ленин. И пять актеров разных театров, разных городов — Амвросий Бучма, Марьян Крушельницкий, Василий Флоринский, Максим Штраух, Борис Щукин — почти одновременно вышли на сцену в роли легендарного вождя невиданной в истории революции, в роли

самого земного
из всех
прошедших
по земле людей.

И постановщик одного из этих спектаклей («Человек с ружьем» в театре имени Вахтангова) Рубен Симонов, вспоминая о том мгновении, рассказывал на вечере в Доме актера:

«На спектакле присутствовали партийные работники всех стран и народов, приехавшие в Москву на празднование двадцатилетия Октября.

Открылся занавес. И когда Б. Щукин в образе Ленина издали, из глубины сцены, стремительно пошел на зрительный зал, начались необычайные овации, которых я не помню в своей многолетней актерской и режиссерской практике. Коммунисты всех народов приветствовали великого Ленина, и я подумал о той грандиозной взволнованности и ответственности, которую, наверное, в эту минуту, в эту секунду испытал замечательный актер Щукин, ибо эти аплодисменты были адресованы не ему, еще не исполнившему эту роль, а только вышедшему в образе Ленина на сцену.

Кончился разговор. Щукин такой же быстрой походкой ушел за кулисы. Наступила пауза. Я боюсь вам говорить, сколько она продолжалась, продолжалась ли она одну минуту, продолжалась ли она десять секунд или, может быть, это была одна секунда. Сейчас, вспоминая, трудно об этом сказать. Но после какой-то паузы разда-

лись такие же
как они адре
тельному ясло

Но мы нача
ли, с премьер
дней первых
ружьем» Н. П
вотчука. А к
кной титан
той забывае

Об этом тво
художников м
двась главным
«снегограммы в
дражающиеся в
данные расска
«спектаклей о Л
рвали Владимир

Мы хотим на
дня празднова
ного Октября,
спектакли о Л
двадцатилетия Вел
ция. То был те
театра стране,
торая будет ж
мечто. И потому

Мы говорим -

мы говорим -

И потому, чт
ВЛКСС, вскры
ности и навсегд
чательно восста
инские нормы

И потому, чт
ческих партийн
теле искусства
ная потребность
инских принци
сегом Владим

Тем полезнее
«старых» в этих
сего театральн
своими неутом
венным трудом
дним поколением

Я ответил, что образ Ленина будет показан в конце, без слов.

«Нет, вы уж, товарищ писатель, сделайте так, чтобы мы услышали слово Владимира Ильича».

«Боюсь, что не выйдет, — знаете, образ Ленина — это же...».

«Знаем, что трудно, но раз правительство поручило, значит, оно верит в силы писателей наших. Вам и оправдать надо такое доверие. Так что, пожалуйста, чтобы со словами».

Пришлось изменить свое решение. В простых словах старика рабочего я прочел всю мудрость правительственного решения. Мне и моим товарищам драматургам доверили показать на сцене самый дорогой образ величайшего человека, и это доверие открыло нас, заставило мыслить и чувствовать по-новому. Я понимал, что если удастся мне в двух сценах отобразить хотя бы две-три черты Ленина, то это будет великий праздник в моей творческой жизни».

— Когда нам было предложено показать на сцене Ленина, — говорил Николай Погодин на встрече с молодыми писателями 16 ноября 1937 года, — то я просто не знал, не представлял себе, как это сделать. Когда я думал, как буду работать, и пробовал на бумаге написать, как это обычно делается, имя: «Ленин» — и рядом его реплики, то у меня не поворачивалась рука. Вы понимаете, товарищи, что это значит — выходит на сцену человек и говорит: «Я — Ленин...»

А актеры? Как они начинали работать над образом Ленина — какие мысли, чувства ими владели?

«Когда я впервые узнал, — вспоминает М. Крушельницкий, — что мне выпало счастье одним из первых начать работу над образом Ленина, я был прежде всего удивлен смелостью этого предложения. Мне казалось это настолько новым, настолько смелым, настолько дерзким, что мне почудилось в этом даже некоторое кощунство. И прежде всего я почувствовал, что мне страшно. Но был не только страх, а и огромная радость... Предложение играть Ленина мне сделал Корнейчук, но если бы не сделал, то я все равно бы начал работать над ролью».

Знаменательное признание! Тревога, даже испуг перед грандиозностью задачи и... «все равно я бы начал работать над

ролью». Как тут не вспомнить признание М. Штрауха в 1939 году: «Потрясенный величием образа Ленина, я был в растерянности и не знал, что делать, с чего начать, как «прикоснуться» к нему... Но эпоха воспитывает нас быть смелыми, учит дерзать».

2

Что же было отправной точкой в работе над пьесами, спектаклями о Ленине, над ролью Владимира Ильича?

— Первое, с чего я начал, — рассказывал на встрече с молодыми писателями Н. Погодин, — обратился к сочинениям самого Ленина, то есть к первоисточнику, и стал их читать. Причем читать по-особому, не для того, чтобы выяснить, какую позицию он занимал в вопросе о Брестском мире или в отношении Зиновьева и Каменева. Я читал, чтобы за его строками найти драматический дух этой огромной фигуры, почувствовать Ленина, чтобы мне было потом легко обращаться с его языком.

Я перечитывал его доклады и выписывал себе характерные для Ленина острые выражения. Так продолжалось месяца полтора...

Следующий этап: изучение книг о Ленине, воспоминаний его соратников, друзей. 48 названий. Сотни страниц.

Так шел к постижению образа вождя революции не только Погодин.

«Путь к овладению образом Ленина, — писала выходящая в театре имени Вахтангова газета «Вахтанговец», — заключался в глубоком изучении сочинений В. И. Ленина. Письменный стол Бориса Васильевича был заполнен томами Полного собрания сочинений великого вождя трудящихся всего мира. Щукин стремился получить представление о Ленине как о мыслителе, революционере, организаторе и человеке».

В квартире Щукина на улице его имени кабинет актера до сих пор сохранен как музей. Там можно познакомиться с выписками Щукина из речей и статей Ленина, с его отметками на полях ленинских книг.

Некоторые, особенно важные для него места, артист отмечал тремя-четырьмя линиями. По этим отметкам можно проследить ход творческой мысли Щукина, и тогда становится понятным многое в его решении образа вождя.

В роли В. И.
— Б. Щукин. 1937

Фото Б. Ф.



В роли В. И. Ленина — М. Штраух. 1937 год

Фото Д. Дебабова.

С особой внимательностью работал Борис Васильевич над статьями, письмами, высказываниями В. И. Ленина в последние, предоктябрьские дни. И прав один из исследователей творчества актера, говоря, что из выделенных Шукиным цитат можно было бы составить целую хрестоматию.

Но, конечно, не только документы, книги оказались верными помощниками — тогда еще были живы многие соратники, товарищи Владимира Ильича, наконец, люди встречавшие, слышавшие, видевшие Ленина.

«Можете себе представить, — вспоминал недавно М. Штраух на конференции в Институте марксизма-ленинизма при ЦК КПСС «Образ Ленина в литературе и искусстве», — как я, взявшись за эту роль, стал «эксплуатировать» всех, кто знал Ленина, подробно расспрашивал их».

И точно так же разыскивали и так же, пользуясь выражением одного из исполнителей, «мучили расспросами» соратников Ильича драматурги, режиссеры, актеры...

«Но, — как заметил М. Крушельницкий, — разные люди рассказывали по-разному; может, каждый видел свое, а может, Ленин был так многообразен? Кто же мог мне дать исчерпывающий ответ? Надо ли объяснять, как мне хотелось встретиться с Надеждой Константиновной Крупской. Случай дал возможность побеседовать с ней. В перерыве на VIII Чрезвычайном съезде Советов, где я был делегатом от Харьковской области, мое внимание привлекла большая группа людей, оживленно окруживших кого-то. Смотрю — в центре сидит Надежда Константиновна и что-то рассказывает. Рассказывает о Ленине. Она, видно, заметила, как я внимательно и даже напряженно слушал, и когда я задал какой-то вопрос, спросила:

— А почему вас интересует именно это?

— Я работаю над образом Ленина.

— Вы писатель?

— Нет, актер.

Она явно заинтересовалась и стала обращаться ко мне еще чаще. Надежда Константиновна была не очень щедрна на подробности, да и разговор был, так сказать, на ходу. Но это был необычайно важный разговор, суть которого я бы сформулировал следующими словами из ее напечатанной в «Правде» в конце 1937 года статьи «О пьесах, посвященных Октябрю»:

«В корне неправильно считать, что в Ильиче было два человека — один в домашнем быту: веселый, улыбающийся, внимательный к людям, чуткий, и другой в общественной жизни — неулыба, не интересующийся людьми, тем, чем они живут, что думают. Двух людей не было в Ильиче. Как в быту, так и в борьбе он был один и тот же. Нельзя изображать его каким-то двуликим. Он был замечательно цельным человеком».

Труды В. И. Ленина, воспоминания его соратников, материалы по истории Великой Октябрьской революции стали путеводным компасом для тех, кто первыми пытался воплотить на сцене образ Владимира Ильича. Они помогли им увидеть и раскрыть главное и избежать многих ошибок, совершенных при решении этой темы в последующие годы, когда писатели и театры шли порой не за фактами, а за собственным досужим домьслем, за мелким бытовым анекдотом, когда, оказавшись в плену культа личности, художники сцены пытались показать Ленина как бы стоящим над окружающими его людьми.

Ленин и народ, народ и Ленин — вот тема первых сценических произведений о Владимире Ильиче. Их героями стали трудовые люди: украинский крестьянин-бедняк Тарас Голота («Правда»), русский середняк Иван Шадрин («Человек с ружьем»). Их главной темой, по определению постановщика погодинской пьесы в Воронежском театре драмы Я. Варшавского, было: показать на примере рядового солдата-окопника, как в дни революции выковывалось классовое сознание бойцов за социализм, как они находили правду у большевистской партии.

Недаром кульминацией как «Человека с ружьем», так и «Правды», стали встречи их героев с Лениным. И знаменательно, что Погодин на известной уже нам беседе с молодыми писателями говорил: «Должен вам сознаться, что сцена встречи Шадрина с Лениным написана раньше всего, хотя и находится в середине пьесы. Мне казалось необходимым столкнуть моего главного героя — солдата из крестьян — с Лениным и определить его судьбу. И я решил написать эскиз для себя. Сел, закрылся от всех, и написал эту сцену, которая стала осью, ядром пьесы; начало и конец были написаны после. Скажу больше, эта сцена не потеря-



«Правда», Киевский драматический театр имени Ив. Франко. В роли В. И. Ленина — А. Бучма, 1937 год.

пела ни одной помарки. Как была написана сразу, такой и осталась, в то время как вторую ленинскую сцену я переделывал тринадцать раз».

3

Образ вождя Октября. Каким же он рисовался драматургам, режиссерам, актерам? Какими путями шли они к его постижению?

«Изучая материал, беседуя с людьми, видевшими Владимира Ильича, — вспоминает А. Корнейчук, — я решил в пьесе показать прежде всего органическую черту Владимира Ильича — его народность.

В истории человечества никто из великих людей до Ленина не был таким подлинным народным вождем, как он, не понимал так глубоко дум и чаяний трудового народа».

Штраух рассказывает, что он «обратил прежде всего внимание на то, что в воспоминаниях о Владимире Ильиче неизменно встречается с фразой: Ленин стал меня спрашивать. Это показалось мне значительным и не случайным. Вспомнилась картина художника А. Моравова: Ленин сидит в вагоне среди солдат-фронтовиков...

Я напал на такое воспоминание о Ленине, в котором очень хорошо объяснен интерес Владимира Ильича к расспросам. Один крестьянин-сибиряк писал: «Не меня, конечно, слушал товарищ Ленин как ка-

кую-то персону, а через меня он слушал, что говорят и думают крестьяне во всей массе».

Характерно и умение Ленина слушать. У Клары Цеткин мы находим такую фразу: «...Я не знаю никого, кто умел бы лучше слушать, чем он».

Без этих знаменитых ленинских рассказов не обойтись ни одному драматургу, ни одному актеру. В них выражена ленинская вера в массы. Эта черта мне представляется особенно существенной в образе...

Вера в массы и живая связь с массами — это первая черта, первая особенность образа, которую, мне казалось, необходимо было понять и ощутить актеру.

Вторую особенность образа Ленина мне удалось почувствовать, приглядываясь к целому ряду разнообразных штрихов и деталей. Творческий процесс протекает сложным путем. Иной раз какая-нибудь на первый взгляд незначительная подробность дает больше, чем целая куча книг.

Меня поразили записки Ленина, набросанные им в острые, напряженные политические моменты. Например, текст письма членам ЦК 9 ноября 1917 года о начале восстания. Какая динамика в построении фраз, в их ритме, в расстановке знаков препинания! Буквы так и летят. Во всем чувствуется огромная целеустремленность.

Передо мной кадры из кинохроники: Ленин в кремлевском кабинете сидит за столом, его рука лежит на колене, сжатая в кулак. Вглядитесь, какая творческая воля видна в этой сжатой руке. И кажется, что он держит в ней все тайны мироздания.

Однажды я разложил фотографии Ленина рядом и стал присматриваться к ним. Владимир Ильич выглядел на каждой из них по-разному. Это бывает тогда, когда человек обладает подвижным лицом, живой мимикой.

Все перечисленные штрихи и детали под-сказывали мне другую черту ленинского характера — неукротимую энергию, стремительность. Я представлял себе Ленина всегда страстным, целеустремленным и сформулировал эту особенность образа так: Ленин был человеком, обладающим общественным темпераментом бойца-революционера».

Так с вдохновением художника и упорством исследователя искали драматурги и театры внутренний облик вождя Октября.

4

А внешний облик? Не лежала ли здесь огромная сложность? Наибольшая опасность? Разве неправ один из первых исполнителей, говоря, что литератор, художник, скульптор находятся в неизмеримо лучшем положении, чем актеры. «Образ Ленина, воссоздаваемый на полотне или бумаге, существует вне его автора, художника. А система Станиславского на том и строится, что актер должен добиться полного слияния с образом. И вот наступает момент, когда актеру надо полностью перевоплотиться и сказать: я есмь. Это очень трудный и ответственный момент. Надо иметь не только творческую, но и большую гражданскую смелость для этого».

Как же добиться того, чтобы зритель увидел перед собой не актера, копирующего отдельные ленинские жесты и позы, а получил «возможность ощутить живого Ильича». У каждого из пяти был свой метод, каждый шел своим самостоятельным путем. Но их несомненно объединяло то, что для каждого 'поиски внешнего облика стали как бы вторым этапом, что каждый, стремясь к предельному портретному сходству, все же не был скован этой необходимостью, страхом — а вдруг окажусь не похож? — и сумел подчинить свои поиски более значительным и масштабным целям.

«В комнате у меня был передвижной киноаппарат, — рассказывал А. Бучма. — Работал я над киноленткой, на которой был запечатлен Ленин, таким образом: пускаю киноаппарат, беру какое-либо движение, потом останавливаю аппарат и, как знатом, стараюсь найти причины этого движения. Кинолента, которую я пускал, была, естественно, немая, и мне приходилось наделять Ленина в каждом моменте текстом, словами, которые, как я приблизительно знал, он мог говорить в это время.

Наступил момент очень важный и трудный — изучение речи Ильича. В моем распоряжении было пять или шесть пластинок. Я работал с композитором. Мы думали, как лучше изучить речь Ленина. Надо было найти методы и способы, чтобы ее осознать. Мы начали речь Владимира Ильича анализировать. Мы почти писали ноты, целые схемы интонаций, модуляций...

Я познакомился с товарищем, старым кадровым рабочим, который один или два

ма. 1937 год.

о из великих
им подлинным
понимал так
ого народа».
он «обратил
что в воспо-
не неизменно
ин стал меня
сь мне зна-
Вспомнилась
вова: Ленин
фронтников...
ание о Лени-
объяснен ин-
расспросам.
ал: «Не меня,
енин как ка-



«Правда», Харьковский драматический театр имени Т. Г. Шевченко. В роли В. И. Ленина — М. Крушельницкий, Кузьма Рыжов — И. Марьяненко, Тарас Голота — А. Сердюк. 1937 год.

раза слышал Владимира Ильича, и он рассказал мне много интересного. Заметив, что в комнате моего собеседника стоит патефон, я решил воспользоваться этим и в следующий свой визит захватил пластинки, на которых были записаны речи Владимира Ильича Ленина. Завели патефон, поставили одну пластинку, другую... Мой новый знакомый внимательно слушает и затем решительным тоном произносит: «Нет, товарищи, это не Ленин. Ленин никогда не картавил. Я слышал его очень близко, он не картавил».

И я понял, что люди, слушая Ленина, были так захвачены силой ленинской мысли, что не замечали характерных особенностей его речи. Они не слушали, как говорил Ленин, — они слушали, что говорил Ленин. Для меня это было потрясаю-

щее открытие, раскрывшее мне многое в моей роли.

И я решил играть Ленина таким, каким он живет в народе. Обобщенный образ вождя и человека».

К сожалению, не сохранилось ни одной звукозаписи первых спектаклей о Ленине. Но если вы послушаете фонограммы фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», где в роли Ильича выступает Щукин, и сравните их с известными записями ленинских речей, то неминуемо придете к выводу, что голос исполнителя не очень похож на голос Владимира Ильича. Что же, Щукину оказалось не по силам воспроизвести ленинскую речь?

Рассказывают, что, репетируя, артист добился такого исключительного сходства, что если в соседней комнате заводили впе-

ремежку — пластинки — с выступлениями В. И. Ленина и теми же речами в исполнении Щукина, то отличить, где подлинник, а где копия, не было возможности. Однако, когда Щукин начал играть в спектакле, то понял, что от излишнего голосового подражания нужно отказаться, потому что это вносило элемент условности. Было решено: оставив лишь отдельные характерные для Ленина черты произношения, вернуться к естественному голосу самого Щукина.

И так поступали не только в этом случае. Щукин везде и во всем шел не от пусть даже на редкость удачно скопированных ленинских жестов и привычек, а от внутренней сути Владимира Ильича, твердо следуя совету режиссера двух названных фильмов о Ленине Михаила Ромма: «Надо добиться, чтобы зритель, зная, что это играет актер, одновременно верил, что перед ним — живой Ленин. Для этого актер должен не только показывать Ленина, а и полностью перевоплотиться в него и смело играть, внося некоторые черты своей индивидуальности».

И еще об одной особенности работы над первыми спектаклями о вожде пролетарской революции необходимо сказать. Намечая исполнителя на роль Ленина, постановщики шли отнюдь не от внешнего, физического сходства артиста с Владимиром Ильичем, а от его человеческих, этических качеств, от его творческих возможностей.

«Я долго искал актера на роль Ленина... — рассказывает постановщик «Правды» в Театре Революции Н. Петров, — и вот однажды я зашел в зрительный зал, где Штраух в качестве режиссера репетировал пьесу М. Горького «Последние». Вскочив на стул, он что-то со страстью объяснял актеру, потом не выдержал, нетерпеливо махнул рукой и побежал на сцену — показывать. Что-то в этом эпизоде приковало мое внимание. Я стал более внимательно присматриваться к Штрауху. Актер на роль Ленина был найден».

Что оказалось здесь решающим? Присущие Штрауху целеустремленность, волевая собранность, которые подметил Н. Петров на этой репетиции, и, конечно, та высокая интеллектуальность, энергия мысли, которую можно было разглядеть в сценических созданиях актера.

Но надо ли объяснять, в какой сложней-

шей ситуации оказывался каждый из исполнителей?

В радиопередаче, посвященной памяти Б. Щукина, в 1946 году, М. Ромм, снимавший фильм «Ленин в Октябре» одновременно с репетициями погодинской пьесы на сцене театра имени Вахтангова, вспоминал, что Борис Васильевич целые часы проводил в поисках ленинской походки, манеры вставать, садиться, слушать собеседника, смеяться. «Он засыпал и просыпался с мыслью о роли Ленина».

Наконец — грим. Нужно сказать, что гримировать Бориса Васильевича в этой роли было нелегко. Дело в том, что Щукин совсем не был похож в жизни на Ленина. К примеру, нижняя губа у Ленина была крепко выдвинута вперед — черта волевого человека, а у Щукина были мягкие, широкие губы. Похож был только великолепный лоб. Что же давало Щукину такое сходство с Лениным? Самое главное — глубокий ум, светившийся в глазах, тонкий юмор, огромное человеческое обаяние.

Щукин был великий актер, он перерождался, когда играл Ленина. Все менялось — и походка, и движения, выдвигалась губа — актер на наших глазах превращался в Ленина.

А когда Щукин уставал, то мы сразу замечали это — он терял сходство с Лениным».

5

И вот премьера. Пять премьер. И у каждой свои особенности, приметы. Но было и несомненно общее как в ощущении актеров, так и в настроении, реакции зрителей. И есть глубокая закономерность в том, что рассказанная Р. Симоновым удивительная встреча московским зрительным залом Ленина в спектакле «Человек с ружьем», как эхо, отдалась на премьере харьковского спектакля «Правда».

Четверть века минуло с той поры, но Марьян Михайлович Крушельницкий не в силах рассказывать об этом вечере спокойно:

«Это было незабываемое чувство, такого я больше никогда не испытывал. Когда подошел момент выхода на сцену, я волновался настолько, что не мог отважиться сделать первый шаг и почти без



«Человек с ружьем», Воронежский областной театр драмы. В роли В. И. Ленина — В. Флоринский. 1937 год.

сил остановился за кулисами. Актеры решили, что мне стало плохо. Но когда я наконец вышел, то почувствовал абсолютную, мертвую тишину, словно у всех в зале остановилось дыхание. Пауза, не предусмотренная мной ни как постановщиком спектакля, ни как исполнителем. И тут же — буря оглушительных аплодисментов, словно раздвинулась, исчезла рампа.

Я не знал, как поступить: обычно в такие минуты находишь приспособления, идущие от характера героя, от ситуации. А здесь? Ведь я еще и не начал играть. И в этот миг я понял, что не смогу играть так, как мы привыкли обычно на сцене, потому что Ленина нельзя изображать, а надо жить в образе, иначе будет ложь. А как мог в этот момент поступить Владимир Ильич? Я об этом не думал раньше, не знал.

Сколько длились аплодисменты? Не помню. Для меня — целую вечность. Я понял, что это уже не театр, это жизнь. Я в этот миг с особой ясностью ощутил огромную ответственность: ведь за каждым движением Ленина следят внимательные, требовательные глаза зрителей. Оправдаются ли их ожидания? Совпадет ли созданный актером образ с тем, который они создали в своем воображении? Я не берусь отвечать за всех, кто побывал на нашем спектакле, но никогда не забуду, как в финале, когда красногвардейцы и матросы, окружившие Ленина, начинали петь «Интернационал», гимн революции подхватывал весь зал, и все вставали и медленно, шаг за шагом, приближались к сцене. И снова: будто не было рампы. И только — «Интернационал».

Да, нет для советского актера задачи

сложнее и от
образа вождя
Но нет и увле
исполнителю
творческую ра
«Я помню в
рассказывал
роз, а на ст
колхозов ма
вина был вст
слезами — нар
была колосса
нышке, для ка
Ленин родной
А в Донбас
ского театра
лом двинулис
бы увидеть Л
участников сп
расходиться.

Летом в 19
ластном театр
лей в Москве
ление спектак
«Сотое пред
рийного театр
не, а тем бол
восемь месяц
коллективном
искусство». —
обычный для
зрителя к спе
постановка. У
чем сотое
ружьем», никт
такля — не с

Так думали
тое, неумное
к новым и но
счастье вперв
неисчерпаемой

И Щукин, ч
образом Лени
классическим
будущих поко
дневнике: «Пр
выпуска карти
спектакля «Ч
такое ощущение
Ильича еще не
штрихов, нес
Я вижу в моей
торые буду ус
не и которые
час в спектак

сложнее и ответственнее, чем воплощение образа вождя Коммунистической партии. Но нет и увлекательнее. Ничто не приносит исполнителю такое удовлетворение, такую творческую радость.

«Я помню в день спектакля «Правда», — рассказывал А. Бучма, — была вьюга, мороз, а на спектакль приехали из дальних колхозов масса колхозников. Приход Ленина был встречен не аплодисментами, а слезами — народ плакал в зале. Вот какая была колоссальная любовь: на любом языке, для каждого советского человека — Ленин родной».

А в Донбассе после спектакля Московского театра Революции зрители всем залом двинулись на сцену и за кулисы, чтобы увидеть Ленина вблизи. Они окружили участников спектакля и долго не хотели расходиться.

Летом в 1938 году в Воронежском областном театре драмы — во время гастролей в Москве — состоялось сотое представление спектакля «Человек с ружьем».

«Сотое представление в жизни периферийного театра — пока еще редкое явление, а тем более за такой короткий срок — восемь месяцев, — писали воронежцы в коллективном письме в газету «Советское искусство». — И мы горды, что такой необычный для периферийного театра интерес зрителя к спектаклю вызвала именно эта постановка. Несмотря на то, что мы отмечаем сотое представление «Человека с ружьем», никто из нас — участников спектакля — не считает работу законченной».

Так думали не только воронежцы. Святое, неумное творческое беспокойство вело к новым и новым поискам всех, кто имел счастье впервые прикоснуться к поистине неисчерпаемой ленинской теме.

И Щукин, чья вдохновенная работа над образом Ленина поистине может служить классическим примером и образцом для будущих поколений актеров, записывал в дневнике: «Прошло 2½ месяца с момента выпуска картины «Ленин в Октябре» и спектакля «Человек с ружьем», а у меня такое ощущение, что я образа Владимира Ильича еще не решил, а только сделал ряд штрихов, несколько шагов к решению. Я вижу в моей работе много недочетов, которые буду устранять в следующей картине и которые стараюсь преодолевать сейчас в спектакле. С каждым днем, с каж-

дым новым спектаклем мне становятся яснее и яснее новые перспективы для будущей работы. Я вижу все новые и новые глубины, необъятность и чарующую чистоту образа Владимира Ильича.

И мне хочется продолжить работу, чтобы в будущем на основе нового, более совершенного литературного и драматургического материала прийти к более глубоким и ценным результатам».

«Мы пошли в первую атаку, — говорил А. Бучма, — нам было трудно, работа проделана колоссальная, но недостаточная. Нужно лучше и больше, и мы будем к этому идти и за это бороться, потому что нужно это сделать, и мы хотим и должны это сделать».

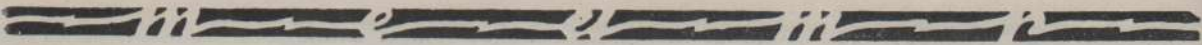
Завет великого украинского актера был принят как эстафета десятками исполнителей роли Ленина на нашей многонациональной сцене. Как эстафета он будет принят и новыми и новыми драматургами, актерами, режиссерами, которые будут пробовать свои силы в решении этой неисчерпаемой, вечно современной и вечно нужной людям, благороднейшей темы.

«Литература и искусство, — напомнил на Всесоюзном совещании по идеологическим вопросам Л. Ильичев, — призваны решать задачу коммунистического воспитания своими специфическими средствами, увлекая человека правдой и красотой художественных образов, пробуждая желание не только жить лучше, но и быть лучше».

Жизнь Ленина, отданная без остатка борьбе за счастье людей, — благородный и светлый пример для каждого. Встреча с Лениным на сцене — это школа, даже университет, формирующий характер, этику, идейные позиции как зрителя, так и актера, прикоснувшегося к этой теме.

Недаром на том же Всесоюзном совещании выдающийся современный исполнитель роли Ленина Б. Смирнов говорил: «Я всегда считал себя беспартийным большевиком, но этот образ привел меня в ряды Коммунистической партии. Образ В. И. Ленина — вечный источник творческого вдохновения... Заразительность этого образа удивительна».

Ленин был коммунистом не только по своим идеям; и в жизни, в быту он был прообразом тех совершенных людей, которые составят коммунистическое общество.



дым деятелем литературы и искусства они развернули боевую и вдохновляющую программу служения великому делу коммунистического строительства в нашей стране, воспитания советского человека в духе дружбы народов, любви и преданности Коммунистической партии, идеям пролетарского интернационализма.

«Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, — говорится в Программе КПСС, — играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания».

В одном строю советского искусства развивается и искусство татарского народа.

В настоящее время в республике 9 профессиональных театров, в том числе 4 татарских, филармония, 5 народных театров. Культурные достижения Советской Татарии убедительно были продемонстрированы во время Декады татарского искусства и литературы в Москве в 1957 году.

Искусство татарского народа получило признание и за пределами нашей страны. Успешно прошли гастрольные группы артистов филармонии имени Г. Тукая в Корейской Народно-Демократической Республике. Тепло были приняты выступления ведущих солистов театра оперы и балета имени М. Джалиля в Китайской Народной Республике, Демократической Республике Вьетнам и в Бирме. Двухмесячную гастрольную поездку по Китайской Народной Республике совершил Государственный ансамбль песни и танца Татарской АССР, снискавший признание тысяч трудящихся. Артисты Советской Татарии показали свое искусство и в Польской Народной Республике.

Партийная организация республики, осуществляя руководство деятельностью работников искусств, исходит из указаний В. И. Ленина, Центрального Комитета КПСС об исключительно важной роли ис-

М. Тутаев

секретарь Татарского обкома КПСС

В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ

Исторические решения XXII съезда партии, Программа КПСС явились могучим стимулом нового подъема и расцвета советского театра. Перед каж-

куства в
трудящихся
Партийн
идейное р
терпеливо
великих
тельства —
влияния н
цию. Нов
могут бы
бокого по
ми стоящи
венных за
ксистско-де
укрепления
стороннего
нального
художник
ства и пол
рил Н. С.
ступления
и искусств
партий,
этих велич
вечества».

Всем сво
деятели со
дом, парти
борются з
ленинских
КПСС теа
ки встретил
достижения
ном и духо
ства Татар
ей. «Фихий
атре оперы
ля, «Хозяи
драматичес
ва, две по
драматурго
театре име
немся» Ш.
никам респ
А. Гилязов
ГЭС, — стал
ральной ж
спектаклям
Передвижи
Бугульмин
ский театр
Партийн
монии, обсу
КПСС, нов
критично о

куства в коммунистическом воспитании трудящихся.

Партийное руководство — прежде всего идейное руководство. Метод убеждения, терпеливого и настойчивого разъяснения великих задач коммунистического строительства — основной метод партийного влияния на художественную интеллигенцию. Новые рубежи в развитии искусства могут быть взяты только в результате глубокого понимания творческими работниками стоящих перед ними идейно-художественных задач, неустанного овладения марксистско-ленинской теорией, всемерного укрепления связи с жизнью народа и всестороннего усовершенствования профессионального мастерства. «Только такой художник может достичь высокого творчества и получить признание народа, — говорил Н. С. Хрущев в своем известном выступлении «К новым успехам литературы и искусства», — который идейно слился с партией, с ее борьбой за осуществление этих величественных идеалов и целей человечества».

Всем своим сердцем, душой и мыслями деятели советского театра всегда с народом, партией, они по своему убеждению борются за осуществление марксистско-ленинских идей. И тот факт, что XXII съезд КПСС театральные коллективы республики встретили большими художественными достижениями, свидетельствует об идейном и духовном единстве работников искусства Татарии с Коммунистической партией. «Тихий Дон» И. Дзержинского — в театре оперы и балета имени Мусы Джалиля, «Хозяин» И. Соболева — в Большом драматическом театре имени В. И. Качалова, две постановки новых пьес местных драматургов в Татарском академическом театре имени Г. Камала — «Мы не расстаемся» Ш. Шахгали, посвященная нефтяникам республики, и «Когда веют ветры» А. Гилязова, о жизни строителей Занской ГЭС, — стали заметными явлениями в театральной жизни. Новыми интересными спектаклями порадовали Казанский тюз, Передвижной республиканский, кукольный, Бугульминский, Альметьевский, Мензелинский театры.

Партийные организации театров, филармонии, обсуждая решения XXII съезда КПСС, новую Программу партии и самокритично оценивая результаты своей рабо-

ты, были единодушны в том, что легковесность, идейно-художественная неполноценность репертуара особенно стали нетерпимыми сейчас, когда огромные задачи нравственного и художественного воспитания народа стали повседневным и высоким долгом советского искусства.

Поэтому ныне, как никогда раньше, необходимо активно вторгаться в жизнь своим творчеством, глубоко раскрывать закономерности развития советского общества, уметь видеть и отражать социалистическую действительность в ее ведущих тенденциях. И в этом нелегком деле немеркнувшей путеводной звездой для каждого творческого работника является марксизм-ленинизм, глубокое изучение которого вооружает человека знанием законов общественного развития, раскрывает перед ним широчайшие возможности для проникновения в самые глубинные процессы жизни.

Партийная организация республики уделяет большое внимание пропаганде марксистско-ленинской теории. В Казани, например, успешно работает теоретический семинар для творческих работников театров, организованный горкомом КПСС. Большинство артистов, режиссеров, художников и работников технических цехов являются слушателями университетов культуры. Многие изучают марксистско-ленинскую эстетику самостоятельно, активно участвуют в семинарах повышенного типа и в теоретических конференциях.

За последнее время партийные организации театров стали больше внимания уделять творческим вопросам, активнее вмешиваться в вопросы репертуарной политики. В Татарском академическом театре, например, стало хорошей традицией обсуждение на заседаниях бюро, на партийных собраниях злободневных проблем, связанных с творческой жизнью коллектива. Интересно и с пользой для дела прошло открытое партийное собрание, на котором шел откровенный разговор о правильном использовании артистических сил. Однажды на заседании партбюро был поднят вопрос об усилении помощи молодым актерам. Были выделены коммунисты, ветераны сцены для систематической работы с артистами, только что начавшими свой творческий путь. Плодотворно занимаются с молодежью народный артист СССР Х. Абжалилов, заслуженный артист РСФСР и на-

родный артист ТатАССР Х. Уразиков, заслуженный деятель искусств ТатАССР Г. Юсупов и другие.

Становятся хорошей традицией совместные заседания Художественного совета и партбюро, открытые партийные собрания, посвященные анализу отдельных спектаклей. Так, после премьеры спектакля «Неспетая песня» башкирского поэта Мустая Карима коммунисты внимательно и детально обсудили новую работу, сделали немало верных критических замечаний, которые пошли на пользу спектаклю.

По инициативе партийного бюро в театре создано и действует объединение молодых драматургов. Активизация деятельности партийной организации театра, усиление роли коммунистов в решении творческих вопросов являются залогом успешного преодоления имеющихся еще в работе театра пробелов и упущений. А их еще немало. Большой помощью для коллектива театра явилось обсуждение деятельности Татарского академического театра на расширенном заседании коллегии Министерства культуры РСФСР, где были вскрыты недостатки в работе театра и указаны пути их преодоления.

Укрепилась деловая связь театральных коллективов с районными, городскими комитетами КПСС. Казанский горком партии, например, стал оперативнее решать вопросы, связанные с развитием театрального искусства города.

Весной этого года бюро горкома при участии ведущих мастеров искусств города рассмотрело вопрос о работе Большого драматического театра имени В. И. Качалова. В выступлениях актеров и режиссеров отчетливо прозвучала серьезная обеспокоенность судьбой коллектива, твердая решимость поднять театр на высоту задач нашего времени. Откровенный и дружеский разговор сыграл положительную роль в дальнейшей деятельности качаловцев.

Много внимания уделяет Бугульминскому драматическому театру Бугульминский горком партии. Вопросы репертуара, идейно-политического воспитания артистов, а также другие творческие вопросы стоят в центре внимания горкома. Работа театра недавно специально обсуждалась на одном из заседаний бюро. Ознакомившись предварительно с постановками театра за период после XXII съезда КПСС, члены бю-

ро внесли в ходе обсуждения ряд ценных предложений, направленных на улучшение работы коллектива.

Пример тесного контакта с театром показывает также Мензелинский райком КПСС. Заведующий отделом пропаганды и агитации райкома Х. Зайнуллин является членом Художественного совета театра, всегда участвует в решении важнейших творческих вопросов. Одно из последних партийных собраний коллектива этого театра было посвящено итогам мартовского Пленума ЦК КПСС и задачам театра в свете его решений.

Вопрос о состоянии репертуара был поставлен на обсуждение бюро райкома КПСС. По-деловому, доброжелательно выступали члены бюро, отмечая, что следует широко показывать героев наших дней — тружеников полей, заводов и фабрик, строек, представителей интеллигенции. Обсуждение благотворно сказалось на дальнейшей деятельности коллектива, помогло исправить ошибки в репертуарной политике.

Наше искусство — искусство утверждения. Но это совсем не означает, что теневые стороны действительности должны оставаться вне сферы внимания художника. Именно активное утверждение наших идеалов дает художнику силу для гневного разоблачения и безжалостного осмеяния омертвевшего, уходящего в прошлое.

Именно с этих позиций и была организована на страницах республиканской газеты «Социалистик Татарстан» широкая дискуссия на тему «Театр и состояние национальной драматургии». Среди многочисленных участников дискуссии были не только драматурги и критики, но и рабочие, колхозники, студенты, журналисты.

Дискуссия показала, что запросы советского зрителя неизмеримо выросли, он хочет видеть настоящее, вдохновенное искусство, которое несет в себе большую жизненную правду.

Партия призывает деятелей литературы и искусства к правдивому и высокохудожественному отображению многообразия социалистической действительности. Вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего, что противодействует развитию общества, — главная задача советского искусства.

Проведенная дискуссия, всколыхнувшая

театральную общественность, заставила драматургов, актеров, режиссеров задуматься, снова и снова критически оценить свою деятельность и наметить пути исправления недостатков.

Большие, ответственные задачи стоят перед театрами в связи с решениями мартовского Пленума ЦК КПСС. В республике накоплен некоторый опыт обслуживания сельского населения. Из года в год увеличивается число выездов в районы со спектаклями, концертами. Свыше десяти тысяч километров проехали за лето 1961 года артисты по дорогам Татарии. Более 20 лучших постановок показали в районах республики театры Казани.

Театр оперы и балета познакомил колхозников с новой оперой «Неотосланные письма», Татарский академический театр имени Г. Камала показал «Горящий цветок» и «Добро пожаловать», со спектаклями «Барабанщица», «Власть тьмы» выехал коллектив качаловцев, премьеру «У себя в плену», «Бывшие мальчики» и «Где ты, Светлана?» показал Тюз.

Только за май — июнь этого года театрами Казани сельским зрителям было показано более 100 спектаклей. На длительные гастроли в сельские районы выехал Татарский академический театр со спектаклями «Тукай» и «Осенние ветры». Более 60 спектаклей показали труженикам села артисты Театра юного зрителя за летний период. Семь концертных бригад государственной филармонии за летний период обслужили все районы республики.

Встречи работников искусства столицы республики с сельскими зрителями стали хорошей традицией, в их проведении большую помощь оказывают партийные органы на местах. Многие райкомы организуют коллективные выезды колхозников в театры. Не один, не два, а более десяти раз выстраивалась весной этого года у здания театра оперы и балета вереница празднично украшенных машин с тружениками сельского хозяйства.

Весной около 50 писателей, композиторов, художников, актеров, режиссеров и 13 концертных бригад городской художественной самодеятельности побывали в большинстве районов республики. Они выступали перед сельскими тружениками с концертами, творческими отчетами, лекциями. Занимались с драматическими и хоровыми

коллективами, знакомились с работой литературных кружков, организовывали обсуждения новых произведений. Интересные читательские конференции провели писатели республики в Ютазинском, Пестречинском и Тукаевском районах. В переполненных залах школ, клубов, в библиотеках труженики села тепло встречали выступления Г. Баширова, С. Хакима, З. Нури, Н. Арсланова, Г. Латыпа, Ф. Хусни, С. Шакира и других. Нет необходимости говорить, что такие поездки по сельским районам крайне полезны и в дальнейшем наши деятели литературы и искусства будут систематически выезжать в районы.

Можно много еще рассказывать о большой и плодотворной работе театров республики, о той помощи, которую оказывают им партийные организации. Но это вовсе не означает, что все у нас обстоит благополучно. В работе наших театров имеется еще много недостатков и серьезных упущений.

Выбор пьес для постановок, формирование репертуара требуют горячего сердца и ясной головы, политической зоркости, творческой смелости и бережного хозяйского отношения ко всему лучшему, что создано драматургией. Это забота не только о сегодняшнем, но и о завтрашнем дне театра. Помочь в этом призвана театральная критика. Но она у нас пока отстает от требований сегодняшнего дня. Газеты и журналы республики мало публикуют рецензий на новые творческие работы коллективов, почти не пишут о жизни и труде работников театров. Рецензии нередко появляются с большим опозданием, порой — малоквалифицированные. На страницах печати, к сожалению, не появляется проблемных статей по отдельным вопросам искусства, материалов, обобщающих деятельность того или иного коллектива. Очень узок круг авторов.

Работники искусства Татарии органически слиты с народом, с его авангардом — Коммунистической партией. Они видят в ней ум, честь и совесть нашей эпохи. Чутко прислушиваясь к каждому слову родной партии, ее советам и вдохновенным призывам, работники театра преисполнены решимости создать новые замечательные творения, достойные нашего великого народа — строителя коммунизма.

Г. Хайченко

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Летом 1939 года во время гастролей в Москве Харьковского академического украинского драматического театра имени Шевченко я смотрел «Богдана Хмельницкого»

А. Корнейчука. Спектакль, проникнутый героическим пафосом и ярким народным юмором, захватывающий глубиной чувств и романтической приподнятостью, произвел на меня огромное впечатление. Глубоко врезались в память могучий волевой Хмельницкий — И. Марьяненко, подвижной, весь искрающийся юмором дьяк Гаврила — М. Крушельницкий, гордый, трепетный Богун — А. Сердюк. Особенно запомнился момент, когда едва не казненный по клеветническому навету Богун появляется на сцене — и вздох облегчения, а потом радостные аплодисменты прокатывались по зрительному залу.

И вот двадцать три года спустя, летом 1962 года, я снова иду на гастроль шевченковцев. Много времени прошло, много изменений в искусстве произошло за эти годы. Каким стал театр сегодня, чем порадует он зрителей? Укрепит ли он мое юношеское восхищение или разочарует?

Первым гастрольным спектаклем, который я увидел, был «Егор Булычов и другие» М. Горького с А. Сердюком в заглавной роли.

Раздвинулся занавес, и перед зрителями открылась традиционная обстановка купеческого дома. Хозяин еще только вступил на крыльцо, а здесь уже суматоха — видно, что домашние побаиваются Егора. Вот появляется и он сам — властный, решительный, уверенный в себе.

Одет Булычов — Сердюк так же, как одеваются почти все Булычовы со времен Шукина: темный костюм, белые бурки. Непослушная прядь рыжих волос сбегает на высокий лоб. И с первого же появления Булычова, с первых его фраз покоряет абсолютная свобода сценической жизни актера, его полное слияние с образом. Ничего искусственного, «театрального». Каждому движению, жесту, слову Булычова — Сердюка веришь. Давно и хорошо знакомые булычовские афоризмы, меткие словечки как будто впервые рождаются здесь, в спорах, в раздумьях.

Мудрые слова лесника Доната о том, что царя народом сыты не бывают, вызывают радостный блеск в глазах Егора, зато елейные рассуждения Башкина о «несчастной войне» приводят его в бешенство. С таким же гневным накалом проводит Сердюк сцену с Меланьей, и, обратив игумению в бегство, он кидает ей вслед уроненный при «отступлении» посох.

Если в начале спектакля Егор — Сердюк своим внешним видом, некоторыми чертами вызывает ассоциации со шукинским Булычовым, то чем дальше, тем больше чувствуется самостоятельность и своеобразие трактовки режиссера спектакля Б. Норда и артиста А. Сердюка, которые дают свое прочтение класси-



Классический и современный театр

...ный роль. И
...ль безоговор
...не моменты,
...мой интерес.

В отличие о
...варного, Бу
...и свои мысли.
...дней как на
...и власти
...интересства
...стрем к ма
...трону, иду
...арман.» И
...просто, по
...и сам Егор —



Харьковский драматический театр имени Т. Г. Шевченко.
«Над Днепром». Родион Нечай — А. Сердюк, Марина — Н. Радзиевская

ческой роли. И хотя не все в этом прочтении может быть безоговорочно принято, хотя есть в нем спорные моменты, в целом оно представляет несомненный интерес.

В отличие от щукинского Булычова, озорного и задорного, Булычов у Сердюка сумрачен, углублен в свои мысли. Зато в одном месте режиссер и актер дают нам на мгновение увидеть, каким был Егор в молодости — удалым, еще не отравленным ядом законительства. Запрокинув голову и задумчиво устремив вдаль свой взор, Булычов — Сердюк негромко, душевно и широко запекает: «Ох ты, степь широкая...» И перед зрителями возникают волжские просторы, по которым отец Булычова плоты гонял, а сам Егор — молодой, свободный... Не в силах

противостоять обаянию этой песни и нахлынувшим воспоминаниям, Меланья нежно проводит рукой по волосам Булычова. Но очнувшийся от воспоминаний, он и Меланью возвращает на землю, хлопнув ее по заду и приведя в ужас своим святотатством. Обогатив образ Булычова, эта сцена дает контрастную жизненную краску и образу игуменьи, еще резче оттеняя ее ханжескую натуру.

В первом и втором актах режиссер и актер намекают время от времени на недуг Булычова. В третьем акте его выводят на сцену уже совсем больным. Он в халате и домашних туфлях. Посерело лицо, запали глаза, языком он пытается смочить запекшиеся губы. Конечно, изображение тяжелой болезни Булычова не является для Сердюка самоцелью. Он играет прежде всего преодоление приближающейся смерти. И все же чересчур подчеркнутое внимание в третьем акте к болезненным симптомам невольно переносит внимание зрителей с трагедии человека, осознавшего ошибочность всей своей жизни, на трагедию предстоящей смерти. Сверлящая мучительная мысль Булычова временами заслоняется простой физической болью.

Так верность актера жизненному, бытовому правдоподобию в некоторые моменты ослабляет художественную, социальную правду образа. К этому же приводит чрезмерное стремление актера к естественности и простоте речи. В этом естественном течении проходят незаметными многие важнейшие мысли Горького, теряется весомость булычовских фраз.

«Язык Булычова — как стихи, — писал Б. В. Щукин. — Фраза закончена, кругла, ритмически четка. Ее не хочется, нельзя говорить случайно, мельчить. Она — как пословица».

Опасаясь выпренности, декламационности, Сердюк впал в другую крайность: любовно выточенные Горьким булычовские афоризмы звучат иной раз случайно, проходно, не как стихи, а как проза. И философское значение образа ослабляется.

К другому актеру можно было бы и не предъяв-

лять всех этих высоких требований. Но Сердюком так много сделано, так много найдено, что невольно хочется от него еще большего совершенства.

Булычову — Сердюку очень близка Шура в исполнении Л. Поповой. Это именно его дочь — некрасивая, рыжая, с угловатой грацией подростка. В ней нет жизнерадостности, веселого задора. Серьезная, углубленная в свои мысли, злая. Когда она говорит о своем желании мстить людям — это органически вытекает из ее характера.

Слабее, чем хотелось бы, оказались в спектакле главные идейные противники Булычова: Меланья — Н. Радзиевская и Павлин — Е. Бондаренко. Меланье недостает зловещей силы и ненависти. Такую игуменью трудно назвать волчицей. А в Павлине мало лисьей изворотливости, елейности. Поэтому и столкновения с ними Булычова стали менее резкими.



Зато ролям Ксении и Варвары повезло. Изумительная актриса Л. Криницкая абсолютно живет в роли внешне импозантной, а внутренне тупой Ксении. Рыхлая, толстая, кутаясь в шаль, плышет она по комнатам своего дома, стараясь казаться хозяйкой, а в глазах ее застыло выражение испуга и детской обиженности.

С. Чибисова, обычно играющая героинь, с новой стороны раскрылась в роли Варвары Звонцовой. Точно найден актрисой внешний рисунок роли: резкая, властная манера речи, высокомерный, холодный взгляд сквозь стекла ненужного пенсне. Очень тонко Чибисова дает понять зрителям, что все это внешнее поведение Варвары — взятая на себя маска, как и надетое для солидности пенсне.

Эта первая встреча с театром оставляла самое хорошее впечатление. Захотелось посмотреть другие спектакли, и прежде всего спектакли о советских людях.

И вот я на спектакле «Один год», инсценировке одноименного романа Ю. Германа, сделанной автором и Б. Рестом и поставленной главным режиссером театра Б. Нордом.

...Под тревожные звуки оркестра в луче прожектора возникает мужская фигура, движущаяся навстречу сильному ветру. Это вор-рецидивист Жмакин, бежавший из лагеря, чтобы отомстить за несправедливость.

Острое, динамичное начало спектакля захватывает зрителей, обещает интересное раскрытие сложной и трудной человеческой судьбы. Но сдерживает ли спектакль это свое обещание?

На страницах журнала уже говорилось о слабости самой инсценировки. Говорилось и о том, что в романе подробно и убедительно прослеживается долгий и мучительный путь Жмакина, а когда в пьесе и спектакле этот путь искусственно выпрямляется и укорачивается, образ теряет в значительной степени жизненную правду и убедительность. Артисту Харьковского театра Г. Чумаченко многое удается в образе Жмакина. Не увлекаясь экзотикой изображения преступного мира, артист раскрывает глубоко раненную несправедливостью душу своего героя, резкие противоречия его характера: озлобленность и озорство, жажду настоящей любви и наносный цинизм. Обаятельность Жмакина — Чумаченко, его светлая усмешка, хитрый прищур глаз располагают к себе и заставляют волноваться за исход его судьбы. Но преодолеть слабости пьесы ему, конечно, не удается. Многие события в спектакле совершаются внезапно, остаются неподготовленными, потому что мотивы и причины их остались в романе. Это и

Харьковский драматический театр им. Т. Г. Шевченко.
«Гайдамаки». Ярема — Л. Тарабарин, Оксана — Р. Колосова

любовь Жмакина

В борьбе за

работника сме

традиций Дзе

тепло и обая

карьерист и в

дозрительност

во прямолиней

существу, в

между ними

совершенно оз

Огорчает и

такля, когда

в войне с бел

напутствуемый

Спектакль «

выводу, что

ший над клас

боким и требо

ности, к изобре

Из десяти г

отданы класси

матургии. Кро

А. Корнейчука

украинская но

священные жи

Очень хорош

Наши зрители

такли, а сам п

не мешал реша

Чтобы убедить

комедии Григо

шейчука. И поэ

ни, где идут

борьба, предст

и упрощенном

Конечно, пье

дня Корнейчук

но она же одв

ний этого люб

Конечно, и в

ские удачи. Мо

тирический обр

Е. Бондаренко

комедийную чет

заченко, И. Ко

с абсолютной

вильные ситуа

поменявшиеся

проникновения

обобщения не

становками кл

Харьковский дра

«Тевье-м

любовь Жмакина к Клавдии, и попытка самоубийства Жмакина, и многое другое.

В борьбе за судьбу Жмакина сталкиваются два работника следственных органов: ученик и хранитель традиций Дзержинского Лапшин (эту роль очень тепло и обаятельно исполняет Л. Тарабарин) и карьерист и клеветник Митрохин, насаждающий подозрительность и недоверие к людям (его несколько прямолинейно играет Е. Бондаренко). Но, по существу, в пьесе и спектакле никакой борьбы между ними не происходит, потому что Митрохин совершенно одинок и быстро терпит поражение.

Огорчает и чисто иллюстративный финал спектакля, когда «перековавшийся» Жмакин участвует в войне с белофиннами и отправляется в разведку, запутываемый Лапшиным.

Спектакль «Один год» приводит к печальному выводу, что театр, серьезно и вдумчиво работающий над классикой, оказывается недостаточно глубоким и требовательным, обращаясь к современности, к изображению жизни наших людей.

Из десяти гастрольных спектаклей театра шесть отданы классике и только четыре — советской драматургии. Кроме «Одного года» это «Над Днепром» А. Корнейчука, «Фараоны» А. Коломийца и «Тихая украинская ночь» А. Купченко — все комедии, посвященные жизни современной колхозной деревни.

Очень хорошо, что театр обращается к комедии. Наши зрители любят веселые, жизнерадостные спектакли, а сам по себе комедийный жанр никому еще не мешал решать острейшие вопросы современности. Чтобы убедиться в этом, достаточно снять с полки комедии Грибоедова и Гоголя, Маяковского и Корнейчука. И поэтому обидно, что жизнь нашей деревни, где идут важнейшие процессы и напряженная борьба, предстает в этих спектаклях в облегченном и упрощенном виде.

Конечно, пьесы эти далеко не равноценны. Комедия Корнейчука несравненно выше пьесы Купченко, но она же одновременно слабее лучших произведений этого любимого народом драматурга.

Конечно, и в этих спектаклях есть яркие актерские удачи. Можно вспомнить сочный и смелый сатирический образ Македона Сомы в исполнении Е. Бондаренко («Над Днепром») или великолепную комедийную четверку «фараонов» — артистов Г. Козаченко, И. Костюченко, А. Свистунова, А. Сомова, с абсолютной серьезностью играющих самые водевильные ситуации, в которые попадают мужчины, поменявшиеся работой с женщинами. Но по глубине проникновения в правду жизни, по силе образного обобщения не могут эти спектакли сравняться с постановками классики.

Современность классических спектаклей шевченковцев — не в особой оригинальности их решения, не в условности декораций, не в лаконизме и сдержанности актерского исполнения. Эти спектакли традиционны, но традиционны в хорошем смысле слова. У Харьковского театра имени Шевченко славная история, в марте этого года он отметил свое сорокалетие. И в театре живы богатые традиции, заложенные его крупнейшими мастерами. Бережно относясь к своим старым постановкам, театр в некоторых случаях восстанавливает спектакли прошлых лет. Так, на гастроли в Москву театр привез спектакль «Гайдамаки» Т. Шевченко, поставленный первым руководителем театра Л. Курбасом в 20-е годы и



Харьковский драматический театр им. Т. Г. Шевченко.
«Тевье-молочник». Тевье — Ф. Радчук,
Годл — Н. Радзиевская



Харьковский драматический театр имени Т. Г. Шевченко. «Фараоны». Сцена из спектакля

творчески восстановленный в 1961 году. Театр восстановил также осуществленный в предвоенные годы режиссером Л. Дубовиком спектакль «Тевье-молочник» Шолом Алейхема, много лет не сходят с его сцены «Лымеривна» и «Загубленная жизнь» Панаса Мирного, «Шельменко-денщик» Г. Квитка-Основьяненко. Но звучат эти спектакли иначе, чем, скажем, десять лет назад.

Актеры театра — люди нашего времени — наполняют свои роли дыханием сегодняшней жизни. Потому так волнует и потрясает зрителей драматическая судьба героев Шевченко и Горького, Панаса Мирного и Шолом Алейхема. Потому зрители уходят с этих спектаклей, пережив радость творческого сопереживания с актерами, унося в своей душе глубокие раздумья о жизни, о людях.

Горячо воспринимают зрители историю героини романа П. Мирного «Гулящая» — Христи. Инсценировщик романа, он же и постановщик спектакля В. Крайниченко очень верно назвал свою драму «Загубленная жизнь», потому что основу ее составляет не история превращения Христи в гулящую, а рассказ о том, как социальные условия и жестокие ци-

ничные люди загубили добрую и красивую девушку, лишили ее жениха, матери, девичьей чести, веры в людей и в любовь.

С благородной простотой, без мелодраматизма и сентиментальности постепенно раскрывает артистка Л. Попова характер Христи. В начале спектакля режиссер не выделяет ее из толпы подружек, как бы подчеркивая ее типичность. Но вот несчастья одно за другим обрушиваются на бедную девушку: смерть отца, разлука с матерью.

Неуютно чувствует себя Христия — Попова в доме лавочника Загнибеды, где она служит наймычкой. В ее глазах — испуг затравленного зверька, каждую минуту ждет она грубых приставаний хозяина.

Но и возвращение домой не приносит Христе радости. Мать умирает у нее на глазах, когда бездушные полицейские тащат девушку, обвиненную в убийстве хозяйки, в тюрьму. С настоящим драматизмом, не боясь выплеснуть наружу свои чувства, проводят эту сцену Л. Попова и Л. Криницкая, исполняющая роль матери.

Новый дом, новые хозяева. Здесь Христия чувствует себя свободнее. А самое главное, в ее сердце

зародилась в
Проценко. Ю
встречу это
даст ночного
Проценко Х
И когда хоз
ушку на ул
и тушит св

Отлично
С модной
с папиросой,
прежнюю Хр
показывают,
держанкой ра
времем окру

И трагичес
вернувшись в
в родное сел
бывшей даты.

Если живе
они оказали
«Тевье-молоч
героическая и
идею большой
ружина и Н.
материал испо
накновенном
сверкала всем

Артист рису
лик бедного т
рижной пыли
шатки на гол
стей и детали
художественн
лица и нищен
варода в цар
его в жизнь.

Радчук не в
вист, как глуб
жизность, нац
переживает Те
рается Тевье
мысли все вре
падает он себе
отвернувшись

Очень тонко
внеш жизни пр
молочника, ког
зависелся ему

Очень верно
позитивизм обра
менно вкладыв
в Сибирь: «Сей
Богача делают
унижают с голо

зародилась новая любовь к молодому квартиранту Проценко. Юная, трепетная, чистая, она вся тянется навстречу этому чувству, с замиранием сердца ожидает ночного свидания. Но для лицемера и циника Проценко Христя лишь очередное развлечение. И когда хозяева, узнав об их связи, выгоняют девушку на улицу, он закрывает окно своей комнаты и тушит свет...

Отлично проводит Л. Попова сцену в ресторане. С модной высокой прической, в эффектном платье, с папиросой, она как будто ничем не напоминает прежнюю Христю. Но боль, тоска в глубине ее глаз показывают, как противно ей чувствовать себя содержанкой разбогатевшего торговца; она мстит презрением окружающим ее людям.

И трагический финал: бездомная и больная, закрутившись в жалкое тряпье, возвращается Христя в родное село, чтобы замерзнуть у порога своей бывшей хаты, превращенной в лавку.

Если жизненные невзгоды загубили Христю, то они оказались не в силах сломить героя спектакля «Тевье-молочник» Шолом Алейхема. Мужественная, героическая нота пронизывает эту постановку, ставшую большой удачей театра. Инсценировка И. Добрушина и Н. Ойслендера дает богатый, благодарный материал исполнителю центральной роли. И в проникновенном исполнении Ф. Радчука эта роль за сверкала всеми своими гранями.

Артист рисует точный во всех своих деталях облик бедного труженика-еврея — с посеребрившим в дорожной пыли сапог до засаленной и сплюсненной шапки на голове. От верных жизненных подробностей и деталей Радчук поднимается до большого художественного обобщения — в его Тевье воплощена и нищенская, трагическая судьба еврейского народа в царской России, и сила духа народа, вера его в жизнь.

Радчук не идеализирует своего Тевье. Он показывает, как глубоко укоренились в нем патриархальная косность, национальная ограниченность, как тяжело переживает Тевье разрыв с дочерью. Но как ни старается Тевье вырвать из сердца память о Хаве, мысли все время возвращаются к ней. И все чаще задает он себе один и тот же вопрос: прав ли он, отвернувшись от дочери.

Очень тонко раскрывает актер, как под воздействием жизни происходят сдвиги в сознании старого молочника, когда на его глазах рушатся устои, казавшиеся ему незыблемыми.

Очень верно почувствовал и передал Радчук трагикомизм образа Тевье. Юмор и горечь одновременно вкладывает он в слова своего письма дочери в Сибирь: «Сейчас у нас, слава богу, благополучно. Богачи делают хорошие дела, как всегда, а бедняки умирают с голоду, как везде. От одного мы, слава

богу, избавлены — от погромов, потому что погромы уже были».

Тевье горд своей трудовой жизнью, горд тем, что он и его работа нужны людям. Поэтому никакие удары судьбы ему не страшны.

В своем исполнении Ф. Радчук достигает редкого единства внутренней жизни образа, верно найденного ритмического рисунка, театральной выразительности. И его исполнение определяет тональность всего спектакля.

Игра актеров, режиссерское решение спектакля органически сплетаются с эмоционально насыщенным музыкальным оформлением Л. Пульвера, в котором соединены еврейские и украинские народные мелодии, и подернутыми грустью, очень тонкими по колористическому решению декорациями А. Тышлера. Во всем этом есть безусловная заслуга и возобновляющих спектакль режиссера Е. Киншиной и художника В. Греченко.

Не случайно, рассматривая лучшие спектакли театра, приходится говорить прежде всего об актерах. Главное богатство театра имени Шевченко — созвездие ярких актерских дарований, разнообразных, разносторонних, широких по диапазону. Но, делая основную ставку на актера, в театре иногда забывают о художественной и стилиевой целостности спектакля, о сценическом ансамбле. Отсюда происходит в некоторых постановках разностильность, разноречивость в актерском исполнении.

В спектакле «Над Днепром» рядом с сатирически укрупненным образом Македона Сомы присутствует решенный Г. Козаченко без малейшего сатирического заострения образ Гавриила Нечая. Разностильность трактовок разрушает необходимую по мысли автора внутреннюю близость двух этих отрицательных персонажей.

В «Фараонах» мужские роли вылеплены изобретательно, с ярко найденной характерностью, а женские — неинтересно, плоско, без настоящей творческой выдумки. И это существенно обедняет идею пьесы.

Резким контрастом к тонкой реалистической игре Г. Чумаченко и Л. Тарабарина в «Одном годе» является прямолинейное, лобовое раскрытие В. Максимчуком роли Глеба Невзорова, у которого прямо на лбу написано: я злодей и преступник. В том же спектакле в драматический момент самоубийства Жмакина артист, играющий эпизодическую роль банщика, совершенно неуместно смешит зрителей.

Думается, что театру следует обратить самое серьезное внимание на эти стороны своего искусства. Мало хранить традиции. Их необходимо смело обогащать и развивать. Тогда в следующий приезд театра мы увидим на его сцене цельные, глубокие, взволнованные спектакли, и прежде всего о наших современниках. Мы верим, так и будет.

Ю. Малашев

КОЛЛЕКТИВНЫЙ ХУДОЖНИК

Немногие из русских областных театров обладают сегодня ясно выраженным творческим почерком. Не будем сейчас говорить о причинах явления — это разговор особый, но заме-

тим сразу, что Саратовский театр имени К. Маркса, о котором пойдет речь, обладает давно сложившимся, своеобразным художественным лицом. Истоки традиций театра восходят к творчеству И. А. Слонова.

Слонов был выдающимся актером, он верил в актера и строил актерский театр.

Недаром труппа Саратовского театра всегда была богата актерскими дарованиями, настолько богата, что, не беднея, щедро делилась с другими. И. А. Слонов знал силу ансамбля. Его собственного таланта хватило было для славы театра, но вместе с ним (вспомним!) выходили на сцену Г. Несмелов, С. Муратов, П. Карганов...

Традиции Слонова оказались жизненными. Уходили люди, менялись режиссеры, но традиции выстояли, сохранив свою силу и поныне.

Приход в театр такого сильного режиссера, как Н. Бондарев, не произвел коренных изменений в творческом методе театра. Бондарев «пришелся ко двору» и, может быть, поэтому долго является бессменным руководителем Саратовского театра.

Но это отнюдь не означает, что Бондарев растворился в коллективе, что он не имеет своей режиссерской индивидуальности. Просто не было необходимости пересматривать традиции, ломать привычные представления — главный режиссер и театр сошлись в принципах. Н. Бондарев — художник самобытный и волевой. Его уверенный режиссерский профессионализм дал спектаклям театра крепкие организующие начала, в рамках которых актерам предоставлен полный простор, а в случае нужды — спасительная помощь.

Наиболее четко присущая Н. Бондареву творческая манера выявляется в пьесах, которые родились в стенах самого театра, — большинство их принадлежит перу Е. Бондаревой. В прошлом актриса, Бондарева отлично знает театр, прекрасно чувствует выигранность ситуации и обладает зорким глазом — в ее пьесах всегда чувствуешь конкретность житейских фактов и коллизий. В центре внимания Бондаревой люди простые, не исключительные, ее менее других драматургов интересует мир интеллигенции. Герои Бондаревой работают на полях, служат в армии, стоят у станков, живут и действуют в подчеркнуто будничных, казалось бы, и не очень выгодных для драматурга обстоятельствах.

В последней пьесе Бондаревой «Беспокойное сердце», которая была показана на гастролях в Москве, рассказывается о повседневном, казалось, очень обычном, что происходит на селе. Однако это обманчивое впечатление. Жизнь в пьесах Бондаревой на-

сценич
рой раск
жизней.

Драмат
швейцар
Е. Бондар
Бондарев
ручка
свобод
матургов
пристраст
лучшей
резой.

Обратив
ше — спел
шеза одес
проблем —
продуктов
ной статьи
руал и др
экономиче
крыты в
ментов.

Поначал
ся на упр
комый —
рого поуч
лагаешь, ч
сто, но ко
одолеет, и
снянут с р
и происхо
Драматург
придать
ным пово
быстро по
начальник
власть, он
который по
него.

Немного
ленно «пр
ченный дел

Особенно
теры: Анн
кая, сильн
горем и ли

Что же
Ерохина.
гадаться п
что Ерохин
тизм обра
Можно бы
ников, но
додсказки.

сыщена горячими событиями, борьбой, в ходе которой раскрывается истинная красота «обыкновенных» людей.

Драматурга привлекают характеры активные, беспокойные, ершистые, они-то лучше всего удаются Е. Бондаревой. И еще одна особенность драматургии Бондаревой — ее пьесы не укладываются в строгие рамки одного жанра: комедийное и драматическое свободно перемешано в них. Разногласий между драматургом и режиссером не бывает, их творческие пристрастия, вкусы едины, и понятно — Н. Бондарев лучший интерпретатор и постановщик пьес Е. Бондаревой.

Обратимся хотя бы к последней работе саратовцев — спектаклю «Беспокойное сердце». Пьеса посвящена одной из самых животрепещущих и актуальных проблем — борьбе за изобилие сельскохозяйственных продуктов. Казалось бы, что это тема для специальной статьи, но театр доказывает, что тут есть материал и для искусства, разумеется, в том случае, если экономические и политические проблемы будут раскрыты в борьбе характеров, столкновений, темпераментов.

Поначалу кажется, что автор просто напрашивается на упрек в банальности. Перед нами давний знакомый — плохой директор совхоза Гончаров, которого поучает дальновидный парторг Семина. Предполагаешь, что Гончаров будет бороться за свое место, но коллектив совхоза во главе с Семиным его одолеет, и под занавес незадачливого руководителя снимут с работы и назначат вместо него Семина. Это и происходит, но не в финале, а в середине пьесы. Драматург как бы завуалировал экспозицию, чтобы придать многозначительную неожиданность сюжетным поворотам. Не знающий производства Семина быстро попадает под влияние обюрократившегося начальника треста Ерохина. Получив директорскую власть, он вскоре теряет авторитет в коллективе, который понял правду Гончарова и повел борьбу за него.

Немногословный, хмурый и резкий Гончаров постепенно «проявляется» как человек творческий, увлеченный делом, привлекательный.

Особенно удалась Е. Бондаревой женские характеры: Анна Меньшова — натура незаурядная, глубокая, сильная; ее дочь Люба со своими ошибками, горем и любовью; непосредственная, озорная Лизка.

Что же не удалось автору? Прежде всего образ Ерохина. Что он бюрократ, человек скверный, — догадаться проще простого, а если добавить к этому, что Ерохин трусоват и бабник к тому же, то схематизм образа можно считать вполне доказанным. Можно было бы без труда назвать десяток его двойников, но читатели вспомнят их и без авторской подсказки.

Неинтересно, одной краской выписан образ секретаря обкома, которому вряд ли было необходимо появляться в финале — таких простецких в обращении, преувеличенно внимательных бодрячков тоже приходилось видеть немало.

Оглулена, шаржирована жена Ерохина — Тамара Павловна, по сложившемуся штампу сделана роль секретарши Ерохина.

Как же поступил постановщик?

Вероятно, он довольно ясно видел сильные и слабые стороны пьесы. Поэтому героем спектакля стал не Гончаров и даже не Анна Меньшова, а рабочий коллектив совхоза. Коллектив этот состоит из людей разных, с разными характерами, со своими горестями и радостями. В нем бурлят, бьют ключом жизненные силы, ибо богаты духовно, интересны эти люди! И режиссер Бондарев, по-моему, был прав, сделав упор именно на коллектив, сразу придав активную тональность всей постановке, сцементировал ее верой в советских людей, сделав спектакль жизнеутверждающим, радостным, светлым. Тут-то и проявляется сила режиссера, его фантазия, его наблюдательность. Каждый персонаж наделен запоминающейся характерностью, повадкой, броской чертой.

Рядом с коллективным героем в ансамбле спектакля, не нарушая его целостности, свободно выделяются солисты: В. Соболева, великолепная в роли Анны, даровитая молодая Л. Гришина — Лизка, талантливая Н. Спирина, глубоко раскрывшая драматичную судьбу Клавды.

Но не только женские характеры удались в спектакле. Скупое, лаконичное, но удивительно сильно сыграли Г. Келлер Гончарова, а В. Сафонов — Семина.

Мастерство режиссера выразилось в умении акцентировать главное, выявить лучшее в пьесе и завуалировать ее слабости. В результате спектакль ощущаешь как нечто целое, органическое. Фрагмент современной жизни, знакомящий с событиями, поступками людей незаурядных, становится не только увлекательным, но и поучительным без назидания. И хотя по внешним приметам пьесы и спектакль как будто адресованы зрителю села, по сути же они представляют интерес и для самого что ни на есть заядлого горожанина, который как бы гостит у полюбившихся ему людей.

Почерк саратовцев легко просматривается и в спектакле «Чайки над морем» Е. Бондаревой, который, не тускнея, сохраняется в репертуаре уже в течение нескольких лет. Замполит Сазонов — человек умный и чуткий — борется за матроса Егора Красавина, у которого трудный, не укладывающийся в нормы обычной флотской жизни характер. В коллективе экипажа корабля много хороших, хотя и



Саратовский драматический театр имени Карла Маркса, «Беспокойное сердце». Сцена из спектакля. В центре В. Соболева в роли Анны

Фото И. Галанюка

разных людей. Там же исправно служит матрос Федор Моисеев — честолюбивый, завистливый, готовый пойти на подлость во имя своих корыстных целей. С ним-то и сталкивается Красавин.

Постановщик спектакля Н. Бондарев и режиссер Я. Рубин, выделив центральную тему борьбы за хорошего человека, стремились прежде всего выявить в этом роль коллектива, всего экипажа корабля. И это справедливо, ибо перипетии домашней

жизни командира корабля, происки штабного лове- ласа Кокурина, ревность его жены — ограниченной мешанки, ухаживания их сына Аркадия за капитан- ской дочкой Викторией традиционны и особого ин- тереса не представляют.

В слаженном, с хорошим ансамблем спектакле хочется отметить несколько больших актерских удач. Это прежде всего работа Ю. Каюрова над ролью Красавина, который запомнился человеком душевно

богатым,
просто
Среди ма
думкой,
Е. Кологр

Работой
себя к воп
изведения
А. Штейн
Москви
цам нужн
работу. Э
авторскую
человеческ
создавший
характер.
искренен. Е
запальчиво

Великоле
Тумана.

Постанов
Я. Рубин н
них, постав
работали с
таты — спек
ной основе.

Своеобраз
и в постанов
завшейся т
У саратовце
линия пьес
Г. Келлер. С
вый выход, у
вует вместе
(Е. Кологр
службой поста
третьего акта

К сожалени
для воплощен
не раскрыты,
ная роль Род
лобаеву. В н
рактера, сил
межним выгл

Н. Бондарев
лично чувств
оказывается в
ральные решен

Русской клас
что, конечно,
традиции в ее
они предпочл
классической. Ска
счастья» И. Фр
эмоционален, пр

богатым, сильной воли, крутого характера. Тепло, просто играет А. Колобаев командира корабля. Среди матросов выделяется теркинской неумной выдумкой, юмором Глеб Завьялов в исполнении Е. Колоградского.

Работой над этой пьесой театр как бы подготовил себя к воплощению более глубокого и сложного произведения — в репертуар был включен «Океан» А. Штейна.

Москвичи немало повидали «Океанов», и саратовцам нужно было защитить право показывать свою работу. Это им удалось. Спектакль точно несет авторскую мысль о творческом подходе в решении человеческих судеб. Здесь вновь блеснул Ю. Каюров, создавший совершенно новый и очень интересный характер. Часовников Каюрова прост, естествен, искренен. Его «завихрения» и проступки — результат запальчивости страстного правдолюбца.

Великолепно играет Анечку Л. Шутова, Я. Янин — Тумана.

Постановщик спектакля Н. Бондарев, режиссер Я. Рубин не стремились поразить броскостью внешних, постановочных приемов, но они внимательно работали с актерами, и это дало хорошие результаты — спектакль оказался крепким в своей жизненной основе.

Своеобразие режиссуры Н. Бондарева проявилось и в постановке «Над Днепром» А. Корнейчука, оказавшейся трудной для сценического воплощения. У саратовцев сильно прозвучала комедийно-бытовая линия пьесы. Отлично сыграл Македона Сом Г. Келлер. С блеском поставлен и сыгран его первый выход, удалась и другие сцены, где Сом действует вместе со своими приспешниками Кваком (Е. Колоградский) и Чаплей (А. Угольников). Заслугой постановщика является успешное решение третьего акта комедии.

К сожалению, публицистические, наиболее трудные для воплощения мотивы пьесы в спектакле не только не раскрыты, они даже дискредитированы. Центральная роль Родиона Нечая совсем не задалась А. Колобаеву. В нем не чувствуешь значительности характера, силы, индивидуальности. Глуповатым и межжим выглядит и Гавриил Нечай у Я. Янина. Н. Бондарев очень силен в бытовых сценах, он отлично чувствует природу украинского юмора, но оказывается не в силах найти убедительные театральные решения публицистической стихии пьесы.

Русской классики на афише театра не оказалось, что, конечно, жаль, ибо у саратовцев есть добрые традиции в ее сценическом воплощении. На сей раз они предпочли познакомить москвичей с украинской классикой. Скажем сразу: постановка «Украденного счастья» И. Франко — удача, и немалая. Спектакль эмоционален, привлекает хорошим актерским ансамб-

лем, в котором блеснули Н. Алисова и А. Колобаев. В постановке Н. Бондарева хорошо передан украинский национальный колорит, убедительно прозвучала социальная тема — протест против несправедливости и жестокости дореволюционной действительности.

Из произведений западноевропейской классики коллектив показал в Москве редко идущую трагедию «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира. Режиссура стремилась, очевидно, создать спектакль красочный, помпезный, и он действительно выглядит почти оперным по своим выразительным средствам. Но во имя чего взята театром именно эта пьеса, что нового хотел сказать постановщик зрителям? Через спектакль проводится мысль, что государственный деятель, крупный военачальник, отвечающий за судьбы доверившегося ему народа, не имеет права отдавать себя обуревающим его страстям, ибо это приводит к падению, к гибели. Но, скажем прямо, эта мысль не нова, а пьеса Шекспира дает материал для более глубоких и интересных обобщений.

Однако, как всегда у саратовцев, спектакль привлекает крупными актерскими удачами. Тут встречаешься с актерами, сыгравшими Шекспира по-шекспировски: крупно, выразительно, с активной эмоциональной отдачей. Клеопатра Л. Шутовой — женщина сильная, яркая, необычная. Она не играет царственность, нет, она прежде всего женщина, самозабвенно отдающаяся своему чувству. Вместе с тем Клеопатра Шутовой умна, энергична, видит в Антонии человека, способного силой своего оружия и военного таланта покончить с междоусобицами, которыми раздирался древний мир. Причина ее смерти не в слабости, не в гибели возлюбленного и не в гордости царицы, не желающей стать игрушкой в руках Августа, — истинная причина в трагической ошибке, в полном разочаровании. Она ошиблась в себе и в Антонии, а еще раньше в том, что поверила в свою и его всеильность.

И еще одна работа, о которой следует сказать. Это Энобарб в исполнении Я. Янина. Артист избегает внешних эффектов. Его выразительные средства предельно скупы и вместе с тем Энобарба — Янина замечаешь сразу, выделяешь среди других. Он спокоен, сдержан, прост, не кичится ни своей близостью к Антонию, ни своими военными удачами. Энобарб предан Антонию, но понимает его силу и слабость, точно оценивает все перипетии его отношений с Августом. Энобарб Янина наделен могучей волей, ясностью мышления. Великолепно проводит артист финальную сцену, когда Энобарб, придя по здравому размышлению к выводу о безнадежности борьбы Антония, переходит на сторону Августа. Раздираемый между чувством дружбы и долга и своим «разумным» предательством, он не находит себе места, мечется как смертельно раненный зверь, и па-

дает мертвым. Верный, бескомпромиссный Энобарб совершил свою трагическую ошибку,— изменив, он потерял себя.

Сложилось впечатление, что Бондарев ставил Шекспира не ради нового прочтения его сегодня, а для актеров, которые смогут проявить себя в Шекспире. Это мнение укрепилось после просмотра еще одной довольно сложной, но дающей материал для отдельных актеров пьесы американца Т. Уильямса «Орфей спускается в ад». В центре спектакля — трагическая любовь жены умирающего торговца Леди Торренс и бродячего романтика Вэла Ксавье. Их окружение, олицетворяющее мракобесие, ханжество и звериную жестокость современной американской провинции, представлено режиссером довольно прямолинейно, невыразительно.

В главной роли весьма удачно выступила Н. Алисова. У нее филигранно разработана партитура роли. Актриса эмоциональна, искренна, в ее трактовке ясно чувствуется национальный характер героини. Остро, ярко и своеобразно играет Л. Шутова Кэрл Катрив, подчеркивая наивность ее стремления быть

независимой, тщетность ее порывов к счастью.

Гастрольные спектакли театра имени К. Маркса убедили в том, что Н. Бондарев любит актера, помогает ему, в нем видит главную силу коллектива. Но, давая простор актеру, режиссер всегда думает об ансамбле, он готов всегда прийти на помощь актеру, поддержать его меткой бытовой деталью, сочной характерностью, выигрышной мизансценой. Так создается своеобразие его спектаклей: конкретная жизнь, быт, которому режиссер придает красочность, оптимистическую яркость звучания, и ровный, крепкий ансамбль актеров, где каждый на свой лад.

Конечно, с Бондаревым можно соглашаться или спорить, принимать его целиком или частично, упрекать в традиционализме и старомодности, но его нельзя не уважать за ясность художественной программы и последовательность в ее практической реализации. Может быть, благодаря такому тактичному и целеустремленному главному режиссеру мы имеем право говорить о творческом своеобразии талантливого коллективного художника — Саратовского театра имени К. Маркса.



Г. Юрасов

ПОЭЗИ



хоряет. Покоряет
смелостью — пра

ным актерским мастерством, умной образностью искусства художников.

Культура театра питается глубокими корнями. Здесь нет погони за модой. Здесь есть продолжение и развитие традиций марджановского искусства, искусства глубокого реализма и высокой, радостной театральности. Здесь есть гражданское чувство ответственности за свою работу, святое, трепетное отношение к творчеству.

«Искусство есть радость, искусство есть счастье, искусство — это улыбка любимой девушки» — говорил Марджанов. Вот такую волнующую любовь к искусству несут со сцены сегодняшние мастера его театра.

Нам, русским, очень близок этот театр еще и потому, что основатель его, ученик Станиславского и Немировича-Данченко, многое почерпнул в искусстве своей второй родины, как он сам называл Россию, в творчестве и учении великих реформаторов сцены, основателей Художественного театра. Это чувствуется в спектаклях коллектива вместе с национальной неповторимостью искусства грузинского народа.

Спектакли, показанные театром в Москве, при всей их несхожести обладают одним общим качеством — они художественны. И пусть не все из них одинаково художественны, но главное чувство, которое уносишь с собой после каждой новой встречи, это чувство общения с талантливыми по-настоящему людьми.

Репертуар гастролей разнообразен. Здесь и античная трагедия, и современные комедии, и пьесы на материале грузинской истории, и Шекспир, и современная драма греческого драматурга. Жаль только, что не привезли новую пьесу, которая познакомила бы нас с жизнью сегодняшней Грузии, с людьми деревни и города наших дней. И жаль не только потому, что такую пьесу всегда хорошо иметь в гастрольном репертуаре, а потому еще, что очень хотелось бы знать, видеть, как мастера театра решают в своем искусстве боевую тему современности. Видеть и, возможно, поучиться — поэтически решать важнейшую тему советского искусства. Решать поэтически. А это театр имени Марджанишвили умеет делать отлично.

О спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион» журнал «Театр» писал уже год назад. Но не вернуться к ней трудно, так полно выразилось здесь главное в творчестве коллектива — восхищение жизнью, поэтическое восприятие действительности. Эту веселую комедию молодых грузинских драматургов Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе (он же и режиссер) театр разыграл с артистическим чувством

Г. Юрасова

ПОЭЗИЯ РАДОСТИ

Г

рузинский театр, носящий имя подвижника в искусстве К. А. Марджанишвили, по-

коряет. Покоряет высокой режиссерской культурой, смелостью — правом талантливых людей, замечатель-

стиля и жанра. Уже занавес-заставка, на котором изображены презабавнейшие фигуры с осиными талиями в черкесках, украшенных кинжалами, и щеголеватых саожках с вытянутыми носками, дает зрителю точную настройку. Это, так сказать, хор. Очень смешной. У этих важных джигитов на занавесе широко раскрыты рты — они поют. Поют грузинскую протяжную, прямо-таки завлекательную мелодию. Сделано это с великолепным юмором и не без некоторой шутиливой полемичности: видите — и у нас тоже «условный хор» в спектакле...

...Зурико, герой спектакля, озорной парнишка, этакий юный Кола Брюньон, приглашает нас в свою деревню, которой нет лучше на всей земле. И действительно. Сколько здесь солнца, какой воздух, какая тишина!.. А в лазурном необъятном небе, словно тихо плывущие летние облака, купаются удивительно уютные домики, садики с ярко-зелеными шапками деревьев, совсем как на детских акварельных рисунках: это сама мечта ребенка о каком-то солнечном мире... И двор дома, где живет Зурико, окруженный легким из желтой соломы плетнем, с лежащим посреди двора огромным ярко-рыжим глиняным кувшином для вина, да и все вокруг сияет, счастливо улыбается. Начинаем улыбаться и мы, войдя в этот светлый радостный мир, окунувшись в атмосферу этой солнечной жизни, встретившись с людьми, влюбленными в свою живописную благодатную Грузию...

Художник спектакля О. Литанишвили — не только поэт, он поразительно умеет живописно и очень театрально передать мир глазами вот именно этого неугомонного, полного любопытства к жизни мальчишки. Он постоянно аккомпанирует исполнителю роли Зурико — Л. Антадзе. Вместе с ним смеется, шутит, вместе с ним грустит и плачет. Сцены, которые предвещают печаль, — темные, на черном бархате, словно окруженные ночным небом. И мы уже

сразу знаем, что будет грустно... Так идут и сцены в дни войны, и сцена смерти бабушки. Эти отнюдь не навязчивые «подсказки» оттеняют стиль и своеобразие жанра спектакля — и искривленно-веселого, и задумчиво-лиричного, задушевного... Спектакль насквозь музыкален. В нем словно все поет — краски, детали оформления; у каждого характера, создан-



Театр имени К. Марджанишвили. «Я, бабушка, Илико и Илларион». Бабушка — С. Такаишвили

ного актерами. Они поют о доброй и мудрости, и старости. С первого появления сорванец выставил заставляющую познакомиться и до последнего его на колени, как вздох, горько опущенный, отпускает наш мир, делится с молодостью и т. Но не только ни актер тут очень точно актер не меняя тяжести нескончима. Но внутри Зурико актер шими. Во второй бы все такой же ренной жизни, теперь на мир, глядит Зурико



шого актерами, свой голос в общем стройном хоре. Они поют о радости жизни — веселой и печальной, доброй и мудрой, поют о любви и дружбе, о юности и старости. А запевала — Зурико — Антадзе с первого появления на авансцене, когда мальчишка-сорванец выстрелом из рогатки прямо в зрительный зал заставляет сразу включить полный свет, чтобы познакомиться с сегодняшними посетителями театра, и до последней сцены спектакля, когда мы видим его на коленях у постели умирающей бабушки, видим, как вздрагивают его плечи, как беспомощно и горько опущена его голова, — актер ни на секунду не отпускает нашего внимания. Своим задором он щедро делится со зрителями, буквально заражая своей молодостью и темпераментом.

Но не только в редкой непосредственности и обаянии актера тут дело. Антадзе вместе с режиссером очень точно раскрывают характер юности. Внешне актер не меняется, хотя мы видим Зурико на протяжении нескольких лет — от школьника до агронома. Но внутренний рост характера, повзросление Зурико актер передает мастерски, приемами тончайшими. Во второй половине спектакля он как будто бы все такой же. Но чуть изменился ритм его внутренней жизни, пристальнее, серьезнее смотрит он теперь на мир, на людей, по-новому, по-взрослому глядит Зурико в глаза бабушки, прижимающей к се-

бе внука, словно хочет набраться ее мудрости, приобщиться к богатству ее души.

Удивительная бабушка в спектакле. От игры С. Такашвили испытываешь наслаждение — иначе не скажешь. Ее простота — высокое искусство. Ни грама бытовизма, ни капли сентиментальности. Она поразительно смеется (так смеяться могут только люди талантливые, щедро наделенные чувством юмора) и так же поразительно умирает. Сцена смерти — подлинный шедевр искусства актрисы. С. Такашвили не играет смерть. Она передает нам величие человека, исполнившего на земле свой долг. Покойно протянутые еще живые, ласковые руки, чуть откинулась, как в глубоком сне, голова... И словно что-то произошло, оборвалось большое... Неподвижны фигуры Илико и Иллариона у потухающего очага — мы видим их скорбные, сгорбившиеся спины. И застывший в горе перед ложем бабушки Зурико... Это патетический аккорд спектакля. Высший взлет его поэзии. Ибо не скорбь рождает эта сцена. Прославление вечной красоты жизни звучит, как очищение, завершая спектакль светлой, жизнеутверждающей нотой.

Или еще одна сцена. Ушли Илико и Илларион, положив в подарок бойцам на фронт самое дорогое,

Театр имени К. Марджанишвили. «Я, бабушка, Илико и Илларион». Сцена из спектакля



что у них было: один — бурку, гордость своей молодости, другой — единственные сапоги... Спит Зурико, темно в доме, и только бабушка тихо, совсем бесшумно, боясь разбудить внука, долго роется в тюфяке за его кроватью. А потом осторожно садится на низкую скамейку у догорающего огарка и привычно, усердно, чуть дрожащими от усталости и слабости руками начинает сучить шерсть. Ничего не сказано, ни одного слова. Но в лице бабушки незримая улыбка — она как мать уже любит того воина, которому свяжет теплые носки.

А какая это чудеснейшая уморительная пара Иликко и Илларион — А. Жоржوليани и Г. Костава. Как человечны созданные актерами характеры, как самобытны и оригинальны — вот уж подлинно люди «с чужинкой» по-шолоховски...

Вряд ли забудешь картину в вагоне, где каждая фигура предельно выразительна и колоритна. О мизансцене тела любого участника можно говорить отдельно, даже о том бессловесном парне, который спит на верхней полке, и мы видим только его спину. Невозможно забыть, как балагурит, потешает компанию Амбако — Т. Сакварелидзе, грудями улетая зелень. Каждую веточку он предварительно встряхивает, а затем запихивает в рот, беспрерывно при этом рассказывая и мигая круглыми-круглыми, удивленно-смешными маленькими глазками. И ни на волосок не изменяет актеру чувство меры в этой почти фарсовой сцене. А когда у него на коленях под мерное покачивание вагона засыпает охмелевший Зурико, во сне продолжая любовно называть веселого попутчика именем своего дяди Иллариона, — сколько неожиданной нежности, душевной щедрости и доброты в его голосе, как ласково и заботливо укрывает он мальчика, боясь неловким движением вспугнуть его сон. Жанровая поначалу сцена перерастает в поэтическую, словно раздвигаются границы и пьесы, и сцены, и характеров. Вот уж истинно, говоря словами Немировича-Данченко, «здесь поэзией охватывается весь быт».

К сожалению, вторая современная комедия, показанная театром, оказалась далеко не такой интересной. Пьесу М. Бараташвили «Маринэ» москвичи знают. В театре Советской Армии она шла под названием «Стрекоза».

Может быть, потому, что «Маринэ» (режиссер Г. Лордкипанидзе) спектакль старый, отыгранный, он так обидно напоминает многие примелькавшиеся постановки подобных пьес. Этот спектакль — и слаженный и хорошо сыгранный — не имеет, так сказать, изюминки, лица необщего выраженья, нет здесь открытий в решении бытовой комедии, не хватает спектаклю и той поэтичности, которой отмечено большинство показанных театром постановок.

В спектакле «Я, бабушка, Иликко и Илларион»

о любом эпизоде хочется говорить подробно. А в «Маринэ» только несколько эпизодов прочно остаются в памяти. Это прежде всего концертно сыгранная сцена бабушки Элпитэ. Совсем старенькая, согнутая в три погибели, подвыпив, она начинает так смеяться и приплясывать, что куда там — молодым. С передаваемым добрым юмором играет ее Б. Миминошвили. Да еще в крошечном эпизоде почтальона снова блеснул комедийным мастерством полюбившийся москвичам по исполнению роли Иликко А. Жоржوليани.

Такому требовательному к своему искусству, умному коллективу даже как-то неловко указывать, к примеру, на картину молодежной вечеринки в Тбилиси, где гости принимают Маринэ за Героя Труда. Здесь словно покинула режиссера его неистощимая фантазия, изменяет ему даже вкус — правда, это прежде всего относится к грубоватому исполнению роли кинорепортера — развязного Сандро (В. Нинуа).

У исполнительницы центральной роли в этом спектакле есть небольшая сцена, от которой также повеяло настоящим... В укромной комнатке хаты-лаборатории Маринэ (М. Джапаридзе) — одна со своими питомцами, шелковичными червяками. Как осторожно и бережно, едва касаясь пальцами, перебирает она коконы, как любовно и тревожно вглядывается в драгоценных червячков...

Какая лирика, какая трепетность вдруг обнаружили у этой актрисы, сумевшей такой, казалось бы, незначительный эпизод сделать поэтичным... Может быть, все остальные сцены комедии, где играет она в общем-то и не плохо, но слишком обычно, не ее дело? Оказывается, М. Джапаридзе играет еще и... Джульетту. И здесь москвичей снова ждало много драгоценных неожиданностей.

Спектакль «Ромео и Джульетта» — весь неожиданный, начиная от общего решения трагедии (режиссер В. Таблишвили), почти аскетически лаконичного оформления (художники Д. Такашвили и М. Насидзе) и кончая, пожалуй, всеми исполнителями. Спектакль вызывает споры, активно будит мысль, а это — первый признак того, что трагедия Шекспира прочитана театром современно.

Сцена одета в черный бархат. Сменяются только детали, указывающие место действия. Каждая деталь — безупречна, строго художественно выверена. Фигура всадника — на площади в Вероне. Часть мраморного балкона — в саду Джульетты. Аналог и над ним распятие — в келье Лоренцо...

Действие трагедии развивается стремительно. Первая картина — схватка враждующих родов — поначалу идет в темноте. Слышно только острое позвякивание мечей, глухо скрежещущие удары металла о металл. Заявка дана. Вражда. А дальше — короткая сцена встречи Ромео с Джульеттой словно от-

пустила туго сжатую пружину, и действие неудержимо, в каком-то вдохновенно найденном темпе устремилось к финалу... Каждая картина спектакля внезапно перекрывается темнотой, чтобы открыть следующую. Как быстро сменяющиеся кадры киноленты, сменяются сцены, протягивая неумолимую логическую нить событий, приведшую героев к гибели. Нет пауз, нет остановок, нет времени для подробностей быта...

Важно главное. Театр сознательно исключает работу о воспроизведении картин эпохи того времени. Замысел режиссера обнаженно целенаправлен. Не вражда родов, не конфликт средневековых догм с гуманизмом Возрождения в центре этого спектакля. Как в фокусе, театр сосредоточивает внимание на том, что вечно. Театр доверяет зрителю, которому не нужно многого, чтобы понять, в чем исторический и социальный смысл трагедии, происшедшей почти четыре столетия тому назад. Не это будет волновать его сегодня... Надо сразу оговориться, что ничего абстрактного, так сказать, очищенного от времени в спектакле нет, тем более нет ни малейшего «модерна». Черный бархат, как правило, не рассчитан на создание бытовой атмосферы спектакля. Тем большая ответственность ложится на актеров. В самих характерах людей, в природе их темперамента раскрываются для нас приметы времени, колорит эпохи Шекспира.

Контрастно выписаны характеры умного, легкого, изящного Меркуцио (Г. Цицкишвили) и очень необычного, с застывшей хищной улыбкой на лице — кошачьего короля — Тибальта (А. Верулеишвили).

Силой сдержанного темперамента, волей и каким-то особым благородством покоряет Т. Сакварелидзе в роли Капулетти. В сцене объяснения с дочерью, когда Джульетта в длинной, свободной сорочке, сжав на груди руки, внешне ничем не обнаруживая своего смятения, слушает гневные речи отца, особенно хорошо понимаешь, откуда у этой девочки столько мужества и силы духа. Она подлинно дочь Капулетти, каким играет его замечательный артист.

Мудрый, все понимающий, величественно-простой в исполнении К. Лаперадзе — монах Лоренцо. Эпическим покоем и одновременно душевной добротой веет от этого человека. Он словно наш русский Пимен — летописец эпохи, поэт доброго и чистого в жизни и людях.

Один из самых неожиданных образов в спектакле — образ кормилицы (Г. Лежава). В такой строго-сдержанной, графически-четкой постановке, в которой единство ансамбля — это прежде всего стилевое единство актерской игры, где страсти героев словно бы очищены поэзией, — такая сочная, брызжущая здоровым народным юмором, в чем-то даже бытовая кормилица кажется на первый взгляд чуть из другой

постановки. Однако в общей композиции спектакля этот броский, яркий мазок счастливо довершает картину, оказывается тем самым красочным пятном, без которого картина эта была бы незавершенной, неполной. Это как та самая «гениальная ошибка», без чего, по словам В. Серова, не обходится ни одно большое произведение искусства...

«Ромео и Джульетта» у марджановцев — трагедия оптимистическая. Памятуя заветы своего учителя — уметь из самой трагедии извлекать радость, театр и этим своим спектаклем утверждает жизнь. Удивление силой человеческого чувства, его красотой и мощью, восхищение человеком, способным на величественный подвиг сердца, — в этом поэтический смысл постановки.

Когда в картине венчания Ромео и Джульетта, взявшись за руки, идут на зрителя по дороге из света, падающего сверху — от витража, на котором изображена в ярко-оранжевом одеянии мадонна с младенцем, и на авансцене опускаются на колени, — этот медленный проход героев звучит гимном взаимной любви, прославлением высокого смысла единения новобрачных.

Джульетта — М. Джапаридзе — умная Джульетта. Мы не видим ее резвящейся, беспечной девочкой до встречи с Ромео. Мы знакомимся с ней — нежной и сдержанной, даже серьезной, словно повзрослевшей внутренне от охватившего ее чувства. В сцене на балконе Джапаридзе великолепно играет счастье...

Каштановые золотистые волосы, светящееся восторгом, полное прелести лицо мадонны раннего Возрождения — такую Джульетту не скоро забудешь. Когда она прикладывает руки к груди, словно желая унять, сдержать свою радость — так ее неожиданно много; — понимаешь, что такая Джульетта не дрогнет перед испытаниями.

Рядом с такой сильной Джульеттой Ромео — О. Коберидзе кажется словно менее защищенным душевно, более ранимым. Бесконечная нежность его чувства, сила любви полнее всего раскрываются в сцене с Лоренцо, когда Ромео узнает, что он изгнан из Вероны. Отчаянию Ромео нет предела: не видеть Джульетту — значит не жить. Для него это как удар в душу. Кажется, что Ромео сражен, повержен, бессилён подняться. И только решение все понимающего Лоренцо придает ему силы — сначала он пойдет к Джульетте, а утром покинет город. Мудрый Лоренцо знает, что рядом с Джульеттой Ромео наберется мужества. Темпераментно и сильно играет актер эту трудную сцену, передавая и боль и глубину горя и большую, незащищенную любовь своего юного героя.

Одна из лучших сцен спектакля — по точности ритма и выразительности мизансцен — сцена в склепе. Доверчиво, нежно прислонившись к ложу

Джульетты, склонив голову к ее голове, умирает Ромео — словно засыпает, охраняя покой любимой... Крепко, как ребенка, обняв одной рукой Ромео, убивает себя Джульетта...

В таком решении образов Шекспира, думается, еще одна поэтическая находка театра. Мысль постановки о величии человеческого сердца приобретает в этом решении особую волнующую конкретность. В Джульетте театр прославляет «вечно женственное», по выражению Гёте. В чувстве любви заключено для шекспировской героини — материнское чувство.

«Все века лежат в сегодня», — этот афоризм больше всего относится к искусству... «Ромео и Джульетта» грузинского театра современна, наверное, потому, что воспринимаешь события, о которых рассказывает трагедия, словно впервые, заново постигая их смысл. И оказываются они столь же простыми, сколь и великими. Бессмертные герои величественны именно потому, что они не боги, а люди. Это не значит вовсе, что театр принизил героев Шекспира. Нет. Через давнюю трагедию театр словно преподавал еще один урок искусством — непреодолимо убедительный.

Но вот еще трагедия. Античная. «Медея» Еврипида. За час с небольшим, в одном акте сумел рассказать театр все о несчастной колхидской царевне, о страшной ее судьбе.

Спектакль идет без занавеса. Тусклые каменные ступени по бокам. Огромная потрескавшаяся от времени плита, как надгробие, полуприкрывает сцену. На плите по-гречески начертаны название трагедии и имя ее автора. Опустится плита, образовав площадку-планшет, и действие начнется... Оформление спектакля (художник И. Сумбаташвили) классично строго. Сурово. Действие возникает, как из глубокой



Театр имени К. Марджанишвили. «Медея». Медея — В. Анджапаридзе

ночи давно минувших веков. Монументальная простота внешнего облика постановки предполагает именно такую Медею, какой играет ее Верико Анджапаридзе. Женщину-мать, оскорбленного, глубоко страдающего человека, без божественного ореола, не отмеченного особой легендарной исключительностью. Простое черное платье с грузинским ожерельем, распущенные волосы... Замечательная

актриса вскрывает до дна трагедию поруганной Медеи, в сложном противоречивом единстве рисует характер сильной и властной женщины — и в слабости, и в отчаянии, и в гордости, и в ослеплении горем... Страдания ее то сдержанны, скрыты глубоко в душе, то вырываются неудержимо, как лава. Медея — Анджапаридзе неумолима, непреклонна, страшна в гневе, в желании мстить. Она не унижится до мольбы и просьбы. Ее ожесточили, и она становится жестокой.

Но вот Медея прощается с детьми. Светлеет ее лицо, черты становятся мягче. Кажется, мир перестал существовать для нее, добро снизошло на душу, когда любовно гладит она головы своих мальчиков. И столько материнской нежности и ласки в том, как склоняется к ним ее голова, как мешаются ее длинные темные пряди с белокурыми волосами детей, что поверить в преступление — страшно.

Но ведь что парадоксально. Трагедию, о которой поведали нам актриса и театр, несмотря на всю подлинность переживаний, воспринимаешь больше умом, нежели сердцем. «Медея», пожалуй, единственный спектакль гастролей, вызывающий сложное, противоречивое чувство. С одной стороны, поражает простота и правда исполнения, пластическая красота мизансцен, музыкальность ритмов, а с другой — словно что-то мешает полному эмоциональному контакту актеров и зрителей, словно невидимая

стена воздвигнута между сценой и зрительным залом.

Откуда рождается это странное ощущение, будто в задачу театра — приобщить современного зрителя к живой античной трагедии — и не входило заставить его сопереживать ее героям? И хотя актриса играет свою Медею женщиной простой, с земными, пусть жгучими страстями, она словно бы в результате не дает зрителю возможности встать рядом со своей героиней, на одну, так сказать, ногу с ней. Разве величавость эпоса, очищенность времени отдалают события трагедии на такую дистанцию, за которой не дано, не остается зрителю простого — переживать? Или режиссер думал больше о том, чтобы впечатлеть, нежели волновать зрителя?

Судить о замысле режиссера по впечатлению от спектакля — всегда трудно. Вопросы здесь, наверное, уместнее категорических выводов.

Может быть, мы сразу стали бы на сторону героини, стали бы ее защитниками, вырази она протест в полную меру своей природы, на минуту забудь о мести. Разразись она громом, бунтом против вопиющей несправедливости, унижения, попрания человеческого достоинства... Но Медея — Анджапаридзе — Медея поверженная. Не случайно и многие мизансцены строятся так, что она то падает в отчаянии на землю и хор коринфянок окружает ее.

Театр имени К. Марджанишвили. «Медея».
Сцена из спектакля



как венком протянутых рук; то полусидя, держась руками о землю, рассказывает Медея о своих бедах, то, наконец, убив детей, она всем телом припадает к камню, обхватывая руками холодную сизую плиту. Черное покрывало скрывает голову и плечи Медеи. Изумительно выражена в этой мизансцене, в пластической паузе актрисы великая скорбь.

Всю тяжесть горя Медея — Анджапаридзе берет на себя, на свою душу, все понесет в себе. Потому, может быть, самым сильным и самым пронзительным эмоционально оказывается в спектакле финал. Она уходит по черной бесконечно длинной дороге, сторбившись, еще передвигая ноги, одна, как нищенка с сумой — вечной ношей своей неискупной вины.

Может быть, ощущение некоторой холодности спектакля рождает его зрительный образ. Хор коринфянок, изящных девушек, скульптурно располагающихся — то по бокам сцены, то спускающихся и застывающих на ступенях, ритмически точно подобранными группами — две, три, четыре, одна поодаль. То хор, тесно сомкнувшись, в едином порыве протягивает к Медее руки или заламывает их высоко над головами в отчаянии... Их пластика, их жесты, их строгие, четкие движения отделаны безукоризненно. Девушки-хор воспринимаются как ожившие статуи, как рисунки на древнегреческих вазах. Но они слишком заметны и потому порой отвлекают внимание от Медеи. Красивый фасад словно чуть заслоняет внутренний смысл происходящего. Музыка движений в какие-то моменты кажется заданной, словно постоянно видишь перед собой палочку дирижера. Эмоциональное нарастание действия трагедии, подчеркнутое зрительно — картинно драпировующиеся хитоны девушек хора поначалу белые, затем коричневато-оранжевые, к концу сменяются черными — воспринимается также больше внешне. Форма не поглощается здесь идеей, ею словно любуются, выставляют напоказ, и оттого воспринимается она скорее сама по себе.

Трудно упрекнуть театр в красавице — враге красоты. То, что мы видели, по-настоящему и значительно и строго. Но некоторая нарочитость, расчитанность, а оттого и холодность внешнего решения мешают воспринять общую красоту и глубину замысла.

В «Медее» понимание театральности, условности, на наш взгляд, в чем-то спорит с творческими принципами этого театра, раскрывшимися наиболее полно в спектаклях «Я, бабушка, Илико и Илларион», в «Ромео и Джульетте» и в «Девочке с ленточкой».

Пьеса Н. Перьялиса «Девочка с ленточкой», названная народной драмой, — далека от совершенства. Она наивна, сентиментальна, мелодраматична по сюжету. Но театр одерживает победу именно потому, что он предлагает зрителю свое оригинальное

поэтическое и образное решение. На основе этой пьесы режиссер А. Кутателадзе, художник О. Литанишвили и коллектив актеров создали спектакль о жизни простых людей сегодняшней Греции, спектакль-песню о том, как была убита мечта и радость, спектакль, обретающий в отдельных сценах звучание трагедии.

Никто не знает, как зовут Девочку в порвавшемся от ветхости красном платье в горошек. А зовут ее Хара, что значит «радость». Тоненькая, босая, стоит она на широком, во весь горизонт сцены, холме под бескрайним, чуть туманным небом с огромной желтоватой луной. Стоит, обняв странное, больно изломанное, опаленное молнией деревце, протянувшее свои голые ветки-руки к небу. Словно оно, так же как Девочка, хочет взлететь к небу, как на крыльях. Когда она танцует, кружится на просторном холме, так и кажется, что сейчас оторвется она от земли и полетит к солнцу.

С. Чиатурели предельно непосредственна в этой роли. Кажется, что она совсем ничего не играет — так полно и искренне живет она в образе. Мечтательная, трогательная — полуребенок, полудевушка. Больше даже ребенок — так наивно-беспечно она в радости, так недоумевающе-робка в печали.

Вот Девочка слышит голос Яниса. Она хлопает в ладоши от счастья, она знает, что он принесет ей подарок. Но и на этот раз — не ленточка. Ленточка стоит денег. Но зато — туфель, настоящий красивый туфель. Правда всего один. Янис нашел его в мусорной яме. Надев на одну ногу высокий туфель, Девочка — Чиатурели, прихрамывая, важно расхаживает вокруг Яниса, воображая себя дамой. Ведь она верит, что завтра Янис непременно найдет второй туфель и снова у нее будет подарок...

А подарков у нее много. И обломок красивого гребня, и осколок зеркала, и всего только чуть поломанная игрушка, и яркие картинки журналов, которыми она украшает пусть ветхую, сложенную из ящиков, но свою хижину.

Жаль только, что Г. Цицишвили недостаточно убедителен в роли Яниса. Очевидно, роль эта не в возможностях актера. Он слишком взрослый, нет в нем непосредственности и наивности юности, которые оправдали бы и его удовольствие, когда он нашел девочке одну туфлю, и то, что даже в занятии мусорщика находит он для себя иллюзию полезной работы. Да и не очень веришь, что он любит девочку так, как любит его она. Рядом с такой нервной, трепетной Девочкой, какой играет ее Чиатурели, Янис, наверное, мог бы быть нежнее.

Жаль также, что не удалось театру приглушить мелодраматическую линию, связанную с Хозяином земли, на которой бедняки по ночам строят себе жилища. Г. Татишвили играет Хозяина страдающим

и даже крас
зает совсем у
упрашивает с
ему незаконн
единокой жи
и сцена разго
«аккомпанем
ую играет
слепой Закон
Но эти не
Главное в том
стающих, без
зачивших к го
как они сами,
в желании пр
пусть маленьк
Сцена свадь
Поставлена он
вернее, в ключ
по ясно ощути
и словно смеш
грустной внут

Театр им. К. Ме
Дж

и даже красиво-благородным. Моментами он вызывает совсем уж ненужную жалость, особенно когда упрощает слепого старика, деда Девочки, отдать ему незаконную дочь, единственную надежду в его одинокой жизни. Излишне сентиментально решена сцена разговора Хозяина с Девочкой, идущая под «аккомпанемент» грустной, жалобной мелодии, которую играет на гитаре, одиноко сидя около хижины, слепой Законис.

Но эти недочеты спектакля — лишь частности. Главное в том, что театру удалось рассказать о бедствующих, без работы и крова людях, добрых и отзывчивых к горю и нужде таких же обездоленных, как они сами, человеческих и бескорыстных в дружбе, в желании прийти на помощь или разделить вместе пусть маленькую, но радость.

Сцена свадьбы — одна из лучших в спектакле. Поставлена она как бы в вахтанговском ключе, или, вернее, в ключе Марджанова. Волнующе по ритму, но ясно ощутимому второму плану. И трогательно и словно смешно, весело, но с глубоко спрятанной грустной внутренней интонацией. Веселье, шум,



Театр им. К. Марджанишвили. «Ромео и Джульетта». Джульетта — М. Джапаридзе

песни, импровизируется по памяти обряд бракосочетания, торжественно проходят все в свадебной процессии, за неимением венков над головами новобрачных гости держат букетики полевых цветов, и в руках Яниса и Хары — цветы, и лица у них растерянно-благодарные, испуганно-счастливые...

А за всем этим, не переставая, пронзительно звучит нота щемящей жалости к людям, обделенным даже простыми человеческими радостями. Характеры и типы бедняков замечательны по жизненности и простоте. За каждым характером — вся его судьба, его доля.

В спектакле чувствуется влияние искусства неореализма — и в решении массовых сцен, и в чуть импрессионистической манере режиссера и художника, и в отдельных характеристиках образов. Но вот эта пронзительно-щемящая нота, которая в финале перерастает в трагический аккорд, и трагическое разрешение сообщают спектаклю четкую идейную целенаправленность.

Эти люди достойны счастья, всего, чем щедра земля и жизнь. Зачем же они так покорны, зачем довольствуются таким малым...

Вот по приказу Хозяина ломают хижины — дома бедняков. Рушатся легкие постройки, с грохотом сыплются кирпичи, ящики, скарб... — это как крушение наивных иллюзий, наивной и беспочвенной надежды этих людей на прочное счастье на земле Хозяев. Нет и не может быть под этим небом радости, ибо небо, как и земля, не принадлежит им. Таков социальный вывод спектакля, укрепляющий эту наивную пьесу идейно.

Трагический финал «Девочки с ленточкой» по образности решения можно смело поставить рядом с лучшими достижениями театрального искусства последнего времени.

...Девочке кажется, что она снова слышит голос любимого. Она не верит, что он больше не придет. И Девочка самозабвенно, судорожно начинает танцевать. Медленно идет круг, открывая все шире и шире холм под бескрайним небом, усыпанным звездами, с огромной красновато-медной луной, словно отражающей свет восходящего солнца. Девочка кружится, бежит все дальше в танце, пытается радостно взмахнуть руками... Но вот закачались звезды, и небо, сдвинувшись, словно начинает падать на нее. А там, где была луна, — стало их две, огромных. Две луны рядом. Только вздохнув на секунду, не прерывая пляски, Девочка падает мертвой...

Это Девочке кажется перед смертью, или это мы иначе и не можем воспринять так нелепо и так несправедливо оборванную радость? И снова над ней неподвижно-величавое небо. Девочка в красном платье в горошек спокойна под ним.

«Есть художники, которые делают из солнца желтое пятно, и есть такие, которые благодаря умению, уму и таланту претворяют желтое пятно в солнце», — писал П. Пикассо.

Театр имени Марджанишвили условность умеет претворять в безусловность, умеет заставить зрителя верить в условность театра, как в правду, правду художественную.

Но вот спектакль «Майя из Цхнети», так сказать, грузинский «Фуенте Овехуна» (режиссер В. Таблиашвили, художник Л. Гудиашвили), безусловный, казалось бы, по своему решению, воспринимается в чем-то как спектакль условный.

Подчеркнутая традиционность пьесы и постановки оборачивается столь не свойственной театру — не поэтической, а внешней театральностью. Оперно-красивое, помпезное оформление, театрально-условное смешение жанров (почти фарсовые сцены рядом с серьезными эпизодами) — все это оставляет ощущение ненатуральности, картинности... Помогают такому ощущению и неожиданные для этого театра эффекты, вроде минутной сцены, изображающей погоню скачущих на лошадях всадников. Нарочито аллегорично звучит и сцена, когда Майя, отрезав кинжалом свои длинные волосы, произносит монолог — присягу родине, держа в одной руке косы, а в другой — кинжал.

Кажется, что и сама героическая комедия В. Канделаки, и ее постановка театром чуть стилизованы под исторические пьесы. Оттого, очевидно, в спектакле не ощущается второго плана и внутренней поэтичности. Он воспринимается чуть плоскостно, как и его декоративное оформление. А героический финал звучит излишне лобово-публицистично.

Жанр героической комедии, думается, недостаточно точно выявлен в спектакле. Своеобразие решения отдельных сцен соседствует с решениями традици-

онными, ставшими в чем-то уже штампом. Фарсовые моменты в тюрьме слабо вяжутся с серьезностью ситуации, отчего несколько авантюрный сюжет пьесы начинает приобретать ненужно самостоятельное значение. Тема угнетенных крепостных, которых князь продают в рабство, тема народного гнева отступает на второй план. А мотив единения Грузии и России кажется словно привнесенным из другой постановки.

Нужно сказать, что и в этом спектакле есть замечательные актерские удачи. Мастерски играет Майю Е. Кипшидзе. Творческая культура актеров театра сказывается и в работе молодой актрисы. Темпераментная, смелая, яркая, Е. Кипшидзе в трудной роли Майи не пытается играть юношу, казаться в мужском костюме другой, чем была она в первом акте в облике героической девушки. На протяжении всего спектакля она для зрителя — женщина, которой приходится выдавать себя за юношу.

Сдержанно, умно рисует Т. Сакварелидзе характер благородного царя Ираклия II. Но и эта несомненная удача — лишь одна из интересных частных недостатков стройного в целом спектакля.

Спектакли театра имени Марджанишвили, показанные на гастролях в Москве, заставляют думать, порой спорить с отдельными решениями и образами. И если ощущается иногда в спектаклях театра нечто разноречивое, то в этом тоже, думается, свидетельство его движения, его художественного роста, его нелегкого и беспокойного творческого пути.

Театр сегодня, бесспорно, в хорошей форме, тонус его творческой жизни — завидный.

Верико Анджапаридзе, сподвижница и ученица К. А. Марджанова, не только как актриса в роли Медеи, но и как художественный руководитель коллектива показала, что в искусстве она ведет театр к большим творческим завоеваниям.

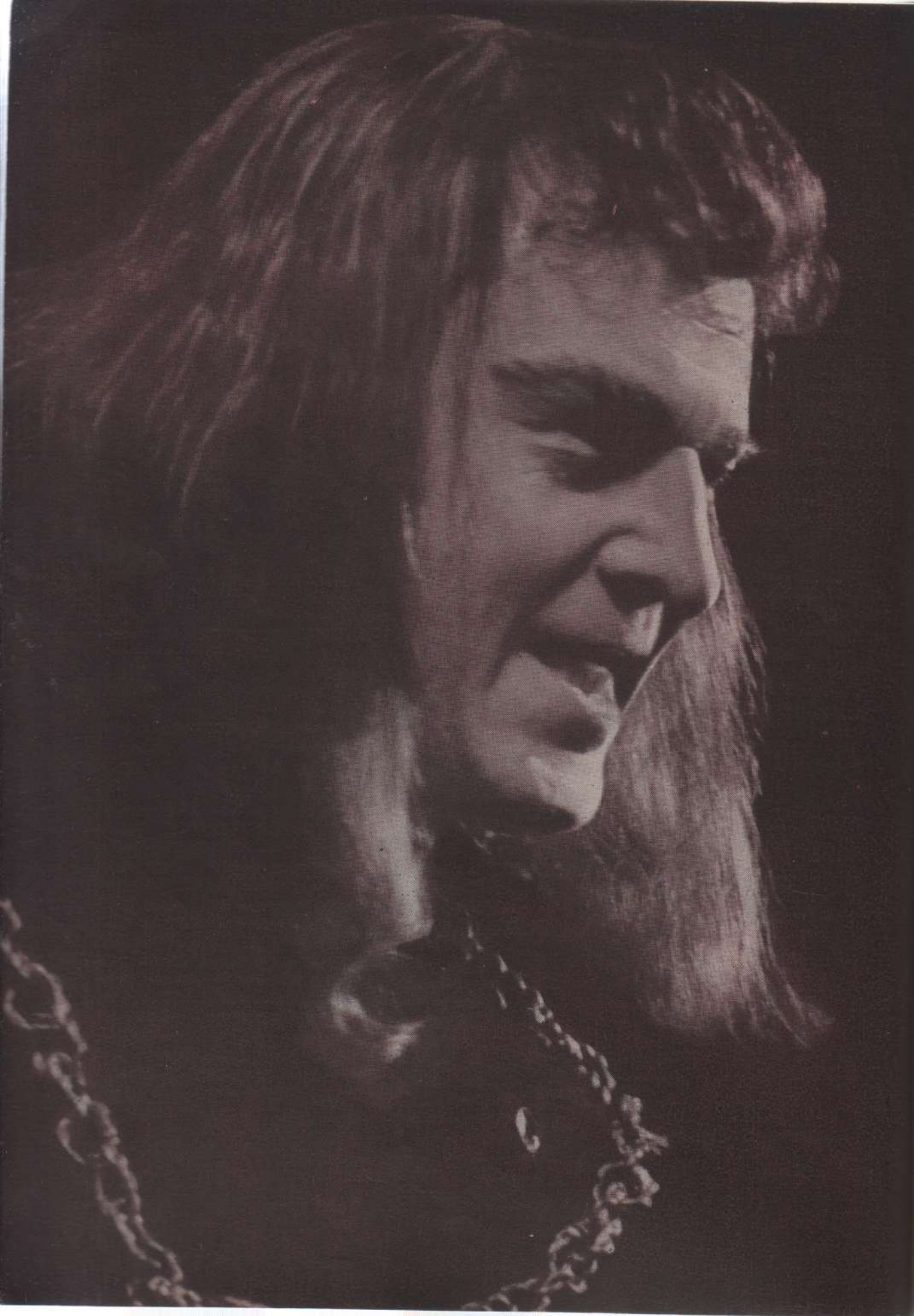
Фото Ю. Зенковича и Д. Давыдова



На вклейке: Грузинский театр имени К. Марджанишвили. «Девочка с ленточкой». Девочка — С. Чиатурели.

Фото Ю. Зенковича





И. Романе

**ТЕАТР
С ВОЛ
БЕРЕГО**

вых». Показывали
театра имени А. М.

На вклейке: Куйбышевский
театр имени М. Горького.

И. Романеева

ТЕАТР С ВОЛЖСКИХ БЕРЕГОВ

Несколько лет тому назад в Кремлевском театре шел спектакль «Дело Артамоновых». Показывали спектакль актеры Куйбышевского театра имени А. М. Горького.

На вклейке: Куйбышевский драматический театр имени М. Горького, «Ричард III». Ричард — Н. Засухин.
Фото А. Гладштейна

Тогда на спектакле гремели аплодисменты, а после него было много хороших рецензий. Тогда же на театральном горизонте заиграли имена Петра Монастырского — главного режиссера театра, Михаила Лазарева, Николая Засухина, игравших Никиту и Петра Артамоновых...

Прошло несколько лет, и снова в Москве спектакль Куйбышевского театра, на этот раз «Ричард III», сопровождают аплодисменты, такие оглушительные и дружные, каких не сразу вспомнят московские драматические театры...

На этот раз куйбышевцы приехали в Москву не на несколько дней — они пробыли почти полтора месяца и показали не один, а десять спектаклей.

Довольно быстро об этих спектаклях стали говорить с уважением, у москвичей появились любимцы среди куйбышевских актеров, а не прошло и недели гастролей, как стало ясно, что один спектакль — «Ричард III» — и в самом деле событие...

В чем необычность этого спектакля? В современной манере, в которой он поставлен? (Лаконизм, стремительный темп, скупое оформление, классическая музыка.) Отчасти да.

Но мы видели не раз, как спектакли Шекспира, поставленные в этой самой современной манере — в черном бархате, с быстрыми переменами, под музыку великих композиторов, оказывались и вялыми, и аморфными, и, главное, глубоко архаичными, старомодными по своему духу. Значит, дело все-таки не в манере.

Главное достоинство спектакля Куйбышевского театра, вызвавшее к нему и настоящий интерес, и благодарное чувство, в том, что он столкнул нас с незаурядной личностью, шекспировской личностью. Ричард III в исполнении Н. Засухина именно таков. Его незаурядность прежде всего в его бурлящем уме. Это Ричард-вулкан и Ричард-мыслитель. Он прекрасно знает натуру человеческую, он тонкий психолог. Он знает, на чьих слабостях и когда выгоднее играть, он всегда чувствует, с какой интонацией и в какой момент надо сказать свое слово.

Шекспировский Ричард — урод, но лицо Ричарда — Засухина не уродливо. Это лицо умного человека, бойца. Иногда это лицо озаряется улыбкой, она появляется всегда неожиданно и так же неожиданно исчезает. Когда Ричард улыбается, его лицо становится страшным...

Трудно даже представить себе, что возможна такая улыбка. Но от засухинского Ричарда она неотделима. Этот человек живет в спектакле необычной жизнью. Он не дает себе ни секунды отдыха. Огонь, который его сжигает, — огонь одной, но «пламенной



страсти». Этот огонь держит его в состоянии крайней нервной экзальтации, и эта нервная напряженность, накал страстей не ослабевают в нем ни на минуту.

Ричард Засухина — стремительный, резкий, натянутый, как струна. Это человек сильный, человек, в котором клокочет жизненная энергия... Ей тесно, она ежеминутно ищет себе выхода и находит его в постоянном разрушении...

У Шекспира Ричард уже в первую минуту заявляет о себе все. Он злодей. Он злодей по духу, по чувству, по убеждению. И Засухин — Ричард говорит об этом уже в первом монологе с каким-то особым упоением...

В этом монологе гордость собой, но не самолюбование. На самолюбование у него просто нет времени.

Ведь его ждет тысяча дел, тысяча интриг.

И одна цель — трон.

Современный пафос спектакля куйбышевцы увидели в теме, которая не может не волновать сегодня. Теме страшной античеловечности самовластья, беспринципной политической борьбы за власть. Они показали трагическую обреченность этой борьбы и в то же время ее огромную разрушительную силу.

В конце спектакля Ричард, породивший эту силу, сам разрушен ею полностью. Он еще по-прежнему энергичен, но все чаще на лице его мелькает растерянность. Всесильный, он чувствует себя потерянным в мире мертвецов, созданном им...

Н. Засухин еще раз убедительно доказал, что самое главное в театре вообще, а в шекспировском тем более, — это масштаб человеческой личности. Он играет, как известно, человека отнюдь не привлекательного ни по каким своим человеческим данным, и если тем не менее мы смотрим на него с величайшим интересом, то это потому, что он человек незаурядный.

Цельность и умная продуманность отличают эту работу, но в стройном

Куйбышевский драматический театр имени М. Горького. «Ричард III». Первый убийца — А. Прокофьев

замысле реж
взгляд, один

чарда к «по

Ричард —

ными себя. С

чительнее ка

закономерны

небрежно, не

ного таланта

его врагов

один, победу

тать для се

У Шекспира

особым сверх

лы и слабост

ее штурмом,

на нее шквал

У Шекспира

тер. При том

Ричард начал

сцена станет

за тысячи пе

этого не случ

Ричард — З

он говорит с

нуду не зажи

нуду не прих

В сцене с лед

кости, не хват

строений, како

□

После «Рич

ходить в Куй

ради, надо ска

задолго до «Р

ши, в которой

Шиллер и совр

рядом с завое

на стояли пье

В этой афише

ее широта. В

разных эпох, р

жанров. Афиш

программа теа

подлинная, чем

атральных бук

пертуаре столь

пьес еще не яв

ческих интерес

этому может б

черк театра не

янной формуле.

Шесть спекта

поставлены его

замысле режиссера и исполнителя есть, на наш взгляд, один просчет. Он связан с отношением Ричарда к «покорению» леди Анны.

Ричард — Засухин считает своих врагов недостойными себя. Он гораздо умнее их всех, гораздо значительнее как личность, и потому кажется вполне закономерным, что расправляется он с ними весьма небрежно, не тратя на них все силы своего огромного таланта и неисчерпаемой фантазии. Но среди его врагов на первом этапе борьбы за власть есть один, победу над которым даже Ричард может считать для себя честью. Этот враг — леди Анна. У Шекспира Ричард оболъщает леди Анну каким-то особым сверхъестественным обаянием, обаянием силы и слабости, искренности и притворства. Он берет ее штурмом, не давая ей опомниться и обрушивая на нее шквал слов и чувств.

У Шекспира в этой сцене Ричард — гениальный актер. При том нервном накале, с которым Засухин — Ричард начал спектакль, казалось, что именно эта сцена станет кульминацией, высшей точкой торжества тысячи перевоплощений Ричарда-актера. Однако этого не случилось.

Ричард — Засухин как будто недооценивает Анну, он говорит с ней только языком ума, он ни на минуту не зажигается истинным пламенем, ни на минуту не приходит к нему озарение гениальной игры. В сцене с леди Анной Засухину не хватает еще гибкости, не хватает каких-то молниеносных смен настроений, какого-то сатанинского обаяния.

□

После «Ричарда III» было просто невозможно не ходить в Куйбышевский театр, хотя, справедливости ради, надо сказать, что интерес к гастроллям возник задолго до «Ричарда». Он начался с афиши. С афиши, в которой соседствовали Шекспир и Горький, Шиллер и современные зарубежные драматурги, где рядом с завоевавшим известность «Океаном» Штейна стояли пьесы местных куйбышевских авторов. В этой афише сразу бросается в глаза основное — ее широта. В репертуаре соседствует драматургия разных эпох, разных культур, разных манер, разных жанров. Афиша, а тем более гастрольная, — это программа театра, гораздо более красноречивая и подлинная, чем та, которая провозглашается в театральных буклетах. Само по себе наличие в репертуаре столь различных по всем своим данным пьес еще не является подтверждением широты творческих интересов театра. Главным подтверждением этому может быть режиссура. А режиссерский почерк театра не сведешь к какой-либо единой постоянной формуле.

Шесть спектаклей из десяти, показанных театром, поставлены его главным режиссером заслуженным

дейтелем искусств РСФСР П. Монастырским, три — Я. Киржнером и один («Егор Булычев и другие») — народным артистом АзССР А. Грипичем.

Разные режиссеры, разные творческие манеры и во многом разные художественные вкусы.

На примере изящной, с большой выдумкой поставленной комедии «Клапачек женится» О. Данека можно сделать вывод, что Я. Киржнер хорошо чувствует природу комедийного жанра. В то же время страстный трагедийный пафос «Ричарда» или насыщенный драматизм «Дела Артамоновых» позволяет думать, что дарованию П. Монастырского близки крупные, монументальные полотна.

Вместе с тем известно, что Монастырский ставит и водевили, а Киржнер показал в Москве мелодраму.

За этим — многообразие репертуара. За этим главное: режиссеры Куйбышевского театра свою творческую художественную позицию понимают широко.

В еще большей мере это относится к актерам театра.

Сегодня Платонов в «Океане», завтра граф Лейстер в «Марии Стюарт», а через несколько дней исполнитель этих ролей Г. Левин с великолепным эстрадным обаянием, мягко, иронично играет Клапачека.

Скупое, с большой сдержанностью, углубленностью в себя играет Н. Засухин в спектакле «Рядом — человек!» «насквозь» положительную роль Сергея Ткачева, и трудно, почти невозможно себе представить, что это он — Петр Артамонов и Ричард III.

В четырех спектаклях мы видели В. Ершову. Она играла Марию в пьесе Шиллера, Елену Стильно в «Моей семье» Эдуардо Де Филиппо, она же нашла удивительно лаконичные характеристики, выступая в острохарактерной роли сеньоры Мастропаоло из «Опаленных жизнью» Д. Каллегары. В. Ершова играет Елизавету в трагедии «Ричард III», и, что особенно характерно, в шиллеровской трагедии она не только Мария, но и Елизавета.

У спектаклей Куйбышевского театра есть особенность. Вне зависимости от их идейно-художественной ценности, в каждом есть хотя бы одна актерская работа, которая остается в памяти, хотя бы один актерский образ, который держит и ведет весь спектакль.

В «Дачном тупике» — спектакле очень ослабленном явным несовершенством пьесы — играет З. Чекмасова. В ситуации пьесы много подводных рифов, много логических несуразностей, но З. Чекмасова уничтожает большинство из них. В ее игре своеобразное оправдание пьесы, ибо актриса создает образ удивительной внутренней наполненности, широты и обаяния.

Светскую сводню — сеньору Мастропаоло в «Опаленных жизнью» В. Ершова играет королевой. Но одна-единственная деталь, найденная актрисой, разрушает «королевский» облик ее героини: у нее очень смешная походка.

Великолепный сатирический контраст — тонкое надменное лицо и мелкая, семенящая походка.

Целая галерея ярких художественных образов проходит перед нами, когда мы вспоминаем сейчас куйбышевские спектакли. Разве можно забыть тонкую, очень интеллигентную игру А. Демича в «Моей семье» или наивный, но такой искренний «взрыв» чувств у молодого Д. Букина, играющего в «Дачном тупике» Сашку.

В маленьком эпизоде из «Ричарда III» появляется актер А. Прокофьев — Первый убийца. Какая это сочная, колоритная фигура! Сколько неожиданно «житейских», бытовых деталей находит актер. Как тонко он сплетает простодушие и цинизм, жестокость и почти наивную непосредственность.

У лучших актеров театра нельзя не заметить одной общей тенденции: они стремятся к характерам масштабным и сложным. Их привлекают индивидуальности значительные, крупные. Создавая такие характеры, актеры Куйбышевского театра часто ломают привычные традиции в трактовке того или иного сценического героя...

Давно уже можно было заметить, что в современных советских спектаклях возникло своего рода амплу рабочего человека, такое же, как, скажем, амплу старинного купца или расторопного трактирного слуги в пьесах дореволюционной поры.

А вот как играет актер Куйбышевского театра Н. Кузьмин роль рабочего Семена Хватова в спектакле «Рядом — человек!» Вл. Молько. Этого рабочего можно упрекнуть в чем угодно, только не в безупречности. Он и выпить любит, и шагает не в ногу,

и язык у него уж чересчур острый. И поначалу образ этот кажется по-своему тоже банальным. Ну да, это тот отрицательный персонаж, с которым должна идти и идет борьба, тот «пережиток прошлого», который должно перевоспитывать.

Однако попробуй перевоспитаи этого большого, стремительного, как ртуть, дядьку. Он сам кого хотите перевоспитает. Посмотрите только на его всегда ироническую физиономию. Послушайте, как темпераментно и убедительно он говорит.

Хватов сразу «берет быка за рога». Он не согласен — и все тут. Что ему разговорчики о будущих успехах бригады, что ему какие-то конвейеры, что ему начальник! Ведь горят заработки! Понимаете — горят!

Надо видеть, как в Хватове — Н. Кузьмине все дрожит от злости и возмущения.

Но почему буквально с каждой репликой Н. Кузьмина — Хватова, с каждым его появлением на сцене в зале вспыхивает тот радостный контакт, который бывает, лишь когда зритель улавливает в образе что-то очень ценное, очень дорогое, когда он встречает актера как близкого и симпатичного ему человека?

Хватов — Н. Кузьмин очень быстро завоевывает симпатию. У этого человека замечательные глаза. Быстрые, как он сам, колкие, пристальные и по-настоящему умные. Как бы ни огрызнулся, как бы даже ни хамил Семен Хватов — глаза его никогда не хамят. Именно они притягивают к нему, заставляют пристальнее вглядываться в этого человека, все внимательнее вслушиваться в его шуточки.

В пьесе говорится о доверии, о помощи людям, о локте друга.

Этот локоть нужен и Хватову. И тогда, когда он впервые почувствовал его, когда понял, что недооценил своих товарищей, грубый и сильный Хватов срывается. Он плачет. Эпизод этот очень коварен, как коварен, впрочем, и весь текст роли Хватова, в которой так легко «работать» на публику.

Н. Кузьмин счастливо избегает этого соблазна. Он плачет неловко и, как все, что делает этот человек, шумно, но за него не стыдно, ему веришь.

Очень приятно, что куйбышевцы связаны со своими местными драматургами, что они ищут и ставят «свои» куйбышевские пьесы. О пьесе «Рядом — человек!» мы уже говорили. Но в этой пьесе с очень хорошей темой есть существенный недостаток — она декларативна. Эту декларативность куйбышевцы еще и подчеркнули тем, что построили свой спектакль как иллюстрацию к речам и символам, которые предваряют каждое действие.

В пьесе «Рядом — человек!» происходит много конфликтов: конфликт коллектива рабочей бригады с непутевым Семеном Хватовым, конфликт вернувшие-

гося из заключе-
бой, с любимо-
чевым, столкно-
мастером Тихо-
много героя,
споре с кем и
шаги. Благода-
Семен Хватов.

О страшной
ши дни души
стной собствен-
тургами И. Т.
«Дачный тупик»
шую и важную
профессиональ-

Желание име-
нальные и толь-
ветствовать. Но
быть, появивсь
ская пьеса — и
ловеческой инд-
рушению, а к се-

А пока не уда-
а вместе с ними
ложении. Не у-
стала классика,
«Мария Стюарт»

В том, что эт-
го удивительно
друг с другом.
заурядные чело-
урядность оказы-
античеловеческу-

Оба спектакля
сти самовластья

И шекспирове-
личает четкая
художников-гум-
умеющих проче-
ми глазами чело-
сказать свое пр-
Наконец, в обо-
ские работы.

На первый вз-
ты нет ничего
веки, прикрыва-
когда ей невыго-
видел, да сами
свою жизнь Ели-
И трудно знач-
больше — боязн-
Мария свергнет
женской злобы.
но, пожалуй, с-
сильнее монархи-



Куйбышевский драматический театр имени М. Горького. «Дачный тупик». Рогозина — З. Чекмасова, Федор Ломов — Н. Кузьмин

гося из заключения Николая Шатунова с самим собой, с любимой женщиной, с другом Сергеем Ткачевым, столкновение большинства героев со старым мастером Тихоном Докукиным. Много конфликтов, много героев, и ни одного главного, ни одного, в споре с кем и вокруг кого театр мог бы скрестить шпаги. Благодаря Кузьмину таким одним мог стать Семен Хватов, но тогда это была бы другая пьеса.

О страшной душевной болезни, калечащей и в наши дни души людей, — о трагической болезни «частной собственности» — написана местными драматургами И. Тумановской и О. Тарасовым пьеса «Дачный тупик». Но эта пьеса, поднимающая большую и важную тему, к сожалению, недостаточно профессиональна.

Желание иметь в своем репертуаре только оригинальные и только «свои» пьесы можно, конечно, приветствовать. Но не обедняет ли себя театр? Может быть, появившись в его репертуаре классическая советская пьеса — и он познакомил бы нас с большой человеческой индивидуальностью, способной не к разрушению, а к созиданию?

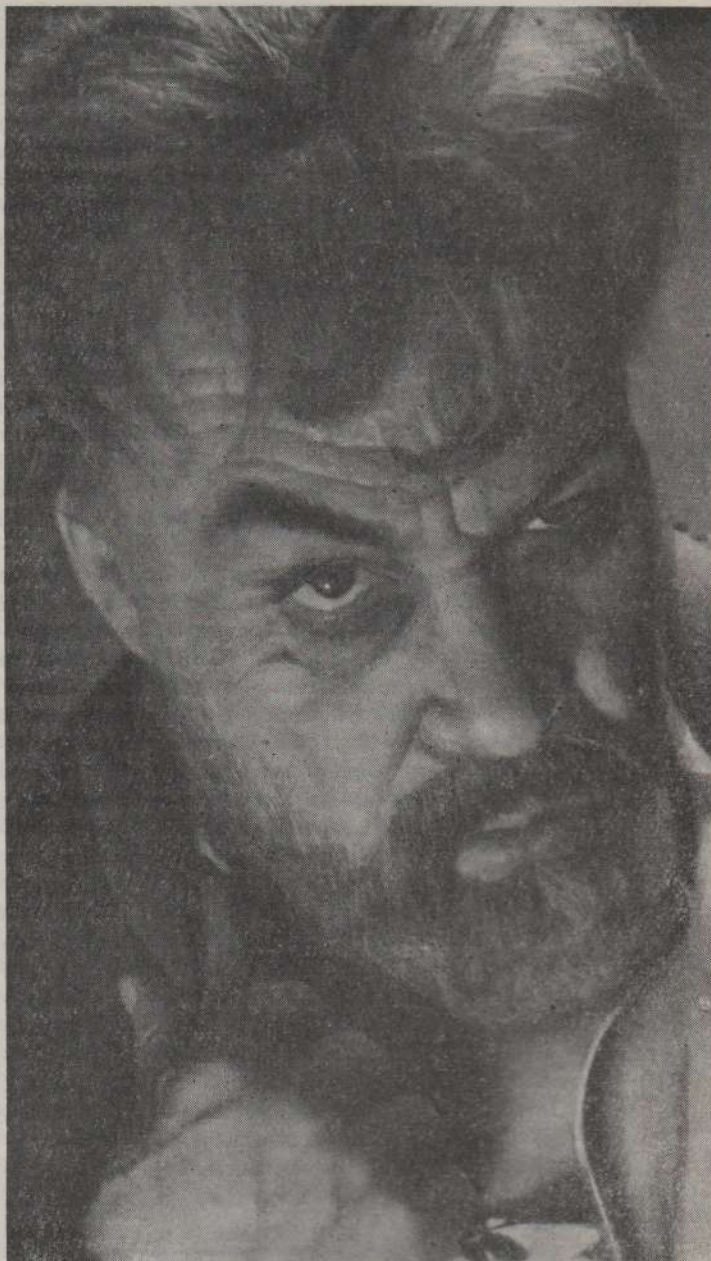
А пока не удивительно, что авторы «местных» пьес, а вместе с ними и театр оказались в невыгодном положении. Не удивительно, что центром гастролей стала классика, и в первую очередь «Ричард III» и «Мария Стюарт».

В том, что эти спектакли стоят рядом, нет ничего удивительного — они во многом перекликаются друг с другом. В обоих сталкиваются крупные, незаурядные человеческие натуры. В обоих эта незаурядность оказывается растраченной на бесплодную античеловеческую борьбу.

Оба спектакля говорят о бесконечной враждебности самовластья народным интересам.

И шекспировский и шиллеровский спектакли отличается четкая позиция их создателей — позиция художников-гуманистов, советских художников, умеющих прочесть пьесу, пьесу историческую, умными глазами человека сегодняшнего дня, прочесть и сказать свое пристрастное, заинтересованное слово. Наконец, в обоих спектаклях замечательные актерские работы.

На первый взгляд в лице Е. Фроловой — Елизаветы нет ничего примечательного. Разве что тяжелые веки, прикрывающие глаза королевы каждый раз, когда ей невыгодно, чтобы их выражение кто-нибудь видел, да сами глаза — колючие, как гвозди. Всю свою жизнь Елизавета — Фролова ненавидит Марию. И трудно вначале сказать, чего в этой ненависти больше — боязни, что уже вконец уничтоженная Мария свергнет ее все-таки с трона, или ревнивой женской злобы. После свидания двух королей можно, пожалуй, сказать, что женщина в Елизавете сильнее монархини.



Куйбышевский драматический театр имени М. Горького. «Егор Булычов и другие». Булычов — А. Демич

На лице Фроловой — Елизаветы злорадство и презрение, вся она как один острый угол, на который вот-вот напорется Мария. Но наконец гордая шотландская королева, с трудом сгибая негнувшиеся колени, опускается перед Елизаветой. Кажется, и камень бы дрогнул, кажется, и зверь бы прекратил эту унижительную сцену. Но Елизавета не дрогнула. Ни один

мускул на ее лице не стал мягче, ни на одно мгновение не разомкнулись ее крепко сжатые узкие губы.

Ей мало! Мария унижена как королева, но она все еще прекрасная женщина! И начинается новая игра. С каким невыразимым презрением, с каким ядом, растягивая слова, бросает Елизавета свои убийственные и отнюдь не царственные реплики. В этот миг королева Англии больше похожа на загордившуюся базарную торговку.

Елизавета доводит Марию до бешенства. И тут происходит неожиданное. Как только потерявшая страх и осторожность Мария становится снова сильной, Елизавета — Фролова вся внутренне сжимается. На какое-то мгновение она становится жалкой и униженной. В ее холодных маленьких глазах дрожит страх. Фролова безжалостно развенчивает свою героиню, и развенчивает прежде всего ее ненавистью к Марии. Ненависть — оружие слабых, и героиня Фроловой слаба.

Английскую королеву часто называют Ричардом в юбке. Е. Фролова как бы спорит с этим сравнением.

Умна ли ее королева? Значительна ли она как государственная личность? Нет. В своих злодействах Ричард гениален, Елизавета — ничтожна.

Елизавета хорошо понимает, что, убив Марию, она проиграла, что в глазах ее же придворных она превратилась в мыльный пузырь, но тем испуганнее она будет держаться за свой трон, тем изощреннее будет играть роль королевы, и горе тому, кто попытается отнять у нее эту роль!

□

Творческая смелость, широта и яркость сделали неоспоримым успех гастролей Куйбышевского театра.

Но когда этому талантливому коллективу изменяет чувство меры и вкус, многие их лучшие качества обращаются против них.

Вот два примера, и притом из лучшего их спектакля.

Во-первых, необходимо сообщить, что постановщик «Ричарда III» П. Монастырский выступает в спектакле не только в роли режиссера, но и в роли драматурга и соавтора Шекспира. Да, представьте себе, и соавтора.

Он дописывает в пьесе целую сцену на тему: «Народ безмолвствует». У Шекспира нет сцены, по-

добной знаменитой финальной сцене из пушкинского «Бориса Годунова». В Куйбышевском «Ричарде» такая сцена есть. Как и должно было случиться, выглядит она неубедительно. Современность, гражданская страстность звучания «Ричарда», естественно, не усилилась от введения так называемой «народной» сцены. Зато художественная целостность спектакля была поставлена под угрозу. Хорошо, что сцена оказалась короткой и больше уже П. Монастырский не пытался дописывать за Шекспира.

А вот пример явно безвкусной режиссерской детали. О ней хочется еще раз напомнить, несмотря на то, что во многих рецензиях «находка» П. Монастырского уже не раз осуждалась.

Когда после казни Кларенса Ричард появился в кроваво-красных сапогах, а за несколько минут до этого, после той же казни, на сцену стали просачиваться бутафорские кровавые потоки, показалось, что мы присутствуем не на умном, лаконично и современно решенном спектакле, поставленном в 1962 году, а на представлении другой эпохи и сделанном иным режиссером.

Строгий вкус — неотъемлемое качество большого художника. Уступка плохому вкусу — это не только кровь и костюм Ричарда, это и выдержанная в опереточном духе троица комических сенсоров из первого акта спектакля «Моя семья», это и разоблачающий себя с первой же минуты пустозвон и ловелас Олег из «Дачного тупика».

Это, конечно, не главное. Главное — то большое, что увидели и полюбили мы на спектаклях Куйбышевского театра.

В его многообразном и широком репертуаре оказалась своя последовательность, своя строгая логика, своя тема. Человек и его место в обществе, человек и время. Большие политические, моральные и этические проблемы жизни человека — вот что, пожалуй, больше всего интересует театр.

Доказав, что ему под силу Шекспир, театр сам себе поставил нелегкую задачу: поднять до уровня шекспировского и свои современные спектакли.

Мы ведь вправе мечтать, так давайте помечтаем, что этот будущий спектакль — сегодняшний, современный — будет звучать не слабее шекспировского...

Фото И. Александрова и З. Брайнина

В. Любимов

ДОБРЫ

В

«дин «классический»
тот момент только
же спектакль этот

В. Любимова

ДОБРЫЙ ЗНАК

В Рижском театре русской драмы мне удалось посмотреть три спектакля — два современных, один «классический». Под «классику» подходил в тот момент только «Сирано де Бержерак». К тому же спектакль этот только что был поставлен.

Удивительная пьеса — «Сирано де Бержерак»! Можно настроить себя скептически: не такая уж это высокая классика — Э. Ростан. И потом, не звучит ли пьеса вообще несколько старомодно — со своими стихотворными монологами и открытым выражением чувств, без всякого подтекста, не устарел ли перевод Т. Щепкиной-Куперник, в котором рифмуются «розы» и «грёзы» и много других «красивых» слов? Кроме того, вы, конечно, видели этот спектакль в разных театрах много раз, в том числе в хороших театрах и с хорошими актерами. Что же может быть нового в этом спектакле?

Но вот вы заняли кресло в зрительном зале, свет погас, открылся занавес.

И тогда вы понимаете, какой это настоящий большой театр — «Сирано де Бержерак», как блистательно написана трудная роль Сирано и как человечно содержание пьесы. Вас поражает тишина в зрительном зале и глаза молодых зрителей — в театре подавляющее число зрителей молодежь, — устремленные на сцену с таким напряженным вниманием и сочувствием, будто там происходят близкие всем нам события и действует герой — наш современник. Видимо, почти все зависит от того, каков он, главный персонаж героической комедии Э. Ростана, кто и как его исполняет.

В спектакле Рижского театра русской драмы роль Сирано играет артист А. Михайлов. Играет с большим темпераментом, талантливо, умно — это и решает судьбу спектакля.

Спектакль поставлен режиссером П. Хомским. Это последняя его постановка перед отъездом на работу в Ленинград (сейчас П. Хомский — главный режиссер театра имени Ленинского комсомола). Думается, что в работе этой заметны следы успешности — неточны решения отдельных эпизодов. Это особенно относится к самому началу спектакля, сценам войны, вообще ко всем массовым сценам. Но, как уже сказано, решает дело работа режиссера и актера над ролью Сирано.

Итак, начало спектакля.

На черном занавесе белыми буквами написан девиз Сирано:

«Свобода — вот мой меч,
А храбрость — мой султан».

Первые сцены настораживают, вызывают чувство недоверия — есть в них что-то бутафорски-недостовверное. Много людей, суета. Сцена на сцене и тут же условные «зрители». Впрочем, это редко удается вообще. Толстый Монфлери в пастушеском наряде и шляпе с розами начинает свою пасторальную тираду... Что-то не так.



Рижский театр русской драмы. «Сирано де Бержерак». Сирано де Бержерак — А. Михайлов, Роксана — А. Бровченко

Но вот из глубины зрительного зала раздается голос, запрещающий базарному шуту играть на подмостках театра. Человек в черном плаще, буднич- ный на фоне пестро одетых людей — таким понача- лу предстает Сирано в исполнении А. Михайлова. Первые фразы — как выпады рапиры в поединке. А противников столько, что для победы над ними не только герою пьесы, но, кажется, и актеру тре- буются и сила, и ум, и ловкость, и гибкость, и под- линная страсть, и горечь, и еще многие другие че- ловеческие качества.

Еще какое-то время держится недоверие. Язви- тельность Сирано в первых сценах кажется чрез- мерной, его поведение — излишне бреттерским. Ес- ли так пойдет дальше... Но артист как бы примери- вается, ищет и вот, выверив себя внутренним ка- мертоном, наконец находит тот настоящий, тот верный музыкальный ключ, в котором надо играть.

И образ Сирано целиком захватывает зрителей. Интересно и важно следить за тем, что будет с этим некрасивым, дерзким, беспокойным человеком. Каждый его поступок, каждое его душевное дви- жение и слово находят отклик в зале.

Сирано выгнал с подмостков бездарного Монфле- ри — он нетерпим к бездарности в искусстве. Сира- но бросает кошелек Бельрозу, чтоб оплатить несо- стоявшееся представление, хоть сам остался без гро- ша — он щедр и бескорыстен. Сирано произносит уничтожающую тираду в ответ на насмешливые слова Вальвера о его носе и тут же, во время дуэ- ли с Вальвером, на ходу сочиняет блестящую бал- ладу — он умен, остроумен, находчив. Сирано при- знается своему другу Ле-Бре в любви к Роксане, неожиданно для себя получает от нее приглашение на свидание, идет, полный надежд, и вдруг узнает, что она любит Кристиана, что она требует от Си- рано помощи и защиты молодого красавца, — какое разнообразие чувств во всех этих ситуациях вопло- щает А. Михайлов! Но вот еще испытание, на этот раз испытание гордости Сирано, экзамен на благо- родство, — юнец Кристиан издевается над носом Си- рано в присутствии гвардейцев-гасконцев, чье мне- ние так дорого Сирано. Все ждут его гнева и мще- ния, — а Сирано проявляет неожиданную доброту, сдержанность и мудрость.

Образ Сирано написан как бы по восходящей ли- нии, и именно так его играет А. Михайлов. Все боль- ше накапливается поступков, душевных движений, проявлений ума, доброты и храбрости Сирано, и все полнее и убедительнее раскрывает этот необычный, яркий характер А. Михайлов.

Сирано вступил в самую трудную борьбу — со своим собственным чувством, с самим собой. Он пи- шет за Кристиана письма, в которых покоряет Рок- сану блеском своего ума, силой страсти и нежно- сти. Покоряет не для себя — для Кристиана. От- лично проводит А. Михайлов сцену под балконом Роксаны, когда вдруг прорывается его насильствен- но укрощенная любовь, и он, отстранив Кристиана, пользуясь темнотой ночи, уже не подсказывает ему слова любви, а произносит их от своего имени.

Кристиан получает поцелуй Роксаны, который пред- назначается Сирано, и с Кристианом совершается обряд бракосочетания. Но Сирано, который и без того изнемог от своей двойной роли, предстоит тут же, без всякого перерыва, еще испытание: пока со- вершается обряд, нужно задержать де Гиша. Пусть под охраной верности и самопожертвования Роксана станет женой Кристиана. Это очень трудная сцена и по задаче, и по контрасту с предшествующей. Сирано рассказывает де Гишу о шести способах полета на луну — они невероятны, забавны, но есть в некоторых из этих способов острая и умная мысль.

Сирано оправд
начале пьесы:

В этой сцене
устал, как несоб
с плеч тяжкий
притворства и
Но нужно даль
ствана и покров
зирая над этой
лов дает обеща
опасностях вой
письма.

В Рижском те
рано де Бержер
ат кончается с
за Сирано раску



Рижский

Сирано оправдывает характеристику, данную ему в начале пьесы:

«Талантливый писатель,
И музыкант,
И физик,
И бреттер,
И ум его, как меч его, остер».

В этой сцене А. Михайлов показывает, как Сирано устал, как необходимо ему сейчас отдохнуть, снять с плеч тяжкий груз отвергнутой любви, невольного притворства и сознательного самопожертвования. Но нужно дальше играть роль друга Роксаны и Кристиана и покровителя их любви. Внутренне иронизируя над этой своей ролью, Сирано — А. Михайлов дает обещание Роксане охранять Кристиана в опасностях войны и заставлять чаще писать ей письма.

В Рижском театре русской драмы спектакль «Сирано де Бержерак» идет в трех действиях. Второй акт кончается сценами войны. Новые качества образа Сирано раскрывает драматург, и артист еще и

еще обогащает образ тонким истолкованием этих качеств.

Вот Сирано ободряет голодных гасконцев, упавших духом от долгих лишений, готовых капитулировать. Он веселит их шутками, пробуждает в каждом воспоминание о милой Гасконии. А с какой добротой и мягкостью он говорит умирающему Кристиану, который наконец понял, что получил любовь Роксаны обманом, — о том, что Роксана любит только его, Кристиана, и еще более сострадательно и мягко — Роксане о том, что не было на свете никого прекраснее и умнее Кристиана.

Конец второго действия. Еще одна грань образа Сирано. Сирано — патриот и мститель. Он бросается в гущу сражения, увлекая за собой гасконцев, не ведая страха, поражая врагов своей отвагой. Огромного напряжения нравственных и физических сил, подлинного мастерства, высокого профессионализма и темперамента требует от исполнителя роли Сирано это второе действие спектакля. Можно, не преувеличивая, сказать, что это серьезный экзамен на актерскую зрелость. А. Михайлов с честью его сдает.



Рижский театр русской драмы. «Коллеги». Максимов — З. Цибин, Карпов — А. Аугшкап

Наконец, последнее действие. Прошло пятнадцать лет. Оплакивая Кристиана, храня на сердце его предсмертное письмо, Роксана укрывается от светской жизни в монастыре. Она живет одиноко. И только каждую субботу к ней приходит ее кузен Сирано де Бержерак и рассказывает новости, которые случились за неделю. О нем известно, что он живет в бедности, но «в жизни избирал прямую лишь дорогу», что «жил, не кланяясь, он думал, что угодно, и действовал, как мыслил он, — свободно».

Сегодня суббота. Сирано смертельно ранен предательским ударом. Сочтены минуты его жизни. Но, верный своей любви и долгу, собрав последние силы, Сирано приходит, как всегда, чтоб быть «газетой», чтоб не нарушать привычки любимой женщины, чтобы развлечь Роксану.

Как удивительно проводит эту последнюю сцену с Роксаной А. Михайлов! Рядом с Сирано стоит смерть. Силы его слабеют, изменяет память, но до самого конца не изменяет ему характер, исполненный мужества, долга, доброты, благородства. А. Михайлов играет так, как будто тяжело ранен он сам. С необыкновенным самообладанием рассказывает он новости Роксане, делая паузы, борясь со смертной истомой, не желая встревожить любимую. Зрительный зал, затаив дыхание, следит за этой борьбой мужества и достоинства человека со смертью.

Последняя вспышка любви Сирано к Роксане. Какой она силы и блеска! Сирано читает предсмертное письмо Кристиана, то, которое он сам написал за своего счастливого соперника, и которое Роксана пятнадцать лет носила на своем сердце. «Настал последний час. Зашла моя звезда... Смерть ждет меня». Читает наизусть. И, наконец, Роксана понимает, что Сирано любил ее и что она сама любила его. Но и перед лицом смерти Сирано не хочет этого утешения. Ему важно оставить непоколебленной ту прежнюю любовь Роксаны к Кристиану. Он отказывается и от своей любви, но как отказывается: «Любовь моя! Я не любил тебя!» Вспоминает, что не досказал всех новостей этой недели. Еще одна, последняя новость этого последнего дня недели. Актер произносит ее особенно отчетливо: «В субботу, сентября шестнадцатого дня, поэт де Бержерак убит рукой злодея». Режиссер и актер последовательны в своем мужественном решении — ни тени сентиментальности, даже в самых трогательных сценах.

Досказаны все новости. Прочитано письмо. И когда смерть подходит вплотную, вот она, кажется, видишь ее, — Сирано вступает в свой последний бой. И, пожалуй, это самое сильное место в спектакле. В полубреду он вспоминает своих соратников-гасконцев:

«Да, мы гвардейцы и гасконцы,
Мы дети южной стороны;
Росли на воле мы, на солнце...»

Мысль его путается. Смерть подошла вплотную.

«Лицом к лицу я встречусь с нею,
Со шпагою в руке...»

Сирано обнажает свою шпагу в последний раз. Противник невидим, но это — последняя схватка не с призраками, а с реальными врагами. С теми старыми неистребимыми врагами, которых так ненавидел Сирано, с которыми боролся всю жизнь. Ложь, предрассудки, подлость, глупость — Сирано поражает их точными ударами своей шпаги. Он встречает смерть бойцом и победителем — и сзади него, как бы помогая ему в этом бою, встают его верные друзья, погибшие в сражениях друзья-гасконцы. Все освещено багровым светом. Смерть. Сирано вырвал шпагу. Но остается стоять, живой и бессмертный, как и его гасконцы.

Отличный финал — лучший момент режиссерского решения — апофеоз героя и артиста.

Можно отметить добрым словом исполнителей ролей: Роксаны — А. Бровченко, Кристиана — А. Аугш-капа, де Гиша — Б. Дзерук, Рагно — Г. Тимофеева. Но интерес к спектаклю и его незаурядный успех обусловлены в первую очередь исполнением главной роли. А. Михайлов является не только героем спектакля, как и полагается в героической комедии Э. Ростана, но и душой спектакля, его атмосферой, страстью.

□

Есть что-то общее в двух других постановках Рижского театра русской драмы — «Голубая рапсодия» Н. Погодина и «Коллеги» В. Аксенова и Ю. Стабаваго. Может быть, это ощущение похоже-сти возникает оттого, что оба спектакля поставлены одним режиссером — О. Лебедевым, или оттого, что обе пьесы о молодых людях наших дней и главные роли в спектаклях играют одни и те же исполнители.

И о пьесе Н. Погодина «Голубая рапсодия», и о постановках этой пьесы в ряде театров писалось не раз. Зритель не обязан знать о том, что начало биографий героев пьесы, начало их любовных историй ведет к предшествующей пьесе Н. Погодина «Маленькая студентка». Зритель смотрит спектакль, где для него все ново, все открытие. На сцене четыре молодые супружеские пары, у которых никак не налаживается семейное счастье, а у одной разладилось совсем.

Семеро из восьми молодоженов вроде бы и интеллигентны, и честны, и симпатичны, и понимают, что к чему, отчего же так не заладились у них любовь и брак? Вот наиболее интересная пара — мо-



лодой ученый Из- уехали в Сибирь- спективы ученого, вываает от скуки, одиночества, от- Вроде бы и мно- они незначитель- преодолемы. Бы- макароны на втор- жало времени. К- Изана, который, ведь ему прочат- больше жалеешь- дное, наиболее ум- совсем потеряли д- А что случилось- сложились характера- лзий пьесы остав- людей настоящей- жениться. Нет у- терпения, стойкост- друг друга. Доволь- справедливая мысл- И как это ни п- ра, поставленная д- комические, все- в Вавочка. Философия пьесы «Голубая рапсодия» А пока смотришь



Рижский театр русской драмы. «Голубая рапсодия». Сцена из спектакля

лодой ученый Иван Каплин и его жена Зина. Они уехали в Сибирь, все прочат Ивану большие перспективы ученого, Зина тоже так считает. Но она изнывает от скуки, от быта, от невнимания мужа, от одиночества, от того, что заброшена работа. Вроде бы и много невзгод, но, если вдуматься, — они незначительны, неглубоки и в общем вполне преодолимы. Быт? Вчерашний суп и пригоревшие макароны на второе — на такой обед тратится очень мало времени. Когда происходит эта сцена обеда Ивана, который, надо полагать, много работает — ведь ему прочат будущее крупного ученого, — то больше жалеешь этого Ивана, чем Зину. Отчего двое, наиболее умных и интересных человека в пьесе совсем потеряли душевный контакт?

А что случилось у Жени Салазкина и Сани? Не сошлись характерами? От всех драматических коллизий пьесы остается впечатление, что не было у людей настоящей любви, просто они поспешили пожениться. Нет у людей крупных характеров, нет терпения, стойкости, умения прощать и понимать друг друга. Довольно грустная и, в общем, не очень справедливая мысль о жизни.

И как это ни парадоксально, но единственная пара, поставленная драматургом в обстоятельства трагикомические, все же любит. Это Томаз Чебукиани и Вавочка.

Философия пьесы неглубока. Поэтому спектакль «Голубая рапсодия» ненадолго остается в памяти. А пока смотришь на этих незадачливых молодых

людей на сцене, хочется спросить их — почему они такие неустроенные, неумелые, близорукие, почему каждый из них предъявляет столько претензий к другому и так нетребователен к себе, напомнить им, что они давно уже не малые ребята, а вполне взрослые люди...

Молодые актеры Р. Солнцева (Зина), В. Цибин (Иван Каплин), Е. Крылова (Саня), М. Лебедев (Женя Салазкин), Б. Никифоров (Томаз Чебукиани), М. Подгурская (Вавочка) и другие играют легко, весело, наполняя действие молодым задором, юмором. Да и сами ситуации часто вызывают смех в зрительном зале. Спектакль талантливо оформлен художником Ю. Феоктистовым. Высокие легкие ширмы раздвигаются без усилия, скупые детали дают возможность быстро менять места действия, нет назойливого, раздражающего «модерна» на даче у преуспевающих Укроповых.

Спектакль «Коллеги» — взволнованнее, тревожнее, интереснее. Молодые зрители воспринимают его с живым участием, судьба трех молодых врачей, вчерашних студентов, их характеры и дружба сродни многим молодым людям, сидящим в зале.

Вероятно, интересу к спектаклю «Коллеги» способствует и популярность повести В. Аксенова. Но инсценировка заметно ниже прозаического произведения. Потеряно не только большое дыхание повести, присутствие в ней автора, как одного из главных, хоть и неназванных героев, обеднены характеры трех молодых врачей, не доведены до логического

конца судьбы. Так, например, совсем повисает в воздухе и начисто забывается уже в середине пьесы и сама Вера Веселина, и все, что происходит с ней. Вроде и была любовь к ней у Владислава Карпова, были «роковые» переживания у Алексея Максимова, были метания Веры между этими двумя и мужем-доцентом. Но все это так просто и быстро забывается авторами и никак не отыгрывается актерами. Было — и нет. Прimitивно-традиционен лесоруб Федор Бугров, совсем неинтересен и, пожалуй, не нужен и в пьесе и в спектакле морской врач Капелькин, с большими потерями переходит из повести в пьесу Инна Голубева.

Но и при этих недочетах инсценировки спектакль «Коллеги» несет в себе настроение тревожных поисков, молодой светлой романтики. Актеры М. Лебедев (Александр Зеленин), В. Цибин (Алексей Максимов), А. Аугшкап (Владислав Карпов) с увлечением создают образы трех молодых врачей, верных друзей, людей энергичных, целеустремленных и чистых. С легкостью, обаянием и настоящим артистизмом играет А. Аугшкап Владислава Карпова. Гитара, тон остряка, бездумность — это внешнее, а внутри — глубокий характер, мужественный, способный к большой дружбе. Сложная задача стоит перед исполнителем роли Алексея Максимова В. Цибиним. Ирония и скепсис, которыми наделен Алексей в начале пьесы, его трудная любовь к Вере — все это во второй половине пьесы не получает развития. Но мы видим его умным, волевым, собранным и верим в эти качества его характера, особенно к финалу спектакля, в эпизоде борьбы за жизнь Саши Зеленина. И, наконец, сам Александр Зеленин, в сущности, главный герой пьесы «Коллеги». Его решительность в выборе места работы, вера в свои силы и в людей, энтузиазм, оптимизм, открытое и временами декларативное высказывание своих жизненных и философских позиций могут стать почвой для создания образа несколько ходульного, примитивно-положительного.

Артист М. Лебедев избегает этой опасности. Его Зеленин горяч, прямодушен, деятелен — это живой характер молодого человека наших дней.

В эпизодических ролях обращают на себя внимание два исполнителя: артист Н. Барабанов, играющий роль старого врача, начальника медуправления пароходства, и знакомый нам по исполнению роли Сирано артист А. Михайлов в роли Егорова, председателя Круглогорского поселкового совета. Н. Барабанов в образе старого врача удивительно правдив и достоверен. Это человек долга прежде всего, но человек думающий, сердечный, честный. Жаль, что роль председателя поселкового совета Егорова занимает мало места в пьесе и спектакле. Ветеран Отечественной войны, человек большой души и государственного мышления, Егоров — настоящий хозяин жизни, он видит перспективы Круглогорска и для этого живет и работает. А. Михайлов наполняет скупо написанный образ Егорова живым теплом, умной сдержанностью и силой. Артист еще раз убеждает в многогранности своего дарования.

Спектакль современен по обстановке, атмосфере, образам людей, о которых он рассказывает. Есть, правда, в некоторых эпизодах небольшой налет сентиментальности и литературных реминисценций (Клондайк, Джек Лондон и пр.). Но это, по-видимому, диктуется материалом инсценировки.

□

Итак, три спектакля Рижского театра русской драмы. Они говорят о жизнеспособности коллектива, о хорошей культуре, добротной серьезной режиссуре. У Рижского театра русской драмы, по-видимому, много друзей среди зрителей-рижан. Все три спектакля шли при полном зрительном зале, внимательном и доброжелательном. Среди зрителей много молодежи — добрый знак.

Н. Давыд

СОРО

«ПОЧ

Т
смотря детских
нерской организа

Н. Давыдова

СОРОК ТЫСЯЧ «ПОЧЕМУ?»

В этом году в Москве проходил третий — заключительный — тур Всесоюзного смотра детских театров, посвященный 40-летию пионерской организации имени В. И. Ленина.

В «Положении о смотре» цели и задачи этого мероприятия формулировались так: «Содействовать дальнейшему улучшению работы театров для детей по коммунистическому воспитанию подрастающего поколения, практическому проведению в жизнь исторических решений XXII съезда КПСС; способствовать обновлению и улучшению репертуара театральных коллективов; созданию новых пьес и спектаклей, особенно для детей младшего и среднего возраста; повышению их идейно-художественного качества».

Российская Федерация была представлена труппами Москвы, Ленинграда, Саратова, Новосибирска, Горького. Свои лучшие спектакли привезли театры Украины и Белоруссии, Грузии и Азербайджана, Латвии и Армении.

Тридцать два театра юного зрителя сегодня в стране. Право участвовать в заключительном показе получили двенадцать. По ним судили и обо всех остальных. Судили о современном состоянии искусства детского театра вообще. О трупповских завоеваниях и о трупповских потерях. О том, что радует и что тревожит. О тенденциях верных и опасных.

□

По-видимому, многие уже обратили внимание на то, что в последние годы героями целого ряда произведений для взрослых — причем, удачных произведений — оказывался ребенок. Или подросток. Или юноша, только вступающий «в большую жизнь». Во всяком случае, не сам взрослый.

В критике — литературной и театральной — уже есть объяснение этому обстоятельству: детская (или юношеская) психика является своеобразной призмой, сквозь которую каждое событие можно увидеть гораздо крупнее, ярче, резче. И — порой — даже глубже.

Ну а почему детская психика обладает такими особенностями? Потому, что у ребенка более богатое и живое воображение? Да, отчасти. Потому, что дети свободны от целого ряда «примирающих» и «приспосабливающих» привычек? Тоже верно. Потому, что у детей более короткий путь от слова к делу, ибо он менее опосредствован рефлексией? И против этого трудно возразить.

Однако именно из всего этого вытекает одна особенность детского мировосприятия, на которую часто указывают как на интересный факт, но, к сожалению, не делают всех вытекающих из него выводов. Эта особенность — умение ребенка задавать вопросы. Умение, которое в зрелом возрасте сохраняют только немногие.

Детское «почему?» полно огромного смысла. С этим «почему?» ребенок входит в бесконечность

нечно же, давным-давно решены окончательно и бесповоротно.

Так возникают пьесы «Упрямые лучи» А. Татарского (Ленинградский тюз) и «На границе» В. Белозерова (Белорусский тюз), в которых все поверхностно, все заранее предreshено и с самого начала уже дан ответ.

Мы почему-то привыкли снисходительно относиться к таким пьесам на сценах тюзов. Мол, для среднего школьного возраста так мало пишут — отчего же не поставить и не очень художественную пьесу! Тем более, что в ней и сюжет есть, и действие динамичное, и стреляют часто...

Нашлась даже обтекаемая формула для такого рода драматургии: «жанр требует схематизма».

Здесь, конечно, есть доля истины: и пьес для ребят среднего возраста чрезвычайно мало, и жанр требует жертв, но...

Но давайте представим себе на минутку, будто на наш смотр в Кремлевский театр пришел писатель с редким и счастливым талантом быть абсолютно детским — Аркадий Гайдар. Он сел где-то в темноте партера, среди вихрастых ребячьих голов и смотрит на сцену взглядом ясным и внимательным — так же, как смотрят на сцену сидящие рядом с ним дети. И, должно быть, вот именно под этим беспощадным и доброжелательным взглядом станет совершенно очевидной для каждого бесплодность и вредность попыток идти в детскую драматургию с заранее данными формулами.

С общими истинами, взятыми без всякой потуги опереть их на ребячий опыт, на знаменитые ребячьи «почему?»

...И станет совершенно ясно, что суррогат — это суррогат, и никакими особенностями жанра нельзя этот суррогат оправдывать. И что, если детский театр совсем по-настоящему посвятил себя детям, тому, чтобы вести их по жизни, направлять, открывать им мир — театр не имеет права быть снисходительным в выборе пьесы для постановки.

Разумеется, Гайдары — явление редчайшее. И даже автора «Друга моего, Кольки!» детский театр сегодня отыскал не сразу. Но мы ведем разговор сейчас даже не о степени талантливости тех или иных драматургов, работающих в детском театре. Наша речь — о главной тенденции тюзов. О том, стоит ли сегодня в театрах для детей на повестке дня важнейшая задача — быть действительно, подлинно детскими, или исчезла даже и попытка решать ее?..

Мы не случайно бьем тревогу и снова и снова ставим вопросы, которые вроде бы уже «отзвенели» сорок лет назад, когда только еще создавались, начинались в стране тюзы. Смотр — это осмысление пройденного и выверка курса.

□

...Белорусский тюз показал на нынешнем смотре бессмертное творение Гоголя — комедию «Ревизор». Спектакль поставлен добротнo и основательно. Режиссеры постановки Л. Мозолеvская и А. Бирюкова сделали очень много, чтобы «Ревизор» Белорусского тюза был не хуже любого хорошего «Ревизора» во «взрослом» театре.

Декорации, в точности соответствующие декорациям постановок того времени, когда «Ревизор» показывали современникам Гоголя. Костюмы, в которых каждая рюшечка и каждый отворотик канонизированы, кажутся списанными из учебника по истории русского театра. А главное — исторически достоверное актерское решение гоголевского «Ревизора».

Но все-таки в спектакле не оказалось самого важного для произведения искусства. Не оказалось того, что, собственно, и выводит искусство за пределы будничности, делает его «пиром мастерства», художественным открытием. От мизансцены к мизансцене, от действия к действию росло одно и то же тоскливое ощущение: в этом спектакле и режиссерам, и актерам все поразительно ясно и понятно. Аж зло берет — как все разложено по полочкам! Как все хрестоматийно-точно и rispetабельно. А ведь когда-то «Ревизор» был потрясающим открытием, откровением для всего русского общества! А ведь когда-то «Ревизор» разворачивал перед публикой целое гнездо насущнейших проблем.

Могут возразить, правда, что сейчас не XIX век, и проблемы сегодня — совсем иные. Но, как бы мы ни относились к степени актуальности вопросов, поднятых гоголевским «Ревизором», одно совершенно очевидно: для тех, кому был адресован спектакль, для ребят, эти вопросы далеко не решены.

Для школьников «Ревизор» — не иллюстрация к учебнику истории литературы, где заботливые авторы все решили за детей простой ссылкой на «крепостное право», «самодержавную Россию», а повод для размышления над многочисленными «почему?», без личного, их собственного разрешения которых невозможна дальнейшая ориентация подростков в жизни.

Если бы Белорусский тюз, ставя для детей «Ревизора», постарался уловить все (или хотя бы часть!) необходимые «почему?», возникающие у школьника при первой встрече с этим гениальным творением, многое в спектакле, вероятно, оказалось бы иным — не таким, как в тридцати трех других «взрослых» театрах. И отношение юного зрителя к такому спектаклю не было бы похоже на отношение ученика к учителю, который объясняет что-то, по-видимому, очень нужное, но, к сожалению, не очень интересное.

Азербайджанский тюз показал спектакль «Комсомольская поэма» Искандера Чжошгуна по мотивам поэмы Самеда Вургуна. И здесь все внимание театра — на то, чтобы быть «не хуже взрослого». И при всем профессиональном мастерстве исполнителей — ни тени действительной попытки увидеть события пьесы глазами ребенка, пропустить героические дела и мечты первых комсомольцев Азербайджана через призму детского восприятия.

И может быть, именно потому, что на смотре отчетливо проявилась опасная тенденция некоторых детских театров отказываться от «детской специфики» или истолковывать ее облегченно, так радостно видеть даже пусть еще и не абсолютно победоносные, пусть чуть заметные, но все же упорно и стремительно пробивающиеся ростки настоящего детского в детском театре — ростки гайдаровского.

...Два мальчугана ночью во время грозы отбились от отряда и заблудились в горах. Зигзаги пылающих молний с размаху врезаются в вершины, и гром оглашает небо и горы. Где лагерь? Какая из тропинок выведет ребят к людям?

Гарник падает и ломает ногу. В черноте ночи Ашоту мерещатся волчьи глаза. Не помня себя от страха, мальчишка бросается бежать, оставив в лесу друга.

А наутро весь пионерский лагерь отвернулся от Ашота. Почему? Разве он такой уж преступник? Кому из людей не бывало страшно? Ашоту кажется, что товарищи, бойкотировавшие его, несправедливы. Во всяком случае, не такой уж тяжкий он совершил проступок, чтобы из-за него лишиться права выступить на сборе с докладом о пионере — герое Валентине Котике!

И тогда пионер — герой Великой Отечественной войны Валя Котик — сходит на время со своего гранитного пьедестала, чтобы повести Ашота за собой через годы, события и расстояния — прямо в 1941-й на Украину.

Постановщики пьесы «Ночное чудо» в Ереванском тюзе и драматург Г. Ягджан не заискивают перед ребятами, не сюсюкают. Они стараются говорить с мальчиками и девочками, сидящими в зале, честно и мужественно об очень важном и значительном. О том, что нельзя прощать ни себе, ни другим даже маленьких подлостей. О том, что героизм не приходит вдруг, а воспитывается изо дня в день. Драматург взялся за трудное дело. Ведь для ребенка потрясающе важно, будет ли ему дано действительное решение волнующей его проблемы, или только отписка — звонкая общая фраза.

Если «отписка», то, стало быть, ответа на одно из тысяч «почему?» не последовало, и одна из дверей в «мир взрослых», перед которой остановился ребенок, не открылась ему. Маленький человек не от-

крыл для себя и не воспроизвел ту этическую норму, с которой он столкнулся. Она не стала его живой нравственностью, сердечным убеждением, определяющим его поведение. Она осталась для него отвлеченной моральной догмой. А он оказался, следовательно, много беднее, чем мог бы быть. Беднее и инфантильнее. Ибо в его право на серьезное решение проблемы не поверили.

...Фашисты хозяйничают в Шепетовке, в доме Вали Котика. Полиция приводят к Котикам нового жильца — переводчика немецкого генерала Ворбса. Переводчик хочет подружиться с Валей и протягивает ему руку. «Валька, не подавай руки изменнику!» — не выдержав, кричит герою войны сегодняшней пионер Ашот.

Он насильно врывается в действие то там, то здесь, потому что совершенно невозможно оставаться равнодушным, сторонним наблюдателем, потому что события и годы, по которым проводит Ашота Валя Котик, достигают подлинно трагедийного накала.

Это построение пьесы и спектакля (постановка Р. Капляяна и А. Агасяна) — хотя оно и не отличается оригинальностью — позволяет театру повести разговор с детьми на очень серьезной интонации. Причем эта серьезность отнюдь не делает происходящее в пьесе менее захватывающим. Скорее наоборот: пьеса перестает захватывать именно тогда, когда избранный автором драматургический прием приобретает, так сказать, самостоятельное значение, ибо как раз здесь возникает впечатление несерьезности, облегченности в художественной трактовке проблем, затронутых в пьесе.

Когда же обнаруживается, что командир партизанского отряда Одуха оказывается одновременно (в воображении Ашота) начальником пионерского лагеря товарищем Лоренцином, возникают весьма существенные смещения в художественной ткани пьесы. А когда в конце второго акта Ашот начинает одновременно общаться и с Одухой-Одухой и с Одухой-Лоренцином, происходит совершеннейшая художественная мешанина, отдаленно напоминающая ночной кошмар, и в этой паутине запутываются важные и серьезные тенденции пьесы Г. Ягджана.

Изменив художественному такту, автор пьесы изменяет и тому замыслу, который в первой половине пьесы получил в достаточной мере стройное и последовательное развитие.

Очень интересно показалась на смотре постановочная группа спектакля «Все это не так просто» в Латвийском театре юного зрителя (режиссер А. Лынь). Можно упрекать этот спектакль в некоторой монотонности, в скованности всей постановки избранной литературной и сценической формой, но в одном нельзя отказать коллективу: в стремлении

говорить с ре...
взволнованно, в
лай то-то, то-т
как бы вместе
весь путь ошиб
ных убеждений
впервые в жизни
«любовь».

Московский
организации
в двух частях
С. Гребенников
родной целью:
шек-зрителей на
чтобы пионеры
де, в любом сел
гим ребятам идт

Именно это
чало, ярко выра
молодых авторов
режиссуру Москв

Действительно,
ного плаката чре
там. И можно то
рам пришла в
для детей свое

увлекательный, п
Лучшие режис
тюз на постанов
все возможные ср
разительности (а
песню, свет, поло
исполнителей со з

Получился спе
целенаправленны
заполнил сегодня

Но вот беда: и
тургические прие
тюзами и постано
подлинного худож
Почему? Потому
и решает театр
взрослых для дете
авторами. Так им
театром. И потому
шее на сцене, — ве
авторов и театра,
новленное «сюжети
что в этом спекта
за ребят на проба

А жаль! Замысе

□

Итак, проблема р
мых тревожных и с

говорить с ребятами-зрителями искренне и очень взволнованно, не сбиваясь на готовую формулу «делай то-то, то-то... не делай того-то». Театр хочет как бы вместе со своими юными зрителями пройти весь путь ошибок, раздумий и сердцем выстраданных убеждений Зайки Лезгиной, столкнувшейся впервые в жизни с непонятным и огромным словом «любовь».

Московский тюз поставил к юбилею пионерской организации имени Ленина спектакль-обозрение в двух частях «Загорается маяк». Авторы пьесы С. Гребенников и Н. Добронравов задались благородной целью: средствами театра поднять ребятшек-зрителей на большое и нужное дело — добиться, чтобы пионеры зажгли свои «маяки» в любом городе, в любом селе. И чтобы эти маяки помогли другим ребятам идти правильным курсом.

Именно это агитационное, пропагандистское начало, ярко выраженное даже в первых набросках молодых авторов пьесы, и привлекло, по-видимому, режиссуру Московского тюза.

Действительно, сама по себе форма художественного плаката чрезвычайно близка и доступна ребятам. И можно только радоваться, что театру и авторам пришла в голову счастливая мысль — создать для детей своеобразный спектакль-плакат, яркий, увлекательный, праздничный и очень поучительный.

Лучшие режиссерские и актерские силы бросил тюз на постановку «Маяков». Призвал на помощь все возможные средства театральной, зрелищной выразительности (а театр умеет делать это!): музыку, песню, свет, полотнища кумача, наконец, «единение» исполнителей со зрительным залом.

Получился спектакль-призыв. Политически точный, целенаправленный, обращенный прямо к тем, кто заполнил сегодня ряды партера.

Но вот беда: и форма найдена удачная, и драматургические приемы вроде бы не «замусолены» тюзами и постановочная часть на высоте, а все-таки подлинного художественного открытия не произошло! Почему? Потому что те проблемы, которые ставит и решает театр своим «Маяком», — это проблемы взрослых для детей. Так, по-взрослому, они увидены авторами. Так ими сформулированы. Так показаны театром. И потому впечатление, что все происходящее на сцене, — не впервые увиденное, не открытие авторов и театра, а стертая обобщенная, чуть подновленная «сиюминутными» приметам. И кажется, что в этом спектакле исполнители не открывают глаза ребят на проблему, а просто «играют» в нее.

А жаль! Замысел у театра был верный и нужный!

□

Итак, проблема ребячьего «почему?» — одна из самых тревожных и самых актуальных проблем сегодняшнего детского театра.

Актуальность ее вызвана не тем, что раньше эта проблема никогда в тюз не ставилась (ставилась, да еще и решалась!), а тем, что, по сути дела, только теперь общий уровень всех детских театров поднят столь высоко, что можно и должно вести разговор об искусстве детского театра по самому большому счету. И только по большому счету.

Но проблема ребячьего «почему?» имеет в театре много граней. Вот некоторые из них — те, что на смотре детских театров обнаружались особенно четко.

Белинский как-то сказал: «Для детей предметы те же, что и для взрослых; только излагать их надо сообразно с детским пониманием».

Замечательно верная мысль!

И нет сегодня такого тюза, который бы не стремился играть и ставить свои спектакли «сообразно с детским пониманием». Все стоят на позициях этой «сообразности», и никто не против!

И тем не менее нет более неясного и запутанного вопроса, чем вопрос об этой самой «сообразности».

В спектакле две актрисы-травести играют двух подростков. Одного зовут Никита, другого — Марысь. Никита — тот, что в очках. У него за поясом книжка. Он говорит очень тихим голосом и все время мечтательно смотрит вдаль. И так все три действия. Это — чтобы ребятшки-зрители понимали и помнили, что перед ними тихоня (тихий голос), мечтатель (мечтательный взор) и книжник (книга за поясом). Чтобы, так сказать, не напрягали мозгов и не утруждали себя выяснением особенностей личности Никиты. С Марысьем — аналогичное. Во-первых, он непрерывно сучит ногами и пытается куда-то бежать. Знай сразу, юный зритель, что перед тобой человек порывистый и непостоянный. Затем он все время подтягивает сползающие брюки. Как известно, в практике тюзов, этот ритуал неизменно символизирует разбитной мальчишеский характер. Каждую свободную от текста минуту Марысь шмыгает носом, что должно означать те же разбитные качества — плюс «пролетарское происхождение»...

Видимо, и театр, и исполнительницы, и режиссер этого спектакля В. Потехин («На границе» В. Белозерова, Белорусский тюз) убеждены, что они доносят до зрителя «предметы», затронутые в пьесе, именно «сообразно с детским пониманием».

Ведь они же так старались быть подступнее!

А вот постановка Саратовского тюза — спектакль-сказка «Перстенек» К. Паустовского. Постановщик Ю. Киселев затрачивает грандиозные усилия, чтобы ничего не опростить, ничего не сделать «не как в жизни».

...Воет за заснеженным оконцем ветер. Кашляет на печке простуженный дед Никита. Девочка с бе-

ленькими косичками уговаривает его: «Попей чайку, дедушка, — авось полегчает». Тоненько-тоненько поет самовар, тлеют в самоваре красные уголечки. А когда Варюша открывает краник, слышно, как по дну чашки звенит струйка кипятка...

С первой же минуты спектакль забирает нас в плен удивительной атмосферой уюта, чистоты, трогательности, поэтичности быта.

Но сказка развивается. Неторопливо, раздумчиво. Картина сменяет другую. По-прежнему режиссер, художник, актеры любовно обыгрывают и показывают нам, зрителям, каждую мелочь, каждую маломальски стоящую деталь. Вот сержант Кутыркин пришел с мороза в сельпо — и смотрите, как совсем взаправду замерзли у него руки: что бы он ни говорил, чего бы ни делал, а сам все руки греет, все пальцы разминает... Вот продавец Леденцов узнал, что дедушка Никита совсем плох, разнервничался, засуетился, стал переставлять товары на витрине: банка с леденцами, банка с махоркой, баранки, чашки, ленты, селедка, сметы...

Но почему-то не радует больше это абсолютное правдоподобие. Ну да, очень похоже на жизнь!.. Так похоже, что порой забудешь, что ты в театре. И уж совсем непременно забудешь, что — на сказке. Ведь об этом забыл театр.

Персонажи и образы действительно сказочные в этом спектакле выглядят «чужеродными телами». Они будто бы случайно сюда попали: Проходящая девушка-Весна сошла с подмостков оперного театра, мужички-лесовички — из балета пришли...

И разрушилось очарование. И пропало из этого хорошего спектакля самое драгоценное — поэтическая интонация. За деревьями потерялся лес. За мелким правдоподобием скрылась большая правда вымысла.

Работа Киевского тюза «Герои не умирают» страдает тем же недостатком: навязчивым стремлением все растолковать, абсолютно все разъяснить своим маленьким зрителям. И это сыграло со спектаклем злую шутку: режиссер Н. Ерецкий и актеры изо всех сил, во что бы то ни стало стараются играть «сообразно с детским пониманием», а дети (вот неблагодарные!) остаются равнодушными к этим усилиям.

...И начинает казаться, что некоторые, даже очень сильные и талантливые тюзовские коллективы блуждают в поисках этого самого «детского понимания» почти в потемках. Во всяком случае, ищут его не всегда там, где оно хоронится. Как в детской игре: «холодно... тепло... горячо!.. тепло... совсем холодно...»

Почему-то среди деятелей детских театров бытует убеждение, что ребячья способность воображения,

способность к восприятию сценической условности — гораздо меньше, чем способность взрослых.

На самом же деле — совсем наоборот!

Детское воображение неизмеримо более смелое, подвижное и широкое, чем воображение взрослых. Что нужно им для того, чтобы начать фантазировать? Ровным счетом ничего, кроме желанья увидеть все так, как будто...

...Веснушчатая девочка в голубом платье стучит палкой в пол: «Тук-тук! Сейчас я как будто доктор. Здравствуйте! Кто у вас болен?» На лице у нее строгость и деловитость. Не глядя, девочка как будто доктор сует руки под воображаемый кран и прикладывает палку (теперь это как будто фонендоскоп) к спинке как будто ребенка: вдох-выдох... вдох-выдох... «Все ясно! У мальчика ангина. Надо поставить клизму».

Спектакль Центрального детского театра «Цветик-семицветик» рассчитан на потрясающую талантливость детской фантазии, детского воображения. Коллектив артистов и режиссер А. Эфрос открыто и недвусмысленно заявляют всем строем, всем пафосом этой постановки: мы исходим из того, что все нормальные дети — гениальны в своей способности воображения, в своей продуктивной фантазии. И в этом театр совершенно прав. Прав он и в своем стремлении не лишать детей этой их природной гениальности: актеры и режиссер просто «попросились к ребятам в игру». И их приняли. А чего ж не принять, если театр с самого начала согласился на главное условие всякой хорошей игры: поверил во все ребячьи как будто!

Разумеется, ничего этого вовсе не было бы, если бы сам коллектив в работе над спектаклем не «выжал» бы из себя весь труд и пот, и раздумья, и нервы, на какие только способны люди. И можно представить себе, сколь нелегкая это работа — подниматься до уровня гениального зрителя.

Нелегкая. Но до чего же благодарная! И теперь — только разрабатывая эту нащупанную уже золотую жилу. Да, дело обстоит именно так: ведь театру удалось напасть на след того, что является этим самым мистическим «детским пониманием».

Итак, дети могут принять любую условность. В сотню раз более условную условность, чем та, которую способны воспринять взрослые.

Но спектакль доказывает и другое: всякая условность, предложенная детям, должна иметь точную и непреложную опору в самом действии. Непременно! Иначе — любой, даже очень смелый и яркий бросок в ассоциации зарывается, как вода в песок, и исчезает из поля зрения детей.

Что означают Волшебницы сестрички в спектакле? Они раскрывают и закрывают книги с картинками, молча появляются и исчезают наподобие «цан-

ни» в старинных
смотрят на
мешаются?!

Радостный,
чае еще оди
гиванием со
ми. Пьеса-ска
нет-нет да и
смеха на ба
да и ютеши
с ней, то и д
кое-что для
деле, юмор п
работниц, «ух
Брижиточки
сован совсем
суждения про
даже, о чем,

Обычно про
делает то или
вызывает в тюз
чется верить,
в детском теа
нять возможно
форм, тех или
из этого этало
«спускаться» в

Залог тому-
равли» (автор
молодым талан
в содружестве
чинским и Ю.

...Небо синее
кого японской
согрет дыхание
ставить под ла
сфера счастья,
ный зал.

Небо багрово
ни, и на фреск
ве молящие, п
человеческие р
трагедия Хиро

ни» в старинном театре. А ребята в зрительном зале смотрят на них отчужденно и с досадой: и чего мешаются?!

Радостный, щедрый, талантливый спектакль огорчает еще одним непростительным грехом — перемигиванием со взрослыми во время разговора с детьми. Пьеса-сказка В. Катаева, адресованная детям, нет-нет да и сорвется с чистого и звонкого ребячьего смеха на басовитое хихиканье взрослого. Нет-нет, да и потешит себя автор: моя, мол, сказка, что хочу с ней, то и делаю. Могу, например, вставить в нее кое-что для своих взрослых приятелей. В самом деле, юмор по поводу нянь «с пропиской и без», работниц «уходящих и приходящих», по поводу Брижиточки «одевающейся и раздевающейся» адресован совсем не детям, а взрослым. Детей эти рассуждения просто не касаются, они не понимают даже, о чем, собственно, идет здесь речь.

Обычно происходит так: сначала взрослый театр делает то или иное открытие, а затем оно перекочевывает в тюз и преподносится детям. Но очень хочется верить, что скоро будет наоборот: сначала в детском театре режиссеры и актеры будут выяснять возможности тех или иных художественных форм, тех или иных условностей, а затем — исходя из этого эталона — художественные открытия будут «спускаться» во взрослый театр.

Залог тому — спектакль Грузинского тюза «Журавли» (автор пьесы В. Гоголашвили), поставленный молодым талантливым режиссером А. Гамсахурдия в содружестве с художниками А. Кочакидзе, Л. Слочинским и Ю. Чикваидзе.

...Небо синее-синее, и изображение какого-то яркого японского цветка на фреске — и зритель уже согрет дыханием благодной весны, и хочется подставить под ласковые лучи солнца ладони, и атмосфера счастья, чистоты, покоя пронизывает зрительный зал.

Небо багрово-красное, в неистовых бликах пламени, и на фреске — запрокинутые в отчаянном порыве молящие, проклинаящие, взывающие о помощи человеческие руки, — и перед зрителем зловещая трагедия Хиросимы. Страшная, немислимая траге-

дия сотен тысяч людей становится «весомой, грубой, зримой», врывается в наше сердце, в наше сознание, в нашу жизнь.

Огромный эмоциональный накал спектакля, безграничная скорбь и мудрость, заложенные в нем, гнев и страсть, рвущиеся наружу, — все это делает чудо: непостижимая даже для взрослого проблема «водородного гриба» становится для ребятшек, сидящих в зале, ясной, как азбука. И постигают эту проблему они не только головой, но и сердцем. Постигают на всю жизнь. Такой это спектакль, что его не забудешь. А значит, они знают, как им бороться с «водородным грибом», как вести себя в жизни...

□

Мы часто говорим о том, что дети — наше будущее, им жить при коммунизме. Но чтобы это утверждение перестало быть общей фразой в искусстве, мы должны поверить, что наши дети — талантливее нас. Если бы каждое новое поколение не было талантливее предшествовавшего, прогресс бы не состоялся. Мы должны поверить, что в наших детях заложены и раскрываются такие возможности, которыми сами мы — увы! — не обладаем.

Нельзя рассматривать ребенка как уменьшенную копию взрослого, или — что еще хуже — как «недоразвитого взрослого». Подчас правильнее была бы диаметрально противоположная формула, что взрослый — это ставший односторонним ребенок (ведь дети развиваются широко, многогранно, а уж потом становятся узкими специалистами). Впрочем, и сам взрослый, по мерке которого мы мерим развитие ребенка, тоже не стоит на месте. Завтра мы будем не те, что были сегодня. И если в качестве идеала мы предложим ребенку сегодняшнего взрослого, мы обречем ребенка на то, что называется отставанием от жизни.

Идеал сегодняшнего молодого поколения — впереди нас, в коммунизме. И искусство для детей, как никакое другое, должно быть ориентировано на коммунистический идеал. На всесторонне развитого коммунистического человека.



Спустя несколько лет оказалось, что многие спектакли помнятся плохо. Лучше помнятся декорации. А главное — какой-то декоративный и оформительский дар, который живет и в театре, и в людях, и просто сам по себе.

Об этом я и хочу рассказать.

Так получилось, что театр, бродивший веками по большим дорогам и площадям, оказался ограниченным несколькими метрами сценической площадки. Современному театру на сцене тесно — у Охлопкова действие переносится прямо в зал, а в театре Виллара актеры выходят на открытую площадку древнего коллизея. Старые камни, трава и небо превращаются в предметы искусства, а зрительным залом становится огромный цирк, способный вместить несметное количество народа.

Может быть, поэтому декоративное мастерство, лежащее вне театра, стало приближаться к решениям чисто театральным, а театральная декорация ищет неожиданных находок в областях далеких от театра?

□

В зрительном зале пусто. Сцена тоже пуста, если не считать плотной зернистой ткани, двух скамей на растопыренных крепких ногах и красного глиняного светильника в углу. Но покой и тревога охватывают одновременно, словно со служебного входа вошел прямо в Элладу, не бутафорскую — настоящую. Мир греков был построен из простых стройматериалов. Пористый камень, грубая ткань, красная глина, намытая с речного обрыва, виноградные ветки, которые оплетали строения и потом легли в основу архитектурных узоров, — эти материалы история отметила высшей пробой.

Но этот древний мир воспроизводился современными средствами.

Современность была во всем: в пристальном внимании к невидимым тяжам, которые связывают древние корни искусства с современными формами и линиями; в фактуре, проработанной и подчеркнутой; в понимании сценического пространства.

Пространство было открытым, без стен и потолков. Его не ограничивал даже метраж сцены, будто существовал некий заговор между декорацией и залом: не подымать вопрос о пределах пространства.

Это был спектакль «Эзоп» в эстонском городе Пярну, поставленный и оформленный Хейки Харава. Театр только что кончил сезон, и рабочие пришли убирать декорации. Сейчас все сложат в ящики, улягутся туда и тяжелые эзоповские тоги, пережавленные на плече круглой античной пряжкой. (В эстонских раскопках находят остатки одежды, застегнутых похожими пряжками. Они же сегодня — модные броши, их рекламируют журналы и книжки под названием: «Одевайтесь со вкусом».)

Завтра театр покидает Пярну — светлый город на побережье. В этом городе у самого моря стоит стеклянное современное здание, конструкция его такая легкая и логически-спокойная, будто дом никак не ограничен от мира. Стеклянные стены растворяются в сумерках. Красные и черные фонари

И. Уварова

ЛЮДИ И КРАСКИ

Мне удалось ездить по городам и деревням страны почти столько, сколько хотелось бы. Так или иначе путешествия были связаны с театром. Поэтому те места, где театра вообще не было, тоже казались связанными со сценой.

ки, пробиты
мо в сером
комнаты и

Дальше по
белого песк
кие, под вы
лодному бал
холод и вет
В комнатах
ренных проч
лампа, пох

В этом та
ся: стиль со
дился на бе
под высокой
здесь для т
пространств
светлее и бо

Современн
было открыт
бель, сукна,
наружу! И
в себе древ
ность.

Дома сейча
стрые легки
рать спектак
щий и жизнь
конах — цвет
похожи на те
тивное иску
город.

А в театре
ском молодде
Н. Алентьев
таклю А. Мир
нарисовать го
рый занавес
скребов. Но, п
звал его, гор
ловий. Его пр
В результате
навес полыхал
мел джазом.

Спектаклю пр
шней темп,
вились и поста
тя, конечно, зр
захватил занав
ного оформлен

Город — при
и перекрестко
тел оставаясь
ценным. Он по
откровению.

М. Улановски
ловск). На сцен
швы между ст
лом, они расхи
Пол тоже рас
Сцена вокруг
тания помещени
осколки, но тут
тивном ряду. Э
города, которая
построек и угр

Город на сцен
многих подобн

ки, пробитые светящимися отверстиями, висят прямо в сером небе, а холодные звезды вливаются в комнаты и дрожат на стеклянных столиках.

Дальше по берегу, за линиями чисто вымытого белого песка — рыбацкие дома, крепкие, маленькие, под высокими крышами, настезь открытые холодному балтийскому солнцу. Эти дома фильтруют холод и ветер, пропуская в комнату только свет. В комнатах — легкие желтые скамьи на расстопыренных прочных ножках, глиняные чаши и медная лампа, похожая на светильник.

В этом такая первородность, что начинает казаться: стиль современного прикладного искусства родился на берегу Балтийского моря, в таком доме под высокой острой крышей. Пространство? Стены здесь для того, чтобы создать уют и покой, но пространства не ограничивают, дом кажется выше, светлее и больше, чем на самом деле.

Современная декорация тоже любит, чтобы все было открыто, поэтому она убирает со сцены мебель, сукна, стены и двери — все нараспашку, все наружу! И «Эзоп» в Пярну таинственно соединил в себе древнюю Элладу, Эстонию и современность.

Дома сейчас часто строят так, будто пишут быстрые легкие декорации, в которых хотят разыграть спектакль жизнерадостный, жизнеутверждающий и жизнелюбивый. Окна во всю стену. На балконах — цветные щиты. Даже современные лампы похожи на театральную арматуру. Кажется, декоративное искусство прочно входит в современный город.

А в театре город пришел на сцену. В кишиневском молодежном театре «Лучеферул» художник Н. Алентев размышлял над декорацией к спектаклю А. Миродана «Знаменитый 702-й». Он решил нарисовать город прямо на занавесе. Скромный серый занавес в клетку, за клетками — пучок небоскребов. Но, полав на сцену там, где драматург не звал его, город тотчас потребовал творческих условий. Его пришлось осветить, озвучить, «дотянуть». В результате спектакль начинается с занавеса: занавес полыхал рекламами, вспыхивал огнями, гремел джазом. И это — перед началом спектакля! Спектаклю пришлось взять с места в карьер быстрый темп, и действие завертелось так, что дивились и постановщики, и актеры, и зрители. Хотя, конечно, зрителям было невдомек, какую власть захватил занавес — простой компонент декоративного оформления.

Город — прискучивший ворох стен, пыльных окон и перекрестков — вдруг взбунтовался. Он не захотел оставаться неприметным, привычным, незамеченным. Он потребовал, чтобы ему удивлялись как откровению.

М. Улановский оформлял «Четвертый» (Свердловск). На сцене — здание. Но художник разорвал швы между стенами, разогнул их под тупым углом, они расходятся кверху широким раструбом. Пол тоже расщеплен на две клетчатые площадки. Сцена вокруг бесприютна и пуста. Привычные очертания помещения распались, как калейдоскопные осколки, но тут же соединились в новом ассоциативном ряду. Это — поиски архитектурной формулы города, которая сможет передать ритм городских построек и угрюмость глухих стен.

Город на сцене — это лишь один пример в цепи многих подобных поисков. Художник ищет путей,

чтобы заявить о своем праве самостоятельно продумать то, что придумано автором и режиссером.

Это новая тенденция последних лет, но если вы заводите этот разговор, у вас наверняка находится добрый знакомый, который тотчас возражает:

— Новое? Это — новое? Да такое новое уже было в 1906 году, и в 1925, и в 1927, и много раньше. Я назову вам десяток художников, которые уже рисовали город на сцене. В 1906 году, например...

И он приводит полезный пример, доказывающий, что город уже рисовали.

Но это не доказательство того, что оформление Улановского, например, не ново! Оно заново скоординировано в сегодняшнем времени, оно связано с этим новым временем, связано с новыми событиями, с новыми людьми, с характером того же нашего знакомого, наконец, который, кстати сказать, немало изменился с 1927 года. Сегодня он — современник иных процессов. А так же иных театральных художников.

Сегодня все новое, что появляется в театре, начинается с декораций. Но все старое дольше застревает тоже в декорации. И это понятно, потому что новые театральные процессы связаны с убыстренным сценическим временем, со сгущенным темпом, с мгновенной сменой сцен и неожиданными психологическими ходами, которые требуют несколько иной обстановки для актера, непохожей на ту, в которой он у себя дома пьет чай после спектакля. И тут вспоминаются город и театр, очень похожие друг на друга по своему облику.

...Морозы, и людей на улице почти не видно. Но зато видны колонны, всюду — колонны, кажется, город заселен ими. Ими обросли дома, они обступили подъезды, вцепились во фронтоны. Театр, конечно, тоже весь в колоннах. В театре работает опытный старый художник. Я смотрю его эскизы — это добротные, надежные интерьеры к Островскому, к Тургеневу, к современным пьесам. Интерьеры проработаны ревниво-правильно и безупречно с архитектурной точки зрения. Хорошие эскизы хорошего художника и хорошего архитектора. Манера несовременна, но для этого театра подходит: действие развивается медленно, вяло, и сцена обрастает закоулками, шкафами, стульями, окнами и, конечно, колоннами.

— Как же вы ставили Когоута?

— А плохо, если говорить правду. Чего-то у нас не получилось. Спектакль прошел раз пять, и сняли.

— А когда поставят Шекспира, что вы сделаете?

— Да, скорее всего, Шекспира мы ставить не будем.

Но потом нехотя достает откуда-то пожелтевшую фотографию — эскиз «Гамлета». И если бы не старая фотография, можно подумать, что нарисовано это сегодня, для самого современного театра.

На пустой сцене — серебряный ромбический пандус. В вершине ромба — тяжелый каменный крест.

Этот Гамлет не прятался за пузатые колонны. Он был современен и не боялся стоять на сцене, не защищенной декорацией.

Сцена была тревожно пуста, как городская площадь ночью, а пандус холоден и беспощаден, как лобное место. Все это с самого начала обрекало спектакль на трагическую развязку, и тем труд-

нее и значительнее становилась задача актера — Гамлета.

Случилось так, что замысел этот художник когда-то очень любил, но не осуществил по разным причинам. А насколько современнее эта пожелтевшая фотография того, что он рисует и строит сегодня! Художник разволновался. Он молча убрал эскизы особняков, и дворянских гнезд, и коммунальных квартир, и директорских кабинетов. Он сложил за диван десятки потолков, дюжины окон и целые охапки колонн. Он спрятал куда-то подалеже пожелтевшую фотографию «Гамлета».

Говорить почему-то становится не о чем. И я уйду.

Вечер. В морозе стынют низкие густые дымы. Людей на улице нет. Только толпы и пары колонн розовеют в темноте улиц. Ну что же, в век открытых просторов интерьеров, крепких, несущих плоскостей, стеклянных домов и декоративной росписи, может быть, не так уж плохо увидеть иногда этот розовый памятник времени, которое было насыщено колоннами так густо, что среди них запутались и пропали пути многих современных художников, в том числе и театральных...

□

...Дома стояли прямо на улице, высокие, строгие, закутанные до самых бровей в черные кружева. Было нечто испанское в их сухой аскетичной грации, неприступное, непроницаемое. Их тайна была особой породы — от нее веяло такой иссушенной древностью — древностью мумий, не знающих распада, — и таким грозным величием, что разгадки не хотелось.

Это были трехэтажные сибирские дома, обшитые деревянной резьбой — от острого конька крыши до каменного основания. Отчетлив каждый орнамент, тонко вырезаны прозрачные зубцы, стрельчатые надбровья окон, густо затканы кружевом карнизы. А цвет — настоявшийся гущенный сок векового дерева, мягкий и черный, как омут, подернутый сединой. В Испании нет домов в деревянной резьбе. Но если бы меня спросили: где это может быть — голубое небо, белый тополиный пух и высокие дома, до самых окон закутанные в древнюю чернь деревянных кружев, а за тусклыми окнами — пурпурные и фиолетовые цветы в горшках, обернутых серебряной бумагой, — я сказала бы, что это может быть скорее всего в Испании. В таких декорациях, в таких красках нужно оставить Дон-Жуана — «От Севильи до Гренады...».

Для сибиряка это не комплимент. Сибиряк справедливо полагает, что любая Испания — не чета Иркутску. Он никогда не упустит случая обронить:

— А по количеству солнечных дней Иркутск равен Риму...

Но однажды Черных Дуэний постигла беда. Между прочим, это совпало с тем временем, когда под Братском обнаружили наскальные рисунки, и археологи и художники устремились туда — узнать, перерисовать, сохранить то, что завтра затопит вода Братской ГЭС. Одновременно часть старых иркутских домов с резьбой снесли, а часть отремонтировали: покрасили кружева белой масляной краской.

Так погибли Черные Дуэнии. Их уничтожили вместе с деревянными тротуарами, прогнившими

заборами и грязными пустырями. И хотя поступательный импульс истории работал против них, я вспоминаю о них с большой скорбью. Они были хороши, они были искусством, они были трудом и любовью, творением человеческих рук — эти черные современницы декабристов, польских ссыльных ученых, золотопромышленников и каторжан...

...В Иркутском театре ставили «Добряков» Л. Зорина. Это был хороший спектакль. Ставил его режиссер Е. Табачников. Он не требовал от художника больших высот, тем более — местного колорита. Но известную высоту художник Шеметов все-таки одолел: перед декорациями висело полотно, с боков зарисованное голубыми силуэтами города, а в центре была прорезана огромная лупа, затянута марлей. Сквозь увеличительное стекло лупы режиссер показывал героям — мелкое насекомое, которое при увеличении кажется крупным и значительным. А без лупы — только насекомое. Но самое ничтожное насекомое может быть баццллоносителем. В спектакле на это намекали — бережно, чтобы не нарушить веселого очарования водевиля.

Но потом открывались интерьеры невыразимо скучные. Нудные, сизые стены, и мебель в парусиновых чехлах, и унылые полки профессорского кабинета. Как все это было скучно оформлено! До сих пор помню, что скучно. Актерам приходилось лишь силой мастерства и обаянием таланта продираться сквозь эту будничную серость. Подобно актерам в театре «Глобус», им приходилось воссоздавать обстановку самим. И, право, жаль, что для этого не было подходящих условий — чистой и пустой сцены.

Безграмотный проходимец проник в незлобливое царство науки. Ученые не поняли, что он проходимец. Он защитил диссертацию, женился на даме-философе, сидит в кабинете тестя-профессора, правит рукописи своих незадачливых коллег и поет тихонько, но с удовольствием, мягко выговаривая:

Дайте в руки мне гармонию,
Золотые планки...

Актер создавал вокруг себя обстановку смешную, нелепую, неожиданную, полную придумок и находок. Ну, предположим, вокруг такого Кабачкова могли стоять мраморные нимфы. Может, он собственноручно покрасил их масляной краской, а может, оставил так. Куда ни ткнешься — всюду нимфы. Или полка, разбухшая и раздувающаяся от книг, подавившаяся книгами. Ну, словом, нечто смешное, откровенно бутафорское (водевиль все-таки!). В действительности актер сидел у подножья скучных библиотечных полок, за фанерным профессорским столом, в непридуманном интерьере и пел: «Дайте в руки мне гармонию...».

Может быть, претензии мои к театральному художнику несправедливы. Но в этом в равной мере повинны Иркутск и иркутяне. Они дали приезжему право спрашивать с Иркутска много и ждать необыкновенного. Действительно, спектакль был очень хорош. Декорации же были обычны.

К театру можно было идти двумя улицами. Одна — комфортабельная, центральная, с гастрономами, тентами, с кульками макарон в витринах, с брошками, блестящими, как нефть, зубными щетками и расческами. Другая улица еще ждала своего часа, она была тиха и застенчива. Тут были только

булочные. В ял старинный, как двор садить по кра горошек, а длинную и мя Иркутяне расс теперь больш там сторож Б даже божился ку, легкомысл берегу и волн ные, как трав Тут каждый, дил руками, со ненной правде

Нет, конечно художника не воречили тому

Кругом стоя

— Я уезжал далеко от Мо ли не хуже. А сразу же дал тать можно. И Здесь за пятн было в много

— Почему?

— Тут Сибир том, просто не ней все твои маленькими, та кажутся, они т штабе с окру других местах ьвершено косм

Начинался ва кат. На берегу шек. Из густой лов торчал худ башке. Неудоб палитру, он пр масляные пят ли глаза по за палитра. На ка пет, одна баржа берегу.

Кругом сто лиловая. Грома наверное, не у землей. Малино го цвета, каког щели гранитной ника на закате ских росписей, ском. Ничто не цвет. Гуннам бы этих мест на З го цвета, воспал и мудрого. Муч жала вокруг.

Мне показал рубашке. Больш реждении и наз нала его по кол серой. Запомни Слюдянку — мал мадных мрамор ли белый и бле

булочные. В конце этой улицы, возле театра, стоял старинный дом с деревянным балконом, резным, как дворцовая решетка. Кто-то догадался посадить по краю балкона не настурции и даже не горошек, а простую ярко-зеленую траву, такую длинную и мягкую, будто ее только что причесали. Иркутяне рассказывали, что недалеко от города, где теперь большой завод, стояла мельница и жил там сторож Богданыч. Он любил рассказывать и даже божился, что видел русалку, смешливую девушку, легкомысленную до невозможности. «Сидит на берегу и волосы чешет, и смеется, а волосы зеленые, как трава. И гребень здоровый, во какой». Тут каждый, кто пересказывал Богданыча, разводил руками, согласно своему представлению о жизненной правде.

Нет, конечно, упреки в адрес театрального художника необоснованны. Но декорации его противоречили тому, что творилось кругом.

Кругом стояла Сибирь.

— Я уезжал отсюда, устраивался на работу недалеко от Москвы, и, между прочим условия были не хуже. Может быть, даже лучше. Две роли сразу же дали такие, о которых всю жизнь мечтать можно. И приняли тепло, в газете написали. Здесь за пятнадцать лет четыре строчки только и было в многотиражке. Но все-таки вернулся сюда.

— Почему?

— Тут Сибирь, понимаете? Такая природа кругом, просто невероятно огромная, по сравнению с ней все твои неприятности и все интриги кажутся маленькими, такими микроскопическими. То есть не кажутся, они такие и есть, если соотносить в масштабе с окружающей природой. Ну, конечно, в других местах тоже есть природа, но здесь она совершенно космическая. Понимаете?

Начинался вечер. Над Ангарой разливался закат. На берегу стояла терпеливая толпа мальчишек. Из густой и светлой поросли мальчишских голов торчал художник в салатной трикотажной рубашке. Неудобно держа в одной руке холст и палитру, он проворно наносил на картон толстые масляные пятна. Мальчишки, тяжело дыша, гоняли глаза по замкнутому кругу: палитра — картон — палитра. На картоне получался серый берег, паркет, одна баржа, один плот и два штабеля досок на берегу.

Кругом стояла Сибирь — розовая, малиновая, лиловая. Громадное нежное небо, какого нигде, наверное, не увидишь, подымалось над суровой землей. Малиновый иван-чай необычного сибирского цвета, какого нигде больше нет, вырывался из щели гранитной набережной. Это был цвет репейника на закате, древних бурятских одежд, китайских росписей, развороченной земли под Братском. Ничто не выражает Востока лучше, чем этот цвет. Гуннам был прямой смысл идти откуда-то из этих мест на Запад, на Рим — под знаменем такого цвета, воспаленного и бесстрастного, варварского и мудрого. Мучительно невоплощенная Сибирь лежала вокруг.

Мне показалось, я узнала художника в салатной рубашке. Большая его картина висела в одном учреждении и называлась «Байкал. Слюдянка». Я узнала его по колориту и по привычке видеть Сибирь серой. Запомнилась картина потому, что я знаю Слюдянку — маленький поселок у подножья громадных мраморных гор. Мрамор в горах добывали белый и бледно-зеленый, оплетенный фиолето-

выми венами. Горы уходили подножьем в Байкал — кроткое голубое озеро, у которого нет дна. Совсем нет. До сих пор не нашли. В теплой слюдянской долине вызревают маленькие золотистые яблоки. По вечерам на фиолетовом небе черно прорисованы короткие ветки сосен.

Мы возвращались с берега Байкала с Клавой — сторожем паровозного депо. Последний луч упал в какой-то крытый двор, поросший мхом. Одна стена дворика была выкрашена красной краской, густой, спокойной и очень яркой. Луч чиркнул об нее, и она вспыхнула. Пожарный отблеск заплясал на пороге и перекинулся на Клаву. Лицо ее бледно-желтое, как японский фарфор, было раскосо, и тонкие брови под тупым углом уходили вверх, к вискам. Но из глубины этого азиатского бесстрастия вдруг проступало капризное европейское лицо родового польского портрета, где все черты скупы и густо собраны в рисунок красивый, но мелкий. Клава была родом из той деревни, куда в средние века бежали мятежные монголы, а потом туда же ссылали польских повстанцев. Она стояла, обхватив маленькими темными руками мокрое весло. На руке, ниже локтя, было написано лиловое слово «Вася».

...Художник в салатной рубашке в полотне «Слюдянка» нарисовал берег, две баржи, два плота, один штабель досок. Все было правильно, но — обычно, скучно. Слюдянка же была необыкновенной.

Впрочем, потом выяснилось, что это был другой мастер, совсем не тот, кто писал «Берег Ангары». Но это уже ничего не меняло. Для меня, по крайней мере. Потому что как раз тогда мне встретились картины художника, который нарисовал Сибирь так, что это была действительно Сибирь. Так, будто ему поручили нарисовать декорации к талантливой драматической постановке — «Сибирь».

Это был врожденный театральный художник, который никогда не рисовал для театра. Его звали Алексей Жибинов.

Сейчас его картины лежат в запаснике Иркутского музея. Мне удалось увидеть немного в доме его жены. Об одной картине нужно рассказать.

Это было утро. Сначала видна была земля и небо. Луга лежали в росе, скованные ранним холодом. Первой просыпалась река — она уже пришла в движение и чуть блестела вдаль.

Потом сквозь утренний холодный туман начинало проступать розовое тепло, оно заливало утро, и все вместе становилось цветом первой сирени, когда вот-вот откроются бледные крестовины цветов. Потом выяснилось, что трава и земля состоят из тонко и подробно написанных травинок, стеблей, листьев и мокрых ромашечных звезд. У красноватой земли сплетались в клубки тонкие корни, между ними кишели большие и маленькие жуки, шевеля чуткими усами.

Картина разматывалась, как клубок. Вдруг началось небо, тоже наполненное жизнью. Нежные, как медузы, парашюты плыли в раскрытом небе, и вдруг вы лицом к лицу сталкивались с женщиной. Она шла по лугу, не приминая травы, в бледном сиреновом платье, волосы ее были подстрижены коротко, она улыбалась.

Все здесь напоминало 30-е годы: не распустившиеся парашюты, угловаты движения женщины, и дымча-

тым утренним холодом скована вся картина. Под туманом нерасцветшего в полную силу колорита кипела жизнь. И хотя она кипит вот так миллиарды лет, она увидена здесь впервые.

Картина была сродни мускулистой упругости Дейнеки; персидскому ковру, густо затканному тонким и подробным орнаментом; наконец, что-то роднило ее с Рублевым: композиция, видение перспективы. Здесь сочеталось дерзкое, угловатое начало нашего века с мудрой созерцательностью Востока, который умеет чувствовать сегодняшний день и никогда не теряет соотношения с тем, что происходит всегда. В жибиновских картинах закипало драматическое действие. Он хотел передать движение, вывести живопись из рамок статичности...

В 40-е годы к этой попытке отнеслись сурово. Никто не обвинял скульптора Пигмалиона в механицизме, когда он мечтал пробудить подлинный живой трепет в своей скульптуре. Но поиски Жибинова признали чуждыми. Его назвали формалистом, механицистом, другими словами, которые приходили в Иркутск с большим опозданием. Был момент, когда он поверил, что он такой, каким его тогда называли. Он любил искусство и справедливо полагал, что таких художников не должно быть. Потом выяснилось, что это положение ошибочно, что всего этого не было, и все наоборот. Но это уже ничего не меняло. Для Жибинова, по крайней мере.

Жибинов был хорошим художником, он владел совсем по-своему формой образа — пластичностью, фактурой, цветом. И неизменно везде стояла лилово-розовая или пепельно-багровая Сибирь — громадная декорация, в которой развертывалось действие его картин. Декорация врожденного театрального художника, которому по плечу было бы работать в театре не меньше Колизея в том же самом Риме, который по количеству солнечных дней равен Иркутску.

□

...«Опыт доказывает, что бога нет». Объявление об опыте висит на разбухшем мохнатом столбе.

От слякоти объявление тоже разбухло, но прочесть можно. Поэтому жители села Поворино спешат в школу, где покажут опыт, а я отправляюсь к учительнице химии, которая этот опыт проводит. Муж ее — учитель рисования, и я прошу показать рисунки ребят.

— Какие там рисунки, — махнул рукой учитель. — Орнаменты рисуем.

— Какие?

— Ну, обыкновенные. Я им рисую квадрат, в квадрате крест-накрест линии, располагай там, чего хочешь. Только чтобы был орнамент. Вот, смотрите.

— Неплохо. Но сковано все как-то.

Тут он побелел, даже глаза побелели.

— Глушь тут, понимаете? Сейчас вон в Борисоглебске один художник картину Шишкина перерисовал, и ему за это семь тысяч заплатили. Да я за такие деньги знаете как перерисую? Я во время войны портрет Сталина рисовал на 10 метров, по клеткам. А теперь учителем в деревне работаю. Культурному человеку рассказать стыдно, что они понимать могут? Свет — рефлекс — полутень? Анекдот!

Его жена позвала меня. Мы вышли, и она сказала, что человек он хороший, но нервный.

Опыт, который мы пришли посмотреть, доказывался с помощью химии и глиняного вулкана. Вулкан стоял на столе, в его недрах шла реакция, формула которой была записана тут же мелом на доске. Когда вулкан извергся, члены химкружка разломали его палкой — никакого бога там не было. Там была ядовито-зеленая лужица.

Все это почему-то заставило вспомнить средневековую мистерию, которая хотела доказать публике наличие загадки — бога. Здесь же все начиналось с конца — с разгадки.

Сквозь ряды зрителей протиснулась женщина и сказала:

— Вы бы дали мне этого зеленого, я бы им хату покрасила.

Для окраски хат в этих местах пользуются аптечной зеленкой. Пузырек такой зеленки опрокидывается в ведро белил. Стены получают прочистительные. На стене — букет красных роз из толстой лоснящейся стружки, а на ковре над постелью, застланной лоскутным одеялом, — пара оранжевых тигров. Попривыкнув, начинаешь задавать вопросы, и из ответов явствует, что этого чудовищного цветового буйства и разбоя население дома просто не замечает.

Во второй половине дня показывают прошлогоднюю постановку. Комната тут изображена при помощи стола и стульев. Но в постановке полагалось еще и поле и лес. Этого совсем изображать не стали — не умели. Играть не умели тоже. Чувствуя, что все не удалось, драмкружок бормочет невнятно:

— Извините. Как можем. По-нашему, по-сельскому.

Говорю нечто неопределенное:

— Да нет, что вы. В меру ваших возможностей. Бывает...

Тут в правлении зажигают свет, и уборщица Феня хлопает тряпкой по полу.

— Пора вам кончать, сейчас хор соберется, — говорит она угрюмо и отжимает тряпку в кадку с армой, состоящей из трех гигантских, как уши слона, листьев. Арма — Фенина гордость. Вторая ее гордость — хор. Домыв полы, она уходит переодеться.

Хор состоит из поворинских старух. Они собираются вечерами. Темноликая Настя, которая была председателем до войны, играет на баяне. Старухи поют громко и нестройно. Им очень нравится собираться вечерами и петь. Сегодня они обещали вытащить со дна сундуков старые наряды, сшитые ими в девичестве, лет пятьдесят назад. Они идут на спевку, чавкая сапогами и высоко подбрав длинные подошвы. Слякотным вечером по свежавымытым полам правления проходит история, этнография, цвет чистый и глубокий, артистичная пластика формы.

Первой шла женщина в темно-зеленых атласных одеждах, отороченных темно-зеленой, но бархатной лентой. Свет упруго и блестяще отскакивал от скользкого атласа, но вкрадчивый бархат тут же поглощал этот блеск. Цвет и свет жили и умирали в этом зеленом наряде, замкнутом, как отдельный мир. Черный, тонкого сукна передник был прошит бархатной лентой, а голову туго обхватывал нежно-розовый атласный платок с бахромой густой и длинной, как ковыль.

Следом цвета спелых льяных фламандских платков под три...

А после — бирюзовая ласка сюда желтизна и орнаменты. Ли Зиной, всех и т. ст. старухи гоним да побыстрей лучны, и с жалались дружили в деши И сами кри...

— Выйдите травы, тра... Сейчас уже рубашки, да А если пл... тогда цвето... ходячий. А да и прикр... ют. Да сто...

Они пели голосами, с им они гор... живали на... ловства.

Сок подо... шах, светл... жа, красны... ют коров, — гармонии, и великие худ...

Случилось трав и поле... это рыжим... приплетавш... та, которая... сегодня зап... за край тиг...

Годы был... Не до цвет... воринские... жами, небо... но-красным... прилагалось... нично, как...

По област... ют дома н... тельный кин... худфонды. Эрмитаж и... ниями крас... искусствове... кто не знае...

И куда н... на Север, в... деревню и... красоты и...

Кто-то по... Поворино, ... самодельн... тельность ... Старух под...

Следом выплывало узкое домотканое одеяние цвета спелой сливы, перетянутое в талии голубым льняным фартуком, оно завершалось накрахмаленным платком цвета свежего теса — стройная башня под треугольной маленькой крышей.

А после — грубошерстная малиновая юбка и кофта — бирюзовая, морская. Смело и грубо вводилась сюда чернь суконного передника, старинная желтизна кашемировой шали с киноварной осыпью орнамента. Хозяйку этого матиссовского наряда звали Зиной. Лет пятьдесят назад она была младше всех и так и осталась послушной Зиной. Другие старухи говорили: «Зина, сбегай-ка за Петровной, да побыстрее». Но все они были дружны и неразлучны, и сейчас, когда годы подходили к концу, жались друг к другу еще крепче и ближе. Наряды шли в девичестве сами. Цвета подбирали сами. И сами красили пряжу соком здешних трав.

— Выйдешь, бывало, в поле весной, а кругом травы, травы. Да так и идешь в этом наряде. Сейчас уже потеряно все, а то вот вышивали еще рубашки, да кофты, да все цветами, ветками. А если платок не подходит под цвет сарафану, тогда цветок какой в волосы сбоку вплетишь, подходящий. А то ленты подберешь какие надобно, да и прикрепишь под платком, они на спину падают. Да столь красиво!

Они пели очень громко, неверными, разбитыми голосами, старались перекричать баян. Хором своим они гордились, наряды же застенчиво разглаживали на коленях, стесняясь своей причуды и баловства.

Сок подорожника, цвет прелой соломы на крышах, светлые листья ивы, молочная глубина цветка, красные облака ранним утром, когда выгоняют коров, — вот что научило старух тем законам гармонии, которые в муках творчества постигали великие художники.

Случилось так, что вкус оторвался от родных трав и полей, дрогнул, пошел вкось. Кончилось все это рыжим тигром на ядовитых стенах. И старухи, приплетавшие в косы ленту дополнительного цвета, который связывал несочетаемые тона наряда, сегодня запикивают букет жирных стружечных роз за край тигрового ковра.

Годы были всякие: трудные, тяжелые, военные. Не до цветов. Яблони — и те вырубил. А были поворинские сады осыпаны круглыми белыми яблоками, небо — желтыми звездами, полотенец — черно-красным орнаментом. Декоративное искусство прилагалось ко всему вокруг естественно и органично, как звезды к небу.

По областным городам, по райцентрам работают дома народного творчества. Сидит там обязательный «инструктор по изо». В городах создаются худфонды. Пишут картины художники, ездят в Эрмитаж и Третьяковку, размышляют над сочетаниями красок. Занимаются тайнами цвета и света искусствоведы. Но о поворинских сокровищах никто не знает.

И куда ни поедешь — в Молдавию, в Киргизию, на Север, на Урал, — везде найдешь такую вот деревню и декоративное мастерство такой же красоты и силы.

Кто-то поставит в ведомости галочку против села Поворино, отметит, что там есть хор. Хор — это самодеятельность, а всем известно, что самодеятельность надо поддерживать и руководить ею. Старух подготовят к смотру и, может быть, на-

градят грамотой. А на дне сундуков доживут свой век краски Матисса и Врубеля... Считается, что самодеятельность нужно опекать всякую — и хорошую и плохую. Нередко опекают плохо. Суть такой опеки сводится к тому, что любителя в часы досуга, после рабочего дня, втискивают в русло одной из форм профессионального искусства.

Если это театральная самодеятельность — приезжает инструктор и учит работать так же, как работают профессионалы Малого театра. Так, и только так. И никак иначе.

Если речь идет о художниках-любителях, их сажают перерисовывать гипсы. На несколько лет. Равнение на Академию художеств времен Иванова. Так, и никак иначе!

А можно иначе. И, говоря обо всем этом, я вспоминаю маленький город Белев, где все искусство самодеятельное. Этим он и запомнился.

Я приезжаю ночью. Очень темно и тихо, на окраине лает сонная собака. Такими глухими ночами в маленьком доме с толстыми ставнями писал здесь Жуковский свою «Светлану», про крещенский вечер, про ожидание, про башмачок за воротами, прямо на скрипучем снегу.

Тихий город любил праздники. Под рождество везли стога елок, пекли пироги, ждали на каникулы студентов из Петербурга. Звенят бубенчики, снежная буря мчится по дороге — едут студенты! А с ними самое главное и долгожданное — театр. Где-то в гостинной набивается видимо-невидимо народу. Вешают занавес из двух одеял, за одеялами — торопливый шепот. Мигают медные лампы. Кто-то, сбиваясь, играет вальс на фортепьяно. И вот теплые белевские одеяла ползут в стороны, а за ними — юг, пальмы, и кавалер в красном плаще грозит пронзить насквозь даму в черной маске. Тут в зале отчаянно плачет девочка.

— Нет, я не испугалась! Я вдруг почувствовала, что в меня входит что-то огромное, непонятное, и я не знала еще, что это любовь к театру, — рассказывает, кусая потухшую папиросу, седая женщина, смуглая и тонкая, как цыганка. Это Э. Кожкина, руководитель народного театра.

Бывают большие города с площадью, фонтаном и зданием театра, обнесенным частоколом мраморных колонн, с афишами и солидным репертуаром. Но театра нет, потому что нет театральной тревоги в городе, театрального волнения и театральных радостей. Но в Белеве был театр, даже тогда, когда играть было негде, а подчас — некому. Театр все равно жил, и это очень лестно для такого городка, потому что житель города был теперь не просто житель: он стал зрителем. Он спешит с работы, торопит жену с обедом, он брешет и идет в театр. Он смеется и расстраивается и вытирает платком затылок, а ночью ему снится Луиза.

Театр ставил «Коварство и любовь», Фердинандом был механик Замакин. Он рассказывал, как смотрел в щель из-за кулис и вдруг увидел не буфетчицу из Дома офицеров, а Луизу, потрясенную, потерянную, она сидела на краешке кресла, прижав руки к щекам, и шептала вместо паузы: «Господи, что же теперь будет».

— Тут у меня в голове помутилось, — говорит Замакин. — Я выбежал к ней, и как закричу: «Луиза!!!» Да так, что в зале тоже вскрикнули, а я шпагу швырнул — на что мне теперь шпага? — а она

вонзилась острием в пол и дрожит, и я тоже дрожу...

Тут из Тульского дома народного творчества подоспело руководство и все объяснило. Выяснилось, что «Коварство и любовь» нельзя ставить ни в каком случае, так как самодеятельному театру оно не под силу. А под силу «Дали неоглядные» Вирты. А, кстати сказать, в другой сельской самодеятельности хотели было ставить «Дали», но руководство из области решило, что лучше подойдет «Волки и овцы» Островского. В «Далях» Замакин играл ведущего, или «от автора». Он топтался у рампы и читал текст. Остальные актеры читали текст на середине сцены. Зритель, придя после работы, не торопил жену с обедом. И не брился, а подумывал, чем занять вечер: пойти в театр или поиграть в домино. А тем временем с ним происходило нечто печальное и важное, о чем он еще не знал: он терял квалификацию зрителя и становился просто-напросто рядовым жителем города Белева.

Прошло немного времени, и Замакин ушел из театра. Хотя и руководство окрепло и репертуар прислали из области большой, — он ушел.

Тогда же предложили уйти старому художнику — Г. Панкратову-Воротилину, который работал в этом театре всю жизнь. Он хорошо умел изображать город, там же, где нужен был лес и дали, — начиналось что-то не то. Он читал книги, купил альбом Третьяковской галереи, собирал репродукции в открытках, но не мог понять, почему декорацию надо писать совсем иначе, чем картину. Белевским театром руководили все — горячо, самоабвенно, уверенные, что точно знают, что надо театру и чего категорически не надо. О том, что надо помочь художнику, никто не подумал. Ему предложили уйти из театра.

Сейчас в Белеве все изменилось. Театр изменился, актеры не те, работают не хуже какого-нибудь профессионального театра.

Но... раньше в Белеве было нечто особое — не дилетантское, но и не профессиональное — своеобразное и живое. Поезд на Тулу уходил ночью. В вагоне не было света, но людей было великое множество. Ехали по району, из села в село, и в Тулу, по делам, и к утреннему базару.

Вдруг выплыла луна, и в черной оконной раме последний раз показался Белев — теперь он был старинной картиной, потемневшей от времени, — пригорок, домики и черные лапчатые яблони на темном ночном снегу.

Картина повисела на черной стенке вагона, потом пропала. Сосед слева сказал хрипло себе самому:

— Беда.

И женский голос из темноты подхватил готовно: — И то. В Тулу вот еду.

Ехали в Тулу медленно, очень долго. Можно было слушать чужие разговоры и все вспоминать белевцев и театр этот, любительский и горячо любимый зрителями, замакинскую шпату, вонзившуюся возле суфлерской будки. Все это было самодеятельностью. Где-то пролегало профессиональное искусство. Где-то пролегалла грань между дилетантами и профессионалами.

Но где?

Сотни лет по дорогам Грузии бродили неученые художники, они рисовали виноград, бурдюки с вином, барашков и женщин с крошечными руками. И вдруг тот, которого считали одним из сотен, — печальный кустарь Нико Пиросманашвили, — оказался художником замечательным и редким, перед которым люди молча снимают шапки. Он рисовал виноград, барашков и женщин с крошечными руками и надменным пухлым ртом — но это оказались прекрасные картины. Но прошло много лет, прежде чем те, кто хорошо знал и любил Нико и хлопал его по плечу, поняли, что картины, которые он подарил им на память, — не только память о хорошем человеке. Они еще — произведение большого и серьезного искусства, которое стоит музейной рамы.

Черная рама окна висела на вагонной стенке, в раму вливали и выплывали тотчас же — леса, поля, деревни, ночные тучи, светлые по краям. Проходили воспоминания о художниках, об актерах, о тех, кому суждено остаться в раме, и о тех, чье творчество не закреплено квадратом из позолоченных узких досок. Думалось о том, что художники иногда проходят путаный и мучительный путь, который в конце концов приводит к исходной точке: к чистоте красок, к логической ясности и свободе формы, к первородному ощущению фактуры материала. Так точно и непосредственно видят в детстве.

И еще — о том, что люди, прошедшие путаные и сложные пути и вернувшиеся к непосредственному восприятию, в действительности не вернулись назад, а шагнули далеко вперед.

И что тяга современного человека к декоративности, к декоративному мастерству, росписи и фактуре — это в конце концов стремление отыскать вечные ценности там, где прежде их не искали. И найдя их — простые ценности в простом мире, — донести бережно, не испортить, не потерять природного живого трепета...

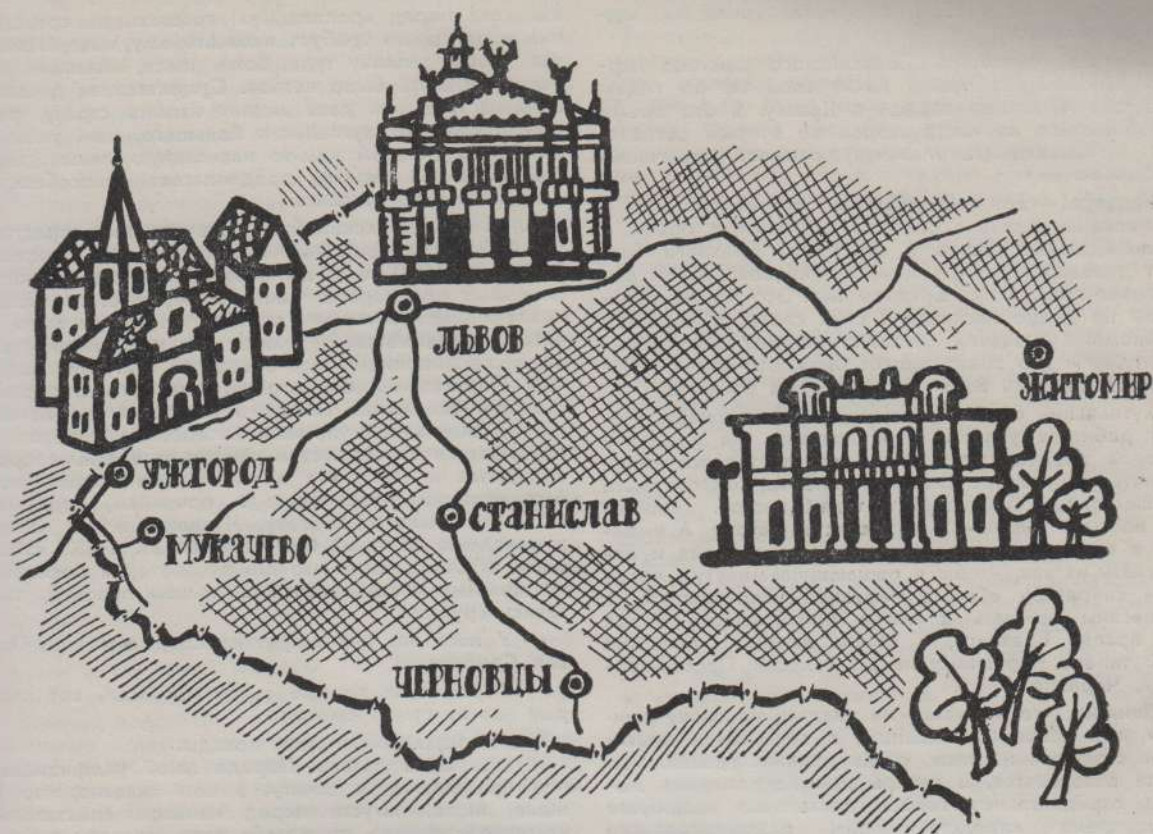
Сквозь перелески и поля, покрытые сизой ветошью снега, все стоял перед глазами Белев, такой, каким открылся и пропал в вагонном окне, — картиной опытного мастера, прописанной подробно и четко.



М. Коралл

А главное — люди укладывающиеся нарушающие логический, жанр все эти принципы ципе географичес

Воскресным ут разговаривающий



М. Кораллов

НА ОБЛАСТНОЙ СЦЕНЕ

Шесть городов, десяток театров, два десятка спектаклей, музеи и клубы. А главное — люди. Очень разные люди, никак не укладывающиеся в систему, тем более строгую; нарушающие любой принцип изложения — хронологический, жанровый. И куда более важные, чем все эти принципы. Остановимся, однако, на принципе географическом.

Житомир

Воскресным утром, когда набитый до отказа, разговаривающий обо всем на свете автобус зна-

комит тебя с заботами и нравами граждан, самый длинный путь не кажется долгим.

Горожане явно колоритнее мелькающего за окном города. Почти полностью разрушенный во время войны и наскоро остроенный после нее домами, домками, домиками, Житомир производит впечатление лишнего домовитости, раскинутого на ходу рабочего лагеря: к чему тратить силы на красоту и уют, если «завтра в поход», и впереди — «дорога дальняя»?

Но вот наконец и сохранившееся с давних времен здание театра. Без пяти одиннадцать, захожу в кабинет директора С. Я. Куцик. Тройная удача: здесь же главреж Н. Д. Станиславский и автор пьесы «Липа отцветает» П. С. Петренко. Еще удача: оказывается, начало утреннего спектакля в

11 часов, а не в 12, и я приехал точно к поднятню занавеса.

...Первый секретарь Залесянского райкома партии Бразной (В. Луппа) лечит свое не по годам сдавшее 47-летнее сердце в Крыму. В это время пробившийся из инструкторов во вторые секретари Хутненский (Л. Мальчук) решает «округлить» сводочки.

Карьера! — вот что побуждает его рапортовать о выполнении плана в область. Доложить в обком о долгожданном успехе в отсутствие Бразного значит доказать, что при нем, Хутненском, район выполняет план, а при Бразном нет. Это значит услышать по радио ласкающие слух слова: «Секретарь райкома Хутненский сообщил нашему корреспонденту...» И кто знает, может быть, это значит действительно стать первым секретарем райкома.

Хутненский сделал, кажется, все возможное, чтобы добиться успеха. «Мобилизовал» на подделку сводок председателей колхозов, постарался обеспечить нейтралитет знатных свинок, благоволение вышестоящих товарищей и телефонисток. Одного он не смог учесть — вмешательства автора. А именно в его, автора, власти рассчитать события и подогнать их так, чтобы в решающую минуту, когда сам секретарь обкома Червеной направляется в Залесяны прижать к ногтю прилетевшего борца за правду Бразного, в обком явилась комиссия ЦК: теперь Червеному не до Залесян. Прости-прощай, Червеной...

Понятно, что комиссия не явилась на сцену «лично», как «*deus ex machina*», в согласии с правилом столь же наивных, сколь древних греков. Техника развивается, и теперь для посрамления любых отрицательных героев достаточно незримого присутствия «представителей», подтвержденного звонком телефона. Но, слава богу, в комедии, разнообразящей интриги очковирателей благополучными злоключениями влюбленных, кроме телефонных звонков есть и реальный человек. Именно он придает пьесе ощущение достоверности.

«За что там ему вlepили прошлый раз?», «ковырни-ка веточный корм», — такими оборотами, вероятно, и пользовался Филипп Остапович Хутненский, собираясь «долбануть» несговорчивого председателя колхоза. Вот, кстати, и сговорчивый председатель Валяева, «брошенная» еще в 30-е годы в торговлю и с тех пор «закружившаяся», «понесшаяся» по «руководящей линии», как по конвейеру.

Какое ей дело, вредны или полезны приказы Хутненского, если только готовностью на все покупает она свою позорную сытость? Хутненский или покровительствующий ему до первого «ЧП» обкомовский зубр Чувилко — это не просто отрицательные герои, знакомые по литературе. Это выхваченные из жизни, точно и честно показанные драматургом типы. Кроме традиционной, идущей от литературного штампа конструкции в пьесе все точно и честно. Приказ собирать веточный корм — не выдумка. Он в свое время действительно был отдан по области. «Маникюрный» конфликт молодой свинок Ларисы Весельчик (Р. Довбенко) с Валяевой, а потом с секретарем комсомольского райкома Грицько Казаковитым (В. Кашперский) — не выдумка. Страстный спор о том, можно ли быть дельной свинок и думать о красе ногтей, действительно имел место. Не выдуман и ужас Хут-

ненского перед «репликами»: готовясь на совещание в центр, он требует написать ему выступление так, чтобы реплика туда, боже упаси, никаким манером вставить было нельзя. Существенная деталь! Реплика в самом деле может нагнать страху, раз она требует от хутненских большего, чем умения читать по складам кем-то написанную речь: дельный ответ на реплику предполагает способность самостоятельно мыслить.

Н. Д. Станиславский был, конечно, прав, предложив «бытовое» решение пьесы: сельский зритель шел смотреть «местную» пьесу с надеждой узнать знакомых ему героев, близкие ему обстоятельства и касавшиеся лично его конфликты. Правы были и актеры, стремившиеся в меру сил и возможностей выдержать принцип достоверности. Но вот беда: чем старательней они играли, тем больше переигрывали. Вспоминая сейчас о спектакле, не хочется, однако, вновь упрекать актеров за пересол и придираемость к частностям. Мысль все время возвращается к тому, что в тысячу раз важнее любых оттенков исполнения: к причинам, породившим Хутненского, Валяеву, Чувилко, и тот стиль руководства, который был осужден XX и XXII съездами КПСС; к тому, что «Липу», которая поспорит со многими «сельскохозяйственными» пьесами, пытались срубить.

— У кого же она встретила сопротивление, Павел Семенович?

— В райкомах первые секретари «за», вот вторые что-то сумно смотрят.

В этой шутке была доля правды.

И еще одна деталь. Передо мной неофициальное приложение к отчету. В нем сказано, что в июне, июле, августе перед началом спектаклей, которые ставились трижды в день, артисты выступали с докладами о задачах, о связи работников культуры с колхозным населением, с героями социалистических полей; что докладчики заранее получали от парторганизации имена передовиков, присутствующих на спектакле, что за период летних гастролей было прочитано 214 таких докладов и проведено 30 шефских встреч, носивших «характер тесной дружбы, непринужденных бесед...».

Не сомневаюсь в цифрах, в том, что проделана большая, даже самоотверженная работа. Сомневаюсь, во всех ли случаях нужны в летнюю страду три доклада и три спектакля ежедневно. И всегда ли перечисление только что узнанных имен создавало «тесный контакт» между артистами и зрителями, который «неуклонно укреплялся далее с ходом спектакля».

Львов

В том, что липа цветет на львовской сцене не хуже, чем на житомирской земле, пришлось убедиться на многих спектаклях. К сожалению, аромат липы слышится и в работах, которые показав Тюз имени Горького.

Это театр не академический и не орденосный. У него более чем скромное помещение и такая же дотация; среди его актеров много молодых и мало заслуженных; его главреж А. С. Барсегян пока еще не обрел печального права хвастать годами. Но об этом театре надо говорить подробней.

потому что бе

та часто не с

Работать в Т

прямо идти к

В этом теат

«Я тебя найд

«Опасный возр

ку» Евгения Ц

Нельзя сказа

отзвуков жизн

заполненным

Нельзя сказа

ступают прот

Нельзя сказа

заполненным

же интересно

(В. Матвеев) и

«переживают»

тюд) и Катя (Е

живо и профе

гянном пьесе

нительно врем

Прошло уже

войны, и пора

фронтовики, а

ся; пора бы ст

о том, что дей

коление.

Пора бы Тю

менен и «Опас

Ни владеющ

идеально вежл

тические стили

ского фельетон

это просто бол

корью, настаив

конец, все усил

как можно боле

помочь: время

новизной, сегод

лицо спектакля,

вато, например

зарубежных тан

Не стареет то

линно современ

пьес оказалась

Е. Шварца «Кра

Как ожили в

Если на двух д

резали глаз наб

толстые каблуки

беден, и костюм

благожелательное

актерам трудно

до оттенков: над

шапочке» все ра

исполнение.

В «Красной ша

да, вся правда»

ной лисицы, крет

это и сейчас пр

плоские фигуры

рицательных, пе

сонажей, заполня

Вспоминая сейч

во Львове спекта

липы), останавли

ской истории». П

потому что бедность — не порок, а отсутствие опыта часто не слабость, а сила.

Работать в Тюзе трудно. Здесь нужно открыто и прямо идти к юному сердцу.

В этом театре удалось посмотреть три пьесы — «Я тебя найду» Е. Успенской и Л. Ошанина, «Опасный возраст» С. Нариньяни, «Красную шапочку» Евгения Шварца.

Нельзя сказать, чтобы в первой пьесе не было отзвуков жизненной правды: семейная трагедия и школьный конфликт имеют под собой почву. Нельзя сказать, что ложна идея пьесы: авторы выступают против казенщины, за чуткость к людям. Нельзя сказать, чтобы ученикам младших классов, заполнившим зал, было «неинтересно»: очень даже интересно посмотреть на влюбленных учителя (В. Матвеев) и учительницу (Т. Орленко), на то, как «переживают» Глеб (в его роли хорош Р. Виктюк) и Катя (В. Кравченко). Однако смотришь эту живо и профессионально поставленную А. Барсегяном пьесу и видишь прежде всего, как стремительно время.

Прошло уже семнадцать лет после окончания войны, и пора бы учителю Каштанову, бывшему фронтовику, а теперь старому холостяку, жениться; пора бы старшеклассникам говорить и думать о том, что действительно волнует сегодня их поколение.

Пора бы Тюзу почувствовать, как мало современен и «Опасный возраст».

Ни владеющий всеми иностранными языками, идеально вежливый миллионер, ни столь же экзотические стилиаги, ни основная идея драматургического фельетона, сводящаяся к тому, что стилиаги — это просто больные «детской болезнью», скажем, корью, настаивающей в «опасном возрасте», ни, наконец, все усилия А. Барсегяна сделать карикатуру как можно более броской — ничто не в состоянии помочь: время летит, и то, что вчера казалось новизной, сегодня отдает архаикой и ложится на лицо спектакля, как старческие морщины. (Поздновато, например, разоблачать рок-н-ролл. Король зарубежных танцев уже давно развенчан.)

Не стареет только глубокая мысль. Поэтому подлинно современной из трех просмотренных в Тюзе пьес оказалась давным-давно идущая сказка Е. Шварца «Красная шапочка».

Как ожили в ней актеры! Как волновался зал! Если на двух других пьесах бывало скучновато и резали глаз набитые ватой плечи дамских жакетов, толстые каблуки туфель, широченные брюки (театр беден, и костюмы служат подолгу); если при всей благожелательности к работающим в поте лица актерам трудно было мириться со штампами (не до оттенков: надо перекричать зал), то в «Красной шапочке» все радовало глаз — и оформление и исполнение.

В «Красной шапочке» есть «правда, только правда, вся правда» характеров. Вкрадчивость лицемерной лисицы, кретиническая свирепость волка — все это и сейчас гораздо более человеческое, чем плоские фигуры убого положительных, тускло отрицательных, педагогически обескровленных персонажей, заполняющих многие детские пьесы.

Вспоминая сейчас, в каком же из просмотренных во Львове спектаклей больше правды (и меньше липы), останавливаешься на все той же «Иркутской истории». Поставленная в Театре Советской

Армии его главным режиссером В. Лизогубом, она привлекает прежде всего свободой от традиционных грехов: вместо излишеств — неподчеркнутая простота, вместо парадного действия — внутренний мир человека, вместо казенщины — демократия. В. Лизогубу было тоже нетрудно одеть хор во фраки. Фраков нет. Есть простые пиджаки, спецовка, самая доподлинная прозодежда. Есть ленты и работяги, парни с грубой прямоотой и женщины без особых надежд на счастье. Есть Валька-дешевка.

З. Дехтярева больше, чем главный герой, она главный нерв спектакля. Она не играет, а ты не следишь за ее «игрой». Она остается собой, и вместе с ней ты испытываешь страшное одиночество среди людей, которым она нужна на час, чтобы взять и бросить. Вместе с ней ты презираешь лицемерную мораль и живешь тем бесстрашным отчаянием, которое приходит с сознанием, что хуже — да и лучше — не будет.

Сознательный ангел Сергей Серегин (Л. Кисловский) сумел убедить ее, что она не дешева — ведь она ему дорога. Он заставил ее поверить, что она ему нужна надолго, «навек», и дал ей смысл жизни — любовь и детей.

Конечно, Арбузову не оставалось ничего другого, как утопить Сергея в реке. (Помнится, Байрон заметил, что в романе женитьба героя и его смерть, по сути, одно и то же.) Здесь, в пьесе, счастливый брак тоже означал бы смерть героя, темы и пьесы. И как драматург был прав, пожертвовав ладью за королеву, так права и З. Дехтярева, напоминая, что минуты счастья в жизни коротки и Езле-Валентине предстоит еще очень нелегкий путь. В этой земной, заглушившей все небесные хоры правде, в правде трагической и оптимистической, потому что Валя-мать вынесет весь груз, который ляжет ей на плечи, — победа З. Дехтяревой, настоящий успех современной пьесы.

Ужгород

Председатель правления Львовского куста УТО — Украинского театрального общества — Д. И. Козачковский вместе с ответственным секретарем общества Б. Ф. Кордиани готовили сбор «куста». Ясно, что пропустить совещание нельзя, да и жаль было отказываться от просмотра обсуждавшегося спектакля — «Над Днепром» А. Корнейчука в Закарпатском государственном украинском музыкально-драматическом театре, а проще — Ужгородском. Но если уж быть в Ужгороде, то как не съездить в Мукачево?

Намечен «стальной» график: в поезд сесть ночью, выполнив днем все львовские дела; утром приступить к ужгородским. На завтра — в Мукачево. Ночью сесть в поезд и утром вернуться во Львов. Несмотря на всю жесткость, сроки эти оказались достаточными, чтобы выяснить: в Ужгороде липа имеет особый аромат и цветет круглый год.

...Ужгородский театр — это желтая коробочка, сарай из камня, построенный с полвека назад, коммерчески: лишь бы место было, где сесть, и крыша.

Рановато. Высшего начальства в театре еще нет. Просят немного подождать, совсем немного. Через несколько минут приглашают в кабинет дирек-

тора. Оставляю там вещи и, чтобы не терять времени, иду в управление культуры.

Старший инспектор по искусству Василий Леонидович Гошовский, уроженец этих мест, знает все, что мне надо, в подробностях, схватывает все сразу. Вскоре в моем распоряжении множество заметок и цифр, рассказывающих об истории города и его населении (до войны, в 1938 году — 32 000, сейчас — 47 000), о пестром, как на Кавказе, национальном составе Закарпатья (украинцы, чехи, словаки, русские, венгры, евреи, цыгане, румыны, болгары...), об истории местного театра, некогда «угро-русского», потом «карпатско-русского народного», в который после войны влился фронтальной театр имени Щорса, о том, сколько в области ансамблей, народных театров и народных оркестров, сколько здесь сценических площадок и пр.

Так же существенны, как цифры, отдельные частности, которых ни в каких справочниках не найдешь. Например, расходы по лекторию перекрываются в основном за счет цыганских ансамблей, разъезжающих по области и Союзу; в Ужгороде есть два рояля, старый и новый, поэтому здесь можно давать камерные концерты, а в Хусте и иных местах, где есть залы и жаждущая музыки публика, давать концерты нельзя, потому что роялей нет.

Быть может, менее подробную, но более яркую картину ужгородской жизни набросал передо мной недавно умерший писатель Матвей Григорьевич Тевелев. Автор книги «Свет ты наш, Верховина», в прошлом — ленинградец, М. Г. Тевелев был истинным поэтом Закарпатья.

Его уютный, окруженный садом дом на улице Высокой не был башней из слоновой кости, а если уж башней, то скорее дозорной или крепостной. Оттуда, пожалуй, и удалось увидеть край, причем, лучше, чем с верхнего этажа исполкомовского здания.

Трудно себе представить, что навсегда отзвучал прекрасный рассказ Матвея Григорьевича о Карпатах, о людях труда, о художниках, о великолепных резчиках по дереву, вышивальщиках и вышивальщицах.

— Интересен ли местный театр, Матвей Григорьевич?

Тевелев чуть развел руками; позднее я оценил корректность этого жеста.

На встречу с руководством театра я шел вооруженный теми первыми наблюдениями, которые иной раз лучше всего помогают понять правду. Она была горькой, и ни главреж театра И. И. Игнатович, ни директор И. М. Фридманский, ни театральный художник Н. Е. Манджуло вроде бы ее и не скрывали.

Помещение, в самом деле, никуда не годилось: «Свои терпят, но стыдно перед иностранцами, что ни день прибывающими в Ужгород». Сцена — без карманов. Репетировать негде. Жилья для актеров нет. Для музыкально-драматического театра 8—9 человек в оркестре — это издевка, нужно как минимум 14. Принцип составления смет — очковительство: если норма 9 постановок в год (4 для главного режиссера и 5 для очередного), а художник обязан оформлять 4 спектакля (приглашать со стороны нельзя), тогда, выходит, 5 спектаклей надо ставить без декораций?

Долог, очень долог был перечень справедливых претензий. Он прерван здесь лишь потому, что те

же самые претензии приходилось слышать в других театрах. И еще по одной причине: в этих жалобах была только та часть правды, которую называют «причинами объективными», снимающими ответственность с того, кто на них ссылается. Другая часть, не менее важная, относящаяся к субъективной вине, была собеседниками скрыта. А вина была, что обнаружилось сразу после беседы, когда поднялся занавес.

Во-первых, он поднялся с опозданием на двадцать пять минут. Случайные посетители и не подумали снять пальто. (Ужгородский театр должен получать свое тепло от стоящего поодаль здания филармонии; может быть, расчеты инженеров, строивших эту отопительную систему, верны, но филармония как-то обогревается, а в театре холод лютый.) Реакция зрителей на спектакль была поэтому своеобразна. Когда Касьян и Орина старались увлечь их своими лирическими переживаниями, сзади раздавалось: «И как она в кофточке не дрожит?»

В длиннейших антрактах удалось сделать, однако, приятное открытие: на сегодня немало билетов продано. Способ обычный: по разнорядке честь распределять билеты досталась в этот день местному обувной фабрики и еще некоторым предприятиям. Обувной местком должен был продать 40, а продал 20. Из счастливых обладателей билетов явилось, однако, только 5 — стайка девушек, севших впереди меня. Длинный антракт распадается к беседе, и скоро я знал, что именно они, выполняя свой общественный долг, распространяли билеты. Но делали это по-разному. У Е. Н., мадьярки по национальности, характер, по ее признанию, был слишком мягкий для таких поручений. Ничего она продать не смогла и, чтобы показать пример, отправилась в театр сама. Напротив, ее подружка умела пригрозить служебными неприятностями и продала почти всю свою норму.

— Им же лучше истратить 60 копеек и отвязаться. Потом пускай рвут, пожалуйста.

Люди так и делали: покупали и тут же, на ее глазах, рвали. Сама она пошла в театр «за компанию» — «все равно сегодня в городе делать нечего».

К сожалению, и в театре им делать было нечего — так, от скуки, они посматривали на сцену. Их равнодушие было естественно: к спектаклю был просто неприменим такой пышный термин, как «режиссерское решение». Вместо решения был примитив, убогий и тоскливый.

Чтобы расставить людей по углам сцены и предложить иногда садиться и вставать, а иногда прохаживаться, не нужно быть режиссером. И нужно вообще не быть режиссером, чтобы мириться с господствующей на сцене фальшью, с несоответствием между исполнителем и ролью, с чудовищным переигрыванием, с отсутствием всякой координации и стилистического единства между трагически-серьезной игрой А. Корниенко в роли Родиона Нечая и приторно-сентиментальной игрой М. Пильцер (Голуб), между романтически-приподнятой игрой И. Саенко (Орел) и карикатурно-вычурной игрой В. Охрименко (Гаврило Нечай) и т. д.

При такой разногласии, при разладе и разное комедия А. Корнейчука превращалась в Ужгородском театре то в мелодраму, то в цирк, то в сборную солянку, сваренную равнодушным поваром, почему-то уверенным, что «все съедят».

А вот не едят...

Равнодушное характер фабрики. Любопытный вопрос об этом тоном подчер...

На обсуждении нескольких г...

Оказалось, что в директорском актеров, супремес, что в чин, другая — назад завезли объективным) обсуждению, против всего так и администро этот стиль

Удалось ли?

Ночной Ужг... вмешивался в И вовсе не...

быть творческ... Новую пишу... дующее угро... картины Федо... выставлены в в связи с пол... ний зал был... чества, нижни...

Наверху отк... дишь села, о... дишь в избы... грузяешься в в языческую... вогу, сзывая л... пожар, ловить... циклопедию ст... длинным чувс...

мыслью и тем... бу народа, ко... силы. Суравая... далека от пе... безволия.

Уверенный, жественной ку... рода не поля... Ф. Манайло д... традиции и н...

Но здесь ц... ко виднелись... тинах нижнег... щим солнцем... бизна неба, п...

Вспомните... ские — Чуйков... перь попопу... ски «горное»: патских пейза... ков и Рерих, многое из то... ность. Много... самим собой.

Возможно, вообще «оста... многие худо... в этом смысл...

К счастью, природ творческ...

Равнодушное отношение к своему храму искусства характерно не только для рабочих с обувной фабрики. Любой житель города, когда ему задают вопрос об отношении к театру, считает хорошим тоном подчеркнуть, что он туда не ходит.

На обсуждении спектакля истина раскрылась еще несколькими гранями.

Оказалось, что, прежде чем пустить меня утром в директорский кабинет, оттуда срочно изгнали актеров, супружескую пару, ночующую там третий месяц, что в общежитие (одна комната для мужчин, другая — для женщин) только несколько дней назад завезли дрова (по мотивам, разумеется, объективным)... Если же коротко подвести итог обсуждению, то сводится он к тому, что актеры против всего стили работы театра, как творческого, так и административно-хозяйственного. Решено было этот стиль срочно и в корне менять.

Удалось ли?

Ночной Ужгород был тих и безмятежен. Он не вмешивался в продолжавшийся на улице разговор. И вовсе не спешил подсказывать, каков должен быть творческий стиль Закарпатского театра.

Новую пищу для размышлений о нем дало следующее утро, которое было великолепным, как картины Федора Федоровича Манайло. Они были выставлены в «замке» — ужгородской Третьяковке, в связи с полувековым юбилеем художника. Верхний зал был посвящен довоенному периоду творчества, нижний — следующему пятнадцатилетию.

Наверху открываешь для себя край гуцулов: видишь села, освещенные закатом и месяцем,ходишь в избы, где печь — средоточие жизни, погружаешься в сказки и предания старины глубокой, в языческую символику, слышишь, как трубят тревогу, сзывая людей добрых со всей округи гасить пожар, ловить вора, бить врага... Прочитываешь энциклопедию старой Гуцульщины, написанную с подлинным чувством, с гуманистически широкой мыслью и тем проникновением в трагическую судьбу народа, которое не ослабляло веры в народные силы. Суровая палитра этой энциклопедии так же далека от пессимизма, как трагедия борьбы от безволия.

Уверенный, что лучшие образцы нынешней художественной культуры и древнее искусство его народа не полярны и не враждебны друг другу, Ф. Манайло добился здесь органического синтеза традиции и новаторства, народности и «модерна».

Но здесь царили сумерки, ночь, в которой редко виднелись костры радостных красок, а на картинах нижнего зала горы залиты почти незаходящим солнцем, искрится снег вершин, сияет голубизна неба, пышно цветут яблони.

Вспомните армянские пейзажи Сарьяна, киргизские — Чуйкова, индийские — Рериха-старшего, теперь попробуйте найти в них общее, специфически «горное»: это общее и будет основой закарпатских пейзажей Манайло. Вероятно, Сарьян, Чуйков и Рерих, образуя «чудесный сплав», потеряют многое из того, что составляет их индивидуальность. Многие потерял и Манайло, хотя он остался самим собой.

Возможно, что в годы «культы особы» Манайло вообще «остался» именно потому, что «ушел», как многие художники и поэты, в пейзажную лирику: в этом смысле путь его типичен.

К счастью, в последние годы начался новый период творчества Ф. Манайло, означающий не воз-

вращение к давнему прошлому, а разведку будущего. Удается ли художнику восстановить в своих правах человеческое, отбросив все декоративное? Удается ли найти новый синтез народности и современности, который помог бы и Закарпатскому театру в поисках творческого стиля?

Мукачево

Субботний день клонился к вечеру, людям с мешками и без мешков непременно надо было в Мукачево, независимо от того, стоят они в длинной очереди или в многолюдной толпе, оттеснявшей ее от автобуса. Поскольку и мне надо было непременно успеть к спектаклю, пришлось выбирать между искусством и очередью, беседой с Манайло о пейзаже и чьим-то сугубо жанровым мешком, заткнувшим нос и рот.

Очки целы? Целы. Пуговицы? Не в счет. Едем. Кстати сказать, сорок километров, или полтора часа, отделяющие Мукачево от Ужгорода, — время вполне достаточное, чтобы сравнить достоинства внутриавтобусного жанра и преимущества заавтобусного пейзажа.

У кассы театра толпился народ; в гардеробе оставляли пальто; зал был заполнен нарядно одетой публикой.

Теперь понятно, почему ужгородские власти предпочитают сажать иностранцев в машины и везти в Мукачево — в Русский драматический театр.

Спектакль начался вовремя. Шел «Кредит у Нибелунгов» Фрица Куна, довольно скромный по своим художественным достоинствам детектив, правда, с социальной подкладкой: пьеса разоблачает милитаристские силы, поднявшие голову в Западной Германии.

Декорации (А. Суриков) здесь были театральны, сатиричны и подчинены ясному режиссерскому замыслу Д. Ляховецкого. Здесь роли молодых женщин исполняли молодые актрисы, а старых — старые. Здесь костюмы и толщина каблучков почти соответствовали моде. Здесь грубо не пересаливали, не злоупотребляли натуралистическими подробностями, как в спектакле «Над Днестром», где заслуженного и талантливого артиста К. Маринченко, игравшего роль Македона Сома, выпустили на сцену в смелых трусиках и стыдливых носочках, чтобы развлечь публику животом актера.

Здесь было уважение к себе, к зрителю и к искусству. И зритель платил театру той же монетой.

Не только интеллигенция, даже уборщицы в учреждениях считают своим долгом посмотреть каждую работу театра, и если жалуются, то лишь на дороговизну билетов. Приезжая в Ужгород, мукачевцы и там пользуются успехом, хотя администрация местного театра, надо отдать ей справедливость, делала многое, чтобы этому успеху помешать.

Чем же объяснить такой контраст между немирно сосуществующими коллективами?

Положение мукачевцев ничуть не легче, чем положение ужгородцев. Наоборот! У первых нет никакого оркестра, и они вынуждены ставить только драматические произведения. Вторые с грехом пополам могут выехать на оперетте, привлекающей зрителя куда больше, чем драма. Здание у мукачевцев не лучше, чем ужгородское. По национальному составу Мукачево и те районы, куда выез-

жают и где нередко встречаются оба театра, для русской драмы менее благоприятны, чем для украинской национальной комедии. Наконец, тем и другим не хватает средств даже «на булавки».

Дело, следовательно, в причинах не объективного, а субъективного свойства. Скажем, главреж В. П. Маринин, не совсем доверяя рецензентам, сам вырвался в Москву посмотреть некоторые спектакли, чтобы ни одна намеченная к постановке пьеса не дала осечки. В отличие от него ужгородский главреж И. И. Игнатович, говоря о будущем репертуаре, назвал пьесы, обрекающие театр на провал, и перечислил их столько, что в два года не поставить. О ветеране сцены, творческом администраторе А. И. Люксембурге, ревниво следящем, чтобы никто не пришел в театр раньше него (а Маринин порой являлся в 8 утра), и говорить нечего.

Но дело не в одном лишь различии главрежей и их сотрудников. Немалое влияние оказывает на театр и руководство города. В Мукачево о секретаре горкома партии т. Ваше говорили с большой признательностью и уважением: он вникает в нужды театра, заботится о нем тактично и умно. «Забота» об ужгородцах видна на деле. И все же различным отношением местных властей к обоим театрам объясняется тоже не все.

Есть мотивы более общие и глубокие, относящиеся в равной степени к Львовскому театру Советской Армии и заньковчанам, к театру мукачевскому и ужгородскому: речь идет о возможностях, которые предоставляет театрам современная драматургия.

Снова во Львове

...Совещание «куста» открылось докладом киевского критика И. Р. Пискуна «На сцену — современность».

Это совещание было плодотворным хотя бы потому, что дало возможность встретиться друг с другом режиссерам Дрогобычского, Станиславского, Коломыйского театров. Мне же оно позволило проверить наблюдения, сделанные во Львове, Житомире, Ужгороде, Мукачево.

Главреж Дрогобычского театра В. Конопакций и директор театра К. Козачук начали беседу на мажорной ноте. С редкой и тем более приятной согласованностью перечисляли они пьесу за пьесой, которые прошли 50, 108, 120 раз, подчеркивали свой приоритет в постановке «боевиков», выразили удовлетворение оркестром, составом актеров, их образованием и возрастом, поддержкой горкома, недавним увеличением штатов и дотации... Все, казалось бы, ясно, все в порядке, пора бы закруглять затянувшуюся беседу — и как раз в это время она вступила в неожиданную фазу: главреж и директор поделились своим давним желанием Дрогобычский театр прикрыть, а вместо него создать театр музыкальной комедии.

Зачем, собственно, Дрогобычу свой театр, если из находящегося рядом Львова несколько раз в неделю выезжают труппы заньковчан, Театра оперы и балета, Детского, ПрикВО, эстрадные оркестры и бригады филармонии, не говоря уже о гастролерах из дальних городов? Ведь именно жестокая конкуренция заставляет стремиться к приоритету и в гонке и спешке выбрасывать недопеченную продукцию.

Может ли идти речь о качестве, если при 9 премьерях труппа из 40 человек дает 600 спек-

таклей в год? Если актер работает по 12—13 часов в день: репетиции с 10 утра до 2 или 3 часов дня, затем в 5—6 часов вечера отъезд в район, из которого надо вернуться не позже 2 часов ночи — иначе театр будет вынужден платить суточные, что для его бюджета катастрофично.

О каком искусстве может идти речь, если критерий отбора пьесы — это количество занятых в ней актеров и возможность «спаривать» выездной спектакль с идущим на стационаре? Несколько лет работы в таком стиле — и талантливый актер или режиссер становится ремесленником...

Признания такого рода, во множестве выслушанные в те дни, заронили в душу сомнение, не сгущают ли рассказчики краски? Хотелось во всем убедиться собственными глазами.

Станислав

Сырая пурга. На стационаре идет «Хозяйка гостиницы», а параллельно, в район, театр вывозит «Титаривну» М. Кропивницкого. По словам актеров, поездка была нетипичной: район находится сравнительно близко, Дом культуры в Надворной относительно неплох (в нем когда-то находилась ратуша), по дороге не случилось никаких происшествий, возвратились рано, в час ночи, — словом, все сошло благополучно. Но...

Пол автобуса-инвалида был мягкий: актеры сами покрыли его ватой, а затем кусками старого линолеума и толи — разумеется, покрыли только тогда, когда триста три раза промерзли до костей.

Мест не хватало: проход был заставлен табуретками, молодежь, как всегда, сидела на чехмоданчиках. Гримировались в двух разных комнатах, что было уже чрезвычайным происшествием, обычно все переодеваются в одной уборной.

Теперь, пока актеры гримируются, поговорим с бывшим директором Дома культуры, ныне худруком Василием Николаевичем Полатайком. Руководит он кружками хоровым и домровым, учился у местного скрипача, когда-то приехавшего из Вены. Сообщает, что ни в домровый, ни в духовой, ни в танцевальный охотно не идет. В кино и на спектакль идут с удовольствием: в последнее время Станиславский театр начинает завоевывать авторитет, оформление у него стало лучше, чем у Коломыйского, молодых актеров прибавилось, можно сказать, директор театра Стефурак налаживает дело.

— А вообще, молодежь балованная, пьют, «рок-эн-ролл» танцуют, буги-вуги, фокстрот. Запрещали мы такие танцы, но люди начали в профсоюзный клуб ходить, к нефтяникам. И что еще американцы на мою голову придумают?

В то время, когда разговор зашел о драматическом кружке, поставившем «Наталку-Полтавку», в комнату вошел нынешний директор Дома культуры Любомир Федорович Бабий.

Он тоже искал пьесу, которая подошла бы надворнянской молодежи, но кроме «Иркутской истории», ничего подходящего не нашел.

...Вот хороших лекторов нет. На лекции не затянешь. Устраивали мы вечера «вопросов и ответов» с кино и танцами, так они время прикидывают и приходят, когда ответы кончаются. Вопросы разные: о масле да мясе; будет ли развод и милиция при коммунизме, всякие случаются вопросы...

На спектакли Надворных. Но в антракте, стеклянных лики высип...

Большой, серой житостью п...

— В чем — Дене...

чество сто...

исполком, ственного з...

плату работ...

При подск...

ряжении клу...

малы. При...

держке той...

было обогр...

его в дом...

Пока шли...

своими дыха...

Наверное, о...

милось влож...

ты. Однако...

пились по е...

вперед, им...

Танцевали о...

задеть, не с...

Конечно, и...

ремесло. Ко...

лял зеленое...

и весь зал с...

же истовость...

борола все,...

пьесы в рука...

а в зале посл...

Со Станисл...

об отличном...

художника и...

о Багрицком...

годы творче...

по крайней...

Во время в...

ту, выкупили...

сумму — 35 кг...

бута, за прои...

рые он собра...

охранники пот...

все равно про...

Нестерпимо...

ное. Тогда бы...

суровой жизни...

ского институт...

ский путь в Ст...

с режиссером...

Коломыйского...

собным на бол...

сером львовски...

Н. Я. Рожански...

энтузиазма и...

чтобы быть ак...

Театр, писат...

имени Ольги К...

с директором Н...

На спектакль пришел заведующий отделом культуры Надворнянского района Михаил Федорович Логинов. Но с ним поговорить удалось уже только в антракте, когда актеры ели взятый с собой в стеклянных баночках ужин, а мужская часть публики высыпала в узкие коридоры покурить.

Большое здание ратуши поразило холодом, голый, серой казарменностью и совершенной необжитостью помещений.

— В чем дело, Михаил Федорович?

— Денег нет. 200 рублей в месяц одно электричество стоит, а весь годовой бюджет 3900. Райисполком, конечно, подбрасывает, потому что собственного заработка клубу иногда даже на зарплату рабочим не хватает.

При подсчете всех сумм, находящихся в распоряжении клуба, выяснилось, однако, что они не так малы. При желании, умении и, главное, при поддержке той самой «балованной молодежи» можно было обогреть этот холодный карцер и превратить его в дом культуры.

Пока шли беседы, сидевшая в пальто публика своим дыханием вносила в зал человеческое тепло. Наверное, оно согрело актеров, и потому они стремились вложить в «Титаривну» все, чем были богаты. Однако сцена была так мала, что актеры толпились по ее краям, а когда надо было выходить вперед, им приходилось расталкивать друг друга. Танцевали они, думая об одном — лишь бы не задеть, не споткнуться о товарища.

Конечно, кроме искусства было в спектакле и ремесло. Конечно, электрик минут двадцать вставлял зеленое стекло в свой единственный фонарь, и весь зал следил — вставит или не вставит? И все же истовость, с которой работали на сцене, переборолла все, затронула сердца зрителей. В конце пьесы в руках у моих соседей появились платочки, а в зале послышались всхлипывания. Это был успех.

Со Станиславом нельзя распрощаться, не сказав об отличном художнике Данииле Нарбуте, сыне художника и племяннике автора чудесной книжки о Багрицком. Но как вложить в одно доброе слово годы творчества, для рассказа о котором нужна по крайней мере большая статья?

Во время войны люди, знавшие цену его таланту, выкупили художника из лагеря за неслыханную сумму — 35 кг. масла. Сегодня за картины Д. Нарбута, за произведения народного искусства, которые он собрал, бродя с рюкзаком по Закарпатыю, охранники потребовали бы, наверное, тонны — и все равно продешевили бы.

Нестерпимо жаль, что нельзя объять необъятное. Тогда бы удалось подробней рассказать о суровой жизни выпускников Киевского и Харьковского институтов, недавно начавших свой сценический путь в Станиславе, о содержательных беседах с режиссером местного театра Ю. В. Петровым и Коломыйского — В. И. Симчином, с опытным, способным на большее, чем он делает сейчас, режиссером львовского народного театра «Современник» Н. Я. Рожанским, а главное о том, сколько нужно энтузиазма и бескорыстной любви к искусству, чтобы быть актером областной труппы!

Черновцы

Театр, писать о котором — радость, это театр имени Ольги Кобылянской. Весь его штат во главе с директором Ю. С. Козаковским — это люди, уме-

ющие в трудных условиях дружно, гибко и умно отстаивать искусство.

Если в Станиславе отношение к театру тепловатое, в Ужгороде — ледяное, то в Черновцах — горячее. Когда театр на гастролях, в городе спрашивают: «Как идут дела?» Когда готовится новый спектакль, в городе почти точно распределяют роли: это роль Величко, а это Бесполетовой.

На кладбище могила умершей два года назад заслуженной артистки Раисовой-Гребенниковой украшена живыми цветами и очищена от снега, а у Раисовой не осталось никаких родственников, кроме 90-летней беспомощной матери.

Этическая культура, связанная с культурой эстетической, смелость и энтузиазм — вот ключи успеха театра имени Кобылянской.

Вопреки неразумным инструкциям, заслуженные и рядовые актеры играют здесь одинаковое количество спектаклей, и поэтому в конце месяца пьесы идут на том же уровне и в том же составе, что в начале: это редчайший случай равномерной и демократической загрузки актеров.

Отправляясь в район, театр не подменяет оркестр аккордеоном, вместо хора в «Иркутской истории» не посылает одного человека, как практиковали в Херсоне. Театр не предлагает зрителям эрзац искусства, и поэтому ему не надо за ними гоняться: каждое воскресенье площадь перед театром заполнена колхозными машинами, доставившими в город гостей; если иным председателям колхозов не оставляют билета на премьеру, они чувствуют себя оскорбленными.

Все сказанное несравненно важнее тех частных наблюдений, которыми можно поделиться по поводу «Потерянного сына» А. Арбузова в постановке главного режиссера театра Б. А. Борина и «Севастопольского вальса» К. Листова в постановке успешно занявшегося режиссурой актера К. Артемко.

Ни «Потерянный сын», ни «Севастопольский вальс» не являются событиями в жизни коллектива. По театральной культуре это спектакли, превосходящие то, что удалось видеть во время командировки, но спектакли опять-таки проходные, которые, честно послужив, канут в Лету. И это достойная судьба! Гораздо более достойная, чем судьба «Хозяина» — съездовского спектакля, посмотреть который тоже не пришлось. «Хозяин» в Черновцах выдержал несколько представлений и приказал долго жить.

Не о нем поэтому речь, а о том, что даже театр имени О. Кобылянской переживает сейчас нелегкие времена.

Заместитель директора А. Л. Бабад говорит: «Мы перестали давать актерам премии, и для нас это факт крайне огорчительный. Но что делать, если искусство оказывается нам не по карману! За наем автобуса мы платим в год больше денег, чем он сам стоит. Сделать ремонт, не оставшись в долгу, было невозможно. При аншлаге театр выручает 610 рублей, а 520 рублей в день уходит на одну зарплату».

Вопреки арифметике и логике, на чистом энтузиазме театр концы с концами, однако, сводит. Но для этого актеры играют по три спектакля в воскресенье и в каждый день школьных каникул (плюс параллельные выезды в район). Продолжать в таком «духе и разрезе» нельзя. Но что делать?

Итоги

В поезде, увозившем меня в Москву, ехали на совещание как раз те товарищи, которые должны были это знать. На ловца и зверь бежит. Поскольку в Черновцах я не зашел в управление культуры и обком, гора пришла к Магомету: рядом в купе ехал работник обкома Сирота. Поскольку я не нанес визит начальству в Станиславе, судьба распорядилась, чтобы секретарь Станиславского обкома по агитации и пропаганде Александр Олимпиевич Чернов ехал со мной в одном купе. В том же вагоне ехали на совещание руководители прессы, лекторских групп — словом, командный состав западно-украинского идеологического фронта.

«Бойцы вспоминали минувшие дни»...

Не обошлось, конечно, без «камыша», который всегда «шумит» в дорогах после крепкого и очень крепкого чая, но где-то за Киевом, когда в соседнем купе расписные челны Стеньки Разина выплывали на стрежень, состоялся разговор.

Я излагал проект. Александр Олимпиевич слушал (идея проекта не принадлежит мне, она «носится в воздухе»). Тезисы выступления, с которыми собеседник «в принципе» согласился, следующие.

Нельзя дальше развивать, «совершенствовать» существующую систему организации областных театров, доводя количество спектаклей до 700—800, до бесконечности. В Херсоне уже делили труппу на 4 части, в Одессе — на 5. Делить теперь на 6, на 8? Или предложить актерам работать по 18 часов? Принцип не столько развит, сколько исчерпан и выжат до конца.

Призывами тут не поможешь, приказы могут принести больше вреда, чем пользы: люди без приказа страстно хотят работать, найти искусство в себе и себя в искусстве.

Какие перспективы есть у малых театров, если телевидение будет соединять Черновцы с Румынией и Болгарией, Ужгород — с Прагой и Буда-

пештом (последнее уже не мечта, а реальность)?

Это заблуждение, что каждому городку непременно нужен собственный театр. Бывает, конечно, что «своих» актеров очень любят, но, случается, и они надоедают, и зритель, потерявший интерес к неплохому местному театру, бежит смотреть плохонького гастролера.

Едва ли через 20 лет — это совсем немного — Ужгород будет по-прежнему соперничать с Мукачево. Судьбы «малых» театров уже сегодня обязывают задуматься над созданием больших, творчески мощных коллективов, межобластных «теацентров», откуда по разным городам и селам разлетались бы мобильные труппы, оснащенные по последнему слову актерской культуры и техники.

Театральный режиссер, подобно режиссеру кино, должен иметь возможность подбирать актеров, соответствующих его замыслу и не разрушающих замысел драматурга.

Зачем, спрашивается, актерам плохо готовить десяток спектаклей в год, если можно хорошо подготовить пять или шесть? Зачем во многих «малых» театрах писать плохие декорации для одной и той же пьесы, если лучше в «большом» театре со вкусом и щедро оформить один спектакль и показать его нескольким городам и селам? Зачем каждому «малому» театру устраивать у себя склад подсвечников, старинной мебели, вышедших из моды костюмов и хранить годами с трудом приобретенное и быстро обесценивающееся добро, если можно создать мощный производственный комбинат, легко исполняющий любые заказы художников и обеспечивающий не одну, а множество трупп? Зачем «малым» театрам враждовать и соперничать, дублировать репертуар, если возможен единый план театральных и концертных поездов, представляющий зрителю продуманную до детали программу, участвовать в которой получали бы право только исполнители и коллективы, обладающие высоким мастерством?

«Доб
из С

С пект
уваж
дом.
душе
гии. К тому
ных реценз
Приветству
демической
множеством
ешься тем, ч
серьезной теа
ким победам
фоне тех поб
кажутся симп
и снисхожден



ПРЕМЬЕРЫ

«ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ СЫЧУАНИ» Б. Брехта в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина * «БУНТ ЖЕНЩИН» Назыма Хикмета и В. Комиссаржевского в Московском театре имени Моссовета * «ВАНИНА ВАНИНИ» Н. Каретникова в Большом театре СССР

«Добрый человек из Сычуани»

Спектакль Р. Суслевича вызывает к себе уважение, хотя порой и смотрится с трудом. Он поставлен с самыми щедрыми душевными затратами — с бездной энергии. К тому же, как принято говорить у театральных рецензентов, многое в спектакле удалось.

Приветствуя первую постановку Брехта на академической сцене, приходится обставлять похвалы множеством оговорок — по крайней мере утешаешься тем, что уж лучше сетовать на недостатки серьезной театральной работы, чем радоваться легким победам, к которым мы так привыкли. На фоне тех побед самые недостатки этого спектакля кажутся симпатичными, заслуживающими разбора и снисхождения.

Что говорить — до смерти хочется увидеть спектакль, отмеченный печатью совершенства, чтобы, отбросив рассудительность, отдать во власть магическому искусству, но ничего не поделаешь: снова нужно впрягаться в ярмо будничной театральной критики, учитывать и то и это, взвешивать «за» и «против», снова — в который раз — радоваться тому, что достоинства перевешивают недостатки. А потом еще рискуешь получить упрек в излишней сдержанности! Впрочем, избытка энтузиазма не проявляют на сей раз и зрители.

Дело в том, что Суслевич, казалось бы, охотно следуя театральной эстетике Брехта, приспособливает «Доброго человека из Сычуани» к своему темпераменту и своим театральным навыкам. При этом оказывается, что в чем-то Брехт с этими навыками согласуется, а в чем-то и нет.

Принимаясь за постановку Брехта, наши режиссеры обращаются к опыту советского театра 20-х годов. Они справедливо полагают, что многое в этом опыте совпадает с формами немецкого революционного искусства, из которого и вышел Брехт. Сложность положения состоит, однако, в том, что, воспользовавшись достижениями политического,

значение социальных проблем так упало, а нравственные вопросы получили такую подробную и изощренную разработку, Брехт написал «Доброго человека из Сычуани». С присущей ему грубой определенностью он высказался по интересующему всех вопросу в том смысле, что прежде, чем требовать, чтобы люди вели себя по-человечески, нужно создать им человеческие условия. В этой пьесе, как и всегда, смелость Брехта состоит не в том, что он пытается сконструировать необыкновенно острую или парадоксальную идею, а в том, что он берется защищать простую, находящуюся в пренебрежении мысль необыкновенно острыми и парадоксальными средствами — представив ее остранично. А в ленинградском спектакле эта простая мысль доказывается и средствами простыми — слишком прямолинейно, с бесконечным повтором одних и тех же незамысловатых аргументов. Вот почему спектакль, поставленный так щедро и горячо, несколько утомляет: простая мысль, доказанная по многу раз простыми средствами, выглядит плоской и назойливой.

Расхождение с Брехтом особенно чувствуется в характере изобразительной образности — там, где постановщик, кажется, ближе всего автору. Брехт требует метафор, а в спектакле господствует иллюстративность: вот бедняки, протягивающие руки за горстью риса, вот рабочие, не разгибая спины, трудятся на табачной фабрике. В чересчур частых и многолюдных пластических построениях режиссера много энергии, но нет второго плана, неожиданного смысла, образного иносказания — словом, нет остраниния, столь важного для Брехта. Режиссер иллюстрирует мысль, понятную и без иллюстраций.

Философская притча рассказана в этом спектакле языком агитационного плаката — прямолинейно, громкогласно и патетически, со множеством вульгарных деталей, плакату необходимых.

(Стихия сознательно привнесенной в спектакль вульгарности заявляет о себе с самого начала — в фельетонных отсебятинах, сделанных в тексте, вопреки стилистике перевода Ю. Юзовского и Е. Ионовой и вопреки Брехту.)

Кажется, немного нужно этому спектаклю, чтобы сравняться с Брехтом: чуть больше вкуса, интеллектуальной остроты, сосредоточенности и соразмерности... но как круты эти последние ступени к большому искусству! Что же, будем надеяться, что в следующий раз, в другой постановке Брехта, может быть, тот же Сулович достигнет совершенства — тем более, что и в этом спектакле есть достижения безусловные, не требующие оговорок — игра Н. Мамаевой и оформление С. Юнович.

Мамаева играет добрую Шен Те в меру конкретно и в меру обобщенно, она считается с каждой бытовой ситуацией, но и помнит всегда о поэтических законах притчи, по которым живет ее героиня. Открытый лиризм Мамаевой, ее агрессивная чистота и искренность в других ролях иногда кажутся отвлеченными и нарочитыми, пьесе Брехта, как в свое время и шекспировской Офелии, ее дарование пришлось как раз в пору. Особенно хороша Мамаева, когда играет жесткого двойника Шен Те — Шуи Та. Режиссер и актриса осуществляют трактовку более тонкую, нежели предполагается условиями пьесы. Борьба между добром и злом происходит в спектакле не только в тягостном поединке сострадательной и бескорыстной

Шен Те с ее тенью — безжалостным Шуи Та, но и в душе самого Шуи Та. Самые трогательные мгновения в игре Мамаевой, когда она вдруг дает почувствовать, что под холодной личиной Шуи Та изнемогает зажатое в тисках доброе сердце Шен Те. Здесь сказываются черты русской сценической школы, делающей диалектику Брехта не такой жесткой и рационалистической, более гуманной. И если в других случаях театр от Брехта отстает, то тут он, можно сказать, дает и Брехту урок.

В спектакле есть еще удачи, не вызывающие сомнений: эксцентричная в своей пошлости домовладелица — Е. Карякина, смешные боги в габардиновых плащах — облеченные полномочиями командировочные из центра, которые, сколько ни стараются, ничего не могут изменить на местах.

Что же касается декораций Юнович, то они и вовсе превосходны: достаточно китайские и достаточно условные, когда нужно — лаконичные, когда нужно — подробные; они создают актерам удобную сценическую площадку, и на них не устаешь смотреть, потому что они выразительны, в них есть свое образное содержание, свой внутренний смысл — не так часто это бывает.

Спектакль «Добрый человек из Сычуани» в театре драмы имени Пушкина со своими достоинствами и недостатками помогает развеять некоторые предрассудки, которые возникли у нас по поводу творчества великого писателя-антифашиста. Кое-где еще держится мнение, что Брехт «не для нас», так как он слишком «левый» и требует от актеров голого представительства. Постепенно делается очевиден комизм этой попытки отлучить Брехта от нашей сцены во имя реализма и школы переживания. Помимо прочего опыт первых постановок Брехта на нашей сцене показывает, что лучшие актерские работы в его пьесах созданы в духе самой что ни на есть реалистической школы и, наоборот, что сами по себе приемы левого театра не всегда дают здесь желаемый эффект. Парадокс, который в этих случаях возникает, состоит в том, что пока некоторые теоретики высокомерно отмахивались от Брехта во имя чистоты реализма — чистоты мундира, выяснилось, что нашим первым постановкам Брехта как раз его высокого реализма и классичности недостает; часто они отражают более ранний этап развития новых художественных форм, нежели тот, что воплотился в искусстве немецкого драматурга.

Порожденная невежеством и догматизмом версия, что Брехт с истинно реалистическим театром, с Чеховым и Горьким несовместим, опровергается и опытом прогрессивного зарубежного искусства. Известно, например, что Брехт с триумфом идет в Италии, в знаменитом Миланском Пикколо-театре. В том же театре с успехом ставят Чехова и Горького. Если уж итальянцы с их темпераментом, с их традиционной школой переживания, идущей еще от Сальвини и Росси (в жизнеспособности которой мы не раз имели возможность убедиться), если уж они не боятся, что интеллектуалист Брехт нарушит чистоту их национальной традиции, и не боятся ставить его вперемежку с Чеховым и Горьким, то уж нам-то подобные опасения и вовсе не к лицу.

Разумеется, речь здесь должна идти о другом — о необходимости овладеть современной театральной культурой во всех ее высших проявлениях, о необходимости освоить все формы современного

реализма — от Чехова до Брехта. Нужно куда больше ставить Брехта, впрочем как и Чехова, как и Шекспира, Гоголя, Островского, Горького — уж они-то реалисты чистой воды и на школу переживания не посягают, не правда ли? Нужно повышать свой культурный уровень. Нужно быть на высоте современной цивилизации. Нужно больше работать над собой — вот и все.

Что же касается Суловича, то он — и скажем ему за это спасибо — сделал все, что мог. Кто может — пусть сделает лучше.

Б. Зингерман

«Бунт женщин»

Т ода три назад Рижский театр русской драмы попытался поставить аристофановскую «Лисистрату». Я видел этот спектакль, точнее, эту попытку, ибо спектакль то как раз и не получился. В прологе и в эпилоге спектакля театр обращался прямо в зрительный зал от своего собственного имени. В рецензии на рижскую «Лисистрату» я высказал предположение, что спектаклю, возможно, не хватает именно такого непосредственного общения с зрительным залом, прямых мостков, перебрасываемых из античности в наше сегодня.

И вот — спектакль театра имени Моссовета, вся прелесть которого как раз и состоит в поразительном контакте сцены и зала. Спектакль, который смешит, смущает, удивляет, волнует, шокирует — и побеждает.

Правда, на афише моссоветовцев значится не аристофановская «Лисистрата», а «Бунт женщин» — «представление в двух частях с отдельными драматическими моментами и древнегреческими цитатами по мотивам пьесы Кнуда Сандербю». Не очень ясно? Поясню: «Бунт женщин» — это пьеса, написанная турецким поэтом Назымом Хикметом в соавторстве с советским режиссером Виктором Комиссаржевским по мотивам пьесы современного датского драматурга Кнуда Сандербю «Бунт женщин», написанной по мотивам пьесы древнегреческого комедиографа Аристофана... Прошу у читателей прощение за столь громоздкое сложносочиненное предложение — я никак не смог иначе пояснить, что представляет собой эта сложносочиненная пьеса. Зато теперь, надеюсь, все ясно.

Не ясно только, как сумел Юрий Завадский придать этому трехслойному плоду совместных усилий четырех столь разных авторов такую убедительную сценическую цельность. В таких случаях пишут, что режиссер преодолел разностильность пьесы. Но в том-то и дело, что не преодолел, да и не преодолевал, а, напротив, ухитрился именно разностильность сделать стилем спектакля. Театр

предлагает нам то политический памфлет, то откровенный фарс, легко меняет желчную иронию на добродушную усмешку, запросто переходит от лирического шепота к патетическим раскатам. Только мы настраиваемся на одну эмоциональную волну, как нас тут же, не спросив, переключают на волну совсем другую. Мы сопротивляемся; мы хотим знать, в конце концов, что же это такое нам показывают со сцены; мы отнюдь не уверены, что о столь серьезных проблемах можно вести такой вот несерьезный, простите, разговор; мы готовы уже произнести грозное слово «электика»... А режиссер тем временем вовлекает нас в игру, и мы незаметно для себя осваиваемся с правилами этой озорной игры, подчиняясь обаянию таланта и логике театра.

Наше соучастие в представлении было бы, однако, невозможным без одного решающего условия — без единомыслия театра и зрителей. Единомышленникам, согласным в главном — в ненависти к войне и в любви к созиданию — легче легкого найти общий язык и сговориться о таких пустяках, как театральная условность или жанровая приблизительность.

Могут сказать, что в наше время, когда проблема войны и мира становится главной заботой человечества, не пристало с этим шутки шутить; ведь не предлагает же нам театр всерьез рассматривать отказ дам от исполнения супружеских обязанностей как действенный вклад в современное движение борьбы за мир во всем мире? Нет, не предлагает, разумеется. Позволю себе заметить, однако, что и во времена Аристофана никому в голову не приходило испробовать на практике предложенный афинским комедиографом способ прекращения войн. А добрая аристофановская мысль тем не менее пережила столетия и дожила до наших дней. Мысль эта заключается в том, что война — противоестественна и что не война, а мир является естественным состоянием человеческого общества. И еще: раз война бедствие для всех, то это значит, что все должны против нее бороться. Именно эта мысль и стала сверхзадачей нового спектакля моссоветовцев.

Спектакль большой, в нем занято семьдесят актеров; если бы я написал о каждом из исполнителей по три строчки, я бы исчерпал весь лимит строк, отпущенных для маленькой рецензии. Поэтому я попрошу прощения у шестидесяти восьмью актеров, у художника А. Васильева, у композитора Кара Караева и других участников спектакля и позволю себе остановиться, хотя бы кратко, лишь на двух актерских работах.

Ну, конечно, Вера Марецкая и, конечно, Ростислав Плятт. Когда оба они играют в комедии, мы не просто получаем удовольствие от игры двух актеров, наделенных абсолютным чувством юмора. Нет, их дуэт — это куда больше, чем простое сложение двух талантов: возникает новое качество.

Марецкая играет в пьесе две роли: Лисистрату и Мюкзелену. Нет, не так: она играет актрису Мюкзелену, играющую роль Лисистраты; это не одно и то же. Кроме того, она играет не одну Мюкзелену, а две. В начале спектакля это капризная, очень неглупая и не очень молодая актриса, несколько уставшая от жизни и от успеха, но не утратившая еще вкуса ни к жизни, ни к успеху. А по мере того, как разворачивается представление, перед на-

ми открывает
тельная, язвита
вечная. С той,
пожалуй, лишь
женственность.

Плятт играет
некоего госуда
он показывает
мужа и незада
наглеца, труса
месь надутого
реющего павиа
конечно смешно

Дети до 16 ле
Я бы не допус
лет и выше, ли
к ханжеству. Ма
удовольствие, он
удовольствие
своему поучител
Неруда отозвалс
неудержимой по
вклад мирного
и подлинная по



Московский драматический театр имени Моссовета. «Бунт женщин».
Мюкэлена — В. Марецкая, Президент — Р. Плят

Фото В. Петрусовой

ми открывается совсем другая Мюкэлена — решительная, язвительная, открытая добру, очень человечная. С той, прежней, Мюкэленой ее связывает, пожалуй, лишь артистичность и еще, пожалуй, женственность.

Плят играет в пьесе одну роль — Президента некоего государства. Но зато в этой одной роли он показывает нам одновременно государственного мужа и незадачливого мужа своей жены, хама и наглеца, труса и дамского угодника — такая по-месь надутого индюка, полинявшего павлина и стереющего павиана. Очень зло, очень метко и бесконечно смешно.

Дети до 16 лет на этот спектакль не допускаются. Я бы не допускал на этот спектакль также и лиц от 16 лет и выше, лишенных чувства юмора и склонных к ханжеству. Мало того, что они сами не получат удовольствия, они еще и вам постараются испортить удовольствие от этого занятного, озорного и по-своему поучительного зрелища, о котором Пабло Неруда отзывался так: «Древний фарс оживает с неудержимой поэтической фантазией. Это большой вклад мирного духа в борьбу потив духа войны и подлинная победа настоящего искусства».

Е. Холодов

«Ванина Ванини»

В Большом театре состоялась премьера одноактного балета по новелле Стендаля «Ванина Ванини», поставленного артистами балетной труппы Н. Касаткиной и В. Василевым на музыку композитора Н. Каретникова. Все это новые имена для балетного театра.

Особый интерес «Ванины Ванини» заключается в том, что это, если мы не ошибаемся, первая попытка инсценировать в балетном театре Стендаля. Думается, что она во многом удалась и вообще оказалась на редкость плодотворной. Авторы балета совершенно правильно ищут стэндалевский неповторимый колорит в напряженности сценических положений и человеческой яркости персонажей. В центре балета — почти постоянная ситуация многих произведений Стендаля: два сильных характера, в чем-то родственных, а в чем-то чуждых друг другу; две незаурядные личности, между которыми неизбежна близость, но еще более неизбежен конфликт. Сближает их бесстрашие и бескомпромиссность, с какими они отстаивают свои жизненные



Большой театр. «Ванина Ванини».
Ванина — Е. Рябинкина

цели, но сами цели у них разные, и это разъединяет их, делает врагами. Конечно же, подобная ситуация, одновременно поэтическая и драматическая, — сущий клад для балетного театра, и теперь даже странно думать, как долго мимо него все проходили. Но, разумеется, это такой клад, который сам в руки не дается.

Молодые балетмейстеры продемонстрировали профессиональную и общехудожественную культуру, без которой все разговоры о «современном стиле» в хореографии представляются бесполезными, а все попытки создать что-то новое и свое-

образное не приводят обычно ни к чему. Как это показал еще Фокин, балет нельзя ни реформировать, ни двигать вперед с помощью лишь одних экспериментов в области танцевального языка — балет должен питаться завоеваниями всех видов искусства. И вот это-то органически усвоенное богатство театральных и даже кинематографических впечатлений (не говоря уже о впечатлениях от пластических искусств) и создает оригинальность, свежесть и подлинную художественную «современность» «Ванины Ванини».

Строгий и сдержанный по своему стилю, этот балет театрален в лучшем смысле слова. Почти все его эпизоды превосходно срежиссированы. Подчеркиваем это особо, потому что яркая и образная режиссура — не такая уж привычная вещь в хореографии. В заурядных балетных спектаклях режиссерское решение и режиссерская рука чувствуются обычно лишь в массовых сценах, а эпизоды строятся в расчете лишь на актерский темперамент и танцевальное умение исполнителей. «Ванина Ванини» — образец тщательной, последовательной и целостной режиссерской работы. Бурные монологи и диалоги главных героев пластически выразительны; эмоциональный танец и четкая мизансцена взаимно дополняют и поддерживают друг друга.

Напомним, что действие балета протекает на огромной сцене Большого театра, а действующих лиц немного, чаще всего двое, но огромная сцена придает всему происходящему дополнительную глубину, значительность и поэтический «пленэр».

Что же касается двух массовых сцен, то если первая из них (бал) задумана и осуществлена весьма тонко, с привлечением рекордно небольшого числа участников, то вторая (клятва карбонариев) явно не удалась: она кажется и декларативной и громоздкой.

В хореографическом воплощении балет еще не достигает художественной силы литературного первоисточника, хотя исполнительница главной роли Елена Рябинкина на удивление хороша в своих лучших эпизодах. Пластическая сторона роли освоена ею великолепно, если бы к этому только чуть больше темперамента! Но важно отметить само стремление к психологической сложности в балетном спектакле. Ведь в конечном счете художественная культура и выражает себя в ясности форм и сложности содержания. Молодые балетмейстеры-дебютанты Н. Касаткина и В. Василев безусловно обладают даром мыслить ясно и сложно. Мы ждем от них многого.

Н. Чернова

Г. Кристи

17 января 1906

со дня рождения реформатора, революционного художника Станислава Станиславского

театральной культуры прошлого столетия

Жизнь Станиславского — один из величайших феноменов культуры XIX века в России, в 1880 году в Великую Отечественную войну в жизни и творчестве произошли важные изменения.

Связанное с жизнью развитие, а именно — усталых пытливых революционер

не успокаивался, бой все новые, б

Всегда взыскатель, касалось искусств

оценке собственных книг его «Моя жизнь — это искусство»

хром самой суровой го совершенствован

века.

Чтобы лучше осознать учение о театре, этапы его творчества можно располагать по годам детства.

детством.

□

Константин Сергеевич Станиславский

вышел из тех кругов интеллигенции, которая начинала принимать участие в общественной культуре

среде относились к театру

7 Театр № 11

Г. Кристи

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Краткий очерк жизни и творчества

17 января 1963 года будет отмечаться 100-летие со дня рождения великого сына русского народа, реформатора театрального искусства, гениального художника и мыслителя Константина Сергеевича Станиславского.

Станиславский — это целая эпоха в развитии театральной культуры, протянувшаяся от конца прошлого столетия до наших дней.

Жизнь Станиславского охватывает 75 лет, отмеченных величайшими историческими событиями. Родился он вскоре после крушения крепостного рабства в России, в 1863 году, а умер в 1938 году, в канун Великой Отечественной войны. За этот период времени в жизни и в сознании людей произошли огромные изменения. Искусство Станиславского, тесно связанное с жизнью, также находилось в непрерывном развитии, а его творческий путь — это путь неустанных пытливых исканий.

Революционер и новатор в искусстве, он никогда не успокаивался на достигнутом, ставя перед собой все новые, более сложные творческие задачи. Всегда взыскательный к себе и другим во всем, что касалось искусства, он был чрезвычайно скромен в оценке собственных достижений. Автобиографическая книга его «Моя жизнь в искусстве» проникнута духом самой суровой самокритики, пафосом постоянно совершенствования себя как художника и человека.

Чтобы лучше оценить Станиславского, понять его учение о театре, необходимо проследить главные этапы его творческой биографии, которые почти точно располагаются по десятилетиям. Самый ранний из них Станиславский называл артистическим детством.

□

Константин Сергеевич Алексеев, избравший себе впоследствии театральный псевдоним Станиславский, вышел из тех кругов московской буржуазной интеллигенции, которая с 60-х годов прошлого столетия начинала принимать все более активное участие в общественной культурной жизни страны. К этой среде относились близкие семье Алексеевых — соз-

датель картинной галереи П. Третьяков, создатель частной оперы и покровитель художников С. Мамонтов, основатель театрального музея А. Бахрушин, книгоиздатель М. Сабашников и другие.

Алексеевы отдавали много внимания воспитанию детей, заботились об их гармоничном физическом и духовном развитии, пробуждали в них интерес к искусству. Станиславский вспоминает о первых художественных впечатлениях, полученных им от посещений цирка, Малого театра, итальянской оперы и балетных представлений Большого театра, которые будоражили его детскую фантазию и прививали любовь к сказочному миру кулис. Уже с детства он отличался огромной любознательностью, энергией и упорством в достижении поставленной цели. Он с благодарностью вспоминал своих первых друзей и наставников, которые будили его творческую инициативу, умели увлекать его пылкий ум и волю, но сохранил при этом на всю жизнь отвращение к рутинным методам обучения в классической гимназии, куда был отдан родителями в двенадцатилетнем возрасте. Схоластические приемы преподавания, унижительная муштра, бессмысленная зубрежка текстов мертвых языков вызвали активный протест с его стороны. Будущий гениальный мыслитель и художник, он числился в гимназии отстающим учеником и с трудом переходил из класса в класс.

И в дальнейшем он не получил ни высшего, ни специального систематического образования. Кратковременное пребывание в театральной школе при Малом театре не оказало существенного влияния на формирование артистической личности Станиславского; не привлекла его также возможность поступить на драматические классы Парижской консерватории, где методы преподавания искусства казались ему рутинными.

Станиславский учился у самой жизни, в непосредственном общении с людьми, в соприкосновении с живым творческим делом, без которого не мог существовать. Одаренный от природы острой наблюдательностью, он жадно впитывал все впечатления, которые давали ему частые путешествия, знакомство с произведениями искусства, с жизнью и бытом окружающих людей. Из любого собеседника он всегда умел извлечь то, что его интересовало, и заразить

его тем, чем сам был увлечен. В постижении жизни и искусства Станиславский шел самостоятельным путем, доверяя главным образом своей интуиции и личному опыту.

□

Второе десятилетие своей сознательной жизни Станиславский называл артистическим отрочеством. Четырнадцать лет 5 сентября 1877 года он впервые выступил в качестве актера на домашней любительской сцене, изображая роли учителя математики и чиновника в двух водевилях, шедших в один вечер. Недалеко от станции Тарасовка Северной железной дороги, в местечке Любимовка, до сих пор сохранился старый деревянный дом, где протекало детство Кости Алексеева, и двухэтажный флигель бывшего «театра», где время от времени устраивались спектакли «Алексеевского кружка», то есть любительской труппы, состоявшей главным образом из членов многочисленного семейства Алексеевых.

Репертуар «Алексеевского кружка» состоял преимущественно из оперетт и водевилей. Будущий великий актер переиграл десятки комедийных ролей с пением и танцами, накапливая сценический опыт и вырабатывая артистическую технику: голос, дикцию, пластику, владение ритмом и т. п. «Оперетка, водевиль — хорошая школа для артистов, — писал позднее Станиславский. — Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру, на них учились драматическому искусству». Музыкальная комедия стала и для Станиславского начальной школой драматического искусства.

Накопив некоторый опыт в «Алексеевском кружке», он начал выступать и «на стороне», в любительских спектаклях в различных московских домах и клубах, где ему поручались роли в пьесах Гоголя, Островского, Шпагинского, В. Крылова. На этом начальном этапе своего артистического пути Станиславский охотно подражал игре многих прославленных актеров Малого театра, оперных и опереточных знаменитостей, копируя то одного, то другого.

Не очень скоро он приходит к выводу, что художник должен черпать творческий материал из самой жизни, а не со сценических подмостков, что только следование природе приводит к искусству, копирование же театральных образов, даже самых прекрасных, неизбежным образом толкает к актерскому «ремеслу» и ложной театральной условности. Но, отказавшись от подражания, он не переставал учиться у предшественников и современников и всегда подчеркивал преемственность своего искусства от лучших традиций русского театра XIX века. Самыми ценными из них он считал заветы Щепкина, Гоголя и Пушкина, основоположников национальной школы сценического реализма. Вывод Щепкина о том, что искусство тем выше, чем ближе оно к жизни и природе, со временем стал для Станиславского важнейшей заповедью искусства. Станиславский не застал уже Щепкина, который умер в год его рождения, но встречался с его непосредственными учениками, выдающимися актерами Малого театра Г. Федотовой, Н. Медведевой и другими, которых считал до некоторой степени своими учителями. Они сумели передать ему, как утверждал Станиславский, духовную суть щепкинских традиций.

Станиславский учился сценическому мастерству и на примере творчества крупнейших актеров западно-

европейского театра, которых видел во время своих заграничных путешествий и в период их московских гастролей. Его восхищала высокая профессиональная техника таких корифеев французского театра, как Коклен Старший, Сара Бернар, Жан Муне-Сюлли, тонкое мастерство немецких актеров — Э. Поссарта, Л. Барная и особенно искусство замечательных итальянских трагиков — Т. Сальвини, Э. Росси, Э. Дузе, у которых техническое совершенство сочеталось с глубиной и искренностью переживаний.

На формирование художественных взглядов и вкусов юного Станиславского оказали также благотворное влияние его встречи с крупнейшими деятелями искусства — писателями, художниками, музыкантами, которые различными путями стремились к одной общей цели — к углубленному реализму, идейности и народности в искусстве, к утверждению национальной демократической художественной культуры.

В доме мецената С. Мамонтова и в его подмосковном имении Абрамцево Станиславский познакомился со многими замечательными художниками-живописцами — Репиным, Серовым, Врубелем, Васнецовым, Поленовым, Коровиным, Левитаном. В Московской консерватории, где он брал уроки пения у известного оперного артиста и вокального педагога Ф. Комиссаржевского и где исполнял обязанности одного из директоров Русского музыкального общества, Станиславский встречался с П. Чайковским, С. Танеевым и братьями Рубинштейн. Это, по его признанию, сыграло большую роль в его артистической жизни и подготовило к руководству впоследствии музыкальным театром.

□

Началом своей артистической юности К. С. Станиславский считал осень 1888 года, когда ему совместно с режиссером А. Федотовым и Ф. Комиссаржевским удалось создать Общество искусства и литературы и при нем труппу артистов-любителей. В первом же спектакле Общества, 8 декабря, Станиславский исполнил две роли — Барона в «Скупом рыцаре» Пушкина и Сотанвиля в мольеровской комедии «Жорж Данден». С этого момента имя актера-любителя Станиславского становится все более и более популярным в московских артистических кругах.

С большим успехом он выступал в пьесах самого различного жанра — от водевиля до трагедии. Пожелтевшие фотографии того времени запечатлели монументальную фигуру Станиславского в роли воставшего за свое человеческое достоинство крепостного мужика Анания Яковлева из драмы Писемского «Горькая судьбина»; блестящего Дон Гуана, героя пушкинской трагедии, и мятежного шиллеровского Фердинанда из трагедии «Коварство и любовь»; жестокого тирана, генерала-аншефа павловских времен князя Имшина из драмы Писемского «Самоуправцы» и плутоватого хама Обновленного из комедии Федотова «Рубль». А наряду с этими образами — забавные водевильные персонажи: сельский цирюльник Лаверже и студент, обитатель парижской мансарды Мегрио — роли, которые Станиславский исполнял с подлинным комедийным блеском и изяществом.

Актерские лавры не давались Станиславскому даром. Хотя он был одарен от природы большим артистическим талантом, темпераментом, особым сценическим обаянием, яркостью воображения и хороши-

ми внешними чертами лица, дом развивая, останавливая встающими в

Станиславский своей артистической и ставил все более сер, нем возраст, пытается оп, нечно, тот дневнике, — к жизни. Что, кое правда и сначала и то, пытаться, на, но и терпеть, как шаг за ша, к другому Ст, к решению, жизненной пр, ким художест

Со временем, тературы Стан, ответственные, це» Островско, «Плоды просве, висти Достоевс, наиболее любя, кова Уриэля, труднейшую ро, ре — и ряд др, сил в свое ак, своеобразное, наблюдений. Н, ным успехом, признанию, не, иногда роли ге, и Дон Гуана, т, сивость. Наиб, рактерных ро, него переволл,

На разнообра, и литературы, самостоятельное, вера приглашал, кие прославлен, лова и другие, с его участием, Даже известные, Росси, Барнай, сцене известной, рецензиях о Ст, шемся артисте,

Станиславский, ряду великих а, состояла его гла, шенствуя свое а, девал искусство, со временем та, рел славу гения, искусстве театра, ли вызваны про, куства и литера, назначена премь, ма». Режиссер Ф, глашение друго

ми внешними данными — высоким ростом, крупными чертами лица, звучным голосом, — он упорным трудом развивал и совершенствовал эти данные, не останавливаясь ни перед какими препятствиями вставшими на пути к достижению идеала.

Станиславский умел извлекать урок из каждой своей артистической удачи и неудачи, слушать критику и ставить перед собой всякий раз новые и все более серьезные творческие цели. Еще в 26-летнем возрасте, в самом начале сценического пути, он пытается определить свою дорогу в искусстве. «Конечно, тот путь самый верный, — записывает он в дневнике, — который ближе всего ведет к правде, к жизни. Чтобы дойти до этого, надо знать, что такое правда и жизнь. Вот она моя задача: узнать сначала и то и другое. Другими словами, надо воспитываться, надо думать, надо развиваться нравственно и тереть свой ум». И мы можем проследить, как шаг за шагом, от одного сыгранного спектакля к другому Станиславский все больше приближался к решению поставленной задачи — постижению жизненной правды в искусстве, к овладению высоким художественным мастерством.

Со временем на сцене Общества искусства и литературы Станиславскому довелось исполнить такие ответственные роли, как Паратов в «Бесприданнице» Островского, Звездинцев в комедии Толстого «Плоды просвещения», дядюшка в инсценировке повести Достоевского «Село Степанчиково» — одна из наиболее любимых им ролей, героя трагедии Гюго «Уриэль Акоста», шекспировского Отелло — труднейшую роль в мировом трагическом репертуаре — и ряд других. Всякий раз Станиславский вносил в свое актерское решение образа нечто новое, своеобразное, почерпнутое из глубоких жизненных наблюдений. Но не все роли были им сыграны с равным успехом. В иных случаях, по его собственному признанию, недоставало трагического темперамента, иногда роли героев-любвиков, вроде Фердинанда и Дон Гуана, тянули на внешнюю сценическую красоту. Наибольший успех выпадал на долю характерных ролей, требующих внутреннего и внешнего перевоплощения актера в образ.

На разнообразном репертуаре Общества искусства и литературы Станиславский приобрел творческую самостоятельность и зрелость мастера. Его как партнера приглашали для гастрольных выступлений такие прославленные артистки, как Стрепетова, Ермолова и другие корифеи Малого театра. Спектакли с его участием посещались не только москвичами. Даже известные иностранные гастролеры, например Росси, Барнай, считали своим долгом повидать на сцене известного актера-любителя. В театральных рецензиях о Станиславском писали как о выдающемся артисте своего времени.

Станиславский занял с годами почетное место в ряду великих актеров своей эпохи. Но не в этом состояла его главная историческая заслуга. Совершенствуя свое актерское искусство, он попутно овладевал искусством режиссуры и в этой области достиг со временем таких недостижимых вершин, что приобрел славу гения, первооткрывателя новых путей в искусстве театра. Его первые режиссерские шаги были вызваны простой случайностью. В Обществе искусства и литературы на 11 марта 1889 года была назначена премьера пьесы Гнедича «Горящие письма». Режиссер Федотов уехал в деревню, а на приглашение другого профессионального режиссера не

было денег. «Поэтому, — записал Станиславский в дневнике, — режиссировать пришлось мне». Верный своему принципу — брать образцы из жизни — он вводил в спектакль многие новшества, а именно: отказался от театрального стандарта декоративного оформления павильона (с тремя дверями — справа, слева и в глубине), от привычной расстановки мебели на сцене (направо софа, налево стол с креслами, повернутыми на публику) и предложил уютную жизненную планировку гостиной, создав «поэтический беспорядок в расстановке мебели». Он предложил актерам «говорить как можно естественнее», создал необходимые паузы среди диалогов, что для того времени было непривычным, актеры их избегали из боязни уронить общий тон спектакля.

Успех этого режиссерского дебюта открыл Станиславского, и он взял на себя постановку еще не сыгранной на сцене комедии Толстого «Плоды просвещения». К этому времени (1891) труппа Общества искусства и литературы располагала уже незаурядными актерскими силами. Так, в «Плодах просвещения» кроме самого Станиславского играли лучшие известные актеры Художественного театра Самарова, Лилина (жена Станиславского), Лужский, Михайлов, Артем, Александров, Санин и будущая знаменитость Комиссаржевская. Станиславский заботился на этот раз не только о жизненности и естественности сценической обстановки и актерской игры. Он стал идейным и творческим руководителем театрального коллектива, истолкователем авторского замысла. При этом он повел решительную борьбу с привычными театральными штампами и рутинной, в чем бы они ни проявлялись. «Я стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой, подлинной жизни», — писал Станиславский об этом периоде своих исканий.

После постановки «Плодов просвещения», которая стала событием в культурной жизни Москвы, Станиславский создает на сцене Общества целый ряд спектаклей, поражающих жизненной правдой и оригинальностью постановки. Он энергично отстаивает свое право на самостоятельность режиссерского мышления. Когда, например, в связи с постановкой «Отелло» французский театральный критик Бенар осудил Станиславского за отступление от общепринятых традиций при воплощении этой классической трагедии, Станиславский ответил ему, что он признает лишь те традиции Шекспира, которые выражены им самим в советах Гамлета актерам, то есть принципы реалистического искусства. В заключение же письма он утверждал: «Поверьте мне, задача нашего поколения — изгнать из искусства устаревшие традиции и рутину, дать побольше простора фантазии и творчеству. Только этим мы спасем искусство».

Полный простор своему режиссерскому воображению дает Станиславский, осуществляя на сцене с помощью новых технических постановочных средств такие фантастические пьесы, как «Польский еврей» Эркмана-Шатриана, «Ганнеле» и «Потонувший колокол» Гауптмана (где Станиславский играл роль мастера-литейщика Генриха). Так, например, зарисовав груды камней, так называемый «хаос» у подножия горы Ай-Петри в Крыму, Станиславский создает нечто подобное и на сцене, сочетая в оформлении спектакля «Потонувший колокол» живопись со скульптурой. Используя новые возможности электрического освещения сцены, он создает световые «партитуры» спектаклей.

С первых же шагов своего режиссерского творчества Станиславский смело становится на путь новаторства, объявляя непримиримую войну ложным театральным условностям и устаревшим канонам красоты. Но это не то нигилистическое новаторство, которое ниспровергает великие художественные традиции прошлого, чтобы утвердить собственное режиссерское «Я» в искусстве. Станиславский никогда не порывал связь с прошлым, но, чутко прислушиваясь к требованиям своего времени, без колебаний отбрасывал все устаревшее в искусстве и привлекал новое, почерпнутое из самой жизни. Правда жизни и подлинная художественность были для него понятиями почти однозначными.

□

Летом 1897 года произошла знаменательная встреча Станиславского с известным драматургом, театральным критиком и педагогом Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, которая определила их дальнейшую судьбу и имела огромное историческое значение. После восемнадцати часов непрерывной беседы было принято совместное решение создать в Москве новый общедоступный театр, труппа которого будет составлена из лучших актеров-любителей, воспитанников Станиславского по Обществу искусства и литературы и учеников Немировича-Данченко по Филармоническому училищу, в числе которых были Книппер, Савицкая, Роксанова, Москвин и Мейерхольд. «Мировая конференция народов, — вспоминал об этой встрече Станиславский, — не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения».

Основатели Художественного театра взаимно дополняли друг друга. Станиславский сложился к этому времени в зрелого мастера сцены, выдающегося актера и режиссера-новатора. Немирович-Данченко внес в новое дело свой большой режиссерский талант, педагогический опыт и тонкий литературный вкус. С тех пор творческое содружество этих двух больших людей никогда не прекращалось. И хотя между ними подчас и возникали противоречия, вызванные различиями их творческих индивидуальностей, они никогда не расходились в главном, одинаково понимая высокие задачи искусства и путь развития Художественного театра.

Начало деятельности Московского Художественного общедоступного театра совпало с периодом нарастания революционного движения в России. Каждый честный художник должен был определить не только свои эстетические, но и общественные позиции, ясно осознать, чему призвано служить его искусство. В своей речи перед открытием театра Станиславский определил его задачу следующими словами: «Не забывайте, — говорил он актерам, — что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь».

Когда мы говорим об этике Станиславского, которая вошла составной частью в его систему, то должны иметь в виду не только выработанные им нормы

поведения актера в коллективе и его требования к моральному облику художника, но прежде всего то, что стало основой мировоззрения будущего руководителя МХАТ и определило новый этап его развития: служение искусству стало для Станиславского формой служения народу.

Художественный театр открылся 14 октября 1898 года исторической трагедией А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», которая долго находилась под цензурным запретом. В ней был выведен образ безвольного царя и, по существу, осуждалось самодержавие. Режиссеры К. Станиславский, А. Санин и художник В. Симов воссоздали в этом спектакле подлинную картину жизни древней Руси, добиваясь исторической и психологической достоверности в изображении всех слоев общества. С особой тщательностью и художественной убедительностью в спектакле были разработаны массовые сцены, например эпизод народного бунта у реки Яузы.

Режиссерские принципы и приемы, найденные при постановке «Царя Федора Иоанновича», переносились и на другие спектакли театра: «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, «Возчик Геншель» Гаупмана, «Власть тьмы» Толстого, «Венецианский купец» и «Юлий Цезарь» Шекспира. Всю эту серию спектаклей Станиславский относил к историко-бытовой линии театра, которая характеризует первый период его художественных исканий.

Уже в этих спектаклях проявилось страстное стремление Станиславского и его соратников, деятелей молодого театра, к утверждению художественной правды на сцене и преодолению театральной лжи. Но, как признается Станиславский, — «эта художественная правда была у нас в то время больше внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, сценического света, звука, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни». И хотя театр со временем преодолел крайности и увлечения внешней стороной постановки и перенес основное внимание на раскрытие «жизни человеческого духа» создаваемых на сцене образов, его еще долгое время продолжали обвинять в натурализме и бытовизме, в злоупотреблении внешними постановочными средствами.

Подлинное рождение Художественного театра произошло тогда, когда на его сцене появилась чеховская «Чайка» (17 декабря 1898 года). Театр может жить полнокровной творческой жизнью и увлекать своим искусством современников лишь в том случае, если найдет своего талантливого драматурга, выразителя передовых идей. В лице Чехова, а вслед за ним и Горького, Художественный театр обрел своих драматургов, чье творчество поднимало самые насущные, наиболее важные вопросы современной жизни. Драматургия Чехова и Горького оплодотворила искусство Художественного театра, способствовала его бурному, стремительному расцвету и надолго определила пути развития. Не случайно поэтому чайка стала эмблемой МХАТ, а имя Горького было впоследствии присвоено театру. Со своей стороны и Художественный театр своим искусством способствовал формированию и развитию драматургических талантов Чехова и Горького, побуждая их снова и снова писать для театра.

Станиславский не сразу оценил достоинства чеховской пьесы. Ее новаторская форма была необычной. В ней отсутствовала занимательность интриги. Прошлое и быденное сочеталось в ней с возвышенным и поэтическим; комедия — с трагедией; недоговорен-

ность мыслей
го не значащ
душевную дра

По мере со
новки Станис
кой жизненно
находил для
ожиданные м
полнения, а т
и звукового

Успех «Ча
вых произведе
возрастающим
нены его пес
невый сад» и
таклей осущес
чем-Данченко
ленного Нем
могла им в с
здания спектак
нены единой
жению Станис
задаче.

Прочно утве
го ансамбля
доведена, обра
ческого звучан
полняет поруч
ствии с общей
чем ставить с
Данченко не
разрабатывали
и вели с актер
Исполнение ч
более тонких
игры. Ни зыч
пластика, ни г
же красочное
сти оказались
ченных из сам
образов, для
сферы на сцен
которые так
вая артистичес
жизвания», кан
рая позволяла
заться; подлин
переживающим

Станиславский
ным примером
становке отве
Вершинина, Г
стигал высочай
образах чехов
актерский тала
ской манере,
нично сливает
воспринимали
ление, зрелищ
временников,
На основе нов
гих драматург
вая школа акт
стал самым яр
росла и роль
административ
зующего поряд
и творческого

ность мыслей скрывала глубину переживаний; ничего не значащие слова маскировали подчас целую душевную драму.

По мере составления режиссерского плана постановки Станиславский все больше увлекался глубокой жизненной правдой и поэтичностью пьесы, он находил для ее сценического воплощения новые, неожиданные мизансцены и принципы актерского исполнения, а также приемы декоративного, светового и звукового оформления.

Успех «Чайки» вдохновил Чехова на создание новых произведений для театра. Год за годом, со все возрастающим успехом на сцене МХАТ были исполнены его пьесы «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и «Иванов». Постановка чеховских спектаклей осуществлялась Станиславским и Немировичем-Данченко совместно (кроме «Иванова», поставленного Немировичем). Драматургия Чехова помогла им в совершенстве овладеть искусством создания спектакля, все компоненты которого подчинены единой идейно-творческой цели, или, по выражению Станиславского, объединяющей всех сверхзадаче.

Прочно утвердился в театре принцип сценического ансамбля. Слаженность сценической игры была доведена, образно выражаясь, до степени симфонического звучания оркестра, где каждый артист исполняет порученную ему партию в строгом соответствии с общей для всех партитурой пьесы. Прежде чем ставить спектакль, Станиславский и Немирович-Данченко не только углубленно изучали пьесу и разрабатывали партитуру будущего спектакля, но и вели с актерами большую педагогическую работу. Исполнение чеховских ролей потребовало новых, более тонких и совершенных приемов актерской игры. Ни зычные актерские голоса, ни картинная пластика, ни приподнятость актерского тона, ни даже красочное воспроизведение внешней характеристики оказались непригодными для воплощения выхваченных из самой жизни, мягко очерченных чеховских образов, для создания подлинной жизненной атмосферы на сцене, с тонкими нюансами настроений, которые так типичны для Чехова. Нужна была новая артистическая техника, техника «искусства переживания», как определил ее Станиславский, которая позволяла бы актеру жить на сцене, а не казаться; подлинно переживать, а не представляться переживающим.

Станиславский влиял на других прежде всего личным примером. Исполняя в каждой чеховской постановке ответственные роли — Тригорина, Астрова, Вершинина, Гаева, Шабельского, он всякий раз достигал высочайших художественных результатов. На образах чеховской драматургии он отшлифовал свой актерский талант и утвердился в новой исполнительской манере, при которой личность артиста гармонично сливается с созданным им образом. Зрители воспринимали при этом спектакль не как представление, зрелище, а как подлинную жизнь своих современников, будто подсмотренную ими со стороны. На основе новаторской драматургии Чехова и других драматургов-современников формировалась новая школа актерской игры, и Художественный театр стал самым ярким ее выразителем. Неизмеримо возросла и роль режиссера в театре, который из лица административного, разводящего актеров и организующего порядок на сцене, превратился в идейного и творческого руководителя театрального коллектива,

интерпретатора автора, воспитателя актеров, постановщика, определяющего внешнюю форму спектакля, его вдохновителя и «дирижера». Само понятие «режиссерское искусство» приобрело с этого времени совершенно иной, более глубокий, смысл.

М. Горького Станиславский называл «главным начинателем и создателем общественно-политической линии» в Художественном театре. Если чеховские герои страстно мечтают о новой, лучшей жизни, то герои горьковских пьес призывают к активным действиям, к борьбе во имя этого лучшего. В спектакле «Мещане», поставленном 26 марта 1902 года, впервые был выведен на сцену новый герой — рабочий, машинист, смело заявивший о своем праве на жизнь. Постановка пьесы политическая «неблагонадежного», опального автора вызвала повышенный интерес в кругах революционно настроенной молодежи и особую нервозность со стороны властей. Пьеса была сильно искажена цензурой. В день генеральной репетиции, как вспоминает Станиславский, — «в самый театр и вокруг него был назначен усиленный наряд полиции; на площади перед театром разъезжали конные жандармы. Можно было подумать, что готовились не к генеральной репетиции, а к генеральному сражению». И все же «Мещане» не имели того несомненного успеха, который выпал на долю второго горьковского спектакля — «На дне». Взятая с натуры и перенесенная на сцену Художественного театра обстановка жизни босняков, их безрадостная судьба производили на зрителей ошеломляющее впечатление. Показывая изнанку жизни, театр обнажал порочность существующего строя. Станиславский выступил на этот раз не только режиссером спектакля, но и исполнителем роли Сатина, в уста которого Горький вложил собственные авторские мысли.

В 1905 году совместно с Немировичем-Данченко Станиславский поставил и третью пьесу Горького — «Дети солнца».

Яркий след в творческой биографии Станиславского оставила его работа над пьесой Г. Ибсена «Доктор Штокман». Он был и режиссером спектакля и исполнителем заглавной роли. По свидетельству современников, Штокман стал лучшей ролью Станиславского, и играл он ее как великий артист. Штокман — смелый борец за правду, не идущий на сделку с совестью, был ему близок и понятен. «Душа и тело Штокмана и Станиславского органически слились друг с другом», — говорится в книге «Моя жизнь в искусстве». Тонкая психологическая отделка роли и удачно найденная внешняя характеристика сразу же обеспечили ему успех у зрителя. Особенно бурной была реакция петербургского зрителя на спектакль после подавления революционной студенческой демонстрации в 1901 году. «Нужна была революционная пьеса, — писал Станиславский, — и Штокмана превратили в таковую».

Станиславский уже не удовлетворяется решением чисто художественных постановочных задач, как это было в Обществе искусства и литературы и отчасти при постановке «Снегурочки» Островского в 1900 году. «В настоящее время пробуждения общественных сил в стране, — говорил он на открытии студии «на Поварской», в мае 1905 года, — театр не может и не имеет права служить только чистому искусству — он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества». Станиславский этой поры принимает все более ак-

товские» штампы, сводящиеся к имитации жизненного правдоподобия и к тому, что актеры начинали играть простоту, ту бессодержательную простоту, которая, как говорил Станиславский, в искусстве хуже воровства.

Близко к театральному ремеслу стоит, по мнению Станиславского, так называемое искусство представления. В отличие от ремесла, оно опирается на творческое переживание актера, но лишь в подготовительный, репетиционный период работы над ролью. На сцене же актер демонстрирует зрителю готовый результат, то есть внешний рисунок роли, без всякой затраты душевных сил. Для этого вида искусства характерно стремление к подчеркнутой сценической условности, к яркости и заостренности театрального зрелища. Приемы театра «представления» оказались пригодными и для эстетско-декадентского театра, который поставил принципы «театральности» во главу угла сценического искусства современности. Учение Станиславского направлено в равной мере против безыдейного натурализма и бездушного формализма, обедняющих искусство и принижающих его огромную общественно-воспитательную роль.

Система еще только зарождалась, а о ней уже заговорили в самых широких театральных кругах. Появились убежденные последователи системы, воспринимавшие ее как манифест обновленного реалистического театра, обнаружили и противники системы, вступившие с ней в ожесточенную борьбу. Станиславскому пришлось выслушать от своих идейных противников немало упреков в том, что он, подобно пушкинскому Сальери, хочет алгеброй развязать гармонию, сковать теорией свободные полеты вдохновения, что его система нивелирует творческие индивидуальности артистов и т. п.

Нападки на систему не могли поколебать веру Станиславского в правильность избранного в искусстве пути, но ему нужны были, особенно на первых порах, и дружеская помощь, и беспристрастная критика. С этой целью он посетил в 1911 году на острове Капри в Италии М. Горького, который горячо поддержал Станиславского в его важном начинании. «Очень я рад, что видел вас, — писал Станиславскому Горький, вспоминая об этой встрече, — и очень благодарен за то, что вы познакомили меня с работой вашей неутомимой красивой мысли» (март 1911).

Первые опыты применения системы на практике в постановках 1907 года «Драмы жизни» и «Жизнь Человека» не принесли ожидаемых результатов. В этих пьесах изображалась не реальная жизнь и не образы живых людей, а абстрактные символы, олицетворяющие людские страсти, добродетели и пороки. Реалистическая система Станиславского вступила здесь в противоречие с антиреалистическим характером самой драматургии К. Гамсуна и Л. Андреева. Она оказалась бессильной для воплощения оголенных идей и схематических образов. Зато в области внешних приемов постановки Станиславский добился в этих спектаклях совершенно новых, неожиданных эффектов и прослыл режиссером самого «левого» толка. «Мы явились тогда одними из первых пионеров, — писал Станиславский, — пробивавших путь к левому фронту». Впоследствии у Станиславского появилось множество подражателей, которые, впрочем, неизменно именовали себя новаторами.

Новые приемы сценического оформления были

использованы Станиславским и при постановке в 1908 году философской сказки М. Метерлинка «Синяя птица», которая до настоящего времени удерживается в репертуаре Художественного театра. Станиславский-режиссер нашел свой ключ к сценическому решению этой символической пьесы; он предложил актерам взглянуть на окружающий мир глазами ребенка, для которого реальность легко переплетается с фантазией, а сказка — с былью.

Увлечение сценической условностью и чисто режиссерскими, постановочными задачами носило лишь временный характер. Магистральный путь развития театрального искусства Станиславский видел в укреплении его реалистических принципов, в дальнейшем совершенствовании и углублении актерского мастерства. «Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист», — говорил Станиславский, вставая против режиссерского деспотизма.

Не удовлетворенный теми пьесами, которые предлагались ему драматургами-современниками, Станиславский в предреволюционное десятилетие не раз обращался к русской и зарубежной классической драматургии Грибоедова («Горе от ума»), Гоголя («Ревизор»), Тургенева («Месяц в деревне» и другие пьесы), Толстого («Живой труп»), Пушкина («Маленькие трагедии»), Достоевского («Село Степанчиково»), а также Шекспира («Гамлет»), Мольера («Мнимый больной»), Гольдони («Хозяйка гостиницы»). Именно на этом репертуаре Станиславский доказал жизненную силу своей системы и продолжал расти как режиссер. Начиная с постановки пьесы «Месяц в деревне» (1909), он отказался от всяких постановочных излишеств и внешних бытовых деталей, все более отдавая внимание углубленному раскрытию внутреннего мира героев самыми скупыми внешними средствами.

В этот же период, который Станиславский определял как начало своей артистической зрелости, он добился выдающихся успехов и в актерском творчестве. Прежде всего поражает разнообразие сыгранных им ролей. Трудно поверить, например, что изящный образ умного тургеневского Ракина и тупого, нелепого рутинера Крутицкого из комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», тонкого аристократа князя Абрезкова из «Живого трупа» и грубого солдафона кавалера ди-Рипатратта из гольдониевской комедии, трагическая фигура пушкинского Сальери и уморительный гротесковый образ мнимого больного Аргана — созданы одним и тем же актером. Станиславский доказал на собственном опыте, что владение системой приводит к полному внутреннему и внешнему перевоплощению, при котором не теряется, однако, органичность творчества. Он создавал яркохарактерные образы самых различных жанров и амплуа, оставаясь при этом неизменно живым человеком на сцене, человеком мыслящим, чувствующим и подлинно действующим.

В этом и заключалась главная особенность его актерского искусства.

□

Станиславский не сразу осознал величайшее значение Октябрьской революции. «Мы растерялись, — признавался он впоследствии, — и в таком состоянии недоумения и поисков провели долгие годы». Но он никогда не занимал пассивной, выжидатель-

ной позиции, и в новых исторических условиях, преодолевая трудности переходного времени, продолжал действовать так, как подсказывала ему совесть художника и гражданина.

Театр должен был «открыть свои двери для самых широких слоев зрителей, — вспоминал Станиславский, — для тех миллионов людей, которые до того времени не имели возможности пользоваться культурными удовольствиями... и мы очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады. Но сердце билось тревожно и радостно при сознании огромной важности миссии, выпавшей на нашу долю». Станиславский понимал, что осуществляется его давнишняя мечта о создании подлинно народного театра, и призывал товарищей по искусству сделать все возможное, чтобы выполнить с честью свой гражданский долг — «сохранить все лучшее, что создано до сих пор предшественниками и нами, и с огромной энергией приняться за новое творчество». Репертуар театра был очищен от поверхностных, безыдейных пьес, проникших на сцену МХТ в предреволюционное десятилетие, но обновлялся чрезвычайно медленно. Молодая советская драматургия была еще слишком слаба, чтобы восполнить этот пробел, и Станиславский решил, что в ожидании нового драматурга и талантливой пьесы, в которой отразился бы беспримерный героизм и пафос революционной борьбы, нужно «совершенствовать и подогнать отсталую внутреннюю технику актерского искусства». Он направил свою кипучую энергию на подготовку новой артистической смены, на воспитание будущих строителей советского театра. Станиславский всегда окружал себя молодежью, с которой легко находил общий язык.

Неудача со студией «на Поварской» в 1905 году не охладила Станиславского. Снова и снова он создавал молодежные театральные студии, видя в этом средство обновления сценического искусства. К моменту Октябрьской революции Первая студия МХТ, открывшаяся в 1913 году, уже превратилась в самостоятельный театральный организм. Основное ядро нового театра составляли ученики Станиславского, воспитанные по его системе, в том числе М. Чехов, Вахтангов, Бирман, Гиацинтова, Пыжова, Берсенева, Чебан, Готовцев и другие. Руководителем Первой студии был любимый ученик и убежденный последователь Станиславского Л. Сулержицкий. В конце 1916 года была создана Вторая студия МХТ, с которой Станиславский никогда не порывал связи. Позднее, в 1924 году, артистический состав этой студии, в том числе Хмелев, Кедров, Тарасова, Андровская, Еланская, Баталов, Яншин, Станицын, Прудкин, Зуева, Титова, Вербицкий и другие, влился в Художественный театр и составил его второе поколение. Кроме того, он проводил занятия с учениками Вахтангова, образовавшими в 1920 году Третью студию МХТ (впоследствии театр им. Вахтангова), а также с молодыми артистами некоторых национальных театральных студий и так называемой студии имени Грибоедова.

Оценивая огромную педагогическую деятельность Станиславского, Горький называл его искуснейшим ювелиром в деле воспитания и обработки талантов. «И, если вы нуждаетесь в благодарности Союза Советов, — писал он ему, — то она должна быть воздана Вам прежде всего за эту Вашу невидимую и, конечно, труднейшую работу создания лучших в мире артистов театрального искусства».

В 1922—1924 годах Станиславский возглавил гастрольную поездку МХАТ по Европе и Америке. Спектакли МХАТ за рубежом проходили с триумфальным успехом и упрочили художественный авторитет Станиславского во всем мире. За время этой трудной поездки, где он исполнял одновременно обязанности директора, режиссера и ведущего актера труппы, в промежутках между монтировками, репетициями, вводами, спектаклями и бесконечными приемами Станиславский написал свою первую книгу «Моя жизнь в искусстве», одно из лучших произведений мемуарной литературы.

По возвращении на Родину он принял участие в реорганизации МХАТ, в слиянии труппы «стариков» со студийной молодежью и включении ее в репертуар театра. Одновременно он готовился к открытию оперного театра и вел большую работу с молодыми певцами-артистами. Вся работа оперной студии и даже ее открытые спектакли проходили в предоставленной ему квартире в доме № 6 по Леонтьевскому переулку, где он и прожил до конца своих дней. Именно здесь, в старинном зале, разделенном на две части ампириным портиком с колоннами, в 1922 году им была поставлена опера «Евгений Онегин», почти без оформления и без оркестрового сопровождения.

Эта студийная постановка была воспринята музыкальными и театральными кругами как художественное событие огромного значения. Прославленная опера Чайковского получила новое, неожиданное звучание. Как говорил будущий музыкальный руководитель театра дирижер В. Сук, Станиславский осуществил реформу не только оперной сцены, но и оперного пения. Еще Шаляпин мечтал о том времени, когда певец научится окрашивать звук своего голоса в различные тона, выражающие настроения, подсказанные музыкальным содержанием оперы. Сам он в совершенстве владел этим искусством, сливающим воедино пение, музыку и драматическое действие. Но то, что давалось Шаляпину интуитивно, Станиславский сделал сознательным принципом своей оперной школы. Отталиваясь от музыки и опираясь на созданную им систему актерского творчества, он добился от актеров-певцов эмоционально насыщенного, осмысленного, действенного пения, которое органически сливалось бы со сценической игрой.

Оперный театр имени К. С. Станиславского открылся 28 ноября 1926 года оперой Римского-Корсакова «Царская невеста». Острыми режиссерскими приемами Станиславский подчеркивал в этом спектакле порочность деспотического строя, созданного Иваном Грозным, толкающего на преступления и приводящего к гибели невинных людей. Чтобы молодой театр мог существовать, надо было срочно создать ему репертуар, который в первые годы формировался из классических оперных произведений русских композиторов — Чайковского («Евгений Онегин» и «Пиковая дама»), Римского-Корсакова («Царская невеста», «Майская ночь» и «Золотой петушок»), Мусоргского (поставленная под руководством К. С. Станиславского опера «Борис Годунов» воспроизводила подлинную партитуру композитора), а также из опер зарубежных — Чимароза («Тайный брак»), Пуччини («Богема»). Формируя театр, налаживая работу всех его отделов и цехов, воспитывая труппу и выпуская все новые спектакли, Станиславский работал с огромным напряжением, иногда сутками не выходя из театрального помещения.

Работу Станиславского в опере нельзя рассматри-

вать как...
ности в д...
ней потре...
искусства...
кусство д...
ческий д...
ского теа...
кального...
ство, под...
Воору...
тил репе...
которые...
ского ре...
но также...
формы. П...
впечатля...
мизансеп...
1927 году...
ком диало...
(художни...
двух коме...
манере, за...
му, чтобы...
эпоху Бом...
зией сов...
ского выр...
штабов по...
ших социа...
была под...
между пре...
строя и вы...
В эти ж...
были поста...
сты», где...
ставших в...
две пьесы...
утвержда...
борьбе с к...
кова и «Б...
Турбиных»...
мира. «Бр...
старым. Б...
ного к де...
тельствова...
атром сов...
вым деятел...
В 1928...
тридцатил...
юбилейной...
его идеи м...
рил он. —
го зрителя...
ввысь по...
должно ра...
дом создан...
выступал о...
торого сост...
тов различ...
играл Верш...
оказалось...
Юбилейные...
приступ се...
ла его до...
последнюю...
ти на апл...
он был пер...
□

Последнее
нее всего о

вать как отклонение от основной линии его деятельности в драме. Она была вызвана глубокой внутренней потребностью. Достижения оперного и балетного искусства, по его убеждению, могли обогатить искусство драматического актера, расширить его творческий диапазон и, наоборот, завоевания драматического театра, умело перенесенные на сцену музыкального театра, способны были оживить его искусство, поднять его на новую художественную высоту.

Вооруженный новым опытом, Станиславский обогатил репертуар Художественного театра спектаклями, которые отличались не только глубиной режиссерского решения, искренностью переживаний актеров, но также яркостью и совершенством сценической формы. Постановка «Горячего сердца» 1926 года впечатляла звонкостью и сочностью речи, смелостью мизансцен, «Женитьба Фигаро», поставленная в 1927 году, — ритмическим и интонационным блеском диалогов, живописной красочностью оформления (художником спектакля был А. Головин). В этих двух комедийных спектаклях, решенных в различной манере, забота режиссера не сводилась лишь к тому, чтобы возродить на сцене быт Островского и эпоху Бомарше. Прошлое раскрывалось в них с позиций современности. Комедийные образы Островского выросли в постановке Станиславского до масштабов подлинного сатирического гротеска, до больших социальных обобщений. В «Женитьбе Фигаро» была подчеркнута социальная природа конфликта между представителями отживающего феодального строя и выходцами из народа.

В эти же годы под руководством Станиславского были поставлены спектакль «Николай I и декабристы», где воспевался подвиг революционеров, восставших против деспотизма монархии, и, наконец, две пьесы, отразившие пафос гражданской войны и утверждавшие победу коммунистических идей в борьбе с контрреволюцией: «Дни Турбиных» Бугакова и «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. В «Днях Турбиных» раскрывалась тема крушения старого мира, «Бронепоезд» утверждал победу нового над старым. Большой успех этого спектакля, приуроченного к десятилетию Советского государства, свидетельствовал о том, что МХАТ снова становится театром современности, а Станиславский — передовым деятелем советской театральной культуры.

В 1928 году было торжественно отпраздновано тридцатилетие МХАТ. Станиславский выступил с юбилейной речью. «Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передавать на сцене, — говорил он. — Театр не должен подделываться под своего зрителя, нет, он должен вести своего зрителя ввысь по ступеням большой лестницы. Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные...». С новыми мыслями и проектами выступал он на торжественном заседании, после которого состоялся юбилейный спектакль из фрагментов различных постановок МХАТ. Станиславский играл Вершинина в первом акте «Трех сестер», и это оказалось его последним сценическим выступлением. Юбилейные волнения вызвали у него сильнейший приступ сердечной болезни, которая уже не отпускала его до конца жизни. Доиграв до конца свою последнюю роль, он уже не в состоянии был выйти на аплодисменты. В гриме и костюме Вершинина он был передан в руки врачей.

□

Последнее десятилетие жизни Станиславского вернее всего определить как период подведения итогов.

Болезнь надолго приковала его к постели. Чтобы полностью оградить Станиславского от театральных забот и ненужных волнений, ему предписано было проходить курс лечения на юге Франции. Казалось бы, он полностью заслужил себе право на отдых. Но мог ли Станиславский бросить то, что составляло дело всей его жизни. «Чтобы быть здоровым — нужен теплый климат, — писал он Горькому, — а если жить в теплом климате, то нельзя работать, а если нельзя работать — то зачем же жить». И, не дожидаясь выздоровления, он начал писать свою новую книгу, излагающую первую часть системы, — «Работа актера над собой». Некоторые рукописи к этой книге, хранящиеся в музее МХАТ, написаны не его почерком, а почерком врача, сиделки или кого-либо из членов семьи. Это означает, что Станиславский лежал в постели и не в состоянии был писать, и тогда он переходил на диктовку. Он не считал себя профессиональным писателем, но его литературный архив огромен. Изданные в настоящее время восемь томов его избранных сочинений составляют лишь меньшую часть того, что было им написано, причем написано преимущественно за последнее десятилетие. Он день за днем излагал свою систему актерского и режиссерского творчества, которая по мере изложения продолжала развиваться и совершенствоваться в его сознании, приобретая все более стройную форму и научную объективность. Поэтому нередко, окончив тот или иной раздел своего монументального труда, он тотчас начинал перерабатывать его заново, создавая десятки вариантов.

В конце 1930 года Станиславский вернулся в Москву, не вполне окрепший физически, но полный энергии и новых творческих планов. «Вопреки советам врачей и отвергнув ряд предложений об основании школы в Европе и Америке, — писал в этот период Станиславский, — я решил отдать остатки сил своей стране, и тем самым принять участие в ее новом строительстве».

По состоянию здоровья Станиславский все реже и реже стал появляться в театре. Почти вся работа проходила у него на дому в Леонтьевском переулке. Ежедневно в «онегинском» зале или в палисаднике у дома собирались актеры МХАТ или оперного театра на очередную репетицию Станиславского. По ходу работы он всегда обретал бодрость, энергию и увлекал присутствующих своей неуверенной фантазией и темпераментом. Нередко его острые неожиданные замечания актерам и блистательные показы вызывали взрывы смеха и аплодисменты. Когда он чувствовал себя хуже, репетиции переносились в кабинет, где они носили более интимный характер. Станиславский проводил их иногда полулежа на диване, никогда, впрочем, не выдавая своего утомления. Если он лежал в постели — актеры приходили к нему в спальню. У кровати висел телефон. Когда врачи вовсе не допускали к нему посетителей, он брал трубку и подолгу разговаривал по телефону, заставляя иногда актеров вести с ним диалог по тексту роли. При этом он никогда не расставался с вечной ручкой и блокнотом, куда вносил свои мысли и замечания. Вся квартира Станиславского была превращена в репетиционные помещения. Даже в кабинете над диваном был установлен софит, чтобы приблизить комнатную репетицию к театральной обстановке.

В какие бы условия ни ставила его жизнь, он всегда умел найти свое место в этих новых условиях и точно определить свою задачу. В 30-х годах он прак-

тически перестал быть режиссером-постановщиком, перенес все внимание на воспитание актеров и режиссеров, на повышение уровня их мастерства и художественной требовательности к своему искусству. Две-три новые постановки мне уже не прибавят режиссерской славы — говорил он ученикам — моя задача передать вам все то, чему я научился в искусстве, поставить вас на верный путь.

Под руководством Станиславского в 1932—1933 годах во МХАТ были созданы два новых спектакля: «Мертвые души» и «Таланты и поклонники». Работа Станиславского над этими шедеврами Гоголя и Островского превратилась в уроки высокого актерского мастерства. Подготовительная работа над «Мертвыми душами» шла по ложному следу. Режиссер В. Сахновский пытался решить этот спектакль в плане символики и внешнего сценического гротеска. В результате, по замечанию Станиславского, великий реалист Гоголь начал превращаться в романтика-фантаста Гофмана. От этого ложного режиссерского хода и творчества актеров потеряло свою органичность. Опустив спектакль «на землю» и добившись от актеров органичности поведения, Станиславский помог им создать необычайно рельефные, ожившие образы гоголевских персонажей. Особую тонкость и поэтичность приобрела также в руках Станиславского и пьеса Островского «Таланты и поклонники».

По-новому звучали в его интерпретации такие популярные оперы, как «Севильский цирюльник» и «Кармен», осуществленные им в те же годы. В жизнерадостной опере Россини утверждалась победа молодого нового над косным и одряхлевшим старым; в опере Бизе — свободолобие, ломающее все преграды, жажда жизни и счастья, бросающие вызов самой смерти.

С середины 30-х годов «великий мятежник» Станиславский был на пороге новых, замечательных открытий в области природы актерского творчества. Все завоеванное им прежде стало казаться ему лишь подготовкой, подходом к тому искусству, которое мерещилось ему в будущем. Под влиянием советской действительности, идей марксизма-ленинизма, учения физиологов-материалистов Сеченова и Павлова он нащупал новый путь создания сценического образа, при котором окончательно стирается грань между духовными и физическими процессами в творчестве актера. Главный смысл его нового метода, получившего известность, как «метод физических действий», заключался в том, чтобы добиться полной органичности поведения актера на сцене, поставить его на прочные рельсы сквозного действия, стремящегося к конечной идейной цели — сверхзадаче спектакля и роли. При этих условиях, мечтал Станиславский, актер, сможет окончательно переступить рубеж, который все еще мешает ему стать самостоятельным создателем своего образа, а не докладчиком авторского текста, сотворцом автора и режиссера, а не материалом в их руках.

Овладение новым методом требовало от актеров пересмотра привычных приемов работы, обновления артистической техники. Этого нелегко было добиться в условиях производственной деятельности театров. Нужна была опять работа студийная, экспериментальная. И Станиславский создал в 1935 году оперно-драматическую студию, в которой предполагал воспитать актеров нового типа или, как он об этом писал, «актеров социалистического реализма». За полгода до открытия студии он начал проводить

занятия с группой своих ассистентов, будущих педагогов студии. — Что побуждает меня, семидесятидвулетнего старика, с расстроенным здоровьем, начинать все сначала? — ставил себе вопрос Станиславский и отвечал на него так:

Искусство не может стоять на месте. Оно должно постоянно развиваться, тянуться куда-то вперед, либо начинается его одряхление и медленная смерть. Быть может, я беру на себя непосильную ношу, — добавлял он, — но остановиться на месте не могу. Нужно обновлять и «систему», поднимать ее на следующий, более высокий этаж.

Снова дом Станиславского заполнился молодежью. Через день он встречался то с драматическим, то с оперным коллективами студии, стремясь заразить их своими новыми идеями. Вскоре он повел педагогическую работу и с группой актеров МХАТ, которые выразили желание с ним заниматься. Среди них были О. Книппер-Чехова, Л. Коренева, М. Кедров, В. Топорков и другие. Как материал для упражнения была выбрана комедия Мольера «Гартюф», которая уже после смерти Станиславского была поставлена Кедровым на сцене МХАТ.

Станиславский встречался и с коллективом оперного театра, репетируя «Риголетто» Верди и оперу Л. Степанова «Дарвазское ущелье» — о борьбе с басмачеством в Средней Азии.

В этот же период времени он много работал над своими будущими книгами, торопясь записать все то новое, что сложилось в его воображении и в режиссерской педагогической практике последних лет. В 1937 году им была сдана в печать первая часть книги «Работа актера над собой». Кроме того, Станиславский не раз выступал в печати со статьями, проникнутыми острым чувством современности и подлинным гражданским пафосом. В них он откликался на важнейшие вопросы жизни советского театра и общественные события. Большой интерес представляют его высказывания о роли театра в борьбе за мир. Станиславский утверждал, что «театр должен быть одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле». Именно в этом он видел важнейшую задачу советского театра, ибо «все, что делается в нашей стране, — писал он, — преследует благородную цель свободы и мира народов, как больших, так и малых...».

Затянувшаяся болезнь не привела Станиславского к замкнутому образу жизни. Он живо интересовался всем, что происходило вокруг него, и поддерживал связи с людьми самых различных профессий и национальностей. У него в гостях можно было встретить виднейших представителей советского и зарубежного искусства — от китайского актера Мэй Лань-фана и негритянской певицы М. Андерсон до писателя А. Толстого, кинорежиссера С. Эйзенштейна и композитора Д. Шостаковича. Артисты, музыканты, художники, писатели, кинематографисты искали встречи с ним, делились своими замыслами, а иногда и результатами своей творческой работы. Так, в доме Станиславского А. Остужев читал монологи из трагедий Пушкина, С. Образцов демонстрировал кукольное представление, К. Игумнов исполнял новый фортепианный концерт. Особенно радовали Станиславского участвовавшие в встречи с В. Мейерхольдом. После длительной творческой размолвки они снова сошлись, чтобы работать вместе. В 1938 году Мейерхольд

стал заместителем

атру и начал
Но Станиславский
искусства. Его
литические де
тели, ученые.
лярник акаде
В. Чкалов, и
ского с групп
художника

Связь Станиславского
проявилась ос
1938 года от
ственных писе
работников ис
заполнили его
лом шампанск
каждого, кто
пожать ему ру

Подвиг Станиславского
времени высок
вительством Б
почетное зван
1936 г.); он бы
догово Красной

С наступлени
энергией приня
ряя свой новы
«Гамлет» и «Р
ва, к которому
пытался этюдн
спектаклей о с
поддержал, на
первом полете
до июня он про
тическим и опер
руководством г
чно-сан» Пуччи
колаи).

На занятия Станиславского
денты других
Москвы, и он ох
ной молодежи о
время статья, о
дружный коллек
театральное пок
что создала ста
туру на новые
людям старого
в этом нелегком
всего научиться
в искусстве, —
молодежь: «ник
ным, помня, что
искусстве неисчер
залось последним
вещанием тем, к
7 августа 1938

Станиславский скончался
был похоронен в
настыре. В доме
мемориальный му
реименован тепер
Со времени см
верть столетия. Но
не ослабил его вл

стал заместителем Станиславского по оперному театру и начал принимать участие в работе студии.

Но Станиславский был связан не только с миром искусства. Его гостями были и общественные и политические деятели, офицеры Красной Армии, строители, ученые. У него бывали и прославленный полярник академик О. Шмидт, и легендарный летчик В. Чкалов, и героини-челюскинцы (встреча Станиславского с группой летчиков запечатлена на картине художника В. Ефанова).

Связь Станиславского с жизнью Советской страны проявилась особенно явственно, когда в январе 1938 года отмечалось его 75-летие. Тысячи приветственных писем и нескончаемый поток делегаций работников искусства, науки, рабочих и учащихся заполнили его квартиру. Лежа в постели, с бокалом шампанского в руках, он приветливо встречал каждого, кто пожелал в этот день поздравить его, пожать ему руку.

Подвиг Станиславского в искусстве был к этому времени высоко оценен советским народом и правительством. Ему в числе первых было присвоено почетное звание народного артиста СССР (в 1936 г.); он был награжден орденами Ленина и Трудового Красного Знамени.

С наступлением весны Станиславский с новой энергией принялся за работу с молодежью, проверяя свой новый метод на драматургии Шекспира («Гамлет» и «Ромео и Джульетта») и пьесах Чехова, к которому искал теперь нового подхода. Он пытался этюдным путем подойти к созданию новых спектаклей о советской действительности и горячо поддержал, например, предложенный ему сюжет о первом полете человека на ракете в космос. Вплоть до июня он проводил регулярные занятия с драматическим и оперным коллективами студий (под его руководством готовились оперные спектакли «Чио-чио-сан» Пуччини и «Виндзорские кумушки» Николлаи).

На занятия Станиславского приходили также студенты других театральных учебных заведений Москвы, и он охотно с ними беседовал. К театральной молодежи обращена его написанная в это же время статья, озаглавленная «Боритесь за крепкий дружный коллектив». В ней он призывает молодое театральное поколение не только «овладеть всем, что создала старая культура, но и поднять культуру на новые высоты, которые были недоступны людям старого общества». Чтобы добиться успеха в этом нелегком, но радостном труде, «надо прежде всего научиться любить искусство в себе, а не себя в искусстве», — писал Станиславский, — призывая молодежь: «никогда не успокаивайтесь над сделанным, помня, что возможность совершенствования в искусстве неисчерпаема». Написание этой статьи оказалось последним делом его жизни, творческим завещанием тем, кто идет ему на смену.

7 августа 1938 года Константин Сергеевич Станиславский скончался на 76-м году своей жизни и был похоронен на кладбище при Ново-Девичьем монастыре. В доме, где он жил и работал, создан мемориальный музей, а Леонтьевский переулок переименован теперь в улицу имени Станиславского.

Со времени смерти Станиславского прошло четверть столетия. Но этот большой исторический срок не ослабил его влияния на современное нам сцени-

ческое искусство. Напротив, его театральные идеи стали только теперь всеобщим достоянием, и величие его гения в наши дни делается особенно осязаемым. Станиславский относится к тем гигантам человеческой мысли, которые принадлежали не только своему времени, но, заглядывая далеко вперед, как бы вели разговор и с будущими поколениями.

Чем же объясняется бессмертие этого великого художника? Ведь его великолепные сценические образы и режиссерские создания все больше уходят в область истории, и скоро не останется даже живых свидетелей его творчества. Но Станиславский создавал не только роли и спектакли, он создал целую художественную школу, то есть новое направление в искусстве театра, которое опирается на лучшие традиции сценического реализма и на принцип органичности творческого процесса. Это направление в искусстве, которое он утверждал всей своей практической и творческой деятельностью, Станиславский называл «искусством сценического переживания» или искусством органического творчества. Он воспитал несколько поколений артистов и режиссеров, которые развивали это искусство, распространяя его по всему миру.

Обобщая свой выдающийся творческий опыт, он создал впервые научно обоснованную методологию сценического искусства и детально разработал его технику. Он заложил прочные основы науки об актерском и режиссерском искусстве, которая опирается на открытые им объективные законы творческого процесса. Станиславский создал также учение об артистической этике, где рассматривает художественную деятельность как форму общественной деятельности, где связывает вопросы технологии творчества с идеологией художника.

Система — это драгоценное наследие, завещанное Станиславским современному и будущему театру. На ней зиждется советская театральная педагогика и методика сценической работы. На ее основе развивается и современная театральная теория.

Конечно, система — это только средство достижения мастерства. И если артист не ставит перед собой большой идейной цели, не обладает ни способностью к органическому творчеству, ни любовью к искусству, ни волей и настойчивостью, — система тотчас мертвеет в его руках, теряя свой глубокий внутренний смысл и практическое значение. И, наоборот, в руках истинных художников, талантливых и духовно здоровых, стремящихся к подлинной правде и естественной красоте в искусстве, система становится надежным оружием борьбы за высокие идеалы. Недаром к ней тянутся лучшие представители демократического театрального искусства и кино во всем мире, недаром против нее восстанут противники реализма, театральные эстеты и лжеавторы, низводящие роль искусства до развлекательной забавы или изысканного формотворчества.

Когда умер Пушкин, о нем писали: «Закатилось солнце русской поэзии». Станиславского же называли солнцем русского театра. Он осветил русскую сцену блеском своего гения, добыл театальному искусству своей Родины неувядающую славу. И ныне свет его учения озаряет каждому пылливому художнику сцены путь к высокому мастерству и подлинной художественной правде.

К 80-летию
со дня рождения



Борис Бурьян

Якуб Колас

СТРОИТЕЛЬ

Якуб Колас умел удивляться. Его душу трогал предгрозовой шум дубрав, чаровали первые лучи восходящего солнца над прохладным Неманом, заставляли содрогаться слезы женщины-батрачки и тревожило предчувствие больших социальных сдвигов. Не первый ли это признак великого художественного дара!

Однажды, в 1918 году, он, еще молодым человеком, увидел театральное представление в Вильно.

Давалось оно белорусскими любителями сцены на родном языке, с той задушевной искренностью и веселым лукавством, которые так отличают искусство белоруса вообще.

И вот в газете «Наша Ніва» появилась заметка, где Якуб Колас поделился впечатлением, вернее, своим неожиданным открытием. Знаток родной истории, обычаев и быта народа, сердцевед, Якуб Колас признавался, что до того видал белоруса, казалось бы, во всех проявлениях чувств: и в бедных

курных хатах, и
ных подмостка
первый раз»,—
«увидеть», звуч
ставляет нас и
Коласову удиви
ными творить
создавать под
образы. Каждый
простого челове
тер, что мож
вести себя, ра
ко ты хочешь
талантов, котор
ходцу и певцу
способность стр

И не только
труп (имя одн
Игната Буйницк
в истории бел
на представле
стечках и дере
во всеуслышан
«людьми званьс

Если напомни
мотных в океан
люции, то еще
питательная ро

Естественно,
ступили строите
тут вовсе не в
ведений, вышед
них не так уж
нибудь особой
разов. Куда бол
мый факт обра
к роду искусства
цами высокой
человеческое д

Белоруса нака
звать к свету э
сти. Забитые
должны были
т и в угнетател
и социальное
с Янкой Купало
Богдановичем, Я
сивными писате
мысль о том, ч
следует вступать
люционные по
произведения
литературы был
того времени.

Колас провозг

...Я—
Гнус
Я м
Але
«Ст

Один за др
Коласа «Бунт»,
и другие, котор
драматургически
поиски их геро
тем, кому и поч

курных хатах, и в горе, и в радости.. «На театральных подмостках мне довелось увидеть белоруса первый раз»,— писал он, и это белорусское слово «увидеть», звучащее в оригинале «углядзець», заставляет нас и ныне взволнованно сопереживать Коласову удивлению. Белорусы оказались способными творить на сцене истинное, «здатными» создавать подлинно художественные театральные образы. Каждый из актеров показал «знание души простого человека и до того вошел в его характер, что можно сказать: так, и только так нужно вести себя, разговаривать и держаться», если только ты хочешь быть правдивым в искусстве. Среди талантов, которыми наделены белорусы, ему, выходцу и певцу народа, открывался еще один — способность строить Театр.

И не только строить. С подмостков бродячих трупп (имя одного из руководителей такой труппы Игната Буйницкого, верно, останется бессмертным в истории белорусского сценического искусства), на представлениях любительских спектаклей в местечках и деревнях звучал голос трудового народа, во всеуслышанье заявлявшего о своем праве «людьми зваться».

Если напомнить о незначительном заливишке грамотных в океане восьмимиллионной нации до революции, то еще ярче станет просветительная и воспитательная роль театра Белоруссии до 1917 года.

Естественно, что Янка Купала и Якуб Колас выступили строителями театра своего народа. И дело тут вовсе не в количестве драматургических произведений, вышедших из-под их пера,— нет! Пьес у них не так уж и много. И дело даже не в какой-нибудь особой «извечной злободневности» тем и образов. Куда большее значение для театра имел самый факт обращения народных поэтов к драме как к роду искусства. И тут они оставались приверженцами высокой культуры своей нации, борясь за человеческое достоинство белоруса-труженика.

Белоруса накануне Великого Октября нужно было звать к свету знаний, к революционной деятельности. Забитые и темные люди полесской глуши должны были научиться вести бой не только против угнетателей своих, а и за свое национальное и социальное достоинство. Якуб Колас вместе с Янкой Купалой, Змитраком Бядулей, Максимом Богдановичем, Янкой Лучиной и другими прогрессивными писателями внашл соотечественникам мысль о том, что в единоборство с горем и злом следует вступать внутренне подготовленными. Революционные по идейным устремлениям, лучшие произведения передовых деятелей белорусской литературы были проникнуты и этическими заботами того времени.

Колас провозгласил как бы лирический манифест:

...Я — мужык, а гонар маю,
Гнуся, але да пары.
Я маучу, маучу, трываю,
Але скоро загукаю:
«Стрэльбы, хлопчык, бяры!»

(«Мужык», 1909 г.)

Один за другим появляются рассказы Якуба Коласа «Бунт», «Советский подзёл», «Нёманов дар» и другие, которые, на наш взгляд, весьма сродни драматургическим произведениям. Напряженные поиски их героями правды жизни, раздумье над тем, кому и почему живет весело и вольготно на

Белоруси, острые столкновения разных характеров — все это придает эпическому повествованию особую выразительность.

Видный белорусский режиссер Н. Мицкевич однажды на репетиции сказал своему помощнику, что занавес после спектакля должен «пойти» неторопливо и значительно, как «три строки многоточий в Коласовом «Бунте».

Помощник перечитал рассказ и все понял.

И вот первая проба пера в новом жанре: пьеса «Антось Лата» (лата — по-русски заплатка).

Социальный смысл трагедии «Антось Лата» выявляется очень броско. Из пут унижений и отчаяния человек рвется к свету. Ему уже невмочь терпеть с сомкнутыми устами: он кричит. И эхом ему отзывается (или вот-вот отзовется) голос многого мужика, который, подобно тому как герои рассказа «Бунт», скоро возьмет пример с «теперешней России» и кликнет воинственный клич: «Ружья, мужики, берите!»

Как и «Антось Лата», второе Коласово произведение для сцены — «На дороге жизни» — и реалистично, и во многом тяготеет к символическому. Тут и действующие лица поименованы отвлеченно — Женщина, Сын, Странник. Да, собственно, и действующими-то их можно назвать условно. Между Женщиной, которую только что отверг Сын, стыдясь ее нищеты, и Странником на дороге происходит своеобразный философский диалог-диспут. Оба они бьются над одним и тем же: есть ли такая страна-краина, где бы люди были счастливы? Их волнует даже не то, где она, такая страна, а есть ли, существует ли она на белом свете.

Любопытны ремарки в этих пьесах Якуба Коласа. В «Антосе Лате» персонажи, прислушиваясь к сбивчивым речам героя, «крепко задумываются». В «На дороге жизни» Странник говорит «тоскливо». Этим автор предупреждает читателя драмы, что нечто, не дающее покоя его персонажам, не есть сиюминутное чувство: это преследует их давно, быть может, всю жизнь. Потому иные монологи и отдельные реплики воспринимаются как выношенные и глубоко обдуманые решения. Человек доискивается правды пылливо, одержимо.

Пожалуй, преобладало в рассуждениях и страстных порывах, которыми жили герои этих произведений, стихийное начало. К правде они шли как бы ощупью, наугад. Образ человека, который приближается к пониманию истинного смысла классовых противоречий, еще не конкретизировался в достоверном и жизненно сложном характере. Если у Якуба Коласа в Страннике было что-то от толстовства, то у Янки Купалы Неизвестный в драме «Разоренное гнездо», призывающий бедноту на «великий сход», уже сродни горьковским бунтарям. Однако и там и тут проповедники поисков счастливой страны и революционной борьбы все же остаются фигурами отвлеченными, символическими. Здесь, конечно, сказались известная ограниченность мировоззрения писателей, незыблемо стоявших в лагере революционной демократии, но не столь четко представлявших в сию полноту политической ситуации в России кануна Великой социалистической революции.

А что такая ограниченность была свойственна части тогдашней белорусской интеллигенции, наглядно показал сам Якуб Колас в пьесе «Забастовщики», название которой, наверно, точнее переводить на русский язык как «Бунтовщики». Здесь уже нет места никакой символической. Пьеса почти

с документальной достоверностью воспроизводит события, связанные с нелегальным съездом белорусских учителей в 1906 году. Якуб Колас, сам долгое время учительствовавший в школах, был инициатором и участником съезда. За это царские сатрапы приговорили его к тюремному заключению.

Среди действующих лиц есть и наивные идеалисты, и насмешливые скептики, и убежденные «культуртрегеры», и склонные к авантюризму ниспровергатели всех и вся. Есть и те, кому ясно, что листовки и тайные сходки — лишь предтеча той большой и чреватой настоящими опасностями деятельности, которая называется революционной. Якуб Колас наносит художественными средствами удар по соглашателям и либералам, по пустозвонам и авантюристам. Его симпатии на стороне тех учителей, которые понимают, что им выпало не только обучать детей грамоте и правилам сложения и вычитания, а еще нести столь необходимое слово правды в народ, искать, как выражается один из героев пьесы, связи с «политической организацией», способной воплотить в жизнь заветные чаяния трудового люда.

Якуб Колас даже в сюжете придерживался подлинных фактов, не отступал от документальной точности и следовал прототипам (кстати, одним из них был ныне известный писатель Янка Мавр). Пьеса завершается, как это было и в действительности, арестом участников съезда. Но такой финал драматургически мало оправдан и прерывает действие «на полуслове». Герои лишь заняли исходные рубежи перед рукопашной схваткой. Схватка не состоялась.

Зато найденное и запечатленное в «Бунтовщиках» подготовило Якуба Коласа к созданию крупного драматического полотна. Драма «Война войне», надо полагать, надолго останется в белорусской советской литературе примером вдохновенной художественной разработки сложной темы. Речь в ней идет о том, как война империалистическая превращена была усилиями трудового народа во главе с большевиками в войну гражданскую. Коласово произведение примыкает к «Первой Конной» Всеволода Вишневского. На национальном материале решается сложный конфликт и рисуются взаимоотношения между людьми, для которых единственный путь — война войне.

Некогда Н. Добролюбов сетовал на то, что белорусы слынут народом, забитым окончательно и бесповоротно. «Посмотрим, — писал он, — что скажут сами белорусы». В драме Якуба Коласа «Война войне» они и говорят во весь голос. Шахтер Потап Думка, сельские учителя Ались Шабуря и Марина Кублик, большевик Максим Кучерявый и Демьян Деменя — все они уже не «наугад», а вполне осознанно стремятся к большой правде XX века и увлекают за собой крестьян, переодетых в солдатские шинели. От драматически напряженных взлетов до полных непосредственного разительного юмора сцен — таков набор красок на палитре Коласа-драматурга в этом произведении. Точны и впечатляющи психологические характеристики действующих лиц. Например, урядник Артем Шышла выписан до того сочно, даже смачно, что невольно зримо представляешь это воплощение старорежимной тупой силы.

Старожилы «дома Якуба Коласа» — театра в Витебске, носящего ныне имя народного поэта, до сих пор вспоминают, как горячо и увлеченно воспринимался спектакль «Война войне» на сценах колхозных домов культуры. Быть может, это и банально, но ведь «узнавание» в героях сценического произведения земляков — тоже признание труда драматурга и театра. На Витебщине частенько происходило такое: вот, говаривали зрители, Артем Шышла был у нас в деревне, только звали его иначе, а Ались Шабуря под другой фамилией теперь директором школы в таком-то селе...

Пьеса вся искрится народной речью, крылатыми выражениями, пословицами солдатского быта. В ней, как сказал один актер из Витебска, свободно было разговаривать.

В белорусскую драматургию с этой пьесой вошла драма, которая едва ли не впервые в ее истории охватывала такой широкий круг тем и давала столь монументальную панораму народной жизни в переломный момент истории страны.

Переработал Якуб Колас для сцены и свою популярную повесть «Трясина» («Дрыгва»). Можно было бы подробно рассматривать, как эпос тут органически переплавился в драму, однако стоит лишь прочитать «В пущах Полесья», как станет очевидным творчески самостоятельный характер этой вещи. Основной герой повести — дед Талаш — несколько «потеснен» и отодвинут на второй план. Подобно тому как Вс. Иванов, инсценируя свои сибирские партизанские повести, обогатил звучание многих эпизодов и «дал» роли некоторым из второстепенных персонажей, так и Якуб Колас насытил, сделал содержательнее сценические характеристики доброго десятка персонажей, проходящих в повести «на задворках» сюжета.

Создавая колоритные образы партизан, Колас-драматург укрупненным планом показал тех сынов нашей страны, которые выстояли перед натиском четырнадцати держав, отстаивали свое — теперь уже завоеванное и потому беззаветно дорогое — право зваться людьми. Хитрым и коварным врагам, всем этим панам крулезским, ксендзам потейковским, изменникам из «надемов» вроде Галинича противопоставлены те, кто умеет пахать землю и растить сады, строить светлые хаты и мастерить певучие гармошки: Мартин Рыль, дед Талаш, Панас, красноармейский командир Шалёхин. Драма действительно «сшибает» противостоящие силы, раскрывая неповторимый душевный мир героев.

Пьесы Якуба Коласа редко ставятся на сцене. И все же нельзя удержаться от того, чтобы не назвать его строителем Театра. Пусть иные кирпичи поддерживают в том здании лишь боковые своды, пусть о них знают только те, кто досконально представляет себе, как это не просто — рождение национального профессионального сценического искусства. Тут важен не только зримый труд и широкоэвентуальный шрифт афиш. Это не торжественный финиш спринтеров, а повседневный подвиг землепроходцев и первооткрывателей. Думается, что драматургия Якуба Коласа такова: она своим существованием укрепляла принципы народности и правдивости искусства белорусов, торила путь новым авторам, ставила вехи на пути к тому большому Театру, который теперь есть у белорусского народа.

*К 150-летию
со дня рождения*



Мирза Фатали Ахундов

Энвер Мамедханлы

СЛОВО О МИРЗЕ ФАТАЛИ АХУНДОВЕ

Детство и юность М. Ф. Ахундова были потрясены громом военных и политических бурь, бушевавших над Азербайджаном в первой трети XIX века. Он еще ребенком вместе

с матерью вынужден был скитаться, оказываясь то на правом берегу Аракса в Южном Азербайджане, находившемся еще под господством Ирана, то на левом берегу Аракса в Северном Азербайджане, вошедшем в состав Российской империи.

Рано потеряв отца, он воспитывался в религиозной семье дяди его матери, мусульманского священника Ахунда Алескера. Ахунд Алескер готовил своего приемного сына Мирзу Фатали к принятию духовного сана. Годы проходили в изучении пыльных книг в черных переплетах на арабском и фарсидском языках, мертвых схоластических наук. Чтобы принять духовный сан, Ахундов приезжает в Гянджу. Здесь и произошла знаменитая его встреча с поэтом-вольнодумцем Мирзой Шафи, который раскрыл перед ним всю глубину паразитизма, лицемерия и шарлатанства «церковных князей» — представителей исламской религии. Молодой Ахундов ошеломлен. Происходит мучительное прозрение и переворот в его мировоззрении. Теперь он задыхается в неподвижном, затхлом мире провинциального городка, рвется в Тифлис, тогдашний культурный и административный центр Закавказья.

Он приезжает в Тифлис, поступает на службу в канцелярию главноуправляющего Грузией в качестве помощника переводчика с восточных языков на русский.

Поразительно быстро овладел он здесь глубоким знанием русского языка, с такой же быстротой приобщился к самым передовым идеям русской и западноевропейской общественной мысли.

Зима 1837 года. Выстрел на далеком севере, в окрестностях Петербурга. От злодейской руки офицера-чужестранца смертельно раненный русский поэт падает на землю. Погиб А. С. Пушкин, гордость русской поэзии. Потрясен русский народ. Потрясены все другие народы николаевской империи. Трагическая весть о гибели Пушкина достигает Кавказских гор...

В глубокую ночь, когда Тифлис погружен в сон, не спит безвестный, одинокий, только три года тому назад приехавший в этот город молодой человек, который в своей убогой комнатухе, при свете сальных свечей, с тростниковым пером в руке пишет: «Не предавая очей сну, сидел я в темную ночь и говорил сердцу...»

Это не просто первая строка молодого поэта, который, потрясенный трагической гибелью русского поэта, взялся за перо, это и начало пробуждения пламенной души, понявшей свое историческое назначение: «Глаголом жечь сердца людей!»

Он пишет лихорадочно, пишет охваченный тоской и отчаянием. Он называет свою поэму «Элегия на смерть Пушкина» и подписывает его поэтическим псевдонимом Сабухи. «Седовласый старец Кавказ ответствен на песнопения твои стоном в стихах Сабухи».

Так началась творческая биография поэта, в строках которого заговорили Кавказские горы. Так появилось в истории азербайджанской литературы имя Мирзы Фатали Ахундова, который в будущем станет властителем дум не только в родном ему Азербайджане, но и на всем мусульманском Востоке.

В тот же 1837 год «Элегия на смерть Пушкина», переведенная самим автором на русский язык, появляется на страницах журнала «Московский наблюдатель».

Редакция журнала, называя «Элегию» прекрасным цветком, брошенным рукой поэта на могилу А. С. Пушкина, от души пожелала успехов замечательному таланту. Это было и первое слово русской критики о М. Ф. Ахундове.

Пятидесятые годы прошлого века ознаменовываются в культурной жизни Закавказья учреждением публичного Русского театра в городе Тифлисе. «На Востоке театр — слово, явление, понятие с испокон веков небывалое, неслыханное, для многих еще непостижимое», — пишет по этому случаю современник. А создание в то время на Востоке самобытной национальной драматургии, которая вызвала бы к жизни национальный театр на родном языке, было подвигом, который по плечу только мощному таланту. Ахундов совершил этот подвиг. В течение 1850—1852 годов, в короткий срок, не переводя дыхания, он создает одну за другой пять своих знаменитых комедий, а последнюю, шестую, в 1855 году.

Ему, пламенному глашатаю новых идей, нужна была трибуна, мощная трибуна демократического театрального искусства, с которой он мог бы обратиться к широким кругам неграмотных, забытых, поработанных народных масс. Обретя эту трибуну в драматургии, он весь огонь своей беспощадной, неукротимой критики обрушил на голову современной ему азербайджанской феодальной действительности. Его комедии «Молла Ибрагим Халил, алхимик, обладатель философского камня», «Мусье Жордан, ботаник и дервиш Мاستили-шах, знаменитый колдун», «Визирь Ленкоранского ханства», «Медверь, победитель разбойника», «Гаджи Кара, или Приключение скряги», «Правозащитники в городе Тавризе» и, наконец, повесть «Обманутые звезды» — составили ту мощную батарею, из которой азербайджанская реалистическая литература открыла артиллерийский огонь по обветшалой крепости средневекового восточного деспотизма.

Комедии Ахундова вдохнули в азербайджанскую литературу новые, животворные силы, заселили ее самобытными, неповторимыми человеческими индивидуальностями, оросили ее нивы, жаждущие живой влаги, из щедрого источника народного языка.

«Литература у народа, политической свободы не имеющего, — единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крик своего негодования и своей совести», — писал Герцен.

Крик негодования, раздавшийся в комедиях Ахундова, сразу встревожил все осинные гнезда феодального Востока, где роились темные силы, поработавшие испокон веков сознание народных масс.

Исламская вера и ее фанатизм, гигантской паутиной опутавший сознание многомиллионных мусульманских народов, проявляли нетерпимость не только к общению этих народов с другими народами мира, но даже к простым выражениям человеческой радости, с остервенением заглушая в народе все его высокие чувства ко всему прекрасному в жизни. «Вы, проповедники, вечно твердите с мечетских кафедр: «Не играй на музыкальных инструментах — грешно, не слушай музыки — грешно, не изучай ее — грешно, не устраивай театра — грешно, не ходи туда — грешно, не танцуй — грешно, не гляди на танцы — грешно, не слушай пения — грешно, не играй в шахматы — грешно, не рисуй портретов — грешно, не держи у себя дома бюстов — грешно!». Если бы отречение от удовольствий земных могло послужить к каким-нибудь умственным успехам, то отшельнику следовало бы быть умнее всех людей, но, напротив, он глупее всех людей», — писал позднее Ахундов в своем философском трактате.

Проповед
жизнерадо
ловка, пла
и плакать, п

Вот одна
тился имен
раскаты сво
было подоб
плачу, иссу
их ум, отн
их воли и
позорного д
жанр комеди
смело срыва
им уродливи
и показать и

В удивител
особо обращ
чудесные ре
женщин. Не
стандартным
ческих украш
эпигонствующ
ное, безмолв
олицетворяющ
ны», — а жиз
волнующие ст
нежно любящ
ные и прозор
стали действ

Одно то, что
ловины XIX ве
вечно закрыва
сцену, чтобы з
но вмешиваясь
превосходство
ми, — было дер
вала феодальн

Ахундов-худо
к художествен
характеры исто
нальны. Ахунд
дом положитель
кровную абстра
идей. В этом о
французского
ни других геро
шаха, бывшего
тые звезды», не
отражающими
ным и положит
жественных про
то лучится грус
беспощадного с
бежный процесс

Вооруженный
следея русской
Ахундов-драмату
в Азербайджане
национального
Все свои ком
звезды» Ахундо
и опубликовал
издававшейся в Т
медий на русско
к ним и русско
В 50-е годы в Пет
лисе на сцене п

Проповедники-мракобесы, объявив «табу» всем жизнерадостным, светлым и высоким порывам человека, разрешали ему только одно: молиться и плакать, плакать и молиться.

Вот одна из причин, по которой Ахундов обратился именно к жанру комедии, противопоставив раскаты своего могучего смеха, действие которого было подобно очистительной грозе,— религиозному плачу, иссушающему душу людей, притупляющему их ум, отнимающему у них мужество, лишаящему их воли и энергии, культивирующему психологию позорного духовного рабства. С другой стороны, жанр комедии давал ему широкую возможность смело срывать обманные покровы с изображаемых им уродливых явлений жизни, чтобы раскрыть и показать их внутреннюю пустоту и мерзость.

В удивительном мире ахундовской драматургии особо обращают на себя внимание созданные им чудесные реалистические портреты азербайджанских женщин. Не стандартные красавицы манекены, со стандартным набором вычурных, стертых поэтических украшений, которые серийно фабриковали эпигонствующие рифмоплеты, и не забитое, пассивное, безмолвное существо, закутанное в чадру, олицетворяющее собой образ «восточной женщины»,— а жизненные, полнокровные, самобытные, волнующие страстями, страдающие и радующиеся, нежно любящие, злобно проклинающие, ограниченные и прозорливые, слабые и волевые женщины стали действующими лицами его комедий.

Одно то, что женщина-азербайджанка первой половины XIX века, откинув «яшмак» — уголок платка, вечно закрывающий ее уста,— смело шагнула на сцену, чтобы заявить о своем существовании, активно вмешиваясь в ход событий и демонстрируя свое превосходство в житейских вопросах над мужчинами,— было дерзким вызовом эпохе, где господствовала феодальная мораль мусульманского Востока.

Ахундов-художник шел от жизненной правды к художественной правде, поэтому созданные им характеры исторически конкретны и глубоко национальны. Ахундов, живописуя жизнь, не мог под видом положительного героя сконструировать бескровную абстракцию, превращая ее в рупор своих идей. В этом отношении ни поэт Гаджи Нури, ни французского ученого-ботаника мусье Жордана, ни других героев из его комедий, так же как Юсиф шаха, бывшего седельника из его повести «Обманутые звезды», нельзя считать персонажами, будто бы отражающими идеалы Ахундова-мыслителя. Главным и положительным героем во всех его художественных произведениях выступал смех, который то лучится грустной иронией, то полыхает огнем беспощадного сарказма, ускоряя исторически неизбежный процесс обновления общества.

Вооруженный глубоким знанием творческого наследия русской и западноевропейской классики, Ахундов-драматург поднял бытующий издревле в Азербайджане народный театр фарса до уровня национального театра высокой комедии.

Все свои комедии, а также повесть «Обманутые звезды» Ахундов сам перевел на русский язык и опубликовал на страницах газеты «Кавказ», издававшейся в Тифлисе. Появление ахундовских комедий на русском языке сразу привлекло внимание к ним и русского театра и русской критики. В 50-е годы в Петербурге в частном театре и в Тифлисе на сцене публичного русского театра осу-

ществляются первые театральные постановки его комедий. Еще при жизни Ахундова многие его комедии в разное время с азербайджанского и русского языков переводятся на грузинский, армянский, фарсидский, немецкий, французский, английский и другие языки. Русские, а также и зарубежные журналы и газеты посвящают комедиям Ахундова ряд критических статей, высоко отзываясь о его самобытном таланте: «Явился драматический гений, татарский Мольер, имя которого заслуживает того, чтобы сделаться известным и за пределами его скромной родины».

В этих статьях Ахундова-комедиографа сравнивают с Сервантесом, Рабле и Теккереем, созданные им яркие жизненные образы противопоставляются «облитым золотом» героям восточных поэм Байрона.

Под влиянием комедий Ахундова, переведенных на фарсидский язык, и в иранской литературе возникает жанр драматургии; первые иранские драматурги свои пьесы посылают ему, чтобы получить от него одобрение и совет.

Ахундов в предисловии к азербайджанскому изданию своих комедий к этому и призывал: «...в виде опыта написал шесть комедий и один расказ. Представляя их всех в одном томе просвещенному обществу, я не прошу, подобно прочим авторам, закрыть глаза на их недостатки и достоинство, наоборот, мое желание заключается в том, чтобы, познакомившись с этим новым искусством, и другие по мере своих сил начали писать подобные произведения, чтобы благодаря их стараниям оно нашло распространение среди мусульман. Моим делом было показать пример и образец и заложить основу».

Так скромно он подытожил свою поистине новаторскую литературную деятельность. Его горячий призыв к распространению драматического искусства на Востоке был встречен мусульманским духovenством злобным, змеиным шипением: вероотступник! враг мусульманского народа!

Только на закате своей жизни, в 1873 году, он получает самую радостную за всю жизнь весть: наконец-то две его комедии обрели театральную жизнь на родном языке. Осуществленные в Баку, эти две постановки ознаменовали собой рождение азербайджанского национального театра.

Он долго ждал, страстно ждал и дождался этого дня: радость, пришедшая к нему из Баку, была для него наградой, единственной наградой, которую он при жизни получил из рук своего народа.

Ахундов был пламенным гуманистом своего века. Родившийся 150 лет назад, живший в XIX веке, он и в наши дни остался великим нашим современником. Его мощная фигура, как горный перевал, высится в новой истории Азербайджана, на путях исторического развития азербайджанского народа.

В истории каждого народа есть такой боец, деяния которого знаменуют собой перелом в пробуждении народного самосознания.

В духовном возрождении азербайджанского народа к новой жизни роль знаменосца принадлежит Мирзе Фатали Ахундову — просветителю, демократу, основоположнику новой азербайджанской реалистической литературы, создателю первых на Востоке драматических произведений, зачинателю художественной критической науки в нашей литературе, пионеру нового алфавита, философу-материалисту.



В. Михайлов — Дядя Федя («Персональное дело»)

Л. Широков

ПОЭЗИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРОСТОТЫ

Трудно и странно писать о Василии Ананьевиче Михайлове, употребляя глаголы прошедшего времени: он играл... он жил... он творил. Трудно и странно потому, что с именем Михайлова накрепко связано представление о чело-

веке огромной энергии, кипяткового темперамента, веселья, задора и даже задиристости. Человек неуемного жизнелюбия, он отдавался своим увлечениям всегда весь, целиком, до последней кровинки. Бывало так и хотелось ему сказать: «Ну зачем же так страстно, зачем же так горячо?» Но говорить

ему об этом
вполовину,
Он умер
Отыграв газ
быстрее пол
в свою люб
два дня, и
стовским со
желтый пес
стился с ж
В необыч
и своя логи
играл роли
тых людей
простая и
рей, рыбако
века», как
кина и Мар
честве, толь
лили и нов
человек» воз
себя хозяино
ному результ
блюдений акт
час совсем
денный им п
Актерское
две половин
обычное для
своего колле
из Челябинск
что Василий
ров первого
и несколько
Пестрая, бес
лась в 1939
в труппу Куй
нашел талант
правду переж
ярко, просто,
расцвести его
актера и колл
Актер-худож
ка в первую
темы, своеобра
свое, такой
иногда показ
лова своя тема
Весной 1941
дию А. К. Тол
В заглавной
Шебуев и Миха
одним из самы
рой — только
пации. Многим
быть дублером,
называемом
нечто совсем
«Два разных
и два совершен
спектакля,— пис
Н. Быстров.— В
и трагическая
и становится пон
гом судьба Фед
медии и централ
ная, мелкая, нич
придает всей тра
ный характер».

ему об этом было бесполезно. Он ничего не делал вполноценно, ибо ничего вполноценно не любил.

Он умер так же красиво и нетерпеливо, как жил. Отыграв гастроль в Казани, сел в самолет — побыстрее попасть домой, в Куйбышев, и перебраться в свою любимую палатку на берегу Волги. А прошло два дня, и здесь, у голубой реки, под жарким августовским солнцем, откинув удочку на ослепительно желтый песок, в одно какое-то мгновение он простился с жизнью, даже не заметив этого.

В необычной смерти Михайлова есть своя красота и своя логика — Василий Ананьевич особенно охотно играл роли внешне неприметных, но внутренне богатых людей из народа, которым дорожке всего жизнь простая и естественная, жизнь садовников, пахарей, рыбаков, мастеровых. Тема «маленького человека», как любили говорить в старину, тема Щепкина и Мартынова, всегда была главной в его творчестве, только новые исторические условия определили и новый поворот этой темы — «маленький человек» возмущал, выпрямил спину, почувствовал себя хозяином и строителем жизни. К этому радостному результату своих раздумий и жизненных наблюдений актер, конечно, пришел не сразу. И сейчас совсем не безынтересно оглянуться на пройденный им путь.

Актерское бытие Михайлова отчетливо делится на две половины. Первое двадцатилетие — кочевое, обычное для провинциального актера время поисков своего коллектива. Из Серпухова — в Ташкент, из Челябинска — в Ереван. Любопытно отметить, что Василий Ананьевич был одним из организаторов первого Колхозного художественного театра и несколько лет охотно отдавал талант селу.

Пестрая, беспокойная жизнь на колесах закончилась в 1939 году, когда Василий Ананьевич вступил в труппу Куйбышевского театра. Здесь Михайлов нашел талантливых единомышленников в борьбе за правду переживаний, выраженную естественно, но ярко, просто, но театрально. Здесь и суждено было расцвести его дарованию, ибо творческие интересы актера и коллектива полностью совпали.

Актер-художник отличается от актера-ремесленника в первую очередь наличием у него центральной темы, своеобразной творческой магистрали. Решая с ое, такой актер потрясает, решая чужое, может иногда показаться беспомощным новичком. У Михайлова своя тема бесспорно была.

Весной 1941 года в Куйбышеве поставили трагедию А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». В заглавной роли выступили два исполнителя: Шебуев и Михайлов. Первый к тому времени был одним из самых популярных актеров города, второй — только начинал привлекать зрительские симпатии. Многим казалось, что Михайлов обречен быть дублером, что он будет играть только в так называемом втором составе. Однако произошло нечто совсем неожиданное.

«Два разных исполнителя роли Федора создают и два совершенно различных по характеру и идее спектакля», — писал рецензент «Волжской коммуны» Н. Быстров. — В одном из них центром стал Федор, и трагическая роль его раскрывается до конца и становится понятной и доступной зрителю. В другом судьба Федора низведена до уровня трагикомедии и центральный образ выглядит как случайная, мелкая, ничтожная и жалкая личность. И это придает всей трагедии мнимый, а не действительный характер».

Г. Шебуев — очень талантливый актер, но роль царя Федора явно противоречила основному направлению его творческих интересов. Верный обличительному характеру своего дарования, Шебуев прежде всего вскрывал внутреннее несоответствие Федора его высокому положению. Он играл дурака на троне, блажененького, смешного царя-младенца. Стул, немощный, безвольный, с болтающимися, как плети, руками, он жил тихой атмосферой детских наивных интересов, ограниченных желаний и невинных забав. «Такой Федор», — отмечает Н. Быстров, — вызывал смех даже в самые трагические моменты».

У царя Федора в исполнении Михайлова тонкий ум и чуткое сердце. Он покорял зрителя своей кристальной чистотой, мягкосердечностью, кротостью и теплотой... Печать глубокой и тихой скорби лежала на каждом поступке, на каждом слове Федора. Он безропотно покорялся Борису почти во всех государственных делах, но как только заходила речь о вопросах, где затрагивались нравственные представления Федора, мягко отводил попытки Годунова повлиять на него.

Ты этого, Борис, не разумеешь,
Здесь надо сердце.

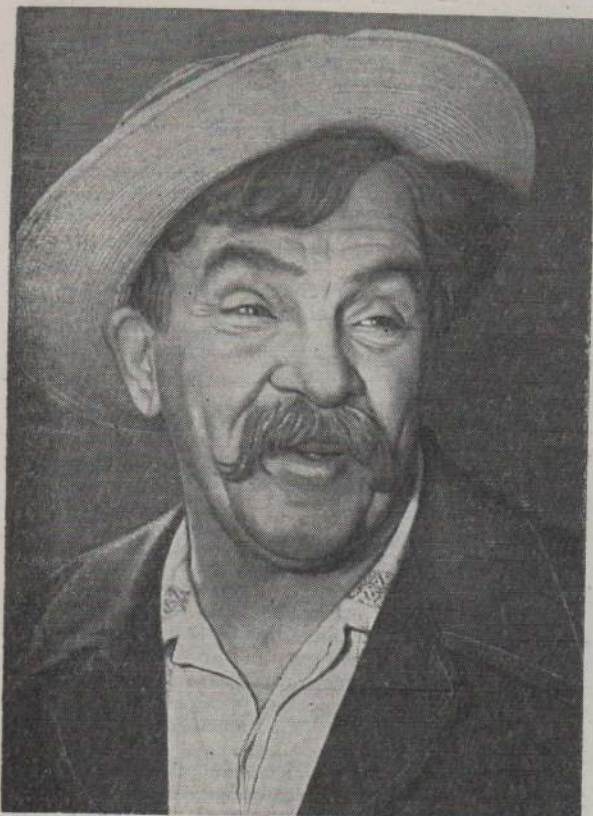
Трагедию царя актер видел в том, что он «хотел добра... хотел всех согласить, все сгладить».

Итак, у Шебуева беспомощность Федора объяснялась его ограниченностью, у Михайлова — его кротостью и добротой не ко времени. Конечно, такое толкование глубже и трагичнее. Артист взволновал зрителей своим образом доброго, сердечного человека, бессильного преградить жестокие боярские распри.

Впоследствии, когда Михайлов сыграл Миколу Задорожного в «Украденном счастье» или Маргаритова в «Поздней любви», стало очевидно, как внутренне дорог и близок артисту образ чистого, искреннего, душевного человека, затравленного окружающей враждебной средой, задыхающегося от грязи и лжи, коварства и жестокости. Даже Шмага, «комик в жизни» и непререкаемый завсегдатай «собраний веселых друзей», превращался в исполнении Михайлова в доброго и несчастного человека, постоянно погруженного в скорбные раздумья. «Вино его не веселит, — удивлялся один из рецензентов, — и песни он поет грустные, грустные». Действительно, Шмага на куйбышевской сцене был необычный — философ и скептик, горько сознающий, как несправедливо устроена жизнь, и искренне тоскующий об этом.

А каким несчастным страдальцем был его Сорин, мягкий, безвольный, измученный болезнью и одиночеством. Такому Сорину прощаешь, что он «хотел стать действительным статским советником — и стал». Перед нами все время — больной старик, очень добрый, очень расположенный к людям и очень несчастный от своего бессилия помочь им.

Бывают иногда случайные совпадения, в которых как-то особенно ярко раскрываются закономерности жизни. Сорину — по пьесе — шестьдесят два года. Михайлов впервые сыграл эту роль тоже на шестьдесят втором году. Актеру в характере Сорина многое близко: и мягкость, и доброта, и теплое, благожелательное отношение к людям. Михайлов настойчиво подчеркивает в Сорине его светлые стороны и в то же время с огромной внутренней болью обнажает трагедию этой впустую растроченной души. Так и чувствуется, что артисту попросту,



В. Михайлов — Морж («Почему улыбаются звезды»)

по-человечески жаль своего героя, утопившего свои хорошие задатки в тине пошлого, бесцельного прозябания. Так Михайлов доискивался до душевного золота, скрытого черной завесой житейских невзгод.

Говоря о михайловской галерее людей чистого сердца, нельзя не упомянуть о его большом и заслуженном успехе в роли Левшина из пьесы Горького «Враги». Все в этой роли словно специально адресовано актеру: и нравственная чистота русского мастера из мужиков, и его мудрая гуманность, и светлая любовь к человеку. О Левшине один из героев пьесы восторженно говорит: «Хорош Ефимыч! Какие у него все понимающие, грустно-ласковые глаза». Эти слова звучат как своеобразный эпитафийный рисунок роли. Сквозь весь спектакль проходил вот такой много видевший и много передумавший на своем веку грустно-ласковый мудрец. Горечь пережитого не озлобила его. Презирая тех, кто тиранит людей своей алчностью и жестокостью, он полон нежной отцовской привязанности к товарищам по борьбе и несчастью. Левшин у Михайлова весь светился любовью к человеку, был неотразимо обаятелен своей одухотворенностью, своей неброской внутренней красотой.

За последнее время часто и справедливо говорят

В. Михайлов — Шмага («Без вины виноватые»)

о необходимости воспитания красотой. Действительно, ни одна лекция о новых этических принципах не может достигнуть убедительности живого примера, а искусству это доступно. Особенно такому искусству, как театр, в котором красота подвига, благородства, мужества, правды — благодаря актеру — становится зримой, слышимой, чувствуемой плотью самой жизни.

Образы, созданные Михайловым, всегда несли в себе такой эмоциональный воспитательный заряд. Он заставлял нас увидеть красоту в человеке, даже изуродованном, даже задавленном несправедливым социальным строем. Можно заранее, априори предположить, как же красивы и привлекательны должны были стать герои Михайлова, перенесенные в иные социальные условия. И действительно, советский человек в творчестве Михайлова — радующая своим оптимизмом, солнечная, мажорная тема.

История Куйбышевского театра знает немало удачных спектаклей о современности, но до сих пор одним из наиболее ярких и значительных достижений театра остается «Персональное дело» (режиссер Е. Простов).

Михайлов был назначен на роль дяди Феди, что было прямым и точным попаданием. Ташкентский родственник Хлебниковых не принимает непосредственного участия в конфликте Хлебникова и Полудина, да и в общей системе образов пьесы у него — скромное место. Однако Василий Ананьевич остался в памяти зрителей наряду с исполнителями центральных ролей. Примечательно, что, работая над образом, артист решительно отклонил многие указания драматурга. Штейн видел в дяде



Феде хар
чайно иска
бенности.
вид челове
шитовая
ламуровым
классиков»
старости, и
ки. Все эти
ристики о
роли он у

За неск
артист с уз
венном чел
и восприня
Это обычн
ружностью
проницатель
дость труж

Михайлов
гуром, в ко
не заурядно
словоохотли
той душой,
ринным ром
своего нежд
го обывател

мещанские п
и поддержки
естественным
и актер при
ком ташкент
ный жизненн
весельчак, ад
мым, резко с
шительно в
и раскрывала

в коем случа
Федю за чуд
тельную. Наоб
зрительному з
воспринята
моральная вы

После Куйб
вили в Моско
В роли дяди
тором Е. Сур
культуры»: «В
такля мягкой
вается стремл
зрительского
этому дядю С
сдержаннее, че
нителя этой ро
линейнее шел
коватой фигуре
дийную разрад
актер и разреш

Михайлов — вел
нял, что в ро
нет, что нельзя
ми внешнего об
них. Он увлек
и волновало е
простоты. Нужн
и психику своих
биться такой убе
В последней р
дено было поде

Феде характер необычный, с чудинкой, и не случайно искал для него экстравагантные внешние особенности. По пьесе — это «очень старый, бодрый на вид человек, с седой бородой, в руках у него самшитовая палка, украшенная монограммами, перламутровыми слониками и профилями русских классиков». Михайлов отказался и от чрезмерной старости, и от седой бороды, и от диковинной палки. Все эти отличительные знаки внешней характеристики оказались не нужны актеру, ибо смысл роли он увидел как раз в обычности дяди Феде.

За несколько лет до «Персонального дела» артист с увлечением играл Свеколкина в «Обыкновенном человеке» Л. Леонова. Образ дяди Феде он и воспринял как бы в свете леоновских традиций. Это обыкновенный человек, под неприметной наружностью которого скрывается прекрасное сердце, пронзительный ум, нетерпимость к подлости и гордость труженика.

Михайлов выходил на сцену добродушным балагуром, в котором все было очень просто, чуть ли не заурядно и очень напоминало десятки вот таких словоохотливых и добрых русских людей с открытой душой, пристрастием к чарке, Сандунам и старинным романсам. Хлебников так и воспринимал своего неожиданного гостя как заурядного российского обывателя. И когда Колокольников, высказывая мещанские прописи, искал у дяди Феде сочувствия и поддержки, то это должно было показаться естественным. Но в этот момент и драматург и актер приоткрывали завесу над внутренним обликом ташкентского винодела. Именно он, умудренный жизненным опытом, спокойный, добродушный весельчак, вдруг становился колючим и непримиримым, резко отчитывал Колокольникова и даже решительно выпроваживал его. В этой сцене и раскрывалась глубина замысла актера. Нет, ни в коем случае зритель не должен принимать дядю Федю за чудака, за личность особенную, исключительную. Наоборот: чем ближе и понятнее он будет зрительному залу, тем с большей радостью и будет воспринята его победа над Колокольниковым, его моральная высота.

После Куйбышева «Персональное дело» поставили в Московском театре имени Вл. Маяковского. В роли дяди Феде там выступал В. Бахарев, о котором Е. Сурков писал на страницах «Советской культуры»: «В его игре, во многих местах спектакля мягкой и трогательной, все же сильно сказывается стремление «доиграть», «дожать», добиться зрительского приема. И, может быть, именно поэтому дядю Федю — Бахарева принимают гораздо сдержаннее, чем принимают куйбышевского исполнителя этой роли В. Михайлова». Бахарев прямолинейнее шел за драматургом, видевшим в чудачковатой фигуре провинциального дядюшки комедийную разрядку драматической темы. Поэтому актер и разрешил себе «дожимать» и «доигрывать». Михайлов — великолепный комедийный актер — понял, что в роли дяди Феде настоящего комизма нет, что нельзя шутить только над мелкими деталями внешнего облика и поэтому даже отказался от них. Он увлек зрителей тем, что всегда увлекало и волновало его самого — поэзией человеческой простоты. Нужно было очень хорошо знать жизнь и психику своих излюбленных героев, чтобы добиться такой убедительности и глубины мысли.

В последней роли, сыгранной артистом, ему суждено было поделиться своим жизненным опытом

непосредственно с драматургом. Это произошло при создании спектакля «Дачный тупик». Когда куйбышевские литераторы Тумановская и Тарасов только писали свою первую пьесу, они уже видели Михайлова в роли старшины Федора Игнатьевича, и очень многое в судьбе, характере, лексике действующего лица диктовалось особенностями исполнителя. В биографии старшины не все сразу логично укладывалось. Храбрый солдат, ординарец полковника Rogozina, после его смерти оставался жить с семьей погибшего и постепенно превращался в правую руку чрезмерно практичной и алчной вдовы. Обработывал сад, ездил на базар, был чем-то средним между батраком и экономкой. А затем внезапно выяснилось, что у него когда-то была своя семья и он от нее беспричинно ушел. Уже в этом пересказе явственно ощущаются просчеты драматургов. Почему Федор бросил семью, если он добрый и сердечный человек? Почему он отгородился от большой, настоящей жизни и обрек себя на такое странное существование? Василий Ананьевич настойчиво требовал, чтобы ему ответили на эти вопросы, и сам предлагал возможные решения.

— Обязательно дайте мне сцену с Нонной, — говорил он. — Зритель должен понять, что Федор живет на этой даче только из привязанности к дочери своего командира. Ведь у него крепкие рабочие руки, и кусок хлеба он нашел бы везде.

Не соглашался Михайлов и с тем, что Федор расстался с женой по легкомыслию. Ему очень хотелось, чтобы Федор считал семью погибшей.



В. Михайлов — царь Федор («Царь Федор Иоаннович»)

И когда в пьесу были внесены соответствующие изменения, стало очевидно, как глубоко понимает актер своего героя. Сильная, кряжистая, но ссутулившаяся фигура, жесткий, колючий взгляд из-под хмуро нависших седых бровей, резкие, порывистые движения — все говорило о том, что неуютно бывалому солдату среди цветущего сада Рогозиной.

Встреча с сыном в конце первой картины приподнимала занавес над прошлым Федора и сразу многое объясняла в его характере. Следует сказать, что Михайлов необычайно тонко и талантливо играл эту сцену. Лениво шел Федор Ломов к калитке, видимо, чуть-чуть раздосадованный, что его отвлекли от дела. Недоуменно смотрел на незнакомого парня, который встречал его цепким, пристальным взглядом.

— Чего уставился, на мне узоров нет, — говорил Ломов раздраженно и насмешливо. Он никак не подозревал правды, его абсолютное неведение играло так ярко и точно, словно и актер не знал, что произойдет на сцене через пять минут.

И вдруг незнакомец заговаривает о сыне. Ломов потрясен. Он весь как-то мгновенно меняется, на смену ленивой расслабленности жестов и интонаций приходит внезапная строгая собранность — видишь, как всего себя сжимает Федор в одном волевом порыве, как в этом неподвижном, застывшем человеке идет лихорадочная работа мысли. И вдруг — озарение, вдруг — невероятное странное предположение, и раздается не вопль, не крик, а какой-то очень тихий призыв, в котором слав боли и радости, веры и удивления: «Ромка, Роман». Полная неожиданность встречи была так убедительна, что в зрительном зале каждый раз замирали перед тем, как окончательно понять происшедшее и дружно зааплодировать. Следует сказать, что аплодисменты прямо преследовали Михайлова, когда он играл в «Дачном тупике».

Роль Федора Игнатьевича вобрала в себя все, что было дорого актеру в образе маленького человека. Спектакль рассказывал и о том, как он сгибался под ударами судьбы, и о том, что в конечном счете никаким страданиям не склонить эту гордую голову и не ожесточить это доброе сердце. Мы видели его в горе, в плену прошлого, и на наших глазах он становился счастливым, уверенным в себе и в своем будущем. Преображение было настолько полным, что оставалось лишь удивляться мастерству и таланту актера. Тем более что оно достигалось почти без помощи внешних примет.

Здесь главными были улыбка, добрая, умная улыбка, с которой теперь Федор смотрел на свою вчерашнюю хозяйку, и озорной прищур его глаз, и счастливое их сияние, и голос, в котором напроцупь исчезали нервные и гневные интонации.

Роль удивительно совпала с магистральной темой актера, с его страстной привязанностью к таким людям, как Федор Игнатьевич Ломов, к простым русским людям с нелегкой судьбой, умеющим пронести сквозь любые испытания красивую душу, рабочую гордость, жажду справедливости и добра.

Хотя Михайлов явно предпочитал светлое черному, утверждение — обличению, он выступал и в ролях сатирических. Опытный мастер, он владел смешным во всех его оттенках; от добродушной дружеской улыбки до гневного, уничтожающего сарказма. Но самое характерное для Михайлова — стремление раскрыть изъяны и слабости своего основного героя, в прошлом обитавшего на самых нижних ступеньках социальной лестницы. Михайлов очень тонко понимает и дворника Абдильду в «Третьей патетической», и Серафима в «Деле Артамоновых», и горьковского философа из ночлежки Луку. Никто из них не знал сытой и счастливой жизни, но никто и не получил права на сочувствие актера, ибо в годы революционного подъема они не доросли до сознания необходимости протеста, до участия в борьбе. В разных формах они поражены духом рабской покорности, холопского угодничества, лакейства перед буржуазией. Так Михайлов углубляется в психику своего излюбленного героя и бичует те его внутренние слабости, которые мешают ему на пути к счастью.

Эти роли принадлежат к самым большим удачам актера, а работу над образом Луки он так полюбил, что охотно, обрадованно принял предложение участвовать в самодеятельном спектакле «На дне». Следует сказать, что Михайлов был одним из немногих исполнителей этой роли, которому превосходно удалось ее истолкование в духе позднейших горьковских комментариев к пьесе. Лука у Михайлова был лжив и, главное, в тайниках своей души безучастен к чужому страданию и равнодушен к людям. Сыграть такого Луку — не простая задача, ее решение непременно требует поддержки ансамбля. Готовя спектакль вместе с коллективом Куйбышевского Дворца культуры нефтяников, Михайлов должен был помочь кружковцам в осознании сценических задач, в раскрытии глубин сложного горьковского текста. Он с увлечением принял на себя режиссерские задачи, ибо увидел в этом еще одну, новую форму сближения своей жизни с жизнью народа. А разговор о народном артисте Михайлове совершенно необходимо завершить, напомнив о том, что демократические традиции русского театра были ему близки не только на сцене. Василий Ананьевич был активным общественным деятелем, депутатом городского Совета. Так в его собственной жизни органично вплелась любимая тема — взлета «обыкновенного человека» на государственные высоты, поисков счастья в повседневном труде на благо людей.

О ТРА

У

критики. Да
гедиебоязнь
лезню. Ею
ра. Трагед
классические
ставили, а в
го применен
зойливостью
искусстве тр
на, потому
ской действи
Микробы з
съезда КПС
кровью. Ра
гипнотическо
с ликвидацие
восстановлен

Юрий Б
писатель, 19

КНИГИ О ТЕАТРЕ

О ТРАГИЧЕСКОМ

Читатели еще не забыли того времени, когда такое заглавие книги могло заранее определить отношение к ней критики. Да и не только критики, потому что «трагедиебоязнь» была широко распространенной болезнью. Ею страдали и драматурги и деятели театра. Трагедий тогда не писали, на театре — даже классические произведения этого жанра — почти не ставили, а в критике и эстетике с достойной лучшего применения настойчивостью и доктринерской назойливостью утверждалось, что в социалистическом искусстве трагедия немыслима, невозможна, ненужна, потому что трагическая тема в социалистической действительности не имеет почвы.

Микробы этой болезни, как стало ясно после XX съезда КПСС, питались отнюдь не литературной кровью. Расстаться с ними удалось не с помощью гипнотического или какого-либо иного внушения, а с ликвидацией культа личности и его последствий, с восстановлением ленинских норм внутривнутрипартийной

Юрий Боров, О трагическом, М., «Советский писатель», 1961, 392 стр.

жизни, с решительной борьбой партии и советского общества против всего, что извращало великие принципы социалистической законности и свободы.

Трагедия — один из благороднейших жанров литературы, трагическое в искусстве неразрывно со способностью художника бесстрашно смотреть правде в глаза. Вместе с подъемом нашего искусства к новым ступеням правдивости преодолевается и «трагедиебоязнь».

Трагическая тема снова завоевывает права гражданства в искусстве, в литературе возрождается (правда, пока еще медленно) и столь несправедливо третированный жанр трагедии. Причем это характерно для всего многонационального советского искусства и, в особенности, литературы: от великой русской до сравнительно молодых и самых молодых, младописьменных. Как подлинный праздник художественной правды был встречен рассказ Шолохова, где трагическое вторгается в судьбу человека с потрясающей душой неотвратимостью и требует гигантского напряжения духовных сил героя, по-своему, по-новому с невиданной стойкостью духа встающего «на море бед». Вторая книга «Поднятой целины» покорила и потрясла всех глубочайшей правдой трагического финала. На Декаду национального искусства и литературы осетины привезли в Москву трагедию Грися Плиева «Чермен».

Бросается в глаза: молодые литературы эстетически осваивают в жанре трагедии конфликты, подчерпнутые преимущественно в феодальных отношениях (в их чистом или в «остаточном» виде), конфликты традиционные, уже богато использованные в трагедийном жанре мировой литературы.

Почему? Вероятно, в этом есть какая-то закономерность. Молодые литературы как бы стремятся сокращенно пройти, пробежать путь, который прошла мировая литература, пережить те процессы, в которых они «опоздали» принять своевременное участие, освоить те темы, которые выдвигала в свое время их национальная действительность, но которые остались до сих пор эстетически неиспользованными.

Но, несомненно, что в этом играет немалую роль и еще не изжитое до конца предубеждение, что наша действительность, после того как совершилась революция и мы вступили в новую эру общественного развития, уже не содержит трагедийных начал, не может быть почвой для трагедийных конфликтов.

А как богаты возможности эстетического освоения трагического в современной тематике, красноречиво свидетельствует ряд произведений нашего кино, в особенности лучшие эпизоды «Повести пламенных лет». О том же, как необходима трагедия на нашей сцене, можно судить по спектаклям «Антигоны» в постановке театра-студии «Спутник» театра имени Ленинского комсомола и «Меден», поставленной Н. Охлопковым. И, пожалуй, самое достопримечательное на этих спектаклях — отношение зрителей к происходящему на сцене. Многолюдье зрительного зала, как бы слившись в одного человека, застав дыхание, напряженно следит за развитием трагической судьбы античных героев.

Да, нам нужна трагедия на театре! И не только классическая, и даже не только современными советскими авторами созданная, а именно современная трагедия. Да и возрождать надо не только отдаленные, а и совсем близкие традиции. Ведь они у нас есть. Достаточно вспомнить опыты А. Лу-

начарского в этом жанре, замыслы Горького создать «театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии», трагедии и героические драмы, написанные советскими драматургами, и прежде всего «Оптимистическую трагедию» В. Вишневского, которая, по всеобщему признанию, принесла обновление жанра трагедии и открыла новые, но до сих пор мало реализованные перспективы ее развития.

Велика здесь роль эстетики и критики. Они должны раскрыть внутренние закономерности и «секреты» забытого трагедийного искусства, они должны помочь деятелям литературы и других видов искусства глубже увидеть источники трагического и верно раскрыть трагедийные темы нашей современности.

Таков круг мыслей и надежд, с которыми раскрываешь новую книгу Ю. Борева «О трагическом».

Многие из этих надежд она оправдывает. «Историко-теоретический принцип», декларированный автором во вступлении и последовательно проведенный во всей книге, позволил ему дать довольно ясную и цельную картину развития понятий о трагическом от античности до наших дней, картину движения, развития трагедии как жанра в мировой литературе. С интересом читается книга Ю. Борева, в которой раскрылись способности автора не только как аналитика, но и как убежденного, горячего и настойчивого полемиста. Последнее особенно сильно сказалось в критике распада современного буржуазного сознания, буржуазного искусства, его эстетической основы и эстетической мысли, где «жизнь приравнена к смерти и обесмыслена», где так обнажается «трагедия распада и опустошения личности, порвавшей связь с обществом, лишившей свою жизнь общественного смысла и потому лишившей себя возможности продолжить себя в других людях, в человечестве, то есть отнявшей у себя бессмертие», и где, следовательно, трагедия становится «атрагедией», трагедией наизнанку, навыворот.

Но, может быть, самой значительной заслугой Ю. Борева является то, что книга его даже исторической своей частью повернута к современности, а добрая половина ее посвящена анализу и обобщению опыта социалистического искусства. Трагическое как эстетическое, революционная коллизия — центральный пункт трагедии, борьба «двух миров» — жизненный критерий современной трагедии, трагический конфликт, трагический образ, трагический характер, трагическое и оптимизм, трагическое как знание, воспитание, эстетическое наслаждение и воздействие — вот неполный перечень тех теоретических аспектов, в которых анализируется и обобщается этот опыт.

Да, именно анализируется. Перед нами не иллюстрация из области искусства к теоретическим положениям, умозрительно выведенным или почерпнутым из более или менее авторитетных источников, а именно анализ живой ткани искусства — подлинный признак научной основательности и добросовестности в эстетике. Это делает книгу интересной и доступной не только специалистам, а и более широкому кругу читателей. Тем самым расширяется сфера ее полезного действия. Можно не сомневаться в том, что книга нужна и полезна не только для философов-эстетиков, но и для критиков (особенно театральных).

Очень важно было бы заинтересовать ею драматургов. Это помогло бы им быстрее справиться с ос-

татками «трагедиеобязности», узнать не мало полезного из истории и теории трагедийного жанра.

На Декаде украинского искусства и литературы в Москве была показана трагедия А. Левады «Фауст и смерть». Сейчас она (одновременно с «Медеей») идет в театре имени Маяковского. Успех этой пьесы на сцене, ее художественные достоинства убеждают, что автор нашел интереснейший и глубоко волнующий источник высокого трагизма. И все же в пьесе совмещены слишком разнотипные элементы, в чем, как можно думать, сказалось недостаточное понимание специфики и «секретов» жанра трагедии, в особенности трагедийного конфликта. Главный герой трагедии космонавт Ярослав позволяет нам вместе с драматургом заглянуть чуточку вперед, в наше завтра. Отблеск этого будущего есть в нем и как в художественном характере. Но противопоставленный ему Чернец мыслит категориями Средневековья, своей религиозной одержимостью он заставляет вспомнить Савонаролу и кажется взятым не из жизни, а скорее из какой-то романтической пьесы о временах инквизиции. Все мысли, идеи, входящие в трагедию вместе с появлением злойшей фигуры Чернеца, сразу же обнаруживают свою анахроничность и потому не могут вступить в драматическое взаимодействие с идеями и поступками главного героя трагедии. В пьесе это разные, а не противоборствующие идеи. Таким образом, Чернец оказывается персонажем, никак не участвующим ни в возникновении, ни в развитии конфликта. Между тем, по замыслу драматурга, образ Чернеца — одна из опорных фигур всей композиции трагедии.

В книге Ю. Борева не анализируется это произведение (о чем можно только пожалеть), но есть разделы, в свете которых просчеты драматурга, его невооруженность спецификой жанра выступают со всей очевидностью.

И все же именно эта, самая актуальная часть книги «О трагическом» вызывает наибольшее количество претензий. Она не так обильно оснащена конкретным анализом драматургического материала, как хотелось бы и как оснащены предыдущие части. Вишневский, Корнейчук, Сельвинский, С. Смирнов — вот, кажется, и все из советской драматургии. Правда, читателя обрадуют здесь интересные мысли о «Жестокости» П. Нилина, поэмах М. Алигер и П. Антокольского, обстоятельно осмысленно здесь понимание трагического у Брехта-драматурга. Но все это не освобождает автора от упреков в недостаточном внимании к поискам советской многонациональной драматургии в этом труднейшем жанре.

Кстати сказать, недостаточно анализируется в книге и творческий опыт дореволюционных русских драматургов. В разделе о классицизме ни одна русская трагедия даже не упомянута. Напрасно прошел автор мимо трагедий Леонида Андреева («Черные маски», «Царь Голод» и др.). Вероятно, он не причислил бы их к перворазрядным явлениям этого жанра, но разговор о них мог обогатить книгу интереснейшими и полезными соображениями. К тому же без разговора о драматургии Леонида Андреева, Метерлинка и других драматургов символического театра конца XIX — начала XX века из исторической концепции Ю. Борева выпадает целое звено, без которого переход к критике буржуазной современности кажется внезапным, исторически и логически как бы неподготовленным.

Эти зияющие пробелы в исторической концепции книги тем досаднее, что проблема трагического рас-

сматривается в рнале. Опыт вопиис и ск

Такое огр к несколько ского как э что предмет ческая катего жанром.

В содерж ные, точнее них является му его необх «Всякая траг особености, «Именно поз вод, — трагиче рического опт лении сущнос «специфики т будет обратн специфике тра не отдает ли т рический опти оно ли привел мнению Ю. Бо гедией человек в жизни, и даж

Ликвидация сопровождалас гических колли совсем иные книги.

Справедливос рок» исходной сколько в акце

«Трагическое ского оптимизм

писать такон делать его зако изведения тра согласиться с а стого «Царь Фе

деть» «раскрыт После таких п античная трагич рот.

И чтобы не б духе и «Отелло» будет напомнит ского, что трагич жизни. Некотор

шевского в метаф ду тем огульное более метафизич Чернышевский по

те обстоятельств влению идеала в она должна быть наконец, что А

«Эстетика Черны определение под тиков. При всей в характерный приз

¹ Высказанные п О. Лармина («Иску

смачивается в ней только на литературном материале. Опыт других видов искусства, например живописи и скульптуры, почти не привлекается¹.

Такое ограничение сферы наблюдений — привело к несколько одностороннему рассмотрению трагического как эстетической категории, вплоть до того, что предмет исследования (трагическое как эстетическая категория) взаимозамещается трагедией как жанром.

В содержательной книге Ю. Борева есть и спорные, точнее — неубедительные положения. Одно из них является, так сказать, концептуальным, и потому его необходимо отнести теперь же. Автор пишет: «Всякая трагедия вообще, и советская трагедия в особенности, говорит не о смерти, а о бессмертии». «Именно поэтому, — делается окончательный вывод, — трагическое внутренне тяготеет к идее исторического оптимизма». Во-первых, вряд ли в определении сущности трагического следует исходить из «специфики трагедии» как жанра. Не вернее ли будет обратный ход: от природы трагического — к специфике трагедии. Во-вторых, и самое главное, — не отдает ли такой акцент на «бессмертие» и «исторический оптимизм» ординарным бодрячеством? Не оно ли привело к тому, что в советских условиях, по мнению Ю. Борева, едва ли не самой большой трагедией человека является выбор неправильного пути в жизни, и даже уже — профессии?

Ликвидация последствий культа личности Сталина сопровождалась обнажением таких потрясающе трагических коллизий, которые обязывают нас сделать совсем иные выводы, нежели сделанный автором книги.

Справедливости ради следует сказать, что «попорок» исходной концепции не столько в существе ее, сколько в акцентах.

«Трагическое внутренне тяготеет к идее исторического оптимизма». Это ведь верно, но нельзя приписывать такому тяготению характер всеобщности, делать его законом и подгонять под него все произведения трагедийного жанра. Нельзя, например, согласиться с автором, что и в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» «можно все же увидеть» «раскрытие бессмертных начал в человеке». После таких пластических операций, пожалуй, и античная трагическая маска заулыбается во весь рот.

И чтобы не было соблазна истолковывать в этом духе и «Отелло» и «Ромео и Джульетту», не лишне будет напомнить известное определение Чернышевского, что трагическое — это ужасное в человеческой жизни. Некоторые исследователи упрекали Чернышевского в метафизичности этого определения. Между тем огульное осуждение и отрицание его еще более метафизичны. Особенно если вспомнить, что Чернышевский понимал под ужасным прежде всего те обстоятельства, которые препятствовали осуществлению идеала прекрасного, «хорошей жизни, как она должна быть по нашим понятиям». Думается, наконец, что А. Белик в недавно изданной книге «Эстетика Чернышевского» справедливо взял это определение под защиту от слишком ретивых критиков. При всей неполноте оно указывает на самый характерный признак сущности трагического. В це-

лом книга свободна от узости и упрощенчества. Автор решительно отмежевывается от «концепций розового благополучия». «В финале трагедийного произведения, — заключает он специальную главу «Трагическое и оптимизм», — гибнет или терпит серьезное жизненное поражение герой». Оптимистична философия жизни в трагедии (особенно в социалистическом искусстве), а это сказывается с наибольшей силой в разрешении трагедийного конфликта — «смерть трагического героя становится началом его бессмертия», гибнущий герой преисполнен глубокой уверенности «в правоте и непобедимости того дела, которому и за которое он отдает жизнь».

Есть в книге и неточности эстетической терминологии. И пускай они встречаются редко, разве от этого становится менее досадно?

«В трагической теме, — пишет автор, — и в трагедийном жанре искусства разных эпох мы сталкиваемся с различным характером взаимодействия трагического и других эстетических свойств — прекрасного, возвышенного, комического, трогательного, драматического, эпического и т. д.»

Здесь основные эстетические категории (прекрасное, возвышенное, комическое) названы почему-то «свойствами». А в одном ряду с ними выступает «трогательное», которое не может быть отнесено не только к эстетическим категориям, но даже и к пресловутым эстетическим «свойствам». Думается, что это не столько дань научно устаревшим теориям, сколько результат недостаточного внимания к профессиональному языку той науки, в границах которой написана книга «О трагическом».

М. Пархоменко

ИСКУССТВО БОЛЬШИХ МАСШТАБОВ

Этот сборник, посвящен забытой нашей искусствоведческой наукой области художественной культуры — массовым праздникам и зрелищам. Это хороший сборник. Он появился благодаря серьезной, вдумчивой работе целого авторского коллектива. На титульном листе книги стоит имя составителя Б. Глан. Мне не хочется писать рецензию на эту книгу, анализировать ее композицию, стиль и язык. Есть в ней достоинства, есть в ней «положенные» недостатки, но, право, не это главное. В книге с подкупающей искренностью сохранены для будущего яркие страницы из жизни нашей страны, выраженные особым пластическим языком.

Ведь массовые праздники и зрелища при всем своем театральном существе имеют свою тональность, свои законы построения и свою структуру.

«Массовые праздники и зрелища», сборник, М., «Искусство», 1961, стр. 326.

¹ Выказанные по этому поводу упреки в рецензии О. Лармина («Искусство», 1962, № 3) вполне резонны.

Вот об этом искусстве и о людях, создающих его, и хотелось сказать несколько добрых слов, тем более, что почти все авторы сборника и есть сами творцы этого трудного жанра.

В короткой статье безнадежной была бы попытка «охватить» все «типы» массовых праздников и зрелищ, поэтому хочется остановиться на самых характерных.

Эпиграфом к сборнику взяты слова А. Луначарского: «Является совершенно бесспорным, что главные постановки начинают существовать как политические факторы. Разве это может не взволновать?»

Эта фраза, быть может, несколько категоричная, несет в себе верное определение революционной природы наших массовых праздников. Вызывая цепь ассоциаций, воскрешая замечательные страницы борьбы нашего народа за коммунизм, эти художественные постановки начинают существовать как политический фактор. Разве это может не взволновать?

Можно было бы назвать ряд праздников, инсценировок, проводившихся не только в ту пору в Ленинграде и в Москве, но и в Казани, Самаре, Астрахани, Симферополе, Киеве, Воронеже, Иркутске, Ярославле и других городах. И всюду эти праздники увлекали зрителя, волновали высокой радостью творчества. Все это так. Но, может, это эстетическое оружие устарело, может быть, изменились настроения и строй внутреннего мира советского человека требуют уже иной духовной пищи? Нет, массовые праздники и зрелища пользуются и сегодня неизменным и прочным успехом во всей стране и читатель сможет прочесть об этом все в том же сборнике.

Здесь хочется поделиться одной мыслью. Это было за несколько недель до большого массового праздника на стадионе имени В. И. Ленина. Мне, как художнику этого праздника, нужно было проверить, каким колоритом отличается 100 000-е население трибун стадиона. В общем, из чисто деловых, профессиональных соображений я попал на стадион во время бурного футбольного матча «Спартак» — «Динамо». Я люблю футбол любовью брата (не сильнее), но в это время меня больше занимала моя прямая задача, и я сидел и делал наброски будущего проекта, совершенно выключившись из той наэлектризованной атмосферы, когда «зреет гол». На меня обратили внимание, и мое неучастие в смерче эмоций было расценено как оскорбление. Создалась такая обстановка враждебности, что я был вынужден уйти под презрительными, стреляющими взглядами.

Итак, позволю себе высказать «опасную» мысль: Футбол любят на всех континентах, все народы; ему посвящаются газетные полосы и лучшее время радио и телевидения. Но разве нельзя на этом же стадионе несколько раз в году всколыхнуть чувства иными, может быть, более сложными эмоциями, расширить палитру переживаний, широко внедрив в эти переживания и эстетическое начало. Какими бы великолепными «экранами искусства» могли бы стать все стадионы страны, в том числе и «полубезработный» стадион «Динамо» в Москве?

Правда, сейчас уже ведется большая работа в этом направлении. А какую бы театральную «сцену» подлучили наши болельщики прекрасного. Конечно, дело это сложное, хлопотливое и, безусловно, менее прибыльное, чем футбол, но, очевидно, там, где встает вопрос о духовной стороне жизни советского

человека, «прибыли» исчисляются не одними рублями. Ведь есть у нас талантливые режиссеры-постановщики, организаторы массовых праздников — И. Туманов, Э. Смильгис, Н. Петров, Р. Захаров, К. Голейзовский, Е. Гершуни, А. Шанс, И. Рахлин, Б. Филиппов, С. Якобсон, Б. Глан, М. Сегал, Н. Серый, Н. Синцов, Л. Варпаховский и другие.

Телевидение располагает значительно большей аудиторией, чем любой массовый праздник, но, как ясно даже неискушенному читателю, эти два явления по характеру воздействия на зрителя почти противоположны. Если телевидение апеллирует, так сказать, к раздробленному домашнему зрителю и (что, пожалуй, самое главное!) действует «вслепую», поскольку ни постановщик, ни актер не ощущают непосредственного контакта со своим многомиллионным «потребителем», то 10 000—20 000—100 000 зрителей массового праздника — это «эмпиональный массив», подчиняющийся своим законам, и мастерство постановщиков — режиссеров и художников — вбирает в себя этот закон больших чисел.

Можно, не опасаясь преувеличения, сказать: массовые праздники в нашей стране — это не только развлечение-зрелище, но и активное пропагандистское оружие, воздействующее одновременно на десятки и даже сотни тысяч людей.

Люди веселятся

Если в массовых зрелищах на стадионах, на большой площади, на озерах, реках еще существует деление на «исполнителей» и «зрителей», то есть, условно говоря, на сценическую площадку и зрительный зал, то в карнавале — этом традиционном для многих стран народном празднике — совершенно иная система построения и иная «психологическая основа». Самым сложным в этом виде развлечений, пожалуй, можно считать убедительность повода, по которому устраивается карнавал. Неудачи многих московских карнавалов и заключались именно в том, что отсутствовала ясная и четкая цель карнавала. Нужна крупная «зыбь радости» в общественном факте, в общественном событии, чтобы у человека появилось желание «раствориться в толпе», перевоплотиться в какой-то любимый образ, окунуться в «мир приключений». Кроме того, все эти потенциальные желания обязательно должны осуществляться в романтической форме. Ведь, несмотря на внешнюю яркость, броскость карнавала, он не допускает грубости и элементарности в художественном воплощении.

Советский карнавал — это не просто ряженые из старой дореволюционной деревни. Уровень эстетических переживаний и в карнавале не должен опускаться в наше время до примитива. И если у нас здесь есть достижения (а они несомненно есть), то рождаются они там, где режиссер, постановщик, художник — авторы карнавала — идут от живого, искреннего чувства, находят яркие образы, умные остроты. В противном случае значительная часть участников карнавала замкнется, «уйдет в себя», психологически выбудет из общего «колдовского круговорота» карнавала, станет зрителями-наблюдателями со скептическим взглядом на происходящее: «А ну, что они мне еще покажут?»

Существует застарелое убеждение, вернее, не убеждение, а заблуждение, что зрелища под открытым небом, в том числе карнавалы, требуют ка-

кой-то особе
Масштабност
выражения.
чих аксессуа
хорошее сло
карнавала хо
во, выпускае
ностью мас
считать обра
поводу.

Но вернем
Хорошо о
имени Горько
лодежи Н. В
чений, беско
этом карнава
ности подоб
Одно тольк

Как в этом
глав, преобла
ком труде ува
может быть,
ностей.

В наших ре
общественног
ников-карнава
ческие работ
всей ответствен
быть уверенны
место в нашей

Воли

В Будапеште
ная сценическ
театр «зритель
ляные «кресла»
дают вам мал
комфортом нас
«сцена» этого т
и полагается
ла) с естествен
кустами с «в
выносные прож
оборудование э
низма.

Декорации —
только место дей
Когда идет дей
трактах она об
есть все соффит

Мне пришлось
тому назад. Там
да стала соверш
это детище при
чудес живого и
няется в гармон

Совершенный
ства и трепетная
лестом листьев,
и с бездонност
ритм, пластика з
сти, незнакомой,
по крайней мере
ство искусства и
нее, преобразило

Поклонники ка
ционного, привыч

кой-то особенной «площадной пластической формы». Масштабность — это отнюдь не упрощенная форма выражения. И еще одно: в костюмах, масках и прочих аксессуарах карнавала нельзя забывать одно хорошее слово: изящество. Каждый участник карнавала хочет быть элегантным, красивым. А, право, выпускаемые нашей карнавальной промышленностью маски — свиные рыла — вряд ли можно считать образцом изящества.

Но вернемся к большим карнавалам по большому поводу.

Хорошо описал Московский карнавал в ЦПКиО имени Горького во время Всемирного фестиваля молодежи Н. Кривенко. Калейдоскоп зрелищ-развлечений, бесконечная выдумка и изобретательность в этом карнавале дают яркое представление о возможностях подобного жанра массовых праздников.

Одно только обстоятельство вызывает сожаление. Как в этом разделе книги, так и в ряде других глав, преобладает описательность, а хотелось в таком труде увидеть и больше обобщений, анализа и, может быть, даже выявления каких-то закономерностей.

В наших республиках много поводов трудового, общественного и политического характера для праздников-карнавалов. И если к их организации творческие работники республик будут подходить со всей ответственностью и увлеченностью, то можно быть уверенным, что этот вид искусства займет свое место в нашей большой театральной семье.

Волшебное слово — танец

В Будапеште на острове «Маргит» есть удивительная сценическая площадка. Представьте себе амфи-театр «зрительного зала» под открытым небом, земляные «кресла». При входе в этот зал билетерши выдают вам маленькую подушечку, и вы можете с комфортом наслаждаться зрелищем. Оригинальна и «сцена» этого театра. Это зеленая лужайка (она, как и полагается сцене, выше уровня зрительного зала) с естественной травой, живыми деревьями и кустами с «первозданной перспективой». Рампа и выносные прожекторы разных мощностей — вот и все оборудование этого необычного театрального органа.

Декорации — легкие и простые — характеризуют только место действия. Рампа — она же и занавес. Когда идет действие, рампа освещает сцену, в антрактах она образует как бы световую завесу, то есть все софиты поворачиваются к зрителям.

Мне пришлось быть в этом театре лет двенадцать тому назад. Танцевала Майя Плисецкая, и вот тогда стала совершенно ясной простая истина: танец — это детище природы, вернее, проявление одного из чудес живого и бессмертного мира, где все объединяется в гармонию бытия.

Совершенный рисунок танца, каждый нюанс чувства и трепетная мысль художника сливались с шелестом листьев, с плеском дремавшей волны Дуная и с бездонностью неба. И танец-песня, движение, ритм, пластика зазвучали в какой-то иной тональности, незнакомой, певучей и чистой, как родник. Так по крайней мере нам, зрителям, казалось. Волшебство искусства и природу окрасило на свой лад, вернее, преобразило.

Поклонники камерных зрелищ, любители традиционного, привычного балетного спектакля скажут

мне: «Ну, это уж, извините, эти рассуждения от лукавого... Вынесенный на «улицу» балет теряет своеобразие, рвет контакт со зрителем или, во всяком случае, огрубляется».

Да, вероятно, спектакль под открытым небом требует своих приемов, своего решения художественного образа, и об этом говорит Р. Захаров в своей статье из этого же сборника, вспоминая о постановке в Зеленом театре Центрального парка культуры и отдыха имени Горького балета Б. Асафьева «Кавказский пленник». Правда, здесь были иные условия — были декорации, обычные театральные декорации, только большего масштаба. И все же в этом спектакле были поиски, режиссерские находки, монументальность, а следовательно, было положено начало для создания особой ветви театра, которой пока так и не удалось расцвести. Несколько постановок в таком же плане сохранила для нас память. Блестящая постановка «Кармен» с великолепным оформлением В. Дмитриева (постановщик Н. Смолли). И жаль, что сейчас такого рода постановки не нашли места в нашей художественной культуре. И надо сказать, что в темпераментной статье Р. Захарова сквозит между строк эта же нотка сожаления.

Огонь на воде

Почти каждый город нашей Родины «стоит на реке», а сколько есть прудов, водоемов, искусственных и естественных морей — и все они создают хорошие условия для спектакля-концерта, зрелища, где берега образуют огромный «зрительный зал».

Описанию такого спектакля на воде и посвящена статья автора водного зрелища В. Глан.

Правда, это феерическое представление носит особый характер, так же как и повод, по которому оно возникло. Это был праздник на Москве-реке, посвященный VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов. Прошло уже несколько лет, но живо остались в памяти все особенности «огненного действия». И в самом деле: главной краской в этом празднике были свет и огонь всех видов, от мощных прожекторов до фейерверка и плашек. Нет смысла пересказывать содержание праздника, так же как и содержание статьи. Но об особенностях такого рода праздников стоит высказать несколько соображений.

Они доступны каждому, даже небольшому городу, где только есть инициативные люди. Вода и природа всегда будут добрыми помощниками и режиссеру и художнику. И это отлично понимали наши предки, когда родился языческий праздник Ивана Купала и парни прыгали через костры, а девушки пускали венки по течению тихой заросшей реки, соединяя в себе в этот миг и режиссера, и художника, и исполнителя. Стоит ли доказывать, что «тональность» и суть наших праздников на воде должна быть иной, — это само собой разумеется. Но их романтическую, поэтическую сторону, очевидно, нужно не только сохранить, а и развивать.

Наша действительность дает такой огромный материал для полета фантазии!

Здесь и такое незатейливое зрелище, как выступление хора на лодках или плотках, и фантастическая парусная флотилия, когда каждый парус несложными аппликациями можно превратить в прославленный парус «Кон-Тики». А разве спортсмены не в

состоянии разыграть увлекательный сюжет на воде, где смело могут быть использованы приключенческие мотивы или воссозданы героические эпизоды из истории Великой Отечественной войны (форсирование водных преград, подвиги разведчиков и т. д.)? Совершенно фантастические возможности создаются для пиротехники и иллюминации на воде, начиная от выстрела «Авроры» и до полета космических ракет.

Если читатель внимательно познакомится с этим разделом книги, он сможет почерпнуть много полезного не только для организации праздников крупного масштаба, но и более простых праздников на воде.

Вот дописываются уже последние строчки из этого раздела статьи, а я чувствую неудовлетворенность в чем-то, и возникает это, видно, из-за того, что не удалось коснуться праздника открытия петергофских фонтанов (автор статьи С. Якобсон). А это был интересный, умный и увлекательный праздник!

А хорошо бы в Москве организовать «театр Нептуна»! Какие здесь возможности для творчества, какое чудесное зрелище. Вода-огонь, красота человеческого тела, романтика. Может быть, можно приспособить спортивный комплекс Лужников? А может быть, Химки? Нет, нельзя увлекаться. А сметы, статьи, ассигнования? Проекты, документация, согласования, штаты... трудно, но сделать можно, тем более что это может быть и статьей дохода в бюджете города. А возможно, есть смысл подумать о народном театре массовых действий с привлечением лучшей московской самодеятельности? Очень жаль, что не удалось мне передать в этой статье все то интересное и полезное, что есть в сборнике. Остались за пределами статьи спортивные праздники (автор статьи М. Сегал), «Праздник девушек» (автор статьи А. Шапс), хоровые праздники — о них хорошо написал Э. Смильгис, зимние праздники (авторы статьи С. Канторович и А. Раскин), сельские праздники в изложении В. Ковшарова и многое другое. А может быть, так и лучше. Прочтите книгу, это интересно. Напоминаю, ее название — «Массовые праздники и зрелища».

М. Ладур

БОРЬБА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Лет пять тому назад в пражской «Литературной газете» стали один за другим появляться фельетоны, подписанные таинственными буквами «як». Бьющие в самую гущу жизни, насмешливые, немного озорные даже, они вызвали много откликов, причем

Ян Копецкий, Незаконченная борьба, Театр в социалистической революции, Прага, 1961, 275 стр.

письма обычно содержали просьбу сообщить имя фельетониста. Редакции пришлось извиниться: она не может нарушить данное автору слово.

Только тогда, когда серия фельетонов вышла в 1958 году отдельной книжкой, любопытные выяснили, что буквами «як» подписывался профессор театрального факультета, популярный критик Ян Копецкий.

Завидное сочетание — не правда ли? Театровед — и публицист, внимательно, вслушивающийся в дыхание эпохи. Книжка фельетонов не была случайностью в творчестве Копецкого. Еще в 1953 году ему была присуждена Государственная премия за книгу очерков о Советском Союзе. А в 1960 году он опубликовал второй сборник своих фельетонов.

Может быть, именно этим сочетанием объясняется высокая принципиальность и боевой задор всего, что Копецкий пишет о театре, — от проблемной статьи до малюсенькой заметки?

Может быть, благодаря этому сочетанию Копецкий мог так уверенно и активно участвовать чуть ли не во всех дискуссиях на Братиславском фестивале современной чехословацкой драматургии осенью 1960 года? Да еще одновременно готовить доклад для заключавшей фестиваль конференции, доклад, смелый по мысли, прекрасно аргументированные положения которого обобщили многие явления драматургии и театра Чехословакии?

Может быть, именно поэтому вызывает такой пристальный интерес вышедшая в декабре 1961 года книжка критических раздумий Яна Копецкого о театре наших дней, посвященная памяти замечательного чешского режиссера Э. Буриана.

Первая часть книги невелика по объему. Постановка вопроса. Разбег. Опираясь на известное высказывание Юлиуса Фучика, Копецкий говорит здесь о культуре театра. О том самом священном, что зависит не от количества — театров, премьер, зрителей, не от того, сколько сделано, а от того, как сделано, на каком уровне. И важнейшим критерием этого «как» Копецкий считает единство трех основных компонентов: театра, зрителя, драматурга.

«Театральная культура измеряется уровнем, интенсивностью единства, в котором встречаются драматург, актер и их публика». «Культура является, однако, понятием классовым, поэтому во всей предшествующей истории и это единство носило классовый характер».

Раскрывая этот тезис на исторических примерах, критик обращается затем к культуре современного чехословацкого театра. Что изменилось в ней по сравнению с буржуазной эпохой, а что еще только меняется? Изменился зритель: зал заполняет публика в значительной части новая — люди труда, публика с новым критерием. Многие изменилось и в театре. С точки зрения организации и экономики его можно уже назвать социалистическим. Хуже с закулисной жизнью — еще порядочно пережитков, но и тут есть сдвиги, а еще большие намечаются. Таким образом, первые два компонента социалистического театра в основных чертах — налицо.

Отстает драматургия. Признавая наличие многих интересных пьес, Копецкий проводит четкую грань между понятиями «автор пьесы» и «драматург-поэт». «Первый — комментирует современность, второй — выражает ее. Первый берет из современности сюжеты для своих пьес, второй является од-

ним из создателей пьесы на суд авторов еще сделать толком утверждения вацки театр тургии, хотя

Итак, для культуры не

Эту главу только аргу Подходя к и прежде всего века до сова утверждение о Копецкий на опустошенност подчас интере градацию их драматургии, гибели челове Де Филиппо? Пьеса за пьеса страдает, ум тельствует об ны уничтожае судеб, размал го мира, в к авторам, пис жертва».

Говоря в тр матургии» на ской культуре произведений, основе, Копец советской дра ницы своей к того, Маяковс трагедию» Коп ских советских пишет о Бре пьесах, особе вой круг».

И вот, након ний день». Со словачкой дра ем, предъявлен руя конкретным ведением чешск приходит к вы драматургия. Э лизма в нашей вят своей зада ток, спасти ока мочь прозрени доразумение, со ни... Это не так случае даже м торые побудили к современной и увлекающей

¹ Такая широта черта Копецкого руетея в миров временной. В де журнал ЦК КП статью «Перспек ров» — о «западн словачских театро

ним из создателей ее. Первый представляет свои пьесы на суд, второй — сам судит. Десятки хороших авторов еще не создают эпоху в культуре. Это может сделать только драматург-поэт». Основываясь на этом утверждении, критик заявляет, что чехословацкий театр не имеет еще социалистической драматургии, хотя идет к этому и близок к цели.

Итак, для создания социалистической театральной культуры недостает третьего компонента.

Эту главную идею своей книги Копецкий основательно аргументирует в трех последующих частях. Подходя к проблеме исторически, он рассматривает прежде всего буржуазную драматургию — от начала века до современности¹. Отвергая голословное утверждение о том, что на Западе нет драматургов, Копецкий на убедительных примерах вскрывает опустошенность создаваемых этими драматургами подчас интересных произведений, указывает на деградацию их героев. Лучшие произведения западной драматургии, отражая правду жизни, повествуют о гибели человека. «О чем пишет итальянец Эдуардо Де Филиппо? Или швейцарец Фридрих Дюрнематт? Пьеса за пьесой посвящается тому, как человек страдает, умирает, гибнет. Пьеса за пьесой свидетельствует об отступлении человечности: это картины уничтожаемых или уничтоженных человеческих судеб, размалываемых жерновами противоречий того мира, в котором людям суждено жить, а им, авторам, писать. Человек здесь прежде всего жертва».

Говоря в третьей части о процессе «очищения драматургии» на пути от буржуазной к социалистической культуре, о создании первых антибуржуазных произведений, выросших на широкой общественной основе, Копецкий, естественно, останавливается на советской драматургии. Самые взволнованные страницы своей книги он посвящает драматургии Горького, Маяковского, Вишневского («Оптимистическую трагедию» Копецкий считает лучшей среди героических советских пьес), Леонова. Он проникновенно пишет о Брехте, о «страшной силе добра» в его пьесах, особенно в последней — «Кавказский меловой круг».

И вот, наконец, часть IV — «Борьба за завтрашний день». Современность. Сегодняшний день чехословацкой драматургии, к которой, как мы уже знаем, предъявлены столь высокие требования. Опираясь на конкретный материал, говоря о лучших произведениях чешских и словацких авторов, Копецкий приходит к выводу: «Это пока не социалистическая драматургия. Это пьесы эпохи строительства социализма в нашей стране. По большей части они ставят своей задачей устранить тот или иной пережиток, спасти оказавшуюся под угрозой ценность, помочь прозрению заблуждающегося, разъяснить недоразумение, создать свидетельство о нашем времени... Это не так мало, а в определенном конкретном случае даже много. Но это пока не те задачи, которые побудили бы драматургов целиком обратиться к современной жизни и наделили бы их очищающей и увлекающей за собой силой, а ведь только она

превращает пьесу в фактор общественного развития и одаряет театр активной общественной энергией».

При всей своей спорности — и она действительно оспаривается многими, прежде всего рецензентами, привыкшими ориентироваться на общепринятые оценки повседневной театральной жизни, — позиция Копецкого привлекает своей бескомпромиссностью, широтой постановки проблемы, той перспективой, которую она открывает. Не принижая заслуг своих современников драматургов, критик требует от них высокого взлета, достойного эпохи, переживаемой всем народом. А разве не в этом первейшая обязанность критика?! Каждый, кто знаком с современной чехословацкой драматургией, кто любовно следит за ее развитием, но готов вместе с Копецким оценивать ее достижения «по большому счету», не может не разделять его точку зрения. Хотя бы в основном, в главном.

Столь же принципиальным критик остается до конца книги. Рассматривая проблему «героя нашего времени», он решительно отвергает теорию сглаживания конфликтов при социализме, справедливо указывая на то, что конфликты не исчезли и исчезнут еще не скоро — меняется лишь их характер. И герой социалистической драматургии может раскрыться, как и прежде, только в столкновении, только в борьбе: это будет, однако, уже не борьба за свободу, а очищающая победа, подвиг, который совершит «активно действующий свободный человек». «В этом, — продолжает критик, — заключается, как мне кажется, основа проблемы».

Копецкий пристально следит за судьбой современного героя и далее, говоря о жанрах, о внутренней чистоте и единстве драмы. Здесь представляется особенно любопытным его решительное отрицание тех попыток усложнить внутреннюю структуру произведения, которыми грешат многие современные пьесы. «Борьба против сложности, за простоту линий — вот, думается мне, основной девиз социалистической драматургии». Допуская правомерность появления произведений, усложненных по форме, как некий временный импульс развития драматургии на данном этапе, Копецкий считает, что «мещанский культ сложности» не имеет ничего общего с основным направлением развития социалистической драматургии, и чем скорее мы сможем отказаться от такой ширмы, прикрывающей нашу слабость в вопросах пропорционального построения произведения, тем лучше. Отрадно, что в этом вопросе поиски чехословацкого критика и лучших советских режиссеров идут в одном направлении.

Часть пятая — «Друзья и враги». О сотрудничестве автора и театра. О воплощении на сцене литературного материала. Вопрос едва ли не самый большой в современной театральной жизни.

Копецкий рассматривает его подробно и делит на несколько аспектов:

«Автор вступает в театр».

«Конфликт со сценическим пространством». Этот раздел начинается с рассказа об экспериментах советских режиссеров, прежде всего — Охлопкова. Копецкому они близки и понятны. Он приветствует стремление к максимальному уничтожению преград между актером и зрителем, стремление помочь зрителю сосредоточить свое внимание на человеке, ибо «развитие социалистической революции ведет искусство, художника к исследованию внутреннего мира человека».

¹ Такая широта интересов — еще одна характерная черта Копецкого как критика. Он свободно ориентируется в мировой драматургии, классической и современной. В декабре прошлого года теоретический журнал ЦК КПЧ «Новая мысль» опубликовал его статью «Перспектива коммунизма и репертуар театров» — о «западных» пьесах, идущих на сцене чехословацких театров.

«Режиссер и драма». Призыв к возможно более полному единению режиссера и автора.

«Актерское искусство меняется?» Любопытное исследование новых черт актерского мастерства, появившихся в ряде сценических работ корифеев современного чехословацкого драматического театра. Анализируя эти работы, Копецкий всегда принимает во внимание лежащий в их основе литературный материал.

«Репертуар — это концепция». «Выбор репертуара имеет в настоящее время решающее значение. Мы не можем полностью обеспечить театр выдающимися произведениями социалистической эпохи, принадлежащими перу наших авторов или их пишущим машинкам. И очень многое зависит от того, в каком окружении оказываются эти усилия создать новую драматургию, какие еще пьесы выбирают театры». К этим словам Копецкого следовало бы внимательно прислушаться многим чехословацким, да — чего греха таить — и нашим театрам. Даже ведущим.

«Зрительный зал — союзник».

И в заключение — небольшой раздел: «Критики в социалистической революции». Слово к критикам и о критиках (чехословацких).

Такова эта книга, столь открыто вызывающая на откровенный разговор, ставящая по-новому, по-своему столько новых проблем, что грех упрекать автора в том, что он иногда излишним прямолинейно обобщает отдельные явления, или вступать в спор с его частными замечаниями. Или вот можно придаться к тому, что книга построена непропорционально... Но разве все это не естественно для первого издания работы, пытающейся вобрать в себя все проблемы, волнующие сегодняшний театр?!

Не закончена борьба за социалистическую драматургию — не закончено и дело, которому наш чехословацкий друг посвятил свою жизнь. В том, что он успешно продолжит его, — нет оснований сомневаться

В. Савицкий

СТРОГАЯ КНИГА

Без воображения нет театрального искусства. Это важное оружие актера и режиссера. Однако между воображением актера и режиссера есть существенное различие. Одно дело сказать: «Я вижу героя». Другое: «Я вижу спектакль». Режиссерское видение предполагает нечто иное, чем актерское. Понятно, что то и другое начинается с умения вообще видеть, вообще наблюдать, то есть давать пищу своему воображению.

Опасно, ох как опасно довериться первому впечатлению и, доверившись, сразу начать играть ре-

И. Толчанов, Мои роли, М., «Искусство», 1961, стр. 112.

зультат. Правда, у актеров, обладающих тонкой интуицией, и первое впечатление может дать верный толчок; но может завести и бог весть куда. Чтобы правильно заиграло воображение, актеру надо в своем сознании проделать приблизительно ту же гигантскую работу (если образно себе представить), какую проделывают строители гигантских гидростанций: намыть «плотину», накопить огромное количество фактов жизни, и только тогда, когда эта «плотина» сооружена, то есть воображение достаточно насыщено фактами, происходит творческое «чудо». Факты становятся «топливом» для воображения, они начинают «гореть», давая пламя, в отсветах которого возникают самые причудливые, но истинно художественные видения.

Все это нам представилось, едва мы закрыли книгу актера Иосифа Моисеевича Толчанова «Мои роли».

Толчанов — актер, весьма своеобразный, со своим особым подходом к роли, к видению образа. Мне кажется, я не ошибусь, если назову это видение больше режиссерским, чем актерским. Случалось в его долголетней актерской практике и такое, когда он как будто сразу видел образ. Но это «сразу» часто превращалось в подобие миража в пустыне. Вот он, весь образ, со всеми деталями; стоит только войти в него, и роль готова. А поди ж, как только начиналось это «вхождение», детали исчезали, а образ как-то расплывался.

Образ можно строить только на подготовленной почве. Все, что относится к его содержанию, сущности, особенностям, все это должно быть познано. И не случайно наиболее любимые роли Толчанова были как раз те, над которыми он не только «помучился», но и вдохновенно потрудился, точнее, распахал наиболее тщательно и осторожно (чтобы не вспугнуть воображение) почву для создания образа. Роли эти — лакей из чеховской «Свадьбы», Савелий из леоновских «Барсуков», Фредамбе из славинской «Интервенции», Шадрин из пьесы Погодина «Человек с ружьем» и другие.

Именно в этих ролях Толчанов полностью овладел, выражаясь терминологией К. Станиславского, «внутренним творческим самочувствием». Оно возникло через полное погружение в образ, но путь к нему шел через доскональное изучение среды, в которой развивалось действие. Тогда-то и возникало необходимое понимание процесса мышления образа. И. Толчанов делает, однако, весьма важное признание. Все как будто изучено в биографии героя, найдены (увидены) все его индивидуальные черты, тщательно определена линия действия и степень эмоционального накала, полностью усвоен текст (буквально можно читать его не только наяву, но и во сне)... Но образа, вернее, вхождения актера в образ, нет и нет. Нужен еще какой-то последний внутренний импульс, толчок (часто он приходит с совсем неожиданной стороны), и только тогда все становится на свое место. Роль готова, характер образа пластически и психологически познан и создан. «Кукла», то есть мертвая оболочка образа, зажила жизнью конкретного образа. Как видим, чрезвычайно любопытное признание. Оно, на первый взгляд, противоречит системе Станиславского. Но это мнимое противоречие. В творческом видении образа есть, очевидно, какие-то вершины и низины, которые не поддаются нашему сознанию, которые подвластны только сфере нашего подсознательного «я».

Рассматривая лица психофизиологически зреть сами, но через сложное взаимодействие найденные «моменты» стояния к другим «умственным» моментам, казалось бы, в образе. Толчанов неизбежным моментом в процессе было многое — в Шадриной — в Шадриной.

И. Толчанов (а по большому счету) Он учился у В. Шадриной в отборе, довал от своего и бытовщине на пощадность в отборе.

В этом отношении пример того, что и недочеты в работе (понятно, за исключением того, который с такой силой неудачи и только делает то, что ден к себе и в ролях, как Магнитов), Президиум бинин («Достигаем сти нуто, а значит».

Однажды Вахтангов Победите меня еще чуть-чуть. Я хочу еще чего-то слова учителя для Толчанова. О танговского «чего-то» как мне кажется, чуть» всегда все еще работать.

После Шадриной «Ревизоре», Грозинья, Пино в ловьева, Пино в и снова Шадриной ружьем», Маякин

Какая разнообразных, неповторимых, неожиданных актерский актер (чагов) — и вдруг жертва, мучительности, уродливых страстей и вожделовской романтической сколько Толчанов Арбенина и, тем бо что артист остался к этому сложному мнению. Толчанов почти трагедийный одиночества и тоски он успешно преодолел трудности.

В своей книге искусство актера Толчанов представил

Рассматривать систему как какие-то точные «таблицы» психофизического состояния значит вульгаризировать самый творческий акт. Он постижим только через сложные опосредования, через интуитивно найденные «мостики» от одного психологического состояния к другому. И это засвидетельствовал такой «умственный» актер, как И. Толчанов, у которого, казалось бы, всегда есть точная «партитура» роли-образа. Толчанов не только допускает, но и считает неизбежным «внезапное творческое решение того или иного момента на сцене», найденное или разгаданное в процессе «черновых репетиций». Именно так было многое найдено в одной из коронных его ролей — в Шадрине.

И. Толчанов последовательный ученик Вахтангова (а по большому счету, понятно, и Станиславского). Он учился у Вахтангова чуткости, строгости, лаконизму в отборе выразительных средств; он унаследовал от своего учителя отвращение к натурализму и бытовщине на сцене; он взял от Вахтангова беспощадность в оценке всего, что он делает на сцене.

В этом отношении книга Толчанова — мужественный пример того, как надо видеть свои промахи и недочеты в работе. Я, пожалуй, не знаю актера (понятно, за исключением великого Станиславского), который с такой тщательностью анализировал бы свои неудачи или полуудачи, как это последовательно делает Толчанов. Он часто бывает беспощаден к себе и не прощает себе того, что в таких ролях, как Магара («Виринея»), Кочкарев («Женитьба»), Президент («Коварство и любовь»), Рябинин («Достигаев и другие»), что-то не было постигнуто, а значит, и достигнуто в создании образа.

Однажды Вахтангов написал записку Толчанову: «Победите меня еще немножко, если это вам нужно. Еще чуть-чуть. Как актер — вы меня победили. Я хочу еще чего-то от вас». Мне кажется, что эти слова учителя стали «заветом», «боевым кличем» для Толчанова. Он всегда и во всем ищет этого вахтанговского «чего-то». И часто находит, и часто, как мне кажется, ждет: «еще чуть-чуть». Это «чуть-чуть» всегда вселяет в сердце артиста желание еще и еще работать.

После Шадрина Толчанов сыграл Землянику в «Ревизоре», Грозного в «Великом государе» В. Соловьева, Пино в «Заговоре обреченных» Н. Вирты и снова Шадрина (возобновление «Человека с ружьем»), Маякина в «Фоме Гордееве» М. Горького.

Какая разнообразная и яркая галерея живых, сложных, неповторимых характеров! И среди них совсем неожиданно — лермонтовский Арбенин. Характерный актер (так часто называет сам себя Толчанов) — и вдруг романтический Арбенин, злодей и жертва, мучитель и мученик в житейском море пошлости, уродливых условностей, быстро проходящих страстей и вожделий. Понятно, знатоки лермонтовской романтической драмы будут спорить — насколько Толчанов «в принципе» подходит к роли Арбенина и, тем более, как он ее сыграл. Говорили, что артист остался где-то на периферии в подходе к этому сложному образу. Я твердо держусь иного мнения. Толчанов создал в чем-то неповторимый, почти трагедийный образ, в котором главное — тема одиночества и тоски по счастью, образ, в котором он успешно преодолел много внешних и внутренних трудностей.

В своей книге «Искусство актера» я посвятил искусству актера Толчанова отдельную главу. Я пытался представить «результаты» творческой деятель-

ности артиста. Толчанов пишет о том, как он добивался этих результатов, как он шел к образу, как воплощал свои замыслы. Мне думается, что и критик, и художник писали, в сущности, об одном и том же. Я почти не ошибся в своих предощущениях. Артист же точным анализом предыстории своих работ подтвердил многое из того, что мной угадывалось. Это, не скрою, очень приятно критику.

Толчанов написал честную, правдивую, строгую книгу о самом себе, вернее, о своем творчестве. Это достойно, мужественно и, несомненно, поучительно.

В. Залесский

ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ

Армянскому театру — две тысячи лет. Современному армянскому — сто с лишком. Советскому армянскому — сорок. Даже если не углубляться в тысячелетия, то XIX века и начала XX уже достаточно, чтобы вызвать интерес к армянской сцене. Если не все могли видеть легендарных Адамяна и Сирануша, то многим посчастливилось видеть великого Абеяна, целую плеяду других замечательных актеров и актрис, многие и ныне наслаждаются игрой виртуозного Ваграма Папазяна.

Это — великое прошлое, рожденное еще в досоветское время.

А что же — наследники этой славы? Как они? Что они? Где они? Чем жил армянский советский театр после установления Советской власти в Армении? Разделяя судьбу своего народа, армянский театр существовал ведь не только в Армении, а и повсюду в Советском Союзе, где были исторически сложившиеся армянские колонии. Национальное возрождение народа в Советском государстве вызвало бурный расцвет духовной жизни — науки, литературы, искусства. Дотоле не имевшая ни одного постоянно действующего, материально обеспеченного театрального коллектива, Армения сразу покрылась сетью государственных театров. Вскоре заработали в Армении театры: русский, азербайджанский, курдский. Точно так же открылись армянские театры в Грузии, Азербайджане, среднеазиатских республиках. Действовали отдельные армянские труппы и любительские кружки в некоторых городах также и в Советской России. Вслед за драмой заработали опера, оперетта, тюзы и кукольные театры.

Даже нам, живым свидетелям и участникам этого бурного сорокалетия, трудно охватить театр в целом. Тысячи вопросов нуждаются в уточнении, освеще-

Б. Арутюнян, *Летопись армянского советского театра, книга первая (1917—1940)*, Ереван, издательство Академии наук Армянской ССР, 1961, 705 стр.

шении и решении для того, чтобы составить приблизительное представление о жизни армянской сцены во всем ее многообразии. Необходим был подробный дневник жизни не одного какого-нибудь отдельно взятого театра, но и данные обо всех армянских спектаклях (так же как и не армянских). О стационарных, и о гастрольных, о показанных в самой республике и за ее пределами. Нужна была подробная, день за днем «Летопись». Такой «Летописи» у нас не было. Насколько нам известно, такую «Летопись» не имеет и европейский театр. А возможен ли такой всеобъемлющий дневник, возможен ли такая летопись «дел и дней» театральных не одного театра, а театральной жизни целого народа, охватывающая все и вся?

Но вот перед нами I том — «Летопись армянского советского театра». Составлена она кандидатом искусствоведения Бабкеном Арутюняном. Это большой по объему, фундаментальный труд, первый в своем роде. «Летопись» начинается 1917 годом, когда решением Совета Народных Комиссаров РСФСР Степан Шаумян назначается временным чрезвычайным комиссаром по делам Кавказа, а при Народном комиссариате по делам национальностей создается комиссариат по армянским делам.

Далее по календарю, день за днем, даются подробнейшие данные о репертуаре. Кем поставлена пьеса, кто художник, композитор, дирижер, балетмейстер. Действующие лица и исполнители (как основные, так и дублеры). На стационаре был дан спектакль или же он был выездной, гастроли, бенефис, юбилей, по какому иному торжественному случаю была дана постановка. Указывается пресса

по данному спектаклю. Годовые данные, как правило, подытоживаются библиографией общетеатральных статей за истекший год.

Во многом новый и по-новому освещенный материал читатель легко находит благодаря умело составленным указателям. Здесь мы обнаруживаем исчерпывающие данные: 1) «О театрах и театральных предприятиях», 2) «О драматических и музыкально-драматических произведениях» и 3) «Об авторах».

Вместе со вторым томом, уже сданным в производство, «Летопись» явится настольной книгой для специалистов по армянской культуре и театру, равно как будет и подспорьем в составлении «Летописи театра народов СССР» и «Истории театра народов СССР».

Институт искусств Армянской Академии наук этим изданием обогатил наше театроведение. Труд Бабкена Арутюняна заслуживает самого высокого признания тем более, что им одним проделана работа, которой хватило бы целому коллективу. Опыт этот надо широко использовать в советском театроведении. Ведь ни у одного из театров многонационального Советского Союза нет ничего, даже отдаленно напоминающего «Летопись» по исчерпывающей полноте и научной достоверности. Нет театральной летописи даже у русского театра, располагающего театроведческими секторами научно-исследовательских институтов Москвы и Ленинграда, специальными театральными библиотеками, библиографическим кабинетом ВТО.

Сурен Кочарян



Летом о т
Летом по
Летом и
он старый.
Летом и «в
вестно, замеч
Казалось бы
лей почти не
И не жалеют
хорошие спек
актеров — и н
ки, не стоящи
в летних рецен
рыми реплик
большой, стр
новаторства, по
дежи... Срываю
перестраховщи
исполнители су
чительный паф
острой актуальн
ких сатирически
«Кресло № 16»
художник», «Гол
Встретишь загл
листическая Кар
на час». Старый
Шекспира.
Летом все нач
давно знакомые
ны. Объясняются
ной прессы одн
Разъехались по
и вот уж в Риге
ского, в Караган
в Киеве — о ермо
ременнике», в Са
венских. А во Вл
ска, в Одессе — о
во Львове — о те
ске — об иркутян
стве случаев один
Авторы газетных
на ненужные пере
ничего конкретное
ста». Ссылка на «р
не позволяют...» за
лаконичное и точ
мысла. Казалось бы
актера» («Советская
ссылаться на «раз
сона «Двое на кач
режиссер Балтруша
театре Литовской С
ка! — но, написав о
шит «сослаться»: «
подробно остановит
ном артистом А. Ин
такая возможность
«театра одного акте

ГАЗЕТНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Летом о театре пишут больше, чем зимой.

Летом почти всегда только хвалят.

Летом и о старом спектакле напишут, забыв, что он старый.

Летом и «второму составу» везет — зимой, как известно, замечают только тех, кто играет премьеру.

Казалось бы, в июне — августе и новых спектаклей почти не бывает, а о театре пишут. И хвалят. И не жалеют эпитетов. И прославляют все подряд: хорошие спектакли — и посредственные; больших актеров — и никаких; талантливые пьесы — и пустяки, не стоящие внимания. Читаешь об иной пьесе в летних рецензиях — «афористична, изобилует острыми репликами, меткими аллегориями... Идет большой, острый разговор о месте в нашей жизни новаторства, поиска, смелости, о доверии к молодежи... Срываются покровы с рутинеров и трусов, перестраховщиков и консерваторов... Режиссер и исполнители сумели донести до зрителей обличительный пафос спектакля, придать ему характер острой актуальности и современности, добиться метких сатирических обобщений». Оказывается, это «Кресло № 16»... (Ольга Макарова, «Коллективный художник», «Голос Риги».)

Встретишь заголовок «Три часа радости» («Социалистическая Караганда»), — а это всего лишь «Факир на час». Старые новости, — как шутили слуги у Шекспира.

Летом все начинается с «азов»: пересказываются давно знакомые пьесы, открываются известные истины. Объясняются эти особенности летней театральной прессы одним лишь словом: гастроли. Разъехались по разным городам московские театры, и вот уж в Риге пишут о театре имени Вл. Маяковского, в Караганде, Алма-Ате и Ташкенте — о ЦТСА, в Киеве — о ермоловцах, в Тбилиси и Баку — о «Современнике», в Свердловске — о постановках Б. Раенских. А во Владимире — о театре из Дзержинска, в Одессе — о киевлянах и «Красном факеле», во Львове — о театре из Челябинска, в Хабаровске — об иркутянах. Жаль, что пишут в большинстве случаев одинаково: многословно и пусто. Авторы газетных рецензий не жалеют общих слов на ненужные пересказы — и при этом не говорят ничего конкретного об актерах: «за неимением места». Ссылка на «размеры газетной статьи, которые не позволяют...» занимает подчас больше строк, чем лаконичное и точное определение актерского замысла. Казалось бы, в статье «Спектакль ведут два актера» («Советская Молдавия») можно бы уж и не ссылаться на «размеры» — в пьесе Уильяма Гибсона «Двое на качелях», которую поставил молодой режиссер Балтрушайтис в Русском драматическом театре Литовской ССР, заняты только два человека! — но, написав о М. Миронайте, рецензент спешит «сослаться»: «К сожалению, нет возможности подробно остановиться на образе Джерри, созданном артистом А. Иноземцевым». Когда же наступит такая возможность — наверное, только в условиях «театра одного актера...».

Читая подряд много рецензий — тем более летних, гастрольных, хвалебных, — ощущаешь тоску по простым, человеческим словам, которые бы вдруг сделали тебе понятным незнакомый сценический образ.

А тебе вместо этого твердят:

«Он старался создать обобщенный образ передового милиционера наших дней» (В. Попов, «Тагильский рабочий»). Или: «Умно, с большим тактом проводит роль Кнурова заслуженный артист БАССР Н. М. Дроздов. Благодаря тщательной отделке ее образ Кнурова, олицетворяющего хищную власть капитала, кажется страшным призраком прошлого» (Л. Дзержинский, «Советское Зауралье», г. Курган). Или: «В столкновении со своей бывшей женой, московской корреспонденткой, в беседе с официанткой Олей или шофером Жорой мы видим главную, по-настоящему красивую фигуру партийного работника» (В. Пушкин, «Красное знамя», Сочи).

В таких случаях мы ничего не видим и ничего не понимаем. К тому же мы и сомневаемся, что авторы подобных рецензий сами видят и понимают то, что играет актер. Это ведь не такое простое дело — разгадать зерно образа, а потом найти самые верные слова, чтобы передать читателю свои театральные впечатления.

Уж очень часто об актере пишут «верно понял» и «правильно играет». Будто существует точная выкройка для каждой роли и, как на фабрике массового пошива, двести раз повторяется один и тот же фасон и размер; извольте играть Ларису в «Бесприданнице» как положено. А то будет неправильно.

Часто нет ни малейшего сходства между талантливыми актерами Г. и М., живущими в разных городах и играющими разные роли в разных пьесах Островского. Но и о том и о другом пишут: «Правильно играет матерого хищника».

Страшное дело — советы такого рецензента, хранителя и блюстителя театральных шаблонов!

Заметив, что художник А. Житомирский в спектакле «Бесприданница» обошелся без назойливых (по мнению критика — обязательных!) театральных символов, рецензент Л. Дзержинский («Советское Зауралье», г. Курган) поспешил вмешаться.

«Нельзя только согласиться с огораживанием реки тонкими столбиками с шишками наподобие кроватных, да еще с цепями. Цепи символизируют собой самодержавие, и если бы они покоились не на чугунных столбах, под которыми подразумеваются дворяне, купцы, чиновники, духовенство и прочее, то рабочий класс одним пинком ноги мог бы обеспечить себе свободу». Вот, оказывается, как не надо огораживать реку. А если цепи сделать массивными, да столбы — толстыми, тогда получится правильно. С точки зрения театральной ватпуки. По-видимому, К. Станиславский, прежде чем написать статью «Ремесло», смотрел как раз такие «правильные спектакли». В своей статье он перечисляет самые распространенные актерские штампы:

«Спокойствие выражается скукой, зевотой и потягиванием.

Радость — хлопанием в ладоши, прыжками, напеванием вальса, кружением и раскатистым смехом, более шумливым, чем веселым».

А если бы продолжить список:

«Самодержавие в театре изображается толстыми чугунными цепями из папье-маше».

Вопреки правилам мы начали с курьезов. Но помимо смешных и печальных нелепостей, бесцветных хвалебных подвалов и назиданий о том, как делаются «правильные спектакли», были, конечно, в летних газетах и дельные, нужные статьи и заметки.

В «Кировской правде» во время гастролей Минского русского драматического театра имени А. М. Горького появилась статья В. Зайцева под названием «Барабанщица». Это не обычная рецензия на спектакль, который, кстати сказать, с успехом идет в Минске с 1959 года, — это рассказ о том, как играет барабанщицу заслуженная артистка БССР Александра Климова. Тому, кто видел эту актрису, наверно, захочется написать о ней по-своему — припомнить больше подробностей, описать все ее паузы, лирические отступления; наверно, не обойдется и без разговора об ее индивидуальности, вспомнится Комиссар в «Оптимистической трагедии» или одна из первых ее ролей — цыганка Маша в спектакле Киевского театра имени Леси Украинки «Живой труп»... И все же хорошо, что в «Кировской правде» написали об А. Климовой, написали взволнованно, под впечатлением ее барабанщицы.

Статьи об актерах публикуются летом и в ряде других газет. В Мессман пишет о Канабеке Байсеитове («Комсомолец Казахстана»), Г. Лазутина — о Ф. Раневской («Уральский рабочий»). В. Попкова — о рязанской актрисе И. Кузнецовой-Яцкевич («Ленинское знамя», Липецк). Эти статьи знакомят нас с творческой биографией актеров, с характером исполнения той или иной роли; правда, разговор вокруг роли или подробное жизнеописание почему-то больше привлекает критиков, чем конкретный анализ образов, и больше им удается.

Но одну газетную статью об актере, опубликованную в «Молодом дальневосточнике» (Хабаровск), хочется назвать отличной. Приехал на гастроли в Хабаровск Иркутский театр и привез «Гамлета». В один и тот же день опубликовали статьи о «Гамлете» две газеты Хабаровска. В «Тихоокеанской звезде» написала о спектакле Н. Андроникова (написала подробно, обстоятельно, начав с ссылки на В. Белинского и последовательно двигаясь от Полония ко Второму могильщику); статья В. Степанюка в молодежной газете — «Чичерин играет Гамлета» — заняла вдвое меньше места. И все же только после нее стал «виден» спектакль иркутян, понятен Гамлет — С. Чичерин. «Он хорошо играет. Пусть король и королева сходят со ступеней, а придворные застынут в их придворных поклонах; пусть будет этот чисто балетный выход. Пусть потом нам покажут стражников, больше похожих на рыбаков, и пусть они продефилируют мимо нестрашной

решетки-штакетника. И чистенькие, словно из водевиля, могильщики пусть затают свои развеселые куплеты... Все равно — главное, что Гамлета играет Чичерин.

Но если по справедливости: накладок или курьезов, вроде вышеназванных, в спектакле мало. Они тонут в море добротности и традиционности».

Не знаем, нужно ли раскладывать все по полочкам, говорить о каждом актере вежливо, обстоятельно, пересказывая наполовину роль, если образ спектакля, его существо, как бы попутно, на подступах к самому Гамлету можно выразить в одном абзаце? Но вернемся к Гамлету.

«...Он тоже появляется в традиционно черных одеждах, и так же традиционен скорбный, задумчивый проход его по лестнице. А дальше начинается непривычное. Гамлет вслушивается в звук бархатных увещательных речей новоиспеченного короля. Ищет подтверждения на лице матери. И в своей душе. Уже с первых мгновений этот Гамлет ищет, сомневается, проверяет — так возникает та тема, которая станет потом лейтмотивом образа.

Но сначала надо разрешить один вопрос. О современности спектакля. В проспекте нам говорят: оно — современное звучание — в борьбе героя с миром зла. С этим не спорить. Но это слишком вообще... Ведь на разных сценах разные герои с разным злом борются по-разному.

Скажем сразу: Гамлет Чичерина современен. Чем же? Ведь зло, с которым он борется, нам скорее дано понять, чем почувствовать. Ни сам Клавдий, ни Полоний — смешной и вполне безвредный старикан, такой понятный в своем желании все устроить, — ни один из них не вызывает у нас сколько-нибудь активных чувств. В том, что они негодяи, мы верим Гамлету на слово. Верим, потому что не верить не можем. Так заражает он своей ненавистью. Своим желанием сорвать маски. Поставить все на свое место. Назвать вещи своими именами. Докопаться до правды любой ценой — какой бы горькой правда ни оказалась».

«Гамлет» сейчас идет во многих городах страны. В Ташкенте Гамлета играют Алим Ходжаев (Узбекский академический театр им. Хамзы) и В. Рецпер (Русский драматический театр им. А. М. Горького); в Красноярске — В. Корзун, в Благовещенске — В. Ростовцев, в Иркутске — С. Чичерин. О каждом Гамлете написали критики, — судя по их статьям, — люди эрудированные, досконально знающие Шекспира, Белинского, сценическую историю трагедии, традиции исполнения главной роли. В Степанюк обошелся без экскурсов в прошлое — и все же мы думаем, что С. Чичерину этим летом повезло больше, чем другим Гамлетам: о нем написали как о сегодняшнем Гамлете, и мы, не видевшие его в этой роли и взволнованные всего лишь статьей о нем в «Молодом дальневосточнике», очень захотели его увидеть.

Только так, по-видимому, и стоит писать о театре.

Обозреватель

ХРОНИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

ТЕАТР ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
ВОЗОБНОВЛЯЕТ «ПРИНЦЕССУ ТУ-
РАНДОТ».

ТЕАТР ИМЕНИ ВЛ. МАЯКОВСКОГО,
ВОЗМОЖНО, ОСТАНОВИТСЯ НА «РИ-
ЧАРДЕ Ш».

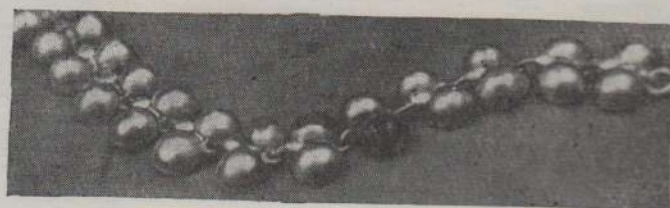
Планы московских театров вы найдете
на странице 148.

МЫ БЫЛИ СВИДЕТЕЛЯМИ ТОГО,
КАК В СПЕКТАКЛЕ «ЗЕМНОЙ РАЙ»
(РУБЦОВСКИЙ ТЕАТР) РОЛЬ БОЙКО
ИГРАЛ РАБОЧИЙ СЦЕНЫ, А В СПЕК-
ТАКЛЕ «ЦЫГАНСКИЙ ХАРАКТЕР»
(ТОТ ЖЕ ТЕАТР) — РЕКВИЗИТОР.

29:4 = ? смотрите страницу 154.

ПЬЕСА БЫЛА НАСТОЛЬКО ПЛОХА,
ЧТО ДАЖЕ СУФЛЕР СТЕСНЯЛСЯ
ПРОИЗНОСИТЬ ЕЕ ТЕКСТ.

«Кратчайшие размышления Виктора Ардова на
театральные темы» вы найдете на странице 167.



ДРАГОЦЕННОСТИ КЛЕОПАТРЫ

Смотрите страницу 158.

Новый московский сезон

О планах московских театров в новом сезоне сообщил редакция начальник Управления культуры исполкома Моссовета Б. Родионов.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Намечены к постановке: «Фальстаф» Д. Верди, «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Русалка» А. Даргомыжского, «Спящая красавица» П. Чайковского.

Рассматривается вопрос о постановке опер «Октябрь», «Великая дружба» В. Мурадели или «Орляная крепость» А. Бабаева, а также балета «Берег надежды» А. Петрова.

ТЕАТР ИМ. СТАНИСЛАВСКОГО И НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

Работает над новой сценической редакцией оперы Д. Шостаковича «Екатерина Измайлова». К концу сезона предполагает показать оперу Д. Верди «Дон Карлос». В плане театра два одноактных балета — «Космос» Л. Фейгина и «Седьмая симфония» Д. Шостаковича.

МАЛЫЙ ТЕАТР

Поставит пьесы А. Островского «Светит, да не греет», «Волки и овцы» и новую пьесу С. Алешина «Палата».

ТЕАТР ИМ. ВАХТАНГОВА

Включил в планы пьесу Н. Погодина «Черные птицы» и возобновляет «Принцессу Турандот».

МХАТ

Наметил поставить драму Л. Зорина «Друзья и годы», пьесу Л. Кручковского «Смерть губернатора» и «Третью сестру» П. Когута.

ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА

Ставит пьесу о молодежи «В дороге» В. Розова. В работе также «Милый лжец» Д. Килти.

ТЕАТР САТИРЫ

Ставит комедии: «Гурий Львович Силичкин» В. Дыховичного, М. Слободского, В. Масса и М. Червинского, «Везупречная репутация» М. Смирновой и М. Крайндель.

ТЕАТР СОВЕТСКОЙ АРМИИ

Репетирует пьесы З. Аграненко «Под одной из крыш», С. Алешина «Белое платье грешницы». В конце сезона театр покажет «Кавказский меловой круг» Б. Брехта и «Когда танцуют розы» В. Петрова. Для детей будет поставлен «Сын полка» В. Катаева.

ТЕАТР ИМ. МАЯКОВСКОГО

Готовит пьесы «Нас где-то ждут...» А. Арбузова и «Как поживаешь, парень?» В. Пановой. Из классики театр, возможно, остановится на «Ричарде III» В. Шекспира. Для детей театр поставит поэтическую сказку Я. Райниса «Золотой конь».

«СОВРЕМЕННОК»

Работает над «Горе от ума» А. Грибоедова и «Двое на качелях» У. Гибсона.

ТЕАТР ИМ. СТАНИСЛАВСКОГО

Работает над пьесой «Первый встречный» Ю. Принцева — о молодежной бригаде коммунистического труда, над романтической пьесой В. Коростылева «Бригантина» и драмой А. Миллера «Суровое испытание» («Салемские колдуньи»).

ТЕАТР ИМ. ПУШКИНА

В начале сезона покажет спектакли «Корова» Назыма Хикмета и «Романьола» итальянского драматурга Л. Скварцины.

ТЕАТР ИМ. ЕРМОЛОВОЙ

Покажет пьесу А. Преловского «Последний старатель». В планах театра — «Нищий» В. Блинова, «Сотворившая чудо» американского драматурга У. Гибсона и «Последние» М. Горького.

ТЕАТР ИМ. ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

Ставит пьесу Э. Радзинского «Вам 22, старики!» — о советском студенчестве; «Господин боль-

шевик» Ю. Семенова — о жизни молодежи в дни Великой Отечественной войны и «Весприданницу» А. Островского.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДЕТСКИЙ ТЕАТР

Репетирует пьесы «Молодой человек» Н. Ивантер и «Перед ужином» В. Розова.

ТЕАТР ИМ. ГОГОЛЯ

Выпустит в начале сезона драму «Тысяча вторая ночь» Л. Митрофанова, посвященную борьбе народов против колониализма. Следующая работа театра — «Опаленные жизнью» Д. Каллегари. Для детей — новый спектакль — «Дочь седого тумана» М. Сторожевой, по мотивам коми-пермяцкого эпоса.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Наметил поставить пьесу Ю. Германа и Б. Реста «Один год» — о буднях советской милиции, пьесу А. Преловского «Ветка осенней рябины» и «Аргонавты» Ю. Эдлеса.

ТЕАТР ДРАМЫ И КОМЕДИИ

Готовит «Яблоньку» А. Ольшанского — лирическую пьесу о молодежи на целине. Другие его работы: несправедливо забытая пьеса Лопе де Вега «Наказание без мщения» и пьеса венгерского драматурга И. Каллаи «Правда приходит в дом». Для детей будет поставлена пьеса Т. Габбе «Сказка про солдата и змею».

ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ

Работает над «Летучей мышью» И. Штрауса и над советскими опереттами: «Седьмое небо» К. Певзнера — о летчиках и «Сто чертей и одна девушка» Т. Хренникова, разоблачающей религиозные предрассудки и сектантство.

ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

Работает над пьесой Л. Исаровой «Грудный класс» и «Любовь к трем апельсинам» М. Светлова.



На одной из площадей Нижнего Тагила стоят рядом здание театра и памятник создателям первого российского паровоза — тагильским умельцам отцу и сыну Черепановым.

Какое символическое соседство! В городе металлургов, вагоностроителей и химиков любят театр.

В конце декабря обществу города будет отмечать сто лет со дня первого театрального представления в Нижнем Тагиле, организаторами и участниками которого были служащие заводской конторы Александр Петерюхин, Лука Петров, Иван Шушканов, Георгий Вишневский и другие.

СТО ЛЕТ ТАГИЛЬСКОМУ ТЕАТРУ

Созданный ими заводской театр, имевший специальное помещение со сценой и зрительным залом, просуществовал вплоть до революции, став заметным культурным явлением в жизни всего Тагильского горнозаводского округа.

На сцене театра ставились пьесы Островского, Чехова, Писемского, Найденова, Горького, а также «водевили с танцами и переодеваниями». Среди участников этих любительских спектаклей было много талантливых исполнителей, отдавших много лет жизни театру — лесничий А. Боташев, инженер М. Колышкин, библиотекарь Д. Рябова, рабочий-литейщик В. Цыкин, бухгалтер А. Бургер и другие.

В первые годы Советской власти в городе создается театральная труппа «Ансамбль», организаторами ее были Б. Горский, В. Копылов и М. Оплетин. «Ансамбль» играл свои спектакли в течение нескольких лет на сценах города. Труппа эта стала основой профессионального театра Нижнего Тагила.

В 1931 году Н. Успенский, Б. Гронский и М. Оплетин создают профессиональный театр рабочей молодежи, работавший около четырех лет и показавший много интересных современных спектаклей («Девушка из Семнадцатого», «Поэма о топоре», «Огни Крутостроя» и др.).

В 1940 году в Нижний Тагил переводится Серовский драматический театр, на сцене которого во время войны выступали Б. Добронравов и К. Половикова. Среди пьес, поставленных этим коллективом, выделяется «Человек с ружьем» Н. Погодина с артистом А. Добротиним в роли Ленина. Монтаж этого спектакля был включен в программу фронтовых концертов, показанных на Волховском фронте во время Великой Отечественной войны.

В 1945 году в Ленинграде была сформирована труппа Нижнетагильского драматического театра, который 8 мая 1946 года спектаклем «Оптимистическая трагедия» начал свой первый сезон. За прошедшие 16 лет театр показал много интересных спектаклей на современную тему, ставил пьесы Горького, Чехова, Островского, Мамина-Сибиряка, Мольера, Лопе де Вега, Нушича и многих других.

Много режиссеров работало в Нижнем Тагиле за эти годы, но в эти юбилейные дни особо хочется вспомнить И. Саломатина, Ю. Юровского и коренного тагильчанина Б. Гронского.

В труппе театра много актеров с яркой творческой индивидуальностью.

К юбилейному сезону театр приготовил новые постановки — пьесу «Черные птицы» («Верность») Н. Погодина, «Мы тоже не ангелы» К. Фехера, пьесу местного автора актера Н. Куликова «Были каменные горы», написанную по мотивам романа Е. Федорова «Каменный пояс», и ряд других пьес советской, русской и западной драматургии.

В. Сазонов



29:4=?

«Я вот гляжу на вас и думаю, какое это счастье — свадьба. И разве не радость — знать, что ты сберегла себя для любимого и совесть твоя чиста перед ним, как это белое свадебное платье... Почему вы плачете, не надо, не надо плакать, Валя... Поглядите лучше на вашего Сережу — как он любит, как он смотрит на вас... Я очень вам завидую, ведь вы такая счастливая».

Эти слова взволнованно и неожиданно громко произносит Майя, сестра Родика. Она недавно приехала из Москвы и впервые в жизни попала на свадьбу. Вообще-то Майка — застенчивая девчонка



Режиссерская экспозиция выездного спектакля

и в другой раз не сказала бы всего этого, но сегодня она выпила «немножко много», а друзья Родика такие славные, что она не сдержалась, — уж очень захотелось сказать что-то хорошее, а вышло, кажется, невпопад. Но тут баян заиграл старинный вальс...

Такой мы помним эту картину в пьесе А. Арбузова «Иркутская история».

И вот мы в алтайском селе Калманка на спектакле Краевого драматического театра. Задорный танец Ларисы, реплика Сердюка, ответ Ларисы, а затем знакомые слова: «Я вот гляжу на вас и думаю...» Но их почему-то произносит не Майя, а

Зинка. Может быть, актриса опоздала на выход? Ищем в программе ее фамилию. Но и фамилия исполнительницы и имя Майи перечеркнуты жирной чернильной чертой.

На совести Э. Вайнштейна — режиссера этого спектакля — не только Майя, но и две женщины, которых любил Степан Сердюк, и мальчик Антон, и девочка Лера, и хулиган по кличке «Цыган»: «Пришлось вычеркнуть — не хватает актеров. К тому же это ведь выездной спектакль».

Но это был не просто «выездной спектакль». В этот день начинались большие и ответственные гастроли театра в районах края.

Три недели ездили мы вместе с Краевым театром, Тюзом и Рубцовским городским театром по дорогам Алтая, побывали во многих районах.

Актеры знали, что их труд, как никогда, нужен людям, что встречи с ними ждут, как праздника. Поэтому в каждом из них жила хорошая гордость тем делом, которое он выполнял. Они гордились, что побывают во многих десятках сел, что преодолевают путь в тысячи километров и что в каждом селе у них останутся друзья.

И все-таки, когда подводил итоги своих впечатлений, не можешь избавиться от ощущения неудовлетворенности, а подчас протеста против того неверного, нетворческого, даже спекулятивного, что нередко сопутствует подобным гастролям.

Э. Вайнштейн — главный режиссер Краевого драматического театра, серьезный, опытный мастер. Он влюблен в арбузовскую пьесу, ценит в ней каждое слово и все-таки вычеркнул целый ряд персонажей, сделал болезненные купюры. Пришло время выезжать на гастроли по краю, и он вынужден был сделать эту опасную операцию — у него не хватало исполнителей. Не хватало не только Майи и других «второстепенных» действующих лиц, не было даже Вальки, и для роли пригласили актрису, которая уже год не работает в театре. Почему же в труппе, насчитывающей 35 человек, недостает актеров на «Иркутскую историю»?

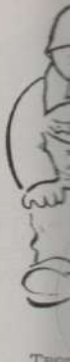
Объясняется все очень просто. Для гастролей по сельскохозяйственным районам коллектив делится на несколько групп или бригад. Каждая из них автономна — имеет свой спектакль, свой обслуживающий персонал, свой маршрут, свой транспорт, своего руководителя-бригадира. И вот когда труппу Краевого драматического театра, состоящую из 35 человек, надо разделить на 3 бригады, тогда вместо решений творческих задач начинаются примитивные арифметические действия — на деление и вычитание. При таком делении остатка — свободных актеров — не бывает. Наоборот, в каком-то спектакле сумма исполнителей и действующих лиц не сходится. И тогда остается единственный путь — вычеркнуть «лишних» персонажей.

Еще дальше пошли руководители Рубцовского городского драматического театра. Они вторглись в область высшей математики и стали оперировать бесконечно малыми величинами. 29 актеров театра они умудрились разделить на 4 бригады.

Эта практика дробления театров на многочисленные бригады и определила все существенные недостатки в организации гастролей по районам края.

Прежде всего репертуар. «Иркутская история» была, пожалуй, единственной большой пьесой. Все же остальные — «малогабаритные», с минимумом

действующ...
ство пьес...
сонажей...
ставленна...
рошая, ну...
«Лунная с...
блематике...
пьеса во...
бая подел...
димо, рук...
тем, что...
и не оч...
Рубцовско...
энергично...
«Цыгански...
ние, полно...
— Но в...
а никакая...
на стацио...
Дескать...
дит. Подо...
урон автор...
Тружени...
вают, ого...
лучшие ра...
ный репер...
случайно...
далеко не...
29 челове...
ствозаться...
рактир да...
возраст, в...
важных ус...
столько-то...
ло просто...
Но быва...
на какую-...
что эта р...
глашало н...
срочно в...
Кругляк, с...
пределен...
4 спектак...
3 спектак...
нам испол...



действующих лиц и мест действия. Слов нет, качество пьесы определяется не длиной списка ее персонажей. «История одной любви» К. Симонова, поставленная и Краевым и Рубцовским театрами,— хорошая, нужная пьеса. Но рядом с ней на афише — «Лунная соната» А. Тур, не очень глубокая по проблематике, «Диплом на звание человека» И. Шура, пьеса во многом схематичная и примитивная, грубая поделка Я. Ялунера «Цыганский характер». Видимо, руководители театров были озабочены лишь тем, чтобы пьесы «разошлись». Впрочем, они даже и не очень скрывают это. А. Нуждин, директор Рубцовского театра, о котором все говорят как об энергичном и умелом руководителе, понимает, что «Цыганский характер» — драмодельческое сочинение, полное нелепостей.

— Но ведь оставалось 5—6 свободных актеров, а никакая другая пьеса не расходилась. Конечно, на стационаре мы бы такую пьесу не показали...

Дескать, на гастролях в селе сойдет. Но не сходит. Подобный спектакль лишь наносит серьезный урон авторитету театра.

Труженики сельского хозяйства Алтая заслуживают того, чтобы театры края показывали им свои лучшие работы. Получилось же так, что гастрольный репертуар алтайских театров был составлен случайно, не из лучших пьес. Да и сами спектакли далеко не всегда были на высоте: распределяя 29 человек на 4 спектакля, невозможно руководствоваться творческими соображениями, учесть характер дарования актера, его сценический опыт, возраст, внешние данные и множество других очень важных условий. Нужно было столько-то мужчин и столько-то женщин. Иногда такое деление приводило просто к нелепостям, изменяло смысл пьесы.

Но бывало и так, что просто не хватало актера на какую-либо роль. Нисколько не смущаясь тем, что эта роль была центральной, руководство приглашало на «гастроль» исполнителей со стороны и срочно вводило в спектакль. Так было с Валькой — Кругляк, с Вагановым — Луковым. Суматоха с распределением и перераспределением 29 актеров по 4 спектаклям (немногим лучше — 35 актеров по 3 спектаклям) приводила к многочисленным заменам исполнителей почти во всех спектаклях. При

этом вводы делались скоропалительно, на ходу. Актер едва успевал выучить текст — ни на что другое попросту не хватало времени.

И вот оказывалось, что рядом с профессиональной работой одних, например В. Мочкасова, Н. Шелеховой, В. Савенко, Б. Сурова, Т. Ворониной, О. Таск — в Краевом театре, Д. Фомина, Г. Помогаевой, Э. Алексеева — в Рубцовске, существовали работы очень скороспелые, поверхностные, а подчас и непрофессиональные.

Бывали случаи почти катастрофические: в каждой бригаде имелось строго определенное количество актеров, ни одного лишнего. Что же делать, если один из них заболел? Оставался, казалось бы, один путь — отменить или перенести спектакль. Но, подстигаемые жестким графиком и производственным планом, бригады алтайских театров не могли этого делать. Они играли спектакль! Срочно загримировался кто-либо из работников технических цехов и вытаскивался на сцену. Мы были свидетелями того, как в спектакле «Земной рай» (Рубцовский театр) роль Бойко играл рабочий сцены, а в спектакле «Цыганский характер» (тот же театр) — реквизитор. Спектакль был «спасен», но какой ценой!..

И еще одно, очень серьезное обстоятельство, непосредственно влияющее на качество спектаклей. Каждая бригада играет только одно название, и играет ежедневно на протяжении всего времени гастролей: 47 дней у Краевого театра и Тюза, 86 дней у Рубцовского театра. Если спектакль, возимый в село, уступает в качестве тому, что показывается на стационаре, то в последние дни гастрольной поездки он становится совсем неузнаваемым. Это называется работой на износ — творческий, моральный, физический.

Чем же вызвано дробление труппы на несколько бригад? Желанием обслужить наибольшее число районов края? Да. Но есть и иная причина. Особенно у рубцовцев.

В течение последних лет театр систематически не выполняет на стационаре финансовый план. (Почему плохо ходят в театр, единственный в большом промышленном городе, — это предмет отдельного разговора.) По словам дирекции, с мая по сентябрь наступает «мертвый сезон». Все это время коллектив должен находиться за пределами города.

Выполнение финансового плана в летние месяцы нетрудно обеспечить, работая двумя группами. Но у театра накопился дефицит, и его надо ликвидировать. А для этого мало выполнить план, необходимо его перевыполнить. И тогда-то появляется потребность в делении коллектива на 3—4 бригады. Большое творческое и патриотическое дело эстетического воспитания тружеников села незаметно и вопреки желанию самого театра оказывается подмененным коммерческой политикой.

Было бы огромной несправедливостью не видеть того большого и благородного труда, который каждодневно совершают артисты театров Алтая. Их искусство нужно труженикам полей, встреч с ними ждут, и эти встречи приносят радость. Но эта радость была бы куда более полной, если бы то искусство, которое несут им театры края, было бы по-настоящему высоким и значительным.

В. Дубровский

Художник В. Дургин



Творческие резервы выездных спектаклей

Котэ Марджанишвили

и

„быть или не быть?“

В опубликованной в «Шекспировском сборнике» статье «Два варианта Гамлета» Н. Зубова, разделяя мысль известного английского исследователя Шекспира Гренвилл-Баркера, считает, что в первом варианте «Гамлета» сюжет развивается стремительнее, чем в позднейшем, «несмотря на его значительное превосходство в других отношениях».

Сравнительный анализ советскими и зарубежными шекспироведами двух вариантов «Гамлета» имеет не только познавательное значение. Для историков нашего театра он интересен и тем, что проливает новый свет на творческую лабораторию такого большого художника советского театра, как Котэ Марджанишвили.

В своем недавнем докладе на режиссерской секции Театрального общества Грузии председатель секции профессор А. Пагава подробно рассказал о работе Марджанишвили над режиссерским экземпляром «Гамлета», подчеркнув желание режиссера предельно усилить стремительность действия, динамичность сюжета, чтобы, говоря словами поэта, «действие мчалось, а не текло».

— Именно с этой целью, — отметил А. Пагава, — и был перенесен монолог «Быть или не быть?» из третьего акта в начало второго. Марджанишвили не без оснований предполагал, что дилемма: «Быть или не быть?» — должна возникнуть у датского принца в начале трагической коллизии, а не в середине спектакля, где она в известном смысле задержит стремительный ход событий.

Прилагая и подробно комментируя в своей статье сравнительный порядок сцен и эпизодов в двух вариантах «Гамлета», Н. Зубова справедливо замечает, что монолог «Быть или не быть?» в первом варианте в отличие от второго находится ближе к началу трагедии, то есть, заметим мы, примерно на том же месте, на котором он значится в режиссерском экземпляре Марджанишвили. Режиссер как бы вернул монолог почти на то старое место, которое он занимает в первом варианте.

Интуиция художника привела Марджанишвили к постижению достоинств первоначального варианта.

Не касаясь бесспорных преимуществ второго, широкоизвестного варианта «Гамлета» (это уже другая самостоятельная тема) и не вдаваясь во все подробности режиссерского экземпляра Марджанишвили во многом, на наш взгляд, спорного, позволим себе остановиться лишь на этом факте, который представляется нам весьма примечательным не только для специалистов, но и для широких кругов любителей театра.

М. Гижимкрели

ЯНШИНУ

60 лет

Михаилу Михайловичу Яншину исполнилось 60 лет. Уже начальное появление Яншина на Малой сцене Художественного театра в роли застенчивого и пьяноватого пономаря из многокартинной пестрой «Елизаветы Петровны» Д. Смолина привлекло общее внимание и никому не известный актер. Спустя два года Яншин быстро и уверенно занял одно из первых мест в молодой блиставшей талантами труппе МХАТ: Яншин сыграл Лариосика в «Днях Турбинных» М. Булгакова и садовника Антонио в «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Эти две столь непохожие друг на друга роли явно обнаружили, какой оригинальной и неповторимой индивидуальностью обладает этот актер. Здесь в этих ролях как бы определились примечательные черты Яншина: лирический и лукавый юмор и глубокий гуманизм его творчества. Ему оказались подвластны не только неудачливый и простодушно привязчивый Лариосик, но и фантастический чудак-ученый Гаспар Арнери из «Трех толстяков» Ю. Олеши, и милый вузовец Вася из катаевской «Квадратуры круга», и ничтожный самолюбец Мозгилов из «Дядюшкиного сна», и наивно, доверчиво верящий в людей сэр Питер Тизл из «Школы злословия». С каждой из этих ролей все углублялось и оттачивалось мастерство Яншина — актера тончайшего вкуса, постигшего точную меру актерского искусства. И сейчас мы можем наблюдать на сцене МХАТ огромные достижения этого глубокого актера, являющегося образцом подлинно мхатовской школы и в отношении к искусству в целом, и по силе достижения образа, и по чувству автора и его стиля. Его Сорин в «Чайке» сохраняет все строгое и поэтическое обаяние чеховской драматургии. В «Поздней любви» А. Островского Яншин подымается до трагических высот, а его Градобоев в «Горючем сердце» как бы возникает из далекого эпического мира Островского и сыгран с несравненной комедийной легкостью и ядом. Зрители, товарищи по искусству нежно любят творчество Яншина и, видя, что он находится на вершине актерского мастерства, ждут от него новых проявлений его крупнейшего таланта.

П. Марков



Дружеский шарж В. Тихомирнова.





ЕГО ЛЮБИМЫЕ РОЛИ:

- Чебутыкин.** «Три сестры»
- Антонио.** «Безумный день, или
Женитьба Фигаро»
- Градобоев.** «Горячее сердце»
- Доктор Гаспар.** «Три толстяка»
- Сэр Питер.** «Школа злословия»
- Вафля.** «Дядя Ваня»
- Маргаритов.** «Поздняя любовь»
- Лариосик.** «Дни Турбиных»
- Сорин.** «Чайка»



МОСТОВИКИ ГОВОРЯТ О МЕДЕЕ

Этой дружбе скоро уже четыре года. Друзья встречались не только на спектаклях «Иркутская история», «Украденная жизнь», «Побег из ночи», «Океан», «Проводы белых ночей», «Медея».

Актеры «Иркутской истории» А. Ханов, С. Мизери, Э. Марцевич, А. Лазарев, С. Зайкова во главе с Н. Охлопковым приезжали в гости к строителям мостов поговорить об этом спектакле.

Приезжали к ним недавно и исполнители трагедии «Медея» В. Гердrix, Е. Козырева, Е. Самойлов, Г. Григорьева, З. Либерчук, К. Лылов, также вместе с Н. Охлопковым. В конференц-зале высотного дома у Красных ворот собралось свыше 600 работников организаций Минтранс-строя.

Спектакль вызвал большие споры. Ораторы поднимались на трибуну один за другим. Начальник отдела Главмосстроя В. Андреев сказал, что спектакли театра Маяковского интересны ему своей современностью. И задал вопрос: правильно ли сделал театр, взявшись поставить древне-

греческую трагедию. И решительно ответил — правильно. Театр, возродив для сегодняшнего зрителя трагедию Еврипида, помогает познавать прекрасное наследие прошлого. Работница хозяйственного управления Л. Щурова рассказала, что ее дети по отцовской линии — праправнучки Гликерии Николаевны Федотовой, которая играла «Медею» в 1883 году. Вот почему увидеть «Медею» на сцене было ее заветной мечтой. Инженеру Р. Селюгиной показалось, что маски мешают зрителю полнее воспринять игру актеров, так как скрывают их лицо.

Многие выступления были посвящены игре актеров.

Хорошо было встречено выступление самого постановщика Н. Охлопкова. Очень подробно он рассказал о своей работе над трагедией Еврипида. Режиссеру хотелось поставить «Медею» еще и потому, что он долгое время работал над постановкой «Илиады» Гомера в Греции.

Н. Охлопков, приглашая строителей приходить в их театр, за-

верил, что с ними не будут кокетничать, а постараются пробудить творческое воображение и фантазию, чтобы говорить о большом и серьезном.

В заключение вечера присутствующим были показаны отрывки из спектаклей. Неповторимое впечатление на зрителей произвело появление на сцене одной вслед за другой двух Медей: в исполнении В. Гердrix и Е. Козыревой, первой — с факелом, второй — с кинжалом. С немалым интересом были встречены выступления и других актеров — З. Либерчук, Г. Григорьевой, Е. Самойлова.

С цветами провожали транспортные строители своих дорогих гостей.

С. Абрагам

Фото Г. Раер



Медея — Е. Козырева

Три а
щий»
З. Богдан
зовали в
назвав ее
вестный
Ш. Шамиль
народный
На перв
дали ком
пенно на
рова, Г. Ку
го; С. Гиз
главные ро
театра в тр
ной судьбе
правили. Вы
шо знала г

Время от
журнала м
молодыми а
ное в начал
дает уверен
знакомит т
вновь вошед
Я хочу пр
тистку Брест
комсомола Л
В этом ин
любят, дают
исполнение о
Зельцина иг
роли малень
острохаракт
исполняла а
нается.
Смелый, о
бьющий чрез
чительные ка
В спектакл
силевского еб

Театр «Нур»

Три артистки труппы «Сайяр» («Странствующий») — С. Гиззатуллина-Волжская, Ф. Самитова и З. Богданова — решились на смелый шаг: организовали в 1912 году в Уфе самостоятельную труппу, назвав ее «Нур» («Луч»). Вскоре в нее вступили известный татарский певец Ф. Латыпов, актеры Ш. Шамильский, Г. Казанский, А. Зубаиров — ныне народный артист РСФСР.

На первых порах в репертуаре труппы преобладали комедии развлекательного характера. Но постепенно начинают ставить пьесы Г. Камала, Н. Везирова, Г. Кулахметова, Ф. Шиллера и А. Островского; С. Гиззатуллина-Волжская играла в этих пьесах главные роли. Она стремилась превратить подмостки театра в трибуну, с которой говорила правду о трудной судьбе татарской женщины, о ее забитости, бесправии. Вышедшая из среды народа, актриса хорошо знала горькую долю татарки. Одной из самых

удачных ее ролей была Сарби в драме Г. Камала «Распутство», написанной под влиянием «Грозы» А. Островского.

В 1917 году труппа «Нур» ставит драму зачинателя татарской пролетарской литературы Г. Кулахметова «Яшь гомер» («Молодая жизнь»).

А в следующем году — «Грозу». Отзывы печати об этом спектакле были весьма положительными, причем особо отмечалась игра С. Гиззатуллиной-Волжской в роли Катерины и Г. Казанского в роли Бориса.

Велика заслуга татарских артистов труппы «Нур» и в организации национального башкирского театра.

Х. Губайдуллин

ЛЮДМИЛА ЗЕЛЬЦИНА



Время от времени на страницах нашего журнала мы знакомим читателей с новыми молодыми артистами. Доброе слово, сказанное в начале самостоятельной работы, придает уверенность дебютанту, да и просто знакомит театральную общественность с вновь вошедшим в актерскую семью.

Я хочу представить нашим читателям артистку Брестского театра имени Ленинского комсомола Людмилу Зельцину.

В этом интересном коллективе молодежь любят, дают ей широкую дорогу, поручают исполнение ответственных ролей. Людмила Зельцина играет много. В ее репертуаре роли маленькие и большие, лирические и острохарактерные. Но какую бы роль ни исполняла артистка, она всегда запоминается.

Смелый, острый рисунок, активность, бьющий через край темперамент — вот отличительные качества молодой артистки.

В спектакле «Странный дом» Петра Василевского ей была поручена роль Вики,

взбалмошной молодой девушки, по расчету вышедшей замуж за старого генерала. В семейно-бытовой драме, в которой автор утверждает красоту новой морали, образ Вики резко противопоставлен другим хорошим молодым советским людям. Актриса раскрыла своеобразный духовный мир своей героини, хватающей от жизни все с жадностью изголодавшегося хищника. Играя, я бы сказал, с рискованной смелостью и эффектностью, Людмила Зельцина создает яркий и сложный образ Виктории. Понимаешь, что перед ее наступлением не мог устоять бравый генерал. И тем страшнее итог. Нравственная катастрофа Вики — Зельциной ужасна — общество не только осудило ее, хуже: оно ее не пожалело, когда она все потеряла. Спектакль окончен, а мы долго не можем освободиться от впечатления, вызванного игрой молодой актрисы.

Вл. Пименов

НАМ СООБЩАЮТ

Днепропетровск

Русский драматический театр им. Горького после гастролей в Севастополе в течение месяца ездил по своей области. 92 спектакля посмотрели более 51 тысячи человек.

Сельскому зрителю были показаны спектакли: «Стряпуха» и «Стряпуха замужем» А. Софронова, «Северная мадонна» бр. Тур, «Сердце не молчит» («Огонек») С. Смудянской, «Успех» («Диплом на звание человека») И. Шур, «Богатые невесты» А. Островского и «Мачеха» О. Бальзака.

Театр выезжал в полном составе и выступал в следующих районах: Щорском, Ново-Покровском, Софиевском, Покровском, Павлоградском, Васильковском, Межевском, Томаковском.

Кроме спектаклей состоялись встречи с участниками художественной самодеятельности, с колхозниками. Проведены семинары в помощь самодеятельности.

Л. Николаева

Москва

Московский гастрольный театр оперетты показал новую постановку — музыкальную комедию «Первая ласточка» (стихотворный текст В. Винникова и В. Крахта, музыка Б. Телентьева).

Спектакль поставлен А. Храмченко и оформлен художником Р. Казачек. В главных ролях: артисты Н. Ремизова, М. Ладугин, Л. Земкевич, Л. Дворкина, Б. Тармамедов, Я. Дяликова, А. Михайлов.

Ленинскан

Театр им. А. Мравина впервые на армянской сцене поставил драму В. Гюго «Мария Тюдор». Постановщик заслуженный артист республики Р. Мкртчян, художник Р. Гегоркян.

Роль Марии Тюдор исполняет заслуженная артистка АрССР Ж. Тевмасын. В спектакле заняты народные артисты А. Пашаян, А. Арутюнян, заслуженные артистки М. Мартиросян, В. Тамразян, артисты А. Бейлерян, В. Акопян, А. Гедекян и другие.

В. Терзибашян

Ереван

В связи со 100-летием со дня рождения К. С. Станиславского организован республиканский комитет под председательством народного артиста АрмССР В. Вартапяна.

Бугуруслан

Летние гастроли драматического театра проходили в сельских районах Оренбургской области. Зрители Мустаевского, Переволочского, Новосергиевского, Александровского, Люксембургского, Абдулинского и других районов области смотрели комедию А. Макаёнка «Левониха на орбите» и драму Я. Ялунера «На жизненном пути». Во время гастролей работники театра оказывали помощь участникам сельской художественной самодеятельности, проводили зрительские конференции.

Е. Степаненко

Черновцы

Коллектив Украинского музыкально-драматического театра им. Ольги Кобылянской отметил свое 30-летие. В репертуаре театра «Хозяин» И. Соболева, «Коллеги» В. Аксенова и Ю. Стабавого, «Потерянный сын» А. Арбузова, «Фараоны» А. Коломийца, «Каса маре» И. Друца, «Устим Кармалюк» В. Суходольского, «Синьор Марио пишет комедию» А. Николая, «Севастопольский вальс» К. Листова, водевиль А. Ульянинского «Вас ждут», для юных зрителей «Целебное яблоко» Я. Жовинского.

М. Андриевич

Минусинск

Драматический театр два месяца гастролеровал по селам и деревням Красноярского края. 150 спектаклей посмотрело 40 тысяч сельских зрителей. В гастрольный репертуар были включены спектакли «Океан», «Хозяин», «Ленинградский проспект», «Родился человек», «Вей, ветерок».

Е. Пичуев

БЛАГОДАРИМ!

Редакция журнала «Театр» благодарит народного артиста СССР В. Орлова, народного артиста РСФСР А. Полова, артистку ЦТСА Е. Кудрявцеву и критика Н. Велехову за участие в телевизионной передаче, посвященной журналу.



Балет „Клоп“

В театре оперы и балета им. С. М. Кирова состоялась премьера балета «Клоп» (по мотивам произведений Маяковского, композиторы Ф. Отказов и Г. Фиртич, художники А. Гончаров, Ф. Збарский, Т. Сельвинская и Б. Мессерер). Постановка Л. Якобсона.

Поэт танцует народный артист РСФСР А. Макаров. В роли Эльзевиры Ренесанс выступает Н. Ястребова. Роль Присыпкина исполняет К. Рассадин. «Клоп» — еще один спектакль на пути поисков обновления и развития хореографического языка.

На снимке: Н. Макарова в роли Зои Березкиной.

Фото Н. Аловерт

С С
Недавно
отметила п
тора Ворон
Павловича
Среди мн
юбиляру,
его два сл
Чтобы пред
директора,
его письме
далеко не
шить в теч
ложно; и в
ние очеред
ной жизни
приезжаю
заботы о
поставши
только в ко
все они бы
наково хоро

кального и театр
тивно-хозяйствен
Нужны больш
так уверенно и
вести музыкаль
даются одной
всей жизнью, есл
главному для чел
всегда был театр
листки.
Актеры старше
тического театра
иногда и бесполо

СОЛДАТ ТЕАТРА

Недавно театральная общественность Воронежа отметила пятидесятилетие со дня рождения директора Воронежского музыкального театра Николая Павловича Садкового.

Среди многих хороших, добрых слов, сказанных юбиляру, пожалуй, точнее всего охарактеризовали его два слова: «Солдат театра».

Чтобы представить, как обширен круг дел и забот директора, надо взглянуть на листок календаря на его письменном столе. Здесь записано, конечно, далеко не все, чем надо заняться, что нужно решить в течение одного дня. Все важно, все неотложно: и встреча с автором новой оперы, и решение очередных вопросов творческой и хозяйственной жизни театра, и получение квартир для вновь приезжающих артистов и т. д. и т. п., вплоть до заботы о козочке, без которой, как известно, не поставишь «Эсмеральду». Но дело, конечно, не только в количестве забот и вопросов, а в том, что все они быстро и четко решаются директором, одинаково хорошо разбирающимся в тонкостях музы-



кального и театрального искусства и в административно-хозяйственных и бытовых вопросах.

Нужны большие знания и большой опыт, чтобы так уверенно и четко, как это делает Н. Садковой, вести музыкальный театр. Эти знания и опыт не даются одной только школой, они приобретаются всей жизнью, если она целиком посвящена одному, главному для человека делу. Таким делом для него всегда был театр, в который он пришел из журналистики.

Актеры старшего поколения Воронежского драматического театра помнят, с каким интересом, а иногда и беспокойством ожидали и читались ста-

ть критика газеты «Коммуна» Н. Садкового, отличавшиеся серьезностью анализа, непримиримостью в отстаивании своих идейно-творческих позиций.

В 1944 году Н. Садковой был назначен начальником городского отдела искусств в Саратове. А в 1950 году он стал директором Куйбышевского театра оперы и балета, в 1958 году — Казанского, с 1961 года — Воронежского.

Все эти театры в момент его прихода находились в неблагоприятном творческом и финансовом положении, и ему каждый раз удавалось добиться быстрого и решительного перелома в их работе. Это стоило ему много сил, энергии, творческого напряжения, но Н. Садковой принадлежит к той категории людей, которые находят настоящую радость в решении трудных задач.

Директором Воронежского музыкального театра он стал в конце первого сезона этого недавно открывшегося театра и сразу же столкнулся с необходимостью преодоления ошибок, неизбежных в начале любого дела. Надо было искать нового главного дирижера, главного режиссера, балетмейстера, художника, изменить и пополнить состав труппы, хора, оркестра, балета, укрепить постановочную часть, создать репертуар, вывести театр из финансового прорыва.

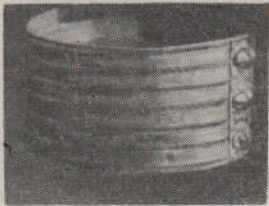
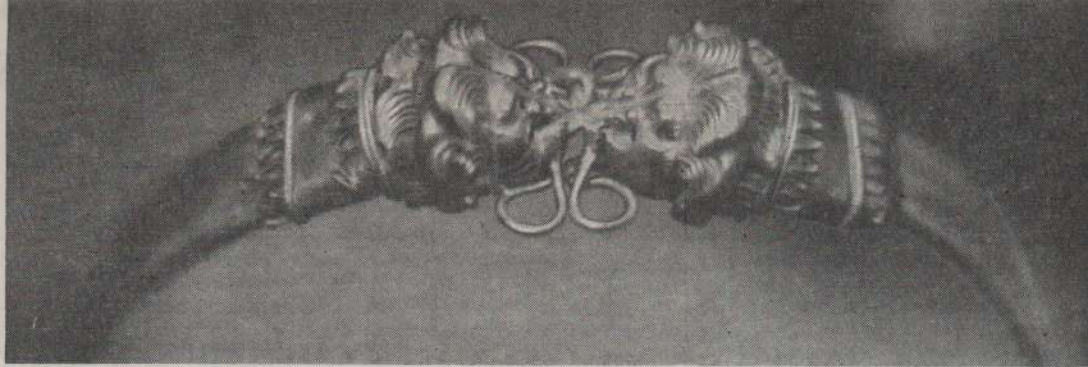
Итоги второго сезона Воронежского музыкального театра говорят о том, что театр прочно стал на ноги и занял видное место в музыкальной и театральной жизни Воронежа. В течение сезона он показал зрителям восемь новых спектаклей: «Севастопольский вальс», «Паяцы», «Шехерезада», «Царская невеста», «Фауст», «Ромео — мой сосед», «Эсмеральда», «Аида», «Дочь Кубы». Театр выполнил свой творческий и финансовый план, завоевал любовь зрителей.

Н. Садковому в высшей степени свойственно стремление к новому в искусстве. Он смело идет на включение в репертуар новых современных или классических, но не появлявшихся на русской сцене произведений. Во время его работы в Куйбышевском театре были впервые поставлены «Поцелуй» Сметаны, «Таня» Крейтнера, «Укрощение строптивой» Шекспира. В Казани осуществились первые постановки «Битвы при Леньяно» Верди и «Одного сердца» Крейтнера. В Воронеже недавно впервые поставлена «Дочь Кубы» Листова.

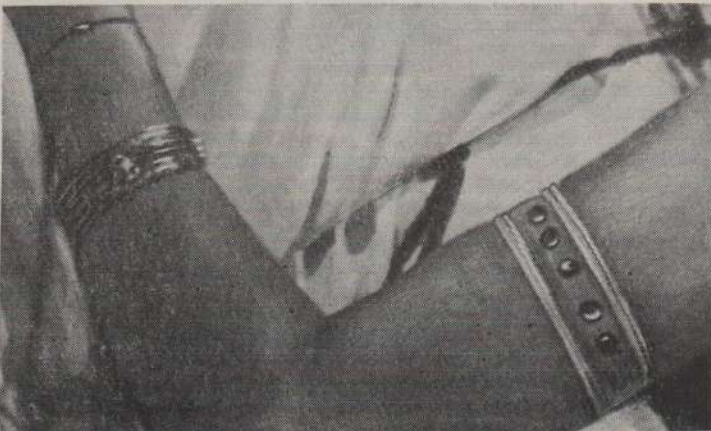
Много дел у директора театра. Особенно много еще и потому, что кроме директорских обязанностей он постоянно занят партийной и общественной работой, неразрывно связанной для него с работой творческой. В годы работы в Саратове, Куйбышеве и Казани он избирался в члены райкома и горкома КПСС, был депутатом городского Совета, активно участвовал в работе ВТО. Несмотря на огромную занятость в театре, он не забыл и свою первую профессию — его статьи время от времени появляются на страницах газет и журналов.

Бодрости и силы в трудные минуты ему придает сознание необходимости и красоты дела, которому посвящена его жизнь, и чувство юмора, не частое у администраторов, но присущее большинству хороших журналистов.

Н. Данилов



ДРАГОЦЕННОСТИ КЛЕОПАТРЫ



На сцене Клеопатра носит такие браслеты, а в жизни, как видите, пороскошнее...

Мы просим прощения у актеров Саратовского театра имени К. Маркса, занятых в спектакле «Антоний и Клеопатра», за то, что на этот раз нарушаем наш обычай печатать фотографии артистов в режах, а даем лишь фрагменты этих фотоснимков — сегодня мы хотим поговорить о бутафории. (Так что художник спектакля А. Аредаков, постановщик Н. Бондарев и мастера-бутафоры, равно как и их коллеги из других театров, найдут на этих страницах некоторую пищу для размышлений.)

Может быть, не явись в Москву выставка художественных изделий из золота и серебра античной Италии, прибывшая к нам из музеев этой страны, мы бы не затеяли разговора. Честно признаться, всем нам — и тем, кто театр делает, и



На живом А
как на стат

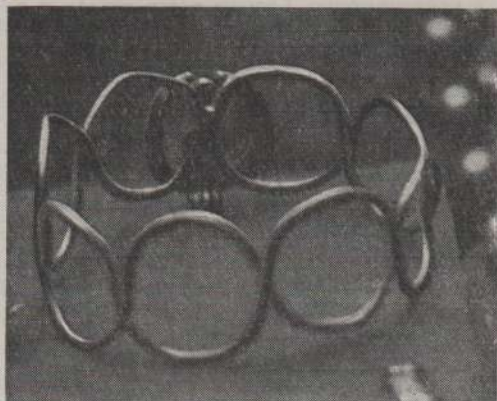


тем, кто в него
кто его изуч
голову сверит
чекских спек
предметами с
хи, как, скаже
гендарное уже
ственном театр
Цезарь», точно
торого удивл
давно это было
кустарничают,
лы кабинетов
межбиблиотечн
прочими дости
ции. (Историки
в театр.)

Поэтому нам
стить возможно
что носят на с
рица и претенд

На голове с
цепь», на п

На живом Антонию панцирь был украшен, как на статуе, на театральной — как на живом... актере.



тем, кто в него ходит, и даже тем, кто его изучает, — не приходит в голову сверить бутафорию исторических спектаклей с подлинными предметами соответствующей эпохи, как, скажем, это делали в легендарное уже время в Художественном театре. (Помните? «Юлий Цезарь», точности оформления которого удивлялись историки, — давно это было!) Театры теперь не кустарничают, получают материалы кабинетов ВТО, пользуются межбиблиотечным абонементом и прочими достижениями цивилизации. (Историки же вряд ли ходят в театр.)

Поэтому нам и не хотелось упустить возможность сопоставить то, что носят на сцене египетская царица и претендент на император-

ский престол, и что они могли носить в действительности.

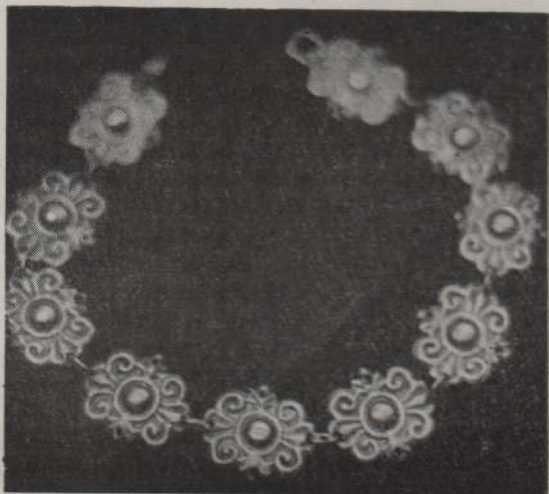
Конечно, бутафория есть бутафория — нельзя требовать от нее фотографического соответствия подлинникам, но разнообразие форм и дух подлинников должны быть переданы точно. Насколько это удалось бутафорам Саратовского театра, может судить каждый, рассматривая эти фотографии.

Беда в том, что в театрах привыкли мыслить если и достаточно доброкачественным, то, увы, стандартным египетско-греко-римским набором, а стандартность оформления может, как известно, вести и к иным стандартам, заметным уже не только историкам. Короче говоря, ограничиваясь одним древнегреческим выражением, мы приглашаем: зри!



Вверху — на шее актрисы, внизу — возможно, на шее царицы...

На голове сценической египтянки — «золотая цепь», на предыдущей странице — ее прообраз.



С 1 января по 10 августа 1962 года в Москве гастролировало 16 драматических театров (среди них 4 иностранных коллектива — Неаполитанский театр Эдуардо Де Филиппо, Финский студенческий театр, Финский национальный театр и труппа Мадлен Рено и Жана Луи Барро); 8 театров юного зрителя, 5 народных театров, 4 музыкальных и 1 театр кукол. Всего, значит, 34 театра.

Все вместе они показали 111 спектаклей. Как же справлялась пресса с таким «нашествием»? Журналы, как всегда, к сожалению, опоздали с откликами. Кроме «Огонька», посвятившего одну общую статью нескольким гастрольным театрам, и «Театральной жизни», приурочившей выход заранее написанных статей к гастролям некоторых театров в Москве. Правда, в медлительности журналов, может быть, следует винить не столько работников редакции — многие из них весьма оперативны и являются авторами большинства газетных статей, написанных о гастролерах, — сколько техническую нерасторопность типографий, выпускающих в свет сданный в январе материал лишь в мае. Газеты же напечатали более 150 отзывов о гастролерах.

Хорошо это или плохо — 150 откликов? Саратов-

газетах («Советская культура») несравненно меньше. Избегает серьезного разговора о гастрольных спектаклях газета «Литература и жизнь».

Естественно, что статьи между театрами распределяются неравномерно. Больше всего писали о ленинградских театрах — Большой драматический получил 20 откликов на 3 спектакля, а Театр комедии — 23 на 2 спектакля; о 5 спектаклях театра Эдуардо Де Филиппо писали 24 раза. Недостаточное, с нашей точки зрения, внимание пресса уделила Харьковскому театру имени Т. Шевченко, Куйбышевскому областному и Ташкентскому русскому театрам. Они привезли по 8—10 спектаклей, а всего, включая хронику и краткие беседы с руководителями театров, получили 13—15 откликов, причем преимущественно в общих статьях.

В среднем работа каждого из гастролирующих драматических коллективов была отмечена примерно 10 рецензиями, каждый спектакль — 2.

Кажется нам, не стоило давать рецензию местного автора, как это было в отношении ленинградского театра. Своих авторов можно читать, никуда не выезжая. В Москве же хочется слышать мнение москвичей.

Не говорят ли о чем-то эти цифры?

ский театр имени К. Маркса в этом году упоминался на страницах московских газет 13 раз, а в 1938 году его гастроль в Москве были отмечены лишь 8-ю, преимущественно краткими, хроникальными заметками. Оренбургский театр за 10 дней гастроль получил 5 откликов, и среди них 3 серьезных, хотя и несколько пониженных по своей требовательности, статьи.

Количество растет — это хорошо. «Вечерняя Москва», «Известия» не отстают в активности от «Советской культуры», более или менее регулярно печатают рецензии «Правда», «Литературная газета» и «Московская правда». Остальные же газеты напечатали за этот период всего по 3—4 статьи.

Хорошо, что хроникальные заметки в одну-две строчки все реже и реже мелькают на страницах газет и все чаще появляются интервью с руководителями театров, подробные рассказы о приезжающих коллективах. Достойна одобрения идея «Московской театральной недели» предварять и сопровождать гастроль всех театров популярными и в полной мере квалифицированными заметками.

Жалко, что статей с подробным и глубоким анализом отдельных спектаклей даже в специальных

Некоторые мало известные москвичам коллективы получили, как ни странно, рецензий меньше, чем можно было ожидать.

Так, например, 2 спектакля впервые гастролировавшего в Москве Финского национального театра были замечены всего 4 редакциями, и 4 спектакля труппы Мадлен Рено и Жана Луи Барро, так же как и спектакли редкого и дорогого гостя — театра имени К. Марджанишвили, обратили на себя внимание вдвое и даже втрое меньшее, чем всеми любимые, но и более знакомые ленинградцы.

Совершенно незамеченным прошел спектакль Ярославского театра имени Ф. Волкова «Хозяева жизни», умолчали газеты и о гастрольях Ивановского Большого драматического театра. Возможно, что на это были свои причины.

Об интересном писать всегда интереснее. Но каждый театр, приезжая на гастроль, хочет знать, что хорошего и плохого думает о нем критика. Хорошее слушать приятно, а плохое полезно. Хуже всего — молчание.

Е. Ходунова

Псков

Традиционн
сти Велико
премьерой
«Ангели» в со
жиссер А.
В. Куломзин
тисты Г.
Г. Дромашко
лова. И. Н.
С. Юдревич
нецов и др.
Вторая гр
гастролях п
ных драмат
и Ф. Комова
В спектакле
лов, Н. Карш
менко, А. Дес
Л. Скорикова,
когорова, М.
В одной из
песны заслуж
мов.

Чебоксары

Здесь с ус
и финансов
Дзержинско
ра им. 30-лет
сомола. Колл
выезжал со
Чувашской ре
со зрителями
и в учрежден

Мукачево

Летом в За
вали Коломы
музыкально-дра
Рыбинский др
и Львовский т
вещкой.

Кирово-Вав

На Ереванско
новое здание др
ра им. О. Або
зрительный зал
На новой сцен
ра спектакля «
жиссер заслуж
СССР С. Акма
Р. Налбандян.

Лиепая

Музыкально-дра
показал премьер
сакса «Женски
Дирижировал
театра Ц. Кри
гог режиссер
консерватории
О. Дункерс.
Новый спектак
вает на гастрол
городах и сел
Латвийской рес

□

В театре Балт
стоялась премьер
нова «Обязатель
жиссер Б. Руб
А. Янчук.

10 Театр № 11

Псков

Традиционную поездку по области Великолукский театр начал премьерой комедии Н. Зарудного «Антей» в совхозе им. Кирова. Режиссер А. Мозгунов, художник В. Куломзин. Роли исполняли артисты Г. Акулов, Л. Лысова, Г. Дромашко, В. Иванов, Н. Акулова, И. Климов, К. Светлова, С. Юдревич, А. Чернышев, В. Кузнецов и другие.

Вторая группа театра играла на гастролях по области пьесу местных драматургов В. Иванова и Ф. Комова «Старые знакомые». В спектакле были заняты: Н. Малов, Н. Карпов, В. Зимин, В. Фоменко, А. Десятова, Т. Чернышева, Л. Скорикова, Е. Цветкова, Н. Никонорова, М. Гулюкин и другие. В одной из ролей выступил автор пьесы заслуженный артист Ф. Комов.

А. Орлов

Чебоксары

Здесь с успехом (в том числе и финансовым) прошли гастроли Дзержинского драматического театра им. 30-летия Ленинского комсомола. Коллектив театра часто выезжал со спектаклями в районы Чувашской республики, встречался со зрителями на предприятиях и в учреждениях города.

Ю. Крымов

Мукачево

Летом в Закарпатье гастролеровали Коломыйский украинский музыкально-драматический театр, Рыбинский драматический театр и Львовский театр им. М. Заньковецкой.

Я. Кагановский

Кировскан

На Ереванской улице построено новое здание драматического театра им. О. Абовяна. Здание имеет зрительный зал на 400 мест.

На новой сцене показана премьера спектакля «Такая любовь», режиссер заслуженный артист Арм. ССР С. Акмакчян, художник Р. Налбандян.

Лиеная

Музыкально-драматический театр показал премьеру оперы Г. Эрнесакса «Женихи из Мульгимаа». Дирижировал главный дирижер театра Ц. Крикис. Режиссер педагог режиссерского факультета консерватории Латвийской ССР О. Дункерс.

Новый спектакль театр показывает на гастролях в Риге и других городах и сельских местностях Латвийской республики.

Н. Заринь.

□

В театре Балтийского флота состоялась премьера пьесы Г. Трифонова «Обязательное свидание». Режиссер В. Рубинов, художник А. Янчук.

10 Театр № 11



Алла

ШЕЛЕСТ

Каждый спектакль с участием народной артистки РСФСР Аллы Яковлевны Шелест поражает не только талантом балерины, но и умом, большой внутренней культурой подлинного художника.

А меня, как актрису, ее выступления потрясают и смелостью, новизной трактовки каждой из ролей.

Последняя выдающаяся ученица А. Я. Вагановой, Шелест — балерина трагическая и вдохновенная. Какую бы партию она ни танцевала, чьей бы жизнью ни жила в этот вечер на сцене — Жизели или Эгины, Никии или Заремы, — Шелест всегда можно узнать по совершенству рисунка, эмоциональности и самозабвенности танцовщицы.

За четверть века творческой деятельности Алла Яковлевна исполнила на сцене театра оперы и балета имени Кирова около сорока партий. Она мечтает выступить в нашем балете в ролях Клеопатры и Федры. Очень хочется, чтобы осуществились эти ее мечты. Да и не только эти.

С радостью поздравляю от себя и от коллектива балета Большого театра замечательную балерину.

Г. УЛАНОВА

Брянск

В фонд мира поступил сбор от спектаклей драматического театра «Это знает березка» и «Третья голова».

После трансляции по телевидению спектакля Московского театра драмы и комедии «Соседи по квартире» Брянское областное общество по распространению политических и научных знаний пригласило режиссера спектакля М. Попову с просьбой рассказать трудящимся Брянска о работе над спектаклем. Приехавший вместе с режиссером заслуженный артист РСФСР В. Кабатченко выступил с чтением произведений Маяковского, Пушкина, Чехова.

А. Кравцев

Горький

В театре оперы и балета им. А. С. Пушкина состоялась премьера балета на музыку И. Штрауса «Большой вальс» в постановке балетмейстера А. Шульгиной. Дирижировал спектаклем С. Гусев. Художник В. Важенков.

Роли исполняют: заслуженный артист РСФСР Л. Федорушко и артист Г. Прибылов (Иоганн Штраус), А. Гуськова и Л. Некрасова (Генриэтта), заслуженная артистка РСФСР Л. Семенова и артистка О. Архангельская (актриса Фанни) и другие.

Молодежная секция Горьковского отделения ВТО проводит творческие отчеты молодых актеров города. Уже состоялся первый отчет — артиста театра юного зрителя им. Н. К. Крупской Александра Палееса.

Режиссер театра Р. Левите познакомила молодежь города с биографией и творческим путем актера А. Палееса выступил в ролях Пушкина («Когда в садах лицей»), Миши («Место в жизни»), короля («Снежная королева»), Зяблика («Город на заре») и др.

В последующих отчетах примут участие артисты театра оперы и балета им. А. С. Пушкина и театра драмы им. М. Горького.

Э. Шабарова

Севастополь

В «Укрощении строптивой» — спектакле Русского драматического театра им. А. В. Луначарского роль Катарины исполняет заслуженная артистка РСФСР В. Афонина, роль Петруччио — Ю. Максимов. В спектакле заняты артисты Л. Карагяур, А. Подлесный, А. Лазурьевский, Ю. Лукин, народный артист Уз. ССР и заслуженный артист РСФСР В. Афанасьев, В. Остропольский и другие. Режиссер заслуженный артист ЭССР В. Цыплухин. Художник Д. Минский.

Пьеса венгерского драматурга И. Каллаи «Правда входит в дом» подготовлена режиссером В. Стрижовым. В работе пьесы: «Волки и овцы» А. Н. Островского (режиссер В. Ступин) и «Голубая рапсодия» Н. Погодина (режиссер заслуженный артист ЭССР В. Акинфиев).

Е. Юрздицкая



«Амвросий Вучма». Деталь картины. Масло

Я люблю рисовать. Мне это помогает вглядываться в жизнь, внедряться в ее суть и понимать смысл происходящего. Помогает в поиске образа спектакля, пластического решения мизансцен, костюма, грима, внешней характеристики.

Но чаще
ношения к
ческие нов
жизни и к
с чем прих
Но одна
В Киевск
«Макар Д
играл Ам
жаком ста
в статьях,
Мы, работа
дили за каж
ми его рук,
Через нес
шил написат
зов, но все
ми. Они не
картину «Ар
писал его в

Я



«Пен

Но чаще всего мои рисунки не имеют прямого отношения к театру. Я сочиняю небольшие графические новеллы, в которых сохраняются наблюдения жизни и как бы овеществляются раздумья о том, с чем приходится сталкиваться.

Но одна из моих работ — о театре.

В Киевском театре имени Ив. Франко в спектакле «Макар Дубрава», который я там ставил, Макара играл Амвросий Бучма. Безмолвная сцена с пиджаком стала классической, она много раз описана в статьях, рецензиях, книгах. Сцена эта потрясала. Мы, работавшие рядом с ним, затаив дыхание, следили за каждым его жестом, за дрожащими пальцами его рук, которые поглаживали пиджак.

Через несколько лет после смерти Бучмы я решил написать его портрет. Сделал несколько эскизов, но все они казались мне скучными, обыденными. Они не выражали его сущности. Тогда написал картину «Артист народа Амвросий Бучма» — я написал его в сцене с пиджаком.

Б. Норд
народный артист УССР



«Сплетня»

Я ЛЮБЛЮ РИСОВАТЬ



«Пенальти»



«Там, за горами горя, солнечный край непечатый»



«Три бифштекса...»

РЕПЕРТУАР ТЕАТРОВ В 1962 ГОДУ

Мы опубликуем сведения о репертуаре профессиональных и самодеятельных театров за первое полугодие 1962 г.

Первая цифра означает количество спектаклей, вторая — число театров, поставивших пьесу. Сведения предоставлены ВУОАП

«Потерянный сын»	А. Арбузов	1743	102	«Старый дурак»	К. Финн	201	7
«Девушка с веснушками»	А. Успенский	1617	94	«Женитьбы Велутина»	А. Островский,	197	9
«Левониха на орбите»	А. Макаенок	1370	82		Н. Соловьев		
«Стряпуха замужем»	А. Софронов	1270	75	«Красная Шапочка»	по сказке Перро	195	15
«Игра без правил»	Л. Шейнин	1241	59	«Третье слово»	А. Касона	194	10
«Ленинградский проспект»	И. Шток	1207	57	«Великий волшебник»	В. Губарев	192	12
«Фараонь»	А. Коломиец	1118	42	«Королевство кривых зеркал»			
«Проводы белых ночей»	В. Панова	1089	60	«Домик-пряник»	В. Губарев	189	6
«Иркутская история»	А. Арбузов	1067	112	«Поздняя любовь»	М. Стеглик	187	12
«Океан»	А. Штейн	1043	39	«Без вины виноватые»	А. Островский	187	14
«Северная мадонна»	Бр. Тур	936	46	«Василий Теркин»	по А. Твардов-	186	24
«Коллеги»	по В. Аксенову	792	35		скому	182	7
«Лунная соната»	А. Тур	776	32	«Барба»	И. Масевич	179	7
«Камень на дороге»	Д. Медведев	765	27	«Дамоклов меч»	Назым Хикмет	176	12
«День рождения Терезы»	Г. Мдивани	747	44	«Слуга двух господ»	К. Гольдони	174	12
«Верю в тебя»	В. Коростылев	611	34	«Всадник без головы»	по Майн-Риду	170	9
«Время любить»	В. Ласкин	601	31	«Последняя жертва»	А. Островский	169	11
«Чемодан с наклейками»	Д. Угрюмов	594	27	«Волки и овцы»	А. Островский	168	9
«Барабанщица»	А. Сальнский	590	76	«Димка-невидимка»	В. Коростылев	159	8
«Остров Афродиты»	А. Парнис	566	86	«Приключения Незнайки»	по Н. Носову	158	4
«Опасный возраст»	С. Нариньяни	554	28	«Голубая рапсодия»	Н. Погодин	154	6
«Красные дьяволята»	по П. Вляхину	537	27	«Кукольный город»	Е. Шварц	153	3
«Жизнь и преступление Антона Шелестова»	по Г. Медынскому	525	20	«Хитроумная влюбленная»	Лопе де Вега	152	11
«Третья голова»	М. Эмэ	476	20	«Свекровь»	М. Шамхалов	149	15
«Том Большое сердце»	С. Богомазов,	473	24	«Люблю, люблю...»	В. Масс,	148	12
	С. Шапиро				М. Червинский		
«Стряпуха»	А. Софронов	458	87	«Гамлет»	В. Шекспир	147	14
«Маты наймычка»	по Т. Шевченко	453	9	«Опасная профессия»	В. Соловьев	146	10
«У себя в плену»	М. Смирнова,	438	19	«Случайные встречи»	Р. Назаров	146	16
	М. Крайндель			«Таина свящегося камня»	Л. Устинов	145	8
«Четверо под одной крышей»	М. Смирнова,	419	47	«Тамлет»	Г. Ягджян	142	7
«Замок Бруди»	М. Крайндель	395	27	«Ночное чудо»	А. Зак,	141	25
«Миллион за улыбку»	по А. Кройну	379	52	«Два цвета»	И. Кузнецов		
«Один год»	А. Софронов	375	17	«Последняя остановка»	Э. Ремарк	141	13
«Аленький цветочек»	по Ю. Герману	367	24	«Кот в сапогах»	по сказке Перро	140	7
«Задержан на улице»	по С. Аксакову	362	18	«Приключения Гекльберри Финна»	по М. Твену	139	10
«Снежная королева»	К. Финн	361	18	«Всеми забытый»	Назым Хикмет	138	12
«Кредит у Нибелунгов»	Е. Шварц	359	23	«История одной любви»	К. Симонов	137	10
«Люди в шинелях»	Ф. Кун	337	12	«Лиса и виноград»	Г. Фигейредо	136	12
«Заводские ребята»	И. Рачада	325	40	«Джени Герхардт»	по Т. Драйзеру	135	10
«Сержант милиции»	И. Шур	325	40	«Мария Тюдор»	В. Гюго	135	8
«Рядна маты моя»	И. Лаутин	312	10	«Неравный бой»	В. Розов	134	30
«Свидания у черемухи»	Ю. Мокреев	312	10	«Над голубым Дунаем»	И. Рачада	133	10
	А. Ларев,	312	38	«Песня Софии»	Р. Хубецова,	133	8
	А. Успенский				Г. Хугаев		
«Два клена»	Е. Шварц	289	19	«Али Кули женится»	С. Махмудов	129	4
«Четвертый»	К. Симонов	289	21	«Слепое счастье»	А. Кузнецов,	129	14
«Хозяин»	И. Соболев	288	38	«Гибель поэта»	Г. Штайн		
«Цыганка Аза»	М. Старицкий	283	18	«Сказка зимней ночи»	В. Соловьев	128	5
«Аве, Мария»	М. Сагалович	274	14	«Сказка зимней ночи»	В. Васильев	127	11
«Ведетта»	Н. Винников	272	8	«Дачный тупик»	И. Тумановская,	125	6
«Юстина»	Х. Вуолийоки	262	23		О. Тарасов		
«Наталка-Полтавка»	И. Котляревский	261	25	«Р. В. С.»	по А. Гайдару	125	6
«Пакет из Африки»	В. Рабкин,	260	11	«Клоп»	В. Маяковский	124	10
	Л. Гарфельд			«Любовь и ревность»	С. и А. Мовсесовы	124	19
«Мертвый бог»	Н. Зарудный	255	27	«Файзи»	Н. Асанбаев	124	3
«Девчонка из табора»	Я. Ялунер	254	2	«Машенька»	А. Афиногенов	122	12
«Шельменко-денщик»	Г. Квитко-Основья-	254	20	«Глеб Космачев»	М. Шатров	121	9
	ненко			«Наймычка»	И. Тобилович	121	9
«Блудный сын»	Э. Раннет	253	46	«Ой, не ходи, Грицю»	М. Старицкий	121	10
«Орфей спускается в ад»	Т. Уильямс	246	18	«Над Днестром»	А. Корнейчук	119	17
«Именем революции»	М. Шатров	243	20	«Везупречная репутация»	М. Смирнова,	118	4
«Коварство и любовь»	Ф. Шиллер	243	12		М. Крайндель		
«Святания на Гончаривцах»	Г. Квитко-Основья-	239	19	«Овод»	по Э. Войнич	118	11
	ненко			«Такая любовь»	П. Когоут	118	11
«Бывшие мальчики»	Н. Ивантер	238	22	«Цыганский характер»	Я. Ялунер	118	6
«Диплом на звание человека»	И. Шур	238	23	«С любовью не шутят»	П. Кальдерон	117	6
				«Сомbrero»	С. Михалков	116	10
«Якорная площадь»	И. Шток	229	23	«Тень над переулком»	А. Милевский	116	11
«Космический гость»	В. Рабкин	220	9	«Четвертый позвонок»	по М. Ларни	116	6
«...Опаснее врага»	Д. Аль, Л. Раков	215	14	«Дальнее эхо»	С. Головановский	115	13
«Каса маре»	И. Друцэ	214	17	«После расстрела»	И. Соболев	115	6
«Печистая сила»	Г. Стефанский	214	23	«Иван-да-Марья»	В. Гольдфельд	114	14
«Побег из ночи»	Бр. Тур	214	26	«На золотом дне»	Д. Мамин-Сибиряк	114	5
«Все это не так просто»	Л. Исарова,	213	12	«Дамы и гусары»	А. Фредро	113	5
	Г. Шмелев			«Вальс»	И. Дворецкий	112	10
«Щедры вечер»	В. Блажек	211	20	«Большое волнение»	К. Одетс	112	4
«Зайка-зазнайка»	С. Михалков	202	10	«Золотой мальчик»	М. Либер	111	7
				«Марсиане»	К. Мухамеджанов	110	6
				«Сватья приехала»	В. Дыховичный,	110	9
				«Двести тысяч на мелкие расходы»	М. Слободской		
				«Маленькая студентка»	Н. Погодин	108	8
				«Сегодня и вчера»	Г. Мазин	107	10
				«Чужой ребенок»	В. Шкваркин	107	22
				«Божественная комедия»	И. Шток	105	5

«Сердце мат...»
 «Соседи по...»
 «Верность»...
 «Двадцать...»
 «Один год»...
 «Собака на...»
 «Сын Африк...»
 «Сельские э...»
 «Угрюм-река...»
 «Забавный с...»
 «Кремлевски...»
 «Тайфун»...
 «О чем рас...»
 «Волшебник...»
 «В воскрес...»
 «Зелье копа...»
 «Не было ни...»
 «Да вдруг ал...»
 «Я, бабушка...»
 «И Илларион...»
 «Свадебное...»
 «Деревя у м...»
 «Лес»...
 «Факир на ч...»
 «Опаленные...»
 «Доброй ноц...»
 «Дикарка»...
 «Мачеха»...
 «От щедрос...»
 «Современна...»
 «Тетка Чарл...»
 «Генка Пыж...»
 «Житель Брат...»
 «Оптимистич...»
 «Трагедия»...
 «Последние...»
 «Власть тьм...»
 «Влюбленные...»
 «Мой брат»...
 «Мораль пан...»
 «Шесть топо...»
 «Белоснежк...»
 «Знакомьтес...»
 «Один колос...»
 «Хлеб»...
 «Не все коту...»
 «Ради своих...»
 «Филумена...»
 «Три толстяк...»
 «Всталанна...»
 «Веер леги...»
 «Моя старша...»
 «Стакан вода...»
 «Шубха»...
 «Золушка»...
 «На границе...»
 «Ой вы, деву...»
 «Правда хоро...»
 «Счастье лучш...»
 «Стальное ко...»
 «Ведность —...»
 «До встречи...»
 «Мария Стю...»
 «Третья, пате...»
 «В поисках с...»
 «На жизненн...»
 «Хижина дяд...»
 «Вей, ветерок...»
 «Светит, да...»
 «Сибирская...»
 «Проделки...»
 «Винтовка...»
 «Друзья и го...»
 «Каменное те...»
 «Яблоко раз...»
 «Все мои с...»
 «Долина смер...»
 «Зерно риса...»
 «Золотой ключ...»
 «Меч и звезд...»
 «Никому не...»
 «Когда час...»
 «полночь»...
 «На мосту»...
 «Осенние ветр...»
 «Таня»...

«Сердце матери»	М. Бабаев	105	5	«Грушенька»	по Н. Лескову	72	2
«Соседи по квартире»	Л. Гераскина	105	5	«Красный галстук»	С. Михалков	72	5
«Верность»	Н. Погодин	104	6	«Последние»	М. Горький	72	7
«Двадцать свадеб в один год»	Ю. Петухов	103	17	«Сердца трех»	Р. Назаров	72	5
«Собака на сене»	Лопе де Вега	103	7	«Ситцевый бал»	Т. Ян	72	10
«Сын Африки»	Л. Иванова,	103	1	«Гроза»	А. Островский	71	5
«Сельские этюды»	П. Гурин			«Нора»	Г. Ибсен	70	5
«Угрюм-река»	А. Мирзагитов	102	2	«Обманутые обманщики»	Б. Аннануров	70	1
«Забавный случай»	по В. Шишкову	102	7	«Оборотень»	А. Кичберг	70	2
«Кремлевские куранты»	К. Гольдони	101	6	«По эту сторону гори-зонта»	А. Лийвес	70	4
«Тайфун»	Н. Погодин	101	20	«Не забуду»	И. Соболев	70	4
«О чем рассказали волшебники»	Цао Юй	101	12	«Не суждено»	М. Старицкий	69	6
«В воскресенье рано зелье копала»	В. Коростылев	100	3	«Свадьба Кречинского»	А. Сухово-Кобылин	69	6
«Не было ни гроша, да вдруг алтын»	по О. Кобылянской	98	14	«Солнечный луч»	М. Волина	69	3
«Я, бабушка, Илико и Илларион»	А. Островский	98	8	«Тролянский конь»	Г. Приеде	69	1
«Свадебное путешествие»	Н. Думбадзе,	98	8	«Похождения Мурата»	М. Цаликов	68	2
«Дерева умирают стоя»	Г. Лордкипанидзе	97	8	«Ракетки»	К. Рапопорт	68	5
«Лес»	В. Дыховичный,	97	8	«Дядя и племянник»	Р. Бабаджанов	67	9
«Факир на час»	М. Слободской	97	8	«Жена Клода»	А. Дюма	67	3
«Опаленные жизнью»	А. Касона	97	8	«Зачем ты живешь?»	И. Касумов,	67	3
«Доброй ночи, Патриция!»	А. Островский	97	6	«Намус»	Г. Сеидбеيلي	67	6
«Дикарка»	А. Островский,	97	9	«Ученик волшебника»	А. Ширванзаде	67	6
«Мачеха»	М. Слободской,	97	9	«Я люблю тебя, жизнь!»	В. Жулкевская,	67	5
«От щедрости сердца»	Д. Каллегари	96	6	«Здравствуй, Катя!»	С. Вугайский	66	7
«Современная трагедия»	А. Бенедетти	95	4	«Плач лозы»	М. Львовский	66	3
«Тетка Чарлея»	А. Островский,	94	4	«Живет на свете жен-щина»	М. Верияшвили	66	4
«Генка Пыжов — первый житель Вратска»	Н. Соловьев	94	4	«Когда цветет акация»	З. Аграненко	65	8
«Оптимистическая трагедия»	О. Вальзак	94	4	«Медя»	Н. Винников	65	5
«Последние словы»	В. Левантовская	94	4	«Хочу верить»	Евринд	65	2
«Власть тьмы»	Р. Эбралидзе	94	8	«Васса Железнова»	И. Голосовский	65	2
«Влюбленные сердца»	Б. Томас	94	4	«Засоренный источник»	М. Горький	64	4
«Мой брат»	по Н. Печерскому	93	8	«Первый бал Вики»	М. Кропивницкий	64	3
«Мораль пани Дульской»	Вс. Вишневский	93	9	«Кровища Гимоль»	Г. Приеде	64	10
«Шесть тополей»	А. Софронов	93	5	«Фауст и смерть»	Л. Браусевич	64	2
«Белоснежка и семь гномов»	Л. Толстой	92	15	«Все остается людям»	А. Левада	64	7
«Знакомьтесь, Балуеи!»	И. Барабаш	92	2	«Чертова мельница»	С. Алешин	63	10
«Один колос — еще не хлеб»	И. Куприянов	91	4	«Доходное место»	Я. Дрда, И. Шток	63	3
«Не все коту масленица»	Г. Запольская	91	4	«Седые волосы моей ма-тери»	А. Островский	62	4
«Ради своих ближних»	М. Сторжева	91	6	«Анна Каренина»	А. Мирзагитов	62	3
«Филумена Мартурано»	по бр. Гримм	89	5	«Маскарад»	по Л. Толстому	61	7
«Три толстяка»	по В. Кожевни-кову	89	6	«Разбуженная совесть»	М. Лермонтов	61	6
«Весталланя»	И. Назаров	89	8	«Семейная неурядица»	В. Шаврин	61	3
«Веер леди Уиндермиер»	А. Островский	88	15	«Счастливая»	М. Мейо,	61	3
«Моя старшая сестра»	В. Лаврентьев	88	13	«Первая любовь»	Н. Эннекен	61	6
«Шубха»	Э. Де Филиппо	88	10	«Равитов»	Л. Митрофанов	61	6
«Золушка»	по Ю. Олеше	86	5	«Павшан и Зулхомор»	А. Вахитов	60	9
«На границе»	И. Тобилевич	85	8	«Старик»	Л. Гензель	60	1
«Ой вы, девушки!»	О. Уальд	85	2	«Горя бояться — счастья не видать»	К. Яшен	60	7
«Правда хорошо, а счастье лучше»	А. Володин	85	3	«Майская ночь»	М. Горький	60	6
«Стальное колечко»	Э. Скриб	85	3	«Белая летучая мышь»	С. Маршак	60	5
«Бедность — не порок»	У. Атакузиев	85	2	«Вохор»	по Н. Гоголю	60	5
«До встречи, Земля!»	по сказке Перро	84	11	«Вера»	Д. Тактакишвили	59	4
«Мария Стюарт»	В. Велозеров	83	3	«Дочь Заравшана»	М. Тахсиб	59	3
«Третья, патетическая»	К. Шангитбаев,	83	6	«Загорается маяк»	М. Талалаевский	59	4
«В поисках счастья»	М. Байсеитов	82	7	«Моя единственная»	Д. Файзи	59	8
«На жизненном пути»	А. Островский	82	7	«Петья в Космосе»	С. Гребенников,	59	2
«Хижина дяди Тома»	К. Паустовский	82	5	«Серебряная свадьба»	Н. Добролюбов,	59	2
«Вей, ветерок!»	А. Островский	81	6	«Сила любви»	В. Рабкин	59	2
«Светит, да не греет»	Р. Романов	81	5	«Суровое поле»	И. Дик	59	9
«Сибирская новелла»	Ф. Шиллер	81	8	«Старые знакомые»	Ц. Солодарь	59	3
«Проделки Скапена»	Н. Погодин	81	19	«Третье желание»	Ю. Чепурин	59	6
«Винтовка № 492116»	М. Садькова	80	1	«Черные брови»	А. Калинин	59	3
«Друзья и годы»	Я. Ялувер	80	7	«Сила любви»	В. Иванов,	58	11
«Каменное гнездо»	по Г. Бичер-Стоу	73	6	«Суровое поле»	Ф. Камов	58	6
«Яблоко раздора»	Я. Райнис	78	7	«Старые знакомые»	В. Блажек	58	6
«Все мои сыновья»	А. Островский	78	6	«Третье желание»	П. Прокопенко	58	1
«Долина смерхов»	Л. Митрофанов	78	17	«Черные брови»	Н. Погодин	58	17
«Зерно риса»	Мольер	78	4	«Цветы живые»	А. Островский	57	4
«Золотой ключик»	А. Крон	77	3	«Василиса Мелентьева»	Бр. Тур	57	3
«Меч и звезды»	Л. Зорин	77	2	«Выгодный жених»	М. Кропивницкий	57	5
«Никому не говори»	Х. Вуолийоки	77	6	«Дай сердцу волю»	М. Горький	57	3
«Когда часы пробили полночь»	М. Вирюков	77	6	«Егор Булычев и дру-гие»	Н. Гоголь	57	9
«На мосту»	А. Миллер	75	3	«Женитьба»	по Н. Лескову	57	4
«Осенние ветры»	И. Гоголев	75	1	«Тупейный художник»	Х. Дерьев	57	1
«Таня»	А. Николаи	75	5	«Судьба»	А. Миллер	56	3
	А. Толстой	75	5	«Вид с моста»	П. Какабадзе	56	3
	Ю. Чепурин	75	6	«Водоворот жизни»	М. Владимиров	56	9
	А. Сулейманов	74	2	«Мама сказала «нет»	Э. Де Филиппо	56	6
	Е. Борисова	74	1	«Моя семья»	А. Островский	56	7
	Г. Борян	74	3	«На бойком месте»	В. Молько	56	5
	А. Гилязов	73	2	«Рядом — человек!»	П. Килгас	55	11
	з. Арбузов	73	10	«Водяные розы»	М. Ауэзов	55	6
				«Еник Кебек»	А. Шогенцуков	55	1
				«Мадина»	по Д. Родари	55	9
				«Приключения Чиппо-лино»	С. Гани	55	3
				«Свадьба»	Е. Борисова	55	3
				«Тайна Черного озера»			

Евгений ПОЛОСИН

Паренек фабзавуча старейшего Тульского оружейного завода, курносый, с веснушками на лице, он пришел в театр из самодеятельности.

Среди синемелодиков агитбригады Евгений Полосин заливается тоненьким тенорком в частушке о бракоделах и приплясывает. Зал аплодирует, кричит «бис», а Женя не гордый, у него в запасе еще много куплетов, он их сочиняет на ходу и может импровизировать до утра...

В Троне он играет комсомольца Лешку в спектакле «Дружная горка», затем комсомольца Ниточкина в спектакле «Тревога» и рабочего Чекмазова в пьесе А. Безыменского «Выстрел». Получается! Поработав после Трона два года в Тульском театре юных зрителей, Е. Полосин едет учиться театральному искусству в Москву. Ему повезло — попал к Л. М. Леонидову. В 1939 году он кончает ГИТИС и вместе со всем курсом едет в Гомель организовывать театр.

В 1949 году Полосин вступает в труппу Государственного русского драматического театра БССР имени М. Горького.

Здесь он играет солдата Блохина в «Порт-Артуре». Его Блохин, вначале немного нескладный, не подтянутый и даже как будто с ленцой, в конце спектакля перерождается в настоящего богатыря, который своим телом прикрывает генерала Кондратенко и погибает с ним вместе смертью героя.

В спектакле «Брестская крепость» Полосин как бы продолжает развивать этот образ рядового солдата в роли Кукушкина. Он не повторяется в этой роли, а находит новые краски и средства выражения. Его Кукушкин крепок своим патриотизмом, своей верой в победу идеи. В этих его качествах и в зазорной жизнерадостности было что-то теркинское.

Семен Кныш в «Главной став-



«Главная ставка». Семен Кныш

ке» К. Губаревича — третий по счету образ солдата в репертуаре артиста. Но и для этой роли он нашел свои, неповторимые средства. Он терпелив, стойко переносит все невзгоды и разочарования. Он сметлив, оптимист по натуре, смел и беспощаден в борьбе.

Интересным был образ колхозника Стрешнева в спектакле «Дали неоглядные». Стрешнев Полосина — воплощение народной



«Дали неоглядные». Стрешнев

мудрости, честности, душевной чистоты. Двигается по сцене юркий, живой, ловкий человек. Только кажется, что он брюзга и Фома неверующий, а на самом деле это человек, глубоко преданный делам колхоза. Это личность «беспокойная». Он не даст спуску ни председателю колхоза, ни секретарю райкома.

Е. Полосин любит наделять образы простых людей особой человеческой теплотой, лиричностью, поэтизировать их.

Но актер умеет быть и беспощадным, насмешливым, играя образы отрицательные.

Вот вышел из-за забора Гриша Редозубов («Варвары»).

Маленькие острые глазки кабана, тупоумное лицо. Шея вросла в плечи, отчего с каждым поворотом головы поворачивается и все туловище. Никчемные руки висят плетью, толстые короткие пальцы не гнутся. Он идет вперевалку, шлепая ногами по земле, словно Собакевич в молодости. Разговаривает Гриша медленно, резким, высоким тенорком, то и дело срываясь на высокие ноты в радости или злобе.

Е. Полосин сыграл немало ролей русской классики. Наиболее яркие образы — Дормидонт и Бальзаминов в пьесах А. Н. Островского «Поздняя любовь» и «Женитьба Бальзаминова», Вафля в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня», Перчихин и Гриша Редозубов в пьесах А. М. Горького «Мещане» и «Варвары».

Последняя актерская работа — это Аким в спектакле «Власть тьмы».

Разгулялся пьяный Никита. «Я хозяин!» — орет он на всю избу. Как противно смотреть Акиме на своего сына. Он залезает на печь, чтобы не видеть глаз Никиты. Его лицо скорбно. Он словно чернеет в своем горе.

Полосин в этой роли скуп в движениях и сдержан. Только в третьем акте он гневно, с необычайной страстью и силой кричит Никите: «Пусти, не останусь. Лучше под забором переночую, чем в пакости твоей».

Недавно Е. М. Полосину исполнилось пятьдесят лет, из которых тридцать он отдал театру и общественной деятельности.

К. Кулаков

артист Государственного русского драматического театра БССР им. Горького



Праздник балета в Латвии

В третий раз столица Латвийской ССР провела фестиваль балетного искусства. Из Москвы, Киева, Тбилиси, Вильнюса, Таллина, Минска съехались в Ригу молодые мастера танца. Вместе с хозяевами сцены — артистами Государственного театра оперы и балета Латвийской ССР — участники фестиваля показали большую и разнообразную программу.

Солисты балета театра оперы и балета Латвийской ССР А. Бауман и Ю. Шуркин исполнили «Мексиканский танец» (вверху).

Солист Театра оперы и балета Латвийской ССР А. Шмит создал образ подхалима в гротесковом танце (внизу).

«Подхалим» потребовал незаурядной актерской техники. Вкрадчивые жесты, скользящая походка, отчаянные взлеты и прыжки, нагляющая от успеха улыбка.

Фото Я. Лерхса



Кратчайшие размышления

ВИКТОРА АРДОВА

на театральные темы

Старинное амплуа: мерзавка с гардеробом.

Еще амплуа: мужское инженерю.



Клоун Д. Альперов просил меня сделать ему репризы. Я прочитал одну шутку. Альперов почтительно (по отношению к шутке) улыбнулся и сказал:

— Ну, что вы... это чересчур тонко, это — для оперетты...

Как известно, в драме считают, что опереточный юмор грубоват. Все на свете относительно...



Пожалуй, художественного чтения в данном случае не было. Чтец вел себя в лучшем случае как экскурсовод по исполняемому произведению. Он пальцем указывал на красоты сего произведения и быстро шел дальше...



Не имея успеха в одиночку, художественные чтецы стали соединяться в дуэты, в трио и даже целые бригады: все-таки легче перекричать публику, когда вас много!..



Михаил Кольцов, присутствуя в мюзик-холле на выступлении некоей «фельетонистки», которая что-то визжала, пела, стучала ногами и плясала, сказал:

— Если она — фельетонистка, то кто же я?..



Опереточный комик был неплохим артистом. Но голос у него был «совещательный»: о пении не могло быть и речи...

Симфония написана в очень левой манере: уже начали ее играть, но слушатели думали, что оркестр еще продолжает настраиваться.

Ее профессия — выступать в роли жены циркового артиста, который прощается с ней перед исполнением своего «смертельного номера». Эту роль она играла хорошо: сдержанно, достойно, трогательно. Несущественно, что прощалась она в одном и том же цирке с целым рядом разных полетчиков, прыгунов, мастеров огня и т. д. Все равно выходило убедительно.

Самая ответственная роль, которая выпала ему за 40 лет деятельности в театре, это задние ноги лошади, изображаемой двумя статистами в буффонаде. Он умел снискать смех и аплодисменты, играя сии конечности норовистой клячи. И в старости любил хвастаться таким артистическим успехом.

В конце концов пьесу можно сделать из любой передовой статьи. Например: статья о перерасходе горючего на транспорте. Она начинается так: «Поступают тревожные сигналы о том, что, к сожалению, уже стало системой нарушать режим экономии горючего на транспорте. Не только железные дороги, но и пароходства перерасходовали в прошлом квартале...» и т. д.

Сперва надо дать ремарку, что действие происходит в доме железнодорожного машиниста. А затем разбиваются между членами его семьи и гостями приведенные выше фразы. Допустим:

«Власов (входя). Ты знаешь, мать, наша-то дорога опять перерасходовала горючее!»

Власова. Да-да, муженек! Видать, люди совсем позабыли о режиме экономии...

Вбегает Нина — дочь Власовых.

Нина. Отец! Мать! Оказывается, и пароходства не соблюдают нормы расходов на топливо!..

Власов (качается, пораженный этим ударом). Не может быть! И они — тоже?!

Власова. Ты бы присел, отец. В твоём возрасте переносить такие удары не так-то уж легко...

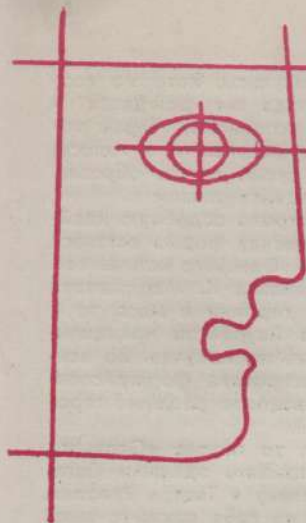
Нина. Да-да, папа! Ты садись, а я тебе расскажу утешительную весть: Нижне-Енисейское пароходство все-таки не вышло из сметы и получило премию за сбереженное топливо!

Власова. Слава тебе, господи!»

Метод теперь ясен? Ну и вот.

Пьеса была настолько плохая, что даже суфлер стеснялся произносить ее текст.

сенсационной
нию великого
ратурные чуд
более 200 ко
ло 500, к ше
Лопе число
входили ком
1500. А по
им было нап
Из всего это
а точнее ска
изведений.
Дать обзор
роткой журна
ченное на не
Может быть
вать известно
назвавшего тв



ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

Г. Бояджиев

КОМЕДИЙ ТЫСЯЧА И ОДНА

К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

Ии одна юбилейная статья о Лопе де Вега, наверно, не обойдется без издревле сенсационной статистики: по собственному признанию великого поэта, он еще дитятей творил литературные чудеса, а к зрелым годам жизни написал более 200 комедий, к пятидесятилетию их стало около 500, к шестидесятилетию — 600. К году смерти Лопе число его сценических произведений, куда входили комедии, интермедии и ауто, превысило 1500. А по подсчету Монтальвана — друга автора — им было написано 1800 светских пьес и 400 ауто. Из всего этого огромного количества сохранилось, а точнее сказать, пока лишь найдено около 500 произведений.

Дать обзор столь многообильного материала в короткой журнальной статье — дело заведомо обреченное на неуспех.

Может быть, вместо этого достаточно процитировать известного русского испаниста Д. К. Петрова, назвавшего творчество Лопе де Вега стихотворной

художественной летописью жизни испанского народа от древнейших времен до дней, современных поэту. Ведь, действительно, можно, заглянув в тома сочинений драматурга, расписать их оглавления в таком порядке, что задолго до бальзаковской образует другая, и даже более обширная «человеческая комедия». Пусть вновь пройдет перед нами все прочитанное и виденное из великого наследия автора «Овечьего источника». И, скользя очами воспоминаний по всей громаде написанного бессмертным Лопе, — да остановятся наши глаза, как зачарованные, не на «тысяче», а на одной комедии. Благо и она празднует сегодня вместе со своим создателем юбилей. Свой, собственный юбилей.

В нынешнем году не только 400 лет со дня рождения Лопе де Вега, но и круглая дата со времени появления его величайшего произведения. Комедия «Фуенте Овехуна» написана в 1612 году — ей стало 350 лет, но она полна молодости, огня и силы... Вот об этом и пойдет речь. И может быть, сказав о лучшем творении поэта, мы выявим лучшее во всем

Начните читать «Овечий источник», но воспринимайте не стихи, не идеи и не характеры. Воспринимайте эту пьесу как действие, читайте ее как либретто,— и вы поразитесь стремительностью движения событий, необыкновенной быстроте нагнетания конфликта и разворота драматических ситуаций.

Драма Лопе необычайно динамична, и представление об ее статике объясняется не отсутствием действия у Лопе, а загнипнотизированностью артистов, навязанным пьесе традиционным стилем, их неспособностью снять с живых, удивительно стройных и сильных тел героев окаменелые мантии и робы, шальвары и кирасы. Это и сковывает пьесу, заставляет остановиться ее стремительное действие.

Итак, динамика «Овечьего источника» очевидна. Но если пьеса динамична, то это еще не причина ей восторгаться. К тому же, проследившая только линию динамики произведения, можно свести ее конфликт лишь к столкновению Лауренсии и Командора, и тогда «Овечий источник» станет лишь пьесой о зломбном Дон-Жуане, который действует на фоне крестьян — защитников чести Лауренсии.

Но пьеса Лопе де Вега, как известно, говорит не только о любовных домогательствах распутного феодала. Она является большим историческим полотном со значительным общественным содержанием. В пьесе показаны поднимающие головы феодалы, свободное крестьянство и сильная королевская власть. Эти три силы находятся в остром конфликте. И все это, конечно, является не вымыслом Лопе де Вега, а ситуацией, извлеченной поэтом из истории своего народа. События, которые описаны в пьесе, имели реальное место в 1476 году. (По какому-то случайному совпадению тот знаменитый спектакль, в котором играла Ермолова, был сыгран ровно через 400 лет после того, как крестьяне Фуенте Овехуна поднялись против своего Командора и одержали победу.) Когда Лопе де Вега писал свою пьесу, прошло сто с лишним лет со времени крестьянского восстания. Но он воодушевлялся и современными событиями: народные бунты непрерывно возникали в начале XVII века, они бушевали и в Валенсии, и в Андалузии, и в Кастилии. Это был прямой ответ на реакцию, когда, по словам К. Маркса, «были уже налицо все симптомы медленного разложения».

Пьеса имела своей главной целью напомнить испанскому крестьянству, какую силу оно в себе содержало и содержит. И эта сила определялась единством народа.

Что, собственно, представляло из себя испанское крестьянство?

Кастилия была захвачена в начале XI века маврами, после чего и началась великая освободительная война, так называемая Реконкиста. Война шла в течение 500 лет, и за это время выковался совершенно новый народный тип. Отряды крестьян, отвоевывая землю, завоевали себе одновременно и свободу, право выбора старшины и судьи. На этих крестьян их бывший помещик прав не имел.

В такой исторической обстановке происходило формирование характеров пьесы Лопе де Вега, прямая иллюстрация тезиса, что сила народа — это основная двигатель истории.

Параллельно с крестьянскими отрядами в века Реконкисты действуют и дворянские ополчения, которые на этом этапе выполняют также функции освободителей родины. Эти отряды рыцарей форми-

руются в территориальные рыцарские союзы (одним из них является союз ордена Калатравы).

К концу XV века мавры почти полностью были вытеснены из Испании, и теперь соотношение сил стало совершенно другим. Феодалы обосновались в своих старых владениях и пожелали, с одной стороны, восстановить крепостное право, отнять у крестьян свободу и политическую самостоятельность, а с другой — вырваться из подчинения монарху и вернуть свою независимость и полноту власти.

Борьба против мавров, естественно, поставила вопрос об объединении страны, и в 70-е годы XV века происходит слияние Арагона и Кастилии, и короли выступают как символ защиты народа и национального единства. Складывается политическая ситуация, при которой крестьянские восстания поддерживаются королевской властью, в силу их направленности против феодалов. А борьба феодалов идет одновременно и против крестьянской независимости, и против центрального королевского правительства.

Такой большой и сложный исторический процесс творится в самой жизни в момент формирования Испании в единую нацию.

Вот события национальной истории, отраженные в «Овечьем источнике».

Но беда, если эти исторические сведения останутся только в объяснительной театральном программе. Нужно, чтобы история существовала в самом спектакле как масштаб происходящего, чтоб этот масштаб большой истории органически вошел в личные конфликты между Командором и крестьянством и не убит при этом живых переживаний. Для этого и необходимо искать особую атмосферу ее действия и самобытные образы ее героев. Искать решения не частной задачи (постановка одной пьесы), а общего ключа героического испанского жанра в целом. Для этого обычного режиссерского замысла и психологического достоверной игры недостаточно. Эта задача успешно может быть решена только в том случае, если режиссер и актеры найдут в себе силы и талант в какой-то степени перестроить всю «архитектуру» своего дарования.

В общем, задача такова: надо уйти в прошлое, сказать об этом прошлом его образами и ритмами, но так, чтобы это было необычайно близко современному артисту и современному зрителю, надо найти с этим прошлым такие контакты, которые, сорвав со старого искусства все наращенное, вернули б ему его эстетическую свежесть.

В спектакле, о котором идет речь, актеру надо быть не просто другим лицом, а другим актером, а театру стать (на этот вечер) другим театром. Задача чрезвычайно сложна. Но лишь тогда войдет на нашу сцену испанский национальный темперамент, полностью раскроется логика внутренних движений и герои пьесы станут не застывшими поэтическими монументами, а людьми. И тогда мы добьемся главного: сохраним в спектакле ту живую конкретность переживаний, какая бывает в современных психологических пьесах. И тогда нам удастся передать в нашей будущей постановке и непрерывно нагнетаемую динамику большого исторического действия, и трогательный лиризм, и героизм, и юмор, и многие другие контрастные краски нового театрального стиля.

Попытаюсь обрисовать этот спектакль, каким он мне представляется. Замысел критика может быть

утопическим, он может убедить и не убедить. Но если в нем будет что-нибудь интересное — это пойдет на пользу будущим исполнителям пьесы, а надуманное станет поводом для поисков более точных решений.

Постановка пьесы Лопе де Вега станет живой и сильной лишь в том случае, если в ней на полную мощь зазвучит идея народности.

Для своего времени и для других времен автор «Овечьего источника» сказал, что основой общественной свободы является личная независимость, что необходима гармония между суверенным правом человека на свободу и его обязанностями перед государством. Если Лопе и рисовалась некая идеальная монархия, идиллия отцовской опеки королей над своими подданными, то это был тот «золотой век», который по-разному виделся и наивной народной фантазии и глубоким умам творцов социальных утопий. Наше дело не обличать «утопический монархизм» испанского поэта, а видеть за этими стародавними образами и формулами своеобразно зашифрованную мечту о подлинно демократическом государстве.

Напоминаю: спектакль начинается со сцены, когда Командор Дон Гомес, этот высокий, сильный и вовсе еще не старый человек, стоит перед дверью магистра ордена Калатравы и его дожидается. (По-моему, в этом спектакле должны быть заняты по преимуществу высокие и худые артисты, толстяки тут нужны только на комедийные, эпизодические роли. Я обратил внимание, что Сурбаран и Эль Греко пишут людей необыкновенных: не просто стройных, а точно какие-то растения, вытягивающиеся вверх.)

Нужно показать фигуры феодалов, как людей, которые способны мгновенно вскочить на коня, у которых есть ощущение собственной силы — они красивы, самоуверенны и жестоки.

Командор стоит перед дверью. Я представляю эту картину решенной на первом плане на фоне гобелена. Гобелен должен быть уткан портретами предков. Это большая феодальная культура, это та сила, которая стояла на ногах тысячу лет и тоже билась с маврами, а ныне вернула свое бывшее величие. Ни малейшей иронической интонации. Это великолепный Дон-Жуан с кровавым мечом в руках. Это человек, который привык к битвам, потому что нужно было бить иноверцев и мавров; и количество пролитой крови увеличивало его христианские добродетели.

Командору нужно встретиться с магистром Хиронном. Последний был назначен отцом на эту высокую должность, когда ему было всего восемь лет. Сейчас ему шестнадцать. Интересно само сочетание сильного, большого рыцаря и мальчугана, который извиняется, что заставил себя ждать. Его слова о том, что он видит в Командоре родного отца, быстро снимают конфликт. Нужно срочно готовить войско и мчаться в Сюдад Реал. Все делается в военных ритмах. Если эти рыцарские картины не будут быстрыми, четкими, внутренне напряженными, не имеет смысла их и ставить.

После первого эпизода, который проходит на авансцене, зажигается большой свет, и открывается широкий простор Андалузии. Андалузия — это горная местность: песчаник, известковые камни, очень большой простор и густое синее небо. Вспоминается великолепная картина Эль Греко «Ночь над Толедо». Я видел ее в Нью-Йорке. На площади одного квад-

ратного метра видно чуть ли не всю страну. Так бы решить и живописный образ деревни Овечий источник — предельно конкретно и необычайно «пространственно», чтоб были видны и дальние селения, и рыцарский замок, и чуть ли не вся Испания.

Итак, осветился большой план сцены, а Командор еще на секунду задержался на фоне бокового гобелена. Хочется, чтобы первая ударная реплика, с которой начинается роль Лауренсии, ее слова: «Ах, если б он и в самом деле убрался прочь из этих мест!» — были бы как стрела, спущенная с тети на врага. Я хочу предложить режиссеру одно-временное обыгрывание двух планов. Лауренсия, начиная роль, конечно, Командора не видит. Но эту фигуру продолжаем видеть мы. И оттого главное столкновение возникает сразу.

Затем начинается основная сцена Лауренсии.

О какой Лауренсии хочется мечтать? Сыграть ее традиционно — дело простое. Невозможно начинать роль Лауренсии, зная, что это та самая особа, которая произносит знаменитый монолог и совершает по преимуществу героические деяния. Такой подход к роли для молодой актрисы убийствен. Роль нужно начинать как комедийную. Вспомним, например, героиню фильма «Два гроша надежды» или румынку в роли Дикой Бары.

Нужно играть Лауренсию девчонкой с распущенными и плохо убранными волосами, она хоть и дочь алкальда, но мало отличается от своих подруг. Бегает в рваном платьице, веселая, бойкая и загорелая. Она целыми днями лазит босая по горам, прыгает через скалы, как коза, плещется в реке. Она еще совсем подросток, который не помышляет еще ни о какой любви и поэтому совсем не боится Командора. А вот ее подруга Паскуала — постарше и побаивается Дона Гомеса.

По первоначалу у Лауренсии ничего не должно предвещать героиню, кроме ее необычайного «азарта жить». Пока что она вся в упоении жизнью. Выражено это в ее знаменитом монологе о «ломтиках сала», о «мясе с капустой», о «салате на постном масле с перцем». Лауренсия — натура вполне земная, ей сейчас здорово хочется поесть, и стыдиться этого прозаизма исполнительнице роли не надо.

Но вот начинается беседа деревенской молодежи, веселая и умная. Говорит один из парней — сельский поэт Менго, он проговаривает свой большой шуточный монолог, который, если читать всерьез, погибнет. Это монолог-скороговорка. Старинный театр ставит перед собой задачу продемонстрировать остроумие, ловкость, удале гистрионов. Менго и мысль излагает, и балагурит одновременно, ведь он сам поэт-импровизатор.

Лауренсия выслушала его и на игру ответила такой же игрой. Идет веселое состязание. И его нужно проводить не только в словесном дуэте, но и под пляску и под музыку. А вообще, тут можно и забыть о тексте, а заботиться больше о ритме словесного действия и, главное, тащить на сцену атмосферу молодой, беззаботной жизни. Вспомним, как Н. П. Охлопков начинал в «Молодой гвардии» тему молодости (до того, как грянула война) светлым радостным мажором. И «Овечий источник», по существу, пьеса о народной гражданской войне, войне за свободу, и нужно показать, что молодежь не знает кабалы, она родилась свободной и упивается

этой своей главную...
Словес...
сии — дев...
деревенск...
самая язв...
сия будет...
но, эта р...
новенно с...
ную ме...
актрисе...
и плакат...
творит ме...
После з...
он назван...
не слуга...
третируют...
вая, засл...
высокий...
человек. С...
Реалом, о...
который, к...
ви, сокру...
победител...
здешних д...
Необход...
источника...
дые женщ...
обычный н...
вушки наш...
видность...
женских д...
ной в свое...
ше героин...
ными, неза...
значится и...
Наконец...
скажет все...
умному на...
«Ведь вы м...
его — ему...
не. Хоть в...
рами, но ст...
чески они...
молодые э...
предки при...
на этом по...
Но у все...
тительности...
ру: «Чтобы...
щи», котор...
И такой ву...
ни других...
М. М. Лози...
крестьянски...
В спектак...
сторальных...
беспрерывн...
жение хар...
растет в дей...
а она торж...
Сцена в д...
Решено пос...
Эта коротка...
рамки дейст...
вернуть к б...
Где-то ряд...
род, льется

этой свободой. Так очень точно Лопе экспонирует главную тему пьесы.

Словесная дуэль завершается победой Лауренсии — девушка побивает спорящих парней. Среди деревенской молодежи она самая умная, ловкая и самая языкастая. Пусть, действительно, наша Лауренсия будет умной и необыкновенно простой. Конечно, эта роль для необыкновенной актрисы, **необыкновенно** свободной, предельно естественной, в полную меру раскрытой. И такие качества позволят актрисе быть и веселой и страдающей; и кричать и плакать; и гнаться и любить, и делать все, что творит молодость.

После этой веселой сцены появляется Флоренс, он назван слугой Командора. А это должен быть не слуга, а скорее его оруженосец. (Крестьяне явно третируют Флоренса.) Он как большая худая легавая, засланная охотником разнохат добычу. Это высокий, сильный, очень похожий на Командора человек. Следует его рассказ о победе над Сьюдад Реалом, он, упиваясь, говорит о своем господине, который, как легендарный герой, пролив море крови, сокрушил город. Крестьяне с дарами встречают победителя. Но Командору ничего не нужно, кроме здешних девушек.

Необходимо особо сказать о девушках «Овечьего источника». Вспоминается Куба и тамошние молодые женщины. Кажется, красивая кубинка — это обычный народный тип. Такими должны быть и девушки нашей постановки. Их красота — это не миловидность, а необыкновенная уверенность в своих женских достоинствах. Женщине нужно быть уверенной в своей красоте — и красота будет. И чем больше героини спектакля почувствуют себя свободными, независимыми и счастливыми, тем резче обозначится их конфликт с Дон Гомесом.

Наконец появится на сцене и сам победитель — и скажет всему этому свободному, талантливому и умному народу, и девушкам в первую очередь: «Ведь вы мои!». И это не фраза, они действительно его — ему принадлежит земля, а значит, и крестьяне. Хотя они и забыли об этом за годы боев с маврами, но старое положение сохранило силу, юридически они бесправный крепостной народ. Правда, молодые этого не знают; уже слишком давно их предки принадлежали предкам Командора. Именно на этом построен главный конфликт пьесы.

Но у всех крестьян уже давно нет рабской почтительности к сеньору. Лауренсия кричит Командору: «Чтобы кишки ему порвало», — это от той «пищи», которую он хочет получить в виде девушек. И такой вульгаризм пусть не пугает ни Лауренсию, ни других исполнителей народных ролей. В стихах М. М. Лозинского эта грубика есть, и она придает крестьянским образам особый аромат и обаяние.

В спектакле нужно избегать показной поэзии — пасторальных тонов и сельской идиллии. Необходимо непрерывно искать конкретное, чувственное изображение характеров и страстей, и тогда поэзия вырастет в действии сама. Мы будем гнать ее в окно, а она торжественно и полноправно войдет в дверь.

Сцена в деревне оборвется эпизодом у королей. Решено послать полки и освободить Сьюдад Реал. Эта короткая, быстрая сцена должна раздвинуть рамки действия, придать ему тревожный тон и повернуть к большой исторической теме.

Где-то рядом идут военные действия, осажден город, льется кровь, но в селении еще царит веселая,

беспечная жизнь. Лауренсия озабочена только одним — как бы отделаться от надоедливых ухаживаний Фрондосо. Он и сам от этого сделался смешным, и ее ставит в комическое положение.

А крестьянский парень Фрондосо, действительно, сейчас выглядит наивным, растерянным и чуть блаженным — ведь сказано: любовь глупит умных.

...И произойдет первое драматическое столкновение между Командором и этими простыми сердцами, и окажется, что Фрондосо не так уж прост: защищая честь любимой девушки, он поднимает самоотвержение и угрожает своему помещику смертью! Как будто пока идет борьба лишь за личную честь, но в данной ситуации социальный мотив неотделим от личного. Бой идет за свободу и за достоинство каждого отдельного человека. Испанское представление о чести — чувство всеобъемлющее, в нем слились воедино и моральная чистота, и военная доблесть, и гражданская самоотверженность. Это чувство предельно личное, индивидуальное, психологически свое, и одновременно это важнейшая норма общественного поведения, критерий, делящий людей на добрых и злых, честных и бесчестных. Для крестьян борьба за честь — это борьба за их гражданские права, за свободу. Для рыцаря же — это доказательство своей избранности, неподчиненности общим правилам морали. В представлении рыцаря его честь «врожденна», и, блюдя ее, он отстаивает древние и навечно данные привилегии своего сословия.

В столкновении этих двух концепций «чести» и раскрывается непримиримая социальная борьба, в ходе которой Лопе де Вега со всей определенностью стоит на позициях народа. Поэтому в «Овечьем источнике» истинными носителями чести являются крестьяне. Ведь весь простой народ — и девушки, и юнцы, и старики — все говорят своему феодалу, что их честь выше. А рыцарь кичится чеством сословно извращенной.

Самое важное в постановке — это нагнетание силы народного гнева, когда из эпизода в эпизод разгорается воинственный дух селения — Фуенте Овехуна.

Первый эпизод как будто случайный — Фрондосо невольно приходится поднять оружие на Командора. Ведь он обязан защищать любимую. Прямого, открытого социального мотива тут еще нет. Но это толчок, после которого будет неуклонно возрастать то движение сил, когда борьба за честь раскроется как борьба за свободу.

...Положение становится все более напряженным: феодалы потерпели поражение под Сьюдад Реалом. И обозленный Командор рвется в свою обитель, здесь он сорвет злость на крестьянах. Идет жесткая сцена избиения Менго, который бросился защищать крестьянскую девушку Хасину. Ее Дон Гомес велит схватить и отдать солдатам.

На наших глазах перемещается фокус конфликта — до сих пор главным казалось столкновение феодальных и королевских войск, происходящее за кулисами. Теперь же становится очевидным, что центральное противоречие не в конфликте короля и феодалов, а в яростной борьбе народа за свою свободу, борьбе со всеми формами узурпации и насилия. Такая борьба происходит уже не за кулисами, а на сцене. И характер ее не политический, как в первом случае, а обнаженно классовый. Гомес сам скажет, что если он спустит обиду, нанесенную

ему Фрондосо, то крестьяне соберутся целым отрядом и будут угрожать не только ему самому, но и ордену Калатравы, и самим устоям дворянской власти.

Хоть он и потерпел военное поражение — это в конечном счете можно стерпеть. Война есть война. Власти своей королем он не лишен. Вернулся к себе домой, и тут может делать все, что ему заблагорассудится. Но оказывается, что главная опасность таится именно здесь, в собственном селении, — в Фуенте Овехуна зреет сила страшнее королевской, она не ограничит, а под самый корень может соскочить феодальную власть.

В ответ на все бесчинства Командора, чтоб ограбить от них Лауренсию, ускоряется ее свадьба. Девушка уже полюбила Фрондосо, она увидела, как он возмужал, и оценила в нем человека, способного пойти на риск, пожертвовать ради нее своей жизнью. И Фрондосо, и Лауренсия, и ее подруги, и крестьянство в целом — они от картины к картине меняются; одни становятся более зрелыми, другие — более суровыми, третьи — более решительными.

Итак, решено устроить свадьбу. Деревня должна сыграть ее как демонстрацию перед Командором. Демонстрация бесстрашия и независимости. Это большое, яркое, буйное празднество в национальном духе. Знаменательно, что в песне, которую поют во время свадьбы, последний куплет — это издевательство над Командором. И в эти минуты выходит сам Дон Гомес. Происходит первое массовое столкновение отряда Командора с крестьянами, последние еще растеряны и не могут противодействовать нападению. И Командор великим победителем удаляется к себе в замок, увозя с собой пленных — Фрондосо и Лауренсию.

И тут же происходит нагнетание новых народных сил. Третий акт начинается с подготовки к наступлению. Сходку крестьян нужно ставить в очень большом массовом плане. Позже будет сказано в пьесе, что королевский судья пытал трехсот человек. Поэтому нужно показать, как собираются силы крестьян с обширных просторов Андалузии. Уместно употребить старинный прием итальянского театра, и кукольными фигурками, расположенными в глубине сцены, показать толпы крестьян, идущих по дорогам из самых далеких окраин. Собирается народ и прислушивается к тому, что один за другим говорят Эстебан, рехидор (судья), рыжий Хуан и другие. Вздорно представление о том, что крестьяне из Овечьего Источника — это овцы, которые воодушевились на подвиг лишь после знаменитого монолога Лауренсии. Ничего подобного. Все уже было готово. Почти все слова сказаны. В тексте пьесы есть тому прямые доказательства. Силы были уже собраны, атмосфера предельно накалена, и монолог Лауренсии — это искра, брошенная в пороховую бочку.

Нарисуем в своем воображении декорации, чтоб страшный замок был виден на горе, чтобы Лауренсия, вырвавшаяся из рук палачей и бегущая по извилистой дороге, была заметна издали, за целую версту. Точно ветром вынесло ее на сцену, и из этого порыва родился знаменитый монолог, который нужно читать обязательно с ермоловской силой.

Все подспудно копившиеся душевные силы должны выплеснуться в этом вопле, проклятии и призыве. Читая монолог, уж нечего бояться открытых героических интонаций и всего мышечного перена-

пряжения фигуры, выражающих патетический образ мстительницы и вожака. Пусть разорванное платье и всклокоченные волосы, пусть гремющий голос актрисы дадут ей материал стать живым воплощением знаменитой баррикадной воительницы с полотно Делакруа (анахронизм примерно не в счет).

Прочсть монолог нужно так, чтоб, как говорится, замертво упасть. И тут же набраться новых титанических сил и крикнуть: «Зачем вам вождь, когда я вам вождя, и лучший, чем великий Сид». И если можно было бы молодой актрисе вскочить на коня и помчаться на приступ! Мечтает же Лауренсия воскресить век амазонок. Вот в каких масштабах видится решение этой сцены.

Затем резко меняется место действия. Поход на замок. С криками: «Возьмем рогатины, пращи и арбалеты», движется ошетинившаяся масса. И снова поворот круга — картина в имении Командора. Связанный Фрондосо, его должны повесить. Театр имеет право затянуть паузу, забросить веревку за сук и начать казнь. Но к этому времени врываются слуги и кричат, что на замок движется народ. Приказ феодала: вывести навстречу толпе Фрондосо, пусть он ее утихомирят. Но Фрондосо, вырвавшись из рук палачей, сейчас же возглавляет гневную толпу, и народ врывается в замок. Идет борьба, в ходе которой Лопе дает текст и Эстебану, и Фрондосо, и Лауренсии, и многим оскорбленным девушкам, так что в борьбе активно участвуют и главные герои и вся масса.

Необходима сложная режиссерская работа, это непрерывное перемежевание батальных пантомим и гневных, призывных слов. Каждый персонаж пусть получит свой эпизод, и на сцеплении эпизодов будет расти и шириться общая сцена казни Командора, с ее огромным, всевозрастающим накалом и торжествующим концом: пляска женщин, несущих на шесте голову казненного врага, и крики: «Да здравствует Фуенте Овехуна и король!»

Я уже говорил о двухплановой композиции спектакля. Она вновь может возникнуть.

«Фуенте Овехуна и король!» — восставшие как бы замерли в героическом, скульптурно застывшем ракурсе. Снова опускается королевский гобелен. Фердинанду и Исабеле пришли сообщить, что их войска победили в Сьюдад Реале. И сейчас же вбегает вырвавшийся от гневных женщин слуга Флоренс и вопит о случившемся в селении Фуенте Овехуна. Королевская чета сочувственно слушает его — ни слова о том, что крестьяне покарали их врага, а лишь угрозы сурово наказать восставших.

Но кончилась короткая королевская сцена, и те люди, которые своими героическими фигурами составляли отдаленный фон этого эпизода, снова ожили. Следует великолепная сцена ликования народа: его песни, пляски, идет такое колоритное народное испанское празднество, которое сейчас можно видеть, пожалуй, только на Кубе, зрелище, захватывающее своим бурным весельем, пафосом и энтузиазмом.

Старик Эстебан собирает весь народ и, зная своих королей, предупреждает селение, что придут судьи, к этому нужно быть готовыми. И следует сцена допроса, проводимая самими крестьянами, как своеобразная театральная игра и одновременно как «школа мужества». Все срепетовано: «Кто убил Командора? — «Фуенте Овехуна». Все готово для встречи королевских судей. И суд является.

Идею ко
бан. Его о
«Святой И
дой и с пл
из героев
страстная
его роли н
Еще до
говорит:
крестьяне
мет их по
короля ка
закона.

За кулиса
данный воз
сонет Лаур
девушку, и
всем народ

Сильная
допроса суд
хуна». И те
ток, только
психологиче
вождем
занные как
поэмы. Хоч
ну, а не по
переживать
станут наши
досо, стояш
мы будем в
слова: «Как
жество и сп

Пытают де
пытают жен
кровь Менг
Убил Коман
поэт и бала

И всплеск
ли зачинши
народ — это
ством народ
Судьи о
смысла.

И тогда ве
на склоны св
ствия, когда
покои.

Вся эта сц
монументаль
ляется суров
ни, мужество
перенести ж
движения, ни
Только пыла

Идею коллективного ответа подает алькальд Эстебан. Его образ мне видится на полотне Эль Греко «Святой Иероним» — высокий старик с белой бородой и с пламенной верой в глазах. Эстебан — один из героев освободительной войны. Это сильная, страстная и одновременно веселая натура, в тексте его роли немало и шуток.

Еще до начала допроса он, вспоминая дьявола, говорит: «Тут все готово для отпора». Значит, крестьяне знают, что королевская власть не возьмет их под свою защиту. Они встречают посланцев короля как носителей жестокого, несправедливого закона.

За кулисами начались пытки, а на сцене неожиданный возврат к лирической теме — знаменитый сонет Лауренсии о ее любви к Фрондосо; слушаешь девушку, и кажется, будто их любовь завоевана всем народом, будто в этом венец победы.

Сильная лирическая сцена происходит на фоне допроса судей; ответ один: «Казнила — Фуенте Овехуна». И театру не нужно бояться жестокости пыток, только проводить сцену следует без бытовой, психологической окраски, а как пантомиму, сопровождаемую голосами. Хочется слышать слова, сказанные как повествование, как цитаты из эпической поэмы. Хочется, скорее, видеть и слушать эту сцену, а не по-настоящему (со слезами на глазах) ее переживать. Переживать (сильно, но сдержанно) станут наши лирические герои Лауренсия и Фрондосо, стоящие на переднем плане. Это через них мы будем воспринимать пытку и сострадать. А их слова: «Какой народ! Какая сила!» — определяют мужество и сплоченность народа Фуенте Овехуна.

Пытают десятилетнего мальчика, и он не выдает, пытаются женщин — молчат, пытаются уже избитого в кровь Менго, и он кричит: «Довольно, я скажу!.. Убил Командора... Фуенте Овехунский». Менго — поэт и балагур, он без шутки не может.

И всплеск радости у всех — потому, что не назвали зачинщиков, потому, что устояли и доказали: народ — это великая сила, и этим могучим единством народа горд стал каждый!

Судьи отказываются продолжать пытку — нет смысла.

И тогда весь этот бесстрашный народ поднимется на склоны своих гор и будет выситься на фоне действия, когда оно вновь перейдет в королевские покои.

Вся эта сцена требует от театра не бытового, а монументального решения. Масштаб здесь определяется суровостью, бесстрашием самой правды жизни, мужеством, стойкостью характеров, способных перенести жестокую пытку. Ни одного красивого движения, ни одной картинной позы или интонации. Только пылающие решительностью глаза, сжатые

челюсти и напряженные, вытянутые канатом мышцы. И тогда прекрасное родится само собой. В этой сцене трагического молчания должен биться тот же героический пульс, что и в монологе Лауренсии.

Современная эстетика не терпит красноречия (столь часто сползающего к красноречию), и она не боится соседства прекрасного с безобразным, ибо без соприкосновения, без прямой схватки этих полярных начал искусства не родится художественная победа, не раскроется доблесть темы. Превозмочь безобразное, одолеть насилие волей и стойкостью, ответным ударом — вот в чем главный поэтический источник спектакля «Овечий источник». Вот в чем современный характер его эстетики.

...Снова сбоку сцены опустился дворцовый гобелен, и вбежал, чтоб мириться с королями, юнец-магистр. Королевская чета его простила и посадила рядом с собой. И он нагло сказал, что если б был их вассалом, то знал бы, как наказывать бунтовщиков. И королева отвечает: «Забора эта в должный час, надеюсь, ляжет и на нас», — таким образом, короли объединились с феодальными силами. Но и следа не осталось от силы, единящей королей и народ. Очевидно стало другое: единство дворянского лагеря и вражда их к крестьянству, отвоевавшему свои права и свободу.

Народ приходит требовать водворения в стране мира и единства. Эстебан говорит королю, что его герб уж прибит к брускам их домов — таков символ единства нации. И король вынужден взять бунтовщиков под свое покровительство, «пока не будет найден новый командор». На последнюю реплику монарха крестьяне не отвечают. Следует лишь полная достоинства фраза Фрондосо: «Мы вам рассказали то, что было в деревне Фуенте Овехуна». И этим движением в зал, к народу должен завершиться спектакль, о котором мечтает автор этих строк.

Особенно острым желание увидеть современную постановку «Овечьего источника» стало после нашего посещения Кубы. Там, на этой героической земле, живут легионы чернокудрых Лауренсий и полки юных бородачей Фрондосо, там повсюду веет чистый, разряженный озон народной свободы, там истинные наследники героев испанского классика. Если можно было бы смещать эпохи, то драме Лопе де Вега мы предпослали бы эпиграфом слова «Patria o muerte», а кубинскому народу пожелали бы каждое 25 ноября играть на площадях «Овечий источник», чувствуя и старого Лопе и свою юную свободу.

И советский театр, вдохновитель всего прогрессивного искусства мира, должен дать пример такой постановки, где идея свободы каждого определила бы закон жизни в целом.





Будапештский театр оперетты. «Сильва». Сцена из спектакля. Бони — Роберт Ратони

В. Гаевский

ЗДЕСЬ ТАНЦУЮТ

Будапештский театр оперетты впервые гастролировал в Москве семь лет назад, оставив по себе воспоминания, которым мы мало-помалу переставали доверять. Неужели же правда, что «Сильва», легендарная, но уж, конечно, отжившая свой век оперетта Кальмана, могла произвести такое чарующее, такое блестящее впечатление? И неужели же правда, что в жанре оперетты можно было достигнуть такой утонченной художественной культуры, которую, как помнилось, демонстрировали Ханна Хонти, Камилл Фелеки, Роберт Ратони? Но вот прошли новые гастроли, и снова Ханна Хонти и Камилл Фелеки, старейшие артисты труппы, поразили своим тончайшим мастерством, и снова Роберт Ратони показал высший класс каскадного танца, и снова «Сильва» засверкала своими померкнувшими было

огоньками. Правда, «Сильва» эта, «Сильва» в будапештской постановке, — несколько необычная «Сильва», отличающаяся от той, к какой мы привыкли. Изменена музыкальная драматургия, кое-что удалено, кое-что затушевано, кое-что добавлено из других сочинений Кальмана. По сути дела, в Будапештском театре ставят не «Сильву», но Кальмана в целом, оперетту Кальмана вообще, возрождая ее дух, ее стиль, ее музыкальный блеск, ее сценическое очарование. Постановщик спектакля Миклош Синетар отчетливо сознает, насколько необходима ирония в художественных мероприятиях такого рода — при оживлении прошлого театра, пусть и недавнего. Отчетливо сознает Синетар и другое, пожалуй, еще более важное — насколько надо быть осторожным с этой самой сценической иронией: переизбыток ее столько же

губителем
вая поэзи
ра — Син
ей атмос
щий спек
то и дел
ная атм
оперетты
секреты
ются нас
является
в рабоч
Куда об
теснена
ская интр
на не пр
счете вы
Немет —
кабаре»,
ское, от
глядывает
лучшие м
уже тем
перипетии
го герцога
спектакля,
конкретна
либреттист
хотят, что
традицион
ментальны
ли присяж
ной мере
два главн
ва творчес
воспомина
ходная це
но Кальма

Поэзия т
в спектак
тельная си
чение неск
длится до
атра, музы
поют, раз
грывают э
полнении
«опереточ
простака, к
ми уморит
жестикული
трогательно
жен и чис
тому выжи
зыгрывает
дийная сто
ра звучит
мастера те
сальный д
артистки —
Камилл Фе
хотя манер
кий жест,
уверенно,
ми шуток
играет ввол
приметно с
своей неспр
уже на со

губителен, как и недостаток, в обоих случаях живая поэзия искусства ускользнет. Главное тут мера — Синетар находит ее. По своей манере, по своей атмосфере будапештская «Сильва» — блестящий спектакль-гала. Но в эту парадную атмосферу то и дело врывается, разрушая ее, непринужденная атмосфера спектакля-капустника. Праздник оперетты включает в себя и пародию на оперетту, секреты жанра оберегаются любовно и обнажаются насмешливо — знаменитая оперетта Кальмана является зрителям то в сверкающем одеянии, то в рабочей спецовке, а то и в negligé.

Куда обобщеннее стало и ее содержание. Оттеснена на задний план первоначальная лирическая интрига. Исполнители ролей Сильвы и Эдвины не притязают на многое и потому в конечном счете вызывают только симпатии. Сильва — Марика Немет — не «роковая женщина» и не «красотка кабаре», а мастерица чардаша. Что-то милое, сельское, от добротного крестьянского праздника проглядывает порой в ее пении, в ее танце — и это лучшие мгновения роли. А Эдвина — Арпад Бакшаи — уже тем хорош, что не смешон. Повторяем, не перипетии их злосчастной любви, любви молодого герцога и молодой певицы, в центре внимания спектакля, как и не вообще чья-либо личная и конкретная житейская ситуация. Режиссер и новые либреттисты Иштван Бекеффи и Деже Келлер не хотят, чтобы спектакль свелся к какой-либо из традиционных, по большей части избитых и сентиментальных сюжетных схем, которые разрабатывали присяжные либреттисты Кальмана. Зато в полной мере, широко и ярко раскрываются в нем два главных и действительно важных обих мотива творчества Кальмана: поэзия театра и поэзия воспоминаний. Здесь то же намерение, та же исходная цель — ставить не «Сильву» в отдельности, но Кальмана в целом.

Поэзия театра прежде всего заполняет спектакль: в спектакле все напоминает о том, что притягательная сила оперетты — в ее театральности. В течение нескольких часов (а будапештская «Сильва» длится долго) актеры демонстрируют искусство театра, музыкального и драматического, танцуют, поют, разыгрывают сценки и интермедии, разыгрывают этюды на темы роли. Так, Бони в исполнении Ратони — это виртуозный этюд на тему «опереточный простак»; Ратони показывает нам простака, как кукловод показывает куклу, — со всеми уморительными подробностями его походки, жесты, мимики, заиканья и с неожиданной, трогательной тайной его души: простак Ратони нежен и чист, как дитя. Очень смешной этюд на тему выжившего из ума опереточного герцога разыгрывает Ласло Чакани. Однако все это — комедийная сторона дела; в спектакле же поэзия театра звучит всерьез. В центре спектакля — лучшие мастера театра, создающие необычный, парадоксальный дуэт: герцогиня с душой (и прошлым) артистки — Ханна Хонти и лакей с душой артиста — Камилл Фелеки. Сыгранность у них замечательная, хотя манера совсем различна. У Фелеки — широкий жест, безошибочная пластика, ведет роль он уверенно, властно, не боясь уронить себя вольными шутками, но и не заискивая перед публикой, играет вволю, не отказывая себе ни в чем, — и приметно создает художественный фон искусству своей несравненной партнерши. Ибо Хонти играет уже на особый лад — высший, как бы уводя роль

в подтекст, как бы уводя в подтекст и свой темперамент, играет намеком, но достигая поразительного результата. Вот когда мы чувствовали, что такое полноценное искусство, — когда Ханна Хонти вскрикивала вполголоса, вполголоса напевала, пританцовывала полуоткрыв ноги и, полузакрыв глаза, улыбалась.

Но весь этот праздничный театральный дивертисмент, каким выглядит будапештская «Сильва», связывается воедино лирическим вторым планом. Щемящая лирика воспоминаний затаена в нем, как невидимые, но угадываемые слезы на смеющемся лице Ханны Хонти. Эта тема большого искусства, тема утрат, тема разлук — в спектакле она приглушена, но присутствует постоянно. Лишь однажды ей дают выход — в лучшей сцене спектакля, действительно незабываемой сцене из первого акта, где Хонти — герцогиня, Фелеки — Мишка и Хомм — Ферри вспоминают свою молодость. Нет смысла описывать эту сцену. Надо видеть, как поет под цыганский напев скрипок Ханна Хонти, как слушает ее Фелеки, запрокинув голову и закрыв лицо руками, и как танцуют они потом, подбоченившись и обнявшись. Это, пожалуй, единственный случай в истории жанра, когда оперетта достигает высокой патетики, ничуть не переставая быть опереттой.

Таков, вкратце, этот спектакль. Он наводит и на более общие соображения — относительно стилистических особенностей венгерской оперетты, относительно происхождения жанра вообще и некоторых его дальнейших перспектив. Оперетта не лишена своих загадок — кое-какие из них будапештская «Сильва» нам разъясняет.

Когда Ханна Хонти появляется в первый раз на сцене, выходя из дальней кулисы и направляясь к рампе, зрительный зал поражается озацией. Вряд ли кто-либо когда-либо в театре добивался более быстрой победы. Хонти не делает ничего особенного, ничего специального, лишь идет, переступая своими точеными, хрупкими, фарфоровыми шажками, и лишь улыбается, сияя своей белокурой, радушной и дурманящей улыбкой, — но обаяние артистки подчиняет себе тотчас. И тотчас подчиняет себе обаяние искусства. Потому что проход Хонти к рампе — это и есть искусство оперетты, только не во всем объеме, а в главном, самом существенном, сведенное к первоосновам. Талант движения и талант улыбки — вот чего требует в первую голову профессия артиста оперетты. У кого есть эти таланты, тот станет мастером жанра, даже если — на худой конец — он безголос. У кого нет этих талантов, тому в оперетте делать нечего; голосистых, но малоподвижных и необаятельных исполнителей нельзя подпускать к оперетте на пушечный выстрел. Движение — душа и нерв оперетты. В опереточном спектакле все происходит и все делается на ходу, на бегу, на лету. Оперетта и родилась в борьбе с официальными, массивными театральными жанрами, эстетика которых — эстетика неподвижности. Малоподвижности оперы, малоподвижности трагедии неугомонная оперетта бросала вызов и противопоставляла свою эстетику, рожденную от новых бытовых и прежде всего уличных впечатлений. Оперетта переводила в план искусства бытовую эстетику города — в этом, надо полагать, заключалась ее художественная миссия. В опере, в трагедии царил замершая неподвижность дворцов, оперетта давала дорогу незамирающему оживлению улицы. Оттуда же, вне всякого сомнения,



пришла в оперетту и улыбка. Та самая улыбка непринужденного общения, в которой едва ли не главное очарование мимолетных уличных встреч. Та самая дружественная улыбка, которая тем и хороша, что связывает людей незнакомых, но чувствующих свою общность. Та самая незаинтересованная, незаискивающая улыбка, которая возникает от сознания собственного достоинства и признания всеобщего равенства. Оперетта и появилась на свет, когда такого рода человеческое самосознание и такого рода публичное общение начали расцениваться как высокое завоевание человеческой культуры. Прямое общение сцены со зрительным залом, невозможное в трагедии, немислимое в опере, стало в оперетте первым законом жанра, его высшей привилегией. И главным испытанием для актеров. Традиция оперетты создала амплуа, создала условные маски, но улыбка разрушает маску и обнажает лицо, подлинное лицо актера. Надо, стало быть, актеру иметь его — собственное лицо человека. И надо уметь пользоваться им, как умеет Ханна Хонти. Хотя, кстати сказать, почти весь первый акт, лучший акт актрисы, мы видим ее под вуалькой.

Но у нее ничто ничему не мешает. Вуалька — улыбке. Дух элегантности — духу веселья. Походка, поза, туалет самой элегантной женщины на свете. Улыбка — самой веселой. Оказывается, что одно вовсе не исключает другое. Более того, Ханна Хонти всей своей ролью как бы настаивает на том, что одно должно, непременно должно включать в себя другое. Тем более в оперетте, которая уже в силу своей художественной природы (в ней поют, танцуют, играют) славит и демонстрирует богатство человеческих возможностей.

Элегантность и веселье — это, впрочем, «секрет»

не только индивидуальной манеры артистки, это, пожалуй, «секрет» стиля классической венской оперетты — в отличие от классической французской. Оперетта принадлежит демократической культуре, но если французская оперетта основывалась на полном разрыве с культурой аристократической, то венская оперетта многое восприняла из аристократической культуры. Отсюда разница и в стиле, и в тематике, и в политическом звучании. Оффенбах высмеивал императрицу Евгению, был кумиром парижан и враждовал с властями. Иоганн Штраус был любимцем и Вены и императора Франца-Иосифа. Музыкальная и танцевальная основа оперетт Оффенбаха — полька, галоп и канкан, площадные уличные формы, возникшие из ритмов и танцев кабачков и кафешантанов. Музыкальная и танцевальная основа оперетты Штрауса — вальс, который танцуют на балах и на сельских свадьбах, в императорских дворцах и в самых дешевых ресторанах. И у Оффенбаха, и у Штрауса (как впоследствии и у Кальмана) действие нередко переносится из кабачка, из-за кулис, с улицы во дворец, а действующие лица — артисты и знать. Но у Оффенбаха между ними пропасть, а у Штрауса — не исключена возможность альянса. Знаменитая оперетта Оффенбаха «Перикола» трактует, по существу, сходный сюжет, что и «Сильва» Кальмана: певица и герцог. Певица попадает во дворец, но во дворце происходит скандал — певица не создана для дворцов. Дега и Тулуз-Лотрек оставили нам



зарисовки
ли и слу
независим
летов, вы
«хороших
и по-своем
трису, уме
наково об
балу, и на
вдохновля
носторонн
этот идеа
ретты. В П
баха такой
века такой
дней такой
Ибо Хон
и Кальман
полнительн
ретты, и в
сказать, что
ская» актри
щая нам см
обнаружива
жением. В
хии: стихи
иногда лири
ственно восп
менее явны
славянской
ритмическая,
ультрагорода
плане Кальма
го у него м
оперетт Каль
мягкость пен
ти бездушна
артистов Буд
проблемы. Бо
у Ханны Хон
ходка льется
ленный полет
ном танце,
внезапной же
с гротеском.
новано на ри
четком ритме
ним. Но даже
комбинаций Р
гибкость, и о
Ратони — «к
фраке, с бело
лем в глазу.
есть в нем к
ная мощь и
тельно азартн
чудеса каскадн
дируя эту са
ни — танцор-де
весельчак, у
Ратони прихот
ке, ни в обще
рия, то шутка
кисти артиста,
ности, машут т
венный глаз ар

зарисовки артисток, которые играли подобные роли и служили для них прототипами: подчеркнута независимость, уличный шик, дерзость поз и туалетов, вызывающее отсутствие так называемых «хороших манер». Ханна Хонти играет нечто иное и по-своему не менее обаятельное: женщину и актрису, умеющую быть одинаково уместной и одинаково обворожительной и на самом блестящем балу, и на самой интимной пирушке. Ханна Хонти вдохновляется идеалом всесторонней жизни, разносторонней гармонической личности и утверждает этот идеал — в рамках традиционных ситуаций оперетты. В Париже, а тем более в Париже Оффенбаха такой идеал был невозможным. Вена конца века такой идеал выдвинула. А в Будапеште наших дней такой идеал был обогащен и поддержан.

Ибо Хонти — будапештская артистка, так же как и Кальман, родом из Венгрии. А это вносит дополнительную окраску и в эстетику венской оперетты, и в исполнительскую манеру, причем надо сказать, что Хонти и сейчас идеальная «кальмановская» актриса, двумя-тремя движениями разъясняющая нам смысл музыки Кальмана; глядя на Хонти, обнаруживаешь, что музыку можно объяснить движением. В опереттах Кальмана соединены две стихии: стихия романсовая, лирически-задушевная, иногда лирически-надрывная, с явными, но поверхностно воспринимаемыми цыганскими интонациями и с менее явными, но более глубинными интонациями славянской мелодики — это во-первых; и стихия ритмическая, стихия четких, почти механических, ультрагородских ритмов, во-вторых. В более общем плане Кальман на перепутье двух эпох, от прошлого у него мелодия, от будущего ритм. От артиста оперетт Кальмана требуется поэтому и задушевная мягкость пения и жеста, и четкость ритмики, почти бездушная. Сочетание не из обычных, но для артистов Будапештского театра оно не составляет проблемы. Более мягких, певучих движений рук, чем у Ханны Хонти, трудно себе представить, а ее походка льется как бесконечная мелодия, как замедленный полет. Но в танце, даже в своем, полуэскизном танце, Ханна Хонти может ударить по нервам внезапной жесткостью линий, которая граничит с гротеском. У Роберта Ратони, наоборот, все основано на ритме, на дьявольски стремительном и четком ритме, на высшем, счастливом слиянии с ним. Но даже в разгар своих сногшибательных комбинаций Ратони умеет сохранять и мягкость, и гибкость, и особую грацию.

Ратони — «король» каскадного танца, танца во фраке, с белой хризантемой в петлице и с моноклем в глазу. Он по-традиционному элегантен, но есть в нем кое-что и не традиционное: спортивная мощь и бездна юмора. Танцует он заразительно азартно и заразительно весело, показывая чудеса каскадной виртуозности и мимоходом пародируя эту самую каскадную виртуозность. Ратони — танцор-денди, танцор-рекордсмен и танцор-весельчак, у него и блеск, и сила, и ирония. Танец Ратони прихотлив и неуловим — ни в своем рисунке, ни в общем впечатлении: то это фантазмагория, то шутка; тело артиста то мечется, то гарцует; кисти артиста, уникальные по своей выразительности, машут то отчаянно, то приветливо; единственный глаз артиста (другой скрыт за моноклем)

то загадочно поблескивает, а то сияет озорно, по-мальчишески. Но есть в его танце и патетический элемент, как бы второй план беззаботного каскадного веселья, как бы большой национальный фон малого искусства. Сквозь гротескные очертания каскада у Ратони нет-нет, да проглянут горделивые очертания венгерки; в осанке артиста, в его удали, в его молодцеватости — не только память о героических временах венской оперетты, но и о героических временах Венгрии.

Танцы Ратони проходили на ура, неоднократно бисировались не только в «Сильве», но и в двух других показанных опереттах — «Приглашении к танцу» и «Ярмарке невест», особенно в последней, где у Ратони оказалась достойная партнерша — молодая и обаятельная Аги Меднянки (к несчастью, столь неудачно оступившаяся во время спектакля). По-



видимому, такой огромный успех не случаен. По-видимому, здесь, в танцевальных номерах, в танцевальности вообще, — будущее музыкального жанра. Уж очень полно выражается в танце все то, чего требует современное ощущение искусства и, более того, современное ощущение жизни. Экспрессия и динамика, дух равенства и дух свободы. Ведь танец всегда был искусством освобождения. Недаром парижане, свергнув Бастилию, танцевали всю ночь напролет и на том месте, где находилась политическая тюрьма, оставили дощечку с надписью: «Здесь танцуют».

Рисунки А. Гаевской.
Фото Ю. Зенковича.

М. Друзина

О СЦЕНИЧНОСТИ ДРАМАТУРГИИ ШОНА О'КЕЙСИ

За последние годы советский читатель, хорошо знающий Шона О'Кейси как неустанного борца за дело мира, верного друга Советского Союза, получил возможность более полно познакомиться с его творчеством. Опубликованы два пер-

Шон О'Кейси, Пьесы, М., «Искусство», 1961.

180

вых тома замечательной автобиографической эпопеи писателя: «Я стучусь в дверь» и «На пороге». Вышел хороший сборник его одноактных пьес. Недавно появился однотомник лучших драматических произведений О'Кейси. Переводы большинства из них публикуются впервые.

Пьесы, отобранные в сборник, верно отражают идейно-художественную эволюцию драматурга. Но для лучшего понимания этой эволюции интересно было бы познакомиться с одной из так называемых «экспрессионистских» пьес О'Кейси — «Серебряный кубок» или «За оградой». Их обличительные идеи не утратили своей силы до наших дней.

Сборник не вместил и одну из лучших сатирических комедий О'Кейси — «Петух-Дэнди». Ничего в предисловии не говорится о драме «Дубовые листья и лаванда», антифашистском произведении, посвященном памяти героев второй мировой войны. Вероятно, во вступительной статье Н. Минц и Э. Глухаревой-Глумовой следовало хотя бы упомянуть о существовании этих пьес. Авторы предисловия высказались лишь о произведениях, вошедших в однотомник.

Мы давно знаем Шона О'Кейси — агитатора-трибуна. Теперь узнали Шона О'Кейси — мастера эпического повествования, где лирические раздумья о пережитом переплетаются с большими обобщениями об исторических судьбах своей родины.

Мы познакомимся с Шоном О'Кейси — интереснейшим драматургом, своеобразие которого ярко проявляется и в реалистических трагедиях об освободительном движении Ирландии, и в сатирических комедиях — язвительных и веселых, горьких и исполненных непоборимого оптимизма. Но если встреча с Шоном О'Кейси — литератором произошла, то о Шоне О'Кейси — человеке театра — если обратиться к опыту советской сцены — до сих пор нельзя узнать ничего. Удивительное равнодушие, странная робость охватывает деятелей советского театра, когда заходит речь о воплощении на сцене произведений одного из крупнейших драматургов мира.

В поисках нового, своеобразного драматургия Шона О'Кейси осторожно обходит стороной. Может быть, дело здесь в том, что вообще еще не создана, не родилась традиция постановки пьес великого ирландца на сценах театров мира.

Некоторые зарубежные театроведы пытаются найти ответ на этот вопрос в резком разрыве между состоянием современного английского и американского театра и художественным уровнем пьес О'Кейси.

Американский театровед Джон Гасснер посвятил специальную большую статью сценической судьбе пьес писателя. В статье «Щедрость Шона О'Кейси» содержатся интересные наблюдения о художественном богатстве его драматургии, еще не раскрытом современным театром, но представляющем для него огромную ценность. В предисловии к однотомнику избранных пьес О'Кейси Гасснер писал о косности буржуазного театра, о том, что только отдельным режиссерам-новаторам Америки может быть по плечу обращение к сложной, самобытной драматургии писателя.

Большинство буржуазных критиков старается всячески отвергнуть обвинение в том, что скептическое

отношение
идеологиче
Политика,
виноваты
искусству,
дивидуаль
большого
Однако
его опытом
это утверж
мо от жи
Когда
нес в на
Театр абба
войне — «
и звезды»,
жизни. О'
привел нов
искусству
ше, что т
собственну
щую; жизн
жизнь в м
лающую пр
Такой ма
ственники
ние исторя
ной борьб
своей бор
дублинских
критика в
О'Кейси ка
социальных
Покинув
в Англии с
совершенно
нере. Реше
для нас зна
Антимилит
обрели нову
его поставл
Спектакль
Фрицем К
современни
ны. После э
ребряном ку
формы», отр
образов.
В конце Э
тив бездей
ся на англи
театрам Ло
Свое новое
ной» он от
«Юнити». О
ское обраще
принципов
модельно
пьесы «Звезд
делено живо
ромный успе
при перепол
ная цензур
и тенденци
постановке
любительских
Но хотя фор
ности, цензор
биться специа

отношение театра к Шону О'Кейси объясняется идеологической направленностью его творчества. Политика, пишут они, здесь ни при чем; виноваты застой в театре, коммерческий подход к искусству, отсутствие актерских и режиссерских индивидуальностей, соответствующих таланту такого большого мастера.

Однако весь путь О'Кейси-драматурга с первых его опытов и до последних дней нашего времени — это утверждение, что подлинное искусство неотделимо от жизни народа, от проблем, его волнующих.

Когда неизвестный сорокалетний драматург принес в национальный театр Ирландии — знаменитый Театр аббатства — свои пьесы об освободительной войне — «Тень стрелка», «Юнсна и Павлин», «Плуг и звезды», он взорвал там тихое течение театральной жизни. О'Кейси принес на сцену новую жизнь и привел нового зрителя. Благодаря его трагедиям к искусству приобщались люди, до этого не знавшие, что такое театр. Они увидели на сцене свою собственную жизнь — «жизнь горькую и опьяняющую, жизнь бедную и вызывающую отвращение, жизнь в молитвенном преклонении и жизнь, посылающую проклятия к небесам».

Такой материал не пытались затрагивать предшественники О'Кейси. Только проникновенное понимание исторической значимости ирландской национальной борьбы за освобождение, необходимости классовой борьбы могло породить реалистическую силу дублинских трагедий, а в это время буржуазная критика всячески стремилась подчеркнуть, что О'Кейси как художник идет далеко впереди своих социальных взглядов.

Покинув в 1926 году Ирландию, О'Кейси выступил в Англии с пьесой «Серебряный кубок», написанной в совершенно новой для него экспрессионистской манере. Решение в ней антивоенной темы сохраняет для нас значение и сейчас.

Антимилитаристские идеи «Серебряного кубка» обрели новую боевую силу в июне 1953 года, когда его поставил в Западной Германии «Шиллер-театр».

Спектакль, созданный известным режиссером Фрицем Кортнером, был обращен прежде всего к современникам, предупреждал их об опасности войны. После этого невозможно было говорить о «Серебряном кубке» как об «эксперименте в области формы», отрицать обличительный пафос его идей и образов.

В конце 30-х годов О'Кейси в знак протеста против безыдейности и пошлости, прочно утвердившихся на английской сцене, отказывает коммерческим театрам Лондона в праве постановки своих пьес. Свое новое произведение «Звезда становится красной» он отдает в прогрессивный рабочий театр «Юнити». Открытая агитационность, публицистическое обращение к аудитории были характерными для принципов режиссуры и актерской игры в этом самодельном коллективе. Стилизовое своеобразие пьесы «Звезда становится красной» во многом определено живой практикой «Юнити». Пьеса имела огромный успех, она шла с марта до июля 1940 года при переполненном зале. Государственная театральная цензура Англии, известная своей придирчивостью и тенденциозностью, не смогла воспрепятствовать постановке пьесы только потому, что деятельность любительских коллективов не была ей подвластна. Но хотя формально это и не входило в их обязанности, цензоры приложили все усилия, чтобы добиться специального запрещения спектакля.

В Ирландии тоже хорошо поняли адрес пьесы. «Звезда» О'Кейси оказалась для Ирландии слишком красной», — признавался дублинский театральный обозреватель. И пьеса не увидела света.

Английская критика в первые же послевоенные годы замолчала и «Дубовые листья и лаванду» — антифашистское произведение, где осуждалась идея империалистической войны, несущей гибель идеалам гуманизма. На протяжении всего действия О'Кейси настойчиво напоминает о том, что германский фашизм — главная угроза миру. Как только в старинном английском поместье, которое каждую ночь бомбят гитлеровские летчики, заходит речь о войне, о смерти, — экран радиоприемника зажигается зловещим светом. Все пространство экрана заполняет огромная, сверкающая свастика. Раздаются звуки фашистского гимна. Пронзительный голос немецкого диктора врывается в тяжеловесную поступь тысяч солдатских сапог. Эти сапоги с железным грохотом отбивают такт фашистского марша, безжалостно и размеренно топчут и давят все живое на своем пути.

Глубоко лиричны в пьесе монологи героя-ирландца Дришюга, воюющего против фашизма вместе с английскими летчиками. Но их некоторые из критиков поспешили охарактеризовать как «передовые коммунистических газет» или «прямые приказы Советского Верховного командования». Красочность поэтической речи О'Кейси, живость отдельных характеров, интересные попытки соединения жизненного и фантастического планов, острая политическая актуальность пьесы, ее патриотическое звучание отошли на задний план в глазах рецензентов. Причиной этого явились «идеи коммунизма», которым О'Кейси оставался верен и в своем новом произведении. Открытое провозглашение чувства любви и дружбы к Советскому Союзу пришлось не по душе приверженцам «чистого искусства».

Критики, недоброжелательно относящиеся к симпатиям Шона О'Кейси к Стране Советов, назвали видение Шоном О'Кейси нового мира, полного поэзии труда и борьбы, «красным горизонтом». «Красное зарево» ослепляет этих исследователей, лишает их способности объективного анализа. В «Дубовых листьях и лаванде» есть и слабости. Излишне пространны иногда в ней лирические монологи, порой схематичны линии взаимоотношений героев пьесы.

Но нападки на пьесы О'Кейси заключались не в этом. Даже критики, пытавшиеся представить его как драматурга, далекого от политической борьбы, были вынуждены признать, что взгляды писателя оказали огромное влияние на судьбу его пьес в США. «Нужно смотреть фактам прямо в лицо и признать, что взгляды О'Кейси мешали его карьере драматурга. Политические барьеры во многих случаях ставились перед его пьесами», «театр боится О'Кейси из-за его репутации коммуниста и резкого антиклерикализма его пьес», — пишут они сами. Но тут же выдвигается теория, будто бы коммунизм О'Кейси вовсе не научное коммунистическое мировоззрение, а «наивная кельтская мечта», прекраснотдушная утопия, иллюзия, за которую упрямо цепляется престарелый писатель.

Все частные неудачи пьес О'Кейси буржуазная критика объясняет закономерностями спада его творчества по мере роста симпатий драматурга к идеям коммунизма. А все достижения свершены писателем якобы вопреки его «идеологическим» заблуждениям, его приверженности коммунизму.

По словам такой критики, существует и другой мир О'Кейси, — мир «вне политики», полный фантазии, мир вольного воображения, вымысла, не стесненного оковами, где писатель чувствует себя действительно свободным художником. Он существует в комедиях «Петух-Дэнди», «Барабаны отца Неда», «Пурпурный прах», «Алые розы для меня».

Но почему же тогда театральная биография «Пурпурного праха» — пьесы веселой, изобилующей множеством сценических эффектов, забавных положений, — была такой трудной?

Пьеса появилась в 1940 году. Содержащиеся в ней нападки на «английских джентльменов», привлеченных блеском «пурпурного праха» ирландской старины, сделали невозможным ее появление на английской сцене до конца войны. Сатира в «Пурпурном прахе» направлена против делячества и снобизма двух трусливых и алчных коммерсантов, бежавших от бомбежек из затемненного Лондона в нейтральную страну. Конфликт в пьесе разворачивается не между англичанами и ирландцами вообще, а между англичанами-предпринимателями и ирландским трудовым народом. Немало горьких истин по адресу ирландской действительности — косности, ханжества, религиозного фанатизма — высказано в пьесе. Но все это не помешало английской театральной критике наклеить на комедию ярлык «бездарного пасквиля на англичан». «Пурпурный прах» никоим образом не был направлен против англичан, сражающихся на фронтах второй мировой войны. Свое глубокое уважение к памяти людей, отдавших жизнь в борьбе с фашизмом, О'Кейси выразил в пьесе 1946 года «Дубовые листья и лаванда», на страницах романа «Заход солнца и вечерняя звезда», в ряде публицистических выступлений.

Отношение к «Пурпурному праху» как к оскорблению британского национального достоинства оказалось весьма стойким. Боязнь, что пьеса подорвет престиж английской нации, разоблачит империалистическую политику Англии, на протяжении веков осуществляющей национальное и социальное угнетение ирландского народа, в немалой степени препятствовало утверждению на английской сцене одной из лучших комедий О'Кейси. Стоит ли настаивать на том, что политика так уж здесь ни при чем?

Все сатирические комедии О'Кейси о современной Ирландии дышат злой иронией и гневом по отношению к ханжеству церковников, жестокости и бездушию, губящим живое человеческое чувство.

Нигде так не проявилась удивительная способность нестареющего сердца писателя сохранять жар молодости, как в этих его пьесах, написанных в годы восьмого десятилетия жизни, полной борьбы и тяжелых испытаний. Горячим сочувствием, заинтересованностью в судьбах молодежи Ирландии проникнуты и «Петух-Дэнди», и «Костер епископа», и «Барабаны отца Неда». Молодость в этих комедиях — естественное воплощение лирической стихии, красоты и поэзии жизни. Чрезвычайно остро переживает Шон О'Кейси массовый уход молодежи из Ирландии, бегство от церковного и социального гнета, ставшее для страны уже государственной проблемой. Вынужденный провести вдали от родины почти сорок лет, писатель никак не может перестать тревожиться о ее настоящем и будущем.

Обличительная сила сатирических комедий О'Кейси была оценена должным образом теми, на кого она обрушилась: талантливейшая антиклерикальная

сатира «Петух-Дэнди» так и не была поставлена в Ирландии.

В 1955 году состоялась первая за тридцать лет международная премьера О'Кейси в Дублине. И как дружно принялась гасить яркий, пылающий гневом и сарказмом «Костер епископа» ирландская пресса. И опять меньше всего нападали на художественные слабости комедии. Критики отстаивали престиж государства и официальной церкви, обвиняли писателя в отрыве от родной почвы, в незнании современной ирландской действительности, в старомодности.

В ответ на это О'Кейси в статье «Костер под черным солнцем» (вошедшей в сборник «Зеленая ворона») доказал на конкретных примерах, что церковь, как и прежде, продолжает вмешиваться во все области жизни, подавляет все живое и способное к творчеству в стране. Он привел факты из ирландских газет, появившиеся уже после того, как вышла из печати пьеса «Костер епископа», полностью совпавшие с тем, над чем он издевался в своей комедии.

«Барабаны отца Неда» сам ее автор лукаво объявил веселой, беззаботной комедией, «забавой от начала до конца». Но уже из стихотворного пролога к пьесе выясняется, что эта шутовская комедия целит во все, что мешает в Ирландии свободно дышать.

Это пьеса об огромных творческих возможностях ирландского народа, о тяге молодежи к счастью, к радостям земного бытия. По мысли О'Кейси, эта естественная жажда жизни проявляется в народной песне, музыке, танце. Поэтому общий колорит комедии светел и оптимистичен. Писатель надеется, что молодое поколение страны не станет мириться с застоем, не обратится в бегство эмиграции, а восстанет против обскурантизма и реакции. Реакция — это представитель официальной церкви Ирландии отец Филлифог, фигура подчеркнута комическая, шутовская; грозный фанатик и убийца отец Доминир в «Петухе-Дэнди»; злобный и хитро-расчетливый каноник в «Костре епископа». Они вершили неправедный суд и рушили человеческое счастье. Вместе с епископом эти люди представляли угрозу миру, олицетворяли трагическую сторону ирландской действительности. Ненависть отца Филлифоба к молодежному фестивалю, к искусству, славящему жизнь, бесспорна. О'Кейси уничтожает отца Филлифоба презрительным смехом. Обывательский зонтик Филлифоба, орудие злобной драки, обломится о звонкие палочки барабанов отца Неда. Фарсовые ситуации, в которых представлял ирландскому духовенству этот священник, могли показаться еще более оскорбительными, чем ненависть О'Кейси к Доминиру и епископу Биллу Маларки.

В том, что «Барабаны отца Неда» не просто «легкая, забавная пьеса», лучше всего свидетельствует история, которая произошла с ее постановкой в Дублине. 11 мая 1958 года должен был открыться дублинский ежегодный фестиваль искусств, тот самый «гостэл», из-за которого шла борьба с церковниками в «Барабанах отца Неда». Наиболее интересным событием программы должна была стать премьера комедии О'Кейси. Главный комитет фестиваля настойчиво добивался от Шона О'Кейси рукописи «Барабанов». Были затрачены огромные средства на рекламу. Театральные критики многих стран готовились к поездке в Дублин.

Но против пьесы ополчился сам архиепископ дублинский — преподобный д-р Мак-Квейд. Под его прямым давлением фестиваль комитет вычеркнул

пьесу О'Кейси на фестиваль. И хотя в итоге было принято решение не включать пьесу О'Кейси в программу, она была поставлена в театре.

Иногда пьесу О'Кейси называют «Костер епископа».

В «Костре епископа» О'Кейси критикует ирландскую церковь, которая в то время была очень богата и влиятельна.

Когда О'Кейси писал пьесу, в Ирландии шла борьба за демократические реформы.

Дело о пьесе О'Кейси было рассмотрено в суде.

Наша театральная критика высоко оценила пьесу О'Кейси.

Обращение к пьесе О'Кейси — это обращение к истории Ирландии.

Глаза у нас были открыты, и мы видели, как О'Кейси борется за свободу.

У Шона О'Кейси была большая роль в истории Ирландии. Он был одним из тех, кто боролся за демократические реформы.

пьесу О'Кейси из программы празднеств. Стремясь выйти из создавшегося положения, организаторы фестиваля предлагали для постановки другие его широко известные произведения. Церковники воспротивились этому. Самое имя Шона О'Кейси, автора «Петуха» и «Костра епископа», оказалось неудобным церкви Ирландии, продолжающей своей властью оказывать давление на все области жизни Ирландии.

И здесь решающую роль сыграла антиклерикальная идеологическая направленность пьес О'Кейси, которую пытаются представить как не имеющую решающего значения. И дружеские чувства Шона О'Кейси к Советскому Союзу по-прежнему незыблемы.

В «Костре епископа» О'Кейси высмеял вздорность клеветнических измышлений, запугивающих народ Ирландии якобы падающими с неба советскими парашютистами. В «Барабанах отца Неда» он убедительно показал, как миролюбие СССР проявляется в действенном стремлении установить культурные и экономические связи с капиталистическими странами.

Когда буржуазная критика утверждает, что пьесы О'Кейси ставятся мало по причинам, не имеющим ничего общего с идеологией, она, к сожалению, широко использует возможность ссылаться на то обстоятельство, что и в Советском Союзе они пока что не идут. И действительно, трудно предположить, что имя Шона О'Кейси не появляется на советских театральных афишах оттого, что у его потенциальных постановщиков возникают сомнения в идейной позиции этого художника.

Дело, очевидно, в другом. Безопасных проторенных путей к драматургии Шона О'Кейси не проложено ни у нас, ни за рубежом. Их придется искать, нащупывая, открывая, отвергать и, испробовав, обрывать.

Наши театры трудно упрекнуть в том, что они с излишней поспешностью охотятся за новыми именами, появившимися за последнее время в прогрессивной мировой драматургии. Но по отношению к Шону О'Кейси традиция уступки лавров театрального первооткрывателя хранится весьма прочно. А между тем разговоры в печати о необходимости ставить пьесы О'Кейси ведутся очень давно. Несколько лет тому назад о засилии мешанского репертуара в афишах московских театров и отсутствии в них имени О'Кейси писала «Правда». Но на деле ничего не изменилось. Уж на что долго удерживались от постановки брехтовских пьес, однако они все же утвердились в репертуаре советских театров.

Обращение к Брехту последних лет произошло после того, как советские театральные деятели своими глазами увидели замечательные работы Берлинского ансамбля. И хотя многое в опыте советских авторов брехтовских спектаклей решалось по-иному, им было все же ясно, от чего отталкиваться и чему следовать.

У Шона О'Кейси нет и никогда не было такого театра, какой был у Брехта. Те театральные коллективы, вроде труппы Филиппа Бертона и Пола Шайра в Америке, которые намечали для себя большую программу последовательной постановки всех пьес О'Кейси, к сожалению, не добились соответствия практических творческих достижений своим программным декларациям. Удачные значительные спектакли по пьесам О'Кейси не так уж часты и за рубежом. Поэтому не удивительно, что они остаются неизвестными нашим зрителям.

Жан Вилар в свой последний приезд показал в Москве французскую классику. Но нам не удалось увидеть его прошлогодний спектакль — «Алые розы для меня», спектакль поэтический, романтически-приподнятый, исполненный оптимизма, с интересным актером Бернаром Верли, темперамент которого напомнил французской критике Жерара Филипа.

Не довелось и посмотреть в английском театре «Роял Корт», известном своими новаторскими устремлениями, спектакль «Петух-Дэнди», который заново открыл для Англии ее старейшего драматурга. Пьесы О'Кейси не ставились в Англии в годы засилия в репертуаре мешанской тривальности. Сейчас, когда в молодой английской драматургии происходит брожение новых сил, открылись и новые страницы в сценической истории драматургии О'Кейси.

Но разве театральную природу творчества О'Кейси можно постичь, только увидев на сцене уже чьи-то готовые решения и найденные ответы? Неужели при знакомстве с литературным текстом пьес молчит воображение художника?

Шон О'Кейси — драматург, до тонкости чувствующий театральную стихию. Самые причудливые, самые фантастические образы, которыми он населяет мир своих пьес, всегда рассчитаны на реальное воплощение в театре. Писатель воочию видит то окружение, те реальные обстоятельства, в которых действуют его герои. Искусство ремарки, почти режиссерского видения действия постигнуто им в высокой степени. Нет ни одной пьесы О'Кейси (включая те, которые принято называть «экспрессионистскими»), где в подробнейших ремарках не давались бы точные указания относительно образа жизни, занятий, привычек, внешности, одежды его героев. Контрастные столкновения радужных красочных переливов мира мечты, свободы, радости труда и любви с мрачным колоритом теневых сторон действительности по мере становления творческой манеры О'Кейси превращаются в один из ее определяющих признаков. Но О'Кейси, детально выписывая бытовой фон, никогда не впадает в натуралистическое крохоборство. Образная символика, интенсивно насыщающая его произведения, присутствует и в его ремарках.

В сборнике острополюемических статей под названием «Летящая оса» (1937) О'Кейси дал бой сценическому натурализму. Он высмеял там фразеологию театральных обозревателей воскресных газет, избыточность излюбленных штампов: «верность жизни», «реальная действительность», «живые реалистические характеры», прикрывающих скудость мелкого бытописательства. О'Кейси показал, что этот так называемый «реализм» в тысяче и одной пьесе боялся настоящего, «широкого, как сама жизнь», реализма искусства. «Никогда вещи на сцене не будут такими, как в жизни: дерево не будет деревом, комната — комнатой, смерть — смертью. Реализм всеобъемлющ, как и жизнь, но он шире ее. Люди на сцене должны оставаться людьми сцены. Критики будут шокированы, если я скажу, что они похожи на портных, которые на художественной выставке рассматривают — все ли пуговицы на портрете пришиты на место».

Поэтическое мастерство О'Кейси, его языковое богатство общепризнано и на Западе. Но очень редко романтическое воодушевление, в свете которого реальные события жизни получают новую окраску, рассматривается как идейно-художественная особенность его творчества. Иногда поэтизация образов выдается за явление, чуждое реализму. «Дымка символических оттенков, в которой удивительным

образом смешаны самые грубые формы языка с лиризмом», застилает глаза некоторым буржуазным критикам.

Драматургия О'Кейси оказывается противопоставленной литературе социалистического реализма, в первую очередь «наивной демонстрации» пьес Горького и «дидактизму» Брехта. Социалистическому реализму в качестве неперменных черт приклеиваются сухость, рассудочность, прямолинейность. А коль скоро эти черты драматургии Шона О'Кейси не свойственны, его, оказывается, легко отторгнуть от передовой литературы мира и подвергнуть к литературе символизма.

Узость представлений о реализме как о требовании правдоподобия деталей вызывала резкие протесты О'Кейси. Этот протест породил плакатную символику цветных пятен, контрастных красок, необычайность сравнений.

Петух-Дэнди из одноименной комедии О'Кейси — дерзкая фантастическая птица, символ смелости и свободомыслия. Он сверкает черным гляncем оперения, вольно машет изумрудными крыльями, вызывая гордо несет свой ярко-красный гребень. В костюмах героев комедии, воплощающих радость и красоту жизни, как будто повторена яркая раскраска петуха — в зеленом с красным орнаментом женском платье, в кокарде из зеленых и красных лент, в шапочке, похожей на петушиный гребешок.

В пьесах О'Кейси о его родине к почерневшему солнцу Ирландии тянут свои побеги травы ее зеленых полей, разноцветные флаги юности поднимает ветер, который гасит мрачные, багровые языки пламени незугитских костров. Крики петуха и звонкое пение жаворонка в чистом небе заглушает заунывное бряцание церковных колоколов.

Финалы пьес О'Кейси рождены точным знанием законов сцены, пониманием возможностей, которые они предоставляют театру. Интереснейшие решения может подсказать постановщику символическая картина бурного потока разлившихся вод, смывающих с лица земли «пурпурный прах».

Военный завод, работающий на оборону Советской России в «Дубовых листьях и лаванде», предстает как воплощение романтической мечты о творческом труде на свободной земле. Осененные советским флагом детали станков видятся О'Кейси образами, близкими пробудившейся к жизни плодородной земле.

Высокоопоэтизированное созидание людских рук и животворящая сила природы неотделимы от образа Советского Союза.

О'Кейси вошел в мировую драматургию как создатель неповторимого образа женщины-матери — Юноны Бойл.

Горячо сочувствует Шон О'Кейси и другим героиням своих пьес. Порывы естественных чувств задушены в них буржуазными представлениями о благочестии и морали. Шейла в «Алых розах» не может быть подругой революционера, потому что не хочет вступить вместе с ним в «заревое пылающего костра». Цвет красного знамени, цвет крови народа, образ

смелой любви пугает ее. От Шейлы прямые связи тянутся к Фурун — одной из героинь «Костра епископа». Фурун в угоду богу отвернулась от любви, дала монашеский обет вечного целомудрия.

Для О'Кейси нет тяжелее преступления против законов природы, чем показное благочестие. За это Фурун и несет тяжкое наказание в пьесе.

В последних комедиях О'Кейси действуют и другие героини.

Это кокетливая Килин в «Костре епископа», вступающая против поповского ханжества и постылого, бессмысленного труда. Бунтующая Лорелин в «Петухе-Дэнди», бросающая вызов угрюмому владычеству торфа и креста. Озорная Бернадетта в «Барабанах отца Неда», образ которой слит в авторском воображении со свежим, благоухающим цветком. Эти девушки задорны, веселы, на них всегда яркие зеленые наряды, символизирующие пробуждение весны, приволье полей и лесов Ирландии, и драматург открыто любит их.

В героях драматургии О'Кейси живет вольнолюбие борцов за свободу народа. В комедиях «Петух-Дэнди», «Костер епископа», «Барабаны отца Неда» он воплощается в причудливых, полужантаслических образах.

Нелегка, но необыкновенно увлекательна задача режиссера и актера, которым придется искать воплощение театральных метафор в «Костре епископа». Перед этой задачей, по признанию зарубежных театроведов, встал в тупик театр Америки.

Некоторые трудности при постановке пьес О'Кейси вызовут и обилие подробностей «местного колорита», частных деталей ирландской действительности, особенности психологии, жизненного уклада, образа мыслей народа, литература и искусство которого еще недостаточно известны советским людям.

Но этот же «местный колорит» может в большой степени облегчить восприятие драматургии О'Кейси, когда дело коснется музыкальной стороны спектакля.

Мастерское использование О'Кейси песенных ритмов и хоровой метрики, стихотворных параллелизмов и диссонансных звучаний сообщает его пьесам особую напевность, определяет их стилистическое своеобразие. Но, кроме того, в пьесах О'Кейси вообще много песен и музыки, все издания пьес сопровождаются текстами нот. Начиная с «Алых роз» в этих приложениях появляется все больше народных мелодий. Авторам американской инсценировки романов о днях его юности «Я стучусь в дверь» и «На пороге» О'Кейси прислал магнитофонную пленку, куда он сам напел подлинные ирландские песни.

Поиски верных сценических соотношений между трагическим и комическим, стремительные переходы от веселой буффонады к горечи и гневу, характерные для драм О'Кейси, дают возможность интересных сценических решений.

Богатство драматургии О'Кейси еще ждет своего первооткрывателя, и в первую очередь к нему должны обратиться мастера советского театра.

Новый
музыка
театр
Венгрия

Будапешт
только у
лами. Из
менитая
некоторые
Однако,
лодии Лега
совершенно
традициях
последние
димность со
можно бы
ми героями
менному.
В послед
попыток об

—



Новый
музыкальный
театр
Венгрии

Будапештский театр оперетты знают и любят не только у нас в стране, но и далеко за ее пределами. Из года в год собирают полные залы знаменитая «Королева чардаша», «Ярмарка невест», некоторые оперетты современных композиторов.

Однако, как ни очаровательны легкокрылые мелодии Легара и Кальмана, Якоби и Хуски, как ни совершенно мастерство актеров, воспитанных на традициях венгерской классической оперетты, в последние годы мы все сильнее ощущаем необходимость создания музыкального театра, в котором можно было бы увидеть спектакль с современными героями, чувствующими и думающими по-современному.

В последние годы в Венгрии делалось немало попыток обновить классическую оперетту. Однако

сюжеты и весь ее строй не всегда поддавались модернизации. Ритмы старой польки, канкана не могли выразить чувства человека, живущего в век спутников, атомной энергии и кибернетики.

Означает ли это, что мы должны отречься от традиций и на их развалинах строить новый театр? Конечно, нет. У оперетты немало приверженцев и поклонников. Оставалось одно: продолжать играть «Королеву чардаша» и одновременно искать новые пути развития музыкального театра. Так возник театр имени Петефи.

Насколько правильным оказалось это решение — сохраняя ценности, доставшиеся по наследству, работать над созданием нового жанра, — показал нынешний театальный сезон. Театр имени Петефи и Театр оперетты были объединены по административной линии, однако художественное руководство у каждого осталось свое. Коллективы обоих театров помогали друг другу. При этом они несколько не дублировали один другого. Художественный руководитель театра имени Петефи Миклош Синетар, говоря о программе нового театра, подчеркнул, что он будет ставить не музыкальные комедии, а драматические произведения, в которые музыка входит как составная часть, важная, но не основная.

Успех первой постановки театра имени Петефи — «Оперы нищих» Брехта — превзошел все ожидания. Новый театр сразу завоевал популярность, приобрел многочисленных друзей и поклонников. Для многих это было неожиданностью. «Опера нищих» давно известна в Венгрии, но все постановки ее неизменно заканчивались провалом. Успех спектакля означал, что венгерская публика созрела для того, чтобы воспринимать со сцены произведения Брехта. И в самом деле, вскоре в Венгрии были поставлены многие пьесы Брехта, имевшие большой успех у зрителей.

Следующая работа театра — «Радужный холм», принадлежащая к жанру так называемого «мюзикл», очень популярному на Западе, — принесла театру разочарование. Хотя выдержанная в джазовых традициях музыка понравилась зрителям, наивный сюжет «Холма» мало чем отличался от надоевших шаблонов классической оперетты. Зато удачным оказался другой спектакль — «Три ночи любви», коллективная работа драматурга Миклоша Хубаи, поэта Иштвана Ваш и очень талантливого композитора Дьердя Ранки. Результатом их сотрудничества явилось рождение, по существу, нового музыкального спектакля, который авторы назвали «музыкальной драмой».

Герой спектакля — поэт-антифашист — спасается от преследующих его нацистов. История трех ночей из его жизни, рассказанная средствами музыкального театра, рисует трагическую эпоху в жизни венгерского народа.

Театр имени Петефи показал зрителям много спектаклей: инсценировку романа известного венгерского писателя М. Йокаи «Бедные богачи», мольеровского «Мнимого больного» (к нему была написана специальная музыка), современную венгерскую драму «Омут», музыкальную комедию венгерского драматурга Ференца Мольнара «Стеклянный башмачок»...

Успехи, неудачи, множество нерешенных проблем... И при всем том какой он интересный, этот театр имени Петефи!

Лайош Ленкеи



Вера Шенни и Иштван Холл в «Стеклянном башмачке» Ф. Мольнара в будапештском театре имени Петефи

«Мир»

В

Марселе,

Париже,

Страсбурге

В дни, когда на улицах французских городов рвались пластические бомбы, а Париж хоронил погибших во время демонстрации против ОАС, на афишах театров появилось новое название — «Мир».

Почти одновременно его прочли любители театра в Париже, Марселе, Страсбурге. Так в репертуар французских театров вошла одна из самых древних и вместе с тем одна из самых актуальных пьес — комедия Аристофана о войне и мире. Античный поэт поднимает в ней голос против поджигателей войны: тех, кто угрожал миру двадцать четыре века назад, и тех, кто угрожает ему сегодня.

Поясняя, почему три театра одновременно заинтересовались этой комедией, Робер Жинью — руководитель Восточного драматического центра (Страсбург) — говорит: «Мир — самая неотложная из стоящих перед нами сегодня проблем».

Работая над постановкой античной комедии, три режиссера в трех разных городах ставили одну задачу: сделать спектакль современным, не утратить в то же время верности духу Аристофана. Однако к общей цели они шли разными путями.

Режиссер Марсельского театра Котидьен Мишель Фонтен сделал собственный вариант перевода «Мира». Рассказывая о событиях прошлого, он вначале всячески подчеркивал их параллель с современностью. Однако скоро понял, что проводить параллели должен не театр, а зритель. И тогда к

пост
тез
мена
рошо
сказ
крети
спект
вооб
Так
шени
зульт
такл
рифел
во вр
с сам
наетс
не и
изряд
спекта
к их
назад
Инок
Жинью
бража
назем
чим, т
неправ
вращая
Спек
ся в
точност
резкост
телям,
медия.
Совсе
принял
мистиче
Витезом
историч
95 проц
Аристоф
час ник
ных сп
нужно н
вать пь
близкие
чтобы ка
телях во
ленное



постановке был принят текст Антуана Витеза. Витез исходил из положения, что людям во все времена было свойственно стремление к миру. «Нехорошо, если пьеса будет восприниматься как рассказ об одной определенной войне. Излишняя конкретизация может только помешать. Речь в нашем спектакле идет не только о войне в Алжире, но и вообще о войнах», — говорит он.

Так как, по мнению Фонтена, собственное отношение к явлениям может возникнуть лишь в результате знакомства с ними, он показывает в спектакле Грецию V века до нашей эры и устами Корифея рассказывает о том, что происходило здесь во время Пелопонесских войн, знакомит зрителей с самим Аристофаном. Только после этого начинается действие пьесы, своего рода притча о войне и мире, разыгрываемая древними греками в изрядно модернизированных костюмах. В конце спектакля Тригей обращается к зрителям, взывая к их гражданской совести, так же, как 2383 года назад взывал к жителям Афин сам Аристофан.

Иной вариант постановки предложил Робер Жиньу. Он отказался от второй части пьесы, изображающей празднество в честь возвращения Мира на землю. Режиссер мотивирует это, между прочим, тем, что последние сцены комедии слишком неправдоподобны и их трудно поставить, не превращая просто в дивертисмент.

Спектакль в постановке Жиньу тоже развивается в аристофановской Греции. Эта историческая точность, по мнению режиссера, оправдывает и ту резкость, с которой актеры преподают урок зрителям, и те вольности, которыми пересыпана комедия.

Совсем другим путем пошел Жан Вилар. Он не принял трактовки Жиньу, считая ее слишком пессимистической, и, хотя во многом был согласен с Витезом, не счел нужным соблюдать в спектакле историческую точность. По его словам, история на 95 процентов изгнана из спектакля TNP. То, что Аристофан говорил об афинских правителях, сейчас никому не интересно, кроме нескольких ученых специалистов. Поэтому — утверждает Вилар — нужно не столько переводить, сколько пересказывать пьесу, находя в современной жизни явления, близкие тем, о которых говорил Аристофан. Надо, чтобы каждый раз, когда речь заходит о поджигателях войны, перед зрителями возникало определенное имя, звучал знакомый голос. Надо, что

бы каждый раз, когда Аристофан бросает возмущенную реплику в лицо своим современникам, робким и неспособным сопротивляться злу, зритель, сидящий в театре, понимал: это относится к нему — он ответствен за трагическое положение, в котором оказалась родина.

«Надо разбудить тех, кто сидит и ждет», — говорит Вилар. Поэтому в TNP пьеса Аристофана идет в современных костюмах и герои говорят современным языком. Чтобы создать свой вариант текста, Вилар работал над несколькими переводами — ни один из существующих не удовлетворял его. Работая над текстом, Вилар стремился сохранить резкость и едкий сарказм, равно как и вольность выражений, свойственные Аристофану.

Спектакль TNP по-разному оценен критикой. Одних смутило слишком современное звучание спектакля. Другие считают, что его отличает искренность и гражданское мужество. Как сказал критик «Леттр Франсэз», — Вилар еще раз показал себя честным человеком!

Е. С.

Пьесы, которые заставляют думать

На подмостках английских театров все чаще появляются пьесы, полные раздумий о современной жизни. Лишенный красоты быт общественных «низов» и городских задворков энергично вторгается на сцену. Но и в пьесах, главная роль в которых отводится интеллигенции или представителям буржуазных кругов, нет той бездумности и довольства жизнью, которые позволяют облечь сюжет в обтекаемую форму развлекательного зрелища. Чудаковатые отщепенцы в «Привратнике» Пинтера, недавняя школьница во «Вкусе меда» Делани, общественная деятельница в пьесе Дорис Лессинг «Каждый опустошен по-своему» — всех их роднит внутреннее беспокойство, сознание неустроенности, духовного разлада.

К своим раздумьям молодые английские драматурги хотят приобщить и зрителей. Перебирая лондонские премьеры последних месяцев, нельзя не обратить внимание на то, что в разных театрах почти одновременно появился ряд «серьезных» пьес, заставляющих думать.

Новую пьесу Джайльса Купера «Все в саду», поставленную на сцене Артс-театр, отличает острый антибуржуазный характер. Это своего рода проек-



«Мир» в TNP. Рисунок Гарсия

ция в 60-е годы «Профессии миссис Уоррен». Но если героиню пьесы Шоу толкает на сомнительный путь бедность, то героиню Купера не оправдывает даже это. Автор обрушивается на вполне осознанного врага — собственность — предел вожделий мещанина, собственность, растлевающую душу.

Бернард и Дженни Эктон — вполне респектабельная молодая чета. Но супруги одержимы жаждой денег. Нет, они не предаются безрассудным мечтам о миллионах. Их вполне устроил бы скромный, но солидный достаток, позволяющий отдать сына в фешенебельную школу, купить электрическую газонокосилку. И вот оказывается, что Дженни без особенного труда может «заработать» эти деньги. Достаточно принять предложение мисс Пимош, содержательницы весьма изысканного дома свиданий, посещаемого только «настоящими джентльменами». Проходит немного времени, и Бернард с гордостью демонстрирует соседям новую газонокосилку.

Проблеме социального неравенства посвящена новая пьеса Арнольда Уэскера «Картофель ко всем блюдам», поставленная в Роял корт театр.

Беспросветная жизнь трудящихся — давняя тема Уэскера. В «Корнях» и «Кухне» — пьесах, получивших широкую популярность в Англии, он восставал против серого, однообразного существования простых людей, против того, что кино, радио и телевидение глушат духовные запросы масс. В новой пьесе Уэскер тоже касается этой темы, но в ином ракурсе. Он говорит о власти как о средстве принуждения, показывает фиаско мнимого бунтаря, быстро отказавшегося от своего весьма осторожного бунтарства.

Действие пьесы происходит на военно-воздушной базе в Англии. Офицеры и унтер-офицеры — тупые солдафоны, делают все, чтобы подавить у рядовых опасное, с их точки зрения, желание думать. По меткому выражению театрального критика Мервина Джонса, они исходят из предпосылки, что тем, кто правит, нет необходимости думать, а тех, кем правят, этого права надо попросту лишить. Один из героев пьесы, Пин Томпсон — сын генерала — приходит на базу рядовым. В его уста Уэскер вкладывает многие из своих собственных мыслей. Со злой язвительностью говорит Томпсон об унылой, однообразной жизни, символом которой он считает фразу «Картофель ко всем блюдам», вычитанную в меню дешевого ресторанчика. Он призывает солдат к поступкам, которые командование расценивает как неповиновение.

Но скоро Уэскер развенчивает Томпсона, которого поначалу можно было принять за вожжа обиженных. Он оказывается всего лишь сыном богатого папаша, игравшим в радикала. В финале пьесы он появляется в парадном мундире, и выясняется, что он скрывал свое офицерское звание.

Своеобразным показателем и признанием политической остроты новой пьесы Уэскера служит уже то обстоятельство, что консервативно настроенные критики встретили ее в штыки.

Пьеса Виктора Джонса «Бурное веселье епископа Солла», поставленная в театре Юнити, — остроумная и злая антивоенная сатира. Правительство, придя к выводу, что дефицит в государстве принимает катастрофический характер, решает первым начать ядерную войну. Чтобы подготовить народ к этому весьма серьезному шагу, создается пост министра морали. Деятельность епископа Солла, наз-

наченного министром, дает возможность автору нарисовать несколько острых сатирических картин, зло высмеивающих современную Англию. Особенно язвительно звучит сцена, когда епископ благословляет водородную бомбу или когда американцы берут штурмом Альбертхолл, последний оплот англичан.

Спектакль, поставленный Биллом Китингом, — безусловный успех театра Юнити. Он — новое свидетельство роста антивоенных настроений в английском театре.

Н. Лосева

Любимый

драматург

норвежских

детей

Театральные события Норвегии редко вызывают интерес за пределами страны. Но есть в норвежском театре имя, которое известно во всей Европе, по крайней мере одной категории зрителей — детям. Это имя Торбьерна Эгнера. Его пьеса «Люди и разбойники Кардамона» поставлена кроме Осло в Стокгольме, Хельсинки, Копенгагене, Лондоне, Рейкьявике, Гётеборге, Берлине, Праге и других городах. В самой же Норвегии Торбьерн Эгнер — одно из самых популярных имен. При одном упоминании о нем загораются глаза детей, а на лицах взрослых появляется теплая улыбка.

Одаренность Эгнера многогранна. Он признан лучшим норвежским писателем и драматургом для детей, по всей стране ребята зачитываются его книжками, выстаивают длинные очереди, чтобы попасть на его спектакли, в то же время Эгнер — талантливый художник, который сам иллюстрирует свои книги и оформляет свои спектакли; он также сочиняет музыку к своим стихам и пьесам.

Творчество Эгнера противостоит потоку жестокой, антигуманистической «детской» литературы, наводняющей Запад. Тлетворного влияния этой американизированной продукции не избежала и Норвегия, и в этих условиях популярность Эгнера не только понятна, но и имеет большое значение в борьбе прогрессивных сил за здоровую духовную пищу для детей и юношества. С другой стороны, Эгнер в своих художественных поисках развивает традиции великих сказочников Скандинавии — Андерсена, Асбьернсена и других.

Мировую известность принесла Торбьерну Эгнеру его последняя пьеса — «Люди и разбойники Кардамона». Любопытный норвежец становится ребенком, когда вспоминает об этом спектакле, и можно услышать такое признание: «Спектакль-то детский, пускают на него прежде всего детей, но нам тоже очень хотелось его посмотреть»,

вот мы и проходили — трое взрослых с одним ребенком». В Норвежском национальном театре в Осло, где в постановке режиссера Эрна Ординга заняты такие видные актеры, как Арне Банг-Хансен, Ролф Санд, Кари Сюидбю, Одд Борг и другие, пьеса прошла за два года более ста раз, что для Норвегии является абсолютным рекордом.

Кардамон — это вымышленный небольшой городок (впрочем, быт его настолько напоминает жизнь маленьких городов Норвегии, что вымышленным является, в сущности, только название), где размеренную и в общем скучноватую жизнь мирных обитателей нарушает наличие поблизости трех «ужасных» разбойников — Каспера, Еспера и Юнатана. Разбойники живут в заброшенном домике, и у них там страшная грязь и беспорядок, потому что убирать, готовить обед они не хотят, а предпочитают добывать себе пищу во время ночных набегов в город. Конечно, мэр города мог бы арестовать этих воришек, но сделать это ему не под силу, так как в доме у них вместо домашней кошки живет... лев. Правда, он тоже лентяй и весь день валяется в постели, но все-таки лев есть лев, и никто не решается приблизиться к этому страшному дому.

Между тем в самом Кардамоне тоже немало беспорядка — так считает тетя Софи, громогласная и решительная «командирша».

Не исключено, что тетя Софи навела бы порядок в Кардамоне, но внезапно ее... похищают разбойники. Им надоело сидеть в неубранном доме и без обеда, и они решили стащить себе в городе хозяйку.

Ночью тетю Софи похищают вместе с гамаком, в котором она спит. Проснувшись в стане разбойников, тетя Софи ничуть не растерялась, а пришла в негодование от беспорядка и грязи. И вместо того чтобы обслуживать разбойников, начала прибирать их к рукам. В конце концов измученные разбойники решают «стащить» ее обратно и ночью относят тетю Софи в город.

Проходит несколько дней. И вот в доме разбойников снова нет обеда, лев слопал носки и подвязки, откусил кусочек пальца у толстяка Юнатана, и все четверо воют от голода. Приходится снова



Торбьерн Эгнер со своими героями

идти на разбой — в город за провизией. Однако друзья — уже не те, какими были. И в финале, после многих веселых и драматических событий, Каспер, Еспер и Юнатан становятся образцовыми жителями Кардамона. Дело, впрочем, не в нехитрой морали этой забавной пьесы, а в ее очаровательном юморе, в массе остроумных деталей, метких характеристик, благодаря которым персонажи сказки Торбьерна Эгнера, можно сказать, укоренились в быту норвежцев.

Именно народность пьесы Эгнера привела к тому, что его литературный успех стал в то же время примечательным успехом театров, поставивших «Людей и разбойников Кардамона».

В. Якуб

Театр

Тоона

VI

В

Брюсселе

Брюссель — богатый город. На его съестных рынках царит изобилие: сочатся кровью мясные туши, груды зелени и овощей лежат на земле во всей своей первобытной свежести; роса сельской Бельгии, словно благодать, еще блестит на них по утрам. Витрины брюссельских универмагов сверкают; красивые, добрые феи стоят за прилавком и предлагают товары.

В городском парке бегают здоровые, смеющиеся дети. На скамейках, опрокинувшись друг в друга, как небо в водоем, сидят влюбленные. Пожилые дамы и господа водят по дорожкам пуделей самой разнообразной стрижки: есть пудели-львы, пудели-обезьяны, пудели-овцы; и есть уже совсем неземные формы, как бы с другой планеты. Улыбаются господа и дамы, улыбаются (или это только кажется?) даже пудели...

И, наконец, как символ всего этого благополучия и благожелательства — «Манекен-писс»: на бойком перекрестке, в глубине каменной ниши стоит этот мальчик-фонтан; на лице его сияет улыбка, струйка воды вылетает из его мраморного тельца и падает в резервуар. Его одевают в разные одежды: сегодня он в латах, завтра он — паж, послезавтра — идилический пастушок. К нему, словно на поклон, подъезжают автобусы, туристы снимают его в разных ракурсах, заходят в крошечные лавчонки и покупают сувениры с его изображением: «Писс» — перочинный ножик, «Писс» — открыватель консервов и уже совсем фривольный, «Писс» — штопор. Ходишь по Брюсселю — и кажется, что ты попал в кукольный театр, в сказку со счастливым концом. Только внимательный глаз может заметить, что этот «счастливый конец» не для всех: что и здесь бывают крушения поездов, обвалы в шахтах, стачки, безработные, запросы в парламенте. Ходишь по Брюсселю — и нет-нет, да и вспомнишь: где-то, за синей далью морей, есть бельгийское Конго, страна-донор, прикованная к телу Бельгии цепями колониализма; это ее соками наливается и цветет богатый город Брюссель. Но не будем излишне внимательны к теневым сторонам Брюсселя: мы его гости — будем благопристойны...

Театр марионеток Тоона VI помещается в подвале.

Здесь нет зазывал ночного Брюсселя: тех самых, что, едва зажгутся огни, встают как на вахту у входов в подвальные бары, кабаре, игорные, танцевальные залы и хриплыми голосами заманивают прохожих в свои подземные царства... Здесь нет даже вывески.

В подвале сыро, холодно и пахнет предбанни-

ком. В «зрительном зале» несколько рядов простых деревянных скамеек; в настоящий момент здесь только мы, почетные гости Тоона: актеры советского театра кукол, или, как нас кратко именуют в Брюсселе, «Образцов-Ансамбль». Впрочем, небольшая группа взрослых и маленьких жителей Брюсселя все же просочилась вместе с нами в подвал. На стене висит объявление-анонс: «Представление о Рождестве Христовом». Но сейчас нам показывают не средневековую мистерию, не евангельский миф, а некую лихую авантюрную пьесу о похождениях кавалера Пардайона.. Кто он, этот бравый кавалер Пардайдон? Откуда пришел этот чародей шпаги во вторую половину XX века? Породил ли его старик Дюма? Или прославленный автор «Хромого беса» — Лесажа? Оба писали для парижских кукольных балаганов. Но выяснить точные литературные источники этой вещи нам не удалось: в репертуаре Тоона около 50 названий — тут не до авторов! Возможно, корни Пардайона уходят в почву рыцарских романов средневековья... На сцене — обычная конструкция театра марионеток, знакомая нам по истории русского народного театра. Но одна незнакомая деталь бросается в глаза: небольшое застекленное окошечко; образно говоря, через него можно заглянуть в глубь веков... Когда-то за ним сидел Тоон I; но кукольные Европы, как короли, наследовали царства кукол, ремесло передавалось из рода в род, — и вот сейчас в этом окошке мы видим круглую, лысеющую голову Тоона VI. Он читает текст за всех персонажей, включая и женские; остальные актеры безмолвны, на их обязанности — только кукловодство.

Настоящая фамилия его — Веллеман, очевидно, фламандского происхождения; он унаследовал свое царство кукол по боковой линии. Но он свято хранит традиции своего «королевского рода». Его театру 100 лет, но по традициям своим он гораздо старше; это хорошо законсервированное народное зрелище старого Брюсселя — до сих пор здесь играют спектакли на жаргоне данного городского района. Только одну уступку времени сделал Тоон VI: он взял в руки микрофон — и окошечко Тоона I застеклилось... Но какое живое, яркое пламя разгорелось в сыром подвале. Оно пробилось из глубины веков, но грело и обжигало всех: с первых же реплик стали раздаваться взрывы смеха — это смеялись дети и взрослые бельгийцы; очевидно, городской жаргон старого Брюсселя выдержал испытание временем. Не прошло и нескольких минут, как к бельгийцам присоединяемся и мы, русские; переводчики не успевают переводить искрометные «диалоги» Тоона; но действие развивается динамично, драматургические коллизии прозрачны; и вот, оставаясь по ту сторону «языкового барьера», мы начинаем каким-то чудесным образом понимать, а порой даже предчувствовать очередную шутку, иронию, взрыв темперамента... Правда, помогало и то, что одновременно с действием мы видели в окошечко мимику и артикуляцию чтеца-Тоона...

Мосьё Пардайдон добивается благосклонности некоей мадмуазель, дочери знатного Монсиньора; в этом ему помогает и сам Монсиньор, который не прочь избавиться от своей засидевшейся в невестах дочери;

— Ты будешь жить во дворце, — кричит восхищенный папаша.

— Какого черта, у меня мансарда,— восклицает Пардайон.

— Ах, мансарда, тем лучше,— кричит Монсиньор,— с милым и в шалаше рай. (Уж таков темперамент, что здесь не говорят, а кричат и восклицают.) Разумеется, появляются соперники, и начинаются жаркие схватки, погони, западни и ловушки; число соперников возрастает, они объединяются все против Пардайона и Монсиньора; сверкают шпаги, погоня и снова шпаги. Декорации в виде фанерных, покрытых живописью щитов меняются по свистку — Тоон VI едва успевает вытереть большим носовым платком свою лысеющую голову...

Я не вполне уверен, что правильно определил характеры и взаимоотношения и расставил акценты; впрочем, это и не так важно: важно было ощущение подлинности, народности этого зрелища. Марионетки Тоона VI приблизительно в полчеловеческого роста; управляются эти кукольные гиганты достаточно примитивно, но фехтуют они великолепно, с документальной достоверностью. Знатки фехтовального дела наверняка назвали бы здесь ряд известных приемов, и это естественно: зрители первых Тоонов не простили бы ошибки — искусство фехтования было у них в крови.

Пародийно-гротесковые моменты боя несколько не мешали его правдоподобию; особенно эффектным в этом смысле был финальный удар, звонкий, как пощечина, от которого злодеи валились, словно частокол от порывов ураганного ветра...

Разумеется, так водить кукол и управлять ими могли только сильные мужские руки; и мы видели их, полные напряжения и экспрессии, они появлялись из-за боковых кулис в моменты жарких схваток: появлялись откровенно и дерзко. Сейчас мы бы назвали это смелой театральной условностью, обнажением приема; тогда это, очевидно, вызывалось необходимостью, но результат одинаков — эти руки кукловодов, участвующие в батальных кукольных сценах, придавали последним особую выразительность. Мы аплодируем, и на авансцену выходит группа здоровых парней во главе с папашей Тооном... Вот чьи руки владели шпагами Пардайона и его соперников! Большинство из этих парней — заводские рабочие; к кукольному театру они прирастились с детства, задолго до того, как надели рабочие блузы. Это полупрофессионалы-полулюбители, их любовь к искусству бескорыстна — об этом свидетельствует бедственное положение театра в убогом подвале, со слезящимися стенами...

Когда мы выходим из подвала, на Брюссель уже опускаются сумерки. Город начинает вращать и подмигивать огненными очами реклам. Респектабельные брюссельцы сидят за столиками, вынесенными на тротуары, пьют пиво, коктейли, «мартини» и кока-колу. А в боковых улочках и переулках уже слышатся хриплые голоса зазывал ночного, подземного Брюсселя. На сверкающие витрины ширпотреба опускаются железные шторы; и одна за другой зажигаются «витрины с живым товаром»: в них за кисейными занавесками, подсвеченными красным неоновым светом, сидят женщины, курят, читают книжки — и делают знаки проходящим мужчинам. И кажется: все это не настоящее, кукольное и уже давно как бы опрокинуто в прошлое... А настоящее, человеческое, было там, на кукольной сцене Тоона VI.

Е. Сперанский
Брюссель—Москва, 1962.

Мария Каллас

в «Медее»

Керубини



Мария Каллас — Медea

Античный миф о Медее привлек внимание современного театра.

Жан Ануйль написал драму «Медея». Трагедию Еврипида поставил Николай Охлопков. Идет на многих оперных сценах мира «Медея» Луиджи Керубини.

Керубини, итальянец, на 28-м году жизни поселившийся в Париже, был крупнейшим композитором Великой французской революции, создателем гимнов и музыки для массовых празднеств. Его оперное творчество, в основе которого лежали остродраматические сюжеты, созвучные времени, в музыкальном отношении включало — подобно живописи его современника Давида — разнородные элементы: рассудочную строгость классицизма и бурную, почти натуралистическую экспрессию.

«Медея», написанная Керубини в 1797 году, в эпоху Директории, отличалась от «опер спасения» — где злодей тиран, угрожавший смертью свободолюбивому герою, в конце концов оказывался побежденным — не только своим сюжетом, но и тем, что драматизм героических поступков сменился драматизмом душевных переживаний. Опера Керубини несла в себе отголоски времени, укор тем, кто забыл недавние революционные идеалы.

Законченное художественное выражение грандиозная эпоха Керубини получила позднее — в музыке Бетховена, а затем — романтиков.

Подобно многим предшественникам больших художественных явлений, казалось, был забыт и Керубини.

Но вот почти десять лет назад Мария Каллас обратилась к его опере. С тех пор она спела партию Медеи на оперных сценах обоих континентов. В сезон 1961/62 года певица снова исполнила ее на Миланской сцене.

Каллас представила трагедию женщины, чье духовное богатство не понято и не оценено. Ее страсть, нежность, самоотверженность и чувство собственного достоинства — все это не нужно спокойно-рассчетливому Язону и прозаическому Креонту. Отвергнутая, она дает волю воинственной жестокости.

Неистовство страстей, свойственное музыке Керубини, Мария Каллас довела до современного драматического накала, а классицистскую соразмерность заменила тонким интеллектуализмом.

Столь длительный успех оперы, давным-давно сошедшей с репертуара, написанной композитором, имя которого почти неизвестно в живом исполнении, имеет, конечно, веские причины.

Мария Каллас сделала «Медею» созвучной важнейшим проблемам, волнующим сегодня западных художников: в ее исполнении сказалось неприятие духовной опустошенности современного буржуазного общества.

Г. Троицкая



Главный редактор Вл. ПИМЕНОВ

Редакционная коллегия: О. ДЗЮБИНСКАЯ, М. КНЕБЕЛЬ, Н. КРЫМОВА,

П. МАРКОВ, Б. РОСТОЦКИЙ, Ю. РЫБАКОВ (зам. главного редактора),

А. СОФРОНОВ, Г. ТОВСТОНОГОВ, Е. ХОЛОДОВ, А. ШТЕИН

Адрес редакции: Кузнецкий мост, 9/10. Телефоны: К 4-93-93, Б 1-11-63.

Художественный редактор В. Федеров.

Технический редактор М. Коробова.

Рукописи не возвращаются.

Сдано в производство 31/VIII 1962 г.	A09636	Подписано к печати 17/X 1962 г.
Уч.-изд. л. 24,06	Объем 12 п. л.	Формат 84×108 ¹ / ₁₆
	Тираж 21.450 экз.	Цена 1 руб.
		Заказ 619

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза, Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.

**ВЫПИСЫВАЙТЕ
НА 1963 ГОД
ежемесячный журнал
„КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ РАБОТА“**

*Орган Министерства культуры
РСФСР*

24-й год издания

В ЖУРНАЛЕ ВЫ НАЙДЕТЕ:

РАССКАЗЫ о новом в культурной жизни в городах и селах нашей страны,
о замечательных людях — творцах этого нового;

СОВЕТЫ МАСТЕРОВ КУЛЬТУРЫ организаторам культурного досуга, любителям книги, кино, пропагандистам науки и передового опыта, участникам художественной самодеятельности,

КОНСУЛЬТАЦИИ по оформлению клубов и наглядной агитации,

НОВИНКИ советской песни,

ЗЛОБОДНЕВНЫЙ РЕПЕРТУАР для самодеятельной эстрады,

НОВЫЕ ТАНЦЫ, игры, развлечения.

Журнал «Культурно-просветительная работа» — практическое пособие для работников и актива культурных учреждений.

Подписка принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественных распространителях печати на предприятиях, в учреждениях, учебных заведениях, колхозах и совхозах.

18 гайдак

ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР УРСР ім. Ів. ФРАНКА
Телефони: 5-93-73, 9-81-22, 3-84-80

ЮВІЛЕЙНА ВИСТАВА
ДО XX РОКОВИН
ВЕЛИКОЇ ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

Орєжівська вулиця, 11

ПРАВДА

