

5

TEATP

1963

Вл. Пименов — Идейное оружие должно быть в боевом порядке 3

ПРЕМЬЕРЫ

Ю. Юзовский — Всем сестрам по серьгам	14
Б. Ростоцкий — Серьезное через смешное	19
Н. Громов — Первая пьеса	22
<hr/>	
Т. Чеботаревская — В чем «истина страстей»?	25
В. Сечин — Поиски театра имени Мужики	32
Н. Шереметьевская — На новом поприще	37

Спор о спектакле

Н. Толченова — Прозрение	42
Павел Гольдштейн — Тревога совести	55
<hr/>	
Н. Смолицкая — Мотивы и перепевы	63
Сим. Дрейден — В. И. Ленин смотрит «Дядю Ваню»	73
Ф. Евсеев — Поговорим о дотации	82
Б. Алперс — Годы артистических странствий Станиславского	95

НОВЫЕ КНИГИ

И. Раевский — Вдохновенное творчество	114
Арк. Поляков — Красивый талант	115
А. Дубинская — В чем бессмертие актера?	116
Ю. Бахрушин — Давно пора	119

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ТЕАТР

Вл. Григорьев — Телевизионные мечтания	121
--	-----

ХРОНИКА

О судьбах рецензии * Люди России * Прозоров воюет! * Роль не в своем театре * Кручинина — Туфа Фазылова * Второй Всероссийский конкурс эстрады * Случай с конференсье Бруновым * Речь Ростислава Плятта * Два века студенческого театра	129
---	-----

ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

На сценах мира: Вьетнамский театр вчера и сегодня * Бразильский театр смотрит в будущее * Путь прогрессивного австралийского театра * Загадка без отгадки * Бальтер Керр об американском театре * Горьковская Ниловна в Гаване * Театральный фотограф в Венгрии	151
Флорин Торня — Караджале в «порядочном обществе»	164
<hr/>	
Валентин БЛИНОВ — Нищий. Драма в трех действиях	170

Вл. Пименов

ИДЕЙНОЕ ОРУЖИЕ ДОЛЖНО БЫТЬ В БОЕВОМ ПОРЯДКЕ

Я пишу эти строки, вернувшись из Кремля. Только что закончилась встреча руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. Пока статья придет к читателю, пройдет много дней, но волнение, без которого нельзя вспоминать об этой встрече, не уляжется. В обстановке полнейшего единодушия и взаимопонимания между партией и художественной интеллигенцией прошла эта встреча. Это единодушие в понимании задач литературы и искусства было наглядно ощутимо и в выступлении Л. Ф. Ильичева и в выступлениях деятелей советской культуры, гово-

ривших о духовной красоте нашего человека-труженика, о необходимости самой непримиримой борьбы с проявлениями буржуазной идеологии.

Встреча закончилась большой и яркой речью Н. С. Хрущева. От имени партии он обратился к деятелям советского культурного фронта с широкой и ясной программой дальнейшего развития искусства социалистического реализма. С большим уважением относясь к тому, что уже сделано нашими художниками на благо народа, Н. С. Хрущев говорил о новых огромных задачах, стоящих перед искусством в эпоху перехода к коммунистическому обще-

ству. При этом Н. С. Хрушев ни на секунду не терял из виду реальной жизни, которую отражает наше искусство, бурного коммунистического строительства, которое питает художественную интеллигенцию новыми темами и новыми образами.

Народность и партийность — вот главные отличительные черты искусства социалистического реализма, потому что его творит народ, потому что оно выступает от имени партии. Народность советского искусства — это его теснейшая связь с широкими трудящимися массами, правдивое отражение подвигов и чаяний народа, это его доступность людям труда, его подлинная, живая популярность. Открытая партийность, ясная тенденциозность — такова важнейшая особенность искусства победившего народа. Партийность нашего искусства — это его боевой наступательный дух, горячая политическая убежденность, активная пропаганда великих идей коммунизма.

Искусство эпохи строительства коммунизма должно воспеть человека труда, его героический трудовой подвиг, его высокую и чистую мораль, его светлую духовную красоту. Люди, для которых неразрывно личное и общественное, а труд — не только источник благополучия, но и радости, по праву должны прийти в нашу литературу и искусство. Запечатлеть богатый внутренний мир человека коммунистического сегодня, его высокий нравственный уровень и чувство коллективизма — это значит активно помогать партии в ее титанической борьбе за построение коммунизма в нашей стране. В коммунизме будут жить люди нынешних поколений, и поэтому наше искусство призвано воспитывать этих людей, развивать их политическое сознание.

Современность — вот живая жизнь и содержание искусства социалистического реализма. Правдиво говоря о нашей замечательной действительности, советские художники по существу говорят о величии народного характера, о борьбе и победах народа — строителя коммунизма. Есть ли большая честь для деятелей культуры, есть ли более почетный долг для мастеров социалистического реализма? А быть мастерами социалистического реализма — это значит никогда не терять ясной политической перспективы, понимания народной жизни как безостановочного революционного движения к коммунизму.

Справедливой и резкой критике подверглись в речи Н. С. Хрущева, в выступлениях Л. Ф. Ильичева и многих деятелей советского искусства те наши художники, которые в погоне за модой, за дешевой сенсацией свернули с дороги правдивого отображения действительности. Пусть таких художников немного, пусть их «творчество», рабски копирующее растленное западное искусство, обречено на непонимание народом, — о них необходимо говорить вовремя, с партийной откровенностью. Ошибки иных наших художников — не частность, не случайное заблуждение. Это отражение непримиримой борьбы двух идеологий, животворной идеологии коммунизма и человеконенавистнической буржуазной идеологии. Известно, какую бешеную антикоммунистическую пропаганду ведут сегодня империалисты, особенно в области идеологии, в области сознания. Не проходить мимо, не отмалчиваться, не скатываться на позиции добродушного либерализма, отвечать ударом на удар, активно наступать — вот серьезнейшие идейные задачи наших художников, боевых помощников партии. Необходимо решительно покончить с любыми проявлениями модернизма и абстракционизма, постоянно держать в идейной чистоте остро отточенным оружие искусства социалистического реализма.

Искусство строителей коммунизма — правдивое реалистическое искусство, говорящее правду о человеке и о действительности. Только на этом пути литература и искусство могут одержать свои настоящие победы, прийти к сердцам современников, стать их другом, воспитателем, надежным товарищем в борьбе.

Все, о чем говорилось в речи Н. С. Хрущева, в выступлениях Л. Ф. Ильичева и деятелей литературы и искусства, непосредственно относится к нашему советскому театру. Советский театр, так же как и советская литература, неразрывно связан с народом, в живой образной форме он создает правдивую летопись народной жизни. И те же стоят перед ним сегодня требования — выше поднять гражданскую роль театрального искусства, создать полнокровный образ нашего героического современника.

Современный советский театр полон живых сил и ярких талантов, плодотворных замыслов и чудесных свершений. Всему ми-

ру известны спектакли советского театра, где правдиво и ярко рассказано о нашей революционной действительности, о людях, построивших первое в мире государство свободных тружеников.

Каким же представляется нам в свете речи Н. С. Хрущева о неразрывной связи искусства с жизнью народа советский театр сегодня? Раздумывать над сегодняшним днем советского театра — это значит говорить о новых спектаклях и пьесах, о том, что показали наши театры в нынешнем театральном сезоне. И, еще конкретнее, мы будем говорить только о московской театральной афише, потому что в ней, словно в фокусе, собрано все, что радует и что огорчает нас в прошедшем сезоне. Она дает широкие возможности и для творческого разговора и для существенных обобщений.

...Сезон складывался обнадеживающе. Обещано было много спектаклей о сегодняшнем дне народа, среди авторов пьес значилось немало талантливой молодежи, в репертуаре намечали занять крупных актеров, собирались выпускать премьеры почти все наши крупные режиссеры, новые пьесы готовились передать театрам те драматурги, чьи произведения обычно решают идейный накал и художественный уровень сезона. Сейчас театральный сезон почти закончен. Какие же надежды сбылись, какие остались неоправданными?

Современности были посвящены спектакли: «Перед ужином» В. Розова в Центральном детском театре, «Палата» С. Алешина в Малом, «Черные птицы» Н. Погодина в театре имени Евг. Вахтангова, «Как поживаешь, парень?» В. Пановой и «Опасная тишина» А. Мишарина и А. Вейцлера в театре имени Вл. Маяковского, «Под одной из крыш» З. Аграненко в театре Советской Армии, «Первый встречный» Ю. Принцева в театре имени К. С. Станиславского, «Дневник женщины» К. Финна в театре имени А. С. Пушкина, «Вам 22, старики!» Э. Радзинского в театре имени Ленинского комсомола, «24 часа в сутки» О. Стукалова и «Гурий Львович Синичкин» М. Слободского, В. Дыховичного, Вл. Маса и М. Червинского в Театре сатиры, «Младший брат» И. Куприянова в театре имени Гоголя, «Дни нашей юности» В. Савченко в театре имени М. Н. Ермоловой, «Назначение» А. Володина в театре «Со-

временник», «Аргонавты» Ю. Эдлisa в Московском драматическом театре и некоторые другие. И хотя среди названий спектаклей на афише этого сезона не было новых пьес А. Корнейчука, А. Арбузова, А. Софронова, Л. Леонова, А. Штейна, А. Салынского, К. Симонова, хотя так долго ожидаемая театрами пьеса В. Катаева оказалась всего лишь развлекательным водевилем, — все же есть и о чем поговорить и о чем подумать.

Уже само по себе интересно, что мудрый талант Н. Погодина соседствует в этом сезоне с неокрепшими творческими головами молодых литераторов, что испытанная театральность В. Розова сменяется жестковатой хроникой З. Аграненко, а постоянное стремление В. Пановой к раскрытию глубин человеческой души органически уживается с открытым публицистическим пафосом драматургии К. Финна. Во всех этих спектаклях, охватывающих самые различные стороны современной действительности, мы знакомимся с героями наших дней. Перед зрителями прошла целая вереница людей молодых и зрелых, только что вступающих в жизнь и уже активно строящих коммунистическое общество, вереница разных характеров и разных судеб, соединенных любовью к Родине, ненавистью к обывательскому покою и мещанскому приспособленчеству.

И все же этот сезон не дал нам образа, имени, биографии сценического героя, который стал бы товарищем по борьбе и помощником в трудовых буднях, интересным собеседником и гражданским примером. Отчего это так? Почему до сих пор масштабы жизни во многих наших спектаклях все еще не совпадают с масштабами искусства, масштабы личности современника в действительности — с масштабами его характера на сцене?

Думается, не всегда верны и крупны те задачи, которые стоят перед героями наших спектаклей. Поэтому мельчают их натуры, никнут характеры, блекнут индивидуальности. Какую цель преследует, например, молодой парнишка Женя Заботкин из пьесы В. Пановой «Как поживаешь, парень?»? Познать большую, самостоятельную жизнь. Казалось бы, превосходная, всегда современная цель. Однако, если раньше университетами молодежи, приходившей в жизнь, были университеты бор-

бы за революцию на фронте и в труде, если молодые всегда определяли собой многие смелые и активные начинания, то сегодня в наших спектаклях удивительно сузился круг интересов молодежи. Исключительно этическая, моральная, нравственная сфера стала сферой их раздумий и действий. Несомненно такое ограниченное приращение духовных сил наших молодых героев обедняет большой и важный разговор о преемственности поколений.

Женя Заботкин В. Пановой, как и многие его молодые товарищи (Дмитрий Крымов из спектакля «Опасная тишина», Тим Кубасов из спектакля «Вам 22, старики!» и другие), жаждет справедливости и добра, доверия и человеческой искренности. Но как бы ни были хороши эти качества жизни и души человека, они лишь производное, частное от больших и важных проблем действительности — коммунистического отношения к труду, нового чувства коллективизма, интернациональной солидарности, революционной стойкости. Да разве перечислишь все те важнейшие жизненные проблемы, которые встают перед нашими писателями? А во многих пьесах и спектаклях последнего времени все одно и то же — молодежь хочет добра и не любит пышных слов. Мало этого для понимания истинной души молодых поколений, их гражданских стремлений, их неразрывности с поколениями отцов! Евгений Заботкин идет в жизнь, чтобы доказать ненужность моральных рецептов и недопустимость человеческой подлости в нашу эпоху. Маловато для молодого человека, полного сил и любви к своему народу! Немного больше хочет и другой молодой герой из спектакля этого же театра «Опасная тишина» — Дмитрий Крымов. Чтобы не разводил больше собственного садика кассир из местной сберкассы и чтобы дочь кассира ушла за ним, Крымовым, непременно на Север, где есть белые медведи и нет обывателей. Тоже незначительно, тоже узко. А вот студент Тим Кубасов из спектакля «Вам 22, старики!» считает, что учиться должны лишь люди фанатически влюбленные в свою науку. Что ж, правильно, но и только. Вероятно, эта же мысль могла прийти в голову любому здравомыслящему человеку любых годов. Здесь нет ни признаков современности, ни активной боевой позиции.

И так обстоит дело не только у начинающих — А. Мишарина и А. Вейцлера или Э. Радзинского. В своей пьесе «Дневник женщины» опытный писатель К. Финн тоже потребует от молодежи не многого — нельзя подводить товарища, надо быть честными, не кичиться высокими постами родителей. Верно, но как меркнут все эти элементарные добродетели перед теми огромными задачами, на которые нацеливает нашу молодежь партия, — задачи построения материальной и духовной базы коммунистического общества, борьбы за мир во всем мире, революционного преобразования природы. И хотя мечты иных наших героев бывают поистине космическими (то они хотят на Луну, то подай им белых слонов, то вдруг задумаются: а что там на Марсе), дела и свершения их удивительно мелки, утилитарны и не выходят за рамки самых обычных этических норм. Другие времена, иное общество, непохожие социальные условия, и все же хочется вспомнить пресловутую теорию «малых дел», нанесшую немалый вред революционной борьбе трудящихся. Отобрать у мелкого обывателя четыре вишневых дерева, наказать презрением сочинителя анонимных писем, объяснить неталантливому студенту, что учиться должны талантливые, — не похоже ли все это на высмеянные еще Чеховым «малые дела», закрывающие от глаз человека истинную жизнь с ее настоящей суровой борьбой. И потому, что такой частный характер имеют задачи, поставленные перед нашей молодежью, сама эта молодежь на сцене становится вялой, сентиментальной, слезливой, расслабленно-чувствительной. Походишь на один, другой, третий спектакль, и в ушах начинают звучать непрерывные стенания, горькие жалобы и трогательные вздохи молодых наших героев. Вздыхает и жалуется романтическая девица из спектакля «Опасная тишина» (актриса С. Немоляева). Что-то неопределенное бесконечно переживает Заботкин (артист Э. Марцевич), жалостливо беседуя со своим внутренним «я». От чего-то томится и кидается из стороны в сторону героиня спектакля «Аргонавты» (актриса Л. Богданова). Что с ними такое? Чем недовольны все эти молодые люди, о чем так горько скорбят, в то время как их жизненные прототипы переживают действительно сложные, драматические кон-

фликты, отдают свой досуг не нитью и вздохам, но реальным мечтам и глубоким раздумьям о будущем.

И вот что еще существенно. В нынешнем сезоне почти не было спектаклей, где бы участвовали молодые рабочие или колхозники. Их внутренний мир, как видно, показался нашим драматургам неинтересным, прямолинейным, лишенным духовной сложности. Однако о том, как интересен их мир зрителям, говорит хотя бы стойкий успех таких спектаклей, как «Иркутская история», «Стряпуха», «Ленинградский проспект». Правда, есть в спектакле «Аргонавты» эпизод, где действуют молодые рабочие, но это лишь фон для благородных терзаний главных героев, лишь веселая интермедия в серьезном действии, главное место в котором — геологам, врачам, учителям. Вот еще шофер («Как поживаешь, парень?») — это куда ни шло. Все же ездит с разными людьми, может и сам понабраться душевной сложности. А в остальном опять и опять молодые историки, инженеры, врачи, учителя, пусть хоть синоптики, но лишь бы могла прозвучать «интеллигентская сложность».

Не лучше подчас выглядят и люди старшего поколения в спектаклях минувшего сезона. Где уж там искать образцов для подражания, хорошо, если это хоть минимально честные люди, не воры и не стяжатели. В остальном взрослые в большинстве спектаклей — объекты задиристых нападков молодежи, которая обвиняет их во всех смертных грехах, во лжи и в очковтирательстве, в приспособленчестве и подхалимаже. Так и запомнились эти малоудачные представители старшего поколения из наших спектаклей. Здесь и собственник Афонин (артист С. Князев) из спектакля «Опасная тишина», и самовлюбленный бюрократ (артист П. Константинов) в спектакле «Палата», и тупой чинуша из «Аргонавтов» (артист А. Ширшов), и пустоголовый бюрократ из «Назначения» (артист Е. Евстигнеев). Есть в спектаклях минувшего сезона — менторы, докладчики, информаторы, люди, детально разъясняющие окружающим все, что давно и всем хорошо известно. Таков университетский шеф молодежи из спектакля «Вам 22, старики!» (артист В. Всеволодов), инженер Неделин из спектакля «Перед ужином» (артист М. Неймац), писатель Новиков — герой

«Палаты» (артист Б. Телегин). Этими людьми не увлечешься, они, как говорится, правильны, но словно забыли драматурги и актеры вдохнуть в них живую человеческую душу. Так и существует оболочка, форма без жизни, без огня, без сердца.

Порадовали, правда, зрителей артисты В. Доронин, сыгравший в спектакле «Палата» бывшего фронтовика Гончарова с истинным обаянием и гражданским темпераментом, Л. Скопина, сумевшая подняться в роли инженера Елизаветы Никандровны из спектакля «Дневник женщины» до существенных социальных обобщений, В. Гафт, передавший боевой, беспокойный характер одного из молодых героев спектакля «Аргонавты». Но и эти персонажи не смогли усилить идейного звучания сезона — и их поступки и раздумия не вобрали в себя поступков и раздумий наших замечательных современников. Актерские эти победы не вышли все же за рамки конкретного успеха того или иного спектакля. Сложный и многогранный образ человека, вернувшегося из несправедливого заключения, но не растерявшего веры в народ и партию, создал в спектакле «Черные птицы» М. Астангов. Но при всем уважении к духовным силам людей, с честью выдержавших тягчайшие испытания, вряд ли мы назовем именно этот образ современным примером для подражания.

Итак, уходящий театральный сезон не оставил достойного образа героя современности. Эта задача еще будет во весь рост стоять перед новым сезоном, создатели которого несомненно учтут ошибки и просчеты сегодняшнего дня нашего театра.

Но не только драматурги виновны в том, что сценический характер положительного героя все еще мельче характера реального нашего современника. Зачастую и театры, озабоченные погоней за модными новациями, за ультрасовременными средствами выразительности и броской формой, не уделяли достаточного внимания внутреннему миру нашего современника, отвлекались от главной задачи советского театрального искусства — изображения человека труда во всем размахе его смелых замыслов и свершений. А ведь тем и славен советский театр, тем и завоевал он мировое признание и мировой авторитет, что всегда нес людям революционную мысль человека, создавшего первое в мире свободное государ-

ство тружеников, искал и находил в характерах людей творческого труда живые отблески ленинского характера, ленинских стремлений. Нам ли, людям, стоящим на пороге коммунистического общества, ронять сегодня авторитет революционного искусства в рабской погоне за модным на Западе формотворчеством? Театр, чей хозяин буржуазия, и театр, чей хозяин народ, имеют перед собой принципиально разные задачи: или развратить вкусы людей, чтобы не дать им обратиться к живой политике, или, напротив, облагородить вкусы тружеников, поднять их сознание до высот государственного мышления, активного участия в политической жизни страны. И когда мы говорим сегодня о восстановлении ленинских норм демократии в жизни народа и партии, мы несомненно должны думать и о создании такого героя нашего времени, который вобрал бы в себя пламя ленинской мысли и мудрость ленинского сердца. Герои, говорящие и действующие со сцены, не могут и не должны быть только комментаторами событий, главное — перспектива новых свершений, горизонты новых открытий. Все усилия драматургов, режиссеров и актеров должны быть собраны воедино и направлены на решение самой важной и самой главной задачи — задачи создания живого и достоверного характера подлинного героя нашего времени.

Однако посмотрим, какие спектакли поставили в последнее время главные режиссеры, то есть самые интересные, самые крупные наши мастера, от творческих поисков которых во многом зависит лицо современного театра. Г. Товстоногов поставил «Горе от ума» А. С. Грибоедова, Е. Симонов — «Горе от ума», Ю. Завадский — «Бунт женщин» Назыма Хикмета и В. Комиссаржевского, Б. Равенских — «Романьолу» Л. Скварцины, А. Шатрин — «Субботу, воскресенье, понедельник» Эдуардо Де Филиппо и «Сотворившую чудо» У. Гибсона, Н. Охлопков — «Медею» Еврипида, Р. Симонов — «Живой труп» Л. Толстого, А. Плотников — «Наказание без мщения» Лопе де Вега. Исключение составляет лишь А. Гончаров, выпустивший спектакль о современности — «Аргонавты» Ю. Эддиса.

Кто же станет возражать против появления в репертуаре «Живого трупа» Л. Толстого? Отлично, что возрождена на нашей

сцене античная трагедия, что ставятся пьесы прогрессивных драматургов современного Запада. И все же, если бы главные режиссеры театра не уходили от решений больших задач современности в академические дали классики или «общечеловеческие» переживания маленьких людей, растерявшихся перед наступлением буржуазного мира, было бы намного полезнее для советского театрального искусства. Мы рады приветствовать дебют молодого Евгения Симонова на посту главного режиссера Малого театра — постановку бессмертной комедии Грибоедова «Горе от ума». Но были бы куда более рады и, думается, радовались бы вместе со зрителем, если бы Е. Симонов заявил о своих творческих стремлениях пьесой советского драматурга, если бы его гражданский пафос обратился на нынешние революционные поколения, на современную жизнь. Да и Г. Товстоногов немало творческих живых своих наблюдений большого художника мог бы вложить в решение современной темы, современного характера человека эпохи коммунистической стройки.

Дело в конце концов даже не в том, что бы Н. Охлопков или М. Кедров непременно и сейчас же ставили спектакли о современности, хотя, понятно, это было бы полезным вкладом в сегодняшний день нашего театрального искусства. Дело в том, что само отношение многих главных режиссеров к современной тематике как к тематике преходящей, само отношение в иных театрах к пьесам советских драматургов как к каждодневному средненькому бытию их театров, не может не сказываться на общем состоянии театрального дела. А ведь как ни потрясает зрительские сердца трагедия еврипидовской Медеи, как ни волнуют благородные монологи Чацкого, — главный интерес и для самих художников и для зрителей состоит в современной теме, в изображении современных характеров. Живая современная проблематика может стать школой воспитания поколений прежде всего.

Сегодняшний день — вот истинная сфера искусства. Современность — вот настоящая арена драматических конфликтов. Текущая жизнь — вот основной плацдарм столкновений страстей и революционных побед наших сценических героев. Только с приходом первой советской современной

пьесы определился решительный перелом в судьбах советского театрального искусства. Только с приходом первой современной, советской пьесы стало ясно, что период просветительства и академической пропаганды, период воспитания трудящихся масс на лучших образцах мировой классики органически перерастает в новый, куда более высокий этап — в разговор с современниками о современности. И не создай революционный народ своего театрального репертуара, театр не спасли бы никакие благородные начинания — ни постановки высокой классики, ни подражания античной трагедии, ни массовые зрелища на исторические сюжеты. Поэтому всякое забвение современной темы, всякое пренебрежение к писателю, говорящему об острейших вопросах дня, всякие рассуждения о губительности злободневности, якобы противоречащей истинной художественности, — вредны нашему театру, тормозят его развитие.

Мы вовсе не хотим сказать, что не нужна на сцене классика или не существенны постановки пьес зарубежных драматургов. Напротив, все это чрезвычайно важно в духовной жизни наших тружеников, чьи сердца всегда открыты навстречу прекрасному. Большого и серьезного разговора заслуживают спектакли классики и постановки пьес зарубежных писателей, нужно будет обстоятельно говорить о верности выбора той или иной западной пьесы. Нельзя, в частности, не обратить внимание на ничем не оправданное повальное увлечение театров такими боевиками, как «Двое на качелях», «Третья голова», «Опаленные жезлы». Но в этой статье мы хотим остановиться на главном в жизни советского театра — на современной теме, на образе героя — нашего современника.

Решить эту главную задачу можно, только понимая ее как зов сердца, как долг гражданина, как самую великую радость художника. Иногда забывается, что ведь и пьесы, называемые сегодня классикой, были когда-то самыми живыми, самыми боевыми страницами из великой книги современной им жизни народа. Будем ли мы сегодня отступать от изображения живой современности, тем более что наша современность — первая в мире современность, дающая гораздо больше сюжетов и характеров для воспевания, для подражания, чем объектов для обличения, для развенчания.

Советские художники гордятся своей действительностью, быть ее полпредами на советской сцене — почетная и увлекательная задача.

Однако даже и в решении общей для всех наших театральных деятелей темы современности наметились сегодня некоторые неверные тенденции, лихорадящие советское театральное искусство. Сразу же после XX съезда КПСС, рассказавшего народу горькую правду о культе личности и его тяжелых последствиях, начался весьма определенный отход наших драматургов и театральных деятелей от боевых гражданских позиций, от изображения человека труда. Это объясняли как бы реакцией на украшательство и фальшь иных произведений времен культа личности. Считалось, что литература и театр после XX съезда КПСС должны быть исключительно предоставлены личным переживаниям людей, перипетиям их сложных судеб, углубленному психологическому анализу и самоанализу. Однако мы считаем подобную позицию как раз не развитием завоеваний XX и XXII съездов КПСС, но известным отходом от этих завоеваний. Обличая злоупотребления эпохи культа личности, исторические съезды КПСС звали художников к еще более высокой гражданственности, к еще более яркому воспеванию тружеников коммунизма, к еще более активной пропаганде действенной общественной тематики. Искусство должно было по-настоящему правдиво раскрыть внутренний мир людей, которые построили социализм и самоотверженно строят коммунистическое общество, для которых правда о культе личности была не остановкой, не уничтожением прошлых побед, не зачеркиванием всего сделанного народом, а стимулом для новых трудовых подвигов, для нового понимания истинной коммунистической морали. Наше искусство должно было увлекательно рассказать о человеке современности, для которого личное не может существовать вне сферы общественного.

Но неверные тенденции — забвение высокой гражданской тематики — все еще дают себя знать сегодня и в нашей драматургии, и в театральной практике, и в критике, призванной направлять и воспитывать наших художников. Почти узаконенным стало в наших критических статьях деление драматургов как бы на две группы: тех, кто

якобы застрял на старомодных общественных проблемах, и тех, кто отказался от «связывающих талант» гражданских мотивов, взяв себе исключительную монополию на область тонких душевных движений и общечеловеческих, вечных категорий. Такое деление, поощряемое некоторыми критиками, отгороженными от задач реальной действительности, не приносит ничего, кроме вреда, создает нервную обстановку для работы, выводит целую группу литераторов как бы за рамки литературы. Это, мол, по денщики, газетчики, певцы переходящей злободневности. Их удел — короткая творческая жизнь, пересказывание газетных передовиц и перечисление производственных успехов. Как далеки все эти измышления от того боевого, настоящего успеха, который имеют подлинно художественные и вместе с тем актуальные, политически-страстные произведения.

Мелкая околотелературная возня, упорное разжигание нездорового соревнования между так называемым психологизмом и актуальностью (которые в настоящем большом искусстве не могут быть отдельно друг от друга), — все это не нормально, далеко от этических норм жизни нашего театра. Нельзя восторженно поддерживать одних художников за их «общечеловеческие» настроения и не замечать других, изображающих конкретный сегодняшний день. Стоит в произведениях, правящихся критикам, мелькнуть таланту, художественной победе, как восторгам и описаниям нет границ. Но если тень настоящей удачи блеснет в творчестве писателей, ими отрицаемых, — холодное равнодушное молчание. А ведь если бы внимательно, бережно были поддерживаемы ростки каждой художественной удачи в пьесах, где говорится о людях большого трудового подвига, — эти пьесы крепили бы и наливались жизненными силами, становились все изящнее по форме, все глубже в плане психологии. Любой, кто связан с издательским делом, отлично знает, как легко найти рецензента на спектакль, посвященный так называемой «общечеловеческой» проблематике, и как нелегко получить статью о спектакле, где действуют труженики нашего сегодня, где конфликты идут от реальной современной действительности труда и борьбы. Об этом необходимо сказать нашей критике прямо и честно как о неверной для советских журналистов по-

зиции, тормозящей решение главной задачи советского театрального искусства.

Хочется сказать и теоретикам, ученым из Института истории искусств при Министерстве культуры СССР, что теория — это не обязательно теория критического реализма или формирующегося социалистического искусства 20-х годов. Ясно, что важнейшая задача современных теоретиков театрального искусства — разработка эстетики социалистического реализма, теории современного театра. Нуждаются в смелом и новом осмыслении такие проблемы, как природа нового конфликта, проблема традиций и новаторства, живой связи революционных поколений, вопрос о современном прочтении классики, о новом понимании интернационализма в условиях мирного сосуществования экономических систем и непримиримой борьбы с буржуазной идеологией. Круг современных теоретических проблем огромен, необходимо только по-настоящему интересоваться современностью, не отрывая задач науки от задач сегодняшнего дня советского театра. Однако мало еще появляется боевых, злободневных статей в нашей периодической печати, статей, написанных работниками этого института, мало еще мы ощущаем их влияние на развитие современной эстетики, на глубокую теоретическую разработку метода социалистического реализма. Прямого отношения к каждодневной практике театра не имеют достаточно бесплодные дискуссии об одном современном стиле, об общечеловеческих корнях искусств разных социальных миров, абстрактные рассуждения о традициях и новаторстве. Куда полезнее был бы живой и острый разговор о положении дел в современном советском театре. Боевая критика, неразрывно связанная с жизнью журналистика, должна служить тем плодотворным гражданским поискам, которые самоотверженно, в течение всей своей истории ведет наш советский театр, даря советским людям и всему прогрессивному человечеству незабываемые образы рыцарей революции.

Но было бы неверно сводить роль критики только к рецензированию всего богатства нашей театральной жизни. Роль театральной критики куда значительней. В статьях и книгах, рецензиях и образах должны возникать приметы героя нового времени, собираться воедино разбросанные в

ий зада-
ва.
ным из
нистер-
это не
реализма
ической
нейшая
трально-
и социа-
ременно
и новом
природа
иций и
иционных
прочте-
интерна-
сосуще-
неприми-
ологией.
проблем
стоящему
не отры-
няжного
ало еще
статей в
ей, напи-
та, мало
развитие
о теоре-
иалисти-
ищения к
не имеют
об еди-
человече-
иальных
о тради-
е был бы
иении дел
е. Боевая
жизнью
ем плодо-
которые
оной исто-
даря со-
вному че-
рыцарей

разных произведениях черты характера нового типа. К сожалению, таких открытий тем и характеров, новых пластов жизни и новых глубин души мы почти не найдем в нашей театральной критике. А ведь требования народности и партийности непосредственно относятся и к советской журналистике — компасу театрального искусства, его безошибочному эстетическому критерию. Чтобы оправдать эту свою высокую гражданскую миссию, наша театральная критика не должна стоять в стороне от эстетических споров современности, активно разясняя художникам, что вовсе не разрозненный сюжет и туманные характеры, лаконичный телеграфный язык и примат подсознания — истинные черты современного искусства. Сбивчивые выступления некоторых наших критиков по всем этим сложнейшим вопросам эстетики мешают живой практике нашего театра, держат в плену неверных представлений иных наших театральных деятелей, пытающихся слепо следовать западной моде.

Но как бы верно ни понимали свой гражданский долг наши театральные деятели и критики — все их усилия будут бесплодными, если не появится новых интересных пьес о современности. Драматургия — вот что дает новую жизнь и театральным поискам и живому биению критической мысли. Причем драматургия самая разнообразная, затрагивающая все стороны нашей действительности, касающаяся самых различных проявлений человеческих характеров, проникнутая высоким гражданским пафосом. И хорошо, если наши драматурги встанут выше мелких групповых обид, если наши театры гостеприимно раскроют свои двери не только нескольким желанным, но и всему большому отряду советских писателей. Нужна реальная и трезвая оценка положения в драматургии, нужно уметь практически использовать каждое новое достижение любого нашего литератора, примелькалось ли его имя на театральной афише, или оно мало известно. Давно пора покончить со странной практикой выбора пьесы по имени ее автора, когда не пьесы выбираются театром, а фамилия того или иного драматурга. Не на пользу нашему театру тесное сочетание одних и тех же имен на самых различных театральных афишах. Спросите любого национального драматурга — надеется ли он

скоро дожидаться премьеры своей пьесы на большой всесоюзной сцене? Кстати, и из-за этих, немаловажных причин заканчивающийся сезон дал меньше, чем обещал: в репертуаре не было современных пьес драматургов братских республик, а значит, не было и широкого всестороннего рассказа о жизни страны.

Чтобы новый сезон оказался значительнее и интереснее уходящего, драматурги должны еще и еще раз оглянуться на пройденный путь и просмотреть свое творчество с позиций высоких требований к искусству, предъявленных в речи Н. С. Хрущева.

С хорошим успехом прошел спектакль В. Розова «Перед ужином». Пьеса эта привлекает человечностью, ярким гражданским темпераментом. Однако В. Розову, чьи пьесы вот уже который театральный сезон служат украшением репертуара, стоит задуматься о некоторых повторях в своих произведениях.

С интересом смотрят зрители пьесу С. Алешина «Палата». Но и С. Алешин, собираясь писать новые произведения, должен отказаться от скучной, трезвой рассудочности своих положительных героев и от их стремлений к постоянному поучительству.

Хорошо, если и в новом сезоне будет представлена новая пьеса И. Куприянова, тянущегося к темам из жизни советского рабочего класса. Однако никак нельзя, ради пользы самого же писателя, закрывать глаза на недостатки его пьесы «Младший брат», на элементарность нравственных представлений ее героев.

Да и не только этим, а всем нашим драматургам надо еще много работать над своими произведениями, для того чтобы их литература смогла стать настоящей, крепкой реалистической базой советского театра. В новом сезоне, как видно, будут поставлены новые пьесы А. Корнейчука, Л. Леонова, В. Катаева, К. Финна, А. Софронова, А. Штейна, А. Арбузова, И. Штока, А. Макаенка, В. Лаврентьева, Н. Зарудного, Т. Абдумомунова и многих других наших драматургов. В театры приходит и новая драматургическая смена, чей творческий авторитет укрепляется от сезона к сезону — О. Стукалов, В. Блинов, Ю. Эдлис, М. Сторожева, И. Соболев.

И снова ожидания, снова надежды. Так

сно и должно быть: новый сезон — новые ожидания.

Но для хороших ожиданий, для бурного расцвета театрального искусства сегодня есть и основания идейные, теоретические. В речи Н. С. Хрущева ясно определена дальнейшая программа жизни и работы деятелей советской литературы и искусства, а значит, и советского театра.

Присуждение Ленинских премий 1963 года за наиболее выдающиеся достижения в области литературы и искусства еще раз подтвердило жизненную силу принципов социалистического реализма, еще раз показало как многообразны возможности творческого метода многонационального советского искусства. Стихи Самуила Маршака и Расула Гамзатова, проза Чингиза Айтматова, картины Павла Корина, памятник жертвам фашизма работы Гедиминаса Юкубониса — это произведения замечательные и по художественной силе и по идейной целеустремленности.

Народ — строитель коммунизма — хочет искусства, достойного его великого подвига. Это искусство должно быть народным, потому что сам народ его творец и хозяин, потому что сила революционного искусства — в его неразрывной связи с трудящимися массами. Это искусство должно быть партийным, потому что в партии олицетворено все лучшее, что есть в нашем народе — благородство стремлений и человечность замыслов, политическая убежденность людей, творящих исторически правое дело,

и высокий гуманизм. Это искусство должно быть интернациональным потому, что на Советский Союз с надеждой смотрит все прогрессивное человечество, пробуждающееся в борьбе за свою политическую свободу. Нельзя народу, сыны которого взлетают в космос, останавливают грозящие войной провокации, создают науку невиданного доселе могущества, рассказывать со сцены о ноющих и растерянных, озабоченных лишь самоанализом. Советские люди ждут от нашего театра новых спектаклей, где бы современная жизнь раскрывалась в совершенных художественных образах, где бы яркие сильные характеры не исключали психологической глубины и сложной диалектики жизни. Верная репертуарная политика, отбор таких произведений, которые расширяли бы идейный и эстетический кругозор современного человека, — залог подлинной народности нашего театра. Каждый просчет в репертуарной политике — это не только экономические, но, что еще важнее, нравственные потери, это утрата авторитета у широкого зрителя.

У нашего театра есть все, чтобы появились большие увлекательные спектакли о жизни советских людей — таланты и гражданственность, неразрывная связь с народом и стремление к искусству высоких мыслей и чувств. Искусство страны, возводящей здание коммунизма, должно быть мужественным и светлым, мудрым и поистине народным.



ПРЕМЬЕРЫ



премьеры • премьеры • премьеры

«ДОМ, ГДЕ МЫ РОДИЛИСЬ»

[«ТРЕТЬЯ СЕСТРА»]

Пьеса П. Когоута в МХАТ им. М. Горького. Постановка В. Монюкова. Художник Э. Стенберг. Композитор Э. Колмановский.

«КЛОП»

Феерическая комедия Вл. Маяковского в Русском драматическом театре Литовской ССР. Постановка Л. Лурье. Художник И. Иванов. Композитор Б. Горбульский. Танцы поставлены Г. Кунавичюсом.

«ЗЕМЛЯКИ»

Сатирическая комедия М. Алтая в Кировабадском драматическом театре им. Джафара Джабарлы. Постановка М. Бурджалиева. Художник Р. Мамедов. Музыкальное оформление Ш. Юсубова.

Всем сестрам по серьгам

Это был приятный сюрприз и предзнаменование, когда уже за два квартала до здания МХАТ меня останавливали вопросом: «Нет лишнего билетика?» — а ведь мы еще помним с вами время, читатель (совсем недавнее), когда в тех же местах нас, напротив, спрашивали: «Не нужен ли билетик?» — и в тот момент как раз, когда мы, в свою очередь, протягивали наш собственный. И вот, пожалуйста, я вхожу в переполненный зрительный зал на спектакль «Дом, где мы родились» («Третья сестра»).

А в зале меня ожидал (когда поднялся занавес) еще один сюрприз.

В последние годы по разным причинам я мало бывал в Художественном театре, его племя младое было мне в самом деле незнакомо, и я не был уверен, искренне ли скажу ему: «Здравствуй!» Ведь на этих же подмостках я привык видеть Качалова и Москвина, Хмелева и Добронравова, и исход борьбы между моими прежними стойкими впечатлениями и теми, которые меня ожидали, мог выразиться в злорадной фразе: «Ну, куда вам!» (чем-то даже привлекательной фразе), но я ее не сказал.

Что сразу же подкупило у молодых актеров? «Слух», стремление найти верный тон, не полениться в поисках его, страх взять фальшивую ноту.

Верностью тона привлекла артистка К. Головки: скрытой деликатностью, какая и должна проглядывать у сестры Либуше сквозь ее черствость, и жесткость, и какую-то ее житейскую негибкость, и догматизм, насильно ею себе прививаемые (она стесняется своей душевности). Затем — юмор, как средство поддержать в себе чувство собственного достоинства и защититься от напастей, и еще нечто важное, на что по разным соображениям хочется обратить внимание (и потому, что это подчас теряемая мхатовская традиция, и потому, что ее нужно прививать современному зрителю), я говорю об интеллигентности тона. Либуше не просто умная, хорошая и честная женщина, стойкая морально и граждански, она при всем

тем еще и интеллигентная женщина: побольше бы таких и на сцене и под их влиянием, стало быть, — в жизни, скажем мы, пользуясь случаем.

Обрадовала встреча с актрисой Н. Гуляевой — я тоже впервые вижу ее на сцене и согласен с тем, что это дарование; но все дело в том, чтоб его верно направить. Как же оно направлено, по крайней мере, в этом спектакле? Внимательно прислушайся и доверься тому, что в тебе есть, и тогда обнаружится в тебе даже то, чего ты в себе сама не подозреваешь, и режиссеру (больше думающему о тебе, чем о себе) остается выманить из тебя то, на что он надеется. Вот, кажется, педагогический подход В. Монюкова, что и приносит свои плоды.

Гуляева смело, порой дерзко (и это хорошо, хорошо!) делает выводы из того, что ее Петре семнадцать лет, а вернее сказать, нет еще семнадцати, — и то, что «нет еще семнадцати», эта, казалось бы, мелкая деталь обнаруживает точность прицела актрисы и режиссера. Петра уже не подросток, но еще не вполне девушка, и это дает актрисе случай проследить процесс ее физического и психического формирования и те неурядицы, которые так мало учитывают в своих высококонтрастных суждениях иные профессиональные воспитатели, — их я и приглашаю на спектакль с Гуляевой, как на полезный для них урок. Может быть, они заметят тогда, что при всем, так сказать, неустойчивом еще сознании Петры Гуляева обнаруживает у нее некий стерженек, с которым надо поаккуратнее обращаться, для того чтоб он рос и укреплялся.

Еще один молодой актер. При взгляде на него возникло смутное впечатление, что где-то я его уже видел; раскрыв программу, я прочел: «Ю. Леонидов» — и догадался, что это сын Леонида Миновича Леонидова — в самом деле, похож и внешностью и какими-то неожиданными, пусть пока что микроскопическими (я говорю не то чтоб решительно, но поощрительно) проявлениями внутреннего мира, который с такой бурной щедростью умел обнаруживать его знаменитый отец.

Приходилось слышать об актрисе М. Анастасьевой, и ее я видел впервые, но не буду пока считать, что наше знакомство состоялось: дождемся более благоприятного случая — роль Павлы, видимо, не в данных актрисы, да и режиссер не нашел здесь решения. Конечно, и автор виноват, но это обозначает лишь то, что следовало бы энергичнее его выручать. И не только в этом случае: молодой Вит в исполнении В. Невинного — не скажу бесцветная, но все же обидно незаметная фигура; она была бы, на мой взгляд, куда

побольше бы
стало быть,—
чаем.
Гуляевой—
и согласен с
о в том, чтоб
направлено, по
Внимательно
тебе есть, и
его ты в себе
у (больше ду-
ется выманить
кажется, пе-
то и приносит

о хорошо, хо-
ее Петре сем-
ще семнадца-
и», эта, каза-
аает точность
уже не под-
и это дает
ее физическо-
те неурядицы,
х высоконтрав-
ональные вос-
спектакль с Гу-
урок. Может
сем, так ска-
Петры Гуляева
ек, с которым
того чтоб он

глядя на него
где-то я его
очел: «Ю. Лео-
Леонида Миро-
е, похож и
нными, пусть
ворю не то
) проявления-
такой бурной
о знаменитый

М. Анастасье-
е буду пока-
лось: дождем-
— роль Пазлы,
и режиссер не
автор виноват,
следовало бы
ко в этом слу-
Невинного—
видно незамет-
и взгляд, куда

заметнее, если бы театр решился на более
острую и смелую характерность в этом образе.

Наконец, В. Монюков. Это первый его спек-
такль, который я вижу, и скажу, что в нем виден
и режиссер и постановщик. Монюков сумел соз-
дать ту атмосферу, которая хорошо известна под
именем «настроения», что так любил старый МХАТ
и чего не так уж легко достигнуть. Важно ведь
наладить «общение», проявляющееся не только в
контактах между двумя сталкивающимися персо-

нажами,— тут решает внутреннее общение, охваты-
вающее всех находящихся на сцене, непосредст-
венно даже не связанных друг с другом лиц.

Старшее поколение Художественного театра в
целях дружеского «контроля» и поощрения деле-
гировала, так сказать, на этот спектакль двух своих
представителей в лице А. Зуевой и В. Станицына.
Станицына сразу, как и обычно, узнаешь, как бы
он там ни гримировался, потому что и сейчас,
как обычно, он развивает свою излюбленную тему



«Дом, где мы родились». Петра — Н. Гуляева

Фото А. Гладштейна

благорасположения к людям, в необходимости чего он и на этот раз сумел убедить зрительный зал.

Зуева показала не новую для себя фигуру кумушки, и, как всегда, так и сейчас, она выходит за рамки образа, и мы видим уже нечто большее, чем даже тип, целое явление — нечто консервативно-тупое, косное, юридически-злобно сопротивляющееся, причем комический характер подобного изображения сопровождается у Зуевой какими-то жуткими оттенками — вам становится одновременно и смешно, и не по себе. Скажем, пользуясь случаем, что творческий план Зуевой не только комедия, но и трагедия, в которой она могла бы (мы убеждены в этом) нас поразить, захоти лишь театр и сама актриса пойти на некоторый риск. Оригинальной ли будет мысль о том, что во внимании нуждается не только совсем молодой, но и совсем немолодой художник, и подчас даже больше, поскольку немолодому остается меньше времени проявить то, на что он, хотя и немолодой, еще способен?

Прислушаться к тону, который вносят в спектакль Зуева и Станицын, — вопрос жизни, сценической жизни для всех прочих участников спектакля — я говорю о восхищающей естественности, доведенной до высокой степени артистичности, о той культуре органичности, которая позволяет вам чувствовать себя на сцене не просто так же естественно, как в жизни, но даже более естественно, более, так сказать, жизненно, чем в самой жизни. Ибо в самой жизни из-за внешних обстоятельств, да и внутренних помех человек куда чаще, чем это принято думать, чувствует себя скованным и связанным, и вот искусство, освобождая от заторможенности, учит достигать и в обычной жизни естественного, свободного самочувствия.

Возвращаясь к режиссеру, отметим, что он имел дело не только с актерами, но и с автором, с которым у него возникало и дружеское общение, но, кажется, и конфликты, полезные, вероятно, для обеих сторон. Я видел пьесу Когоута на сцене в Чехословакии — существенную роль в том спектакле играла мать трех сестер, она умерла задолго до начала пьесы и вошла в нее уже в качестве покойницы. Безвыходно находясь на сцене (делать все равно ей было нечего), она сидела то на кровати, то в кресле, то, когда уставала сидеть, прогуливалась по комнате, охотно вмешивалась в разговоры, не помню, помогала ли по хозяйству, но деятельность проявляла — дай бог иным живым!

Монюков неодобрительно взглянул на эту вылазку мистики и убрал покойницу подальше, за перегородку, где она сидит тихо, как мышь (чтоб

вовсе не прогнали), и время от времени — когда перегородка становится прозрачной — мы ее видим, и она милым голосом И. Гошевой сообщает о себе всякого рода сведения (урезанные, правда, до минимума).

Мне лично, прошу поверить, мистика тоже не очень чтоб близка, но этот стесняющийся и все время как бы извиняющийся за свое присутствие в советском спектакле призрак — тоже, надо сказать, перегиб. Зачем-нибудь ведь понадобилась автору покойница, не из любви же к загробному миру — автор человек жизнерадостный, это и по пьесе чувствуется, и лично он таков — могу засвидетельствовать. Мысль здесь в том, что живые не могут расстаться с тем, кто уже не жив, но для них живой и порой даже более живой, чем когда он был жив и когда его недооценивали. Мать дорога дочерям, они не в состоянии с ней расстаться, особенно в трудные для них минуты жизни, но разве точно так же не бывает со всеми нами в действительной жизни — мистика, стало быть, порой вроде бы реалистически подкована?! (Шутка!) Следовательно, важно не физическое присутствие покойницы, не связь с духом, а духовная связь. Оттого официальное (режиссер дает понять, что он от покойницы решительно отмежевывается), казенное и формальное наличие призрака не налаживает, а нарушает душевный контакт матери с дочерьми, о чем нельзя не пожалеть.

Сейчас уместно напомнить, что три сестры ищут своих отцов. У матери по разным причинам (не будем в них слишком вдаваться) были в разное время три мужа, она не успела толком с ними познакомиться, но каждый из мужей оставил ей по дочери — вот они и разыскивают отцов и в конце концов находят. Один из отцов оказался вовсе плохим (и артист Г. Колчицкий хорошо это показывает), второй посимпатичнее, но и от него радости мало (отлично вскрыта В. Муравьевым психология запойного пьяницы и человека с нечистой совестью, нечто мутное и неразборчивое, но пробивающееся к сознанию). Зато третий отец вознаградил нас за предыдущие неудачи — весьма передовой и прогрессивный, вполне соответствующий отец! А так как на третьего отца автор и театр обращают специальное внимание — и нас к этому призывают, то и мы на нем несколько задержимся; кроме того, у нас имеются тут и дополнительные соображения, о чем ниже.

Вот он наконец появился на сцене, третий отец, красивый и мужественный, и я, узнав в нем артиста В. Давыдова, которого люблю, откинулся на спинку кресла, предвкушая, как на фоне этой мужественности и красоты станет раскрываться

характер гер
наградено,
сопы, насчет
в самом на
ткл, только
ствен и крас
и стал вни
надежде об
и мужествен
вариации, от
венных и пр
никак, столь
Я продолжал
ко-непрониц
Поэтому, ко
что у него
удивился, я,
мой, так ска
ног, каковы
подозрение.

Я виню эд
монстрирова
усматриваю
взгляд, хотя
Я не исклю
редь. Пьеса
вов, потока
достных и л
в конце ко
чно. Это, и
если бы
этому «бл
трудные во
щины, кото
щанся, так

А театр п
зря. Подде
реинностью
временами
растает в
опасности у
скажет реж
хорошо жи
в том, чтоб
только чтоб
была хоро
на том, что
но этого се
борьбы, од
довольстве

Ведь дел
спом, ко
просто воз
автором и

характер героя. Увы, ожидание мое не было вознаграждено, потому что, кроме мужества и красоты, насчет которых я уже был проинформирован в самом начале, ничего сверх этого я не приметил, только лишний раз констатировал: да, мужествен и красив. Тогда я склонился в моем кресле и стал внимательно рассматривать лицо героя, в надежде обнаружить хотя бы в этой же красоте и мужественности хоть какие-нибудь оттенки и вариации, отражения душевных движений, естественных и просто неизбежных под влиянием, как никак, столь драматических обстоятельств. Нет. Я продолжал видеть перед собой все те же стойко-непроницаемые мужественность и красоту! Поэтому, когда в финале третий отец показал, что у него вместо ног протезы, я почему-то не удивился, я, пожалуй, заметил это и раньше, с самой, так сказать, головы и вот, следовательно, до ног, каковые только подтвердили мое ужасное подозрение.

Я виню здесь больше режиссера, и в этом демонстрировании мужественности как таковой усматриваю некий умысел — не наилучший, на мой взгляд, хотя, вероятно, вполне бессознательный. Я не исключаю автора, он виноват в первую очередь. Пьеса производит впечатление картины нравов, потока жизни с ее сочетанием событий — радостных и печальных, но показанных так, чтоб все в конце концов устроилось к общему благополучию. Это, может быть, само по себе и неплохо, если бы не скачка, с какой автор устремляется к этому «благополучию», торопясь полегче решить трудные вопросы и поскорее разглядеть те морщины, которые могли бы возникнуть на задумавшемся, так сказать, лице зрительного зала.

А театр поддерживал здесь автора и совершенно зря. Поддержал его благодушием, благорасторопностью тона, «настроением», которое теряет временами свою психологическую функцию и перерастает в настроенчество. Режиссер не избежал опасности умилиться. «Очень уж хорошие люди», — скажет режиссер. Да, очень хорошие, но не очень хорошо живут, о чем же тогда пьеса? И задача в том, чтоб сообща взяться за дело, добиваясь не только чтоб они, но и жизнь, которой они живут, была хороша. Иначе, неровен час, мы застрянем на том, что мы де хорошие люди, и нам достаточно этого сознания. Надо бы тут больше движения, борьбы, одоления, не только довольства, но и недовольства собой.

Ведь дело-то в том, что Петра, третья сестра, отцом которой оказывается третий отец, — не просто взбалмошно-милое существо. Тут заложено автором нечто более существенное — одной «ми-

лотой» мы не рассчитаемся, даже с разрешения театра.

Петра протестантски настроена ко всему тому отрицательному, что в самом деле было отрицательным и для одоления чего приложено было, да и сейчас прилагается немало усилий в нашем, социалистическом обществе. Петра иронически произносит иные «громкие» слова и лозунги не потому, что она против этих слов или лозунгов, против их содержания. Нет, она против того, чтоб форма задавила содержание, и за то, чтобы форма соответствовала, а не противоречила содержанию. Иными словами, и в этой пьесе нашел свое отражение процесс восстановления ленинских норм в нашей жизни.

Не исключается, что протестантство Петры может по инерции перейти в нигилизм — эту перспективу учитывает и от нее предостерегает пьеса. Но именно потому особенно важно было остановиться на том, какого следует подобрать для Петры отца, а найдя такового, растолковать ему, еще до его встречи с Петрой, какая перед ним задача. Что же получилось? Что этой вот Петре приставлен для руководства и воспитания уже уломянутый нами мужественный и красивый папа, который своей прописной лозунговостью и дубоватостью способен не то что бы рассеять, а, напротив, только укрепить ее предубеждения. Вот так пассаж!

Возможно, театр собирался потенциальному анархизму Петры противопоставить нечто правильное, но это правильное представлено им неправильно — как догматический тезис. Будь на месте мхатовской Петры ее пражская сверстница, с ее более острой и, хочу добавить, подкупающей гражданственностью, туго пришлось бы нашему третьему папаше. Может быть, скажут, его черствую мужественность согрела, а то и сломала и сделала более человеческой его любовь (естественно все возрастающая) к обретенной им дочери. Но если он любит свою дочь, то, странно, почему же он этой любви не проявляет — она, что ли, тоже тезис? Не боится ли он, что под давлением отцовской нежности опустится железное забрало его мужественности и красоты?! Защищая, например, свою дочку от приставаний к ней «киношника», он берет того, что называется, «за грудки» — и тут он на высоте, тут он «в форме», а это «за грудки» — психология и философия этого рода — ему самому, подозреваю, ужасно как нравится!

Может быть, наконец, эта любовь все же имеется, просто иной зритель не очень чтоб чуток? Есть взгляд, согласно которому, когда актер внутри себя что-либо содержит, какое-либо чувство, любовь, например, то уже тем самым это чувство безо всяких там внешних проявлений передается

зрителю, зритель о нем догадается. Хорошо, конечно, ежели догадается, а если нет — бывают же разные зрители! Может в этом случае какой-нибудь знак подать, чтоб не скажу — дочь догадалась, что отец ее любит, но хотя бы зритель догадался!? Такой знак способен принести пользу даже актеру, поскольку бывает, что это внешнее проявление чувства выманивает изнутри само чувство, о котором, допустим, актер и не догадывался!

Еще пример. Есть в пьесе молодой человек, зовут его Фердиш, он любит старшую сестру Либуше, он и раньше любил ее. И хотя так случилось, что женился он на другой и у него уже двое детей, он по-прежнему любит Либуше. Фердиш стоит и смотрит на Либуше, смотрит и стоит, и это все, из чего я должен умозаключить, что он ее любит. Не мало ли? Ведь, по правде говоря, я о Фердише ничего не знаю, решительно ничего, кроме одного, впрочем: он пограничник, на нем форма пограничника. Мы с юных лет привыкли уважать пограничников, и только благодаря этому я отношусь с симпатией к Фердишу, других оснований у меня не имеется. Нет, как хотите, а это была счастливая мысль у автора — одеть героя пограничником и тем обратить на него внимание. Я все доискивался: почему Либуше — умная и тонкая женщина — полюбила Фердиша? Не потому ли, что и она с детства привыкла читать о пограничниках? Будь он в штатском, она не взглянула бы на него, так же, как и мы. И вот он стоит как столб, пограничный столб в лучшем случае, и мы должны им любоваться! На всякий случай напомним, что в этом, как и в предыдущем, случае речь идет не об актере, у которого может быть достаточно и ума холодных наблюдений и сердца горестных замет, а об образе, который ни того ни другого, увы, не обнаруживает.

Возвращаясь к третьему отцу. Он не способен укротить свою дочь, скорее, боюсь, она возьмет над ним верх — таково впечатление у беспристрастного наблюдателя, потому что дочь, какая бы она там ни была, все же — жизнь, а отец, как бы его там ни расписывали, — абстракция. И автор, чтобы добиться своего, прибегает к отчаянному приему: Петра приглашает своего «номенклатурного», как она его называет, отца станцевать с ней рок-н-ролл; отец принимает вызов, но вскоре в изнеможении опускается на стул, и тут выясняется, что у него вместо ног — протезы. Петра поражена и сразу же перестраивается: нет, она больше не хочет быть киноартисткой, о чем раньше мечтала, не хочет быть даже манекенщицей, что ей тоже нравилось, нет, она готова подняться на новостройку, чтобы класть кирпичи... Я хотел бы спро-

сить: разве нет воспитательных средств более естественных и гибких, более привычных, менее принудительных, более убедительных? Разве нельзя вести воспитательную работу, находясь на своих, а не чужих ногах, а заодно со своим сердцем и головой — последнее здесь просто необходимо. Ибо самое время подумать отцу (отцу-то!), как быть с дочерью (с дочерью!), как удачнее, рациональнее и эффективнее устроить ее жизнь? Отец «бросает» ее на кирпичи, как говорится. Почему, собственно, кирпичи, почему именно кирпичи? Что ей кирпич, что она кирпичу! (Как-то я уже писал об этом.) Я солидарен с тем, что Петра должна что-то делать, но оттого, что я с этим солидарен, мне бы надо подумать, что же именно ей делать, хотя я не отец и не могу равняться с ее отцом ни в мужестве, ни даже в красоте.

Мы говорим: от каждого по способности — от каждого, стало быть, и от Петры — чем она хуже? Вот и надо бы поразмыслить насчет ее способностей, чтоб их приспособить, — по размыслить, а не с важным (мужественным и красивым) видом ткнуть в сторону ближайшего кирпича. Где же тут чуткость к человеку, товарищи, тем более к молодому человеку, особенно же к социалистическому молодому человеку? Да разве так можно?

Театр, по-видимому, тоже почувствовал здесь неловкость и в дело с кирпичами внес известную оговорку. Сестра Петры, узнав, что та собирается класть кирпичи, с сомнением качает головой, говоря: «Поживом — увидим!», — а Петра, оставшись одна, повторяет ее слова: «Поживем — увидим». Этой репликой заканчивается спектакль. Даже оговорка — и та смягчена. Реплика у Петры выглядит как некий восклицательный знак — дескать, будьте уверены, все будет, как надо! Да и я также думаю, хочу думать что все будет, как надо, но это восклицание колеблет мою уверенность. Будь на месте восклицательного знака вопросительный или, скажем, многоточие, почувствуй мы здесь другую интонацию (представляю себе мизансцену, когда Петра задумчиво проходит по сцене и говорит про себя и самой себе, а не для публики: «Поживем — увидим»), наша уверенность возросла бы. Потому что естественные, неизбежные, обязательные здесь переживания — сомнения, сопротивление, одоления, борьба с собой — обнаружили бы этот процесс изменения человека.

А вот еще доказательства. Влюбленный пограничник под занавес сообщает Либуше, что он только что развелся со своей женой и готов, следовательно, к венцу. А Либуше, которая всю жизнь любила лишь его одного — вот этого пограничника, и из-за него так и замуж не вышла, и вообще ни на кого даже смотреть не хотела, — успела срочно влюбить-

редств более
ичных, менее
Разве нельзя
сь на своих,
и сердцем и
необходимо.
ду (отцу-то!),
как удачнее,
ть ее жизнь?
оворится. По-
менно кирпич
(Как-то я уже
и, что Петра
с этим соли-
ке именно ей
заняться с ее
асоте.

обности — от
— чем она ху-
ет ее способ-
з мыслить,
сивым) видо-
м. Где же тут
более к мо-
социалистиче-
как можно?

вал здесь не-
известную ого-
за собирается
озой, говоря:
авшись одна,
м». Этой реп-
оговорка — и
ит как некий
те уверены,
маю, хочу ду-
восклицание
сте восклица-
скажем, мно-
о интонацию
Петра задум-
о себя и са-
— увидим),
у что естест-
сь пережива-
ения, борьба
есс изме-

ый погранич-
то он только
следовательно-
изнь любила
ника, и из-за
е ни на кого
чно влюбить-

ся (автору не терпится), не трудно догадаться в ко-
го: в третьего папу, каковой тоже готов по перво-
му, так сказать, зову. Не было ни гроша, да вдруг
алтын — и за пограничника можно выйти, и при
строителе пристроиться! Либуше пока что еще раз-
думывает, окончательно не решила.

Мне хотелось бы спросить режиссера и актеров:
не кажется ли им, что эта плоская ситуация бросает
на Либуше тень (поверхностности), да и на МХАТ
заодно, которому, мне кажется, не с руки столь
тривиальное решение жизненных дел? А что если бы
оставить дело так, как оно есть и должно быть: по-
граничник не расходится со своей женой, и Либуше
не соединяется с ним; довольно было бы с нас на-
мека, надежды, что эта еще молодая и красивая
женщина найдет свое счастье.

Так же нехорошо, не изящно поступили вы и со
второй сестрой Павлой — Павла собирается замуж
за Владимира, она так любит его, что при всей
строгости ее нрава она уже сейчас, сняв свои ту-
фельки на шпильках, пробирается на цыпочках в
комнату Владимира, чтоб его ужасная мамаша не
дозналась...

Мамаша и впрямь ужасная. Она наносит визит
трем сестрам, чтоб познакомиться с ними как с
родственниками невесты своего сына; происходит
ссора, мамаша уходит и требует, чтоб сын ее про-
водил. Павла, напротив, приказывает ему остаться
(она кричит «костанься!»), вскочив при этом на ку-
шетку и сбросив предварительно свои туфельки на
шпильках — привыкла!), Владимир растерян: он лю-
бит Павлу, но ведь и мать любит, какая бы она там
ни была ужасная. Как ему быть? Он находит естест-
венное решение — говорит, что только проводит
мать и тотчас же вернется! А Павла вдруг объявля-
ет ему, чтоб ноги его больше не было, и что она
с ним покончила навсегда. Достаточный ли это по-
вод для такой развязки у Павлы, которая при стро-
гости ее нрава, из любви к Владимиру... и так да-
лее!? Почему же она так поступила, всех нас пора-
зив? А потому, дорогой читатель, что в это время
там — внизу у подъезда — уже роет землю более
достойный (с точки зрения автора) кандидат на ру-
ку Павлы. И вот она, еще не износив башмаков (тех
самых), спешит к нему на свидание...

Так что ни одна из сестер не оставлена без вни-
мания — всем сестрам по серьгам.

Все изложенное, правда, не сразу до вас доходит.
Спектакль славный, веселый, теплый, уходите вы из
театра — и с удовольствием вспоминаете и Гуляеву,
и Головку, и Монокова, и художника Стенберга, —
идете улыбаясь, мысленно невольно углубляетесь
в спектакль, и тогда улыбка почему-то вянет на
ваших губах и вы останавливаетесь посреди тро-
туара, словно вы что-то забыли...

Б. Росточкий

Серьезное через смешное

Постановка феерической комедии Маяковского
«Клоп» осуществлена на сцене Вильнюсского
русского драматического театра режиссером
Л. Лурье. Тем самым Лурье, который в
1953 году после периода длительного забвения дра-
матургии Маяковского первым поставил «Баню» в
Львовском драматическом театре.

Новое обращение режиссера к Маяковскому —
закономерное продолжение его исканий, начатых в
трудных условиях, когда еще приходилось доказы-
вать право пьес великого поэта на сценическую
жизнь.

Спектакль Вильнюсского театра интересен, талант-
лив и во многом оригинален. Постановщик сумел
ощутить и очень точно и последовательно передать
жанровую определенность пьесы как «феерической
комедии». В целостном воплощении этого качества
пьесы заключены не только ее формальные особен-
ности, но и самая сущность трактовки ее содер-
жания.

Известно, что для многих постановщиков «Клопа»
особо трудным орешком оказывалась вторая часть
комедии — изображение сцен «будущего».

Со сценическим искажением смысла изображения
«будущего» в «Клопе» связаны и те ошибочные тол-
кования, которые сказывались в некоторых поста-
новках комедии за рубежом. Так, например, харак-
тер трактовки сцен «будущего» в спектакле, осуще-
ствленном Андре Барсаком в Париже (театр
Ателье, 1959 г.), дал повод части французской кри-
тики открыть «второй», «трагический» план, будто
бы скрытый в пьесе, усмотрев чуть ли не солидар-
ность Маяковского с Присыпкиным.

Такого рода ложные версии о двузначности вто-
рой части комедии опровергаются особенно на-
глядно и веско успешными опытами ее сценическо-
го воплощения нашими театрами. Вильнюсский спек-
такль вносит в это важное дело свою лепту.

Во время гастролей в Калуге один из критиков не
был удовлетворен характером изображения «буду-
щего» в этом спектакле и упрекнул театр в «не-
полновесности» картины. Видимо, критика смутила,
откровенная комедийность, буффонность и услов-

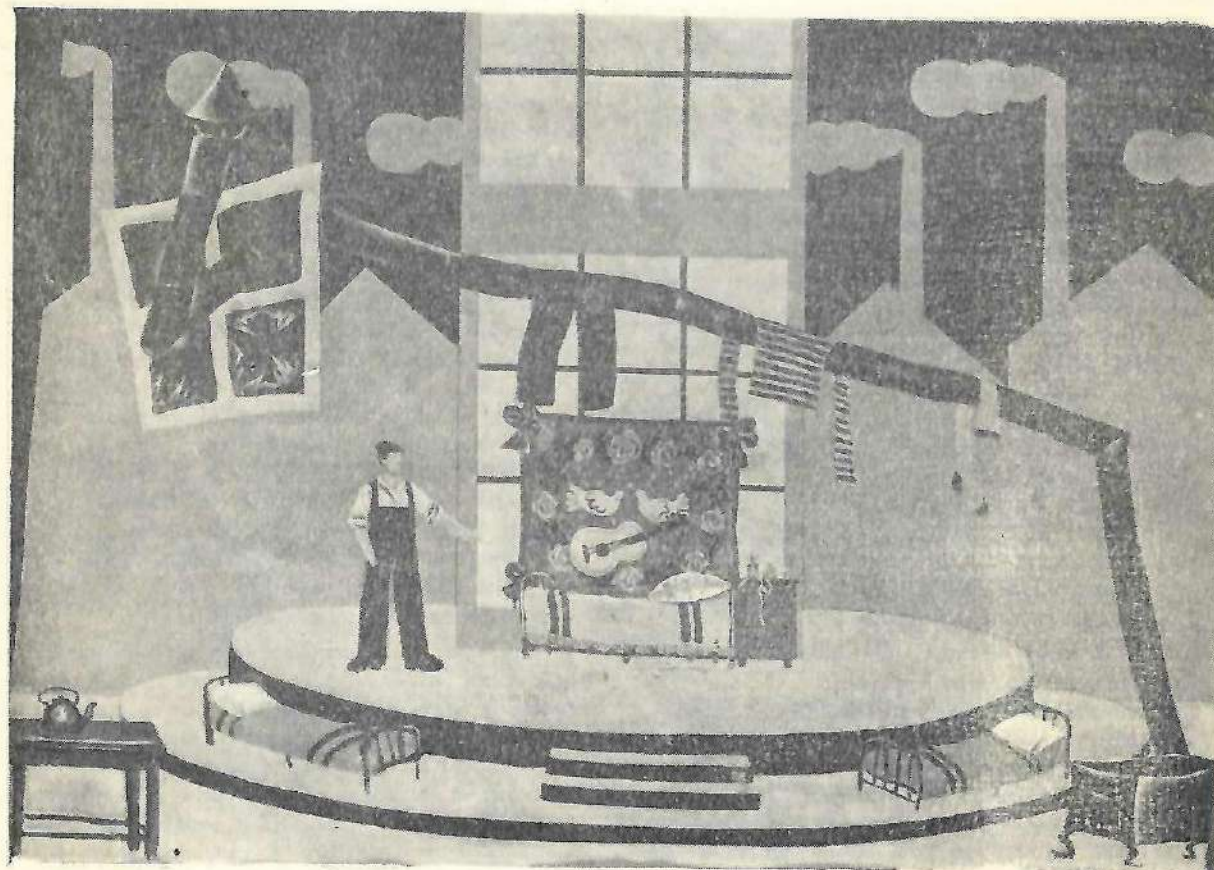
ность образа «будущего» в постановке. Между тем в намеренном и сознательном обнаружении условно-комедийной природы сцен второй части пьесы — не минус, а, напротив, одна из сильных сторон спектакля.

Мысль об органической несовместимости мира будущего (то есть для советских людей — мира коммунистического) с грязью и гнусностью мещанства лежит в основе всей щедрой эксцентриады второй части «Клопа». Смешное здесь неразрывно сплетено с серьезным. Сама комичность испуга, который люди будущего испытывают перед бутылкой пива и даже папиросой, помогает раскрытию этой мысли во всей ее большой и высокой правде.

Это хорошо почувствовали создатели спектакля. Режиссер не боится поэтому предельного заострения ситуации, не боится ее очевидного «неправдоподобия». Он хорошо знает, что за преувеличенностью комического штриха, за его откровенной условностью таится подлинно жизненное и вполне достоверное содержание, а вовсе не пустая игра фантазии, не капризы произвола автора.

Поэтому, например, когда в восьмой картине Присыпкин дышит алкогольными испарениями на профессора, тот не только «тянет носом и отшатывается в головокружении, лоя воздух руками», как прямо предписывает ремарка, но и падает без чувств в поспешно подкатываемое кресло. Этот прием, эта «игра» повторяется в дальнейшем неоднократно, и это вполне в духе пьесы и только помогает развитию мысли, положенной в основу действия.

В спектакле есть очень ценная особенность. Она сказывается наглядно в трактовке таких фигур второй части, как Директор зоосада, Председатель горсовета, Профессор и другие представители мира «будущего». В их облике проглядывает открытый, не только не маскируемый, но открыто поданный юмор. Актеры, исполняющие их роли, как бы приглашают зрителя взглянуть на них с той же доброй улыбкой, с которой смотрит на этих персонажей автор комедии. В этом юморе есть и нота восхищения, веселой и уважительной радости. Ведь хорошо, в самом деле, что люди поднялись на такую высоту



«Клоп». Эскиз декорации к 1-му действию. Художник И. Иванов

ой картине При-
нениями на про-
ом и отшатыва-
ух руками», как
и падает без
кресло. Этот
льнейшем неод-
сы и только по-
й в основу дей-

особенность. Она
таких фигур вто-
Председатель
дставители мира
ывает открытый,
открыто поданный
ли, как бы при-
с той же доброй
к персонажей ав-
нота восхищения,
Ведь хорошо, в
на такую высоту



и пьянство для них — явление из ряда вон выходящее и даже папираса кажется им чуть ли не орудием смертоубийства, а «клопус нормалис» стал величайшей редкостью! Это — хорошо, чудесно и... как-никак очень смешно! Поэтому речи Председателя и Директора звучат торжественно, даже патетично и в то же время в некотором несомненном комедийном заострении.

Понятно, что особенно большое значение для успеха спектакля имеет воплощение на сцене двух главных сатирических образов комедии — Присыпкина и Баяна. У Присыпкина в изображении Б. Красильникова — внешность более или менее обыкновенная. Прямые волосы со свисающим на лоб клоком прикрыты маленькой кепочкой, под пиджаком — тельняшка, шея небрежно замотана полосатым шарфом, нос картошкой, толстые губы, глазки смотрят настороженно — наивности в них никакой. Какая уж тут наивность! Про него не скажешь — деревенщина. Он несомненно городской. Хамство Присыпкина от этого особенно разительно и откровенно выступает наружу. Говоря языком судопроизводства, здесь смягчающие вину обстоятельства во внимание не приняты. Человек знает, что он делает — дезертирует, чтобы организовать себе «изячную жизнь». И чем яснее это осознает, тем более наглым, самоуверенным и напролом прущим к своей цели становится. Такой характеристике Присыпкина способствуют и внешние данные исполнителя роли — высокий рост, сильная, крепкая фигура. Перед нами мещанин, готовый во имя своего «благоустройства» сокрушить все и вся.

К сожалению, К. Малых в роли Баяна, старательно и настойчиво подчеркивая вульгарно-мещанский «дендизм» самородка из домовладельцев, затушевывает наставническую, «воспитательную» роль Баяна по отношению к Присыпкину.

В спектакле немало актерских удач, связанных с общим постановочным замыслом. Почти гротескно и вместе с тем очень убедительно обрисована Эльзевира Ренессанс в исполнении Е. Вишневской. Четко построена сцена в общежитии. Она подготавливает конфликт Присыпкина с людьми «будущего». Очень удачно и верно взаимоотношения Слесаря (А. Иноземцев) и Босого парня (Г. Андрюконис) раскрываются как неуклонно нарастающее и очень острое столкновение двух прямо противоположных жизненных позиций.

Жаль, что несколько смазан финал спектакля введением «наплывов», разжижающих сжатую ударную силу концовки, которую с истинно гоголевской силой нашел для своей комедии Маяковский. Впрочем, этот недостаток, увы, присущ не только спектаклю Вильнюсского театра, но и другим постановкам «Клопа».



«Клоп». Присыпкин — Б. Красильников

Первая пьеса

Театр поставил первую пьесу автора. Да еще — сатирическую комедию. Вдвойне интересно! Такое приятное событие произошло в Кировабадском азербайджанском драматическом театре имени Джафара Джабарлы. Коллективу этому уже более сорока лет. Когда-то он именовался Бакинским рабочим театром. На его сцене ставились многие замечательные произведения и азербайджанской и русской драматургии. Театр не забывает свои добрые традиции — ищет оригинальный репертуар, открывает для зрителей новые имена.

Сатирическая комедия «Земляки» написана молодым автором М. Алтаем. В театре он свой человек — еще недавно возглавлял литературную часть и, наверное, после защиты кандидатской диссертации снова вернется в родной ему коллектив.

Чтобы сразу отвести обвинения в амнистировании недостатков пьес, написанных авторами-дебютантами, вынужден несколько отвлечься в сторону. История драматического театра знает редчайшие примеры, когда первое драматическое произведение писателя было совершенным. Драматургия, как известно, искусство труднейшее. Мастерство крепнет с годами. Не все удается сразу. И заслуживают глубочайшего уважения те, кто на первых порах оказывают доверие дебютанту.

Кто знает, как сложился бы путь ныне широко известных авторов, если бы они не встретили крепкой поддержки при первых своих шагах в драматургии. А ведь кому было не ясно, что их первенцы очень не безупречны.

Поэтому сразу оговоримся: в пьесе М. Алтая есть весьма существенные недостатки. Неопытность начинающего драматурга, естественно, дает себя знать. И, конечно, проще простого было отвергнуть смельчака, отважившегося пуститься в опасное драматургическое плавание. Вернуть ему его сочинение — и дело с концом. Так было бы и спокойнее и удобнее. Кое-какие руководители театров следуют этому «мудрому» правилу. Легче осуществлять то, что уже апробировано на десятках и сотнях других сцен, — не нужно утруждать себя творческими раздумьями. Все уже известно, все уже проверено.

К счастью, кировабадцы придерживаются иных принципов. Они не побоялись рискнуть. И успех

был одержан. Зрители по достоинству оценили спектакль и неизменно заполняют зрительный зал в те дни, когда на сцене идут «Земляки».

Пьесу М. Алтая скорее можно отнести к театральному фельетону, чем к сатирической комедии в полном смысле этого слова. В пьесе нет широких обобщений, нет необходимого заострения характеров, глубокой вспышки жизненного материала. И мы оказали бы плохую услугу автору, если бы переоценили его творческие достижения. Сатирическую комедию написать чрезвычайно трудно. Но что все-таки подкупает в работе М. Алтая? Его наблюдательный глаз, живость в обрисовке действующих лиц, чувство смешного, легкость развития действия. Многие персонажи пьесы как бы выхвачены из действительности, а потому зритель сразу доверяется им и следит за ними с неослабным вниманием. Бесспорно, автор не сочинил своих героев, а увидел их в жизни и постарался представить нам их в некотором заострении. В пьесе немало остроумных реплик, метких словечек, по достоинству оцениваемых зрительным залом.

Постановщик спектакля М. Бурджалиев сделал все возможное, чтобы лучшие стороны комедии нашли достойное выражение. Он занял в спектакле ведущих актеров коллектива и сам блистательно исполнил роль матерого спекулянта Сары Сарызаде, беспощадно разоблачив его хищническое нутро.

Режиссер и актеры сумели договорить за автора то, что у него не получилось в пьесе. Они обогатили драматургический материал своим искусством, и образы получились яркими, достоверными, убедительными.

Фабула комедии довольно проста. В районном отделе социального обеспечения свили себе гнездо отъявленные жулики и взяточники. Об этих махинациях узнают в республиканском министерстве, и в район выезжает молодой заместитель министра. Кстати, в этом городке живут его родители. Само собой разумеется, что приезжает он инкогнито. На правах земляческой поддержки заведующий райсобесом Балбазов (эту роль очень хорошо играет А. Мамедов, к слову сказать, чем-то напоминающий вахтанговского Горюнова) устраивает заместителя министра к себе в отдел на должность старшего инспектора. Вот тогда-то Фарид — так зовут заместителя министра — собственными глазами видит все то, о чем писалось неоднократно в жалобах: ведь жулики его не стесняются.

Одновременно проходит и как бы сугубо личная тема Фариды (Р. Надиров). Его отец, парикмахер Ягуб (удивительно тепло и мягко играет его А. Сейфи), немного огорчен, что Фарид занял такое скромное положение. А Зарри — столь же расчетливая, сколь и красивая девушка — просто разочарована.

Ведь
вдру
Ак
вать
сочна
азерб
жа н
лика
азры

инству оценили зрительный зал «мляки».

относности к театральной комедии здесь нет широких прострелов характера материала. И мы, если бы перебрали. Сатирическую трудно. Но что глупая? Его наблюдение действующих лиц развития действия. Выявлены из действия сразу доверятся и вниманием. Бесероев, а увидел бы нам их в немало остроумных инстинсту оценивае-

джалиев сделал стороны комедии занял в спектакле сам блистательно та Сары Сарыза-щническое нутро. говорить за автора пьесе. Они обогасвоим искусством, товерными, убед-

та. В районном от-вили себе гнездо и. Об этих махи-м министерстве, и еститель министра. о родители. Само он инкогнито. На введующий райсо-ь хорошо играет то напоминающий ает заместителя ность старшего ин-так зовут замми-идит все то, о чем ах: ведь жулики

бы сугубо личная отец, парикмахер играет его А. Сей-занял такое скром-е же расчетливая, сто разочарована.



«Земляки». Балбазов — А. Мамедов, Гумушов — М. Джафаров, Машадла — З. Баратов

Фото З. Куниева

Ведь она имела определенные виды на Фариду. И вдруг — рядовой инспектор!

Актерам Кировабадского театра могут позавидовать и маститые комедиографы. На сцене празднует сочная, густая комедиюность, вообще присущая азербайджанским мастерам. Для каждого персонажа найден точный, меткий рисунок. А каждая реплика отточена и потому в зале то и дело раздаются взрывы смеха.

В роли Зарри выступает совсем еще юная артистка, воспитанница театра З. Алиева. Приятно сообщить о ее большом успехе. У нее несомненный сценический темперамент, звонкая комедийная палитра ее богата оттенками, движения ее пластичны и музыкальны.

В этом же спектакле занята и мать З. Алиевой — Ф. Бедырбейли. Так что можно говорить о некоей семейной преемственности. И, заметим, «младшим»

у «старших» есть чему поучиться. Роль у Ф. Бедырбейли по тексту небольшая. Она изображает многодетную мать, которой, несмотря на всю ее настойчивость, никак не удается получить у заядлых бюрократов и взяточников необходимые ей справки. Каждое появление Захры — Бедырбейли на сцене вызывает горячее оживление в зале. Пожалуй, она единственная, кого боятся жулики. Неукротимая сила и энергия чувствуется в ее словах, жестах. И все это подается задорно, весело, уморительно смешно.

Нельзя не сказать и о М. Джафарове, играющем роль бухгалтера Гумушова, главного организатора всех зол и беззаконий. Великолепная работа! Джа-

фаров играет в подчеркнуто гротесковой манере, не боясь самых неожиданных и рискованных деталей, но все это наполнено такой внутренней верой в возможность подобного самовыявления своего персонажа, что мы все принимаем, со всем соглашаемся.

Мы не очень избалованы хорошими сатирическими комедиями, даже в столичных театрах. Спасибо и за то, что удалось достигнуть автору и театру.

Сейчас М. Алтай заканчивает новую пьесу. Будем надеяться — это будет значительный шаг вперед. Все то хорошее, что есть в комедии «Земляки», делает эту надежду вполне реальной.



Т. Чебо

В ЧЕ
«ИСТ
СТРА

ой манере, не
енных деталей,
ней верой в
ия своего пер-
всем соглаша-

сатирическими
ах. Спасибо и
у и театру.

р пьесу. Будем
й шаг вперед.
«Земляки», де-

Т. Чеботаревская

В ЧЕМ «ИСТИНА СТРАСТЕЙ»?

Что мне кажется самым драгоценным, самым серьезным и перспективным в этом театре? Позвольте говорить откровенно — да простит мне его руководство, его режиссура, и да поймут исполнители — от тех почтенных, кто создавал театр, до юных учеников студии.

Самое интересное в театре имени Ленсовета — Алиса Фрейндлих. И дело не в ее таланте, столь откровенном, что даже москвичи ходят в театр «на Фрейндлих», и не в том, что она за свой короткий художественный путь, по существу, не имела неудач, успешно выбираясь из любых драматургических трудностей, совершенствуясь от роли к роли.

Дело в другом.

Я помню Фрейндлих Мальчиком-Прологом в одной из сказок Гоцци, не важно, в какой именно, и не важно, кем поставленной. Спектакль театра имени Комиссаржевской казался интересным главным образом потому, что в нем родилась эта актриса. Пролог — это, по существу, и не роль, а так, намек, служебный персонаж, который обрамлял действие улыбками и стихотворными строчками. Благодаря девочке-актрисе намек этот приобрел индивидуальность. Светловолосый и тонконогий, затянутый в стилизованный костюмчик, Пролог с такой живой заинтересованностью тянул край занавеса, так непосредственно уговаривал зрителей отдаться стихии сказки, что мгновенно завоевывал симпатии.

В следующий раз я увидела Алису Фрейндлих девочкой Катей из «Раскрытого окна». Здесь к ее простоте и природной естественности прибавилась актерская смелость, актриса не боялась неожиданностей — самого драгоценного в исполнительском творчестве. Наверное, много лишнего было в Кате, Фрейндлих просто-напросто еще не владела секретом отбора выразительных средств. Но какая беспредельная органичность, органичность, все позволяющая!

Это был год, когда на сценические подмостки Ленинграда из стен театрального института выплеснулась целая плеяда молодых актеров, воспитанников одной мастерской. Разные по степени одаренности, они обладали одним неоценимым свойством, которое привил им замечательный педагог Б. Зон, — они умели быть подлинными на театре. О нет, эти молодые актеры не просто были «самими собой» на сцене (в последние годы это, такое драгоценное свойство, подвергалось яростной критике, будто «типажность» есть главная беда нашего искусства!). Они, как принято говорить, шли от себя к образу. В их работе присутствовала «истина страстей» в тех ее масштабах, которые доступны были очень молодым исполнителям.

Среди этих молодых актеров была и Алиса Фрей-



«Хочу верить». Алексей Трофимов — И. Конопацкий

ндлих. Правда, она казалась как-то звучнее своих сотоварищей, смелее, что ли, с детской решительностью отдавая себя творчеству.

Год за годом играет Фрейндлих. Роль за ролью удаются ей. За шесть лет работы в театре (всего шесть сезонов или уже шесть сезонов!) она приобрела опыт. Не тот, ремесленный, что дается тренажем, усердием и, увы, никого не обманывает в искусстве, а подлинный, серьезный опыт самостоятельного творчества. Она стала художником со своей темой, своей манерой, правом на свое толкование роли.

И в спектакле «Они родились в Ленинграде» я встретила совсем новую Алису Фрейндлих, игравшую уверенно и спокойно. Характер девушки-дружинницы был особенный и вместе с тем неуловимо похожий на все девичьи характеры, которые создает актриса. В чертах сходства угадывалась ее индивидуальность, а характерность она добывала изнутри, легко окрашивая ею образ.

Это была уже не вчерашняя студентка, наконец взобравшаяся на сценические подмостки, это была уже актриса. И тогда мне показалось, что искусство этой актрисы может служить как бы камертоном творчества целого театра, особенно если это театр молодой и если он посвящает свое творчество нашему молодому современнику.

Но, послушайте,— могут справедливо возразить,— какое все это имеет отношение к театру имени Ленсовета вообще и к его столичным гастролям с тремя спектаклями — «Первым встречным», «Хочу верить», «Пигмалионом»?

Я думаю— прямое. И к его сегодняшнему и к его вчерашнему дню.

...Не могу судить о художественном кредо коллектива в тот период, когда театр назывался Новым,— я не видела спектаклей. Зато театр Н. Акимова с классическими по режиссуре «Теньями» и «Делом», с такой неожиданной по трактовке «Европейской хроникой», где волновала сердца Г. Ко-

роткевич, с такими спектаклями, как «Не называя фамилий» и «До новых встреч!», где впервые раскрылось дарование З. Шарко, с лирической «Историей одной любви» и другими спектаклями, в которых росли И. Кондратьева, Ю. Бубликов, О. Каган, В. Петров, П. Панков, где тончайшее кружево ролей плел В. Таскин, играл А. Кузнецов, где величав был В. Лебедев,— это не могло не сохраниться среди воспоминаний о художественных поисках и находках. Облик театра складывался исподволь, и каждый поворот судьбы коллектива (а их было немало, и подчас они были трудными) читался в слож-

«Они родились в... встретила совсем Фрейндлих, игриво-спокойно. Характерушкиницы был вместе с тем неуловимо все девичьи ханжеские создает актриса угадывалась... а характер... изнутри, легкую образ.

...не вчерашняя... взобравшаяся... подмостки, это... И тогда мне... искусство этой актрисы... как бы качества целого... если это театр... он посвящает... нашему молодому.

...те,— могут спра-... зить,— какое все... шение к театру... вообще и к его... ролям с тремя... Первым встреч-... нить», «Пигмалио-

...яное. И к его се-... к его вчерашнему

...дить о художест-... коллектива в тот... атр назывался Но-... дела спектаклей... акимова с класси-... ксисуре «Тенями»... кой неожиданной... ропейской хрони-... зала сердца Г. Ко-... как «Не называя... где впервые рас-... пирической «Исто-... ектаклями, в кото-... ббликов, О. Каган,... шее кружево ро-... нцево, где вели-... о не сохраниться... венных поисках и... лся исподволь, и... ва (а их было не-... и) читался в слож-

ном и живом контексте. Может быть, потому такими печальными казались его последние сезоны, когда руководство сменялось, не принося театру ни новой славы, ни новой веры.

И вот театр имени Ленсовета стал постепенно вновь обретать творческое единomyслие, столь долго и бездумно разрушавшееся небрежными руками. И. Владимиров активно формирует новый облик коллектива. Правда, за два года здесь появилось не так уж много названий, а если взглянуть на сегодняшнюю его афишу, то «в прокате» главным образом те три спектакля, которые коллектив привозил в Москву. Но это не случайно, как не случайно и то, что театр остановился на пьесе Ю. Принцева или инсценировал повесть И. Голосовского. Оба произведения ведут разговор об одном — о молодежи сегодня. И в одном, так сказать, ключе. Мажорном. Театр Ленсовета задумывается о судьбе молодого человека наших дней и вместе с ним глядит на мир со светлой, ясной улыбкой.

Чего лучше для коллектива, где много молодежи, для коллектива, который не только ищет пути воспитания зрителя, но и формирует внутри труппы художественные, человеческие индивидуальности?

Однако «Первый встречный» творчески мало интересен. Перевоспитывают в пьесе паренька, освобожденного из трудколони. Перевоспитывают всей заводской бригадой. Бригадой? Но это мы уже где-то видели, то ли на экране, то ли на сцене... Перевоспитывают успешно, но потом мгновенно все рушится из-за случайного, глупого и грубого проступка случайного человека. Разве этого еще не бывало с нашими театральными и киногероями? Или еще эпизод. В цех к передовой бригаде приезжают «деятели искусства», чтобы «отразить» ее труд. Это с их стороны, разумеется, не плохо, но — о ужас! — они пытаются подогнать под привычные шаблоны особенные и необычные будни наших молодых людей. В эпизоде этом с блеском выступает Фрейндлих. Вот уж поистине талант самоотверженный: с безграничной верой в наш ум и нашу прозорливость показывает она свою Зинку и грубой, и простой, и нахаль-

новатой. А мы верим, что девушка эта — настоящая. Фрейндлих игрой своей, смелой и разумной, спасает эпизод. Хотя... Как позабыть, что подобная ситуация уже была, и так недавно, в другой пьесе, такой всем знакомой!

Вторичность многих ситуаций «Первого встречного», неоригинальность, несамостоятельность характеров, лишает произведение обаяния, лишает значимости первооткрытия. Можно ли было возместить все это сценическими средствами? В какой-то мере — да. Не случайно в спектакле рождаются сцены трогательные и смешные. С каким юмором старик



«Первый встречный». Шохин — О. Каган, Алексей — Л. Дьячков

рабочий Шохин рассказывает о своих семейных злоключениях, о скопленных рублевках, которые его «бабы» тащат в дом с рынка, и к которым так трудно не прикоснуться. «Пошумлю, пошумлю, да и сажусь с ними деньги считать», — произносит О. Каган своим особенным и всегда заново притягательным голосом. Артист, когда-то выступавший в «Европейской хронике» в облике героического,

здумчивую грусть вносивший в «Мою семью», с комедийным блеском изображавший Скотинина, превращавшийся в одного из героев веселой «Чертовой мельницы», играет здесь в манере самой что ни на есть простой, спокойной, бытовой. При том простота у него идет не от бедности выразительных средств, а сдержанность — не от отсутствия глубины.

Или представьте.

...Мрак полупустой сцены, на которой «выгорожена» лишь убогая комнатка, где Седая женщина обитает с сыном, лодырем и жуликом. В центре — стол с едой и питьем. Сверху, откуда-то с колосников, свисает шелковый красный абажур, банальностью своей подчеркивая убожество подобного бытия. За столом Парень — А. Семенов, толстый, наглый, босой. Рядом вертится лопухий, придурковатый прихлебатель его (В. Харитонов). И за тем же столом рыдает юноша, тот самый, которого сперва растили, а затем глупо и незаслуженно оскорбили (играет его Л. Дьячков). Сильная, умело и точно поставленная сцена, в ней чувствуется уверенная рука режиссера И. Владимирова и раскрываются разные и интересные индивидуальности самых молодых членов труппы. Здесь же маленький эпизод, — Седая женщина, одна из скромных героинь спектакля, даже и имени лишенная. А какую сложную биографию рассказывает нам З. Дорогова и как прост, серьезен и суров ее рассказ.

Но ведь рядом с этой картиной, до или после нее, множество эпизодиков и эпизодов, где наивность пьесы еще «обогащается» находками постановщика.

Вахтер на заводе ни с того ни с сего поет басом «Чую пра-а-в-д-у...». И этак — трижды. Героиня Фрейндлих лихо избивает вместо боксерской груши — подушку своего якобы неверного возлюбленного. Во дворе дома, где пьянствует один из героев спектакля, в тоске и смятии топчется девочка, его подруга. Она озябла в легких туфельках и вдруг, чтоб согреться, проделывает трюк чуть ли не клоунский — надевает на ноги... варежки.

Может быть, стремление преодолеть наивную полуправду пьесы рождает этикие «неожиданности»? Но разве придуманная «находка» скроет отсутствие серьезного смысла, существа?

А у А. Эстрина и его партнерши по спектаклю А. Елекоевой подобных «находок», наверное, десятки. И ни одна не имеет ничего общего с истинным переживанием, все строится на каком-то условном представлении о том, как ведет себя «простая советская молодежь». Строится на штампах.

Когда-то Станиславский сражался со штампами, писал, что заботливое ремесло придумало «...целый ассортимент знаков, выражений человеческих стра-

стей, актерских действий, поз, голосовых интонаций, фиоритур, сценических трюков и приемов игры, якобы выражающих чувства и мысль...». Славное, наивное время! В наши дни (вместе со временем меняются методы, приемы, выразительные средства искусства) штампы стали куда хитрее. Они имитируют не театральные страсти, не актерские «переживания», а саму правду, саму жизнь. И делают это с величайшим искусством, с величайшей похожестью.

Увы, даже самые талантливые от этого не застрахованы. Были же у Фрейндлих — да, да, у Алисы Фрейндлих, которой свойственна, казалось бы, почти абсолютная правда сценического бытия, — две роли (Маши во «Время любить» и роль из «Случайных встреч»), так и оставшиеся полуудачами. Молоденькие девушки, милые, смешные, трогательные, — ну, разве это не прямое дело актрисы, разве это не то, в чем она сильна? Да, верно, это ее прямое дело. И роли эти были обильно оснащены как будто даже приятными мелочами и мелочиками. Скажем, в «Случайных встречах» героиня напевает песенку про медведя, проходную, так, для атмосферы, для настроения. И вдруг на этой песенке строится целый эпизод. В руках у девочки — игрушка, мишка, и Фрейндлих, напевая, разыгрывает с ней чуть ли не целую пантомиму. Мило? Мило. Но как-то несерьезно, не по существу. Мелочи эти, наслаиваясь, заслоняли основное и главное. Актрисе словно не хватало времени задуматься над тем, что принято называть внутренним миром человека, попытаться найти в этом мире свое и с позиции этого своего рассказать о Машах. Это не значит, что Фрейндлих фальшивила, переигрывала — она этого не умеет! — но она играла на штампах, на своих собственных штампах, конечно, таких маленьких и обаятельных, что их сразу и не заметишь.

Нет, нет и нет. Фрейндлих не повинна в сценическом ремесле, в сознательной фальсификации истинных страстей. Просто свое, знакомое, изученное, проверенное так манит, так облегчает труд. Может и допустить его в святая святых творчества? Не на этапном спектакле, конечно, а на какой-нибудь рядовой, проходной работе, на которую и силы-то жалко тратить и выдумку расточать... На проходной, наверное, и можно. Только страшно: а вдруг привыкнешь?

Прогулка по утоптанной дорожке, использование отработанного, подмена непосредственного «сегодня, здесь, сейчас» тем, что было «вчера, рядом, недавно», — болезнь в наши дни и на наших театральных подмостках очень и очень распространенная. Болезнь сложная, опасная.

Подмена истинной правды — полуправдой, точно-

осовых интона-
и приемов иг-
мысль...». Слав-
вместе со вре-
выразительные
да хитрее. Они
не актерские
аму жизнь. И
с величайшей

того не застра-
а, да, у Алисы
залось бы, поч-
о бытия, — две
роль из «Слу-
полуудачами.
ешные, трогат-
дело актрисы.
Да, верно, это
бильно оснаще-
очами и мело-
дичах» девочк-
звезда, проходную,
я. И вдруг на-
В руках у де-
ддлх, напевая,
ую пантомиму-
не по сущест-
яли основное и
времени задум-
ать внутренним
в этом мире
азать о Машах.
шьивила, пере-
но она играла
штампиках, ко-
х, что их сразу

инна в сцениче-
ификации исти-
изученное, про-
труд. Может и
чества? Не на-
кой-нибудь ря-
рую и силы-то
... На проход-
ашно: а вдруг

использование
твенного «се-
«вчера, рядом,
на наших теат-
распространен-

правдой, точно-



«Первый патристий», Зинка — А. Фрейндлих

сти — приближительностью неизбежно приводит к созданию подделки. Под радость или под горе, под характер — под жизнь.

Причем в этом опасность современных штампов и штампиков — они куда деликатнее, чем те, с которыми сражался Станиславский. Они обладают видимостью подлинности. Они настолько совершенны сами по себе, что трудно палец просунуть между душой артиста и этой скорлупкой. А скорлупка-то и не дает душе, таланту, непосредственности раскрыться и расцвести. Вырабатываются и становятся привычными некие «апробированные» приемы выражения чувств, мыслей. Чувств? Мыслей? А может, их там и нет, под скорлупкой? Нет подлинного переживания, нет «кистины страстей»?

...Спектакль «Хочу верить».

Прежде всего, ничем, кроме своего светлого звучания, он на «Первый встречный» не похож. Если постановка пьесы Ю. Принцева тяготеет к манере бытописательской, то инсценировка повести И. Голосовского на сцене театра имени Ленсовета как бы аккумулировала все приемы условных решений, выработанные за последние десять лет. В какой-то мере это в данном случае оправдано — повесть, лишенная цельного сюжета, содержащая элементы детектива, предопределяет частую смену места действия, короткую рваность эпизодов. Ну как было удержаться от соблазна и не разместить спектакль на фураках, не проложить на сцене рельсы, по которым выезжают то зонтик летнего кафе, то «скромная, но современная» комната молодого журналиста. Трудно было, конечно, уйти и от луча, направленного на героя, и от желания повернуть неожиданно какую-либо часть сценической конструкции и вдруг обнаружить этакий изящный уголок современной спаленки героини. Словом, в основе своей закономерны были поиски динамичности, легкости, простоты, предпринятые режиссером Н. Райхштейн и художником Д. Лидер. Но неожиданно они привели — во всяком случае, во внешнем решении — к усложненности сценической конструкции и использованию ранее найденных находок. А в результате — к полуправде в воссоздании мира, в котором существуют герои.

В этом спектакле особенно опасна любая приближительность, потому что, построенный как монолог, как трепетное признание, как исповедь, он требует особой достоверности и подлинности. Иначе не оправдан жанр его (уж если и на исповеди мы будем фальшивить, что тогда?!). Кроме того, неглубокая, но искренняя повесть Голосовского несомненно требовала углубления, уточнения, обогащения...

В центре спектакля — молодой журналист, сперва по заданию редакции написавший очерк о геро-

ях-подпольщиках, затем волей случая обнаруживший в нем ошибку. Исправляя ее, он проходит длительные мытарства, двигаясь по жизни с завидным упорством, доказывая, казалось бы, недоказуемую теорему. Он встречается с людьми, расстается, делает выводы, сам меняется. А в итоге выигрывает свою битву с плохими людьми и выводит из небытия, реабилитирует человека хорошего.

Алексей Трофимов беседует с заключенным, аккуратненьким и обаятельненьким пройдохой, которого со всегдашним юмором и привычной смелостью хлестко разоблачает Ю. Бубликов. Спорит с «сухарем», заведующим партархивом Томилиным, которого просто и точно играет Г. Анциц. Ему помогает весельчак Кораблев (В. Степанов), его пригрела толстая и мудрая санитарка тетя Дуся (А. Тришко). Перед его мысленным взором проходят камеры фашистской тюрьмы, и в одной из них — Людмила Зайковская, которую Н. Василькова наградила своеобразной ленивой грацией.

Люди эти, с их характерами и судьбами, возникают на наших глазах вслед за Алексеем Трофимовым, становясь фоном для его поступков, фоном добротным, но все-таки лишь фоном.

Главное — герой. Тот самый журналист, которого И. Конопацкий изображает добродушным, душевно-скромным, с милой улыбкой и близорукими глазами. Изображает, вызывая своей игрой приятное ощущение сдержанности, точности, уверенности. Да, артист играет своего растерянного и наивного чудака с завидной собранностью и спокойствием. Конечно, создание сценического образа требует от исполнителя и мастерства, и тщательности, и даже расчета. Но наивный и добросердечный журналист, придуманный Голосовским и внешне так похожий на героя И. Конопацкого, — в нем-то именно и хотелось увидеть ту непосредственность, ту «сиюминутность», ту обнаженность чувств, которых, с моей точки зрения, не хватает исполнителю. Глядя на его такое «органичное» исполнение, я невольно думала: как, неужели и органичность поведения актера может стать приемом, может стать привычкой, даже — штампом?..

Приблизительность — родная сестра штампа. Как бы ни был внешне, по манере держаться органичен герой Конопацкого, ему не хватает тех «неожиданностей», которые естественно родились, если бы артист на мгновение утратил свою излишнюю «профессиональность» и более непосредственно заволновался делами и волнениями своего героя.

А как мы привыкли к приближительному, такому «среднеарифметическому» исполнению! Так и видишь строчки рецензий, где о Конопацком напишут, если уже не написали, что он создал запоминающийся образ простого советского человека, что

я обнаружив-
проходит дли-
и с завидным
недоказуемую
расстается, де-
ге выигрывает
одит из небы-

ключенным, ак-
дойхой, кото-
ычной смело-
ков. Спорит с
Томилиным,
нниц. Ему по-
нов), его при-
тетя Дуся
взором про-
в одной из
Н. Василькова
цией.

дьями, возни-
еем Трофимо-
пков, фоном
А.

лист, которого
ным, душевно
рукими глаза-
рой приятное
уверенности.
го и наивного
спокойствием.
аза требует от
ности, и даже
ый журналист,
е так похожий
именно и хо-
ть, ту «сиюми-
которых, с мо-
гелю. Глядя на
е, я невольно
ть поведения
стать привыч-

а штампа. Как
жаться органи-
тает тех «не-
но родились,
л свою излиш-
непосредствен-
и своего героя.
ьному, этакому
ю! Так и ви-
пацком напи-
создал запоми-
о человека, что

он был достоверен и убедителен... А о том, что молодой актер обеднил не только героя своего, но и себя, художника — об этом не напишут.

Поиски «истины страстей», подлинной органичности, так же, впрочем, как и сражения со штампами, — никогда не велись, да и не могут вестись во имя чистоты приема или ради поддержания уровня исполнительского мастерства вообще. Но ведь приблизительность выбора выразительных средств, замена острого и верного оружия заржавевшим, — это неизбежно — неточность попадания в цель. Герой, его мысли, поступки, чувства — не обедняются ли они, если их раскрывают не до конца, понимают примитивно, воссоздают однолинейно? Технологичность творчества неизбежно смыкается с его содержанием.

А как же «Пигмалион»?

Это спектакль куда более серьезный, хотя, по правде говоря, никаких новаций в области мысли, в области трактовки пьесы Б. Шоу мне обнаружить не удалось. Тем не менее приятно выглядела спокойная традиционность оформления (художник А. Мелков). И хорошо было, что в рамку эту заключены действительно молодые герои (юная Элиза — Фрейндлих, но этого мало — молод и Хиггинс — А. Эстрин, даже Пикеринг — Г. Анциц молодецат и подтянут). Это придает постановке и свежесть и привлекательность.

Но главное — опять-таки Алиса Фрейндлих. Кажется, здесь-то, в роли Элизы, она бы и могла «развернуться» — смелости ей не занимать. Но нет, легко и просто ведет она эту роль, избегая чрезмерных эффектов, не нажимая на «характерность». И вот день первого экзамена Элизы, прием у миссис Хиггинс. Пожалуй, это лучшая сцена спектакля. Блеск простоты и глубина непосредственности актрисы не просто раскрываются, но растут, расцветают. Тоненькая фигурка Элизы, облаченной в черное и белое, привлекает изяществом линий. Не выученная, нет, естественная грация вдруг пробилась

сквозь шелуху прежних привычек. И по-особенному замерцали большие глаза на худеньком личике.

Вся картина — удивительное сочетание искусства и непосредственности, разума и талантливости.

Но, конечно, решающим должен был стать бунт Элизы, когда она из девочки, ученицы превращается в женщину и человека. Серьезно начатая сцена эта, к сожалению, не обретает кульминации. На какой-то последний всплеск, на самую главную ноту, на взлет к высочайшей вершине у Фрейндлих словно не достало сил. Вдруг подумалось — она устала.

И тут — еще одна проблема. Важная не только для театра имени Ленсовета, Удивительная Алиса Фрейндлих, талант, данный, так сказать, богом, не требует послаблений. Нет. Но талант этот, как всякий талант, требует заботы. Неусыпного и доброжелательного внимания. Разве не нужно продолжать учить актрису, следить за ней, воспитывать, ловить и уничтожать ее штампы, уводить с легких тропинок? Может, и не стоит сейчас, когда происходит самый активный процесс формирования этой художественной индивидуальности, «тратить» актрису на мелочи, на похожие роли, на то, что ею уже достигнуто.

Интересы театра? Да, это важно. Но есть еще и интересы искусства. И они в том, чтобы сберечь талант, вырастить художника.

...На что же все-таки похожа истина страстей, какие обличья она принимает (в театре имени Ленсовета, конечно, поскольку о нем речь), в чем обнаруживается?

Она часто, очень часто бывает похожа на Алису Фрейндлих, принимая облик то заводской девушки, то уличной цветочницы, то мальчугана в костюме сказочного пажы. В чем обнаруживается? Да в том, как играет, а вернее — как может играть эта актриса, с полной самоотдачей, смелостью и непосредственностью, наивностью и глубиной.



В. Сечин

ПОИСКИ ТЕАТРА ИМЕНИ МУКИМИ

Не так давно в Ташкенте были выпущены пластинки с записями спектаклей театра имени Хамзы — «Абай и батрак», «Отелло», «Резизор», «Шелковое сюзанэ», «Больные зусы», «Алишер Навои», «Люди с верой». Не во всяком городе решаются на такой эксперимент: станут ли покупать записи спектаклей драматического театра? Но здесь результат превзошел самые смелые ожидания — пластинки моментально расхватали.

Мне рассказывали и о том, как здесь относятся к любимым актерам...

Последние свои выступления в роли Отелло на сцене театра имени Хамзы Абрар Хидоятов иногда не в силах был довести до конца. Часто бывало так, что занавес закрывался чуть ли не посередине спектакля. И публика молча вставала и расходилась.

Похороны Абрара Хидоятова превратились в настоящую всенародную демонстрацию. Ташкент вышел на улицы. Вероятно, это было очень торжественно, очень трогательно и театрально. По всему городу были включены уличные репродукторы — передавался спектакль «Отелло». И путь траурной процессии сопровождал необыкновенный голос театрального чародея, жив о й голос актера. Утверждалось бессмертие большого искусства.

И словно по замыслу какого-то гениального режиссера случилось непредвиденное совпадение: в тот момент, когда гроб с телом Хидоятова опускали в могилу, над осажденным народом кладбищем, над всем городом прозвучал монолог: «Процвай, мои пернатые войска...»

Любят в городе не только театр имени Хамзы, велика популярность и другого детища узбекского искусства — театра музыкальной драмы и комедии имени Мукими. Когда я был в Ташкенте, несмотря на трудное для «кассы» время (почти вся молодежь выехала в села, чтобы помочь колхозникам с уборкой хлопка), у входа в театр имени Мукими вас все-таки встречала толпа любителей искусства с сакраментальным вопросом на устах: «Нет ли лишнего билета?»

Театр имени Мукими организован в 1939 году под названием «Театр комедии». Но вскоре он стал Театром музыкальной комедии. Формальным поводом к этому послужил тот факт, что Государственный музыкально-драматический театр был преобразован в театр оперы и балета. Но основательнее была другая причина — традиции. Узбекский народ предпочитает смотреть те комедии, которые идут с музыкальным сопровождением. Ведь не случайно большинство областных и колхозно-совхозных театров Узбекистана — музыкально-драматические.

Это не значит, что, став театром музыкальной комедии, театр имени Мукими превратился в одну

на разнообразие
отношении делал
«Баадеру» Каль
Однако очень ск
нялся не своим
зритель не прин
театра имени Му
является театром
дики, комедии оч
нальной по форм
Народные коми
кон веков пользо
пулярностью. Их
ствах всегда сопр
что некоторые и
(народные комики
ли артистами теат
кономерность. Эт
пор.

Прежде всего —
ворят, что в други
лиаме, яркие ком
кенте немало спе
обязательной непо
солнечного актера
Хидоятова во «Вл
восторжестве, ни
свободой, с какими
Сюжет музыкаль
тор М. Левина) не
ты, ищущего экан
фанатки вступав
люди, инициатив
дикт Ташболту т
стванными ему пр
начать смешное б
нью орудность ко
Ладина держит
направлении всег
интерпретирует. И
много создано ни
парнички, что з
Собственно, эти
роль в пьесе саму
коллективной, и тр
Перед нами —
терый способ р
обязательные комед
ного, в нем само
инно и просто, и
не стремился, с
бы, само по себе
как один, как сло
те — Ладина моет
ней — это целые п

из разновидностей оперетты. Правда, попытки в этом отношении делались: в свое время театр поставил «Баядеру» Кальмана и «Холопку» Стрельникова. Однако очень скоро выяснилось, что коллектив занялся не своим делом — подобные «эксперименты» зритель не принял. Все своеобразие и прелесть театра имени Мукими в том и заключаются, что он является театром народной музыкальной комедии, комедии очень специфической, сугубо национальной по форме.

Народные комики, смехотворцы-острословы испокон веков пользовались в Узбекистане большой популярностью. Их выступления на народных празднествах всегда сопровождал шумный успех. И в том, что некоторые из них, так называемые «кызыкчи» (народные комики) и «аскиабазы» (острословы), стали артистами театра имени Мукими, — была своя закономерность. Эта традиция живет в театре до сих пор.

Прежде всего — в творчестве Саиба Ходжаева. Говорят, что в других театрах есть еще более талантливые, яркие комики. Не знаю, я смотрел в Ташкенте немало спектаклей, но другого актера такой обаятельной непосредственности, наивности, такого солнечного актера, — не встречал. Всякий, кто видел Ходжаева во «Влюбленном Ташболте», не может не восторгаться импровизационностью и внутренней свободой, с какими лепит свой образ артист.

Сюжет музыкальной комедии Х. Гуляма (композитор М. Левиев) несложен. Немолодого уже Ташболту, ищущего взаимности у вдовушки, религиозные фанатики впутывают в свои темные дела. Но честные люди, живущие в этом районе Ташкента, переубеждают Ташболту тем легче, что он и сам со свойственными ему пронзительностью и умением подмечать смешное быстро начинает понимать подлинную сущность «святых» людей.

Ходжаев держит зрительный зал в постоянном напряжении веселого ожидания, ибо он без конца импровизирует. Мне говорили, что и в тексте роли много создано им самим, причем никто не может поручиться, что завтра текст не прозвучит иначе. Собственно, этим многое сказано, ибо если взять роль в пьесе саму по себе, то она покажется и прямолинейной, и примитивной.

Перед нами — народный актер-импровизатор, который способен рассмешить когда угодно. Ему не обязательны комедийные ситуации: смешное внутри него, в нем самом. У Ходжаева это так же органично и просто, как у соловья — пение.

Не отрываясь, следите вы за тем, что, казалось бы, само по себе не может представлять интереса: как ходит, как смотрит, как говорит актер. Ташболта—Ходжаев моет руки, Ташболта—Ходжаев пьет чай — это целые пантомимы со своей действенной

партитурой, где каждая сочная и смешная деталь подчинена сверхзадаче образа. Ташболта—Ходжаев заполняет зрительный зал потоком радости, лукавства и народного юмора. На этом и держится огромная популярность Ходжаева в народе — он как бы поднимает жизненный тонус зрителей. Это такой напор веселой энергии, бодрости и душевного здоровья, что никакая хандра не устоит.

Но все остальное вокруг Ташболты—Ходжаева в спектакле (постановщик — Р. Хамраев) мало интересно. Если центральный образ конкретен и неповторим, удивительно национален и в то же время в своей внутренней сути общечеловечен, то все его окружение — традиционные театральные маски. Всех этих «голубых» влюбленных, театральных злодеев-церковников, ворчливых стариков можно встретить в любом театре любой национальности, под любой широтой и долготой. Имя им — штамп. И хотя на



«Влюбленный Ташболта», Ташболта — С. Ходжаев, Мамасалих — Р. Шакиров

первый взгляд спектакль кажется очень национальным, узбекский быт присутствует здесь только во внешнем своем выражении, без внутреннего оправдания и осмысления. Так на русской сцене «умеют» ставить Островского, на украинской — Кропивницкого или Карпенко-Карого.

И очень жаль, если постановщик не представляет себе, что быт «Влюбленного Ташболты» может быть раскрыт через его внутреннюю поэтичность и одухотворенность, через широкое человеческое осмысление его.

А то, что Р. Хамраев умеет ставить поэтические произведения, доказывает другой спектакль. Правда, с музыкальной комедией Ш. Сагдуллы «Два браслета» (музыка С. Бабаева) дело обстоит проще: пьеса



«Два браслета». Кундуз — Р. Тураева,
Каромат — Л. Сарымсакова

не претендует на особую конкретность, это несколько условная и более близкая к традиционным формам музыкальной комедии история о молодых влюбленных. Но ведь такую комедию тем легче было заштамповать.

Р. Хамраев внес в постановку искренний лиризм, подлинно поэтическую интонацию. В этом помог режиссеру художник Г. Визель — его декорации отличаются легкостью и одухотворенностью. Спектакль получился несколько необычным для театра имени Мукими: здесь чувствуется тот поиск новых путей, которым живет сейчас коллектив.

Как известно, болезнь всякого театра музыкальной комедии — опереточные штампы. Она стала ощущаться и в театре имени Мукими, может быть, потому, что, отпочковавшись в свое время от драматического театра, он потом замкнулся не только в рамках музыкальной комедии, но комедии исключительно национальной.

Вероятно, «Два браслета» задуманы как попытка взорвать свои же осточеневшие традиции изнутри, так сказать, модернизировать национальную музыкальную комедию.

Многое уже достигнуто. Большинство основных ролей играет молодежь — студенты четвертого курса Ташкентского театрально-художественного института. Они в основном и принесли на сцену искренность и правдивую горячность чувств. Это, может быть, не так много для самой молодежи, но это очень много для театра.

На фоне этой непосредственности даже искусство С. Ходжаева обнаружило некоторую односторонность и ограниченность. Актер не привык менять свою манеру, он играет в «Двух браслетах» в том же ключе, что и во «Влюбленном Ташболте». А ему необходимо было стать иным, найти другой ключ к этому спектаклю — менее условному, более психологическому.

Все те приемы, которые были без промаха во «Влюбленном Ташболте», здесь казались искусственными, а порой и раздражающими. Актер должен был переступить какую-то привычную границу, пойти дальше от испытанной манеры и... не смог. И то, что даже такой талант, как Ходжаев, оказался в чем-то бессильным, — наиболее убедительное подтверждение того, как много еще предстоит преодолеть в своих традициях театру, чтобы прикоснуться к источникам свежего театрального языка.

Правда, есть в коллективе одна актриса, которая «все умеет». Это Лутфиханум Сарымсакова. Рядом с блестящим и все же несколько формальным Умаром — Ходжаевым ее Каромат, старая, много переживавшая на своем веку узбечка, кажется выхваченной из самой жизни. В игре Сарымсаковой — все правда. Здесь мастерство не меньше, чем у Ход-

жаева, но оно не самосильно, оно как бы незаметно. Мы не любуемся блестящей игрой актрисы, мы просто верим Каромат, радуемся ее радостью, печалимся ее печалью.

Эти два представителя старшего поколения являются как бы живой пример лучших традиций театра для молодежи, которая пока что не так много умеет, еще учится. Оба актера могут доставить огромное эстетическое наслаждение. Но если манера актерской игры Л. Сарымсаковой — на уровне высших современных требований, то С. Ходжаев современен лишь в одном «амплуа» — несколько условном образе народного балагура и забавника.

Путь подражания С. Ходжаеву не так уж труден — правда, при одном обязательном условии: если актер наделен такими талантами, как внутренняя музыкальность и ритмичность, пластичность и совершенное умение двигаться и владеть своим телом.

Таланты немалые. Но в «Двух браслетах» нашелся такой молодой актер, который уже сейчас по праву называет себя учеником Ходжаева. Это Б. Ихтияров.

На сцене его замечаешь сразу. Если другие актеры-студенты в основном предлагают свою молодость, искренность и непосредственность (только бы все это сохранилось!) и между их ролями и их собственными личностями без особой натяжки можно поставить знак равенства, то Б. Ихтияров уверенно лепит образ Собира — разбитного веселого парня, мастера на все руки. Актер прекрасно поет, двигается, танцует, он спортивен в лучшем смысле этого слова и точно рожден для музыкальной комедии. Впрочем, отличная актерская «форма» не далась ему даром. Б. Ихтияров чуть ли не с двенадцати лет на сцене, а сейчас наряду с учебой в институте он не прекращает занятий вокалом, спортом (фехтование, легкая атлетика), посещает танцевальный коллектив.

И все же хочется предостеречь молодого актера — прежде всего потому, что он несомненно талантлив: иногда в его игре проскальзывает некоторое самолюбование, некоторая демонстрация «чистого» мастерства. Мысль, психологическое оправдание как бы не поспевают за формой. Это особенно заметно в роли Хусейна в «Трех богатырях». Актер здесь словно забыл о смысле и цели его сценического бытия — он лепит маску хитрого и пронырливого купца вне всякой задачи образа. (В этом, безусловно, сыграл свою роль и общий стиль спектакля «Три богатыря», заданный постановщиком.) Мы не раз бывали свидетелями тому, как молодежь, обученной по системе К. С. Станиславского, не хватало сил для отстаивания своих творческих позиций, и она сникала, приспособлялась к бытующей в том или ином театре манере игры. Б. Ихтияров и его товарищи — будущее театра. Молодым артистам



«Три богатыря». Таризл — М. Гафуров

важно сохранить все то ценное, чему учат их в институте.

Театр имени Мукими настойчиво пытается вырваться из пут собственного шаблона. Сейчас еще рано говорить о крутом повороте — поиски новых путей только начинаются, и они не проходят без срывов. Если в «Двух браслетах» нащупывается правильное направление, то в «Трех богатырях» изгнанные из дверей штампы лезут в окно. «Окно» — внешняя новизна спектакля, а на поверку — те же традиции, только наизнанку.

Главный режиссер театра Мукими И. Радун считает, что театру нужно находить новую тематику, новые жанры и формы представлений. Причем все не за счет постановок оперетт, классических или

современных. Ведь театр имени Мукими — своеобразный национальный коллектив, и ему незачем превращаться в ординарный театр музыкальной комедии. Это совершенно справедливо.

Так, появились в репертуаре театра «музыкальные драмы» — «Овечий Источник» Лопе де Вега (музыка А. Берлина) и «Три богатыря» (пьеса Т. Сабирова, музыка И. Юсупова) — по мотивам поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Я не видел «Овечьего Источника», но «Три богатыря», поставленные И. Радуном, на мой взгляд, не внесли ничего принципиально нового. И прежде театр упрекали в том, что он решал такие спектакли, как «Фархад и Ширин» или «Тохир и Зухра», в плане романтических любовных историй, строил их на внешних эффектах, без глубокого философского и психологического осмысления образов. То же самое можно сказать и о «Трех богатырях». Спектакль получился декламационным, напыщенным, внутренне пустым. Цари и царевны, Таризл, Афтандил, Нестан, Дареджан и прочие — все это символы, а не люди. Они плачут, сердятся, бегают, сражаются, суетятся, но чем более они возмущаются и «переживают», тем сильнее вы убеждаетесь, что все это «лонарошка»: весь этот шум — как бы покров для внутренней пустоты. И ее нельзя скрыть. Тщетны, например, попытки театра с помощью почти полного затемнения сцены заставить нас поверить, что Таризл действительно борется с тигром. На самом деле мы отчет-

ливо видим, что этот «тигр» — всего лишь актер, наряженный выше пояса в некое подобие тигровой шкуры.

Спектакль во многом иллюстративен и не содержит в себе значительной современной мысли, оправдывающей его появление. Наверно, потому так старомодны в своих исполнительских приемах и актеры. Они словно сговорились «рвать страсть в клочья».

Театр имени Мукими — в движении, он стремится расширить границы своего искусства, найти новые пути.

И те подлинно новые формы, которые находит театр, — конкретны, они начинаются с индивидуализации характеров, создаваемых современными методами психологического театра. Так играют в театре имени Мукими Л. Сарымсакова и — в лучших своих ролях — С. Ходжаев. А подавляющему большинству актеров труппы присущи и условная декламационная манера и эстрадные приемы.

Очевидно, речь должна идти о полном обновлении искусства театра, о том, чтобы психологическое искусство стало принципиальной основой работы всех актеров и режиссеров театра имени Мукими. Тогда, если студент наигрывает, недостаточно раскрывает характер, педагог в Ташкентском театральном-художественном институте не махнет рукой и не скажет пренебрежительно: «Ты играешь, как в театре имени Мукими...»

Фото С. Югана



НА
ПОП

Н. Шереметьевская

НА НОВОМ ПОПРИЩЕ



астроли Петрозаводского музыкально-драматического театра в Кремлевском театре совпали с праздничными днями кануна нового, 1963 года и явились своеобразным итогом уже сделанного, заявкой на будущее и... сюрпризом для московского зрителя.

В самом деле, какой репертуар можно было предположить у музыкально-драматического театра? Драматические спектакли и оперетты? А петрозаводцы показали оперу и два балета. Перед нами пример той прекрасной творческой инициативы, когда чья-то деятельность выходит за рамки установленного, привычного и устремляется навстречу желаниям и чаяниям масс.

Не было в Петрозаводске театра оперы и балета, а культурные запросы зрителя выросли, или, точнее, расширились. И коллектив откликнулся на них с тем большей радостью, что мечта об оперных и балетных спектаклях давно затаилась в театре. Для начала вокальная группа обратилась к оперной классике и осуществила постановку «Травиату». Потом ее увлекла мысль о создании спектакля, воспевающего подвиги революционной Кубы.

Балетная группа работала еще плодотворнее: за сравнительно недолгое время она обогатила свой репертуар пятью балетами: «Сампо», «Дон-Кихот», «Лебединое озеро», «Жизель», «Тропюю грома».

Прошлым летом карельским танцорам пришлось выдержать серьезный экзамен — они были приглашены на Всемирный фестиваль молодежи в Хельсинки. Молодой балетный коллектив показал свой национальный спектакль «Сампо» и принял участие в концертах Международного балета. Все его выступления прошли с большим успехом, который как бы всемирно подтвердил, что в Советском Союзе появился еще один профессиональный балетный театр.

И вот театр с такой необычной творческой биографией и уже заслуживший право на серьезный профессиональный разговор — в Москве.

Первый спектакль, который нам довелось увидеть у петрозаводцев, был балет К. Караева «Тропюю грома». Мы шли на него с сомнением: не слишком ли трудную задачу поставил перед собой молодой коллектив? Ведь его постановка чрезвычайно сложна и для балетмейстера и для танцоров, которым предстоит раскрыть все многообразие драматургических и музыкальных тем балета, воплотить их в убедительные хореографические образы, решить весь комплекс сложных творческих проблем, заключенных в этом балете. К тому же постановщик петрозаводского спектакля Марк Мнацаканян — еще студент ГИТИС. Его пригласили на эту постановку, он согласился и решил осуществить



«Тропою грома». Сцена из спектакля

ее в оригинальном варианте — задача трудная даже для опытного балетмейстера. Это он понял, наверно, уже в процессе работы.

Спектакль убедил прежде всего в том, что Мнацканян — способный балетмейстер. Он обладает ценным качеством — свободой хореографического мышления. Его танцевальные композиции интересны, разнообразны, чувствуется, что они рождаются легко.

Эти привлекательные стороны его дарования заметны в тех эпизодах спектакля, где драматургия не очень сложна. Ему удались проводы Ленни, встреча с матерью, праздник по случаю возвращения Ленни в родной поселок, игры служанок в доме Герта и другие чисто танцевальные театральные сцены.

Однако в балете, где идет рассказ о современных героях, художественная убедительность может быть достигнута лишь тогда, когда соблюдена логика построения мизансцен и танцевальных диалогов, когда найдена точная пластическая характеристика героев.

Если с этой точки зрения проследить за развитием спектакля «Тропою грома», то прежде всего сталкиваешься со слабостью режиссерской разработки балета. А это приводит к тому, что он распадается на отдельные хореографические куски и зритель без либретто не может уловить ни развития образов, ни сюжетной линии спектакля. Правда, и более опытным балетмейстерам не всегда удается преодолеть, если можно так выразиться, хореографическую фрагментарность «Тропою грома», но это, разумеется, не оправдывает молодого балетмейстера.

Персонажи балета делятся на цветных и белых. Мнацканяну больше удается пластическая характеристика первых. Он создает ее, варьируя национальные движения негритянских танцев, иногда находит интересное сочетание этих движений с классикой. Выразительность этой группы героев зависит главным образом от таланта актеров, от умения передать стилистические особенности постановки.

Это несомненно удается А. Арак — исполнительнице роли матери Ленни. Ее движения проникну-

ты страстной патетикой, но вместе с тем это движения пожилой женщины с врожденной, чисто национальной пластичностью. Хорошим чувством стиля отмечен и легкий, технически сильный танец Р. Шишовой в роли сестры Ленни — Лиззи. К сожалению, этого нельзя сказать о Л. Дружининой, которой поручена ответственная роль Фанни. А ведь именно она должна олицетворять в спектакле трудную судьбу цветной женщины, которая подвергается преследованиям Герта. В дуэтах Фанни — Л. Дружининой и Герта — Ш. Мифтохутдинова ступенчатая контрастность национальных колоритов, а следовательно, и мотивы национального неравенства. Содержанием дуэта остается лишь грубое, местами даже натуралистически грубое обращение с женщиной. А ведь идея этой сцены намного шире такой трактовки.

Постановщик не нашел выразительного пластического решения для Герта и окружающих его персонажей. У Караева они охарактеризованы с беспощадностью музыкального гротеска, а балетмейстер увидел их лейтдвижения в назойливых подпрыгиваниях на месте. В последней сцене балетмейстер просто искажает смысл происходяще-

го, превращая расправу над Сари и Ленни в шутовское действие.

Режиссерская незрелость Мнацаканяна особенно проявилась в разработке главной сюжетной линии спектакля — истории взаимоотношений Ленни и Сари. Они встречаются на глазах у зрителя четыре раза. Эти четыре дуэта должны показать, как сложно протекала их любовь, как они сопротивлялись рождающемуся чувству, понимая всю глубину разделяющей их пропасти. И, наконец, как любовь одержала над ними победу и дала им силы подняться над расовыми предрассудками и бросить вызов всей банде Герта.

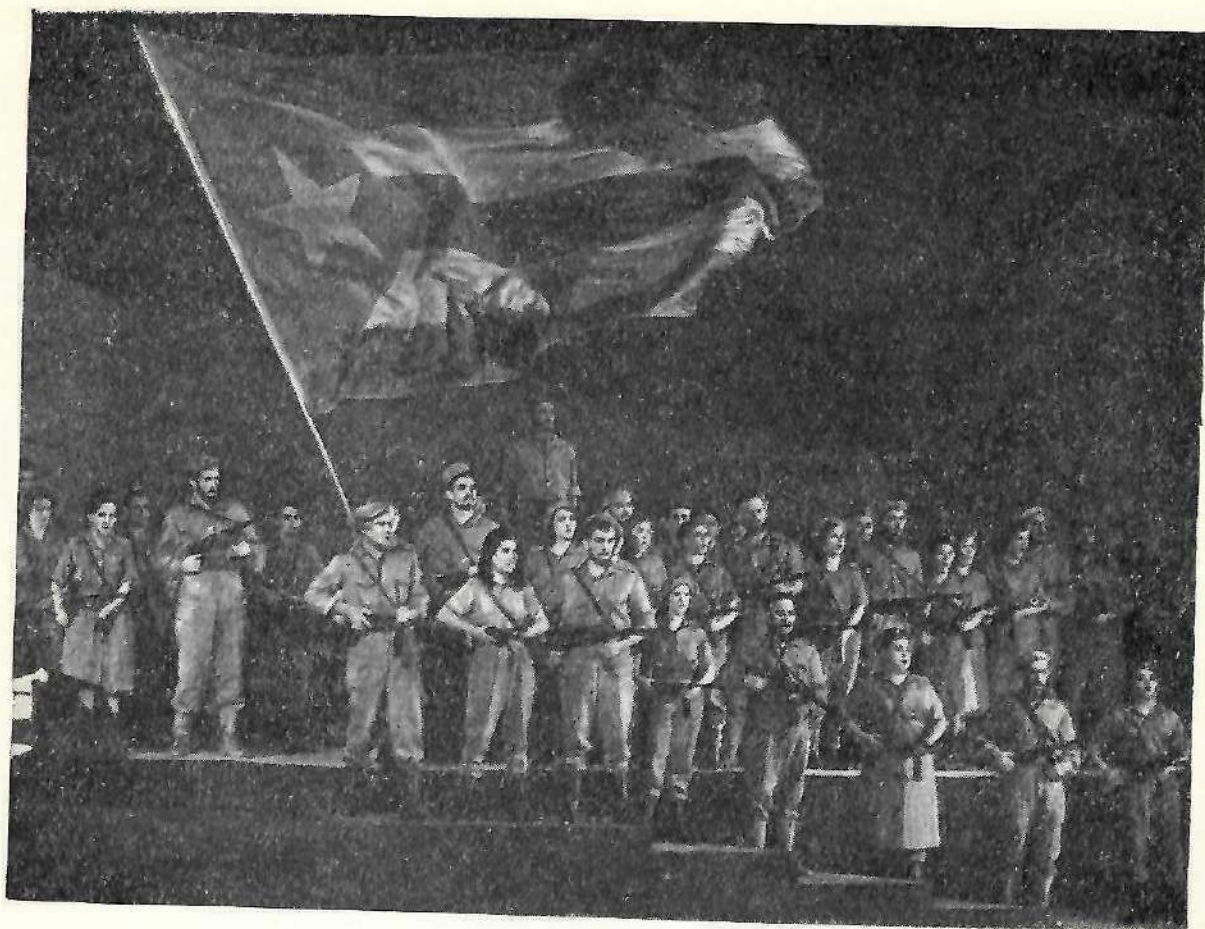
Чтобы рассказать все это языком танца, надо его создать поистине говорящим. А дуэты Мнацаканяна длинны и «водянисты». И все время ощущается, что танцоры не имеют точного режиссерского задания. По-видимому, оттого так напряжена и однообразна отличная балерина С. Губина, у которой есть все данные, чтобы создать образ Сари, и так истерически мечется по сцене Ю. Сидоров, чтобы хоть внешней подвижностью восполнить внутреннюю пустоту роли.

Другой балет «Сампо» — безусловная удача петрозаводцев. Его авторы — композитор Гельмер Синисало, балетмейстер и автор либретто Игорь Смирнов — создали подлинно национальное произведение, в основе которого лежит карельский народный эпос «Калевала». Через весь спектакль проходит легенда о чудо-мельнице Сампо, которую выковал трудолюбивый народ Калевалы. Сампо как бы олицетворяет творческую силу народа, его мечту о лучшей жизни, во имя которой он готов сразиться с темными силами мира. Эти темные силы сконцентрировались в образе старухи Лоухи, хозяйки северной страны Похьелы. Она проникает на праздник трудового народа Калевалы, похищает Сампо и увлекает чарами своей дочери хранителя чудо-мельницы. Борьба за возвращение Сампо, за возвращение народной мечты и составляет драматургический стержень балета.

Композитор Гельмер Синисало создал широкую симфоническую картину борьбы двух миров, ос-



«Сампо». Невеста. Илмаринена — С. Губина, Илмаринен — В. Мельников



«Дочь Кубы», Финал

новываясь на богатом музыкальном фольклоре карельского народа. Автор музыки хорошо чувствует природу хореографии — вся его партитура легко переводится на язык танца. И можно с уверенностью сказать, что балетмейстер Игорь Смирнов в полной мере использовал эту возможность. Его хореография оригинальна и многообразна. Она также вдохновляется танцевальным фольклором, что придает спектаклю истинно национальный колорит.

В начале балетмейстер разворачивает перед нами поэтическую картину свадьбы, где красочность народных обрядов сочетается с лирикой классических дуэтов кузнеца Илмаринена (В. Мельников) и его Невесты (С. Губина). В этом спектакле по-настоящему раскрылось дарование С. Губиной — легкой, изящной, технически сильной танцовщицы. Она сумела придать этой в общем «голубой» роли оттенок трагизма. Уже с первого ее появления нам передается предчувствие беды — так насторожен взгляд ее больших глаз. Хрупкость, невесомость

Губиной подчеркивает мужественную силу Мельникова — Илмаринена. Из этого контраста, из безупречной точности их поддержек рождается образ необычайно бережной и целомудренной любви.

Спектакль можно назвать своеобразной галереей женских типов. Рядом с Невестой, как бы продолжая ее судьбу, показана мать Лемминкяйнена. Л. Васильева создает обобщающий образ совести народной, верности и долготерпения.

Совсем иными чертами отличается колдунья Лоухи. Ее партия решена классическим танцем, которому придан острогротесковый характер. Р. Шишова, как хищная птица, перелетает сцену резкими прыжками. Лицо танцовщицы закрыто маской с крючковатым носом, и это сочетание старого лица с юной подвижностью тела придает особую жизненную силу тому злу, что заключено в намерениях колдуньи.

Дочь колдуньи в исполнении Е. Павловой — это порок, скрытый под обаятельной внешностью. Павлова действительно очень обаятельная танцовщи-

ца — красивая, женственная, с отличной техникой и актерской выразительностью. В полной мере используя все свои достоинства, она умеет тонко выявить и отталкивающую сущность роли: в какие-то моменты у нее появляется такая же когтистая хватка рук, как и у матери. Но если в первом акте это лишь мгновенные превращения, то во втором, когда она заманивает Лемминкяйнена в их мрачную страну, Павлова становится совсем иной. В большом адажио с несколькими партнерами, очень интересно поставленном Смирновым, дочь колдуньи дразнит юношу, ускользает из его рук и при этом ее пластика становится все более резкой, циничной и злой. Когда же Лемминкяйнену показывают украденное при его невольном содействии Сампо, она уже открыто, издевательски грубо смеется над ним. Способный танцор И. Гафт, который запомнился нам еще по гастролем Новосибирского театра оперы и балета, теперь перешел в труппу Петрозаводского театра. Роль Лемминкяйнена дает возможность оценить несомненный рост дарования танцора.

Разговор о «Сампо» представляет тот приятный случай, когда есть основание радоваться успеху многих исполнителей балета и его создателей. О танцорах и балетмейстере мы уже говорили, остается сказать о художнике А. Шелковникове, декорации которого, как и музыка и танцы спектакля, вдохновлены красотой северной природы.

Разговор о третьем спектакле, показанном в Москве Петрозаводским театром, — опере К. Листова «Дочь Кубы», хотелось бы начать с того, что мы увидели в фойе, а не на сцене.

В дни гастролей в фойе Кремлевского театра демонстрировалась фотовыставка, посвященная четырехлетию Кубинской революции. Перед нами предстал остров Свободы во всем его величии. Каждая фотография — эпопея. Мы переходили от стенда к стенду, и перед нами разворачивалась героическая история кубинского народа. Перед нами были герои — живые, яркие, простые, самообычные. Громадное впечатление производят лица вождей революции — умные, волевые, решительные. Именно такие люди могли бросить клич, который стал знаменем народа: «Родина или смерть!»

Трудно забыть женщин Кубы: танцующая красавица — и вот она же с автоматом, женщина-мили-

ционер, кормящая своего ребенка, старая женщина, юные отважные патриотки... Многоликое выражение боевого духа.

Каждый портрет, каждая страница революционной истории дает великолепный материал для искусства. Вот почему нельзя не отдать должное попытке театра передать в музыкальном спектакле подвиг Анхелы Алонсо, одной из дочерей героической Кубы, которых мы только что видели на выставке в фойе Кремлевского театра.

Скажем прямо — и композитору и театру не все удалось в этом спектакле. Можно пожалеть, например, что автор музыки мало использовал богатейшие народные песенные и танцевальные мелодии Кубы.

Музыкальные характеристики героев оперы статичны, они не развиваются, в них нет эпической силы. Либретто оперы страдает драматургической вялостью, хотя сама жизнь дала возможность создать напряженный сюжет. И, наконец, текст оперы (авторы либретто С. Медовой и К. Поляков) лишены той суровой поэзии, которой отмечен сам подвиг героини.

Постановщик оперы режиссер Д. Утикеев пытался преодолеть недостатки музыкального и драматургического материала, но не во всем это ему удалось. К положительным сторонам спектакля можно отнести исполнение роли Флоры артисткой Р. Кузьменко, обладающей сильным и выразительным голосом, а также образ Анхелы, созданный Р. Сабировой. И внешность артистки и ее вокальные данные как бы созданы для роли романтической героини. Высокая, стройная, с хорошим голосом, она ярко передает чувства Анхелы. Надо только пожелать актрисе придать образу Анхелы больше суровой простоты.

Спектакль «Дочь Кубы» — только первая попытка музыкального театра рассказать о событиях Кубинской революции. Как видим, в этой попытке есть удачи и неудачи. Будем надеяться, что поиски будут продолжаться.

Итак, три спектакля, три разных творческих почерка, но характерно и радостно, что все спектакли объединяются единой героической темой, столь близкой нашему народу и нашему искусству.

Фото Е. Мичуриной и И. Ефимова



СПОРО СПЕКТАКЛЕ

Спектакль театра имени Евг. Вахтангова «Живой труп» вызвал большой интерес публики и критики. Это свидетельствует о живых творческих поисках театра и постановщика спектакля Р. Н. Симонова в решении русской классики на сцене. Однако спектакль вызывает споры. Поэтому редакция сочла возможным напечатать две статьи, выражающие различные точки зрения на спектакль, — критика Н. Толченовой и литературоведа П. Гольдштейна.

Н. Толченова

ПРОЗРЕНИЕ

А

дни шли.

Давно уж миновало в театре событие, именуемое премьерой. Давно посмотрели спектакль преисполненные доброжелательства «папы-мамы», а за ними загадочно-непроницаемые, редко чему удивляющиеся критики... И новая постановка заняла обычное место на афише, там, где раньше стояли, как неразгаданный еще шифр, слова, тревожащие сердца всех истинных театралов: «Спектакль будет объявлен особом».

Постановка стала достоянием тех людей, для которых она, собственно, и предназначалась. Достоянием зрителей.

Едва успевающие просмотровать другие — новые — премьеры, критики почти не бывают больше на спектакле «Живой труп». А жаль! Потому что это о нем пойдет речь...

Хочется сразу сказать, что многие суждения, сложившиеся на первых представлениях «Живого трупа», в чем-то уже не действительны. При каждой новой встрече со зрителем спектакль крепнет, набирает то внутреннее спокойствие и цельность, которых, быть может, ему вначале несколько не хватало.

При всей необычайной психологической остроте было и во всем спектакле и в игре Н. Гриценко словно что-то еще неуверенное. Будто нужны были всем образам кое-где более яркие краски; всему интереснейшему режиссерскому рисунку требовалась какая-то большая отчетливость, законченность. Казалось, что есть в нем места, прочерченные пока не густым мазком, а лишь намеченные пунктиром.

Самое же удивительное, что режиссер обо всем этом знал. Подобно тому, как знает мать, спокойно наблюдающая за первыми шагами ребенка, что пройдет немного времени — и он пойдет шагать куда уверенней. На людях вырастет.

Так оно и случилось.

□

Итак, «Живой труп».

Вспомним — когда узналось, что Рубен Симонов решил ставить этот спектакль, многие недоуменно пожимали плечами:

— Господи, ну кому это надо? Ведь арханка!

е со-
Дав-
спол-
апы-
про-
кри-
чное
яли,
тре-
лов:

одей,
зна-

ие —
бы-
руп».
идет

суж-
став-
е не
рече
рает
ко-
лько

ской
игре
ерен-
кое-
стей-
лась
нчен-
про-
лишь

иссер
как
пер-
емно-
уве-



Рубен
акль,
и:
Ведь

Маша — И. Бунина, Протасов — Н. Гриценко

У иных сомнения выражались еще более определенно:

— Вахтанговский театр — и вдруг Толстой! Более чем странное сочетание!..

Сейчас точность режиссерского выбора пьесы уже не нуждается в доказательствах. Во многих театрах страны классика переживает радость нового рождения. Старые, всем известные конфликты и столкновения получают сегодняшнее, первозданно-молодое, острое звучание.

Нет, это не означает прямолинейного, наивного «осовременивания» классики за счет костюма, грима, прически, мебелировки... Это не означает также «модного» в сравнительно недавние времена «сознательного заострения зла», когда так называемая «ярость обличения отрицательных персонажей» порой отнимала у характеров и правду и правдоподобие... Предполагалось, что, лишаясь человеческого облика, эти персонажи получали взамен некую символическую укрупненность и значительность.

Но даже в тех редких случаях, когда подобный замысел достигал цели, из спектакля уходила его живая душа. Уходило, необратимо утрачивалось то, что только и связывает в жизни и в искусстве — прошлое, настоящее и будущее. Уходил человек. Его живые борения, страдания и радости, утраты и находки... Вся его сокровенная духовная жизнь превращалась в неживое. В памятник.

Стремление к «памятникам» в известной мере определяло казенный стиль, казенный вкус, навязываемые еще недавно искусству. Отсюда и шла хрестоматийная окаменелость, бедность мысли иных спектаклей. Их, понятное дело, не спасали ни самые тщательные этнографические подробности, ни излишества психологических толщинок, накладываемых на характеры.

Современность прочтения классики — в выявлении чувств человека. В выявлении человечности.

Нынешний человек встречается в произведении искусства с человеком вчерашним. Вглядывается в него, угадывает в нем его заветное. И как бы сызнова, как бы впервые чувствует, какими были в этот вчерашний день люди и что мешало их душевному благополучию, счастью всей их жизни...

Перед ним, нынешним человеком, возникают не просто кирпичи социальных перегородок, разделявших когда-то общества.

Он, человек нынешнего дня, оказывается, заново потрясен нравственной трагедией, переживаемой его предшественником; он как бы сам, лицом к лицу столкнулся со всем тем, что именуется «проклятым прошлым». И все зло, весь ужас этого, воистину проклятого прошлого, предстает теперь перед ним так ощутимо и так остро, что он начинает по-настоящему, на самом деле ненавидеть все это — чужое и проклятое...

Вот почему не истошный крик, не нажим, а негромкий «закадровый» голос. Не ожившие иллюстрации к учебнику истории, да и не история вообще, а размышление о жизни человека, о его судьбе. Размышление, к участию в котором приглашается и зритель.

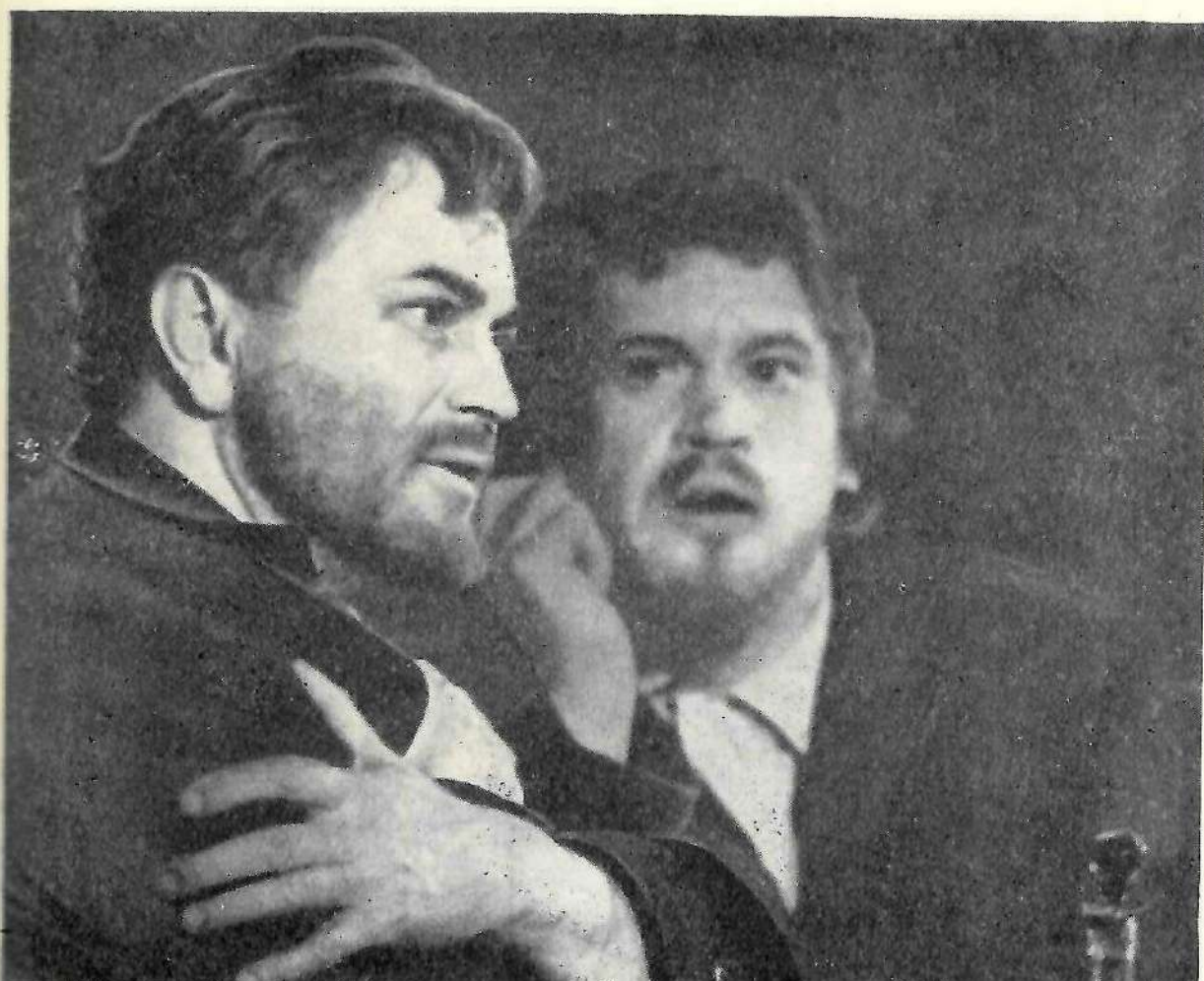
Причем театр предлагает зрителю: ты заранее знаешь ответ на задачу; да, это так; но давай же вместе поищем новое решение задачи — вот, посмотри-ка, быть может, оно скрыто здесь...

Подчиняясь режиссерскому приглашению, зритель идет вслед за Рубеном Симоновым в мир человеческих чувств, распахнутых перед ним... Впрочем, нет, нет, вовсе не «распахнутых»!.. Самое слово это возрождает в памяти набившие оскомину штампы прежних спектаклей, а заодно и штампы прежних рецензий...

Никакими не распахнутыми чувствами встречает зрителя спектакль «Живой труп». До поры до времени все эти чувства глубоко скрыты в душе героев, как это бывает в самой жизни. Герои лукавят, притворяются, ведут двойную, тройную игру... А нам они показывают пока что свои милые, приветливые, любезные лица...

Да как же и могли бы они вести себя иначе!.. Пусть все они — разные. Но чуть ли не каждый из них — человек на той стадии «самоотчуждения», о которой говорил Маркс в своих экономическо-философских рукописях 1844 года, утверждая, что только коммунизм, как «упразднение частной собственности — этого самоотчуждения человека» гарантирует «возвращение человека к самому себе как человеку общественному, то есть человеческому».

С позиций нашего человеческого, общественного сегодня показывает Рубен Симонов бесчеловечные, антигуманные отношения людей, отношения общества, жившего неправдой и обманом.



Протасов — Н. Гриценко, Петушков — М. Дадько

□

На одно только мгновение высвечиваются из тьмы, из плотной завесы летящих, крутящихся снежных струй изящные очертания дворянского особняка — классический портик «московского ампира». В окнах — слабый желтоватый, уютно-приглушенный свет. И звуки рояля; негромкая, чуть сентиментальная, задумчивая мелодия прошлого века... Еще длятся эти мирные, ласковые звуки, когда открывается столовая дома Протасовых. В проеме арки, ведущей в гостиную, видна большая елка, нарядно и старательно убранная. Немолодая, хорошо одетая женщина сидит неподвижно, кажется, что ей, и правда, здесь так славно, так отдохновенно...

Этот покой тоже длится еще одно какое-то мгновение...

Может быть, Р. Симонов не спешит нарушить ощущение тишины, покоя, благополучия, чего-то далекого, давно минувшего, милого сердцу... Но вот беснумно появляется няня; и ее слова, что вот, дескать, у «господ свои горести», а «ребеночек страдает», — сразу нарушают видимость некой безмятежной идиллии протасовского дома.

И отсюда, с этой первой же, беглой будто бы реплики, режиссер начинает свой рассказ о горестях постылой, трижды постылой «господской» жизни Федора Протасова. О жизни, превратившей человека в живой труп...

Может показаться, что в первом акте Ру-



Федя Протасов — Н. Гриценко

бен Симонов еще как будто и не заглядывает за пределы дворянского особняка, что все коллизии спектакля сводятся к личному разладу Федя Протасова с Лизой. Что эта драма так и останется семейной драмой... Сам Толстой, как известно, задумывал ее первоначально в качестве комедии («Труп»), а когда работал над ней, то сначала выдвигал ее перед другими своими пьесами, потом же стал называть то «малую драму», то драмой «легкомысленною».

Зная опять-таки все это и не смущаясь всем этим, Рубен Симонов проникательно всматривается в жизненные передрыжки Протасовых. И видит за этими передрыжками не драму, но трагедию человеческой жизни.

Трагедию человеческой неустроенности общества, «отчуждающего» человека от че-

ловечности. Трагедию, обрисованную потолстовски честно и резко, но со множеством бытовых, житейских деталей, за которыми порой не умели различить в «Живом трупе» неприятия Толстым всей системы жизни. Неприятия всего порядка жизни, лишенной красоты, нечистой и злой.

Шаг за шагом все отчетливее и яснее заставляет Р. Симонов проникнуться трагедией неправды, лживости всего того, что окружает Протасова, — в большом и малом.

Да, конечно, нужна была толстовская гениальность, чтобы сюжет, найденный в действительной жизни, в уголовной хронике — историю некоего Н. С. Гримера, скатившегося на самое дно жизни, — возвести на такую неоглядную — художественную, психологическую и социальную — высоту.

И хотя Л. Н. Толстой считал, что действительная жизнь гораздо интереснее, чем отражение ее в литературе, — он придал сам истории Гримеров огромное, общечеловеческое значение. Совершенно сознательно Толстой много изменил в этой истории — именно с той целью, чтобы уси-



Саша — Е. Добронравова, Анна Павловна — Е. Алексеева, Каренин — Ю. Яковлев, Лиза — Л. Целиковская

ую по-
множе-
за ко-
в «Жи-
сей си-
поряд-
истой и

и янее
сь тра-
того, что
и малом.
стовская
енный в
й хрони-
ера, ска-
возвести
ственную,
высоту.
что дей-
снее, чем
и прида-
и обще-
ственно со-
д в этой
обы уси-

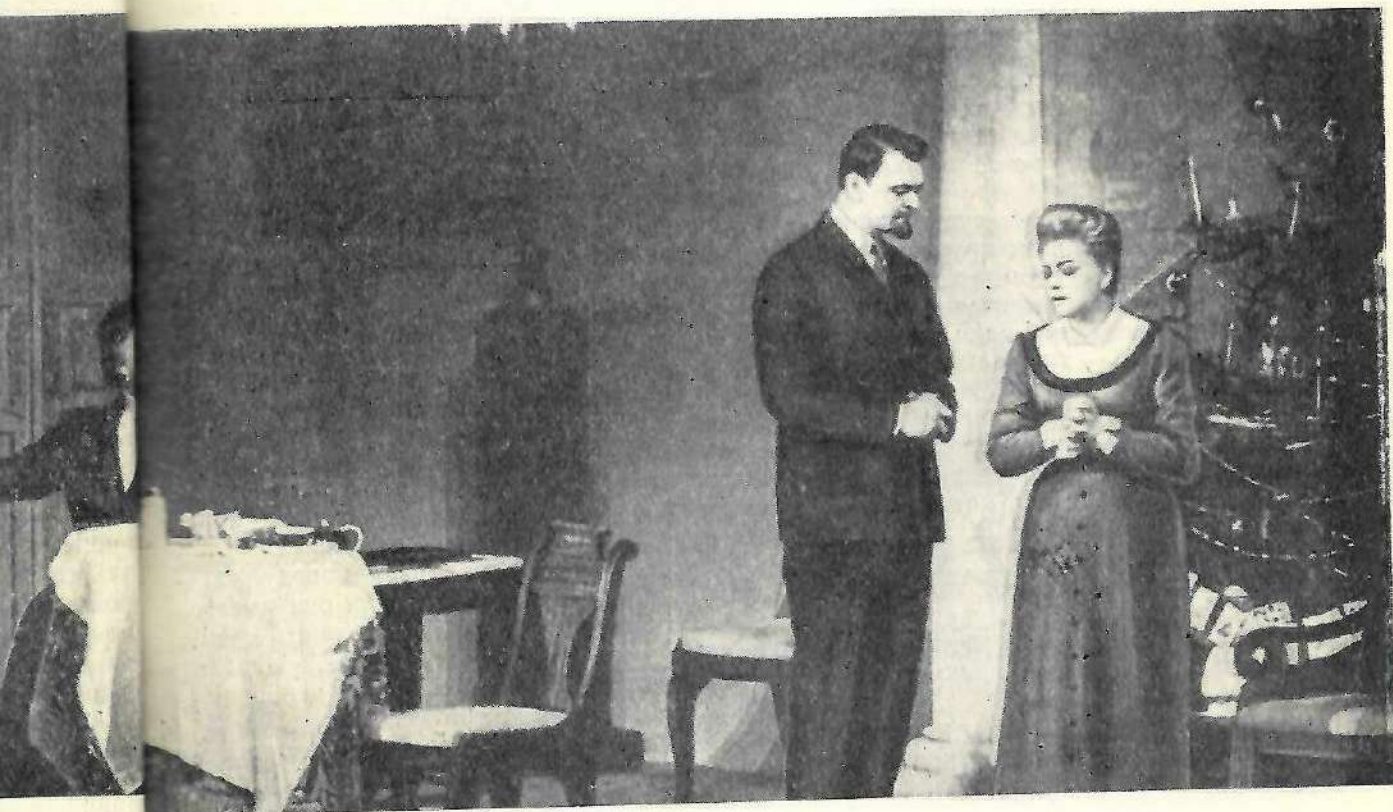
лить ее «интересность», ее впечатляющую силу. В жизни прообраз «Живого трупа» — Н. С. Гример — остался жив и даже обрел известное благополучие. Устроившись на работу с помощью Л. Н. Толстого, он дал ему слово не пить и стал к концу жизни «порядочным» человеком... Это очень умиляло и радовало Толстого с его философией «толстовства». Но вместе с тем явно шло вразрез с тем великим Толстым, который был, по ленинскому определению, «зеркалом русской революции».

Действительно, трудно и даже невозможно представить себе «благополучный» финал «Живого трупа» — без его художественного осмысления Толстым, без потрясающего ощущения скрытых язв и пороков предреволюционной эпохи, какое пронизывает все творчество Толстого... Поэтому-то герои пьесы «Живой труп» становятся не просто людьми интеллигентного труда, какими были Гримеры, а представляют ненавистное Толстому «светское» общество. И вовсе не в пьянстве, не в алкоголизме тут источник происходящей драмы. Если уж говорить о кутежах, о пьянстве Федора

Протасова — так это не причина, а результат душевного разлада, глубокой внутренней неудовлетворенности...

Так, отталкиваясь от случая жизни, от факта жизни, Толстой идет в «Живом трупе» к сердцевине жизни. А вслед за Толстым, действуя методом Толстого, идя неотрывно в русле творческих, художественных, психологических и социальных наблюдений и обобщений Толстого, — строит все события спектакля Р. Симонов, изнутри открывая зрителю смысл всего происходящего. Точнее говоря, позволяя зрителю самому открыть этот смысл в поведении героев.

Нужно ли доказывать, что от режиссера требовалось безошибочно точное видение всех действующих лиц, всего облика спектакля, всей его живой, зримой плоти... В образе этого спектакля — и во всех его образах! — все становилось значительным, помогая режиссеру вести разговор о судьбе Протасова как о судьбе трагической. Вести этот разговор на тех же суровых и страстных, мужественных и тоскливо звенящих нестерпимой человеческой болью нотах, на



каких разговаривает Толстой, скажем, в «Воскресении».

Жизнь неправедного общества уничтожает все живое, все столкнувшееся с постылым законом этой жизни — горестной неправдой.

Мы помним — первое действие начиналось с нянинных слов о «господских горестях»... Маленький ребенок Протасовых беспокоен, всю ночь кричит, потому что Лиза, кормящая Мишечку грудью, сама волнуется и плачет, дав Анне Павловне, своей матери, слово разойтись с Федей.

Проводив взглядом уходящую из столовой няню, Анна Павловна говорит Лизиней сестре Сашеньке про Лизу: «Няня говорит, что она все плачет. Как это она не может успокоиться».

Е. Алексеева, играющая Анну Павловну, произносит эти слова безо всякого, впрочем, материнского беспокойства и даже без удивления — так, мимоходом, вполне равнодушно и покойно. Хотя с некоторой брезгливостью: есть, мол, о чем беспокоиться — о Протасове! Тем более, бог милостив, найдутся люди в тысячу раз лучше вашего Протасова и будут счастливы жениться на Лизе, и отлично все устроится... Для нее самой, для Анны Павловны, — показывает Алексеева, — все уже решено, и все прекрасно устраивается! И Лизе не надо ни плакать, ни волноваться, а думать о себе, о своем благополучии, но вовсе не о беспутном Феде.

Непоколебимое равнодушие, спокойствие лежат на большом, широком, круглом лице, рыхловатом и бесцветном, словно тесто, с высоко поднятыми, какими-то надменно-туповатыми бровями. Глядя на Анну Павловну Алексееву — такую внутренне неподвижную, бесчувственную, — догадываешься, какова будет — и какова есть уже — Лиза... Пока она еще молода — может плакать и волноваться о человеке, тревожиться о нем. А поживет подольше — и отлично станет разбираться в жизни и поступать, как должно.

Должно же Лизе радоваться тому, что может она «освободиться», по мудрому материнскому совету, от дурного, беспутного мужа, зря мотающего деньги, прокучивающего состояние...

Вот она — дружина, движущая характером. «Состояние»... Имушество! Вернее, отношение к имушеству, к «состоянию». Осо-

знанная или неосознанная, но привычная, воспитанная всем складом жизни общества алчность, при которой, как замечал Энгельс, — «ни одно движение души человеческой не может оставаться незапятнанным».

Запятнанность души находит в образе Анны Павловны еще одно великолепное подтверждение во втором уже действии — в незначительной как будто сцене, когда доктору надо отдать деньги за лечение Мишеньки. Лиза при этом смущается: она еще не умеет этого. Ее душа еще гораздо чище, чем душа ее матери. Лизе еще кажется, что тут есть что-то неприятное: доктор ей спас больше, чем жизнь, — «а я даю деньги»!..

Здесь видно, что Лиза еще не вовсе «отчуждена» от человечности. Ей еще только предстоит пройти на наших глазах через такое «отчуждение». Но где-то, в чем-то она уже вступила на этот не обратимый для человеческой души путь...

Главное в Лизе — Целиковской — ее тихое, скромное самодовольство, притаившееся пока что глубоко внутри.

В первых спектаклях линия эта не была видна так отчетливо, как в теперешних, — «обкатавшихся» на зрителе... Лиза Целиковской порой плачет сейчас настоящими слезами, но эти слезы — не мучительны ей, а сладенькие для нее. И когда она кричит, узнав о мнимом самоубийстве Феде, — то жалеет сладостной жалостью себя, а не Федею...

Лиза — мешанка. Поэтому жизнь с ней претила Протасову и была невыносима для его артистической, тонкой натуры. «Отсутствие игры» в жизни с Лизой и шло от ее обыденности, скучной и серенькой семейной «порядочности», столь милой сердцу Виктора Каренина. И это — еще одна большая тема, раскрываемая режиссером в многотемном спектакле. В этой теме — еще одно объяснение небывало горячего зрительского отношения к спектаклю.

Стоит вспомнить по этому поводу рассказ Н. К. Крупской о том, как она вместе с В. И. Лениным смотрела однажды «Живой труп» в Швейцарии, в Берне. «Играли очень хорошо. Ильича, который ненавидел до глубины души всякое мешанство, условность, эта пьеса чрезвычайно разволновала. Потом он хотел еще раз пойти ее смотреть. Вообще русским она очень нрави-

лась. Пьеса понравилась и швейцарцам. Но чем понравилась пьеса им — им ужасно жаль было жены Протасова, они принимали к сердцу ее участь. «Такой непутевый муж ей попался, а ведь люди они были богатые, с положением, как счастливо могли бы жить. Бедная Лиза!..»

И думаешь невольно: может быть, не швейцарцы оказались столь недогадливы тогда, сколь постановщик?..

Р. Симонов опять-таки не делает Лизу исчадием ада. Ее мещанство и эгоизм облечены показным смирением собственницы, внешней кротостью и покладистостью, свидетельствующими о глубоком безразличии ко всяким убеждениям и взглядам вообще — к нравственному долгу в полном смысле этого слова.

Недаром же Лиза так понравится в дальнейшем Анне Дмитриевне, матери Виктора Каренина!..

Зато Сашенька — младшая Лизина сестра — сама честность. Она ничем не запятана. В исполнении Е. Добронравовой Сашенька сияет ясным и чистым светом своей души, освещая им все мрачные, трагические события спектакля.

Могут спросить: для чего Толстому вообще понадобился этот образ? Разве не хватило бы отношения к Феде Лизы, а потом — цыганки Маши?..

Нет, конечно, не хватило бы!

Лиза и Маша, каждая по-своему, любят Федю. Сашенька же понимает его. Это — единственный настоящий, не искалеченный, полноценный человек во всей пьесе, которому понятна сущность трагедии Протасова, его неудовлетворенность жизнью, его тоска по чему-то настоящему. Нефальшивому.

Сашенька Добронравовой вовсе не влюблена по-девичьи в мужа своей старшей сестры, как полагают иные. Она полна сострадания к нему. Глубина этого сострадания и делает Сашеньку — Добронравову не просто милым, очень еще юным, «голубым» существом. В ней чувствуется та нравственная сила, какой всюду и везде держится жизнь — ее хорошее начало. Неиспорченная душа девушки, словно тончайший музыкальный инструмент, чутко откликается на все явления жизни. Сашенька готова помочь людям во всякой их беде. И эта деятельная тревога за людей, беспокойство, заметно движущее всеми по-

ступками Сашеньки Добронравовой, прорывающееся во всем ее существе, в пытливым взгляде больших, внимательных глаз, наполняющихся слезами всякий раз, когда Сашенька огорчена или взволнована, и заставляют нас с живым интересом всматриваться в эту чудесную девушку. Ее облик пронизан таким глубоким ощущением чистоты и правды, что многое невольно додумываешь в ее судьбе. Додумываешь даже то, чего нет в пьесе. Сашенька, тоненькая, скромная, чем-то неуловимым напоминает портрет курсистки, сошедшей со старинного полотна. Такой, наверное, была в годы своей юности Н. К. Крупская...

Такие девушки — уже при жизни Л. Н. Толстого — шли в революцию, боролись и умирали за нее.

Конечно же, Толстой ничего не говорит нам об этом. Но Рубен Симонов — говорит. Точнее, подсказывает. Потому что такие мысли и догадки как бы сами по себе приходят к зрителю, когда он смотрит на Добронравову — Сашеньку, вслушивается в самый тон ее голоса — страстный и убежденный, когда она обращается к матери, к Протасову, к сестре Лизе...

Сашенька — Добронравова не только более резка, остра, чем Лиза, — она гневна и равнодушна.

Горький писал о мещанстве, включающем в себя помимо уродливо развитого чувства собственности еще «напряженное желание покоя внутри и вне себя, темный страх перед всем, что, так или иначе, может вспугнуть этот покой, и настойчивое стремление скорее объяснить себе все, что колеблет установившееся равнодушие души...».

Там, где у Лизы все прочнее устанавливается страшное равнодушие души, — Сашенька Е. Добронравовой решительно отгоняет от себя этот убийственный покой. На первых порах она защищает от матери не одного только Федю. Сначала она и Лизе остается защитником и другом. Защитником человеческой любви, человеческих отношений. Сашенька уверена, что Лиза не может бросить мужа и полюбить другого! Не может потому, что для самой Сашеньки любовь — чувство неразменное. Оно дается один раз — и навсегда!.. И уж, конечно, любовь не имеет никакого отношения к деньгам, к состоянию; вернее — они

губят любовь... В этом — отличие Сашеньки от Анны Павловны. И от Лизы, которая потом будет «любить» Виктора, как любила Федю...

Вот так, с первого акта, с первых реплик и мизансцен, рождается в спектакле ощущение необходимости происходящего, скрытой и тревожной остроты конфликта. Ощущение масштабности и значительности этого конфликта, вырастающего где-то рядом с нами за обычными семейными неурядицами, за будничными словами героев.

С первых же слов начинается у Рубена Симонова борьба за Протасова.

Его еще нет на сцене. Мы его еще не знаем. Не видели ни разу, не представляем, какой он. Но уже чувствуем безошибочно, что все переживания, все интересы героев спектакля сосредоточены на нем или связаны с ним так или иначе; догадываемся, что это человек, не оставляющий по себе равнодушных; все остальные — либо с ним, либо против него...

Впрочем, очень скоро мы увидим и то, что с Федором Протасовым, за Федора Протасова — только Сашенька. Ну и еще цыганка Маша... Пока не утратит Протасов их обеих... Остальные же будут всяк по-своему толкать, толкать Протасова на дно, пока не полетит он стремглав в раскрывшуюся перед ним пропасть.

...Когда на сцене с цыганами Гриценко — Протасов лежит ничком на диване, без сюртука, глубоко спрятав лицо, и слушает, как неживой, весь замерев и не дыша, цыганскую раздольную песню, — какое-то странное предчувствие беды вдруг кажется вашего сердца.

Потом это ощущение проходит.

На первых спектаклях в образе Протасова, по-моему, было у Гриценко нечто, идущее от князя Мышкина, — какая-то инерция внутреннего сходства, от которой, впрочем, Гриценко освободился во второй половине спектакля, и особенно к финалу.

Сейчас подобные ассоциации уже не рождаются. В комнате у цыган — человек, которого мы еще нигде не встречали, московский барин, размягченный музыкой, песнями, шампанским...

Смутная, неясная мечта о «воле», так же как легкий хмель, как Машины черные сверкающие глаза, кружит ему голову.

Он забыл обо всем — о жене Лизе, о Мишечкиных пеленках, об Анне Павловне, о разводе, о растаявшем состоянии...

Федор Протасов совершает поразительную эволюцию у Гриценко. Возникая перед зрителями одним человеком, он заканчивает историю своего героя совершенно другим. И надо сказать, что Р. Симонов не только не ошибся в выборе Протасова, но прямо-таки блистательно угадал его в Гриценко!

Сейчас уже забываешь обо всех гениальных предшественниках Гриценко, сыгравших ранее — за многие годы сценического существования «Живого трупа» — роль Феди Протасова. И единственно возможным кажется только такой вот Протасов, подчеркнуто мягкий, интеллигентный, ничуть не буйный и не гуляка, — никакая не «широкая русская натура», а человек самый обыкновенный, даже будничный какой-то по своей наружности. Мягкая, негустая бородка и мягкие, чуть встрепанные волосы — самое простое русское лицо с добрым и простым выражением. Это простое, открытое выражение, самая искренность этого выражения великолепны у Гриценко, который показывает трагедию человеческого человека.

Именно здесь, в этой человечности, непрерывно приходящей в столкновение с бесчеловечностью всего окружающего, — и лежит объяснение жизненных неудач Протасова, всех его горестей с начала до конца. Но уже и в первом акте Н. Гриценко теперь играет отнюдь не беззащитность, которая вызывала вначале сходство с князем Мышкиным, а именно душевную открытость, доброту.

Протасов — Гриценко — это натура высоко одаренная, даже талантливая, бессознательно творческая.

Так же, как Сашенька, Протасов откликается немедленно — всем своим существом — на все красивое, хорошее, прекрасное в жизни. Когда он растроган, у него, как и у Сашеньки, — слезы на глазах... Но вообще-то Протасов — Гриценко гораздо слабее, чем Сашенька. Он очень раним, очень уязвим. О нем, пожалуй, не скажешь, что он уйдет в революцию!.. Решая большие народные судьбы, революция позаботится о Протасове. Она подымет сброшенных на дно — художника Петушкова, которого играет М. Дадыко, и «Гения» —

А. Кацынского — таких же обездоленных, как Протасов, и даст им место в жизни. Но сам-то он, по своим же собственным словам, не герой.

Такого мягкосердечного, даже слабОВОЛЬНОГО «негероя» Гриценко играет вплоть до последнего акта, где осознанный, застарелый «негероизм» Протасова, пассивное отталкивание им подлости и мерзости жизни, актер и режиссер вдруг превращают в яркую, неожиданную — и тем более потрясающую вспышку гневного мужества. Вся жизнь Протасова, все его горести становятся неопровержимым обвинением, с потрясающей силой брошенным не судебному чиновнику, а как бы всему строю.

А пока он с цыганами — вся душа его устремлена к неведомой, но сладостной «воле». В неизъяснимых звуках песни он слышит свое — настоящее. И тоскует о чем-то — ему самому неясном, что ведь могло бы быть в его жизни, родился он на полвека позднее.

«...Ах, хорошо. И зачем может человек доходить до такого восторга, а нельзя продолжать его».

В этих словах у Н. Гриценко и Р. Симоннова — весь характер, вся судьба Протасова. Творческий «восторг», вдохновенное ощущение красоты — все открывает Гриценко в этом Протасове. Но «продолжить», т. е. применить в жизни этот восторг, это вдохновение нельзя и негде!..

Удивительно точно выражен художником М. Виноградовым сокровенный смысл Фединой мечты в сцене, возникающей на мгновение из темноты. Огромный дуб стоит, поднимая к небу огромные суковатые ветви, словно воздетые с мольбой руки, осеняя кибитку, брошенную в широком поле. В стороне — неяркое пламя костра. И возле него — склоненное смуглое лицо цыганки... Ее замирающая песня, как далекий зов, обращена к самому сердцу человека, не знающего вовсе никаких путей к своей заветной, несбыточной «воле»...

...Трагедию Протасова начинаешь особенно отчетливо ощущать, когда у цыган появляется Виктор Каренин — Лиза прислала его сюда за Фейей, и вот они сидят рядом, слушая изумительную «Невечернюю», два московских барина, дворянина. Взор Протасова устремлен куда-то в неведомую даль. Весь он унесен вслед за песней в непостижимые уму просторы — только там он

счастлив и свободен. Виктор Каренин сидит рядом с Фейей, совсем близко.

Позволив нашему взгляду свободно переходить с одного лица на другое — наблюдать, сопоставлять, сравнивать, — Р. Симоннов вновь и вновь приглашает нас к активному участию в спектакле. Разгадывайте сами! Определяйте характеры, душевный мир героев, свои собственные симпатии и антипатии...

Ю. Яковлев — еще одно свидетельство режиссерской пронзительности Р. Симоннова.

Оба господина, находящиеся у цыган и слушающие их песни, одинаково одеты и причесаны. Они на первый взгляд даже чем-то кажутся похожими — оба красивые, уважаемые. Но вы смотрите на них, и очень скоро видите их внутреннее различие. В лице Протасова — Гриценко все мягко, задумчиво, даже несколько расплывчато — и выражение больших, ясных глаз, которые не видят окружающего, а устремлены далеко — к цыганской кибитке и угасающему костру... И линия губ. И пушистая короткая бородка.

Виктор Яковлева неизменно, на протяжении всего спектакля сохраняет на лице какую-то казенную, холодную, надменную учтивость. Он корректен и неприличен; он весь — сплошное «приличие!» Что и говорить, он несколько шокирован непривычной обстановкой и временами украдкой, брезгливо, но жадно, как-то воровато бросает исподлобья быстрые взгляды вокруг себя: на цыган и цыганок, поющих ему «величальную». А потом удаляется, спокойный, невозмутимый, небрежно бросив двадцать пять рублей за ту красоту, которая не имеет цены в глазах Протасова — Гриценко и за которую он, по сути дела, платит всей своей жизнью.

Ах, как права Сашенька!.. Неужто Лиза может полюбить этого холодного, скучного, чинного, с пустой душой господина! Впрочем, Лиза — не Сашенька. Сама-то она, вглядываясь в Федю и Виктора, отдает предпочтение последнему как раз в том, в чем он непохож на Протасова и отличен от него.

Продолжим цитату, взятую из статьи Ф. Энгельса «Положение рабочего класса в Англии». Энгельс, говоря о запятанности души буржуа алчностью, замечает,

впрочем, что они — «прекрасные супруги и отцы, обладают всевозможными другими, так называемыми личными, добродетелями и в повседневном общении представляются не менее респектабельными и приличными людьми...».

Право же, можно подумать, что Толстой читал эти слова, когда писал портрет Каренина, когда вложил в уста Протасову убийственную характеристику Каренина. Вспомним, что Протасов говорит о Каренине, что это «хороший, хороший человек, только прямая во всем противоположность мне... Честный, твердый, воздержанный и просто добродетельный».

Но если Толстой не читал и не знает Энгельса, то Рубен Симонов знает и Энгельса и Толстого. Знает, как мастер, как художник нынешнего дня, как современник, в чьем воображении происходит органическое слияние большой социальной идеи с ее живой, многообразной художественной формой, имя коей сцена, театр...

И вся эта многообразность «работает» у Р. Симонова на идею.

Словно бы и незаметно, не «в лоб» работает... Но это лишь усиливает ее воздействие на наше воображение, на нашу мысль.

Казенные добродетели Виктора как бы вычеканены на его каменном, жестком лице. И вы догадываетесь вдруг, что душевная неподвижность Виктора такова же, как душевная неподвижность Анны Павловны. Она идет откуда-то из их глубин, рожденная их застывшими, раз и навсегда установленными нравственными канонами, непостижимо мелкими и маленькими, но вполне устраивающими их обладателей. Они же — прекрасные супруги, отцы и матери! Они бесконечно довольны собой. Своим совершенством, своим приличием, которое они особенно отчетливо сознают рядом с беспутным Федей.

Именно поэтому так «прилична», тверда и подчеркнута добродетельна Лиза — Л. Целиковская.

В общении с Виктором, все больше и больше отдаляясь внутренне от Протасова, Лиза даже внешне как-то «каменеет» сама.

Превосходна в последнем акте мизансцена, где Каренин и Лиза стоят неподвижно против Федей, какие-то нечеловечески прямые, застывшие, но по-прежнему само-

довольные, любующиеся своей непогрешимостью. Оба одинаково добродетельные и жестокие...

А рядом с ними Р. Симонов показывает истерзанного, измученного, оборванного Протасова с горящими нечеловеческой мукой, страдальческими глазами... Постаревший на десятки лет, на наших глазах опустившийся, весь угасший человек — прекрасен не трогательным и нелепым подвигом своей жизни. Он прекрасен прежде всего своим душевным прозрением. Прозрением человечности. Он понял, что не только его жизнь, но и жизнь окружающих его людей была нравственным мучением. И отверг такую жизнь. Отверг на этот раз обдуманно и твердо.

...У Н. Гриценко — Федя Протасов и здесь еще, быть может, не герой. Но когда он говорит судебному чиновнику, следовательно: «Как вам не стыдно!» — то вдруг и становится тут героем! Он понимает, что «в первый раз» в судебном протоколе будут «разумные человеческие речи...». И каждое слово Гриценко — Протасова жжет нас огнем и болью, обращенное против антигуманного, нечеловеческого порядка жизни. Порядка, убивающего людей.

— Я не боюсь никого, потому что я труп!..

Не рубище, которое надето на Гриценко, не морщины, перечеркнувшие его лицо и лоб, не усталость, пришедшая от бездомной, голодной и холодной жизни, потрясают в этой сцене. Но сила актерского и режиссерского проникновения в мысль — по-толстовски огромную.

Здесь, быть может, и есть точка наивысшего напряжения во всем спектакле. Точка «схватки». Точка недолгой, но яростной борьбы Протасова — Гриценко.

Куда делся мягкий, интеллигентный барин с таким добрым выражением лица! В сцене со следователем возникает страстный обличитель, с глазами, вдруг вспыхнувшими гневом и отвагой.

Самое же прекрасное в этом Протасове, на миг превратившемся в героя, что и здесь, в эти трудные, мучительные, позорные минуты им движут не эгонистические соображения, не желание вырваться из беды, подняться со дна вновь на поверхность жизни. Нет, он воет за других! Дей-

ствительно, воюет. Как умеет, как может...

Это пробуждение активной нравственной силы в душе человека — поистине прекрасно... Что-то дрогнуло, видимо, даже в бесчувственном сердце Каренина — Яковлева. На миг будто и в нем просыпается человек, когда он протягивает Протасову руку. Но только на миг...

Ну что же — все кончилось для Феи — Гриценко! Он низко кланяется Лизе и Каренину, видимо, считая, что и им по-человечески столь же тяжело, как и ему. Он согнулся в пояском поклоне и стоит так против Лизы мучительно долго... Тишина и молчание на сцене и в зале длится, кажется, нескончаемо... Но пока Федя — Гриценко замер недвижимо в своем скорбном поклоне-прощании, Лиза и Каренин молча, тихо, медленно и долго-долго уходят от него — оба в черном, торжественные, умиленные собой, своим приличием, своим умением создать красиво печальный выход даже из этого, явно «неприличного» положения...

Их глубокое безразличие к Феиной судьбе, их эгоистическая поглощенность собой, занятость собой и Феина полная уничтоженность, обреченность — все выражено театром в этом молчаливом проходе двух черных, собранных, четко-изящных фигур мимо зачеркнутого обществом — и ими двумя — человека...

Мимо Человека...

Толстой, найдя для себя театр Вахтангова, найдя такого режиссера, как Рубен Симонов, торжествует здесь вдвойне, втройне. Ибо пьеса прочтена и прочувствована коллективом художников-единомышленников. Каждый из них, умея быть по-вахтанговски театральным, обращает свое умение, свое мастерство в безбрежную стихию мысли Толстого и, черпая в ней все новые богатства, делая все новые открытия, отдает их опять-таки Толстому...

□

«Живой труп» сыгран вахтанговцами в крепчайшем ансамбле.

Это спектакль слаженный, прочно схваченный изнутри непрерывной линией актерского общения. Спектакль, где все время возникают тончайшие «музыкальные» дуэты, партии, исполненные словно в одном

ключе и направленные на решение единой темы, а вместе с тем бесконечно разнообразные по своему жизненному содержанию.

И, как нельзя было, скажем, до конца понять Лизу, не взглянув пристально на Анну Павловну Е. Алексееву, так нельзя понять Виктора Каренина, не присмотревшись к Анне Дмитриевне Карениной, которую играет Ц. Мансурова.

Ее Каренина — злое и маленькое существо. Чем-то она похожа на г-жу Шерер из «Войны и мира»: такая же пустота, такое же легкомыслие, такой же щебет — ни о чем. И при этом попытка судить о самых больших, самых важных вопросах жизни — о нравственности, долге, любви. Как в Анне Павловне странным и нечистым кажется то, что эта женщина, внешне такая степенная и домовитая, толкает дочь на развод, — так и в Карениной странно, как-то даже противоестественно стремление оградить сына от женитьбы на «разводке» из соображений нравственности.

Почти неудовимо позволяет Ц. Мансурова догадываться о нравственной нечистоте своей Карениной — о бурно прожитой молодости, о весьма сомнительном свойстве отношений Анны Дмитриевны с князем Абрезковым. И когда эта немолодая, но отлично сохранившаяся, неумолчно щебечущая дама, то с удовольствием глядя в зеркало, то огорченно это зеркало откладывая, говорит то с князем, то с Виктором и Лизой о грязи развода, о требованиях религии, о нравственности, — все это изобличает ее неопровержимо.

Каренина Мансуровой — человек бесчувственный уже по самой своей «светскости», по привычной изысканности тона, манер, движений, всех быстрых и мелких, словно птичьих хваток, подчеркнутой и опять-таки привычной томности взглядов и поз, автоматической кокетливости, быстроте легких, каких-то даже невесомых по мысли восклицаний, вперемешку то по-русски, то по-французски... Кукла.

И в то же время — это живая кукла, а не манекен. Кукла, озабоченная делами сына, любовью сына!..

Ц. Мансурова находит убедительное объяснение тому, на что Толстой как будто бы не отвечает: почему же Виктор и Лиза получают все-таки согласие Карениной на свой брак. Да потому, что для Карениной,

как ее играет Мансурова, все восклицания о «нравственности» — по сути-то дела всего лишь некая обязательная светская проформа. Достаточно Карениной взглянуть на «вполне приличную» Лизу, чтобы считать свой долг выполненным. Поэтому, повосклицав и поволновавшись ровно столько, сколько положено неким «нравственным этикетом», светская дама Мансуровой дает Лизе согласие на брак, чирикающая теперь уже любезно и даже с некоторой птичьей экспансией.

Теперь им всем нужно получить согласие на развод от Протасова. И тут следует еще один дуэт, возникает еще одна, великолепно сыгранная сцена: Протасов — Гриценко и князь Абрезков — Толчанов.

Это страшная сцена.

...От Протасова разгневанные цыгане-родители только что увели Машу. Вся жизнь померкла перед Федей. Все кажется ему безнадежным, тоскливым.

И какого же искреннего будто бы сочувствия полон Абрезков — Толчанов к угнетенному, расстроенному всем происшедшим Феде. Протасов — Гриценко перед князем — полураздавленный, выбитый из жизненной колеи...

Надо взглянуть на то, как мастерски, с каким иезуитским спокойствием сбрасывает Федею под откос князь Абрезков — Толчанов.

Артист показывает человека, и играющего в человечность... Он, все время холодный и бездушный изнутри, находит будто бы теплые интонации, будто бы живую убедительность, чтобы посочувствовать Феде. Посочувствовать в его гибели.

И он «сочувствует» до тех пор, пока разбитый, уничтоженный своим падением Феде не приходит к полному пониманию того, что он погиб, что ему осталось только одно — дать свободу тем, кто еще может быть по-человечески счастлив... Когда Феде соглашается с этим, Абрезков — Толчанов тотчас поворачивается, чтоб уйти: дело сделано! Но тут же спохватывается: взятая им на себя роль требует, конечно же, иного ухода. И он возвращается к Феде, чтобы пожать ему руку. Это жест — великодушно-нисходятельный. Здесь уже нет того ду-

шевного понимания, того ощущения равенства, на котором был начат разговор. Нет, это великодушие, оказываемое недостойному, падшему человеку. Оно должно окончательно доконать Протасова.

И в глубокой задумчивости Гриценко — Протасов, оставшись один, говорит: хорошо...

Он сделает то, что его сейчас, на наших глазах, заставили сделать.



Невозможен «Живой труп» без образа цыганки Маши.

Р. Симонов отдает эту сложнейшую роль молоденьким Л. Максаковой и И. Буниной.

Я не видела, как играет И. Бунина. Все спектакли, которые я смотрела, шли с Машей — Максаковой...

Были разговоры об ее «творческом ничегонеделании» в новой постановке... Мне кажется, трудно придумать более несправедливое обвинение! Маша Максаковой смотрится как ожившая душа цыганской песни; образ дышит огромным обаянием; танец и песня Маши полны огня, ее движения изящны и целомудренны.

Любит ли Маша — Максакова Протасова?.. Любит! Но, наделенный горестной судьбой, человек этот и здесь «не герой». Он не имеет силы к жизни, а не только к счастью с цыганкой!.. И Машу он вновь находит только в самом конце жизни, когда, застрелившись, умирает в ее объятиях...

В пьесе Л. Н. Толстого Маша появляется не в помутившемся сознании Протасова, а как бы вьвяв. Р. Симонов позволяет толковать эту сцену и символически, усиливая этим ее трагизм, ее значительность.

В тусклом, красноватом, медленно гаснущем свете появляется Маша. Издали слышна ее рыдающая, любимая Федеина песня «Невечерняя».

Жизнь Протасова оборвалась, и последние слова его: «Как хорошо, как хорошо...» — означают, что тягости человека наконец-то сброшены...

Спектакль окончен... Он был для зрителя настоящим «праздником драмы» — тем торжеством катарсиса, о котором мечтал Вахтангов.

Фото М. Дулькиной и М. Чернова



Павел Гольдштейн

К

ак только разговор о человеке, об искусстве, о Толстом — так неизбежно слово совесть. Чувство совести доходит в некоторых человеческих натурах до такой силы, что какое-либо отклонение делается совершенно невозможным. У Толстого это чувство обнаруживает себя в самой ранней юности и наполняет всю его жизнь и все написанное им. Вопрос: «Как жить?» — неотступно стоял перед Толстым задолго до появления «Живого трупа».

«Ну хорошо, у тебя будет 6000 десятин земли в Самарской губернии, триста голов лошадей. Ну и что же из этого? Что потом? Ну хорошо, ты будешь славнее Гоголя, Пушкина, Шекспира, всех писателей в мире — ну и что ж? Что потом?» Так исповедовался перед своей совестью один из самых совестливых людей, когда-либо живших на земле. А многими годами раньше так говорил этот же человек — совсем еще юный Толстой: «Много есть нечестности в людях... И почему они так довольны собой, эти господа..?» Встревоженность юнкера Оленина (точнее самого Толстого) преображается в радость открытия совершенно иного мира: «Все казаки, ямщики, смотрителя казались ему простыми существами, с которыми ему можно было просто шутить, беседовать, не соображая, кто к какому разряду принадлежит. Все принадлежали к роду человеческому, который был весь бессознательно мил Оленину, и все дружелюбно относились к нему...»

А вот, наконец, найден пульс бытия и открыт смысл жизни: «Ему вдруг с особенной ясностью пришло в голову, что вот я, Дмитрий Оленин, такое особенное от всех существо, лежу теперь один, бог знает где, в том месте, где жил олень, старый олень, красивый, никогда, может быть, не видавший человека... около меня копошатся фазаны, выгоняя друг друга, и чувствуют, может быть, убитых братьев... около меня, пролетая между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоят в воздухе и жужжат комары: один, два, три, четыре, сто, тысяча, миллион комаров, и все они что-нибудь и зачем-нибудь жужжат около меня, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам... И ему ясно стало, что он несколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто та-

ТРЕВОГА СОВЕСТИ

кой же комар, или такой же фазан, или олень, как те, которые живут теперь вокруг него... И он стал вспоминать свою прошедшую жизнь, и ему стало гадко на самого себя... И вдруг ему как будто открылся новый свет. «Счастье — вот что, — сказал он сам себе, — счастье в том, чтобы жить для других».

Как поразительно выражена эта радость бытия, это чувство свободы человеческого духа! Невольно вспоминаются мысли К. Маркса и Ф. Энгельса: «Если человек черпает все свои знания, ощущения и пр. из чувственного мира и опыта, получаемого от этого мира, то надо, стало быть, так устроить окружающий мир, чтобы человек в нем познавал и усваивал истинно человеческое, чтобы он познавал себя как человека».

И как сходятся в эту же точку мысли П. Лафарга: «Близок час, так жадно и напрасно ожидаемый в течение бесчисленных веков. Еще немного, и человечество... найдет свое потерянное счастье и омоется от низких интересов и страстей, эгоистических и антисоциальных прав собственности периода».

«Умы, — утверждал К. Маркс, — всегда связаны невидимыми нитями с телом народа», и именно потому все эти мысли мудрых людей так сходятся в одну точку.

Толстой писал: «...Если смысл его жизни представляется человеку неясным, то это доказывает не то, что разум не годится для уяснения этого смысла, а только то, что допущено на веру слишком много неразумного и надо откинуть все то, что не подтверждается разумом». Хотя естественное чувство совести может проявиться непосредственно и даже внезапно, но на высокую степень развития этого чувства влияет соответствующее высокочеловечное общественное сознание. Человеческие отношения, как бы они ни были усложнены, не могут быть сведены к фальшивой схеме. Не будем лицемерить и вспомним наши обыденные, ежедневные личные отношения, зачастую очень далекие от истинной человечности, и пойдем, что и в этом, а может быть, главным образом в этом, таится зародыш мучительно трагических общественных коллизий.

Доброе, простое и естественное часто проходит мимо нашего разума, мы не находим сил воздержаться от заблуждений, и под влиянием гипноза установившегося мнения нелепость и зло могут приобрести для нас весь авторитет совести.

Тревога пробуждает совесть. Это начало душевного действия. Увидеть, понять сущность сложных человеческих взаимоотношений, открыть житейские тайны в их связи со смыслом бытия дано не каждому. Николаю Хмелеву и Николаю Симонову это удалось полностью. Глубокая внутренняя сущность знаменитых толстовских трагедий впервые нашла адекватное театральное выражение.



О Хмелеве — Каренине написано много. Для разумения творческой победы Н. Симонова в роли Феди Протасова несколькими словами не отделаешься. Тревога совести помогла Хмелеву сказать со сцены Художественного театра истинную правду об Алексее Александровиче Каренине, том самом Каренине, которого Анна назвала не человеком, а машиной и который «у постели больной жены в первый раз в жизни отдался тому чувству умиленного сострадания, которое в нем вызвали страдания других людей и которого он прежде стыдился, как вредной слабости... Он простил жену и жалел ее за ее страдания и раскаяние. Он простил Вронскому и жалел его, особенно после того, как до него дошли слухи об его отчаянном поступке. Он жалел и сына больше, чем прежде, и упрекал себя теперь за то, что слишком мало занимался им. Но к новорожденной маленькой девочке он испытывал какое-то особенное чувство не только жалости, но и нежности. Сначала он из одного чувства сострадания занялся тою новорожденною слабенькою девочкою, которая не была его дочь и которая была заброшена во время болезни матери и, наверное, умерла бы, если б он о ней не позаботился, — и сам не заметил, как он полюбил ее... Но чем более проходило времени, тем яснее он видел, что, как ни естественно теперь для него это положение, его не допустят остаться в нем... Он чувствовал, что все смотрели на него с вопросительным удивлением, что не понимали его и ожидали от него чего-то». И Вронский «не понимал

ное часто про-
мы не находим
днений, и под
шегося мнения
рести для нас

ть. Это начало
ь, понять сущ-
взаимоотноше-
ны в их связи
аждому. Нико-
онову это уда-
нутренняя сущ-
ских трагедий
атральное вы-

писано много.
обеды Н. Симо-
а несколькими
ревога совести
сцены художе-
равду об Алек-
не, том самом
вала не чело-
ый «у постели
из в жизни от-
ного сострада-
али страдания
и прежде сты-
и... Он простил
дания и раская-
и жалел его,
до него дошли
упке. Он жалел
и упрекал себя
мало занимался
енькой девочке
бенное чувство
ности. Сначала
адания занялся
ькою девочкой,
и которая была
и матери и, на-
о ней не поза-
и, как он полу-
одило времени,
ни естественно
не, его не допу-
чувствовал, что
вопросительным
и его и ожидали
ий «не понимал

чувства Алексея Александровича. Но он чувствовал, что это было что-то высшее и даже недоступное ему в его мировоззрении».

Но гибель этого высшего чувства в Каренине неизбежна. «Общественный рассудок» оказался властнее, чем голос совести. Только мгновение высшей любви — и все снова растворилось в безжалостной действительности. Для победы такого чувства нужны иные времена. А здесь между вечностью и реальностью бытия — непроходимая пропасть. Нельзя ослушаться «общественного рассудка». Человек опять превращается в машину. В своем убожестве люди ищут для себя удобств, и ради этих удобств, вели им их Аракчеев, они, подобно Николаю Ростову, способны идти на своего друга, на своего брата с эскадроном и рубить, ни на секунду не задумываясь. Не боль сердца, а внутренняя неловкость заставляет таких людей иногда вспомнить о содеянном. «Щемлящая боль крепкого зуба, наполнявшая слюною его (Вронского.— П. Г.) рот, мешала ему говорить... И вдруг совершенно другая боль, не боль, а общая мучительная внутренняя неловкость заставила его забыть на мгновение боль зуба... ему вдруг вспомнилась она, то есть то, что оставалось еще от нее... На столе казармы бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни».

□
Можно обезуметь от всей этой дикости и бежать куда глаза глядят, ища спасение даже в вине, как это сделал Протасов.

Свои собственные удивительные человеческие черты вложил в Федю Протасова Толстой — совесть, необыкновенную деликатность, простоту, почти детскую конфузливость, те борения, которыми полна была его душа.

Как измучен этот добрый человек Протасов, как бьется он над вопросом: «Что же делать?» («Много есть нечестности в людях... И почему они так довольны собой, эти господа?..») Душна атмосфера фальши и нелепости жизни «добропорядочных» богатых людей его круга. Федя не приемлет эту фальшь и нелепость. Об этом свидетельствует каждое произносимое им слово: «Что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно... так стыдно... И только когда выпьешь, перестанет быть стыдно».

Что же делать, что делать Феде?

Он имел состояние. «Ну и что же из этого? Что потом?»

Многие довольно неглупые люди ломали и продолжают ломать себе голову над тем, почему и для чего тот человек, который стал славнее всех писателей в мире, в ночь на 28 октября 1910 года бежал из своего дома в Ясной Поляне, где он родился и где он провел почти все 82 года своей удивительной жизни. А незадолго до ухода из дому Толстой записал в своем дневнике: «Не обедал. Мучительная тоска от сознания мерзости своей жизни среди работающих для того, чтобы еле-еле избавиться от холодной, голодной смерти, избавить себя и семью. Вчера жрут 15 человек блины, человек 5, 6 семейных людей бегают, еле успевая готовить, разносить жранье, мучительно стыдно, ужасно».

«Стыд,— писал К. Маркс,— это своего рода гнев; только обращенный вовнутрь».

□

Федя Протасов имел «добропорядочную» жену и «добропорядочного» друга Виктора Каренина, но за личиной их благородства и добропорядочности тончайшая душа Феда ощутила скрытность, неискренность, эгоизм. Столкнулись холодные понятия комифотных фальшивых людей и жгучие ощущения большой души человека. Человек почувствовал совершенную невозможность дальше жить прежней жизнью. И здесь мы лицом к лицу с тем фактом, что есть и возможны в человеке иные требования, чем рабское подчинение общепринятым правилам «благоразумного поведения». Федя решил уйти из дома, несмотря на тяжелые и унижительные последствия. Этим он причиняет зло не только себе, но и людям, которые к нему особенно близки и даже очень расположены, как, например, жена Лиза. «Все, что хотите, но только бы не разлучаться с ним» — таково ее желание. А он проматывает состояние, причиняет огорчение своему семейству пьянством, праздностью. Достоин или недостойн осуждения такой человек? С первого взгляда кажется, что достоин. Но при более внимательном рассмотрении убеждаешься, что люди в данном случае осуждают не что иное, как то, что причиняет вред их светскому благопо-

лучию, и остаются совершенно равнодушными к благу того, чьи поступки судят, не уважая чувств этого человека, или, вернее, просто не понимая их, этих чувств.

Сама мысль, что есть такой человек, который действует и чувствует не так, как они, представляется им чудовищной. В виде пояснительного примера понимания добра и зла светскими «добропорядочными» людьми можно показать, как реагирует мать Виктора Каренина на известие о самоубийстве Феде. «Как удивительно умиротворяет смерть,— восклицает она.— Признаться, было время, когда он, Федя,— ведь я его знала ребенком — был мне неприятен, но теперь я только помню его милым юношей, другом Виктора и тем страстным человеком, который хоть и незаконно, нерелигиозно, но пожертвовал собой для тех, кого любил».

«Ежели бы можно было бы уйти куда-нибудь от этих разбойников с вымытыми душистым мылом щеками и руками», — писал в одном из своих писем Толстой. Куда же уйти? И как «разрушить эту пакость»? Разрушить Федя не в силах. Он сам не считал себя «героем». Да тут отдельные «герои» и не помогут. И героизм здесь нужен особого рода, и притом всеобщий героизм, всеобщее понимание. «Рубить всех», как Ростов, он не способен. Не такой он человек. Но совесть Феде оказалась властнее «общественного рассудка». Федя — человек мечты. Его душа, одаренная великим богатством восприятия, рвется из житейской тюрьмы в те места, «где жил олень, красивый, никогда, может быть, не видавший человека», душа рвется в степь, на волю. Сбросить с себя цепи семейного благополучия, вырваться из цепи жестокой системы, связующей это подлое благополучие. А если нельзя сбросить цепи, то хотя бы забиться в цыганской песне. Эмоция, возбуждаемая этой песней, — это переживание истины бытия, иного, свободного бытия: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...». Призрачный по своей фантастичности мир. А наяву — подлинный, такой чуждый совестливому и целомудренному человеку мир прожигателей жизни, его случайных приятелей — Афремова, Стаховича, Буткевича, Короткова. Как все дико и как мучительно! Какая душевная тревога! Такая духовная борьба, о которой люди и понятия не имеют.

Ведь, в самом деле, как измерить, исчислить, понять все это, при в высшей степени обыкновенном, арифметически простеньком мировоззрении Вронского, Виктора Каренина, судебного следователя, бригадира Тюрина и иже с ними. Для них все более или менее ясно. А Протасов в этом мире пожизненного заключения — малый росток будущей человечности, ибо, как утверждал Толстой, «самые лучшие добродетели без доброты ничего не стоят; и самые худшие пороки с ней прощаются». Неужели мы не можем осознать этого?

Это вполне осознали две чистые души: Саша — сестра Лизы — и цыганка Маша. И потому они так полюбили удивительного, несмотря на его слабости, человека Федею Протасова.

Тяготение к доброму человеку чувствуют все, в ком еще пульсируют человеческие чувства. Обаяние личности Феде до такой степени сильно, что даже Лиза, с ее крохотными чувствами, может сказать: «Я хотела, я старалась, но я не могу. Все, что хотите, но только бы не разлучаться с ним».

Нет ничего противнее самодовольства, преувеличения человеком своей значительности. И как безгранично дорог тот, кому дано было понять, что нисколько он не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто «такой же комар или такой же олень» — человек, который может пожертвовать своей жизнью ради сохранения человеческого достоинства. И в этом победа человеческой личности. Федя не мог лгать, не мог принести церковных покаяний, не мог снова замкнуть себя в тюрьму фальши и лжи, не мог причинить зла другим людям — и он лишил судей этой возможности. Он застрелился.



Трагическая судьба этого человека и безнаказанная жестокость по отношению к нему взволновали его современников и продолжают волновать новые поколения людей. Трагедия Федею Протасова напоминает людям о том, что человечность всегда необходима и что такие печальные дела никогда не должны повторяться.

измерить, исчис-
высшей степени
ки простеньком
Виктора Каре-
еля, бригадира
я них все более
ов в этом мире
— малый росток
как утверждал
добродетели без
самые худшие
Неужели мы не

чистые души:
цыганка Маша.
и удивительного,
человека Федю

веку чувствуют
от человеческие
Феди до такой
иза, с ее крохот-
зая: «Я хотела,
Все, что хотите,
я с ним».

самодовольства,
своей значитель-
дорог тот, кому
олько он не рус-
ского общества,
ого-то, а просто
же олень» — че-
ертвовать своей
еловеческого до-
да человеческой
ь, не мог прино-
не мог снова
льши и лжи, не
людям — и он
ости. Он застре-

человека и без-
отношению к не-
тенников и про-
поколения людей.
напоминает лю-
ь всегда необхо-
е дела никогда

Вот уже более пятидесяти лет дело о «живом труп» рассматривается в самых гласных и публичных судах — судах театра, и этот объективный всесторонний разбор оказывает огромное воспитательное воздействие и на тех, кто разбирает это дело, и на присутствующую в театральном зале публику.

Многие известные нам театральные разбирательства исходили не из внешних обстоятельств этого сложного дела, а из глубокого внутреннего смысла и, кроме того, — и это, пожалуй, также имеет большое значение, — из «внутреннего убеждения» режиссера и актеров. И поэтому Федя Протасов всегда полностью оправдывался. Правда торжествовала.

И вот мы узнали, что театр имени Евг. Вахтангова поставил «Живой труп». С полным спокойствием за участь Феди Протасова мы пошли на премьеру новой постановки. Непокколебима была наша уверенность в мудрости и справедливости вахтанговцев. Мы ее давно знали, особенно по «Егору Булычову». При этом мы, конечно, представляли, что перед каждой новой постановкой драмы каждому подлинному мастеру хочется поставить ее по-иному, как никто не ставил до него, открыть людям нечто новое, еще более глубокое. Мы ждали, что и Николай Гриценко скажет свое слово. После премьеры один из рецензентов писал: «Евгений Богратионович Вахтангов говорил, что самое увлекательное в таланте актера — искусство быть неожиданным. Может быть, именно такое искусство и составляет суть дарования Николая Гриценко». И действительно, все оказалось столь неожиданным и так разошлось с нашими внутренними убеждениями, что мы позволили себе прежде, чем говорить о спектакле, сделать довольно пространную экскурсию в область раздумий о Толстом, о человеке, о Феде Протасове, потому что разбираемое дело по своим внутренним обстоятельствам, как мы уже не раз подчеркивали, далеко не простое.

Мы менее всего претендуем на обязательность нашего мнения, но когда ты уважаешь людей, ты не можешь не высказать им всего, что думаешь, с честностью и прямотой.

«Тот, кто правильно указывает на мои ошибки, кто правильно отмечает мои

верные поступки — мой друг, тот, кто мне льстит — мой враг» — гласит древняя мудрость.

□

Прежде всего нам представляется, что вахтанговский театр увидел в драме «Живой труп» только игру отношений, которую можно понять как очень простую сумму трех лиц и их окружения. В оценке этих лиц постановщик и исполнители ролей, разумеется, и не думали о таком исследователе, как Д. Н. Овсяннико-Куликовский, который утверждал, что «общество Феди благоустроенное, добропорядочное общество; представители его: Виктор Каренин, князь Абрезков и другие — превосходные люди, не только с хорошими манерами, но и с хорошими правилами поведения, с принципами. Их нельзя не ценить, не уважать. И Федя их ценит. Федя их уважает».

Как бы в подтверждение этого — падающие снежинки. Очертания особняка с колоннами. Вальс Ребикова. Перед нами завеса, за которой — невозвратно-блаженный мир добропорядочных людей. Немного грустная, но далеко не трагическая атмосфера, милые, приятные люди.

Мы далеки от того, чтобы требовать примитивного срывания масок, тем более что это противопоказано глубоко психологическому раскрытию Толстым человеческих характеров. Здесь гораздо более сложные категории, о которых мы пытались напомнить примером Хмелева — Каренина. Но, очевидно, «благородно» сыграть Виктора Каренина, Лизу, князя Абрезкова, Анну Дмитриевну гораздо легче, ибо это не требует ничего, кроме так называемой «сценической культуры». Пожилая дама сидит за столом и думает о судьбе своей старшей дочери. Ее обиды на беспутного Федю Протасова искренни: «Надо радоваться, а не печалиться, что можно освободиться от такого дурного человека». Может, кому-нибудь покажется, что Анна Павловна (Е. Алексеева) слишком эгоистична, несколько резка. Но мать есть мать. «Респектабельное», добропорядочное общество осуждает Федю, и трудно что-либо возразить порицателям — так они интеллигентны и милы, тем более что мы еще не познакомились с самим Федей. Все правильно, все, как в пьесе.

И все же подлинного Толстого в спектакле нет, и это ощущается сразу с первой картины первого действия: «Чуть-чуть ослаблена или усилена интонация — в драматическом искусстве, — писал Толстой, — или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства». Светские люди хорошо умеют скрывать свою фальшь, — слеска ее обнаружив, актриса, играющая Анну Павловну, возможно, достигла бы этого «чуть-чуть». Так, например, нам известно, как беззаветно предана, как верит Саша, сестра Лизы, в то, что Федя не дурной, а, напротив, «удивительный, удивительный человек», а в спектакле мы видим скорее шаловливую, чем глубокомысленную девушку (Е. Добронравова), неуверенной скороговоркой произносящую известную фразу — «удивительный, удивительный человек». Но пока нам еще неизвестно, почему она так неуверенно защищает Федю. Очевидно, все разъяснится в свое время.

Вот мы слышим ровный мягкий московский говор Виктора Каренина — Ю. Яковлева. Никакой комильфотности, никакой чопорности. Действительно предельно простой, открытый, удивительно милый человек, и даже по-французски говорит трогательно, на русский лад. Его жесты и поведение далеко не predeterminedены воспитанием среды. Входит Лиза (Л. Целиковская). Федя абсолютно прав. В ней нет изюминки, нет игры, нет внутреннего горения. Здесь все верно. Что-то дрожит в ее голосе. Полна тургеневской сентиментальности ее сцена с Карениным. А его любовь к ней так чиста и благородна. Приятно смотреть на эту пару и трудно повернуть, что вот такие открытые люди способны давать и «рубить» ради своего благополучия ни в чем не повинных.



Наконец, сцена у цыган. Сейчас мы увидим Федю Протасова. Очень справедливо заметил в своей книге о драматургии Толстого К. Н. Ломунов: «Своеобразно по-

строена речь цыган — Маши и ее родителей... Толстой почти совершенно освобождает их реплики от цыганских слов и выражений. Они говорят по-русски... Есть в этих репликах что-то от песни, от фольклора». Здесь все наоборот. Все сочно изукрашено. Сидят яркие цыганки, позади стоят насупленные усачи-цыгане. Хор поет «Канавелу». Но не подхватила, не понесла нас «Канавела». Она ничего здесь не означала. Не выразилась раздольная песня, в которой народ отводит душу. И эта бледная песня как будто не имела ровно никакого отношения к Феде Протасову, пластом лежащему на диване.

Тут же в комнате находились собутыльники Феда — офицер, музыкант-фольклорист и Афремов, роль которого с подлинным мастерством сыграл Г. Абрикосов. «Федя! Спишь?» — спросил Афремов. «Не разговаривайте... — раздался хриплый голос Феда. — Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля», — пробурчал он, отрываясь от дивана и требуя «Невечернюю».

Совершив полный круг жизни, Федя Протасов получил в исполнении Николая Гриценко как бы новый неожиданный облик.

Куда девалась Федина деликатность, мягкость, скромность. Вот он поднимается с тяжелой от запоя головой. Изнемогает, не в силах сдвинуться с места. Рывком встряхнулся, шагнул и опустился перед Машей. Теперь запели «Шэл мэ верста». Вот это действительно чудесно. Но посмотрим в Федю. Конечно, нет ничего тут особенного, если человек действительно таков. Мог бы оказаться иным, но «не повезло».

Почувствовать, что такое Федя Протасов, какой он человек, можно только морально, сквозь мораль, а такой Федя — раздражительный без достаточного основания, самонадеянный и упрямый, и притом еще и фатоватый — может внушить и «добропорядочным» людям только отвращение, а в крайнем случае даже и презрение. Как бессмысленно произносит он глубочайшего смысла слова. Как похоже лицо его на лица его собутыльников. «Актер, любящий свой собственный произвол, свою личную волю в искусстве, — писал Михаил Чехов, — не знает, о какой жертве идет речь в творчестве, и он никогда не в состоянии будет ответить ни эпохе, ни потребностям своего времени». И получается так: действительно, нельзя не

оценить благородства Лизы, Каренина, князя Абрезкова и других. В смешное положение попадает милый Виктор Каренин. Он делает слабую попытку образумить Федю, вернуть его к жене, правда, не из любви к Феде, а из желания покорить окончательно своим «великодушием» сердце Лизы. Но все уговоры ни к чему. Положение «порядочных», «милых» людей становится все более затруднительным.

Федя Протасов продолжает веселиться уже в кабинете Афремова. Хорошая девушка Саша хочет уговорить Федю вернуться домой. Ее появление встревожило пьяную компанию. Федя берет ее за руку, но не понять им друг друга. Он вовсе не смущен, как смутился бы подлинный Федя. Лукавая усмешка сменяется слезами. Элегантная внешность, а еще чувствительность. Он изредка прикладывает платок к глазам. Ни человеческой нежности, ни бережности к чувствам доверчивой девушки. Нет протасовской деликатности. Провожая Сашу, Федя, отвернувшись от нее, смотрит в зрительный зал. Трудно нам полюбить такого Федю.

Сцены, как и у Толстого, чередуются по контрасту. Человеческие черты Анны Дмитриевны (Ц. Мансурова) и князя Абрезкова (И. Толчанов) кажутся прекрасными по сравнению с чертами Феде. Нужно ли прибавлять для характеристики Феде еще и сцену попытки самоубийства? Он просто повертел в руках револьвер и спрятал лицо в висящее на стене пальто, а после этого заметил упавшую на пол шляпу и спокойно поднял ее.

В сущности, очень простая история подходит к своему логическому концу. Известная сцена в трактире, где окончательно опустившийся Федя обменивается мыслями с художником Петушковым. Пикантно смакуя, Протасов — Гриценко шепчет Петушкову: «Я вам что скажу: были у меня увлечения. И один раз я был влюблен, такая была дама — красивая, и я был влюблен, скверно, по-собачьи».

Вспоминается Н. Симонов. С каким стыдливым целомудрием произносил он эти слова.

И вдруг совершенно другое — хоть на мгновение, — но очень радостное впечатление. Неожиданно у Н. Гриценко вырывается подлинно протасовское душевное движение. К Феде прикоснулось самое страшное,

что есть среди людей — клевета. Зловеще подмигивая, она наступает на него из своей засады в облике предателя Артемьева: «...вам в вашем положении надо всегда иметь деньги. Ведь вы труп...» Мы видим, мы убеждаемся в это мгновение: злое и грязное не посмеет войти в Федю. «Прошу вас оставить меня». Он посмотрел на Артемьева так, как должен смотреть Федя, — «глазами своей души». Верная интонация пришла сама собой. На миг Протасов — Гриценко стал нам близким.

Как много этой минутой обещано, но почти все уже позади, а впереди не остается и следа от короткого озарения. Идет сцена в камере судебного следователя, эффектно проведенная Л. Шихматовым. С большим достоинством и очень трогательно держатся в этой и последующей сцене суда Виктор Каренин и Лиза. Совсем жалок доходящий до последней степени падения Федя Протасов.

Никакой «разумной человеческой речи» мы не услышали. Так кончился последний акт печальной истории. Лопнула жизнь распутного Феде, как лопаются мыльные пузыри. А для того чтобы не разуверились в добропорядочности Лизы, Каренина, Анны Дмитриевны, нам не показали очень маленькой второй картины пятого действия — театр ее просто выпустил. А там есть, например, такой любопытный диалог:

Лиза. Он жив. Боже мой! Когда он освободит меня! Виктор! Что это? (*Рыдает.*)

Каренин (*берет бумагу и читает*). Это ужасно.

Анна Дмитриевна. Что, да скажи же.

Каренин. Это ужасно. Он жив. И она двоежница, и я преступник. Это бумага от судебного следователя, который требует к себе Лизу.

Анна Дмитриевна. Какой ужасный человек... Зачем он это сделал?

Каренин. Все ложь, ложь.

Лиза. О, как я ненавижу его. Я не знаю, что я говорю...»

□

Мы не ставили себе задачи оправдывать толстовского Федю Протасова. В этом нет нужды. Мы только хотели показать, что

последняя интерпретация «Живого трупа» не имеет внутреннего достоинства. Можно было бы сказать очень много теплых слов о профессиональном мастерстве актеров, об интересных режиссерских находках, о работе художника, но нас интересовало главным образом не внешнее оформление, а внутреннее содержание спектакля. Мы старались увидеть «Живой труп» в необходимой взаимной связи с другими творениями Толстого — великого художника и мыслителя.

И особенно остро почувствовали разницу в тоне — между тем, что писал Толстой,

и тем, что было показано в театре. Нельзя отказаться от мысли, что именно у вахтанговцев все могло быть иначе. Можно ли сомневаться в том, что именно этот театр способен подняться до тончайших постижений толстовской драмы?

«Надо ошибиться и поправиться», — говорила Бетси Тверская в романе «Анна Каренина». Сама же Анна считала: «Если сколько голов, столько умов, то и сколько сердец, столько родов любви».

Но, очевидно, всегда следует отдать предпочтение наиболее высшему роду любви, тревожащему совесть людей.



театре. Нельзя
нно у Вахтан-
е. Можно ли
но этот театр
ших достиже-

таться», — гово-
е «Анна Каре-
«Если сколь-
сколько сердец,

т отдать пред-
роду любви,

Н. Смолицкая

МОТИВЫ И ПЕРЕПЕВЫ

В последних номерах альманаха «Современная драматургия» помещено около двух десятков пьес, в которых «действие происходит в наши дни». И хотя в альманахе, естественно, далеко не полностью отражен год нашей драматургии и не исчерпано, разумеется, все наиболее приметное в ней, пьесы эти наводят на некоторые размышления общего характера.

Обращает на себя внимание прежде всего, что в этих пьесах, при всей несхожести почерков и очевидных различиях в талантливости авторов, сразу же обнаруживается несколько сходных идейных мотивов. Об одних и тех же проблемах возникают споры в доме прославленного артиста и в семье колхозника, в редакции небольшой литовской газеты и в прокатном цехе «под городом Горьким», на азербайджанской фабрике и среди шахтеров Казахстана.

Стойкое существование в литературе определенных мотивов — свидетельство их реального бытия в самой жизни, доказательство того, что эти проблемы действительно занимают общество. Бывает, конечно, что причина такой, почти назойливой повторяемости мотивов — иная. Наиболее печальный случай, когда серебро (а то и золото) художника-первооткрывателя переплавляется, «множится» в разменную монету штампов охочими драмоделами.

Но даже и эти ремесленные перепевы косвенно свидетельствуют о потребности общества в ответе на определенные вопросы. Вот почему важно разобраться в тех стойких, повторяющихся мотивах, о которых идет речь. К ним нельзя свести содержание этих драм и комедий, а тем более — всю советскую драматургию. Но занимают они — и в нашей сегодняшней драматической литературе и в самой жизни — столь заметное место, что обойти их попросту невозможно.

1.

Режиссер одной из постановок комедии Д. Аля и Л. Ракова «...Опаснее врага» построил многие сцены вокруг высящегося в институте кефира роскошного постаментов с позолоченной лавровой ветвью на фасаде. Здесь некогда стоял монумент Сталину. Фигуру-то уже сняли, а постамент остался. Но в трудные минуты блудливые и пустые

очи допетровских, мальковых, хеопсенко по привычке обращаются в эту сторону. Не то что бы надеются они на воскрешение канувших в Лету времен, скорее другое: рабские души изнывают по «хозяину», идолу, при котором требуется всего-навсего исполнять и повиноваться.

В этом режиссерском ходе, мне кажется, была намечена сложная проблема, не решаемая на ситуациях и характерах «...Опаснее врага». Проблему борьбы с последствиями культа личности в психологии людей, разумеется, не раскроешь в водевиле.

Но вот мы вступаем в сферу уже не водевиля, а драмы. Перед нами не махинаторы и горлохваты, а люди честные, труженики и творцы. И в их переживаниях — вольно или невольно — возникает тот самый мотив, над которым мы посмеялись, отдавая должное удачной находке режиссера сатирического спектакля. Здесь уж, как говорится, не до смеха. Да и сами авторы пьес, в которых появился этот мотив, настроены отнюдь не юмористически. Они предлагают нам коллизии драматические.

...Пятьдесят лет сегодня Федору Ивановичу Самарскому — ведущему актеру одного из московских театров. Три десятка лет отданы сцене. Отданы щедро, безраздельно. Ему всегда хотелось одного: «Вытащить сердце из груди, как Данко горьковский, и понести его на ладони к людям, в зал зрительный». Вероятно, это не было лишь благим порывом. Ведь и другие персонажи пьесы В. Осипова «Новые песни придумала жизнь...» говорят о деятельности Самарского как о подвиге. «Он звал людей быть выше и целомудреннее», — это жена, которой в общем-то нелегко далась жизнь со знаменитым и слегка деспотичным мужем. «Федя очень русский, очень советский актер!.. Для меня он неотделим от Днепротреста, от Комсомольска-на-Амуре, от победы над фашизмом», — это главный режиссер с восторгом вспоминает, каким Самарский был Швандей, Булычовым, Вожаком, Огневым. «Мы все очень любим Федю. Он человек нашего поколения, наших мыслей, нашего образа жизни...», — это парторг театра Журавлев.

(По прямолинейности этих характеристик читатель может составить себе не очень лестное мнение о художественном уровне этой пьесы. И читатель будет прав.

В данном случае, однако, речь пойдет не о художественности, а о направленности.)

Итак, все, казалось бы, складывается прекрасно у юбиляра. Ордена, звания, лауреатство, вся страна знает и любит. И все-таки сегодня «внутри неладно» у Самарского. Не только потому, что опыта и мастерства у него через край, сил непомерно, а занят он лишь в двух спектаклях и играет шесть раз в месяц. Подумав, он согласится отчасти с упреком молодого режиссера Храмова, что в годы культа личности его, «большого русского артиста, превратили в плакатного ангела». Да, память и совесть подсказут, что правда в его игре «поначалу вроде была», а потом стал он простых людей изображать «больно уж гладко», «без натуральности». Но поскольку Самарский из тех людей, что не склонны к самопокою насчет прошлого и больше думают о том, как жить и работать сегодня и завтра, — постольку и волнует Федора Ивановича прежде всего нечто другое. Он ищет тот стержень, без которого его творчество — да и вся жизнь! — сегодня не могут стать осмысленными, цельными. Что же нужно, по мнению Самарского, чтобы искусство его действительно стало необходимым людям сегодня?

Когда Самарский, опрокинув рюмку водки, удовлетворенно крикает: «Ух ты, окаянная! Словно Христос босиком по душе прошелся», — когда, рассуждая о муках творчества, он провозглашает, что актер «распят на этой сцене», нам поначалу кажется, что это всего лишь легкое кокетничанье определенного рода традиционным оборотами и выражениями. Но дальше дело оказывается куда серьезнее: подобны «евангельские» сравнения и обороты кощвенно выражают определенную и очень важную черту мышления и миропонимания Самарского. Ну, разумеется, никакой он не верующий в церковного бога человека. Но вот о боге и о богах думает он тяжело, напряженно, драматично. Занимающий его душу небожитель в недавнем прошлом имел вполне земное обитание. Крушение этого бога нелегко переживает и по сей день Самарский. «Кому верить, как жить? А потом как шарахнули по образам, да по всему иконостасу! Ничего не побоялись, никаких богов! И задул тут такой ветрило. Кто крепок был — устоял на ногах. Другие сразу легли. А вот я все держался»

крепился. Но клонило меня к земле. И вчера скovyрнулся я с копыт окончательно». Но Самарский вовсе не собирается в отставку. И его тревожит не столько гибель культа этого бога, сколько... Но лучше предоставить слово самим героям.

...Давно собирался Федор Самарский поговорить с парторгом Журавлевым — самым умным человеком в театре. И Журавлев давно ждал этого разговора.

«Федор. ...Скажи мне, Володя, жил на земле когда-нибудь человек по имени Иисус Христос или его только выдумали?»

Журавлев. Может быть, и жил. Но скорее всего это персонаж древней христианской легенды. Или герой целой серии легенд.

Федор. А как же этот персонаж, герой из легенды, превратился в бога?

Журавлев. Богом его сделали люди.

Федор. А зачем людям бог?

Журавлев. Да в общем-то незачем. Но люди должны верить во что-то. Без веры жить нельзя. Только вера должна контролироваться знанием. Без этого она становится ложью».

Журавлев уже ушел, а Самарский еще подумывает этот разговор: «...Богов делают люди. Зачем? Так легче. А боги? Им трудно. А люди? Им — тоже. От хорошей жизни богов не выдумывают... И все-таки они зачем-то нужны. Они всегда — идеал. Но боги вечны. Как горы, как небо. Сможет ли когда-нибудь человек стать своим собственным идеалом?»

Вот оно что! Самарский не по культу Сталина горюет, хотя честно признается, что сначала «не очень верил... всем этим разоблачениям». Но если не этот бог, то вообще бог ему нужен — как идеал. Как заступник и ответчик за слабого человека. Ибо «я же не бог, я же человек...». А человек не может пока стать своим собственным идеалом — слаб человек!

И парторг Журавлев, считая, что бог людям «в общем-то незачем» (а «в частности» — нужен?), вместо него стыдливо подставляет «веру во что-то». Веру, контролируемую знанием. Веру (но не знание!) — как исходную точку всякой человеческой деятельности.

Написав так, можно спросить себя: зачем чересчур придираться к словам? Ведь может, здесь речь идет просто-напросто о необходимости идеала, который, конечно

же, движет деятельностью людей, а бог да вера — всего-навсего неточные словесные обозначения идеала? Но нет, дело, оказывается, не в обозначениях, а в отношениях человека и идеала.

И тут вспоминается другая пьеса — «Беглец», принадлежащая перу молодого талантливого драматурга В. Блинова. Собственно, не вся эта пьеса, и даже не главный ее герой — Никита Морозов, а отец героя — Софрон Маркович. Этому старому пчеловоду нечего стыдиться в своей жизни — ни в прошлом, ни в настоящем. Человек нелегкой судьбы, постоянно раздумывающий над смыслом жизни, он требователен к людям, прям и бескомпромиссен. Морозов и выступает в пьесе Блинова как воплощение и выражение совести народной, как тип цельного русского человека, хотя, разумеется, драматург отдает себе отчет в том, что Софрон Маркович человек необразованный и во многом приверженный к старине. Как же сам Морозов формулирует истоки этой дорогой и важной человеческой цельности?

«Оно без веры нельзя. Кто верит, тот душой ярче. Только надо ее чувством понимать, веру-то. (У В. Осипова Журавлев предлагает контролировать веру знанием. — Н. С.) Без этого она слепа. Хуже нет слепой веры... Всякая вера искренна. Иначе она — лукавство. (У Журавлева — «становится ложью». — Н. С.) Многие века люди в бога верили. А что она, религия-то? По крупинке откладывалось все лучшее, что в человеке есть. Стало быть, человек сам себя в бога возвел в лучшем качестве и подобии. А для устрашения дал ему нечеловеческие законы, власть. Вот и получилась религия не человеколюбия, а устрашения. А где устрашение, там нет добра».

Итак, вот она, знакомая концепция: бог, религия созданы людьми как воплощение лучшего в человеке, как закономерное следствие закономернейшей тяги человека к идеалу, а если появляется не «религия человеколюбия», а «религия устрашения», то это, может, лишь искажение вещей, самих по себе хороших и уж наверняка необходимых человеку. В пьесе В. Осипова Храмов хоть и восклицал, что он ненавидит «всякое поклонение идолам», правда, тут же предупреждая, что он всего-навсего не хочет «верить слепо». В «Беглеце» историко-философская концепция Софрона Морозо-

ва остается ничем не колеблемой. Я вовсе не имею в виду, что В. Блинову надо было вставить в драму лекцию специалиста-атеиста. И тем более не думаю, что взгляды Софрона Марковича — это и есть взгляды самого автора. Но ведь Морозов — почти во всех своих поступках — оказывается и наиболее справедливым, и наиболее человеческим героем. Он к финалу — кругом прав. А так как он — человек мыслящий, то достоинства его характера есть следствие его взгляда на мир. Что-то незаметно, чтоб достоинства эти проявлялись вопреки его миропониманию, сформулированному в цитированном монологе.

Может, это опять придирка к словам? Да и как требовать, чтобы пожилой колхозник был в истории религии и философии искушеннее народного артиста Самарского и парторга столичного театра Журавлева! Так ли уж погрешил против истины В. Блинов, живописуя своего Софрона Морозова?

В том-то и дело, что В. Блинов, как и В. Осипов, пишет о явлениях, которые, к сожалению, встречаются пока не так уж редко. И спорить с драматургами приходится не о надуманности их образов — такие люди есть; не о том, занимают ли умы Самарских и Морозовых подобные проблемы — увь, занимают. Говорить надо о другом: о последовательности и четкости авторского отношения к таким людям, к их раздумьям и сомнениям, к их исканиям.

Рассуждения, напоминающие (до текстуального сходства!) мысли Морозова и Самарского, прозвучали в русской литературе давно.

«Многие народы раз но пытались воплотить свои мечты о справедливости в живое лицо... И когда все эти мысли были сплочены — возник из них живой бог, любезное дитя народа — Иисус Христос». «Бог... был, когда люди единодушно творили его из вещества своей мысли, дабы осветить тьму бытия». «Истинная вера... необходимо является источником деяния».

Это все — из горьковской «Исповеди», осужденной в свое время Лениным. А когда у Горького вновь проскользнула, как он объяснял, описка в богостроительском духе «Исповеди», Ленин ему ответил: «Всякий человек, занимающийся строительством бога или даже только допускающий такое строительство, плевывает себя худ-

шим образом, занимаясь вместо «деяний» как раз самосозерцанием, самолюбованием, причем «созерцает»-то такой человек самые грязные, тупые, холопские черты или черточки своего «я», обожествляемые богостроительством».

Не лучшее в человеке — а самое тупое и холопское!

Горький пытался опереться в споре с Лениным на существование некоего «демократического», «народного представления» о боге, отличном от церковного. Ленин назвал истинную цену этому «народному» понятию, которое есть «народная» тупость, забитость, темнота, совершенно такая же, как «народное представление» о царе, о лешем, о таскании жен за волосы». Заметьте, «народное» у Ленина здесь всегда в кавычках: такие понятия и представления — не принадлежность национального характера.

Душевный кризис Самарского завершился, к сожалению, сердечным приступом, а не духовным переломом. Он считает, что «все сказано» про его болезнь в «медицинской книжке» — поэме «За далью — даль». Цитирует же он из нее раньше всего строки о том, кто «все в мире видел самолично и всем заведовал, как бог». Но, чтобы намечающийся духовный перелом перешел в духовную перестройку, герою пьесы «Новые песни придумала жизнь...» и ему подобным нужно поглубже задуматься — в первую очередь! — и над другими строками поэмы: «Великий Ленин не был богом и не учил творить богов». А пока это не свершится — до той поры «новые песни» Самарских будут отзываться погудкой на старый лад.

2.

Религия подразумевает существование некоей высшей силы, которая снимает с человека ответственность и за себя и за общество. В противовес этому наша мораль пронизана мыслью о неразрывности связи человека с миром, о том, что мера человеческих поступков — всегда мера общественной.

Всегда ли меряет этой мерой своих героев наша драматургия, затрагивая конфликты последнего времени, когда человеку в полной степени возвращены его права? Как она относится к тем, кто по инерции

то «деяний»
самолюбова-
какой человек
е черты или
ляемые бо-
самое тупое

споре с Ле-
еого «демо-
дствления»
Ленин на-
народному»
ая» тупость,
такая же,
о царе, о
лосы». За-
десь всегда
представле-
ционального

о завершил-
иступом, а
итает, что
«медицин-
ю — даль».
всего стро-
самолично
чтобы на-
першел в
еся «Новые
у подобным
— в первую
ами поэмы:
и не учил
ершится —
арских бу-
ый лад.

ествование
снимает с
себя и за
ша мораль
ости связи
ра челове-
общест-

своих ге-
живая кон-
а человеку
его права?
о инерции

отпихивает это право от себя: наше, мол, дело маленькое? Поразмыслить над этим стоит.

В одном из последних номеров альманаха опубликован драматический этюд одного из крупнейших азербайджанских прозаиков и драматургов Мехти Гусейн «Огонь». Правда, как драматург Мехти Гусейн приобрел известность пьесами историческими — драмой «Низами» и трагедией «Джаваншир». «Огонь» — современная пьеса, современная не только потому, что действие ее происходит в наши дни, но и потому, что глубоко современна главная мысль пьесы, сформулированная автором в кратком вступлении: «Я хочу, чтобы оценку событий и человеческих поступков давали люди, в сердцах которых горит вечное пламя большой человечности. Человечности в нашем, советском понимании этого слова. Они, эти люди, могут быть и инженерами, и рабочими, и колхозниками... Но я показал следователя Фархада. Таких людей много, их легионы. И мои симпатии на стороне таких людей».

В этих заметках, однако, речь пойдет не о следователе Фархаде Кямалове, имя которого открывает перечень действующих лиц, а о персонаже, который в этом перечне помещен на втором месте — о директоре фабрики Кериме Рагимли.

С Керимом Рагимли мы знакомимся возле праздничного стола. Он только что награжден орденом Ленина — очевидно, за успехи шелкоткацкой фабрики нового социалистического города, которой руководит много лет. А в финале пьесы Рагимли, снова ожидая гостей, радостно говорит о своих планах: «У Нариманабада большое будущее. В ближайшие годы наша фабрика превратится в комбинат. Придется расширять текстильный техникум». Словом, ни у него, ни у других персонажей, ни у автора не возникли сомнения в праве Рагимли оставаться руководителем большого коллектива. Давайте проследим, так ли уж это обосновано фактами, которые расположились между экспозицией и развязкой «Огня».

Действие пьесы разворачивается в двух планах: события, происходившие на фабрике полтора года назад, и расследование этих событий, совершающееся теперь.

Рагимли всегда очень занят. Ушла с предприятия Эсмер — гордость «нашей

фабрики. Каждый месяц получала премии», — ушла при весьма загадочных обстоятельствах. А у директора за полтора года не нашлось пяти минут поговорить с ней: «...Ты должна простить меня. Понимаешь, собрания, совещания... Я не мог выбрать время расспросить тебя, почему ты уходишь с нашей фабрики». И Эсмер прощает. Мотивировка? Когда-то, после смерти отца Эсмер, Рагимли помог ей учиться. И вообще, он — «золотой человек. Зря вы подозреваете его. Немного мягкосердечный. Не хочет никого обидеть». Эсмер напрасно волнуется. Следователь Кямалов, принципиальный и неуклонный борец за правду, хоть и добрых полпессы называет директора «гражданином Рагимли», но ни капельки его не подозревает и даже не осуждает. А «золотому человеку» полтора года недосуг подумать над тем, что главный бухгалтер Садаев является повсюду, в том числе и на работу, пьяным в стельку. «Золотому человеку» давным-давно известно, что инженер Бахтияров приписывал рабочим брак, и на этом основании производились вычеты из зарплаты. Полтора года не доходили у директора руки разобраться в целях подобных операций. Больше — он решительно противился увольнению Бахтиярова, вскоре превратившегося (разумеется, с помощью директора) из рядового инженера в главного. Этому превращению предшествовала еще более темная история. Фабрику подожгли, похитив по фиктивным накладным сто тюков шелка — около полутора миллионов рублей. Бахтияров (истинный виновник поджога) ловко подsunул неопытному следователю лжесвидетелей, и главного инженера Кашкая — любимца рабочих и самого директора — закатали в тюрьму. Но еще до следствия «золотой человек» на просьбу Кашкая помочь выяснить истину буркнул печально памятную фразу (сколько раз ею прикрывали трусость и подлость!): «А что я могу сказать? Оказывается, человека (то есть Кашкая. — Н. С.) распознать очень трудно». И умыл руки. И, судя по всему, скрыл от следствия, что Кашкай разоблачал проделки Бахтиярова. Да и вообще директор как-то и вовсе забыл упомянуть об этих милых делишках своего друга. Зато с каким пафосом («пока я этого не узнаю, я не успокоюсь») в следовательском кабинете Рагимли вдруг начинает допытываться у Бахтия-

рова: «Какую цель ты преследовал, приписывая рабочим брак?» Долговато он собирался — восемнадцать месяцев! — задать этот вопрос. Мягкосердного Рагимли, не желающего «никого обидеть», очевидно, совсем не тревожило, что упрятали за решетку прямого и дотошного Кашкая, наставившего на разборе темных дел. И зачем Рагимли переследствие? «К чему вся эта заваруха?» — прямо-таки с детской трогательностью вопрошает он следователя. Что ему до судьбы Кашкая, да и фабрики? Ведь все так хорошо, дела его идут отлично, душа и совесть у него чисты. Узнав (конечно же, только теперь, от следователя), что товары, объявленные бракованными, Бахтияров списывал и продавал на черном рынке, директор «прозревает»: «Какой, оказывается... грязный человек». Великолепно звучит это «оказывается!» «Я верил вашим сладким словам и не догадывался о подлых намерениях». Полно, Рагимли! Вы видели даже подлые поступки (не то что намерения), но предпочитали обходить то, в чем разобраться было вашим служебным и человеческим долгом. Обходили прежде, обходите и теперь — ведь и сейчас Бахтияров «мутит воду на фабрике. По-другому он жить не умеет». И сегодня Рагимли прежде всего взволнован тем, что, поверив Бахтиярову, он «разрушил счастье своей дочери» (она, как выяснилось, любит Кашкая).

Впрочем, адвокатов у директора в избытке. «Рагимли доброжелателен, каждая хорошая вещь, созданная рукой человека, доставляет ему радость», — утверждал Кашкай — правда, до того, как директор его предал. А Эсмер и после того равнодушия, которое директор проявил к ее судьбе, все еще твердит, что он к ней всегда относился «как отец, может быть, даже лучше, чем отец». И уж под самый занавес следователь даже не пытается возражать, когда Рагимли самодовольно утверждает, что во всей этой грязной и преступной истории виноват Бахтияров. А что могут сделать бахтияровы, если бы перевелись Рагимли!

Конечно, дело не в том, чтобы вписать под финал фразу, что Керим снят с директорства, — суть в том, что он остался таким же, каким был. А во имя людей и во имя дела нельзя дольше позволять ему, чтобы он вершил и руководил.

Да, мы за доверие к оступившемуся человеку. Но абстрактная доброта к одному частенько оборачивается вполне реальным злом для многих. Не в уголовном суде прежде всего дело — в моральном. Так стоит ли литературе спешить брать на «моральные поруки» таких, как Рагимли, только лишь на том основании, что он — «тоже человек»? А человек этот — не мягкий, а попросту черствый, трусливый и до самозабвения эгоистичный, которому совершенно безразлично все, кроме его собственной персоны.

Все мы вслед за Мехти Гусейном тоже хотим, «чтобы оценку событий и человеческих поступков давали люди, в сердцах которых горит вечное пламя большой человечности». Но мера оценки может быть только одна — отношение человека к людям, к обществу. Если с этой мерой подходить к Рагимли, возникает вопрос: не слишком ли автор снисходителен к своему герою?

Неоправданная снисходительность драматурга к этим своим героям проявляется порой там, где ее совсем не ждешь.

На страницах журнала «Театр» уже была дана положительная в целом оценка новой пьесы Е. Бондаревой «Беспокойное сердце». Я не собираюсь спорить с этой оценкой. Но вот с авторским отношением к одному из главных персонажей — парторму Семину — нельзя не поспорить.

Семин — человек в совхозе новый. Был он заместителем заведующего райфинотделом. Направили в совхоз — поехал, семью перевез, дочь Лизка стала дояркой. В сельском хозяйстве он совсем слабовато разбирается. «Ну зачем он берется не за свое дело?» — горюет Лизка, которой очень нравится на ферме. А к тому же предупреждали его в райфо: тяжелый человек директор совхоза Гончаров, не сработается. Семин все же надеется найти «общий язык» с этим умным, образованным, опытным хозяйственником. Да и вообще-то — не боги горшки обжигают. (Сколько «горшков» перебили эти «не боги»!)

Что общего языка не нашлось — совершенно ясно уже из первой сцены. Задумал Гончаров большое дело. В совхозе, хотя сегодня план по молоку выполняется, много старых, беспородных, порченных коров. Как обновить стадо? Ссуды не дают, совхоз только что вылез из долгов. Вот и порешил

директор худших коров сдать на мясо, а по всей округе выискать и закупить племенных телят-двухлеток. Пусть временно снизятся показатели в сводках, но о завтрашнем дне думать надо — чтоб по пуду надаивать от каждой коровы.

Семина же знает одно: нельзя молочных коров без приказа забивать. То ли дело, если б разрешение или указание было. И вообще, разве можно снизить сегодняшние показатели: «Какой будет у нас вид?» Что там журавль в небе! Нечего теории разводить — «давай молоко, давай план!.. К коммунизму идем... А в городе за молоком очереди — сам видел. Запросы населения растут, а мы не поспеваем... Тут давай и давай!»

Семина искренен в этой своей бессознательной, бескорыстной демагогии. Так же, как искренен в сознательных и корыстных опасениях: ведь каким-то Боброву и Тутыкину, настойчиво повторяет он, за что-то подобное по выговору закатали. Когда Гончаров будет выгонять пьяного рвача плотника Лещихина, Семина искренне «проявит чуткость» (парторгу, он знает, полагается): «Нельзя, Гончаров, надо поговорить с человеком, помочь...» Но когда он сам станет директором, то бесцеремонно отбреет Лещихина: «Ишь, ловкий! Гончаров его выгнал, а я буду подбирать? У меня не богадельня».

Директор треста Ерохин хочет спровести на пенсию доярку Меньшову, протестующую против замены Гончарова Семиным. Семина раздражает: уход Меньшовой — огромная потеря для совхоза, «на это людям глаза не закроешь». Но если Ерохин самолично будет выдворять «заноцистую старуху», Семина поперек дороги не станет. Когда совхозные девчата во главе с Меньшовой направились к Ерохину «бунтовать», Семина не пытался их остановить. Но зато он сразу помчался предупредить директора треста и довольно охотно помог ему избежать нежелательной встречи.

Заметьте: Семина палец о палец не ударит ради спасения хорошего дела, если оно формально противоречит существующей инструкции или приказу. В сути самого дела он принципиально не желает разбираться, ибо это означает усомниться в святости и непогрешимости инструкции, пытаться стать «умнее» начальства. А для семинарских священных всякое вышестоящее место имен-

но потому, что оно вышестоящее, а не потому, что занимающий это место человек умнее, дальновиднее его, Семина. И защищая этот иерархический принцип, основанный на твердом убеждении — за нас начальство думает, нам надо только исполнять, — семинары проявят и настойчивость, и энергию, и непримиримость, каких нет и не может быть у них для защиты нового дела, не предусмотренного старым параграфом. Тут у них появится такой пафос принципиальности, что куда там! «Не думай, что я буду поддакивать тебе», — заявляет Семина Гончарову, как только узнает о нарушении приказа. Самый тяжкий грех Гончарова, с точки зрения Семина, даже не в самом нарушении, а в том, что директор считает возможным самостоятельно думать, пробует искать: «Хочешь быть умнее всех?»

Для Суворова — даже в екатерининской России — каждый солдат должен был разуметь свой маневр. Для Семина — даже на пороге коммунизма — каждый сверчок знает свой шесток. Во имя соблюдения этого принципа Семина и солжет, и обманет, и пойдет на открытую борьбу. Он побаивается Меньшовой и ценит ее: как же — маяк, работу так организовала, что хоть школу передового опыта открывай, даже лодыри подтянулись, увидав, что поднялись удон и увеличились заработки. Но как он взвывает, услышав, что Меньшова хочет продолжить гончаровские искания, то есть пробует самостоятельно мыслить, занять не положенный ей, доярке, «шесток». «Анна Семеновна! Не советую. И дух этот гончаровский пора вон!»

Бывает честность, что хуже воровства. Семина — именно такая — по реальному злу, которое она причиняет людям и делу. А в пьесе Бондаревой вдруг возникает какая-то абстрактная оценка Семина — вне общественной меры его поведения, его характера. «Твой отец честный человек, — объясняет Меньшова Лизке. — И хоть чего-то он недопонимает, ошибается, но он честный». Меньшова — разум и совесть пьесы, она, по-видимому, выразитель позиции автора. Е. Бондарева спешит «подкрепить» этот взгляд героини, порой и не замечая, что противоречит сама себе, логике характера Семина. Драматург задается целью доказать, что Семина «недопонимает» всего-навсего «чего-то», конкретных частно-

стей (например, необходимости обновления стада), но в целом — он не так уж плох и не так уж вреден, поскольку приписок боится и на казенное добро не заглядывается.

Пьесе недостает последовательного раскрытия опасности семенных, являющихся, может быть, самым тяжелым порождением условий, процветавших в недавнем прошлом. Причина — снижение нравственной требовательности драматурга (а потому и ее положительных героев), пренебрежение общественной мерой в оценке человека.

Отсюда-то и жанровая неопределенность «Беспокойного сердца». Характер Семина мог быть решен как драматический, если бы сюжет раскрывал обстоятельства и причины, так сформировавшие героя. Но этого в пьесе нет — мы застаем Семина уже в «готовом виде» — таким же он, в сущности, остается до конца. Был и другой выход, который, вероятно, угадывала Е. Бондарева, назвав пьесу комедией, — сатирическое раскрытие характера центрального героя, последовательное обличение семенных принципов и семенной «честности». Но сатиры в «Беспокойном сердце» тоже нет.

«Добро суровым быть должно» — иначе оно не сможет разобраться в зле, а значит, и искоренить его. Нет сомнения, что именно такова идейная позиция и Мехти Гусейна и Елизаветы Бондаревой. Однако идейная позиция должна стать и последовательной художественной позицией. Может быть, не стоило бы это столь пространно доказывать на материале «Огня» и «Беспокойного сердца» — у кого не бывает промахов. Но такие же мотивы и так же решенные возникают и в других пьесах, например, в «Кактусе» Ромуальдаса Наречиониса, где редактор Дукна, весьма схожий с Семиным (разумеется, в своей журналистской сфере), тоже неожиданно объявляется «хорошим человеком». Подобным же образом разводит нас со своим Серегой и Валерий Савченко в «Песне о кинокамере «Пентака».

3.

В драматургии первых послевоенных лет получил изрядное распространение тип весьма активного героя. Он доминировал от поднятия занавеса до заключительного пира. Когда же звенели бокалы с шампан-

ским в его честь, он порой этак скромненько отнекивался, мол, что вы!.. да разве я один сделал бы все это без других, без народа... И это добровольное унижение паче гордости было очевидной неправдой — «другим», представлявшим «народ», отводилась роль статистов.

Когда рухнул культ личности в жизни, то и в драматургии исчезла апология подобных «сильных» личностей. По естественным и понятным причинам нового героя начали наделять чертами, открыто и резко контрастирующими с чертами предшествующего типа, с его сознанием собственной исключительности, самовлюбленной развязностью, всесокрушительной действительностью, таранящей наповал противников и просто посмеявшихся хоть на миг усомниться в его праве единолично поучать, княжить и владеть.

И тут-то в ряде пьес произошло некое странное смещение. Чтобы разобраться в нем, вернемся еще раз к «Беспокойному сердцу» Е. Бондаревой.

Гончаров уже пытался в отделении другого совхоза обновить стадо — ему «влепили». Однако он не успокоился, не сдался: вокруг его вторичной попытки осуществить свою идею и вращается пьеса. Поэтому на первый взгляд Гончарова нельзя упрекнуть в отсутствии активности. Но именно на первый взгляд. На бюро, когда Ерохин делает «ловкую» информацию, губящую дело Гончарова, последний упорно молчит. Почему? Потому ли, что он «вообще не говорит», от рождения такой», как не раз предусмотрительно подчеркивает драматург? Или потому, что не хочет, чтоб его объяснения были истолкованы Семиным как попытка отвести от себя взыскание, «выкрутиться»? А ведь такое поведение героя чревато гибелью для дела. Не знаем, думает ли об этом Гончаров. Он попросту не борется — драматург на все второе действие уводит его за сцену, а в третьем Гончаров появляется, в сущности, лишь затем, чтобы девчата смогли его свести (сам он не обратится!) с секретарем обкома Одинцовым, которому приходится буквально клещами вытаскивать из директора объяснение его поступков. Хорошее дело, задуманное героем, ломает все препоны и побеждает без его участия. Нам понятен благой замысел драматурга: Гончаров не опирался на коллектив (мотивировка — директор, действу-

ак скромный... да разве я других, без унижения паче неправдой — народ», отво-
и в жизни, то логия подоб- естественным героя начали резко кон- предшествую- собственной раз- деленной раз- деленно- отивников и иг усомнить- оучать, кня-
шло некое обраться в еспокойному
деления дру- ему «влени- не сдался; осуществить Поэтому на я упрекнуть енно на пер- охин делает о дело Гонч- ит. Почему? говорун, от редусмотри- Иди пото- нения были ытка отве- титься? А чревато ги- ает ли об борется — вие уводит оов появля- чтобы деп- не обратит- цовым, ко- ещами вы- ние его по- ет без его мысел дра- на коллек- действуя

формально незаконно, не хотел никого впу- тывать, брал всю ответственность на себя единолично), а вот коллектив его понял, поддержал, добился торжества справедливости. Но ведь ничем не искупается полная пассивность героя, бездействующего (да и почти не появляющегося на сцене) в двух из трех действий пьесы. Такая сюжетно- композиционная структура могла быть оправдана, если бы эта пассивность стала объектом художественного анализа. Но тема пьесы совсем иная. Мы так и не узнаем, изменился ли Гончаров, вынес ли он реальный урок из происшедшего. Скорее создается другое впечатление: правое дело само «выдюжит»...

Я далека от мысли, что это убеждение самого драматурга. Но ведь старая истина: композиция пьесы обладает своей логикой, порой приводящей к выводам, противоположным замыслу создателя.

Прокатчик Иван Куприянов сходен с Виктором Гончаровым разве только тем, что он тоже выступает «против течения», ненавидит притание за «благополучные» показатели. Этот герой пьесы В. Курбатова «Под городом Горьким...», в отличие от Гончарова, как раз обращается к товарищам, к коллективу, воюя с формалистикой, с тем, что можно бы назвать моральными приписками, этическим очковничеством. И выбирает он для этого моменты острые, ситуации, так сказать, публичные, общественные, после чего вспять не повернешь — да он и не собирается отступать. Во время собрания, на котором бригаде прокатчиков, где работает Куприянов, присваивается звание коммунистической, он поднимается и заявляет: «Присудили общим решением — согласен. За себя не согласен! Обо всем раньше должен был сказать. И про то, что у нашего бригадира голова от шумихи закружилась, и что трещина по бригаде пошла... В общем, работать мы научились, а жить вровень с работой еще не умеем». Собственно, это выступление Куприянова, так поразившее участников собрания, завершающего первое действие пьесы, для зрителя не является неожиданным. Куприянов скромничает («обо всем раньше должен был сказать») — в предыдущих сценах он несколько раз заговаривал о неладии в жизни бригады и цеха. С ним полусоглашались, полуснорились. Но он стойко гнул свою линию. Одна-

ко наступает второе действие — и героя словно подменили. Напрасно в двенадцатом эпизоде мать уговаривает его, что люди — за него, гордятся тем, что он «не боялся сказать правду». Напрасно в тринадцатом эпизоде рабочие поддерживают его. Куприянов уходит домой (то есть со сцены) и сидит там до финального, двадцать третьего эпизода, когда к нему приходят представители бригады, осознавшие правоту героя, и все улаживается. Мотивировки такому поведению Куприянова две — обе в том же тринадцатом эпизоде. Первая: он увидел в многотиражке статью «Позор клеветнику!», инспирированную человеком, явно недобросовестным, — редактором Грачом. (Правда, весь остаток второго действия, после ухода Куприянова, посвящен осуждению статьи коллективом.) Вторая мотивировка: корреспондентка областной газеты Елена Рыбакова, влюбленная в Куприянова и любимая им, будто бы и согласна со статьей. (Правда, в третьем действии Елена придет к матери героя, чтобы повиниться и назвать себя «куклой с высшим образованием, с набором штампов на все случаи жизни».) Словом, Куприянов дождет своего часа, но именно дождется, а не будет бороться за него.

Еще один пример. Альжаппар Абишев, автор пьесы «Эстафета», казалось бы, лучше всего боится, чтобы его героя Ноюна Кемелова, предложившего новый и смелый проект комбайна-гиганта, не приняли за смиренного, ждущего, пока манна с неба посыплется. Драматург интересно задумал характер пылкий, смелый, резкий. Кемелов меньше всего склонен тушеваться перед кем бы то ни было. Наоборот, он с запальчивостью обрушивается не только на людей, враждебных его предложению, но и сочувствующих ему, — если они пассивны. Весь конфликт в первых двух действиях держится на том, что руководящему работнику совнархоза Казыбековой инженер Алдияров подсунул первоначальный, уже отвергнутый самим Кемеловым проект комбайна, а Казыбекова его, естественно, забрала. Когда же модель заработала, а интрига Алдиярова случайно раскрылась, — пьеса кончается. Кемелов, в отличие от Куприянова и особенно Гончарова, значительно большее количество времени находится на сцене. Но с точки зрения борьбы героя за дело — это мнимое при-

существование. Ведь Кемелов или выдумывает обиды позаковыристее для тех, кто, как ему кажется, против комбайна (а почти все они, как очевидно зрителю, за проект), или препирается со своей любимой Дидар по известному анекдотическому принципу «стрижено — нет, брито». Да иначе и быть не могло: конфликт держится, в сущности, на недоразумении. Единственное лицо, которое могло помешать созданию комбайна — Казыбекова, — отправлена на курорт вплоть до самой демонстрации модели и прибывает как раз к моменту выяснения недоразумения. В третьем действии демонстрируется модель комбайна, созданного с помощью Сайдакова, противники Кемелова посрамлены и вообще разоблачены как интриганы и жулики.

А. Абишев чувствовал, что герой должен быть борцом, но лишил его борьбы, действия, взамен предложив нам лишь случайные или специально придуманные «испытания». Активность Кемелова лишь обещана, но не реализована в действии.

Я вовсе не собираюсь доказывать, что Гончарова, Куприянова, Кемелова не стоило рисовать такими, какими мы их увидели в пьесах Е. Бондаревой, В. Курбатова, А. Абишева. Пусть они будут такими, хотя все мы тоскуем по герою, активному в своей человечности, страстно деятельному в своей борьбе за счастье людей.

Вы заметили уже, конечно, как удивительно сходны конструкции пьес «Беспокойное сердце», «Под городом Горьким...» и «Эстафета». Только завязывается конфликт в первом действии — на два остальных герой под разными предлогами устранен драматургами из действия. Развязка искусственно тормозится внешними случайными обстоятельствами (похищение документов у Е. Бондаревой, подмена чертежей

у А. Абишева, проделка Грача с газетой у В. Курбатова). А коллектив, поначалу то ли не знавший, то ли не понимавший сути и важности затеянной герою борьбы, в итоге все завершает без его участия или при участии весьма номинальном — внесценическом. Так лучше ли эта новая схема старой, о которой речь шла в начале раздела?

Да и главное ведь в другом. Схема эта думается, результат не композиционных просчетов (хотя и они свою роль сыграли), а определенного, сходного авторского взгляда на тип героя нового времени, наших дней. Отрицание подавляющей других активности, характерное для героя прошлых времен, обернулось неприязнью к активности вообще, независимо от ее направленности. Отвращение к бесцеремонному командованию (за которым скрывалось презрение к «рядовым», «винтикам») перешло в этих пьесах в подозрительность к действительности и настойчивости. Недоверие к самодовольной и самоуверенной «инициативной» личности, красующейся на фоне благоговейно внимавших исполнителей, превращается порой в апологию человека, которого хватает лишь на проявление инициативы, а не на борьбу за нее. Да и вообще — и в драме и в прозе начали появляться герои, скорее брезгливо обходящие зло, фальшь, демагогию, чем воюющие с ними. Эта нота, едва намечающаяся в характере Жени Заботкина у Веры Пановой, разрастается едва ли не в единственный мотив поведения Мити Сысоева у Валерия Савченко («Песня о кинокамере «Пентака»).

Но прав поэт: «Добро должно быть с кулаками» — иначе на статью ему деятельным добром. И очень хочется, чтобы как раз этот мотив художественно утвердился в нашей драме.



Сим. Дрейден

В. И. ЛЕНИН

СМОТРИТ

«ДЯДЮ ВАНЮ»

О любви Ленина к Чехову написано много и ярко. Но как ни содержательны воспоминания современников, полнее и сильнее всех рассказов об этом сам Ленин. Рассказал той поистине неисчислимой галереей чеховских образов, которые под новыми обликами ожили в боевом строю бессмертной ленинской публицистики. На почетнейших местах стоят чеховские книги на полках его личной библиотеки. В той же библиотеке хранятся и комплекты «Книжной летописи», на полях которой осенью 1919 года В. И. Ленин делал пометки об интересующих его изданиях. И характерно: почти в каждом номере журнала он подчеркивал вновь выходящие тома Собрания сочинений Чехова.

Отмечая в одной из своих статей, что при просмотре «Книжной летописи» Владимир Ильич не пропустил ни одного из томов с повестями и рассказами Чехова, В. Бонч-Бруевич обратил внимание на то, что остался не отмеченным том с пьесами. И как вывод из этого: «Пьесы Чехова его не интересуют»¹.

В какой мере правомочно такое заключение? На память невольно приходят настойчивые предупреждения Н. К. Крупской:

«Ни в коей мере нельзя по цитатам и частоте их употребления определять, какие произведения и какие писатели были любимыми писателями. Характер цитат определяется характером его статей — боевые, публицистические... По натуре, несмотря на величайшую трезвость мысли, Ильич был очень большой лирик, очень любил стихи пафосные, лирические, только об этом он не писал, конечно...»².

В равной мере слишком шатким основанием для заключения о том, что «пьесы Чехова его не интересуют», является случайный, в сущности, факт, что в одном из номеров «Книжной летописи» остался неотмеченным томик с чеховскими пьесами. И опровержением этому служит и посещение Лениным спектакля «Дядя Ваня» и его переписка с родными, из которой мы знаем, с каким интересом читал он первые рецензии на «Трех сестер», только что по-

¹ В. Бонч-Бруевич, Что хотел читать Ленин по беллетристике, искусству и культуре в 1919 году. Впервые напечатано в журнале «На литературном посту» 1926 № 8, неоднократно перепечатывалось.

² Н. К. Крупская, О Ленине, М., 1960, стр. 69.

ставленных Художественно-Общедоступным театром, спрашивал про эту пьесу. Примечательна и беседа Ленина с Горьким на митинге-концерте в Колонном зале Дома союзов, свидетелем которой был весной 1919 года В. И. Качалов.

«В артистической комнате оживление, — рассказывал В. И. Качалов. — В. И. Ленин с Горьким. Алексей Максимович поворачивается ко мне и говорит: «Вот, спорю с Владимиром Ильичем по поводу повой театральной публики. Что повая театральная публика не хуже старых театралов, что она внимательнее — в этом спора нет. Но что ей нужно? Я говорю, что ей нужна только героинка. А вот Владимир Ильич утверждает, что нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда...»¹.

Новая жизнь, которую, быть может нежданно для самих участников спектакля, обрел в те дни «Дядя Ваня», могла служить наглядным подтверждением этих лепидских слов. В сезон 1917/18 года из чеховских пьес в «Доме Чехова», как часто называли тогда МХТ, шли только «Вишневый сад» и «Три сестры», составляя по числу представлений лишь одну десятую общего количества спектаклей. Во второй советский сезон — 1918/19 — картина резко меняется: чеховские пьесы составляют уже четверть всех спектаклей сезона, к «Трем сестрам» и «Вишневому саду» прибавляются возобновленные «Иванов» и «Дядя Ваня» (не шедший в МХТ с весны 1913 г.), а на выездных спектаклях — и вечер чеховских миниатюр. В третий советский сезон — 1919/20 — четверть общего количества спектаклей занимает уже один «Дядя Ваня»; по далеко не полным данным театра, он был сыгран за сезон 63 раза. И если «Иванов», не нашедший отклика у зрителей, в тот же сезон, когда его возобновили, сошел с репертуара, то совсем иной прием встретил «Дядя Ваня».

Естественно, задаешь себе вопрос: как в новую эпоху зазвучал возобновленный «Дядя Ваня», кто же составлял аудиторию, вместе с которой смотрел его Ленин, как принимался спектакль? К сожалению, существующая литература о театре никаких ответов на это не дает. Если судить по ней, история мхатовского «Дяди Вани» оборвалась задолго до революции и вышла на орбиту лишь в середине 20-х годов.

¹ «Труд», 1936, 21 июня.

О посещении В. И. Лениным спектакля «Дядя Ваня» в книге-хронике «Ленин в Москве» говорится:

«Камергерский проезд, д. 3. Художественный театр. Зима. 1920 г.

В. И. Ленин смотрел здесь спектакль «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Спектакль, по словам Н. К. Крупской, ему понравился»¹.

Время и место просмотра спектакля указаны условно. Нет ли возможности их уточнить?

Поиски ответа естественно начинать с самого театра, а там — с кладезя кладезей первоисточников — его архивных фондов. И прежде всего обратимся к тому «зеркалу жизни театра», каким должен был быть, по мысли К. С. Станиславского, режиссерский журнал театра.

И вот они передо мной, эти старые, приспособленные для повой цели копторские книги, на обложках которых написано «Дневник репетиций» («репетиций» перечеркнуто, надписано — «спектаклей») МХТ. Сезон 1918/19 г. Сезон 1919/20 г.

Одной из первых попадает, конечно, десятки раз воспроизводившаяся запись о 47-м представлении «Села Степанчикова»: «На спектакле Владимир Ильич Ульянов (Ленин)». Быть может, где-либо все же таится такая же запись и о 1-м? 10-м? 20-м? представлении «Дяди Вани»: «На спектакле был...».

Сразу же вопрос: а когда они, собственно, были, эти первые — по возобновлению — спектакли? Ответ приходит на самых последних страницах дневника сезона 1918/19 года — лишь в конце, а верней сказать, уже после официального окончания сезона. Сезон закрыли 31 мая, но наутро, 1 июня, на той же сцене «Сверчком на печи» спектакли были возобновлены — как сверхплановые. И тут-то в четвертый день июня и возвращается в репертуар «Дядя Ваня», уже давно не появлявшийся на Камергерском. (В скобках отмечено «1», то есть первый спектакль.) До окончательного закрытия сезона спектакль идет еще 5 раз.

Никаких отметок о посещении Ленина нет.

То же и в дневнике другого сезона.

Я тщето вновь и вновь пересматриваю

¹ «Ленин в Москве», М., 1957, стр. 182.

спектакля
енин в

дожест-

спектакль
акль, по
вился»¹.
для ука-
сти их

нать с
ладезей
фондов.
«зерка-
л быть.
жиссер-

е, при-
торские
аписано
пере-
МХТ».

конечно,
пись о
икова»:
Ульянов
все же
Р 10-м?
»: «На

бствен-
ении —
ых по-
сезона
ей ска-
ничания
наутро,
на пе-
ы — как
й день
«Дядя
са на
но «1»,
оконча-
ь идет

Ленина

риваю

19^{го} октября

«Дядя Ваня»

Султан. М. Д. Киндратова
Начало 1/2 10
Конца 1/2 10

Вагнер — М. В. Чехов
Масина — М. В. Математик

Французская и арабская в урочном про-
шашки и солонки и др. вещи на чашечки
шаров 1^{го} до 1/2 и одна на чашечки
шаров 1/2 до 1/2 убо арабской...

Астрова,
Р. Рубин

М. Шеллер

В. Луз Аффенштейн

Присоединяется, но надо, что по при-
ступу и параму мне тяжело играть
удачно работа, много не успела
сделать поучно, т. е. все проделано
и ушло безрезультатно.
Мне бы хотелось надумать работы
и поучно

К. Силин

Принял он и комитетом все же не
много и бакалавр Подгорный и др.
мне урочном урочном

Отец Володи — конюх и др. и др. и др.
не много — М. Шеллер

Дневник спектаклей МХТ. Записи
за 19 октября 1919.

в спектакльные записи. Из раза в раз от-
мечается, кто вел спектакль, минута в ми-
нуту — начало и окончание, и ни слова о
посещении театра Лениным. И все же, как
ни огорчительно такое разочарование, ча-
сы, проведенные за изучением дневников
спектаклей, приносят и свои открытия. Они
позволяют пристальнее рассмотреть при-
меты времени. И услышать голос живого
Станиславского — не только удивительного
исполнителя роли Астрова, но и верного
хранителя живой души спектакля, страст-

ного, непримиримого борца за то, чтобы
спектакль звучал в полную силу.

Почти на каждом спектакле «Дяди Ва-
ни», сплошь и рядом, не дожидаясь конца,
тут же, в антракте, Станиславский записы-
вает в этот «дневник» свои замечания
(иной раз до десятка в вечер), и нет такой
мелочи, которая бы не вызывала его волне-
ние, тревогу, гнев...

«Зеркало на зад[ней] стенке 1 и 2
акт[ов] за колоннами отражает огни рам-
пы и соффита...»

«Во время 2 акта в самую тихую сцену сторож (направо от актеров)... очень сильно шумел и мешал. Вероятно, он новичок. Надо объяснить ему, в чем дело. К. Станиславский [авский]».

«Чудится мне, что освещение темнее, чем на первом спект[акле]... Еще огромное упущение. — В 4 акте остался театральный пол. Надо стелить пол крашеным...».

«...Воротнички у Вафли — бутафорские — театральные, не живые...».

«...2-й спектакль гром (сильный удар) втор. действие не позволительно плох. Непременно прорепетировать его. Позор! Во-перв[ых], заряд камней, очевидно, мал (короток сильный удар), а во-вторых, переход к ворчуну, после сильн[ого] раската (с камнями), очень резок. Если я нужен для того, чтобы объяснить подробнее, в чем дело, прошу известить и я приеду за 1/2 часа до начала».

И снова — о неполадках со звоном при последнем отъезде Астрова: «Об этом звонке каждый спект[акль] с прошлого года идет разговор... Вот образец того, как небрежно, спустя рукава, только чтобы отделаться, исполняют все замечания и работы. Неужели нельзя это сделать хотя бы с самым маленьким вниманием и главное, с сознанием того, что делаешь, того момента, ради котор[ого] делаешь. И все было бы хорошо...»

«...Еще непозволительный промах. Как я, слепой, мог проглядеть. На потолке, на самой авансцене огромная дыра. Пусть не оправдываются любимой отговорочкой, что публика не видит...».

Не смей ссылаться на объективные условия!... А каковы эти условия — лишний раз напоминают записи после спектакля «Дядя Ваня» 19 октября 1919 года:

«Обращаемся к правлению с просьбой протопить театр и довести по крайней мере t° до 12 гр., иначе отказываемся играть, т. к. все уже простужены».

М. Лилина, А. Вишневский, В. Лужский, М. Токарская, Е. Раевская».

«Присоединяюсь, но знаю, что котлы чинят, и потому могу только просить ускорить работы, чтобы не оказалось слишком поздно, т. к. все простужены и дело остановится... К. Станиславский».

И тут же, незамедлительно, невзирая ни на что, с неизменной тревогой: «Гром с

камнями... ничего не выходит. Потеряли мы прежний гром. К. Ст.».

А за этим — робкий, возвращающий на землю, голос верной спутницы Станиславского: «От холода коченеют руки и ноги и синееет все лицо. М. Лилина».

Среди десятков записей К. С. Станиславского по спектаклю «Дядя Ваня» за 1919—1920 годы, пожалуй, только одна носит несколько иной характер. Это было на четвертом (если придерживаться не очень точной, как увидим дальше, нумерации, принятой в театре) представлении «Дядя Ваня» 11 июня 1919 года, когда М. А. Чехов в роли Вафли заменил внезапно заболевшего В. Ф. Грибунина:

«Чехов играл для первого раза — прекрасно, Хмара — отлично и вовремя аккомпанировал. Спасибо им. К. Станиславский».

Если же читать все другие записи, одну за другой, то может создаться впечатление, что спектакль был сплошным нагромождением «накладок», каким-то парадом безответственности, концентратом антихудожественности, и не осталось ни следа от того знаменитого спектакля, после которого Горький писал когда-то Чехову ставшие хрестоматийными слова: «Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо! Мне даже жаль, что я живу не в Москве, — так бы все и ходил и ходил в этот чудесный театр».

И — сам Чехов (спустя месяц после премьеры «Дяди Вани»): «Художественный театр — это лучшие страницы той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре».

Неужели же в новые дни одна из лучших страниц оказалась перечеркнутой, неудобочитаемой?..

Нет, разумеется! И живительный подтекст лоспектакльных замечаний, протестов, взрывов ярости и возмущения Станиславского в том-то и заключался, чтобы сохранить и развить все лучшее, что удавалось накопить за почти двадцатилетнюю жизнь одного из первых спектаклей театра.

«... быть может, никому эти протоколы не нужны? Но я с этим не согласен, — читаем в одной из записей К. С. по спектаклю «Дядя Ваня» (10 декабря 1919 г.). — К этим протоколам, кот[орые] нередко пишутся кровью, в самый момент боя, следует относиться с совершенно исклю-



«Дядя Ваня». Соня — М. П. Лилина,
Астров — К. С. Станиславский

чительным вниманием и придавать им огромное значение, если хотят, чтоб в театре дисциплина поддерживалась...»¹.

Несмотря на все поправки времени, спектакль продолжал волновать новую аудиторию и вместе с нею — Ленина. Именно об этом и писала в своих воспоминаниях о В. И. Ленине Н. К. Крупская. Подтверждает это и рассказ артиста театра Н. А. Подгорного, которому в ту пору выпала удача неожиданно встретиться с Лениным на одном из спектаклей «Дяди Вани».

В ответ на вопрос артиста, не скучно ли ему смотреть спектакль, Владимир Ильич, рассказывает Н. А. Подгорный, отвечал: — Скучно?... Нет, что вы! Замечательный автор, замечательные слова, замечательные артисты².

¹ Записи К. С. Станиславского публикуются по оригиналам «Дневников спектаклей» МХАТ. Архив МХАТ, № 211, стр. 76-а, 78, 78-а; № 212, стр. 2, 5, 5-а, 7, 8, 10 и 21. Записи от 4, 11, 14 июня, 24 сентября, 14, 9, 19 октября и 10 декабря 1919 г.

² «Горьковец», 1941, № 2. В 1941 г. в беседе с автором этой статьи Н. А. Подгорный сказал, что назвать точную дату — была это зима («скорее всего — ранняя весна», — заметил он) 1919 или 1920 года, он не считает себя вправе: возможно ошибка памяти. С огорчением заметил он также, что при обработке беседы с ним сотрудник газеты несколько вольно описал обстановку встречи, якобы происходившей у кабинета Станиславского. Эти поправки, как станет ясно из дальнейшего, весьма существенны. В то же время, говорил Николай Афанасьевич, характер высказывания В. И. Ленина о спектакле запомнился отчетливо, и смысл его передан точно.

Успех спектакля нашел отражение и на страницах печати тех лет, в чем не так уж трудно убедиться, если попытаться вырвать из заколдованного круга немногочисленных «железных цитат», путешествующих из книги в книгу, из статьи в статью, а обратиться к первоисточникам. И тогда обнаружится, что отзывы о спектаклях МХТ, и в частности о «Дяде Ване», в те годы отнюдь не сводились к одним негилитически пролеткультовским, зубодробительным «разносам», — и со страниц газет, сами названия которых сейчас уже мало кому памятли («Коммунар», «Известия Советов г. Москвы», «Вечерние известия» Моссосовета и др.), до нас донесутся совсем иные голоса зрителей нового времени. А попутно станет очевидным, что время возрождения этого спектакля совсем не то, что значится в официальных справочниках: новую страницу жизни «Дяди Вани» после Октября 1917 года надо начинать не с 4 июня 1919 года, как записано в «дневнике» театра, а с более ранних времен, по меньшей мере с декабря 1918 года.

Уже в декабре 1918 года спектакль не раз исполнялся, почти в том же классическом составе, в каком шел когда-то на премьере (К. С. Станиславский, О. Л. Книппер-Чехова, М. П. Лилина, А. Л. Вишневский, В. В. Лужский,

Е. М. Раевская и др.), в гримах и костюмах, в Политехническом музее, а с начала 1919 года, в том же составе — на районной рабочей сцене, в помещении Первой студии.

Далеко не каждый день печатались тогда в газетах справочные указатели «В театрах», но в тех, что сохранились, то и дело встречаешь:

16 февраля (1919). Первая студия. «Дядя Ваня».

22 февраля. Пресненский театр. «Дядя Ваня».

27 февраля. Хлебная биржа. Спектакль, устр. отделом народного просвещения Басманного райсовета. «Дядя Ваня».

8 марта. Советский Пресненский. «Дядя Ваня»...

В этих указателях отражены далеко не все выездные спектакли театра. И разве не драгоценным вкладом в наши сведения о МХТ тех лет может служить, к примеру, заметка о спектакле «Дядя Ваня», показанном в начале февраля 1919 года в городском клубе Московского ЦРК в связи



«Дядя Ваня». Войницкий — В. В. Лужский



«Дядя Ваня». Елена Андреевна — О. Л. Книппер-Чехова, Соня — М. П. Лилина

с открытием при клубе рабочей театральной студии.

«Пьеса была поставлена так, как она ставилась в Художественном театре, с теми же исполнителями и в обстановке Художественного театра. После спектакля... первое слово было предоставлено К. С. Станиславскому, который сказал, что он и его товарищи с чувством большой радости приветствуют открываемую Студию и надеются, что она даст России талантливых артистов и больших мастеров из рабочего класса. Художественный театр почти с момента своего возникновения стремился подойти к массам, но полицейский режим ставил неодолимые препятствия. Своим словом К. С. Станиславский закончил призывом к студийцам работать усиленно и не престанно, ибо ничего не дается даром, для того, чтобы стать хорошим актером, нужно пристальное изучение самого себя, своих сил и окружающих людей и обстановки, нужна большая культурная работа над собой и своими чувствами»¹.

Одновременно с этим отчетом в «Вестнике театра» появляется заметка:

«В Пресненском районном театре пойдете в скором времени «Дядя Ваня» в постановке Художественного театра...»².

¹ П. З. Открытие Драматической студии. — Журнал «Рабочий мир», М., 1919, № 6.

² «Вестник театра», 1919, № 3, 8—9 февраля.

Пресненский театр... Это название ничего не говорит современному читателю, и вряд ли подозревают зрители, приходящие сегодня в самый молодой из московских театров — в театр «Современник», о необычайном преобразении, происшедшем с этой сценической площадкой в дни первой годовщины Октября, так же как и не ведают о том, кто выступал в те годы на этой сцене.

«Это было в полном смысле слова пресненский концерт: в партере и на галерке — пресненские рабочие... в зале незримо витает какой-то пресненский дух... Пресненский районный совет реквизировал старый московский кафешантан, где в добрые старые времена кутили купеческие сынки и прожигатели жизни, и устроил вместо кафешантана рабочий театр...»¹ — писала «Правда» о новой жизни этой сцены, а отчет «Известий ВЦИК» о состоявшемся 7 ноября 1918 года открытии «народного театра «Альказар» добавляет и примечательную подробность:

«...С приветственным словом выступил Максим Горький. Собравшаяся пролетарская публика встретила его аплодисментами и приветствиями»².

Проходит немногим больше двух месяцев, и московская газета «Коммунар» с удовлетворением констатирует:

«Хорошо поставлено дело в советском Пресненском районном театре... Там, где раньше распевались пошлые шансонетки, теперь играет Художественный театр...»³.

Театр не имел постоянной труппы, в нем выступали лучшие силы столицы. Из короткой сводки о работе этого театра за первое полугодие наглядно видно, что преобладающее количество гастрольных спектаклей принадлежало МХТ — за эти месяцы театр и его студии (Первая и Вторая) дали на пресненской сцене 51 спектакль, в том числе 7 — «На дне», 7 — сцен из «Карамзовых», 6 — «На всякого мудреца довольно простоты», 5 — «Дядя Ваня», 5 — «У царских врат», 5 — «Чеховских вечеров» и т. д.⁴ На первом месте среди авторов, появившихся тогда на пресненских афишах, был А. П. Чехов, — и главным образом в передаче тех же мастеров МХТ.

¹ «Правда», 1918, 19 ноября.

² «Известия ВЦИК», 1918, 10 ноября.

³ «Коммунар», 1919, 14 января.

⁴ «Что увидел пресненский рабочий за полгода». «Вестник театра», 1919, № 37.

«...Под звонкий смех пролетарско-красноармейского зала прошло «Предложение» Чехова... Вишневский, Лужский и Книппер прочитали «Медведя» к великому удовольствию публики. Любопытно, что в пролетарской среде находит горячий интерес художественное чтение, которое обычно платит дань новейшему классику, неувядаемому Чехову. На этот раз увлекательно прочитали ряд чеховских рассказов Книппер и Лужский. Тронула зрителей «Лекция о вреде пьянства»¹, — писали московские «Вечерние известия» о первом чеховском вечере МХТ в Пресненском театре.

В той же газете мы встречаем и примечательный отчет о первом представлении на этой сцене «Дяди Вани»:

«Пресненский районный театр становится подлинным культурно-просветительным храмом для своего района. В заслугу коллегии театра надо поставить то, что она много хлопочет и старается, чтобы преподнести своему зрителю лучшие зрелища.

В субботу, 22 февраля, здесь Художественный театр возобновил «Дядю Ваню» Чехова. Чеховское сейчас отодвигается в историю, как и то время, которое это чеховское породило, — годы реакции и спада общественной волны. Но в «Дяде Ване» есть что-то, связывающее эту пьесу с правдой наших дней, и зрительная зала, переполненная учащейся молодежью и рабочими, чрезвычайно внимательно следила за пьесой, в которой были заняты лучшие силы Художественного театра»².

Эти давние газетные отчеты о забытых пресненских вечерах как раз и должны приблизить нас к ответу на вопрос о том, как, когда и в каком зрительном зале смотрел Владимир Ильич чеховский спектакль. А смотрел он этот спектакль — вправду мы сейчас сказать с полным основанием — не на сцене в Камергерском, зимой 1920 года, как было принято считать, а значительно — почти на год — раньше, и именно здесь, в районном рабочем театре, едва только «Дядя Ваня» появился на этой сцене. В этом сказался и давний страстный интерес его к творчеству Чехова, и желание наконец увидеть чеховский спектакль МХТ, и стремление непосредственно, самому узнать, как будут воспринимать те-

¹ «Вечерние известия Моск. Совета Раб. и Кр. депутатов», 1919, 3 марта.

² Там же, 24 февраля.

перь зрители одухотворенную высокой жизненной правдой поэзию театра Чехова. «...Разве можно назвать иначе, чем музеем, театр, где артисты всерьез играют, а публика всерьез смотрит Чехова?»¹ — возмущенно восклицал один из виднейших теоретиков Пролеткульта как раз в те дни, когда число представлений «Дяди Вани», показанных МХТ новой, советской аудитории, уже подходило к сотому.

Да, всерьез. Без всяких шуток — всерьез. Газетные страницы этих лет убедительно напоминают, какой отзвук находил спектакль у молодого племени зрителей. До нас дошел и характерный отклик представителя другого, старшего поколения зрителей, одного из тех, для кого и Астров, и Серебряков, и сам «дядя Ваня» были не «предками», а современниками..

Университетский товарищ старшего брата Владимира Ильича — А. И. Ульянова — видный советский ученый, не раз встречавшийся с Лениным, академик С. Ф. Ольденбург писал под впечатлением вновь увиденного «Дяди Вани»:

«...Передо мной прошли люди моей молодости, и казалось это таким далеким, точно прошло не меньше столетия. Они говорили слова, которых не услышишь теперь, и жизнь проходила передо мной такая, какой уже нет... Чувство, которое я испытывал, было странное и настраивало критически... Но медленно, зато настойчиво, начало расти во мне другое настроение. За старыми, забытыми словами, в людях, казалось начисто исчезнувших, я почувствовал что-то, что не меняется и не изменится. Убеждение, что надо искать и идти вперед, что только слабые, отказывающиеся от искания гибнут, а что все сильное и настоящее остается. Доктора давно уже нет, а леса, им посаженные, живут, и помогают другим жить. И много слов, сказанных в «Дяде Ване», стало делами и тоже живут. И мы живем и ищем, наши слова и наши дела теперь другие, в них больше силы, потому что их произносят многие тысячи, а не одинокие люди. Но ни одно правдивое слово не забывается жизнью...»

И словно перекликаясь с тем, что говорил Владимир Ильич в беседах с Горьким и Подгорным, — старый русский ученый

¹ П. Керженцев, Театральный музей. «Вестник театра», 1920, № 48.

заканчивал свои заметки о спектакле признанием:

«Правдивых слов в «Дяде Ване» много, и хорошо, что они были сказаны так, как произносят их Станиславский и Московский Художественный театр. Театральный занавес опустился, но жизненный занавес не опускается никогда...»¹.

...Остается досказать, где основания для пересмотра принятого представления о времени и месте просмотра Лениным спектакля «Дядя Ваня», и как удалось обнаружить новый «адрес» и дату. Все оказалось гораздо проще, чем можно было предположить. Когда я тщательно пересматривал режиссерские журналы — «отгадка» находилась буквально рядом.

Помимо официальных режиссерских журналов Музей МХАТ хранит и удивительные по точности и скрупулезности дневники жизни театра, которые из года в год вел один из ветеранов МХАТ, ближайший помощник Станиславского — В. В. Лужский. Его дневник уже не раз выручал исследователей. Бессменный исполнитель роли профессора в «Дяде Ване», отмечавший в своем дневнике любое событие, мог ли он обойти молчанием такой примечательный факт, как присутствие главы правительства на спектакле?

Достаточно было вспомнить о Лужском и просмотреть тетради его дневников за 1919—1920 годы, чтобы ответ пришел сам собой. Две записи из дневника В. В. Лужского за январь — май 1919 года:

«23/II. 8/III. Опять «Альказар». Опять «Дядя Ваня».

И на следующий день приписка:
«На «Дяде Ване» был Ленин...»².

Тем самым дата и адрес устанавливаются с неоспоримой точностью:

8 марта 1919 года. Пресненский театр («Альказар»). В зрительном зале — Ильич³.

8 марта 1919 года... Только что закончился Первый конгресс Коммунистического Интернационала, в подготовке и проведе-

¹ С. Ольденбург, На спектакле Художественного театра, «Красная газета», веч. вып., 1927, 19 июня.

² Архив Музея МХТ, № 531. Дневники В. В. Лужского.

³ 8 марта в Пресненском театре было второе представление «Дяди Вани». Спектакль в это время, судя по отдельным записям и программам, шел в составе: Серебряков — В. В. Лужский, Елена Андреевна — О. Д. Книппер, Л. М. Коренева, Войницкая — Е. М. Раевская, Н. С. Бутова, Войнички — А. Л. Вишневский, Астров — К. С. Станиславский, Телегин — В. Ф. Грибуний, Марна — М. А. Токарская, работник — С. Ф. Сергиевич.

нии которого решающая роль принадлежала В. И. Ленину. Съезд был открыт и закрыт речами Ленина, на съезде им был сделан программный доклад о буржуазной демократии и диктатуре пролетариата. Шесть дней съезда потребовали от Владимира Ильича, лишь недавно оправившегося от болезни, огромного напряжения сил. 6 марта в «Правде» публикуется его статья «Завоеванное и записанное». В этот день с большими речами он выступает на заключительном заседании конгресса Коминтерна и на торжественном собрании в Большом театре. 7 и 8 марта он руководит заседаниями Совета Народных Комиссаров, где обсуждаются, на основе ленинских предложений, вопрос о кооперации, проект декрета о Государственном контроле...

В этот день в московских «Вечерних известиях» вслед за отчетом о заседании в Большом театре напечатан очерк «Впечатления» — о выступлении Ильича. Читая очерк, и словно воочию видишь Ленина таким, каким он был в тот день:

«...Гордо звучит в зале песня о том, что «с Интернационалом восстанет род людской...» Первое слово предоставляется товарищу Ленину. Аплодисменты превращаются в овацию и чествование... Ленин сильно осунулся, значительно постарел, и, не-

смотря на это, он на редкость оживлен и весел. Когда он говорит, убеждаешься лишним раз, что не пустое противопоставление Ленина Вильсону. Действительно, эти два человека наиболее ярко выражают чаяния и стремления двух готовящихся к схватке и, быть может, к последнему решительному бою классов — пролетариата и буржуазии... Как же не быть тов. Ленину бодрым, веселым и счастливым! Как же московскому рабочему не чествовать своего Ильича!»¹.

8 же марта — День работницы — он выступает с речью на первом выпуске шестинедельных курсов отдела охраны материнства и младенчества². С этого собрания вместе с Н. К. Крупской идет на спектакль...

С просторов большой жизни, в ритме великого созидания, неукротимого революционного строительства пришел Ленин в тот вечер в скромный зал рабочего районного театра, чтобы посмотреть старый чеховский спектакль «художественников». И тем весомей и значительней были его впечатления:

— Замечательный автор, замечательные слова, замечательные артисты...

¹ Виктор. Впечатления. — «Вечерние известия Моск. Совета Раб. и Кр. депутатов». 1919, 8 марта.
² В. И. Ленин, Сочинения, 4-е изд., т. 28, стр. 501—502.



Ф. Евсеев

ПОГОВОРИМ О ДОТАЦИИ

Приняв предложение редакции выступить со статьей по вопросам экономики и организации театральной работы, мне, признаться, не сразу удалось оценить сложность этого поручения. Слишком часто приходится слышать от творческих работников такое откровенное признание: «Бюджет, экономика—меня не интересуют. Да и не разбираюсь я в этих вопросах. Моя стихия—творчество». В устной беседе не всегда удается втолковать тому или другому театроведу разницу между понятиями: сборы, прибыль, доходы, дотация, оборотные средства, амортизация. Можно ли, думаю, сделать более или менее глубокий экскурс в экономическую область театра и при этом, как говорится, не оторваться от масс.

И еще сомнение: по вопросам драматургии, режиссуры, актерского мастерства уже многое написано и на уровне классики и просто так; прошли плодотворные дискуссии, выяснившие некоторые и поставившие многие вопросы. Об экономике же театра после знаменитых Погожева и Теляковского, почитай с царских времен, не пишет никто и обсуждений никаких не устраивается. Неспроста, думаю, это: либо тут все ясно—тогда не к чему ломиться в открытые ворота; либо, наоборот, много неясного—тогда зачем именно мне выступать зачинателем такого разговора? Есть ведь и другие товарищи...

И тем не менее пишу. Пишу в надежде, что некоторые изложенные здесь соображения заинтересуют театральную общественность, а может быть, даже тронут, хотя бы в малой степени, сердца работников Министерства финансов и других людей, связанных с решением хозяйственных, экономических вопросов театра. Пишу, так как убежден, что пора привлечь общественное внимание к вопросам экономики и организации театрального дела, уже давно и в многом ставшими неясными. И пусть никому не покажется излишней здесь такая сентенция: наш, советский театр призван прокладывать пути к совершенству не только в своих творческих свершениях, но и в области экономики и организации. О многом в этом направлении заставляет думать Программа КПСС, принятая XXII съездом нашей партии и ныне успешно воплощаемая в действительность.

Сказанное отнюдь не означает, что это

статье о
шеству в
работы.
время и
пути. Об
представ
ным, да
из участ
либо суб

Кому и
лось быт
ственно
низацион
пытаемся
таких ра
кам вы
предлага
ные их
Должны
ных обст
Мне зап
чертах д
чески зр
ного реви
го финан
театров.
как мне
просы.

Сколько
так:

Ревизи
имаю у
ваше вним
в друг
верно, д
одной—
дятся бор
экономически
ного, ник
сих театра
да, что е

Режисс
пытаюсь
взгляд, в
них и в
государств
питания т
сть школ,
любоб, би
средств. Те
ческие, о
эстетическо

статье суждено проложить пути к совершенству в области организации театральной работы. Только коллективный разум, опыт, время и жизнь способны открывать такие пути. Обсуждение же назревших вопросов представляется, во всяком случае, полезным, даже несмотря на угрозу для каждого из участников обсуждения впасть в какие-либо субъективные заблуждения.

О ЧЕМ ИДЕТ РАЗГОВОР

Кому из работников театров не приходится быть свидетелем или участником естественно возникающих в нашей среде «организационных» споров и разговоров. Попытаемся воспроизвести по памяти один из таких разговоров, не мешая его участникам высказаться свободно, не торопясь предлагать свою точку зрения на те или иные их суждения.

Должности участников разговора в данных обстоятельствах не имеют значения. Мне запомнился, например, в основных чертах диалог одного из уважаемых, творчески зрелых главных режиссеров и опытного ревизора, уже много лет проверяющего финансово-хозяйственную деятельность театров. В их разговоре были затронуты, как мне кажется, многие интересные вопросы.

Сколько помнится, разговор проходил так:

Ревизор. Приношу извинения, что отнимаю у вас время, но вынужден обратить ваше внимание на следующее: в вашем, как и в других театрах, бюджет планируется неверно, доходная часть занижается, в расходной — имеются излишества, слабо ведется борьба за улучшение финансово-экономических показателей. Не будь всего этого, никакой дотации вашему, как и другим театрам, не требовалось бы, и я убежден, что ее надо снять с театров.

Режиссер. Со своей стороны я вновь попытаюсь объяснить то, что, на мой взгляд, вы не учитываете в своих суждениях и выводах: наше социалистическое государство в интересах образования и воспитания трудящихся содержит огромную сеть школ, вузов, домов культуры, клубов, библиотек и не жалеет на эти цели средств. Театры, как учреждения идеологические, осуществляющие художественно-эстетическое воспитание советских людей,

имеют все основания на преимущества, предоставляемые всем другим культурно-просветительным учреждениям, и не должны быть связаны коммерческими устремлениями. Поймите, наконец, что театр в силу своей творческой специфики не может преследовать финансовые цели. Еще Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил...

Ревизор. Одну минуту... вы уже в прошлый раз ссылались на Немировича-Данченко. Я познакомился с его трудами и должен сказать: уж кто-кто, а Владимир Иванович хорошо понимал специфику театра и прекрасно умел сочетать творчество с разумным ведением театрального хозяйства. По существу же вопроса не могу согласиться с вами: в финансово-хозяйственном отношении театры должны жить по законам промышленных предприятий. Посудите сами: и там и у вас есть план по труду (численность персонала и фонд заработной платы), план по выпуску продукции (у вас — это новые постановки), план по доходам от реализации продукции (в театре — это сборы), по срокам выпуска и себестоимости продукции (у вас — сроки выпуска премьер и лимиты затрат на них) и т. д. и т. п.

Вот и соблаговолите планировать и вести деятельность театра так, чтобы работать рентабельно, без дотации.

И пусть вас не вводит в искушение положение школы, вуза и библиотеки. Они не имеют источников собственных доходов и, чтобы вы знали, проходят в министерствах финансов и культуры по разделу бюджетных учреждений, что означает, популярно говоря, — содержатся за счет государственного бюджета. Театры же проходят по графе хозяйственных предприятий, поэтому мы предъявляем к ним требования как к хозяйственным предприятиям.

Режиссер. В ваших страшных аналогиях театра с фабрикой упущен еще один родственный показатель — сырье, и я понимаю почему: вам пришлось бы признать, что фабрика планомерно получает положенное ей сырье, а в наших условиях — это всеми признается — развитие сырьевой базы (по вашей аналогии, у нас — это драматургия) перманентно отстает. Простите меня за это отступление. Главное — не в этом. Против плановости в работе театра вообще я ничего не имею. Но нельзя же

к театру предъявлять такие требования, как выпуск премьеры в строго определенный срок, как заранее установленный размер расходов на постановку, как зафиксированное в плане число посещений спектакля. Мало ли что случается в творческой работе: фантазия художника родила прекрасный замысел оформления, но этот замысел в полтора раза превышает, выражаясь вашим ужасным языком, лимит затрат; зритель не принял рекомендованную нам, например, колхозную пьесу и не пошел на нее; режиссер и исполнитель, репетируя «Гамлета», задержались, отыскивая наиболее убедительное сценическое выражение состояния душевного мира принца, в том месте, помните, где он сомневается «быть или не быть?». Да и мало ли других подводных камней и рифов подстерегают театр в его творческих плаваниях.

Вот почему к театрам нельзя применять такие же требования по производственно-финансовым вопросам, как к хозяйственным предприятиям, а государственная дотация должна оставаться за театрами, как поддержка их полезной воспитательной работы, как страховка на случай возможных творческих неудач, спадов, срывов и связанных с этим конфликтов со зрителями.

И уж, во всяком случае, не надо торопить театры с переходом на самоокупаемость. Ведь перед ними вопрос этот стоит буквально, как в пословице: «Скоро пойдешь — беду наживешь, тихо — она тебя нагонит». Пусть, если это действительно справедливо, процесс идет самопроизвольно, путем эволюции, а не по-другому. Вы понимаете меня?

Ревизор. Мне трудно с вами спорить насчет фантазии, замыслов и других, как вы выражаетесь, творческих плаваний. Вы говорите: фантазия превысила лимит, премьеры задержалась в каких-то изысканиях, творческие спады и срывы. А как у вас обстоит дело с ответственностью за фантазии с излишествами, за срывы? Есть ли в театре разница в оплате за хорошие и слабые спектакли, или, как это у вас корректно формулируется, — за удачи и неудачи, взлеты и падения? Как поощряется, скажем, работа художника, новаторски применяющего новые материалы, создающего оригинальное и притом негромоздкое и недорогостоящее оформление, в отличие

от другого постановщика, требующего по свой вымысел горы металла, дерева, пластика и еще бог знает чего? И не в этом причина того, что в театрах сильно раздушаты технические, обслуживающего персонала, и труппа в 35—40 человек, по суду дела, содержит штат в 100—120 человек, а порой и больше того.

Режиссер. В театре всегда было так: одна вещь удастся лучше, другая — хуже. Шедевры искусства потому и выделяют, что их можно обнаружить на общем фоне более слабых произведений. Лично я, если на то пошло, не убоюсь бы оплачивать труд постановщиков в зависимости от качества спектаклей, или, как вы говорите, продукции, хотя многие могут и пострадать при этом. Что же касается экономии средств в затратах на постановки, то многое от театров не зависит: у нас, как и у вас, как это имеет место в каждой отрасли, своего экспериментального центра, который бы занимался поисками и внедрением новой техники и материалов, да они нам и выделяются; театры до сих пор каждый со себе кустарным способом изготавливают костюмы, мебель, бутафорию, реквизит. Поэтому и растут технические и обслуживающие штаты.

Что касается дотации, то мое убеждение таково: нельзя этот вопрос решать произвольным порядком. Я слышал на днях разговор двух директоров, который напоминает мне такую присказку.

По лесу бежит напуганный заяц. Его спрашивают: от кого он бежит, а заяц отвечает:

— Там комиссия заседает и решает, от кого будут отрезать пятую ногу, как лишество.

— Так ведь у тебя же четыре ноги!

— Да они, — говорит заяц, — сначала режут, а потом считают.

Вот, мне кажется, и у нас в управлении культуры и финансовых отделах иногда поступают с дотацией театрам.

Ревизор. Отмеченные вами недостатки в принципе ничего не меняют, их надо преодолевать, больше проявлять инициативы и настойчивости. Позволю себе обратить ваше внимание еще на один весьма важный вопрос: почти в каждом театре, особенно в крупных коллективах, содержится излишние штаты. Ввиду этого не выполняются нормы выступлений. В вашем театре

бующего под
деревя, плю-
не в этом ли
льно раздуты
вающего пер-
овек, по сути
-120 человек,

да было так:
другая — хуже.
выделяются,
общем фоне
Лично я, уж
я бы оплачи-
зависимости от
вы говорите,
ут и постра-
тся экономии
овки, то тут
т: у нас нет,
дой отрасли,
тра, который
едрением но-
они нам и не
о каждый сам
готовляют ко-
квизит. Попро-
служивающие

ое убеждение
шать приказ-
ных разговор
доминает мне

й заяц. Его
т, а заяц от-

т и решает
ногу, как из-

ре ноги!
ц, — сначала

управлениях
их иногда так

и недостатки
их надо пре-
инициативы
ебе обратиться
весьма важ-
театре, осо-
содержатся
не выполня-
вашем театре

в среднем за год они выполнены только на 70 процентов, а оплата производится полностью, и весь годовой фонд заработной платы израсходован. Мне придется отметить в акте, что 30 процентов заработной платы выплачено неправомерно, и внести предложение о снижении вашему театру фонда. И еще вопрос: почему в отношении оплаты исполнительского состава существует несправедливость: один артист выступает 20 раз в месяц, а другой артист такой же квалификации только 5 раз, а оплату оба они получают одинаковую? Только, пожалуйста, не обременяйте себя доказательством того, что в театре нормы — это не нормы, что это охрана труда и т. п. Все это вы говорили уже в прошлый раз. Однако норма — есть норма. На то она и норма, чтобы по ней оценивать и оплачивать труд.

Режиссер. Не могу не согласиться с вами, что в штатах театров, и в частности нашего, имеется часть исполнителей, без которых можно было бы обходиться. Имеются трудности в переводе артистов на пенсию, в пополнении труппы молодежью. Для улучшения творческих составов было введено «Положение о конкурсах». Сейчас думаем о договорной системе. Но и в вопросах о штатах и нормах вы не учитываете специфики творческого труда. Иногда индивидуальность артиста такова, что он очень нужен театру, хотя далеко не в каждой пьесе может быть занят. Не всегда от самого артиста зависит, много или мало он играет, и поэтому трудно установить оплату в зависимости от количества выступлений. Один артист выступил за месяц 10 раз в таких ролях, как, скажем, Отелло или Дронов, а другому исполнителю такой же квалификации выпало по репертуару 15 раз сыграть сравнительно небольшие роли. Как оценить труд того и другого? Все это говорит о том, что нельзя подходить к нормам труда и определению заработной платы в театрах, как в промышленных предприятиях.

Ревизор. В том, что вы говорите, не буду отрицать, есть какой-то резон. Но, кажется, вы и сами понимаете, что полноты и порядка в этих вопросах в театрах нет.

Здесь, насколько припоминаю, ревизор дал понять, что его вопросы на этот раз исчерпаны, и главный режиссер, откланяв-

шись, с тяжелым чувством снова ушел в творческое плавание, поняв теперь еще больше, что оно изобилует многочисленными опасностями не только творческого, но и организационного характера.

Как видим, в воспроизведенной нами беседе большое место заняла проблема театральной дотации, а также затронуты вопросы о принципах и порядке планирования производственно-финансовой деятельности театров, о штатах и условиях их формирования, о нормах и системе оплаты труда творческих работников, о сценической технике и материалах, об излишествах и резервах, имеющихся в экономике театров.

Что ж, наверное, это и есть круг наиболее актуальных вопросов экономики и организации театральной работы, а суждения, высказанные участниками приведенного диалога, выражают крайние точки зрения, знание которых до некоторой степени облегчает рассмотрение этих вопросов.

Что касается — воспользуемся выражением режиссера в приведенной беседе — «поисков состояния душевного мира», связанных с вопросом «быть или не быть», если отнести столь знаменитую альтернативу к театральной дотации, то даже сомнения датского принца могут, пожалуй, представиться незначительными в сравнении с остротой этой проблемы для театральной общественности. И потому — уж раз мы здесь заговорили об этой проблеме — придется прибегнуть к ее основательному исследованию, правила которого предъявляют требования: автору — последовательность, логичность и доказательность; к читателям — проницательность, терпение и самообладание.

Итак, к вопросу:

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДОТАЦИИ?

Вопрос о дотации практически касается большинства театральных коллективов страны. В РСФСР в 1962 году дотацию получало около 250 театров из 280, а в других республиках — почти все театры. В 1963 году сомкнутые ряды дотационных театров основательно потеснены коллективами, строящими свою работу на самокупаемости. При этом бреша, образовавшиеся в рядах дотационных театров, надо полагать, будут в дальнейшем расширяться,

ибо таков закон диалектики. Новое, прогрессивное, заложенное в принципе самокупаемости, не может не наступать и, несомненно, будет завоевывать все более и более широкий и прочный плацдарм на арене театральных сражений.

Что же касается характера разговоров по этому поводу, то он определяется сложностью вопроса и, так сказать, традиционностью, которую обрела дотация еще задолго до революции.

Вот, например, что говорит об этом управляющий делами Дирекции императорских театров В. Погожев:

«С первого момента выделения театрального управления в самостоятельное учреждение выдвигается вопрос о средствах на содержание императорских театров, а с ними вместе — фатальное в истории императорских театров явление дефицитов.

Дефицитам постоянно и неуклонно противостоятся ряд различных сменяющих друг друга мероприятий и реформ, знаменующих собой хроническую борьбу двух непримиримых в театральном деле начал: с одной стороны — стремление к блестящей постановке театра, а с другой — преследование экономических задач.

В этой полусторастолетней борьбе затрачена масса сил и энергии, утоплено много добрых и талантливых начинаний, загублено много недюжинных административных репутаций; но победителем в ней всегда оставались долги и дефицит Дирекции¹.

Читая такое, иной сторонник театральной дотации, убежденный в принципиальной и безапелляционной ее незыблемости, воскликнет: «Вот видите, даже в проклятое царское время дефицит, а это значит дотация, всегда побеждала и выделялась театрам, а теперь...»

В самом деле, не боясь, как писал В. Погожев, загубить наши репутации, попытаемся разобраться, как же теперь обстоит дело с дотацией театрам? И коль скоро мы сумеем приблизиться к верному пониманию проблемы дотации и бюджета театра в целом, нам легче дадутся и другие, обнаруженные в приведенном диалоге вопросы.

Но там, где зашла речь о бюджете, о дотации, — не миновать цифр. С них и нач-

¹ В. Погожев. Проект законоположений об императорских театрах, т. 1, Спб., 1901, стр. 9.

нем. (Пусть только не цифры будут причиной гибели репутации автора в глазах читателей, коим цифры непривычны или противны.)

Весь годовой бюджет 280 театров Российской Федерации выражается в настоящее время суммой примерно в 65 миллионов рублей. Эта сумма обеспечивает все, абсолютно все фактические расходы театров за год. О масштабах же дотационной проблемы дают представление еще две новые цифры: почти 55 миллионов рублей (или 85 процентов) на свои расходы театры зарабатывают сами, а на покрытие остальной части расходов они получают дотацию из государственного бюджета.

Таким образом, государственная дотация театров РСФСР составляет приблизительно 15 процентов их бюджета.

О чем говорят эти цифры?

О многом.

Дефицит (сиречь — превышение расходов над собственными доходами), некогда составлявший в театрах России (в прежнее время не только в императорских, а в наше время — почти во всех) куда более значительную, нежели теперь, часть от общей суммы их расходов, в последний период явно сдает завоеванные в веках позиции и относительно большинства наших театров уже утратил свою былую неизбывность и романтическую фатальность. Если идти от хронологии, принятой В. Погожевым, и иметь в виду, что в целом все наши театры, включая и бывшие императорские, теперь 85 процентов расходов покрывают своими доходами, мы можем сказать и так: более чем двухсотлетняя борьба в этой области по большинству театров России не была безрезультатной, и решающим периодом в ней стал советский период существования отечественного театра.

Двери советского театра широко открылись для народа, всей своей деятельностью театр стал служить его интересам. В этом, коротко говоря, ключ к пониманию объективной закономерности этого процесса.

Если уже теперь 85 процентов театральных расходов покрывается доходами от спектаклей и тенденция эта восходящая, то нетрудно оценить и значение экономических вопросов в жизни театров. Это, однако, не дает никаких оснований рассматривать финансово-хозяйственную сторону деятельности театров как самодов-

т причи-
азах чи-
или про-
ов Рос-
настоя-
миллио-
ает все,
ды теат-
ационной
две но-
рублей
ды теат-
покрытие
получают
жета.
я дота-
риблизи-

расхо-
некогда
прежнее
их, а в
да более
ть от об-
дний пе-
ках пози-
а наших
неизбыв-
ть. Если
Погоже-
все наши
аторские,
крывают
ть и так:
этой об-
оссии не
м перио-
ущество-

о откры-
льностью
В этом,
но объек-
цесса.

театраль-
дами от
ходящая,
экономиче-
ов. Это,
ний рас-
ную сто-
самодов-

леющую, по какой бы графе они ни проходили в министерствах и ведомствах. Театр ведет идейно-воспитательную, художественно-эстетическую работу. Ее уровень и успехи являются главными критериями оценки того или другого театра. Финансовые же заботы театра целиком направлены на обеспечение успешного выполнения им своих идеологических функций. Нет здесь никакого противоречия. И больше того: жизнь показала, что зависимость театра от собственных доходов, а это, как будет показано ниже, прежде всего уровень художественного авторитета театра, здоровая и уж, во всяком случае, не унижительная зависимость, как ее ни назови: финансовые пути, коммерческие устремления или того хуже.

И еще: нередко раздаются голоса: «У нас на театры жалеют средства», «государству ничего не стоит освободить театральные коллективы от финансовых забот» и т. д. Задержимся на минутку на этом. Действительно, сумма дотации театрам солидна, но если цифру 10,5 миллионов рублей дотации театрам РСФСР на 1963 год сравнить с размерами всего бюджета Российской Федерации, то она может показаться кому-то даже до обидного малой долей. Но ведь такие представления, желание урвать из государственного бюджета долю побольше не могут не быть чуждыми каждому из нас — советских людей, заинтересованных во всех делах, на которые предназначаются народные деньги. И что, в сущности, означает эмоциональное томление по поводу «освобождения театров от финансовых забот»? Театры не будут заинтересованы в хорошей посещаемости спектаклей? Нет, это абсурд. Так что же?

Сказанное, мне кажется, точно определяет место, занимаемое дотацией в настоящее время в театральном бюджете, и верные принципиальные основы линии ее безжалостного притеснения.

И поскольку мы подошли к пониманию того, что гонение на дотацию отнюдь не омрачает нашу театральную жизнь, хочется здесь в похвалу театрам Российской Федерации обнародовать такой факт: театры РСФСР в целом в последнее время неуклонно снижают свои претензии к государственному бюджету! Лишь за последние пять лет сумма дотации, получаемой театральными коллективами России, уменьши-

лась на 40 процентов, а это означает высвобождение на другие государственные цели немалых средств. Отрадно это!

А все ли до конца ясно? Понимаю читателей, — нет.

ЗА ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРИБЫЛИ

Кто мало-мальски разбирается в экономике, знает, что за цифрами «в целом» всегда может таиться что-нибудь неожиданное, светлое или темное, частное или характерное, а иногда и вообще какая-нибудь чертовщина.

Уж если мы решили окунуться в эту сферу, надо посмотреть, что, действительно, стоит за цифрами «в целом».

В этом месте автор вынужден сделать одну оговорку: ввиду того, что по ходу исследования вопроса о дотации невозможно избежать прогнозов, читатели должны учитывать чисто проблематический характер этих прогнозов. Поясню: если, скажем, по мнению автора, дотация каким-либо театрам должна быть оставлена или, наоборот, с иных театров снята, — это совсем не значит, что так и будет в действительности. Ведь каждый автор может в чем-то и ошибаться. В скольких, например, статьях разные авторы «угрожали» нам грядущим расцветом драматургии. И мы не осуждаем их, зная, что исходили они в своих прогнозах из хорошего.

Разумно и основательно подсчитав, что к чему, можно увидеть, что вопрос: быть театральной дотации или не быть, никак не поддается общему решению, и уж, во всяком случае, в поисках верного ответа на него нам действительно надо сначала по каждому театру считать, а потом отрезать, а не наоборот. Волевые решения некоторых сложных проблем, принимаемые без глубокого экономического анализа и обоснования, — это всем памятно — стоили стране в недалеком прошлом немалых потерь в делах более крупных, чем театральная дотация.

Неоспоримым в отношении абсолютно всех театров представляется то, что каждый коллектив имеет реальные перспективы на успех в борьбе за улучшение финансово-экономических показателей своей деятельности, и перспективы эти вырисовываются на следующих направлениях:

— дальнейшее повышение идейно-художественного уровня спектаклей;

жественного уровня репертуара, улучшение качества постановок и на этой основе укрепление своего авторитета у зрителей;

— достижение высокой посещаемости спектаклей, расширение зрительских континентов, привлечение все новых и новых зрителей на спектакли театра;

— бережливое, экономное расходование денег по всем статьям расходов — по содержанию штатов, по новым постановкам, по гастролям и выездам и т. д.

Но исходный рубеж для наступления по этим направлениям у каждого театра свой, и дислоцируются театры по обе стороны принципа самокупаемости: есть театры, уже перешедшие рубеж самокупаемости, перед другими театрами цель — самокупаемость, третьи — должны вести наступление на ближних или дальних подступах к заветной самокупаемости.

Здесь, кажется, всюду требуются доказательства.

Известно, что некоторые театральные работники являются принципиальными противниками прибылей в театрах. Они, как говорится, и слышать не хотят о том, чтобы тот или иной театр приносил государству прибыль.

К ним вопрос: ну, а как быть, если театр, создавая полноценные в идейно-художественном отношении спектакли, располагая весьма вместительным зрительным залом, достиг высокой посещаемости и имеет такие доходы, которые в силу правил простой арифметики создают эту самую прибыль?

Может быть, чтобы не допускать прибыли, повести борьбу со зрителями, начать отбивать у них охоту посещать театр?

В своем роде классическим, неопровержимым примером может служить деятельность Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького. Сформировав интересную труппу, располагая талантливым режиссурой, этот театр, работающий в хорошем, вместительном помещении, пришел в 1963 году к тому, что внес в свои планы получение прибыли. А ведь были времена, когда этот театр требовал и получал немалую государственную дотацию.

На прибыль рассчитывают в 1963 году московские театры — имени Евг. Вахтангова, имени Вл. Маяковского, имени Моссо-

вета, Сатиры, имени М. Н. Ермоловой, и ленинградские — Комедии, имени Ленсовета, Музыкальной комедии, а также ряд других театров страны.

Чтобы не осложнять свое положение, не буду здесь называть поименно театры, которые вплотную подошли к этой знаменательной черте в истории своего существования и имеют возможность в ближайшее время присоединиться к перечисленным коллективам.

Скажу только: каждый драматический театр и театр музыкальной комедии, работающий в городе с населением примерно в 300 и более тысяч и имеющий зрительный зал примерно на 1000—1200 мест, может и, рано или поздно, должен разделяться вконец с дотацией и, повторяем, успешно выполняя свои идейно-творческие задачи, приносить государству прибыль.

Дадим здесь отвлеченный финансово-экономический расчет, имеющий в своей основе жизненно-достоверный опыт работы театров.

Бюджет драматического театра в городе с населением в 300 и более тысяч (Москву и Ленинград пока оставим в покое), обладающего помещением на 1000 и более мест, определяется суммой примерно в 250—300 тысяч рублей.

Возьмем для расчета театр на 1100 мест с бюджетом в 280 тысяч рублей и лишь минимальное количество спектаклей, показываемых каждым нормально работающим театром:

Вечерних на стационаре	—	280
Утренних	»	— 55
Выездных — параллель-		
ных (по 4 в месяц)	—	44

Оставим в резерве возможные сверх этого дополнительные доходы от гастролей, от спектаклей на телевидении и другие.

Примем во внимание фактически сложившуюся в театрах среднюю цену билета: на вечерние спектакли — 95 копеек, на утренние — 65 и на выездные — 80.

Теперь, исходя из этих данных, подсчитаем два варианта возможных финансовых результатов деятельности театров указанного масштаба:

Доходы театра (в тыс. рублей).	Посещаемость спектаклей	
	Первый вариант — 80%	Второй вариант — 85%
От вечерних спектаклей	234,0	249,0
От утренних спектаклей	31,0	33,0
От выездных спектаклей	15,0	18,0
<hr/>		
Итого доходов	280,0	300,0
Все расходы театра	280,0	280,0
Убыток (дотация)	нет	нет
Прибыль	нет	20,0

Стало быть, один и тот же театр (или два разных театра, располагающих одинаковыми условиями) может: в одном случае, имея посещаемость спектаклей 80 процентов (в среднем — одна пятая пустых мест в зрительном зале!), покрывать собственными доходами все свои расходы; и во втором случае — 85 процентов посещаемости — приносить государству прибыль.

Может быть, в этих расчетах фигурируют какие-то нереальные условия и несбыточные предположения?

В таком случае назовем города РСФСР с населением (по переписи 1959 года) свыше 300 тысяч, располагающие помещениями драматических театров с числом мест тысяча и более: Свердловск, Новосибирск, Волгоград, Горький, Куйбышев, Саратов, Казань, Ростов-на-Дону, Ярославль.

Почему же перед драматическими театрами этих городов не должна стоять цель подняться на такой художественно-творческий уровень, который обеспечил бы им высокую посещаемость и, следовательно, прибыль?

Тем более, что некоторые театры уже пришли к таким результатам, а часть других вплотную подошла к ним.

Так почему же, что называется, прямо с порога надо отвергать всякую мысль о возможной дружбе тех или иных театров с прибылями? И что в такой дружбе плохого?

Во второй части статьи мы остановимся на том, какие преимущества и привилегии было бы полезным ввести для театров, ра-

ботающих с прибылью. А сейчас продолжим рассмотрение вопроса о театральной дотации.

ТАЙНА САМООКУПАЕМОСТИ

В Российской Федерации в 1963 году основывают свою деятельность на принципе самокупаемости вместе с теми театрами, кои предусмотрели в своих планах прибыли, — 90 театров. Большая половина из них впервые в своей жизни строит свою работу без государственной дотации.

Было бы несправедливым не отметить те трудности, которые предстоит преодолеть коллективам данных театров при переходе крутого рубежа — от привычной дотации к неизведанной самокупаемости.

Самокупаемость в принципе — вещь хорошая. Она укрепляет веру коллектива в свою жизненную устойчивость, освобождает от иждивенческого ощущения материальной скованности, активизирует репертуарные и творческие поиски, расширяет сферу общения театра со зрителями, как бы становящимися единственными пайщиками театра.

Но самокупаемость в то же время — вещь капризная и упрямая. Сама она не приходит. Ее надо завоевывать в борьбе с укоренившейся традицией дотационного существования. Все свои возможности приходится использовать для победы.

Дотация по большинству театров, перешедших в 1963 году на самокупаемость, составляла в их бюджете 15—25 процентов. Стало быть, в этих пределах им и предстоит увеличить собственные доходы или, что все равно, уменьшить расходы, а в ином случае осуществить и первое и второе.

Однако некоторые экономические резервы у театров, перешедших на самокупаемость, настолько очевидны и по своей природе общи, что о них надо здесь сказать.

Волгоградский областной драматический театр получал в 1960 году дотацию в размере 56 тысяч рублей, а в 1962 году — 33 тысячи рублей, что составляло к его бюджету в том же году долю чуть больше 10 процентов. Это один из тех театров, которые могут и безусловно будут работать с прибылью. В 1963 году театр решил перейти на самокупаемость. Правильное решение. Зарываться не следует, надо по-

началу прочно обосновать ее в обиходе театра.

Где же, на какой дороге Волгоградскому коллективу искать 33 тысячи рублей, которые он решил теперь не брать из государственного бюджета?

Истина, говорят, легче отыскивается в сравнении, поэтому к нему и прибегнем в данном случае. Обратимся к показателям работы двух, с моей точки зрения, одинаково интересных, известных широкой театральной общественности театров, имеющих равные условия и к тому же расположенных неподалеку друг от друга на берегах Волги: Волгоградского имени М. Горького и Саратовского имени К. Маркса.

Вот данные об условиях и финансовых показателях работы этих коллективов за 1961 год:

	Волгоград	Саратов
Население города (1959 г.; в тыс.)	593	584
Число мест в театре	1079	1118
Численность персонала	192	190
Фонд зарплаты (тыс. руб.)	157	154
Средняя цена проданного билета на стационаре (в коп.)	96	98
Количество постановок	11	7
Число спектаклей, данных театром за год	504	408
Доходы (тыс. руб.)	263	327
Все расходы театра (тыс. руб.)	296	292

Удивительно равные условия и совпадающие исходные показатели у этих двух театров!

К тому же, если продолжить сравнение, то и по части репертуара трудно отдать предпочтение какому-либо театру:

	Волгоград	Саратов
Советская драматургия	„Мать своих детей“	„Третья, патетическая“
	„Иркутская история“	„Якорная площадь“
	„Время любить“	„Неравный бой“
	„Четверо под одной крышей“	„Проводы белых ночей“
	„Счастливая“	„Стряпуха“
Пьесы местных авторов	„В большом походе“ (А. Шейнина)	„Друзья мои“ (Е. Бондаревой)

Классика	„Три сестры“	„Дядя Ваня“
	„Воскресение“	„Живой труп“
	„Последняя жертва“	„Без вины виноватые“
	„Двенадцатая ночь“	„Антоний и Клеопатра“
	„Хищница“	„Испанский священник“
Современная зарубежная драматургия	„Каменное гнездо“	„Юстина“

Сведем в одну колонку пьесы, идущие на обеих сценах. Здесь выступает однообразие, не украшающее нашу театральную жизнь, но убедительное для данного случая:

- «Океан»
- «Барабанщица»
- «Над Днепром»
- «Потерянный сын»
- «Остров Афродиты»

Не правда ли, в целом одинаково интересный репертуар? Каков же результат работы каждого театра за год?

У волгоградцев убытки-дотация — 33 тыс. рублей, а у саратовцев — 35 тыс. рублей прибыли (и здесь какое-то фатальное совпадение цифр, отличающихся лишь знаками плюс и минус!).

Не совпадает же всего один показатель: посещаемость спектаклей на стационаре. В Саратове она составила в среднем за год 80 процентов, а в Волгограде — 66 процентов. Как видим, не помогло волгоградцам большое количество премьер и выездных спектаклей (на сто спектаклей больше, чем в Саратове).

В чем тут дело? Ведь не станут же руководители Волгоградского коллектива утверждать, что жителям их города меньше интересен и необходим театр, чем саратовцам. Их могут поколотить за такое. Многое может влиять на посещаемость театра, и можно много дать советов, как ее увеличить. Но нужны ли такие советы волгоградцам? Новый директор театра П. Меринков — опытный руководитель, он и сам разберется в выборе той дороги, на которой театр найдет 33 тысячи рублей, необходимых ему в возмещение разумно отвергнутой дотации. А что касается до сара-

товского опыта, то его сможет передать волгоградцам один из тех, кто породил этот опыт — главный режиссер, заслуженный деятель искусств Н. Бондарев, переехавший недавно вниз по Волге — из Саратова в Волгоград. Им, руководителям театра, как говорится, и карты в руки.

В 1963 год вошли по-прежнему с дотацией, хотя и уменьшенной, еще многие театры из тех, которые имеют все основания исподволь, по-хозяйски готовиться к переходу на самоокупаемость.

Ну, положим, разве не надо об этом думать коллективу Ярославского театра имени Ф. Волкова, у которого теперь уже позади известный период творческих и организационных трудностей?

Да и таким драматическим театрам, как Архангельский, Читинский, Брянский, Кемеровский, Калининградский, и большому ряду других безусловно стоит вынашивать благородную мысль о самоокупаемости и готовиться встретить ее во всеоружии творческого, экономического и организационного опыта.

В принципе же все краевые и областные драматические театры РСФСР, за исключением небольшой группы театров малонаселенных центров и работающих в небольших помещениях, по-моему, смогут постепенно перейти на самоокупаемость. При этом особого рассмотрения потребует вопрос о тех театрах, которые вынуждены начислять большие суммы амортизации на капитальный ремонт театральных зданий.

О небольших городских и районных передвижных театрах будет разговор в другом месте статьи. Здесь же представляется необходимым остановиться на взаимоотношениях дотации и театров музыкальной комедии, оперетты.

При добром отношении к этому жанру широких зрительских масс, наверное, для многих читателей будет неожиданным такой факт: в РСФСР из 14 театров музыкальной комедии и оперетты 10 театров (все, кроме Ленинградского, Свердловского, Ростовского и Омского) в 1962 году пользовались солидными государственными дотациями. (Московский театр оперетты получил ассигнования в связи с расходами по переезду в новое помещение.)

Такое положение, естественно, обращает мысль к дилемме: либо тот или другой из убыточных театров создан там, где нет

объективных условий для его нормального существования, либо он настолько плох, что не хватает никаких зрительских симпатий к самому жанру оперетты.

Вероятно, это так и есть. К сожалению, в некоторых случаях театры создавались в городах, руководители которых наиболее напористо добивались этого. Известен, например, факт, когда один из руководителей областного масштаба, активный приверженец жанра оперетты (за это мы его никак не осуждаем), добившись создания театра в одном месте, лишенном условий для его успешной работы, переехал затем в другой город, где тоже начал создавать театр близкого своему сердцу жанра. Только кадровые перемещения, связанные с недавними изменениями в структуре областных организаций, помешали созданию еще одного театра оперетты там, где нет условий для его работы. (Но вот вопрос: в какой новый город переехал основоположник театров оперетты?)

Что же касается художественного уровня, то некоторые театры музыкальной комедии действительно не могут похвастаться им.

В 1963 году по РСФСР работают на условиях самоокупаемости и с планами на прибыль 8 театров музыкальной комедии и оперетты. Другим же, по всей видимости, надо готовиться к такому испытанию запаса своей жизненной прочности.

Пути же к укреплению своего положения для театров музыкальной комедии и оперетты проглядываются прежде всего в решительном укреплении творческого состава, особенно талантливого молодежь; в поднятии идейно-художественного уровня спектаклей; в повышении посещаемости спектаклей на стационаре (а для театров, созданных в помещениях с небольшой вместительностью, и в активных поисках встреч со зрителями на иных, более крупных площадках); в умелой, продуманной организации творчески интересных, хорошо подготовленных и материально выгодных гастролей — малых в течение всего года и больших в летний период.

Теперь о театрах на ближних и дальних подступах к рубежам самоокупаемости.

КОМУ ДОТАЦИЯ НУЖНА?

В решении экономических вопросов театрального строительства необходимо опираться на учет реально существующих ре-

зервов, избегать таких крайностей, которые, допустив их, могут нанести серьезный ущерб развитию нашего театрального искусства. Определяя дальнейшие способы борьбы за рентабельность всей сети театров, необходимо ясно представить себе конкретные экономические условия, специфические особенности работы тех или иных театров.

Обратимся здесь к данным о том, в каких размерах предусмотрена дотация театрам в планах на текущий 1963 год:

	Сумма дотации на 1963 год (в тыс. руб.)
Театры оперы и балета	3515,0
Национальные драматические и музыкально-драматические театры автономных республик	3175,0
Театры Крайнего Севера	815,0
Все другие театры РСФСР	2995,0
Всего	10.500,0

Теперь картина, как видим, проясняется, и довольно рельефно.

Из приведенных данных видно, что остатки теснотой, неуклонно снижающейся в последние годы дотации на театры РСФСР в 1963 году осели:

33 процента — в 14 театрах оперы и балета;

30 процентов — в 30 национальных драматических и музыкально-драматических театрах автономных республик;

7 процентов — в 6 театрах Крайнего Севера.

Итак, на 50 театров уходит 70 процентов дотации, запланированной на все театры РСФСР! На остальные же 230 театров приходится 30 процентов дотации. А если из них выделить еще и 75 детских театров, которые получают 12 процентов всей дотации, то станет очевидным, что 155 русских драматических театров областей, краев и ряда автономных республик (большая половина всех театров РСФСР) уже в 1963 году в общем использовании дотации занимает весьма скромное место, определяемое долей в 18 процентов.

Теперь нам легче представить себе дальнейшие возможные перипетии в решении проблемы театральной дотации.

Начинать рассмотрение перспектив стоит, очевидно, не с русских драматических театров, ибо, как мы видим, даже при полном переходе на самокупаемость всей

этой большой группы театров, — более 80 процентов остающейся дотации не затрагивается.

Авторы одной из статей, опубликованных газетой «Советская культура», среди других интересных вопросов поставили, по-видимому на всякий случай, и такой вопрос: а нет ли и у оперных театров возможности отказаться от дотации.

Вопрос весьма острый, и прицел автор статьи понятен. Исходя из приведенных выше данных, таким образом, сразу бы на одну треть сократилась общая сумма дотации.

Что же, раз такой вопрос поставлен на страницах специального органа печати, надо его обсудить. Но не риторически, как это выглядит в статье. Тут не до риторики. Вопросам экономики — ближе арифметика. К ней, родимой, и обратимся за консультацией.

Посмотрим при этом, как складывается бюджет оперного театра на примере двух разных по масштабу театров: Новосибирского и Саратовского (данные по отчету за 1961 г.):

	Новосибирск	Саратов
Число мест	1852	1055
Посещаемость спектаклей (в процентах)	71	79
Все доходы (в тыс. руб.)	593	308
Бюджет театра — все расходы (в тыс. руб.)	1066	534
В том числе заработная плата работникам театра (в тыс. руб.)	637	328
Дотация (в тыс. руб.)	473	226

Итак, ни в театре, имеющем зрительный зал на 1055 мест, ни там, где в зале 1852 места, коллективы театров не зарабатывают своими спектаклями даже того, что им надо только на выплату заработной платы.

У обоих театров, как видим, есть большие возможности увеличить свои доходы как за счет повышения посещаемости спектаклей, так, разумеется, и за счет снижения расходов.

Но, и представив себе то время, когда эти театры по мере улучшения своей деятельности и привлечения все новых и новых зрителей достигнут ста процентов посещаемости, они — это нетрудно каждому

читателю подсчитать — все же не смогут покрывать расходы своими доходами.

Этот вывод обосновывается не только мертвыми арифметическими выкладками. Здесь и живой опыт театров: Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова уже в действительности вплотную подошли к 100 процентам посещаемости. Однако при всем том ни первый, ни тем более второй театр, с его особыми условиями, не могут существовать без поддержки.

Объективная сущность такого положения состоит, по-видимому, в особой специфике театра оперы и балета, которому, для того чтобы оставаться таковым на достойном уровне, необходимо содержать весьма многочисленные творческие коллективы оперы, балета, хора, оркестра, а отсюда и большой состав художественно-руководящего и технического персонала.

Кроме того, и такая деталь: коллективам оперных театров, оставь их без дотации, пришлось бы за счет своих театральных доходов содержать свои особенно большие здания, а это требует немалых средств. Скажем, в бюджете Новосибирского театра на 1963 год только на капитальный ремонт здания предусматриваются амортизационные отчисления в 100 тысяч рублей (в старых-то деньгах это — миллион!). А ведь есть еще и другие порядочные расходы по содержанию здания-гиганта, выстроенного во славу города Новосибирска.

Вот почему, как бы нам ни хотелось, нет возможности поддержать выдвинутый авторами статьи в газете «Советская культура» тезис о бездотационной работе театров оперы и балета.

И это приходится сказать, несмотря на некоторое чувство неловкости, которое при этом испытываешь. Дело в том, что в этой статье приводится следующее воспоминание А. В. Луначарского:

«Мне несколько раз, — писал А. В. Луначарский, — приходилось докладывать Владимиру Ильичу, что Большой театр стоит нам сравнительно дешево, но все же, по его настоянию, ссуда ему была сокращена... «Не годится, — говорил он, — содержать за большие деньги такой роскошный театр, когда у нас не хватает средств

на содержание самых простых школ в деревне».

К этому авторы статьи добавляют от себя такое обобщение: «Конечно, надо учитывать время, когда эти слова были произнесены, но мнение В. И. Ленина о том, что любое из учреждений искусств должно быть рентабельным (рентабельным — значит, безубыточным. — Ф. Е.), очевидно».

Известно, какую бережливость Владимир Ильич Ленин всегда проявлял при решении вопросов, связанных с расходованием государственных средств. Его указание о сокращении ссуды Большому театру — одно из многочисленных свидетельств этому.

Однако возникают сомнения в правомерности обобщения, которое сделали авторы статьи. Особенно, когда читаешь, например, в «Декрете об объединении театрального дела», подписанном В. И. Лениным 26 августа 1919 года, следующее:

«Театры, признаваемые полезными и художественными, разделяются на несколько категорий, причем все они субсидируются государством, согласно представляемой сметы в размерах, дающих им возможность функционировать при утвержденных государством ставках за труд и ценах на места.

...При назначении субсидий театрам, Центротeatр сообразуется как с финансовой стороной театрального предприятия, так в особенности с художественными достоинствами труппы и общей полезностью направления театра».

Вникая в суть этого решения, принятого в 1919 году в отношении субсидирования театров (или, как мы теперь говорим, дотации им), понимаешь, что продиктовано оно было, с одной стороны, заботой Советского государства о сохранении и развитии театра и, с другой — тем, что в тот период действительно все театры нуждались в финансовой поддержке государства. Но прошли годы, десятилетия. В стране совершилась великая культурная революция. Благодаря огромному вниманию Коммунистической партии и социалистического государства рос и совершенствовался советский театр. Расширялись его связи с народом, укреплялись его жизненные позиции. И теперь уже более половины театров могут обходиться без финанси-

вания из государственного бюджета. Но еще не все театры. В этом сомнения нет.

Чтобы закончить рассмотрение вопроса о судьбах дотации в оперных театрах, скажем еще: на 1963 год театры оперы и балета РСФСР предусмотрели в своих планах уменьшение дотации в среднем на 15 процентов.

Примерно так же, как в оперных театрах, выглядит дело с дотациями в театрах Севера и Дальнего Востока, где в сравнении с другими театрами особенно велик фонд заработной платы в силу существующих надбавок к должностным окладам и удлиненных отпусков. В планах этих театров — также довольно резкое сокращение дотации.

Особенного внимания требуют национальные театры автономных республик Российской Федерации. Как мы убедились из приведенных данных, они получают довольно крупную сумму дотации, составляющую почти одну треть всей дотации театрам России. И ни один из них, судя по объективным данным, пока даже близко не подошел к возможности обеспечить свою работу без дотации. Основная беда здесь, как, пожалуй, нигде, — в крайне слабой посещаемости. Даже в таких крупных центрах, как Казань, Орджоникидзе, Ижевск, залы национальных театров заполняются лишь на 45—50 процентов. Во многих случаях национальные театры работают в одном помещении еще с одной, а нередко и с двумя другими труппами, и это в немалой степени осложняет их положение. В ряде автономных республик национальные коллективы в целях увеличения своих доходов дают спектакли на русском языке, но это, как показывает практика, не выход из положения.

В РСФСР национальные драматические и музыкально-драматические театры в 1963 году оставлены на государственной дотации при значительном сокращении ее размеров против предыдущих лет. Это требует от каждого из этих коллективов самых активных поисков в репертуарной области, решительного улучшения всей своей творческой работы, а также — и это не менее главное — укрепления связей со зрителями. Разумно действуют в последнее время в этом направлении такие театры, как Бурятский, Башкирский и некоторые другие, — расширяя обслуживание населе-

ния коренной национальности в районах, промышленных поселках и сельской местности.

По вполне понятным причинам не в состоянии покрывать свои расходы продажей билетов театры для детей. В этих театрах, как известно, работают взрослые люди, а на созданные ими спектакли приходят дети — дошкольники и школьники. Взрослые дяди и тети, работающие в детских театрах, получают заработную плату и тратят средства по другим статьям как большие, а зрители, приходящие к ним на спектакли, платят за билеты как дети.

Сказанное не исключает наличия и у детских театров известных резервов для уменьшения убытков. Они состоят как в некотором увеличении доходов, так и в более экономном расходовании средств.

Наконец, имеются и такие театры, изменение финансово-экономических условий работы которых связано с необходимостью коренных изменений в формах организации театра. Речь идет о театрах, работающих в небольших районных центрах, в городах с небольшим населением. Во многих случаях такие театры были созданы без учета реальных условий для нормальной работы на таком художественном уровне, который оправдывал бы само понятие «профессиональный театр». Здесь представляется целесообразным рассматривать вопрос о каждом театре отдельно, либо объединяя передвижную труппу с крупным театральным коллективом, либо создавая театр с малым составом профессиональной труппы и самодеятельным коллективом вокруг нее, либо основывать на базе профессионального театра — народный.



Итак, мы рассмотрели вопрос о театральной дотации по различным жанрам и группам театров.

Но начатый здесь разговор не закончен. Уменьшение дотации на 1963 год по театрам страны против 1962 года на одну четверть и дальнейшие задачи по улучшению деятельности театров требуют также рассмотрения многих других вопросов организации театрального дела. В том числе и тех проблем, которые затронуты в приведенном диалоге режиссера и ревизора.

Об этом и пойдет речь в следующей статье.

Б. Алперс

ГОДЫ АРТИСТИЧЕСКИХ СТРАНСТВИЙ СТАНИСЛАВСКОГО

1

Современники видели в Станиславском прежде всего актера, притом актера первоклассного, «самого талантливого актера в России» — как писал о нем журнал «Жизнь» в 1901 году. Он знал триумфы, достающиеся только на долю немногих актеров, властителей дум своего времени. «Великим артистом» — называла его Ермолова после Штокмана. Нужно знать аскетическую сдержанность Ермоловой на похвалы и пышные эпитеты, чтобы оценить значение этих ее слов по адресу Станиславского. «Одним из величайших актеров современности» считал Станиславского другой его прославленный современник — Макс Рейнгардт. По силе таланта он ставил его рядом с великой Дузе. «Никто после Дузе, — писал он в своей статье 1921 года, — не давал мне такой сложной гаммы настроений, как этот мастер выразительного слова, этот волшебник незримых переживаний», — и добавлял: «Его Астров воистину незабываем». Почти теми же словами отзывался о ролях Станиславского Гордон Крэг, восхищавшийся его Астровым и Штокманом и говоривший, что «более человеческой игры трудно было отыскать».

И это писали и говорили люди, не относившиеся к числу единомышленников Станиславского. Ермолова принадлежала к поколению артистов, завершавших свой сценический путь, она стояла в стороне от новых течений, определившихся тогда в литературе и театре. Как известно, ей было чуждо творчество Чехова, а именно «чеховское», в чем мы убедимся впоследствии, было родственно таланту Станиславского. Еще дальше от Станиславского в своих театральных вкусах и пристрастиях стояли Г. Крэг и М. Рейнгардт — эти признанные вожди условного, символистского театра.

Актерское дарование Станиславского было настолько крупным, что оно покоряло людей, принадлежавших к самым разнообразным художественным лагерям, исповедывавших различные эстетические принципы.

Сам Станиславский считал актерскую деятельность главным делом своей жизни.

«Я актер по природе», — писал он в письме к Немировичу-Данченко в 1905 году и впоследствии не раз повторял это свое утверждение.

Все остальное в своей театральной деятельности, вплоть до режиссуры, он считал вторичным, производным от актерского творчества.

Бывали времена, когда он охладевал к режиссуре и в минуты раздражения мог даже утверждать, что не любит эту деятельность и занимается ею только по необходимости, как он писал в том же письме к Немировичу-Данченко. Но по отношению к своей актерской работе подобных разговоров Станиславский ни при каких обстоятельствах не вел и вести не мог. Стремление играть на сцене, создавать образы, вызывать из глубин своей человеческой природы всегда новые живые существа — было у него неистребимым. Он страдал, когда не работал над новыми ролями, хотя давались они ему большей частью тяжелыми муками.

Актерская деятельность Станиславского длилась без перерыва немного больше полувека. Она началась в 1877 году в семейном Алексеевском кружке и закончилась в 1928 году в вечер тридцатилет-

него юбилея Художественного театра, на самых подмостках театра, когда внезапно обозначившаяся грудная жаба закрыла ему навсегда путь на сцену.

Станиславский был необычайно разносторонним актером. Диапазон его ролей исключительно широк, от водеvilных простаков его ранней молодости до сумрачного Брута в «Юлии Цезаре», от романтического Уриеля Акосты до анекдотического генерала Крутицкого из «На всякого мудреца довольно простоты» — этого поросшего шерстью и мехом существа, каким-то чудом сохранившегося от доисторических времен.

При этом Станиславский не был актером — Протеем. У него не было самойловской всеядности. Создавая свои образы, он всегда шел от своих внутренних данных, стремясь разбудить в себе стороны души, близкие роли. В тех случаях, когда ему это не удавалось, когда сама роль сопротивлялась всем попыткам актера освоить ее изнутри, — происходило творческое крушение, как это случилось с Сальери в пушкинской трагедии.

Правда, такие случаи были редки в его творческой практике. Даже сатирические роли он умел делать «своими», превращая их в живые существа, какими-то отдельными сторонами своей природы близкие ему самому.

Но центральное место в обширной галерее разнохарактерных образов, созданных Станиславским, занимают роли, в которых он присутствует почти полностью своей человеческой природой, отдавая им все, что есть самого дорогого и ценного в его человеческой личности. Эти персонажи — родные братья Станиславского по духу и по крови, похожие на него, как близнецы, а иногда это он сам в различных своих воплощениях, в разных жизненных обстоятельствах и положениях. Их можно назвать положительными героями Станиславского не только потому, что они созданы из самых лучших сторон его человеческой природы, но и по той роли, которую они выполнили по отношению к своим современникам в поворотные, решающие годы в истории русского общества.

В этих созданиях Станиславского впервые со сцены зазвучали голоса людей, которых ветер истории пробудил к новой для них и еще неведомой им жизни. Это люди с разбуженным историческим сознанием, с рождающимся в них чувством «исторической сознательности», по выражению Горького, видевшего в этом чувстве одну из важных особенностей в мировоззрении людей новой эры — эры социалистического переустройства мира.

Мы назвали этих персонажей Станиславского «положительными героями». Но в них нет ничего героического в старом обычном смысле, который еще вкладывался в это слово в те годы, когда они выходили вместе со своим создателем на театральные подмостки. Еще вчера их никто не готовил к подвигам, никто от них не требовал больших решений и ответственности за человечество, за весь мир. Это — самые обыкновенные заурядные люди, люди из толпы, но силой обстоятельств поставленные в героическое положение — замечательно точные слова, сказанные одним малоизвестным критиком начала XX века по адресу Нади из чеховской «Невесты». Это определение верно не только для героини «Невесты»; оно применимо ко многим другим героям Чехова последнего периода и к положительным персонажам Станислав-

ского. Оно имеет и более общее значение, о чем, наверное, не догадывался, да и не мог тогда догадываться сам автор.

Да, заурядные, обыкновенные люди, но силой истории поставленные в героическое положение. Эта счастливо найденная формула с превосходной точностью выражает исторический смысл изменений, происходящих в конце XIX века в сознании и в судьбе огромного множества людей. Вчерашний классический «маленький человек», живущий личными интересами, борющийся доступными ему средствами с сильными мира сего за свое право на существование, на личное счастье, — могущественными силами истории выводился за границы своего замкнутого существования, ставился перед лицом современного человечества, с его острыми социальными проблемами и конфликтами, кровно затрагивающими всех людей, в каких бы дальних углах земного шара они ни жили, какими бы малыми делами ни занимались.

И этот мир, развернувшийся перед вчерашними «маленькими людьми», требовал от каждого из них решения коренных вопросов жизни не только за себя, но и за всех, кто, как они, шагает в эти тревожные годы по близким и дальним дорогам земного шара. «Маленьким людям» нужно было запастись мужеством, закалять волю, готовиться к бою, чтобы не погибнуть в том «героическом положении», в какое их поставила история. Им нужно было стать героями, но какого-то другого типа по сравнению с теми «героями-одиночками», которые действовали до них в старом, осужденном на гибель мире.

«Толпа героев», — скажет вскоре Леонид Андреев о зрителях, сидевших в зале Художественного театра в конце 1900 года и с замиранием сердца следивших, как один из них в лице Штокмана — Станиславского, поднявшийся из зала на сцену, обретает и это мужество, и эту волю, и способность к борьбе. «Толпа героев», — эти два слова, еще недавно казавшиеся несовместимыми, хорошо выражали то новое, что рождалось тогда в общественном сознании современников Станиславского.

Новое ощущение жизни, истории, связи между людьми характерно для большинства «разбуженных» героев Чехова, появляющихся в его рассказах и пьесах последнего десятилетия. Оно свойственно и положительным героям Станиславского. В этом отношении их можно назвать «чеховскими», но в глубоком смысле этого определения.

Герои Станиславского не были производными от чеховских. Они жили в самом актере и в окружающей его действительности самостоятельной, незаемной жизнью. Некоторые из них вообще заявляют о себе у Станиславского раньше, чем он встречается на сцене с персонажами чеховских пьес. Так было с его Акостой, в котором сквозь его классический облик явственно проступали черты современников Станиславского. В цикле «чеховских» ролей были у него персонажи, пришедшие к нему от других современных драматургов, как Штокман и Сатин. Наконец, нужно помнить, что Вершинин и Астров из пьес Чехова получили у Станиславского дополнительные черты, прямо не предусмотренные литературным текстом пьесы.

Станиславский не был только исполнителем роли. Он «пересоздавал» роль, как говорил сам, причисляя себя к актерам, которые «своим творчеством до-

ние, о чем, тогда до
но силой
положение.
невосходной
сл измене
в сознании
й. Вчераш
живущий
пными ему
свое право
могущест
границы
лся перед
о острыми
ми, кровно
ы дальних
и бы ма-
нерашними
ждого из
не только
ают в эти
а дорогам
было за
говиться к
еском по-
Им нуж
гого типа
и», кото
ужденном
Андре
ственного
м сердца
окмана —
цену, об
способность
еще не
шо выра
бществен
го.
й между
азбужен
расска
о свойст
вского.
чеховски
ения.
ными от
кружаю
незаем
завляют
встреча
ес. Так
о клас
ты сов
ховских
к нему
Штокман
шинин и
авского
тренные
м роли.
числяя
ом до-

полняют автора». И это хорошо понимала критика того времени. Рецензент журнала «Жизнь» писал об этом, отмечая, что «талантливая и широкая натура Станиславского не хочет ограничиваться задачей актера и врывается в область драматурга».

Близкое, кровное родство героев Станиславского с чеховскими было глубоко органичным. Они вышли из одного «дома», в один и тот же час истории, с теми же намерениями и целями, с тем же взглядом надежды, устремленным в завтрашний день человечества.

У Станиславского, так же как у Чехова, эти персонажи появляются в самой начальной стадии их исторического пути. Они как будто только-только разбужены от долголетнего сна внезапным толчком или голосом, раздавшимся рядом, а может быть, прозвучавшим в их собственной душе, который позвал их, заставил подняться и собраться в дорогу. Они еще стоят у порога, вглядываясь с тревогой и надеждой в далекий горизонт, чреватый будущим, — то сверкающий ярким светом, то клубящийся грозowymi тучами. Их еще обступают знакомые вещи и предметы. Еще не оборвались живые, личные связи, соединяющие их с близкими людьми. И душа их полна сомнений и беспокойства. Но внутренне вся их прежняя привычная жизнь потеряла для них всякий смысл, отошла назад. Как будто воинский долг призывает их на поле начинающейся исторической битвы. И они готовятся к ней, мужественно, но со стесненным сердцем. А некоторые из них уже перешагнули порог своего дома и ушли в большой мир, стали участниками первых стычек в разгорающейся борьбе. Так произошло со Штокманом Станиславского — с этим русским Штокманом, похожим на московского профессора с Сивцева Вражка, как называли его рецензенты.

Общественная биография этих персонажей у Станиславского заканчивается незадолго до 1905 года. Последнего из них мы встречаем в 1903 году, но уже в преломлении через образ классической драматургии. Это — Брут Станиславского из «Юлия Цезаря», превратившийся в русского Гамлета начала XX века, по замечанию одного из критиков. Этот образ своим социально-психологическим подтекстом тесно связан с общественными настроениями в годы первой русской революции.

К 1905 году относится работа Станиславского как режиссера над ролью Протасова в горьковских «Детях солнца». Судя по режиссерскому экземпляру, Протасов должен был стать ролью самого Станиславского. Образ чудаковатого ученого, одержимого своей идеей, слишком явно сближен со Штокманом Станиславского. Но Станиславский отдает эту роль Качалову.

В этой передаче Станиславским «своей» роли Качалову есть что-то большее, чем простая производственная перестановка исполнителей. Начиная с Протасова общественная биография положительных персонажей Станиславского находит свое дальнейшее развитие в качаловских созданиях. Качалов как бы подхватывает их судьбу из рук Станиславского и продолжает их путь в новых социальных условиях, внимательно проследив сложившиеся и часто противоречивые процессы, протекающие в их сознании. Он доводит их социальную биографию до 30-х годов, когда в последний раз они возникают перед нами в образе качаловского комментатора в «Воскресении» — этого бывшего полковни-

ка Вершинина из «Трех сестер», прошедшего долгий жизненный путь через годы реакции, первой мировой войны, через события величайшей в мире революции.

Сам Станиславский после Брута переходит к комедийным ролям по преимуществу. Иногда в них преобладают сатирические краски, как это было с Фамусовым и Крутицким, или трагикомические тона, как это было в Гаеве и в Шабельском. Встречались у него в это время и роли лирико-комедийные, приближающиеся к драматическим, подобно Ракину из «Месяца в деревне». Но к драме в ее чистом виде Станиславский не возвращается в период, предшествующий 1917 году. В эти годы он больше не создает новых образов в своей галерее положительных героев века, какими он видел их в самом себе и в окружающей действительности.

Правда, до самого конца своего артистического пути он продолжает выступать в Астрове, Вершинине, Сатине (со Штокманом он расстается в 1924 г.). Эти персонажи, как и создатель их, не остаются неизменными. Они впитывают в себя все, что происходит в мире, становятся более мужественными и определенными в своем человеческом характере, развиваясь вместе со своей эпохой. Но все же это были образы, когда-то уже созданные в своем целостном единстве и органически связанные с исторической минутой, в какую они появились на подмостках перед современниками.

Только в советскую эпоху Станиславский снова выступает в драматической роли, отдаленно напоминающей его прежних героев и оказавшейся последним его актерским созданием. Это был его героический Иван Шуйский в «Царе Федоре Иоаннович», созданный Станиславским в 1922 году. Кто видел его в этой последней роли, тот навсегда запомнил мощную, тяжелую фигуру русского богатыря, народного заступника, военного стража государства; он появляется перед аудиторией в потемневшей от времени кольчуге, с мечом, хранящем на себе следы многих битв, суровый, негиббимый и в то же время как-то по-детски ясный, — воплощение силы, душевной щедрости и чистоты.

Однако, какой бы интересной и значительной ни представлялась эта последняя роль Станиславского, в ней не было того полного совпадения с исторической минутой в жизни русского общества, которое так поражает в его Астрове, Вершинине, Штокмане, Сатине — в этих ролях, созданных им в короткие семь-восемь лет революционной весны 1905 года. Это действительно роли исторические. Их место не только в летописях театра, но и в истории русского общественного сознания. Они составляют вершину творчества Станиславского и принесли ему славу, какую знают только великие артисты.

Но эти герои Станиславского не сразу сформировались, не говоря уже об их мировоззрении, об их чувстве истории и общественных взглядах. Они развивались вместе со своим будущим создателем, проходили рядом с ним ту же школу жизни в одну из самых значительных эпох в истории мира.

Очень долго Станиславский не различает с необходимой ясностью этих людей в жизни и в самом себе. Они только время от времени дают знать о своем существовании, проявляясь теми или иными чертами в его различных ролях — комедийных и драматических. Пройдет очень много времени,

прежде чем они примут завершённый облик в его сценических образах и заговорят своим голосом.

Такое медленное созревание основного героя Станиславского не было случайным. Оно было вызвано тем, что люди определённого социально-психологического склада, давшие жизнь главным персонажам Станиславского, ещё не нашли себя в самой действительности, а следовательно, и в душе художника. Ведь у Чехова — «сверстника» Станиславского — они входят в его литературные произведения в те же годы, то есть в середине 90-х годов. И героини Комиссаржевской — эти родные сестры персонажей Станиславского — впервые появляются на сцене тогда же. Такое совпадение не может быть случайным.

Но у Станиславского были дополнительные сложности, которые затрудняли его поиски своего героя, своей артистической индивидуальности, придавали им особую остроту. Эти сложности определялись индивидуальными особенностями человеческого характера и артистического дарования Станиславского.

2

История рождения и формирования положительных героев у всякого большого художника, будь то писатель или актер, всегда является более или менее усложненной историей его собственного духовного становления. Художник рождается вместе с героем своего времени, проходит рядом с ним через все этапы его личного и общественного развития.

У одних — как у Лермонтова в литературе и у Мочалова в сценическом искусстве — такое автобиографическое начало выходит на поверхность. Оно видно невооруженному глазу и наиболее отчетливо раскрывается в образе центрального героя художника, Печорина у Лермонтова, Гамлета у Мочалова.

У других художников личное автобиографическое начало скрывается глубоко внутри их произведений и редко может быть полностью обнаружено самым внимательным и прозорливым исследователем.

Так обстоит дело с Чеховым, особенно с произведениями его первых периодов. Гораздо сильнее ощущается присутствие самого Чехова, с его пристрастиями, с его жизненной и духовной биографией — в его рассказах, повестях и драмах позднего периода, начиная со «Студента». Но и здесь Чехов редко обнаруживает себя перед читателями непосредственно. Со своей сдержанной, целомудренной натурой он всячески закрывает себя, свой внутренний мир от постороннего глаза.

Станиславский по складу артистической природы ближе всего стоит к скрытному Чехову, с той только поправкой, что ему, как актеру, труднее закрывать себя от глаз публики и в то же время оставаться самим собой.

Актерское творчество по своей природе — монологично. В наиболее сильных и глубоких своих проявлениях оно скорее подобно творчеству лирического поэта, чем эпика, хотя может быть и крайне многообразным по характеру ролей, создаваемых актером, как это и было у Станиславского.

В тех классических случаях, когда актер создает образы положительных героев своего времени, он выступает со сцены непосредственно от своего

имени — так было с Мочаловым, со Щепкиным в ролях его героических «маленьких людей», со Стрелетовой, Ермоловой, Комиссаржевской. При всей сложности и разнообразии сценических созданий этих художников сцены в каждой удавшейся роли можно различить своеобразные черты их индивидуального характера, а в глазах прочесть историю их собственной души.

В таких случаях творчество актера приближается к своему рода исповеди, в том сложном и глубоком смысле, какой вкладывал в это слово Герцен, когда называл исповедью поэта не только пушкинского «Евгения Онегина», но и творчество Гоголя, включая его «Мертвые души» и «Ревизор». Автор «Былого и дум» хорошо знал, какие сокровенные стороны души художника выступают в создании подобных произведений, оставляющих неизгладимый след в сознании людей многих поколений.

В подобных созданиях искусства запечатлена исповедь сына века, исповедь художника, умеющего мучиться муками своего времени и радоваться его радостями, как сказал Александр Блок о больших мастерах МХАТ первого призыва, и прежде всего, конечно, о Станиславском, к которому он относился с какой-то благоговейной бережностью, как ни странно звучит это слово применительно к строному и суровому Блоку.

Станиславский принадлежал к актерам такого исповеднического искусства. Ему была свойственна неодолимая потребность высказать себя в творчестве до конца, без остатка, сделать осязаемыми те образы современников, которые жили в нем самом и ждали выхода в искусство.

И в то же время у Станиславского, так же как и у Чехова, необычайно сильно была развита стыдливость целомудренного художника, переходящая в болезненный страх перед опасностью душевного самообнажения.

Борьба двух противоречивых психологических тенденций, характерных для человеческой и актерской природы Станиславского, составляла своего рода драму его артистической молодости. Особенно острые формы принимала эта внутренняя борьба, когда Станиславский работал над драматическими ролями, в которых таился его будущий положительный герой, а вместе с ним то неповторимое, что мы называем творческой индивидуальностью артиста.

Почти каждая драматическая роль этого времени рождалась у него в подлинных страданиях художника, пытавшегося примирить разнородные начала, заложенные в его артистической натуре: снять этот постоянный конфликт между его стремлением высказаться перед публикой и инстинктивной боязнью быть обнаруженным в своей душевной сущности.

Обо всем этом Станиславский подробно рассказывает в своей книге «Моя жизнь в искусстве».

В ней Станиславский говорит о муках душевных и физических, какими обычно сопровождалась у него в те годы не только работа над новой ролью, но часто и его обычные выступления в готовом, не раз игранном спектакле. В ту пору Станиславский проводил над собой жестокие эксперименты, стремясь избавиться от внутренней зажатости, снять душевные «буфера» (по выражению самого Станиславского), не позволяющие живому, подлинному чувству вырваться наружу. У него были спектакли, когда он возвращался со сцены в артистическую

уборную с израненными в кровь ладонями, с окровавленными пальцами ног — с такой силой он сжимал их во время игры. Так Станиславский применял тогда изобретенный им «метод» своего рода «боле-вых центров», помогавших ему ослабить постоянно стерегущий контроль над своим чувством или наоборот — сдерживать чувство, рвущееся наружу.

Конфликт двух разнородных начал, составляющих неповторимую особенность актерской природы Станиславского, такой мучительный для него самого, в то же время оказался источником, из которого впоследствии выросла его система. Она вся возникла из этих мук Станиславского первых лет его артистической деятельности, из этих его душевных и физических мук, в которых рождалась его творческая индивидуальность и которые заставляли его заглянуть в самые потаенные глубины актерского творчества и мужественно начать исследование своего собственного душевного мира.

В этом «конфликте» сложилась у Станиславского его «психотехника», в поздние годы его творческой деятельности стоящая на грани чудодейственного. В пору артистической молодости его работа над собой доходила до мании, по его собственным словам. И в этом «одержимом» труде Станиславский занимался не вопросами «грамматики» актерского искусства. Это была работа «умственная, душевная», — как он записывает в дневнике 1889 года.

Наконец, наступил час, когда неустанная работа над собой принесла свои результаты. В Станиславском родился не только талантливый исполнитель театральных ролей, но «артист-художник», — по его выражению, пришедший на сцену для того, чтобы сказать свое слово о жизни, о людях своего времени.

Это произошло в знаменательный для Станиславского вечер осенью 1891 года, когда на сцене Общества искусства и литературы он выступил в роли полковника Ростанева из «Села Степанчиково» («Фомы») Достоевского. В этот вечер перед ним неожиданно открылся «артистический рай», — как он говорил сам. В его душе словно рушились преграды на пути к глубокому освоению сценического образа. Впервые он пережил счастье полного слияния с ролью, совершившегося внезапно, словно по наитию, без долгих усилий и творческих мук. Он перестал чувствовать границу, отделяющую его от персонажа повести Достоевского. Все, что ни делал на сцене этот великодушный, мужественный и не в меру доверчивый герой романа Достоевского, казалось Станиславскому совершенно естественным, понятным, как будто исходящим от него самого. К Станиславскому пришло наконец то забвение себя в роли, которое было знакомо Мочалову, Ермоловой, Сальвини и о котором ходили легенды в театральном мире.

В этом спектакле положительный персонаж Станиславского, составлявший его второе «я» («alter ego»), близкий ему по человеческому характеру, по нравственному складу, по отношению к людям, к жизни, — впервые открыл свое лицо перед современниками, сидящими в зрительном зале. Этот положительный персонаж раскрывался еще только в личных конфликтах, в частной жизни. Широкий мир социальных событий и сложных людских связей еще лежал далеко за пределами его кругозора. Но в Ростаневе определился человеческий характер тех будущих героев Станиславского, которым предстоит впоследствии выйти из своего ограниченного домаш-

него мирка на широкие пространства жизни. Они будут сделаны из того же человеческого материала, что и Ростанев Станиславского. У них будут те же человеческие качества, но помноженные на возникающее в них чувство «исторической сознательности».

После «Села Степанчиково» муки, сопровождающие рождение сценического образа у Станиславского в драматических ролях, оставляют его. У Станиславского впоследствии бывали трудные роли, достававшиеся ему в упорной работе над собой. Но за единственным исключением, ни одна из них не приносила ему страданий и мук молодых лет. А основные, «исторические» роли Станиславского, подобно Астрову, Штокману, Вершинину, Сатину, родились естественно и легко, как будто они только ждали подходящего момента, чтобы войти на сцену. «Я же там ничего не делаю, а публика хвалит», — говорил Станиславский о своем знаменитом Астрове.

Только в одном случае Станиславскому еще раз пришлось испытать душевные и физические муки при работе над ролью. Это произошло в начале 1917 года, когда Художественный театр включил в свой репертуар ту же инсценировку «Села Степанчиково» Достоевского, в которой Станиславскому назначено было играть ту же роль полковника Ростанева, получившую такое большое значение в его творческой биографии. Но на этот раз режиссерский замысел Вл. И. Немировича-Данченко превращал великодушного, благородного, чистого сердцем, умного Ростанева — каким его когда-то создал Станиславский — в грубого, неотесанного, неумного бурбона. Таким образом, Станиславскому предстояло вырвать из собственной души живой образ своего Ростанева, четверть века назад давшего жизнь его положительным героям. По рассказам очевидцев, это была мучительная операция. Станиславский на репетициях страдал так, словно он, действительно, убивал живое и близкое ему существо. В конце концов Немирович-Данченко сжалился над ним и освободил от роли Ростанева, или «снял» его с этой роли, как обычно пишут биографы Немировича-Данченко. После этой творческой катастрофы Станиславский теряет способность создавать новые роли. Он сам объяснял это тем, что в «Селе Степанчикове» «не разродился ролью». Только через шесть лет в его репертуаре появляется новая и последняя роль Ивана Шуйского.

Но все это случится много позже, через четверть века после того ноябрьского вечера 1891 года, когда ролью Ростанева начался новый период в творческой жизни Станиславского. По-видимому, он не сразу сознает все значение того, что совершилось с ним в этом спектакле. Чувство душевного потрясения и счастья вначале преобладает над его обычным стремлением тут же на месте осмыслить свой творческий опыт. Но сравнительно скоро Станиславский начинает понимать далеко идущее значение «артистического рая», неожиданно открывшегося для него в «Селе Степанчикове». Об этом свидетельствует его ближайшая работа над ролями Акосты и Отелло, не говоря уже о более поздних его работах в Художественном театре.

В Ростаневе Станиславский открыл себя, собственный душевный мир как один из основных источников своего творчества. Он понял, что должен оставаться самим собой в сценических созданиях, для того чтобы они засверкали всеми яркими крас-

ками жизни и из театральных персонажей превратились в реальные живые существа. Впоследствии этот вывод Станиславский применит не только к себе. Он сформулирует его как общий закон для всякого подлинного творчества артиста-художника.

Это положение Станиславского действительно имеет силу творческого закона, особенно отчетливо проявляющегося у тех актеров, которые носят в себе образы положительных персонажей своего века.

Один из современников Мочалова, испытавший на себе власть его могучего таланта, в письме к театральному единомышленнику объяснял поразительную жизненную правду мочаловских созданий тем, что великий трагик всегда присутствовал в них своей собственной человеческой натурой. По словам этого современника, Мочалов во всех ролях оставался самим собой, но в разных положениях: Мочалов в положении Гамлета, Мочалов в положении Отелло, короля Лира, Мейнау, Ричарда и т. д.

Едва ли Станиславский читал это письмо, еще с давних времен затерявшееся в мелочах журнальной хроники. Но такое точное определение творчества Мочалова почти буквально совпадает с позднейшей формулой Станиславского, по которой подлинный артист-художник должен говорить на сцене «не от лица несуществующего Гамлета, а от своего собственного лица, поставленного в предложенные обстоятельства пьесы».

Этот творческий закон, найденный Станиславским на своем артистическом опыте и положенный им в основу его будущей системы, вызывал больше всего возражений у театральных деятелей различных художественных «школ» и направлений. А как показали дискуссии последних лет, это основное положение системы до сих пор для очень многих практиков и теоретиков современного театра остается по меньшей мере спорным.

Но Станиславский настойчиво утверждал этот «закон» и защищал его с присущей ему страстностью на протяжении всей своей артистической жизни. «О чем бы вы ни мечтали, что бы ни переживали в действительности или в воображении, вы всегда останетесь самим собой», — обращается он к молодым актерам в своей книге «Работа актера над собой».

«Никогда не теряйте себя самого на сцене, — продолжает он, — всегда действуйте от своего лица человека-артиста. От себя никуда не уйдешь», — настойчиво убеждает Станиславский недоверчивых слушателей. «Если отречься от своего «я», то потрепешь почву, — закликает он их, — а это самое страшное», — потому что именно здесь подстерегают актера мертвые театральные штампы, душевная ложь, насилие над творческой природой.

Возражая воображаемым противникам, Станиславский спрашивает их: «Или вы хотите, чтобы актер брал откуда-то все новые и новые чужие чувства и самую душу для каждой исполняемой роли? Разве это возможно? Сколько ж душ ему придется вмещать в себя?»

Для того, чтобы его мысль не ускользнула от слушателей, Станиславский вновь и вновь возвращается к ней, варьируя ее, поворачивая с разных сторон. «Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли», — продолжает он свой страстный спор. Но ведь это противно самой человеческой природе; «можно взять на подержание платье,

часы, — иронизирует Станиславский, — но нельзя взять у другого человека или у роли чувства. Пусть мне скажут, как это делается!»

Это — не остроумный диалог теоретика, вроде Дидро с его «Парадоксом об актере». За дискуссией, которую ведет Станиславский со своими многочисленными противниками, встает он сам, с творческими метаниями и муками своей артистической молодости и с тем большим, что он нашел в своих страстных упорных мечтаниях.

Так рождается знаменитая формула Станиславского: актер должен «идти от себя», если он хочет подняться до высот такого искусства, которое потрясает зрителей правдой человеческих чувств и создания которого живут в памяти современников как реальные люди.

Но «идти от себя» — не значит «играть себя», как это делают любители, выходящие на сцену в своем бытовом облике, с неразобранным запасом каждодневных мыслей и чувств, в котором перемешано главное с несущественным, большое — с мелким. «Идти от себя», — по Станиславскому, — значит постоянно изучать и разрабатывать свою человеческую природу, применительно к той или иной роли, открывая в своем душевном мире все новые и новые черты и качества, неизвестные раньше самому актеру.

Ибо вслед за Горьким, Толстым и Шиллером Станиславский пришел к выводу в результате изучения своей природы, что в каждом человеке заложены все или почти все возможные душевные качества, но в разном состоянии: одни — выявленные полностью, другие — спящие или дремлющие в душе, третьи — находящиеся в зачаточном виде. Таким образом, в природе человека как бы живет множество существ, которые у большинства людей умирают вместе с ним, ни разу себя не обнаружив и даже не подав знака о своем возможном существовании. Может быть, это так и нужно для людей обычных профессий. Неизвестно, какой «новый гад», — по выражению Станиславского, — обитает в потаенных углах нашей душевной природы, и стоит ли его вызывать на дневной свет.

Но актер, — если он только настоящий художник, — должен знать свой внутренний мир с его «обитателями». Ему нужно не только распознавать их, но и научиться распоряжаться ими, вызывать их в нужный момент из тайников душевной природы, выращивать их до размеров, необходимых по содержанию роли, или, наоборот, уводить в тень.

Сам Станиславский в зрелые годы в совершенстве владел этим искусством и применял его в ролях, как будто далеких от него по основным свойствам его человеческой природы.

3

Постоянная боязнь быть застигнутым врасплох зрителем в своей подлинной человеческой сущности, боязнь оказаться «голым» перед публикой, как говорит сам Станиславский, вызвала обостренное его внимание к характерной внешности своих персонажей.

Чуть ли не с первого своего «дебюта», когда он подростком сыграл роль старого математика в каком-то водевиле, Станиславский обычно был занят лихорадочными поисками отличительных внешних

черточек, тщательно отбирая и комбинируя их, как будто сшивая из них костюм, за которым он должен укрыться от постороннего глаза.

Редкие неповторимые особенности в гриме, походке, в манере говорить, держать руки и корпус тела, ставить ноги — все это внешне характерное становится очень рано предметом его самого внимательного изучения и изобретательства, всегда точного, скупого и впоследствии доведенного до виртуозности. Так было у Станиславского и в молодые годы и в пору его артистической зрелости. Достаточно вспомнить Штокмана — Станиславского, которого его создатель так щедро оделил множеством острохарактерных черточек и вывел на сцену — с его близорукостью, семенящей походкой, длинной согнутой фигурой, с двумя вытянутыми пальцами, со всей его нескладной внешностью, так непохожей на стройного, пластичного Станиславского. Причем, как известно, этот образ был не комедийным, но драматическим и даже трагическим по своему социально-психологическому звучанию.

Это увлечение характерными внешними деталями давало иногда повод отдельным критикам предполагать, что в противоречии со своей системой сам Станиславский — особенно в домхатовские годы — оставался в пределах чисто внешней изобразительности, доводя ее до совершенства и приближаясь к тому типу «актера-обезьяны», который Дидро считал идеальным в актерском искусстве.

Сценические образы Станиславского, действительно, были настолько рельефно-пластичными по их внешнему рисунку, что они зрелыми казались сработанными в приемах самойловской изобразительной школы. Исходя из этого поверхностного впечатления, некоторые критики, как, например, Кугель, называли Станиславского «великим штуркмейстером».

Чаще всего такие предположения возникали до публикации его книги «Моя жизнь в искусстве» (1926), которая от начала до конца опровергала самую возможность таких суждений. Однако с подобными высказываниями приходилось встречаться и много позднее.

На самом же деле обостренное внимание Станиславского к внешней характерности вызывало причины обратного порядка. Острые детали и штрихи внешнего облика его персонажей необходимы были Станиславскому потому, что они позволяли ему незаметно для зрителя оставаться в роли самим собой, помогали ему «скрывать себя за характерностью», — как он признается сам, рассказывая о первых годах своей артистической жизни.

И действительно, чем больше непохож был по внешности на самого Станиславского его театральный персонаж, тем свободнее мог актер давать волю собственным человеческим чувствам. Чем дальше уходил характерной оболочки для сценических созданий, тем смелее он мог использовать в роли многообразный материал своего человеческого характера — вплоть до комичных, а может быть, даже чем-то неприглядных его сторон, не испытывая при этом стыда перед зрителями, чувствуя себя надежно скрытым под защитным «забралом» характерности.

В самые первые годы любительства Станиславский создавал это «забрало» характерности чисто театральными средствами. По его собственным рассказам, он безжалостно заимствовал внешность

для своих персонажей у известных московских актеров, а кое-что брал иногда и у актеров парижских театров, которые он усердно посещал во время заграничных поездок в молодые годы.

Но Станиславский использует этот материал заимствований — не механически. Он всеми средствами старается приспособить его к себе, сделать его органически близким для своих физических данных — и, что важнее всего, — освоить его внутренне, привести его в соответствие со своей человеческой природой.

О сложном и трудном процессе этой внутренней «адаптации» готового, отработанного материала отчетливое представление дает его работа над ролью студента Покровцева в комедии Дьяченко «Практический господин», сыгранной в Алексеевском кружке, когда ему было двадцать лет. Внешность для своего Покровцева Станиславский взял целиком — до последней детали — от М. П. Садовского в роли студента Мелузова в «Талантах и поклонниках». Покровцев Станиславский был таким же подчёркнуто некрасивым и мешковатым, что и Мелузов Садовского. Станиславский наделил его такой же нелепой походкой с вывернутыми внутрь ступнями, такой же подслеповатостью и манерой постоянно поправлять очки; он дал ему такие же корявые руки, такую же привычку тереть редкие волосы, растущие на подбородке.

Но Станиславский не ограничился простым заимствованием внешней оболочки роли. Ему нужно было сделать эту оболочку живой, превратить ее в свою «кожу». Для этого он перенес работу над «Практическим господином» со сцены в жизнь. В течение долгого времени участники этого спектакля действовали в реальной действительности, в быту, не от своего лица, а от лица своих персонажей. В эти дни в усадьбе Алексеевых, где происходили эти своеобразные «репетиции» дьяченковской комедии, с утра до вечера жил и действовал не Станиславский, а сам Покровцев, со своей характерной внешностью, поступавший в жизни так, как это соответствовало его характеру, его положению в сюжете комедии и отношениям с остальными персонажами.

Рассказывая об этом своем опыте, Станиславский замечает, что в результате сложной «операции» он освоил «копию», сделал ее живой, «пережитой». В каждодневном житейском «общении» с ролью Станиславский как бы «привил» ее заранее готовую характерную внешность к своей человеческой природе, к своему внутреннему миру, и она приросла к нему своей физической тканью.

Судя по книге Станиславского, нечто подобное он проводил и с некоторыми другими ролями.

Но приходит время, когда Станиславский начинает задыхаться в душном воздухе театральных «кладовых», где хранятся кем-то и когда-то изобретенные приемы, отработанные гримы с набором париков и наклеек, костюмы с чужого плеча для различных характерных ролей — все то, что уже было так или иначе использовано в театре и что молодой Станиславский пытался с трудом приспособить к себе, комбинируя, перешивая и различными путями осваивая внутренне. В конце концов этого материала не так уж много, в каких бы неожиданных комбинациях и «адаптациях» его ни использовать. А новый появляется редко: ведь даже на образцовых сценах мало таких актеров, которые все время, от роли к роли, изобретали бы

что-то свежее, что можно было бы у них взять для собственной переработки. И какой смысл в этих постоянных переделках готового театрального материала? Стоит ли тратить так много сил, чтобы втискивать в перелицованное «платье» то свое, неповторимое, живое, что заявляет о себе ежедневно в душе молодого Станиславского и что ждет самовывяления.

Так начинается у Станиславского короткий, но острый кризис в середине 80-х годов, первый кризис в его творческой жизни, сопровождаемый горькими разочарованиями, неудовлетворенностью самим собой.

Однако настает день, когда туман, застилающий дорогу перед молодым, ищущим художником, внезапно рассеивается и в тупике обнаруживается выход в необъятное, как море, неисследованное пространство. Оказывается, есть другой — не театральный, более широкий и верный путь, ведущий актера к созданию яркой характерной оболочки роли. Надо брать материал для этой оболочки из самой жизни, из окружающей актера сегодняшней действительности, от людей, которые живут рядом с тобой, которых ты хорошо знаешь, а может быть, даже от тех, кого ты встретил сегодня случайно на улице, в общественных местах, и чей облик тебя поразил какой-то, может быть, только одной, но нигде еще не встреченной чертой, только одним, но неповторимым характерным выражением.

Этот материал не надо выдумывать, искать, заимствовать у кого-то. Он лежит здесь, рядом, под рукой. И ему нет предела, он так же неисчерпаем, как неисчерпаема сама жизнь в ее движении, в быстрой смене событий, во множестве человеческих типов, характеров, индивидуальных судеб, в пестроты лиц, обличей, костюмов.

Станиславский приходит к открытию истины, теоретически как будто известной до него и тем не менее всегда каждым художником открываемой заново в ее сегодняшней конкретности, во всей ее первородной чистоте и далеко идущих следствиях. Когда-то Щепкин, тоже долго странствовавший по закоулкам запыленных театральных кладовых, облек эту истину в классическую формулу: для своих сценических образов актер должен брать образцы из жизни. Станиславский приходит к этой щепкинской формуле самостоятельно, как это всегда бывает у настоящего художника. Он добывает ее сам в результате упорных поисков того, что он называл характерностью образа. И только потом с удивлением и радостью узнает, что у него были на этом пути великие предшественники, сделавшие для себя то же открытие по отношению к своему времени, к материалу современной им живой действительности.

Так, в поисках внешней характерности, которая помогла бы ему спастись от бесцеремонного взгляда публики, Станиславский находит живой источник, откуда он может без конца черпать материал для создания внешней оболочки своих ролей.

Трудно сказать точно, когда именно и на какой роли Станиславский делает для себя это открытие, сыгравшее такую важную роль в формировании его как художника, осветившее перед ним его будущий путь. Во всяком случае, когда Станиславский начинает выступать на сцене Общества искусства и литературы, эту истину он уже хорошо знает. Об этом говорит его дневник той поры, особенно целая серия его записей, сделанных весной 1889 го-

да в конце первого сезона Общества. Для того чтобы выйти на дорогу большого правдивого искусства, «надо знать, что такое правда и что такое жизнь», — записывает он в своем дневнике и добавляет: «Вот она моя задача, узнать сначала и то и другое».

Но если бы и не было этих записей, по одним его ролям той поры можно было понять, что в его творческих исканиях совершился крутой перелом. Уже в первый сезон Общества большинство ролей Станиславского не имеет ничего общего с тем, что он называет запыленными театральными «архивами» даже по своему внешнему облику.

Еще в Бароне из пушкинского «Скупого рыцаря» — в этой первой роли, сыгранной Станиславским на открытии Общества, — свежие краски реальной жизни недостаточно видны. В самой роли средневекового рыцаря — в его costume, в гриме, в манере держаться — есть много неизбежно-традиционного в театральном отношении, что трудно преодолеть даже самому опытному и искусному артисту. Но в последующих актерских работах Станиславского вторжение жизни в процесс создания характерного облика роли сказывается со все возрастающей силой. Его Ананий Яковлев из «Горькой судьбины», Обновленский из федотовского «Рубля», Имшин в «Самоуправцах» — эти роли, сыгранные Станиславским в первый же год его деятельности в Обществе искусства и литературы, — сотканы из точных характерных деталей, подсмотренных актером в самой действительности, отобранных им в соответствии с его замыслом и органически введенных в образ.

Счастливым случай дает нам возможность наглядно продемонстрировать различие в подходе Станиславского к созданию характерной внешности персонажа в ранний и в более поздний период его актерской работы. Сохранились две фотокарточки Станиславского в роли Лаверже из водевиля «Любовное зелье», сделанные в разные годы.

На первой фотографии, относящейся к 1882 году, когда Лаверже впервые появился в репертуаре Станиславского, все в его облике говорит о театре. На этой фотографии Лаверже по своему внешнему явну изображен в театральных традициях водевильного щеголя. Удлиненное лицо с тщательно расчесанными волосами на пробор, с острыми усами и бородкой «à la Henri IV», надменная улыбка, светлый фрак с кружевными манжетами, с подчеркнута большими отворотами, с длинными фалдами, заканчивающимися каким-то подобием бантов; изысканная поза, вычурная манера держать руки с отставленным мизинцем; ноги в шелковых чулках и в туфлях с помпонами, поставленные в первую танцевальную позицию, — эти детали внешнего облика Лаверже тщательно подобраны Станиславским в соответствии с его замыслом, и в то же время они явно выдают свое театральное происхождение. И этот костюм, эти усы, бородку и самую позу мы как будто уже видели где-то у другого актера, на другой фотографии. На карточке перед нами — скорее традиционный театральный фат, чем тот простоватый деревенский цирюльник, который действует в водевиле. На портрете обращает внимание и чрезмерное обилие характерных пластических деталей, свойственное молодому Станиславскому: как будто ему всего было мало, что бы не оставить зрителю и щелочки, через которую он мог бы подсмотреть хотя бы кусочек внутреннего мира актера.

Другая фотография Станиславского — Лаверже снята через десять лет — в 1892 году, уже после многих его больших ролей, которые создали ему в театральных кругах репутацию «одного из высоких представителей художественного реализма на сцене», — как говорилось в газетной статье того времени.

Разительная перемена произошла за этот срок во внешнем облике Лаверже. В нем исчезло все, что говорило об его традиционно-театральном происхождении. На фотографии представлен не актер в роли Лаверже, а сам Лаверже своей собственной персоной, принявший победоносную позу перед объективом деревенского фотографа в минуту своего недолгого, эфемерного торжества. Как идет к характеру Лаверже этот его широкий берет, с какой-то наивной лихостью сдвинутый набок. И целая новелла заключена в его жесте, каким он старается как можно шире распахнуть свой пиджак-куртку, чтобы на карточке во всем великолепии вышел бы его новый жилет, сшитый местным портным, очевидно, приятелем Лаверже, соорудившим это чудовищное произведение портняжного искусства из любви к нему, на восхищение сельских красавиц и на посрамление других молодых повес.

А это замечательное лицо Лаверже — Станиславского, с его небольшими, но лихо закрученными усами, с белозубой, счастливой улыбкой, с его смеющимися глазами, из которых словно брызжет названная радость Лаверже от сознания своей собственной неотразимости, своей удачливости в жизни. И по этому его чрезмерному восторгу от своего великолепия мы уже понимаем, что торжество Лаверже, запечатленное деревенским фотографом, будет, очевидно, недолгим. Впрочем, такой Лаверже не станет унывать и не будет злиться ни на судьбу, ни на своего удачливого соперника. Ведь кроме уверенности в своей неотразимости Лаверже Станиславского, судя по выражению лица и особенно по его смеющимся глазам, очень добр и покладист. Доброжелательство и простодушие разлиты в его лице и во всей его фигуре, от кончика берета до носков его туфель.

Удивительно, как умел Станиславский уже в ту пору одной только позой на мертвой фотографии не только передать характер своего персонажа, но и рассказать какую-то часть его несложной биографии.

Такого Лаверже мы не видели на карточках других актеров. Мы встречали его в жизни, часто смеялись над его фанфаронством и зазнайством и в то же время относились к нему с симпатией и, может быть, даже любили за его незлобивость и простодушие.

Умение создавать из жизненных наблюдений характерную внешность своих персонажей достигает высокой степени мастерства в первые годы работы Станиславского в Обществе. При этом первоначальная цель постоянной заботы Станиславского о внешней характерности образа не исчезает. По-прежнему он остается заинтересованным в том, чтобы закрыть себя от постороннего взгляда под характерной оболочкой роли. И это стремление останется у него на всю жизнь. Но одновременно поиски характерности приобретают для Станиславского более глубокое и более самостоятельное значение. Начавшись с простейших задач, жизненные наблюдения очень быстро подводят Станиславского к более сложным проблемам творчества. Перед

ним открывается обширная, мало исследованная область социальной психологии, возникает мир социальных отношений, таящийся за личными судьбами и индивидуальными характерами людей. Образы Станиславского приобретают характер сложных социально-психологических портретов. Они вырастают в масштабах и наполняются яркими красками жизни.

Об этом с удивлением пишут критики, на глазах у которых вчерашний любитель неожиданно превращается в «выдающегося артиста», в актера «громадного и разнообразного таланта», который «мог бы занять видное место даже на сцене Малого театра», притом актера такой своеобразной индивидуальности, что подобного ему исполнителя нельзя найти «даже среди профессиональных актеров».

И чем дальше разворачивается деятельность Станиславского на подмостках Общества, тем больше поражает критику разнообразие типов, характеров, создаваемых Станиславским почти с предельной точностью их внешней характеристики, с рельефной отчетливостью их сценического рисунка. От роли к роли рецензенты отмечают выдающееся мастерство, с каким молодой актер воссоздает типы, «живьем выхваченные из жизни».

При этом уже тогда критики видят в Станиславском самостоятельного художника, который дополняет авторский образ, вносит от себя в роль «множество тонких типических подробностей»; и эти «подробности» всегда повернуты у него новой, еще никем не уловленной стороной.

Станиславского часто в ту пору сравнивают с Самойловым и Шумским, — с этими признанными виртуозами в искусстве создавать яркие характерные образы. Его, начинающего актера, недавнего любителя, рецензенты ставят рядом с этими мастерами, а в отдельных случаях даже отдают ему предпочтение. Так было с ролью Дорси в «Губернере», которая считалась одной из коронных в репертуаре В. В. Самойлова, так было с ролью Имшина в «Самоуправцах», исполнение которой Станиславским критики расценивают намного выше трактовки этой же роли знаменитым И. В. Самариним.

Вообще, уже в те годы в глазах знатоков театра Станиславский выдерживает сравнение с самыми бесспорными театральными знаменитостями. Когда во время московских гастролей Стрепетовой Станиславский выступает с ней в «Горькой судьbine», играя роль Анания Яковлева, то все рецензенты единодушно отдают «пальму первенства» ему, а не прославленной трагической актрисе, к тому же выступавшей в своей коронной роли. Когда в нижегородской поездке 1894 года Станиславский играет вместе с Ермоловой в «Бесприданнице», то его исполнение роли Паратова критик в обстоятельной рецензии считает безупречным, в то время как в ермоловской Ларисе он принимает без оговорок только сцену последнего акта. Правда, Лариса не была удачной ролью Ермоловой, но все же это была Ермолова, в ту пору находившаяся в расцвете своего гения.

«Мы не знаем роли, в которой г. Станиславский не был бы на высоте строгих художественных требований», — пишет московский журнал «Артист» за несколько лет до рождения Московского Художественного театра.

Так вторжение реальной действительности в творческую лабораторию молодого Станиславского пре-

вращает вчерашнего ученика, ищущего своего места в искусстве, в художника, создателя образов большой обобщающей силы.

Со страстной увлеченностью молодой Станиславский начинает изучать жизнь, жадно черпая из ее необъятных запасов «творческий материал», который тут же вводит в свои роли или прячет в «кладовые» своей артистической памяти. «Подлинный артист увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти, с жадностью захлебывается тем, что видит, старается запечатлеть получаемое им извне, не как статистик, а как художник. За этими словами позднего Станиславского, обращенными к его ученикам, перед нами возникает он сам в молодости, взволнованный зрелищем жизни, открывшейся для него как источник творчества. И люди, люди прежде всего — вот кто нужен артисту, — восклицает он, — и не только в их бытовом облике, в повадках, в их внешнем поведении. Нужно найти ключ к их внутреннему миру, исследовать его, и сделать это не с бесстрашием анатома, а «в тех эмоциях, которые мы получаем от личного непосредственного общения» с людьми, — «из души в душу».

Это умение видеть жизнь и проникать глубоко за ее поверхность пристальным взглядом художника Станиславский применял не только в актерской работе. С поразительной широтой и блеском оно сказалось в его режиссерских композициях. Памятниками этого высокого мастерства остались его знаменитые режиссерские партитуры. Целые миры — исчезнувшие и еще существующие, — заключены в этих подробных режиссерских «комментариях» Станиславского, зачастую вырастающих в самостоятельные литературные произведения. Как Кювье восстанавливал скелет исчезнувших животных по двум-трем найденным костям, так Станиславский умел по нескольким характерным деталям воссоздавать целую картину жизни, иногда как будто далекой и мало знакомой для него. Его наблюдательность была феноменальной. Всеволод Иванов рассказывает, что во время репетиций «Бронепоезда» Станиславский делал такие точные замечания по быту партизан времен гражданской войны, что иногда казалось, будто он сам был свидетелем событий, рассказанных в пьесе.

4

Душевные и физические муки, сопровождавшие трудное рождение творческой индивидуальности Станиславского, заставили его начать исследование своей человеческой природы, помогли ему разбудить свой внутренний мир, привести его в движение, сделать его материалом и постоянным источником для своего творчества.

А стремление Станиславского укрыться от чересчур пристальных взглядов публики за характерной оболочкой роли привело его к изучению окружающей действительности, помогло ему открыть саму жизнь, реальную, сегодняшнюю, всегда меняющуюся жизнь как другой постоянный источник для творчества артиста-художника.

И тот и другой «источники» для Станиславского не существуют отдельно. Они внутренне связаны между собой: ведь человеческая природа актера является частью той же живой действительности. И открывает их Станиславский для себя почти од-

новременно, в те же ранние годы своей работы в Обществе искусства и литературы. Первые его размышления об этих «источниках» появляются в дневнике, который он ведет в 1888—1892 годах. Много позднее эти размышления Станиславского примут систематическую форму и составят основные положения его системы.

Станиславский подробно останавливается на внутренней взаимосвязи, существующей между этими двумя «источниками», которые питают его творчество.

Для него самые верные, самые точные наблюдения над жизнью при создании сценического образа, остаются мертвыми без участия человеческих чувств и переживаний самого актера. Артист-художник, по Станиславскому, должен пропустить материал своих жизненных наблюдений через себя, провести отбор и оценку его в соответствии со своей душевной природой, как бы просвечивая его своим мироощущением человека и художника. Внешний мир только тогда станет подлинно живым источником творчества, когда он будет пережит актером, как факт своей собственной духовной биографии.

Художнику нужно принять революцию изнутри, «недо пережить ее в душе» — только тогда может родиться подлинно новое большое искусство, — говорил Станиславский много позже, в годы революции, выражая основную направленность своего искусства и искусства своих единомышленников по МХАТ.

Но и внутренний мир актера для Станиславского не существует отдельно, сам по себе. Собственные чувства и мысли актер должен проводить через наблюдения над жизнью, над людьми, проверяя ими достоверность своего душевного мира, его объективную ценность. И в процессе этой «проверки» художник освобождает свои создания от таких второстепенных и третьестепенных черт его характера, которые имеют случайное происхождение.

Это учение о двух «источниках» актерского творчества в их нераздельной слитности, найденных Станиславским в процессе его артистических поисков, лежит в основе его системы.

Именно это учение проводит непреходимую черту между «искусством переживания» и «искусством представления».

Классическая теория «искусства представления», изложенная Кокленом, не признает в качестве источников актерского творчества ни реальной действительности, ни внутреннего, душевного мира актера, с его подлинными человеческими переживаниями.

Для актера «искусства представления» эти источники способны только засорить художественное произведение и лишить его эстетической ценности. Актер этого направления не использует непосредственно в своем творчестве материал собственных жизненных наблюдений, дополняющих материал драматурга. Он имеет дело только с драматическим произведением, в котором жизнь уже дана в отжатом, препарированном виде.

Для последователей «искусства представления» недопустимо в их творческом обиходе и подлинное человеческое (не актерское, подчеркивает Станиславский) переживание, как не сценичное и антихудожественное. Конечно, их творчеству тоже присуща эмоциональность, но это — актерская эмоцио-

нальность, возникающая от увлеченности исполнителя своей игрой и вызывающая не самое чувство, а его «подобие», не подлинное переживание, а его имитацию.

С наибольшей отчетливостью эти особенности искусства представления выражены в крайних пластических вариантах этого искусства, в таких актерских «школах», как:

— эксцентрическая, имевшая широкое распространение в агитационно-плакатный период советского театра и связанная с именем Мейерхольда;

— иронико-игровая школа, ведущая свою родословную от вахтанговской «Принцессы Турандот», а еще точнее — от мейерхольдовских дореволюционных реминисценций итальянской комедии масок;

— ритмико-пластическая школа, связанная с Камерным театром и с его руководителем Таировым.

Далеко не всегда и не во всем эти актерские «школы» были формалистическими. Так, например, эксцентрическая школа в 20-е годы была построена Мейерхольдом на открытом признании политической роли советского театра и отводила актеру место «трибуна-агитатора» на сцене. И в этом она в свое время выполняла в советском театре исторически положительную роль.

Но все эти школы в основных творческих принципах противостояли учению Станиславского и его системе. Последователи этих «школ» не признавали в качестве источников творчества актера ни мир его человеческих чувств и переживаний, ни материал живой действительности, взятой в ее непосредственных реальных, динамических проявлениях и формах, а не в заранее обработанном, стилизованном виде. Поэтому всякие попытки последнего времени сблизить с учением Станиславского эти школы, и в частности эксцентрическую школу актерской игры, — совершенно несостоятельны. Мейерхольдовская биомеханика 20-х годов не имеет ничего общего с «физическими действиями» Станиславского — ни по существу, ни по назначению.

На своем отношении к двум «источникам», питавшим творчество Станиславского-актера, испытываются и другие направления, существовавшие и существующие в современном искусстве актера.

Есть такие актеры из учеников Станиславского, которые как будто признают его систему, но берут от своего учителя только часть его учения, только одну половину его магической формулы о двух источниках, дающих жизнь сценическим творениям артиста-художника.

Одни из них создают сценические образы только на основе жизненных, бытовых наблюдений, оставляя нетронутым свой внутренний мир. В жизни у них есть свои чувства, мысли, страсти, свой духовный опыт. Но все это они оставляют в преддверии сцены, в своей артистической уборной, вместе со своим бытовым платьем, прежде чем сесть за гримировальный столик. Они считают этот материал только их личным достоянием, не имеющим отношения к театральному искусству. Театру они отдают лишь свое умение с большей или меньшей точностью воспроизводить действительность в ее чисто внешних формах и проявлениях.

В этих случаях материал жизненных наблюдений остается «непережитым» актером, не освоившим изнутри и используется им как внешний бытовой

«наряд», за которым скрывается холодное незаинтересованное лицедейство. Чтобы не допустить небезбедных на этом пути повторений, быстро превращающихся в бытовые трафареты, актер должен виртуозно владеть изобразительным мастерством, которое позволило бы ему без усталости шить все новые и новые бытовые «костюмы» для своих разнообразных ролей, как это делал в свое время Самойлов, с его феноменальной техникой театральной трансформации. Но виртуозы самойловского класса насчитываются единицами в истории сцены. А в менее совершенных формах подобное изобразительное лицедейство очень быстро приводит творческую природу актера к омертвлению, делает ее бесплодной.

Но были и другие актеры, следовавшие за Станиславским только в той части его творческого опыта и его системы, которая была обращена к внутреннему миру артиста-художника. Они выключали окружающую их реальную жизнь из сферы своего творческого внимания и превращали свою собственную человеческую природу в единственный источник творчества.

Такие актеры пристально всматриваются, словно в бездонный колодезь, в свою душу, ловя ее малейшие движения, едва заметные всплески и отсветы. Их личные чувства и переживания, как будто взятые под гигантскую лупу, вырастают до ненормальных размеров, заслоняют внешний мир и порождают нереальные образы. Их творчество становится произвольным, теряя опору во вне, а вместе с ней и свою объективную ценность. По потчевскому выражению:

«В душе своей, как в бездне, погружен,

И нет извне опоры ни предела».

Так возникает сложное, проникнутое пессимистическими настроениями искусство экспрессионизма, в котором внешний мир предстает как миражное отражение душевных странствий художника. В финальной стадии это искусство обычно вырождается в формотворчество или приводит художника к творческой немоте.

Классический пример этому в актерском искусстве дает Первая студия Художественного театра (впоследствии МХАТ II), в свое время созданная Станиславским, совместно с Сулержицким специально для занятий по системе. По замыслу Станиславского, студия должна была стать своего рода лабораторией для проверки главных положений системы.

Но так случилось, что актеры студии восприняли от своего учителя только ту сторону его системы, которая была связана с разработкой внутреннего мира художника. Их собственная душевная жизнь стала для них единственной основой при создании сценического образа. Они стремились черпать материал для ролей только из своей души, избегая всякой посторонней примеси, всякой литературы, которая могла быть привнесена в образ от объективно познанной действительности.

На первых порах такое предельное самоуглубление и душевная самоотдача актеров студии дали поразительные результаты. Кто присутствовал на ранних спектаклях Первой студии в маленьком помещении на бывшей Скобелевской площади, тот помнит ощущение психологического чуда, совершавшегося на глазах у публики, когда казалось, что у исполнителей театральных ролей каким-то волшебным образом открылись их живые человеческие ду-

ши и горячий поток подлинных чувств и переживаний в его физической ощутимости хлынул в зрительный зал.

Но уже на этих первых спектаклях студии в голосах молодых исполнителей явственно послышались ноты душевной истерии и кликушества. Для тонкого слуха Станиславского они звучали настолько сильно, что он долго не разрешал выпустить на публику вахтанговскую постановку «Праздник мира». В чрезмерной душевной экзальтации студийцев ему почудилось нездоровое сектантско-кликушеское начало, грозившее разрушить искусство в его жизненно-познавательном назначении.

И он был прав. Многим талантливым актерам Первой студии пришлось потом с большими потерями, сложными, противоречивыми путями преодолеть в своем искусстве последствия этого своеобразного кликушества. Был период в жизни этих актеров, когда, спасаясь от грозившей им творческой катастрофы, они закрывали наглухо свой душевный мир и на длительное время уходили в искусство пластического гротеска и эксцентрики.

Особенно сложным оказался в этом отношении путь Михаила Чехова — наиболее одаренного актера Первой студии, поднимавшегося впоследствии в отдельных ролях до вершин гениальности, как это было в его Эрике, Хлестакове и Муромском. В раннюю пору он являлся самым последовательным сторонником классической программы студии. Самоизоляция от жизни, отказ от познания окружающей действительности, стремление ограничить творческий материал своим душевным миром, очень быстро привели Михаила Чехова к потере душевного равновесия и вызвали тяжелое психическое заболевание.

Как рассказывал сам Чехов, малейшее соприкосновение с внешним миром, вплоть до простого выхода на улицу, приводило его в состояние, близкое к безумию. Внешний мир обрушивался на него как враждебная стихия — хаосом неорганизованных звуков, вещей, лиц. Им постоянно владело чувство страха, ощущение своей незащитности перед какой-то опасностью, подстерегающей его на каждом шагу. При таком состоянии актера всякая возможность творчества исчезала. Чехову пришлось на год оставить театр. И только пересмотрев свою творческую систему, сбросив с себя монашескую схиму, вернувшись в мир живой действительности, он снова обрел дар художника. О том, как это произошло, что случилось с Чеховым и с его искусством в дальнейшем, как он в более поздние годы отрекся от своего учителя, а потом снова вернулся к нему, — все это составляет тему самостоятельную, выходящую далеко за пределы данного очерка, хотя она и связана непосредственно со Станиславским и с судьбой его системы.

Такое искусство актера, построенное на переживании, но на переживании только своих личных чувств, на культе своего замкнутого душевного мира, было чуждо Станиславскому. Всякое сектантство, душевная замкнутость были враждебны этому могучему, духовно здоровому художнику. Даже в самой своей «автобиографической» роли — в Штокмане, в которого он вселился всей своей человеческой природой без остатка, — даже в этой роли он широко использовал общественный и духовный опыт многих своих современников, вобрав его в себя, пережив его как собственный жизненный опыт.

У Станиславского его душевный мир участвовал в создании сценического образа всегда в органической связи с окружающей действительностью. Его человеческие чувства и мысли всегда действовали в тесной слитности с его впечатлениями от внешнего мира, с его наблюдениями над жизнью, над другими людьми и проходили через них своеобразную проверку.

Только из соединения этих двух «источников» возникает органическое слияние актера с ролью и то, что впоследствии Станиславский назовет «внутренней характерностью» образа, — эта высшая форма перевоплощения, о какой только может мечтать актер. Эта «внутренняя характерность» иногда приходит к актеру благодаря случайности, может быть, всего один раз в жизни. Но она может возникать и по «заказу» актера, по его сознательной воле как результат его совершенной психотехники.

В своей книге «Работа актера над собой» Станиславский подробно опишет, как добывается эта «внутренняя характерность» образа. Шаг за шагом он расскажет, как из совпадения точно найденных внешних характерных черт роли с какими-то дремлющими свойствами человеческой природы актера в нем органически рождается неизвестное ему до этих пор человеческое существо, как будто ничем на него не похожее и в то же время странно ему близкое.

Впервые Станиславский это испытал во время работы над ролью маклера Обновленского в комедии А. Ф. Федотова «Рубль», сыгранной им в первый сезон Общества искусства и литературы в 1889 году, когда ему было двадцать шесть лет. По всей видимости, именно от этого случая он идет в позднейшем своем рассказе о внутренней характерности в той же книге «Работа актера над собой».

Это была второстепенная, эпизодическая роль темного дельца, владельца какой-то подозрительной комиссионной конторы. В спектакле благодаря игре Станиславского она заняла центральное место. Критика считала исполнение Станиславским этой роли «выдающимся» по необычайной жизненности и психологической остроте созданного им типа.

Роль у Станиславского не ладилась вплоть до генеральной репетиции, когда во время гримировки театральным парикмахер случайно приклеил ему криво правый ус. Эта случайная ошибка парикмахера дала лицу Обновленского своеобразное выражение, поразившее Станиславского своей необычностью и психологической правдой, затронувшей какой-то скрытый уголок его душевной природы. В дополнение к этому штриху Станиславский сам поднял правую бровь выше другой, и на него из зеркала выглянула чужая и в то же время странно знакомая истасканная «морда» проходимца. Само собой, неожиданно для актера у него возник «горловой отвратительный голос», появились развязно-цепкие манеры, и из душевных тайников художника выполз на свет рампы законченный «живой подлец». Актеру оставалось только «совершенно просто произносить слова роли», — как рассказывает Станиславский об этом случае в своей артистической жизни. За него действовало само родившееся существо в «коже» Обновленского, в соответствии с логикой его человеческого характера.

В Обновленском внутренняя характерность роли сложилась случайно, хотя и была, конечно, подго-

товлена предыдущей работой Станиславского над ролью. Но придет время, когда Станиславский научится по своему приказу вызывать из тайников своей человеческой природы различные существа, необходимые ему для той или иной роли, выращивать их до нужных размеров, а затем загонять их обратно, откуда они пришли. Это последнее обстоятельство имеет немаловажное значение для художника, если вспомнить самонадеянного ученика чародея из гетевской сказки, который, зная только часть заклинания своего учителя, вызвал к действию могучие силы природы, но не сумел овладеть ими. Что-то похожее на этого персонажа гетевской сказки было у того же Михаила Чехова в раннюю его пору. Подобно ученику чародея, он тоже взял от своего учителя только одну половину его магической формулы о животворящих источниках творчества и с помощью ее неосмотрительно вызвал духа, который вырвался из-под его власти, завладел его душевной природой и едва не погубил его дар художника.

Со Станиславским этого не случилось. Он был хозяином своей человеческой природы и умел не только освобождать ее скрытые силы, но и управлять ими, ставить их на службу большим целям своего искусства.

5

В репертуаре Станиславского совершенно не поддаются расшифровке роли, сыгранные им в первое десятилетие его любительских скитаний, до Общества искусства и литературы, то есть до 1888 года. Сейчас невозможно определить, что именно отдавал этим ролям Станиславский от самого себя, от своей собственной человеческой природы.

Критические отзывы об игре Станиславского просто отсутствуют за этот период.

Сам Станиславский в дневниках того времени, а потом в своей автобиографии не говорит о том, чем именно была близка ему та или иная роль, сыгранная в ранние годы. Он не раскрывает своих секретов, даже когда касается таких любимых ролей этого периода, как студент Мегио в «Тайне женщины» или Лаверже в водевиле «Любовное зелье».

Такое умолчание не было случайным у Станиславского. Когда Станиславский хотел, он умел подвергать беспощадному анализу и хирургическому вскрытию свой творческий путь в самых его мельчайших изгибах. Нужно думать, что это умолчание вызывалось тем же его нежеланием слишком открывать свой внутренний мир перед посторонними — на этот раз не зрителями, а читателями его книги.

Ведь даже касаясь своей работы зрелых лет, Станиславский крайне редко говорит о тех внутренних душевных ходах, через которые он проводил театральную роль, превращая ее в живое, чем-то близкое ему существо.

Даже о своем Астрове, восхищавшем людей различной художественной подготовки — от безвестной провинциальной корреспондентки Станиславского до таких искушенных знатоков театра, как Макс Рейнгардт и Гордон Крэг, — об этой роли сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» говорит несколько малозначащих слов и делает это между прочим, в общем рассказе о чеховских спек-

таклях. Еще суровее он поступил со своим знаменитым полковником Вершининым из «Трех сестер», почему-то причислив его к своим актерским неудачам.

О «тайном — тайнах» своего слияния с ролью, своего превращения в другое существо Станиславский не любил говорить. Исключение Станиславский делает только для Ростанева из «Села Степанчиково» и для Штокмана в одноименной драме Ибсена. Здесь он раскрывает тайну создания этих ролей, когда прямо говорит, что он отдал им все-го себя целиком, в своих лучших, самых дорогих для него человеческих качествах. Эти роли были органически вплетены в самую душевную ткань артиста-художника. «Их так же трудно анализировать, как свою собственную душу», — писал впоследствии Станиславский. Но во всех других случаях он уклонялся от подобных признаний.

И все же у нас есть возможность разобратся даже в сложных внутренних секретах многих ролей, созданных Станиславским после 1888 года, то есть после организации Общества искусства и литературы. Здесь приходит нам на помощь критика, которая с первых же спектаклей Общества начинает внимательно следить за выступлениями молодого Станиславского.

В мхатовские годы отзывы на роли Станиславского становятся особенно многочисленными. К московским критикам присоединяется петербургская и провинциальная пресса, а затем печать больших городов западной Европы и Америки. По вниманию критиков к его актерским выступлениям Станиславский занимает первое место среди современных ему русских актеров, не исключая Комиссаржевской и Орленева — этих признанных кумиров тогдашней публики. Такие роли Станиславского, как Агоста, Штокман, Брут, породили обширную полемическую литературу, крайне интересную не только для характеристики самого Станиславского, но и для понимания глубоких сдвигов в общественном сознании, которые совершались в знаменательные годы конца XIX и начала XX века. Таких исчерпывающих в своей ясности документов по общественной психологии того времени, какие оставила в театральной критике дискуссия вокруг этих ролей Станиславского, — не знает даже литературная критика тех лет. Особенно богата литература об его Штокмане, который наряду с Астровым является ключевой ролью в обширной галерее его образов. По утверждению одного из журналистов того времени, о Штокмане Станиславского было написано во много раз больше статей, чем о самой пьесе Ибсена во всей мировой печати.

Актеры болезненно относятся к критике. И это понятно. Публичность самого творческого процесса, составляющая неприменную особенность актерской профессии, ее основной признак, создает особую остроту во взаимоотношениях артиста с газетным или журнальным листом, на котором появляется рецензия об его игре. Нужно иметь большое мужество, чтобы сегодня вечером выходить того же дня подверглась разносу в печати. Актер не может спрятаться от этого «разноса» в свой рабочий кабинет или студию, как это делает литератор, композитор или художник, «отсиживаясь» до следующего своего произведения. Ему надо принять бой в открытую. И это — самое трудное для актера, если только он — не самонадеянный циничный ре-

месленник, а настоящий художник, который в своем постоянном стремлении к совершенству слишком часто бывает подвержен сомнениям в самом себе и особенно в своих созданиях. Станиславский принадлежал к числу таких сомневающихся в себе и легко ранимых художников. У него были болезненные раны, полученные им от критики,—справедливые или несправедливые—сейчас трудно установить во всех случаях с необходимой достоверностью.

По-видимому, со своим Брутом из шекспировского «Юлия Цезаря»—с этим печальным Брутом, похожим на Гамлета в его русском варианте, как писал один из тогдашних рецензентов,—прав был Станиславский и неправы были те критики, которые считали такую трактовку Станиславского в этой роли не соответствующей обычному представлению о так называемом «герое», да еще облаченном в тогу римского претора времен великого Цезаря. К сожалению, эти критики были наиболее авторитетными в театральной прессе того времени: обычно их мнение приобретало характер окончательного приговора. Тем не менее, эта точка зрения неизбежно была бы впоследствии пересмотрена самими ее сторонниками,—как это случилось раньше со Штокманом,—если бы весь спектакль «Юлия Цезаря» через год не исчез бы навсегда со мхатовской сцены. С ним вместе исчезла и самая возможность критического пересмотра этой роли Станиславского в ту пору.

Однако сегодня у историка театра есть все данные для такого пересмотра. К счастью, Брут Станиславского встретил при своем появлении на сцену не только ярых противников, но и преданных защитников. Спор о Бруте был острым и горячим. А там, где есть спор,—исследователю всегда падает наиболее яркий и значительный материал. Литература по этой роли Станиславского лишь немногим уступает «штокмановской» в размерах, а в принципиальной и описательной части стоит с ней наравне.

Сложнее обстоит дело с некоторыми другими «непризнанными» ролями Станиславского, по которым остались крайне немногочисленные и за немногим исключением одноплановые рецензии и отзывы.

Нужно помнить, что искусство Станиславского было новаторским не только в режиссуре, как это общеизвестно сегодня, но и в актерском творчестве, что гораздо менее учитывается историками театра. Оно часто вступало в противоречие со сложившимися представлениями современников не только по той или иной роли, имеющей свои традиции исполнения, а часто даже по самому типу актерского творчества, который резко меняется, начиная со Станиславского, Комиссаржевской, а затем плеяды мхатовских артистов. Создания Станиславского часто опережали время, выходили за границы того уровня художественной подготовленности, на котором стояли в ту пору даже самые высокие специалисты театрального дела.

Нередко Станиславский встречал в своем творчестве непонимание даже внутри кровно ему близкого Художественного театра. Достаточно сказать, что после генеральной репетиции «Доктора Штокмана», в котором Станиславский создал гениальную всемирно-признанную роль, группа мхатовских деятелей, как рассказывает Леонидов, письменно

просила его отказаться от этой роли, чтобы избежать от позора самого себя и театр.

Трудно без чувства горечи читать сейчас поздние признания Н. Е. Эфроса, добросовестного и талантливого биографа Станиславского, в которых он выражает желание вернуть назад другую роль Станиславского—его Михаила Крамера, чтобы пересмотреть единодушный отрицательный приговор, вынесенный в свое время критикой этой роли. Почти через двадцать лет после премьеры «Михаила Крамера» Н. Е. Эфрос признает, что, по всей вероятности, критика тех лет, в том числе он сам, не была подготовлена к верному пониманию трагического Крамера Станиславского, с его мертвым лицом и глазами, «мечущими черные огни».

Только ли критика виновата была в такой недооценке Крамера—Станиславского? Не знаю. Театр—не литература, не живопись и не музыка. Он весь—в сегодня и не допускает отсрочек в оценке своих произведений. Театральная роль, не нашедшая отзвука в зрительном зале, остается неполноценным произведением, как бы гениально она ни была задумана и сыграна. Может быть, в необычной судьбе Крамера что-то зависело и от самого художника. Ведь сумел же Штокман—Станиславский пробить стену недоверия, предубеждения, художественной косности, зависти и, вопреки мнению многих авторитетных критиков, стать тут же на месте явлением поистине историческим. А может быть, судьбу Крамера—Станиславского определило чересчур близкое его соседство со Штокманом? Станиславский выступил в этой роли через год после Штокмана, в самый разгар его поразительных триумфов. Штокман мог заслонить собой образ яркий, сложный, но не имевший такого общественного значения.

И все же в истории с Крамером есть что-то беспокоящее своей несправедливостью.

Приблизительно то же самое случилось с Левборгом Станиславского, когда через несколько лет после премьеры «Гедды Габлер» часть критиков пыталась по воспоминаниям о спектакле, уже сошедшем с репертуара, взять обратно свою отрицательную оценку этой роли. Как ни ценна эта попытка, критикам все же по тем или иным причинам не удалось реабилитировать вдохновенного «пламенного и бурного» Левборга—Станиславского. По отношению к ускользающим актерским созданиям задача последующей реабилитации, очевидно, почти невыполнима.

И в то же время критические отзывы об игре актера—это единственное, что сохраняет его искусство для будущего, что вводит его в историю театра как художника, отразившего в сценических образах свое время. Причем здесь важны не только положительные характеристики и оценки. Ничто с такой яркостью не раскрывает художественную силу и глубокий исторический смысл Штокмана—Станиславского, как резко отрицательные отзывы об этой роли в статье Ив. Иванова «Горе героям» и в ряде статей А. Кугеля—критика-старовера, вообще настроенного враждебно к новаторской деятельности Станиславского.

Русская критика была щедрой к Станиславскому и в нападках на него и в признательности к нему за то большое, что он принес с собой в духовную жизнь современников. Она сделала почти все возможное, чтобы сохранить для будущего хотя бы главные роли его артистической зрелости, в которых наиболее полно отразился он сам со своими

жизненными и художественными странствиями и его сложное, богатое событиями время.

Критические отзывы, взятые на протяжении всей артистической деятельности Станиславского, при внимательном рассмотрении обнаруживают перед нами повторяемость отдельных черт характера и определенных психологических «лейтмотивов», возникающих от роли к роли.

Благодаря этому в ряде сложных случаев становятся ясными не только смысл и характер той или иной роли Станиславского. Мы начинаем понимать, какими сторонами своей человеческой личности Станиславский участвовал в создании сценического образа и прирастал к нему в органическом единстве.

В счастливых случаях, просматривая критические отзывы на некоторые роли Станиславского, мы становимся чуть ли не свидетелями того, как он «влезает» в «кожу» изображаемого персонажа, «переселяется» на время в чуждую ему характерную оболочку роли, оставаясь самим собой и из материала своего внутреннего мира создавая «душу» роли.

В таких случаях как будто на наших глазах театральные персонажи становятся живыми, реальными существами, «трепещущими, сияющими всеми красками подлинной человеческой жизни», — как любил говорить Станиславский о ролях, в создании которых актер использует свой душевный мир, свою человеческую природу.

6

Долгое время, вплоть до Художественного театра, критики в своем большинстве видели в Станиславском преимущественно комедийного актера. Они отдавали должное таким его драматическим ролям, как Ананий Яковлев из «Горькой судьбины», Паратов в «Беспреданнице» и особенно Имшин в «Самоуправцах». Но обычно среди похвал проскальзывали утверждения, что Станиславскому, при общем ударе и самостоятельном замысле этих ролей, не удаются в них наиболее сильные по драматизму моменты.

В ту пору у Станиславского уже проявились расхождения со многими его современниками в понимании драматического и героического начала в искусстве современного актера и в театре в целом. Эти расхождения захватили долгие годы и позднее выльются в острую дискуссию, разгоревшуюся вокруг Штокмана и Брута Станиславского.

Правда, и в ранние годы встречались прозорливые критики, видевшие в молодом Станиславском прежде всего драматического актера и предрекавшие ему блестящую будущность именно в этой области. Но таких критиков было немного. Большинство в ту пору занималось комедийными ролями Станиславского, но занималось внимательно, с интересом. Поэтому от раннего периода актерской деятельности Станиславского в наибольшей «сохранности» дошли до нас его роли в комедии.

Первой такой ролью Станиславского, сохраненной для потомства критикой того времени, был его Звездинцев из «Плодов просвещения» Л. Толстого, сыгранный им в 1891 году, когда ему было двадцать восемь лет.

Эта роль получила безоговорочное признание у современников. Рецензент одной из московских газет, восхищаясь игрой Станиславского, заявляет, что

«он создал тип, который не скоро забудется в Москве». Другой критик называет игру Станиславского в этой роли «высоким шедевром драматического искусства». К ним присоединяются и остальные рецензенты, характеризуя исполнение Станиславского как «образцовое», утверждая, что разбору его игры следовало бы посвятить «целую статью — так много тонких, характерных подробностей вложил он в роль Звездинцева». Кстати сказать, последний отзыв принадлежит Вл. Немировичу-Данченко, будущему соавтору Станиславского по МХАТ, а в то время еще выступавшему иногда в роли театрального рецензента.

Но критики не ограничиваются выражениями своего восхищения талантом молодого актера. Они приводят в статьях описания отдельных моментов роли и этим попутно дают нам в руки ключ к пониманию внутренней структуры образа Звездинцева, созданного Станиславским.

Эту роль Станиславский построил на контрасте между внешним обликом своего комедийного героя и тем, что можно назвать его душевным миром или своеобразным складом его человеческого характера.

Станиславский дал своему Звездинцеву представительную внешность стареющего барина-аристократа, тщательно разработав ее в самых мельчайших характерных подробностях. «На грим и костюм я обратил особое внимание», — писал Станиславский в дневнике, отмечая, что внешний вид в этой роли — «половина успеха».

Звездинцев появлялся на сцене высокий, стройный; несмотря на пожилой возраст он держался прямо, с головой, слегка откинутой назад. Станиславский дал ему в гриме красивое породистое лицо с большими выразительными глазами, с выхоленными белокурыми, с проседью, баками. Высокий, открытый лоб, казалось, говорил об уме и тонком интеллекте этого важного барина. Живописный очерк его головы завершался длинными и густыми седеющими волосами, красиво расчесанными на косой пробор. Грим Звездинцева, особенно в верхней части его лица, с умным лбом и характерной прической, чем-то напоминал Алексея Константиновича Толстого на известном портрете 60-х годов.

С такой же тщательностью был обдуман Станиславским костюм Звездинцева во всех его деталях — от элегантной визитки темно-серого цвета в сочетании со светло-серыми брюками в полосу, до черного галстука ленточкой на глухом и высоком крахмальном воротнике и тонкой цепочки от часов, еле заметной золотой змейкой сбегавшей на ослепительно-белый жилет. Критики понимали значение всех этих деталей в замысле Станиславского. Они внимательно отмечали даже «характерный покроем платья» Звездинцева, очевидно улавливая в нем оттенки той элегантности, которая не бросается в глаза и секрет которой знали светские люди типа Звездинцева с их выработанной культурой костюма. Рассказывая обо всем этом, рецензент московского журнала «Артист» предлагает читателю убедиться на подобных примерах, до какой точности доходила у Станиславского отделка роли в этом спектакле.

Респектабельность Звездинцева — Станиславского сказывалась и в его «особом говорке», — как замечает тот же рецензент, — в «мягком, чуть-чуть старческом тоне» речи, в изящно-ленивом жесте, с каким он брал от мужиков бумагу и складывал ее с «княжеской *punchalence*», — по выражению Стани-

славского. Она просвечивала в его движениях и безукоризненных манерах, вплоть до того, как он слушал собеседника, слегка пригнувшись вперед, как будто вслушиваясь в произносимые слова, или как он держал сигару, словно драгоценную вещь в своих холеных руках.

Все эти детали, и прежде всего грим Звездинцева, придавали особую значительность и представительность его образу.

И в эту импозантную внешность своего Звездинцева Станиславский вселил наивную до детскости душу. Все свои спиритические глупости Звездинцев говорил, по свидетельству критиков, — «детски убежденно», с какой-то «удивительно искренней наивностью», с «наивно-горячей верой в самое непреходимое идиотство». Рецензенты отмечают поразительную естественность, с какой появлялась на лице Звездинцева «добродушная наивность с примесью восторженности», когда он совершенно просто, как будто о самых обыкновенных вещах, рассказывал о «свинке, вдруг пробежавшей на сцене, и от мордочки которой сыпало», или о больной старушке, опрокинувшей каменную стену.

Уже из самого контраста между импозантной, «умной» внешностью Звездинцева и его детской наивностью рождался произвольный комизм образа, созданного Станиславским. Этот комизм усиливался во много раз от того, что в детскости Звездинцева не было ничего актерски-наигранного, искусственно сконструированного. Она шла от самого исполнителя роли. Станиславский передал ее Звездинцеву от своей собственной «человеческой природы».

Душевная наивность, простодушие — эти черты существовали в многосложном характере Станиславского наряду со многими другими, иногда резко противоположными чертами. Об этих свойствах его характера рассказывают почти все, кто встречался с ним в разные периоды его жизни. Но особенно сильно они проявлялись у него в молодые годы. Сестра Комиссаржевской — по сцене Скарская, — познакомившаяся со Станиславским в начале 90-х годов, еще в Обществе искусства и литературы, рассказывает, что при первой встрече с ним ее поразило странно-ребяческое, что жило во «внутреннем облике» этого высокого, большого, уже седеющего человека (Станиславский поседел очень рано). Эта неожиданная черта придавала обаяние душевной чистоты человеческому облику Станиславского. Когда Скарская через несколько лет снова встретилась с ним уже на работе в Художественном театре, она с радостью заметила, что жизнь не стерла в нем эту детскость — «самое яркое» для нее в натуре Станиславского, как она пишет в своих воспоминаниях. Это «детское» сохранилось у Станиславского до самых последних дней его жизни. Мудрый и проницательный в больших вопросах жизни и искусства, он был часто предельно наивен и беспомощен в самых простых житейских делах. (М. Ф. Андреева пишет о Станиславском в своих воспоминаниях: «Как во всех больших людях, преданных идее, в Константине Сергеевиче было много детского».) Вокруг этой черты Станиславского роилось множество анекдотов, реальных и вымышленных. Сам Станиславский хорошо знал за собой эту особенность своей душевной конституции и уже в те, сравнительно ранние годы умел по своей воле пользоваться ею при создании отдельных сценических об-

разов, чтобы органически включить их в свой внутренний мир.

Эту свою «детскость» Станиславский и отдал роли Звездинцева. Он как бы извлек или выделил эту черту из своей человеческой природы, на время ослабил связи, соединяющие ее с другими сторонами своего характера, «вырастил» ее, как позднее любил выражаться в таких случаях Станиславский, до необходимых размеров и «привил» ее к Звездинцеву, к этому «барину-спириту» из аристократов, каким он был дан в тексте толстовской комедии, с его «культурным невежеством», глупостью и духовным убожеством.

Эта своеобразная операция по пересадке живой душевной ткани артиста в «тело» роли придала сатирическому образу Звездинцева ту неотразимую жизненную достоверность, которая так восхищала критиков в игре Станиславского.

Таким же путем проник Станиславский со своей человеческой природой в роль Дульчина из комедии Островского «Последняя жертва», в которой он выступает на сцене того же Общества искусства и литературы в 1895 году. Эта роль была новым творчеством Станиславского. Все, писавшие об этом спектакле, отмечают необычный по психологической сложности и новизне замысел Станиславского и «удивительно художественное», «великолепное», «бесподобное» его театральное воплощение.

В тексте комедии роль Дульчина не имеет точек соприкосновения с человеческим характером Станиславского. Это — прожженный авантюрист из промотавшихся дворян, бессердечный, развращенный до мозга костей «альфонс», живущий на средства богатых купчих, которых он открыто разоряет, чтобы вести широкую жизнь в ресторациях и игорных притонах. Таким обычно изображали героя «Последней жертвы» все актеры того времени, в том числе и А. П. Ленский, создавший в этой роли яркий образ рокового прожигателя жизни, профессионального обольстителя доверчивых женщин с солидным капиталом, безжалостного к своим жертвам.

Станиславский нашел неожиданный ход, чтобы приблизить Дульчина, хотя бы одной стороной его характера, к себе, к своим внутренним данным. Так же как Звездинцева, он наделил Дульчина, — по свидетельству критиков, — «чертами простодушия и наивности» и даже своеобразной душевной искренностью. Такой Дульчин обирал Юлию Тугину с ясной детской улыбкой, с простодушием «легковесного вивера», с этими быстрыми переходами «переменичивого настроения», которые делали его похожим на капризного несмышленого ребенка. «Полуплачущим, ласкающимся ребенком», — и называет его сам Станиславский в своих заметках к той сцене комедии, где Дульчин выпрашивает деньги у Тугиной.

С бесподобным юмором, по словам критика, проводил Станиславский сцену «раскаяния» простодушного Дульчина в первом акте комедии. Можно было подумать, что перед зрителем действует глубоко честный человек — с таким «искренним отчаянием» он сознавался в своих грехах перед Тугиной, с такой «горькой убедительностью» каялся в своем мотовстве, таким «детски-искренним» он был во всем своем поведении с растроганной вдовушкой.

Детскую непосредственность и простодушие сохранял Станиславский за своим Дульчиным на протяжении всего спектакля. В финальной сцене Дульчин — Станиславский с такой произвольной искренностью хватался за револьвер, что зрителям, хоро-

своей внут-
рдал роли
делил эту
время ос-
сторонами
нее любил
до необ-
единцеву,
каким он
его «куль-
ным убо-

еке живой
дала сати-
отразимую
восхищала
со своей
из коме-
оторой он
скуства и
звым тор-
об этом
огической
авского и
толенное»,
е,
еет точек
ром Ста-
ет из про-
ращенный
средства
ет, чтобы
ных при-
Последней
числе и
кий образ
онального
ным капи-

д, чтобы
оной его
нью». Так
— по сви-
дия и на-
искрен-
у с ясной
овесного
перемен-
похожим
олуплачу-
его сам
не коме-
гиной.

ика, про-
остодуш-
жно было
глубоко
чаянием»
с такой
мотов-

ушие со-
не про-
не Дуль-
искрен-
м, хоро-

шо знакомым с сюжетом комедии Островского, на какое-то мгновение казалось, что он, действительно, пустит себе пулю в лоб, как рассказывал об этом автор рецензии в «Московских ведомостях».

Такой Дульчин не был роковым обольстителем, истинную природу которого легко можно было разглядеть даже на большом расстоянии. Дульчин Станиславского принадлежал к числу тех ласковых «мальчишек» с нафабранными усами и с жаждой денег, которых так неосмотрительно любят тихие, но богатые купеческие вдовушки, вроде Тугиной, за их «безобидность» и «мягкий» нрав, горько раскаяваясь впоследствии в своей оплошности.

Интересно отметить, что на этот раз Станиславский выступает на сцене почти совсем без грима: случай редкий в его творческой практике ранних лет. Слегка изменена только форма его собственных усов, по сравнению с тем, как он носил их именно в ту пору. В остальном это был как будто сам Станиславский, собравшийся на прогулку, в длинном франтовском сюртуке, в перчатках и с хлыстом для верховой езды под мышкой: так он изображен в роли Дульчина на карточке тех лет.

А между тем с фотографии на нас глядит чужое, незнакомое лицо. Ничего общего со Станиславским не имеют ни эти слегка прищуренные глаза с пристальным наивно-самодовольным взглядом, ни эта неопределенная улыбка, в которой таится что-то вызывающее и одновременно ждущее сочувствия, как это бывает у морально-неустойчивых, слабохарактерных людей, ни это неуловимо-слащавое выражение, прячущееся где-то около завитых усов и придающее пошловатый оттенок всему облику Дульчина.

Такое лицо не было создано театральными средствами, с помощью гримировальных принадлежностей и мастерства парикмахера. Оно возникло само собой из «внутреннего грима» художника, как и в жизни, естественно выражая душевный склад человека, действующего на сцене.

Это было одним из ранних проявлений разработанной «психотехники» Станиславского, которой он с таким совершенством владел впоследствии. Л. Я. Гуревич — театральный критик и внимательный свидетель артистических исканий Станиславского — рассказывает, что даже в быту, когда он вел разговоры на темы актерского мастерства и временами иллюстрировал сказанное примерами из различных ролей, то каждый раз «перед собеседником его мгновенно возникало новое лицо, до такой степени несходное с самим Станиславским ... что от неожиданности можно было вскрикнуть». О том же говорит Б. М. Сушкевич, рассказывая, что на репетициях «Синей птицы», когда Станиславский позицировал (только показывал!) походку Ужаса, преследующего Тильтия, лицо его непроизвольно становилось побелевшим.

Дульчин и Звездинцев не были единичными ролями у Станиславского, которым он отдавал «от себя» черты детскости и простодушия и совершенно реально «жил» в них этими сторонами своей человеческой природы, принимая косвенное участие в их делах, мыслях и переживаниях.

К этим ролям надо причислить и его Мальволио из «Двенадцатой ночи» Шекспира, в которой он появляется в последний сезон Общества искусства и литературы в 1897 году и которого очень хвалил такой тонкий ценитель, как Васильев-Флеров, своего рода «старшина» или дуаэн театральными крити-

ков Москвы — «московский Сарсэ», — как его прозвали в театральном кругу.

Таким же методом впоследствии вырастил Станиславский своего Гаева из чеховского «Вишневого сада» — этого «большого ребенка», как называли его в рецензиях того времени. За душевную незлобивость и детскую чистоту этого «большого ребенка» зритель прощал ему его никчемность, его неспособность к труду, крайнюю ограниченность его духовного кругозора и плакал вместе с ним в финальной сцене последнего акта над его бесполезно прожитой жизнью, над его одиночеством перед лицом того большого и неведомого, что начиналось тогда в русской действительности. В этом образе комедия превращалась в трагедию социального упадка и умирания.

С этой темой был связан у Станиславского и его граф Шабельский из чеховского «Изаанова», сыгранный в том же 1904 году. В высохшей, запыленной душе этого дряхлого, опустившегося человека, с лицом старой, облезлой обезьяны, со слезящимися глазами, обвислым ртом и с головой, ушедшей в плечи, Станиславский оставлял один живой уголок, в котором трепетало что-то детские нетронутое, беззащитное, вызывающее у зрителей щемящее чувство жалости.

Но Гаев и Шабельский у Станиславского — образы более сложные, чем Звездинцев, Дульчин и Мальволио. В их комедийную ткань ощутимо вплетается драматическая тема. К тому же они относятся к другому времени. Они появляются на сцене в иной, резко изменившейся обстановке. Это своего рода социальные уродцы — жалкие и трогательные в своей недоразвитости и беспомощности, — которых оставляет за собой уходящий, вырождающийся век. На их лица, искаженные гримасой боли, причина которой им неясна, как это бывает у малых детей, ложатся отблески пожара, уже занимавшегося в ту пору над миром. Шли годы первой русской революции. В этот период Станиславский в своих ролях поднимается на вершины глубоких социально-исторических обобщений. Это пора его высших триумфов, и не только как «самого талантливого актера в России», — так писал о нем В. Поссе в «Жизни» — в журнале, близком к Горькому. В своем творчестве тех лет Станиславский, как мы увидим дальше, воплощал одну из центральных идей этой бурной эпохи, раскрывал важную грань в общественном сознании современников. Это было больше, чем художественное творчество. Это было творчество жизни — цель, к которой с таким упорством шел Станиславский в своих артистических странствиях. Его Астров, Вершинин, Штокман, Сатин — это не театральные роли, а фигуры исторические, люди реально существовавшие в общественной и личной биографии современников.

В эту пору центральное место в его репертуаре занимают драматические роли, приближающиеся к трагедийным по своему социально-психологическому звучанию. И немногие его комедийные роли этих лет, как Гаев и Шабельский, отраженно принимают на себя отсвет трагического. Поэтому их настоящее место — в будущих разделах данного очерка.

Комедийные роли Станиславского, построенные на «детских» его чертах, нагляднее всего раскрывают перед нами процесс органического освоения артистом роли, которая в целом может быть далека и даже чужда ему. Станиславский как бы «приращивал» к себе такую роль этими чертами своего харак-

тера, и через них она начинала воспринимать душевные токи от своего создателя, «питаться» ими, получая от них движение и краски подлинного человеческого существования.

Станиславский сам, с присущей ему ясностью рассказал об этом процессе во всех его стадиях на страницах книги «Работа актера над собой». И все-таки, глядя сейчас в подобные роли Станиславского, — когда это позволяет оставшийся материал, — каждый раз удивляешься его умению извлечь из своей человеческой природы только какую-то одну ее черту, «забывая» об остальных, усыпляя их на время или «блокируя», как это делают хирурги при сложных операциях.

Нечто подобное, в такой же ясной форме, мы встречаем у Ермоловой, когда она создавала своих комедийных героинь — Купавину в «Волках и овцах» и королеву Анну из скрибовского «Стакана воды», — этих двух до невероятности глупых и комичных, но очаровательных в своей наивности «гусынь», как будто не имеющих ничего общего ни с героическими ермоловскими женщинами, ни с ней самой.

Но далеко не все свои комедийные роли Станиславский создавал по образцу Звездинцева, Дульчина, Мальволио, Гаева и Шабельского. В своем творчестве он шел самыми разнообразными путями при создании различных ролей, но всегда к одной цели: рождение образа как живого существа или «человеко-роли», — как он называл это существо неуклюжим, но довольно точным термином.

В его репертуаре были сатирические роли, построенные не на частичном участии его человеческой природы в создании образа, а на полном перевоплощении его в образ, на полном слиянии его с ролью, как это ни странно звучит по отношению к ролям сугубо сатирическим. Так им был рожден Обновленский, о котором мы уже упоминали, а потом Крутицкий, Фамусов, граф Любин в тургеневской «Провинциалке» и Арган из «Многомного больного» Мольера — это грязное, нечистоплотное животное, одержимое манией власти. Это те маленькие зачаточные «гады», по выражению Станиславского, — которых он вытаскивал целиком из отдаленных уголков своего человеческого естества, а затем специальным режимом и «питанием» доводил до взрослого состояния. В этих ролях Станиславский создавал высокие образцы психологического гротеска.

Были у Станиславского и комедийные роли, созданные им по тому же методу частичного «срастания» с ними, как в Звездинцеве, Дульчине, Гаеве, Шабельском, но, построенные не на чертах «детскости» и «простодушия», а на каких-то других сторонах его человеческого характера. Говорю неопределенно: «На каких-то других», — потому что, к сожалению, эти роли Станиславского навсегда исчезли для исследователя в их неповторимо-индивидуальном психологическом варианте, как они были рождены художником. Критики много писали об этих ролях, большей частью восхищались талантом их создателя, но не оставили в своих рецензиях и отзывах конкретных деталей, «знаков», дающих возможность восстановить их живую ткань и определить, что же именно прибавлял Станиславский к их литературному облику о самого себя, от своей собственной артистической индивидуальности.

Так случилось с его Дорси из дьяченковского «Гувернера», — по общему свидетельству, одной из блестящих ролей Станиславского раннего периода. Та же судьба постигла и Бенедикта — Станислав-

ского из «Много шума из ничего» в спектакле Общества искусства и литературы 1897 года. Правда, сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» несколько скептически отзываясь о Бенедикте, как и о многих других первоклассных своих творениях. Но придирчивая критика хвалит Станиславского в этой роли. А его фото в Бенедикте поистине великолепно. Так и видишь перед собой живьем этого долговязого парня со злым огоньком в глазах, озорно хохочущего, очевидно, после удачной перепалки с норовистой Беатриче. Но кроме фото и похвальных эпитетов в рецензиях ничего от Бенедикта — Станиславского не осталось.

Приблизительно то же самое случилось с кавалером Риппафрата из гольдониевской «Хозяйки гостиницы». Этой роли Станиславский, по всем имеющимся данным, много отдал «от себя». Но критика и здесь не дала нам достаточного материала, чтобы мы могли найти ход от самой роли к душевному миру Станиславского и понять, что именно придавало ей ту неповторимо-индивидуальную прелесть, о которой говорят все, видевшие игру Станиславского в «Хозяйке гостиницы».

7

Жаль, что эти создания большого художника, когда-то волновавшие зрителей, как реальные живые существа, исчезли для нас. Но не надо быть слишком требовательными к современникам Станиславского. Будем благодарны им за те его роли, которые они сохранили для нас в рецензиях, статьях, воспоминаниях, фотографиях и даже в пародиях и эпиграммах на их создателя.

Среди таких ролей современники сохранили для будущего одну его раннюю роль в одноактной шуточной пьесе Ф. Л. Сологуба «Честь и месть», поставленной на сцене Общества искусства и литературы в 1890 году.

В пьесе Ф. Л. Сологуба высмеивался штамп стихотворной романтической драмы плаща и шпаги, с ее трескучими монологами, нескончаемыми поединками и смертями. В ней действовали пять титулованных «испанцев», которые ночью, на городской площади, при свете тусклого фонаря непрестанно дрались на дуэли, обмениваясь учтивыми репликами, а под конец протыкали друг друга шпагами и падали мертвыми.

Автор безымянной газетной заметки об этом спектакле сообщал, что остроумная пьеса Сологуба была весело разыграна исполнителями Общества искусства и литературы. Особенно удачно, по его мнению, сыграл свою роль Станиславский. Но — странное дело, — замечает рецензент, — за пародийной внешностью старого «испанца» возникал временами у Станиславского трагический образ Дон-Кихота Ламанчского. Об этом же сказала Станиславскому после спектакля М. П. Лилина, смотревшая на игру своего молодого мужа из зрительного зала.

Современники рано почувствовали внутреннее сходство Станиславского с образом странствующего рыцаря из Ламанча. Одни смеялись над этим его родством с комичным персонажем из романа Сервантеса, называя Станиславского в своих пародиях и эпиграммах «Дон-Кихот из Каретного ряда», в полной уверенности, что они уничтожают его этой иронической кличкой. Другие во внутреннем родстве Станиславского с героем Сервантеса видели свиде-

тельство духовного максимализма художника, великой общественно-нравственной силы его искусства. Для этих современников сам Дон-Кихот был не комическим персонажем, а лицом героическим, «прообразом героя», как писал один из критиков в связи с игрой Станиславского в мхатовской постановке Штокмана. Вслед за Тургеневым, Достоевским, Чеховым эти современники видели в Дон-Кихоте апофеоз человечности, воплощение света и добра, но добра деятельного, воинствующего, утверждающего себя в противодействии злему началу, разлитому в мире.

Именно эти черты имели в виду современники Станиславского, когда они называли именем странствующего рыцаря его доктора Штокмана, этого чудака в современном профессорском сюртуке, трогательного в своей детской чистоте и житейской непрактичности, — каким и был его великий предшественник в романе Сервантеса, такого же стойкого в убеждениях, так же бесстрашно вступающего в неравный бой в защиту правды и справедливости.

Этот спутник Станиславского сопровождает его главным образом в драматических ролях. И проявляется он в них по-разному.

Есть роли у Станиславского, и роли «исторические», в которых привычные очертания спутника различаются с меньшей ясностью. Так было с Астровым Станиславского и с его Сатиным, этим «младшим братом» Астрова, по удивительно верному выражению одного из рядовых зрителей того времени. И в этих случаях он присутствует в них многими чертами своего характера, но присутствует «инкогнито», растворяясь до последней частицы в этих персонажах, проникая в самую ткань их душевного мира.

В других ролях спутник Станиславского появляется почти открыто в своем настоящем виде, подобно Штокману, Дядюшке из «Села Степанчиково» и героическому Ивану Шуйскому из «Царя Федора Иоанновича». Явственно проступают его черты у Станиславского и в полковнике Вершинине из «Трех сестер» — в этом русском странствующем рыцаре, в парадной военной форме — с высоко поднятой сидящей головой идущем по российскому бездорожью из города в город, неся с собой непоколебимую веру в прекрасное будущее человечества. Так же как и его далекий собрат из испанской деревушки в Ламанче, Вершинин Станиславского не был только прекраснодушным мечтателем. Он знал, что миру предстоят тяжелые бои и что его детям, о которых он так часто с болью говорит в пьесе — его трогательным девочкам — придется много страдать, как он скажет это в ночной сцене пожара, заглядывая через его зарево в грядущий день. Таким готовым к близким боям он и появляется вместе со Станиславским в финале «Трех сестер», закованный, словно в латы, в свою походную, наглухо застегнутую серую шинель с крестообразной перевязью военного башлыка на груди, сосредоточенный, отрешившийся уже от всего, что связывало его с близкими, дорогими ему людьми, прислушиваясь к трубным звукам военного оркестра, призывающим его в путь. Нет, не в Читу и не в царство Польское уходил герой Станиславского, этот чело-

век с добрыми глазами и мужественным сердцем воина. Его призывал в дорогу более высокий долг. В те годы, когда Вершинин Станиславского действовал на мхатовской сцене, уже различим был для его слуха тот гул от множества голосов, который поднимался тогда над необозримыми пространствами российской империи и который уже явственно слышал Блок в ту же пору, и не только слышал, но и понимал его великий и грозный смысл. У нас есть все данные думать, что этот смысл был понятен и близок Станиславскому, а вместе с ним и его Вершинину.

Постоянный спутник Станиславского, появляющийся в его ролях, имел в зрительном зале не только преданных сторонников и горячих защитников, но и упорных и сильных врагов. Они считали его слишком простым, похожим на самых обыкновенных людей, слишком сниженным и даже смешным для «героя». Они потешались над его чудаковатостью и, как они говорили, над его «наивной» «дон-кихотской» верой в силу правды и в торжество человеческого духа.

Но придет время, когда эти враги Станиславского примирятся с ним самим и с его спутником. И, как часто это бывало в жизни Станиславского, примирение это примет конкретную сюжетно-драматическую образную форму. Главную роль в этом примирении будет играть самый злой враг Станиславского того времени — петербургский журналист А. Кугель, хозяин влиятельного журнала «Театр и искусство», яростно и несправедливо преследовавший его в своих язвительных статьях и уничтожающих журнальных репликах. После долголетней борьбы он сложит оружие и в газетной статье 1908 года произнесет свое покаянное: «Ты победил, галилеянин!» В этой статье он склонится наконец перед тем самым Штокманом Станиславского, над которым он в течение семи лет так беспощадно глумился. И в этой примирительной статье он назовет Штокмана — Станиславского Дон-Алонзо Добрым, тем прозвищем, которое в романе Сервантеса дали Дон-Кихоту односельчане за его добрые дела. Тень рыцаря из Ламанча и в этом случае не ушла от Станиславского.

Но вся эта история произойдет много позже. Мы находимся еще далеко от этого характерного эпизода в творческой жизни Станиславского. И ему самому еще предстоит пройти долгий путь исканий и борьбы, прежде чем его старые противники вместо издевательского «Дон-Кихот из Каретного ряда» назовут его именем Алонзо Добрый. Станиславского ждет главная битва его жизни. И проведет он ее уже не в окружении своих комедийных героев, которыми мы преимущественно занимались до сих пор. В этой битве Станиславский вместе со своим спутником будет прокладывать дорогу в искусство тем положительным героям новой, начинающейся исторической эпохи, которые были близки ему самому и которых он видел вокруг себя в тогдашней русской действительности. Имена некоторых из них мы уже называли попутно.

Но это тема особая, требующая самостоятельного исследования.



НОВЫЕ КНИГИ

ВДОХНОВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Н. Абалкин, **Художник и революция. Творчество Вл. И. Немировича-Данченко в советские годы**, М., Искусство, 1962, 300 стр.*

Как трудно, но и как интересно писать книгу о Немировиче-Данченко или о Станиславском. Трудно потому, что очень многогранна их жизнь в искусстве; создать книгу, на страницах которой ожили бы черты этих великих художников, и каждый читатель, знавший их, сказал бы: да, такими они были, — а не знавший был бы потрясен величием их образов, — это трудно. Интересно потому, что писать такую книгу — это значит еще раз пережить то прекрасное, высокое, благородное, что несли с собой в искусстве эти два великих мастера.

Мне кажется, что когда Н. Абалкин задумывал и писал свою книгу о творчестве Вл. И. Немировича-Данченко после Великой Октябрьской революции, он очень точно знал цель и направленность своего

труда. Именно это и помогло ему найти верное и точное название книги «Художник и революция». Воссоздать живой образ Вл. И. Немировича-Данченко и утвердить многообразие его таланта, рассказать о нем так, чтобы мы вслед за автором проследили и пережили сложный процесс восприятия Владимиром Ивановичем новой жизни, его проникновение в смысл высоких идей Октября, его мощный творческий рост, его глубокое понимание путей развития нового советского театра, — задача сложная. Автору удалось с большим волнением рассказать об этом в своей книге.

Н. Абалкин, внимательно проследив шаг за шагом жизнь и творчество Владимира Ивановича после Октября, показывает нам сложность пройденного пути и уже во второй главе — «Эстетика реализма» — подводит нас к точному пониманию результатов поисков этого замечательного художника. «Идейная эволюция Немировича-Данченко, проходившая под благотворным воздействием художественной политики партии, поднимала его как художника и привела к тому, что он стал одним из самых признанных и авторитетных лидеров советского театрального искусства». В последующих главах автор последовательно и доказательно раскрывает творческую практику Немировича-Данченко в советский период. Приводя примеры многих постановок Немировича-Данченко, автор подчеркивает, что раскрытие социальной темы было главным в работах этого замечательного режиссера. Причем описание самих спектаклей сделано с такой тщательностью, что вы невольно начинаете ощущать сложную жизнь и образ спектакля, созданного Немировичем-Данченко.

В книге глубоко и всесторонне показана непрерывная борьба Владимира Ивановича с рутинной, театральщиной, борьба за показ живого человека на сцене. Автор находит очень точную формулировку этой подлинно новаторской деятельности: «Симпатия Немировича-Данченко на стороне того актера, который создает образ идущий не от выработанных театральных приемов, а от углубления в жизнь, от своего жизненного опыта».

Утверждение художественной простоты в искусстве, глубокое проникновение в смысл и содержание произведения, пульсирующая мысль актера на сцене, — вот чем жил в творчестве Немировича-Данченко. Точное определение «зерна», идеи спектакля делало каждое новое создание Немировича-Данченко большим событием в жизни советского театра. С огромным интересом читатель прочтет историю постановок спектаклей «Враги», «Три сестры», «Кремлевские куранты». Разбор этих спектаклей сделан автором так интересно и тонко, что невольно ощущаешь весь процесс работы; в то же время перед читателем возникает образ спектакля и вся гигантская творческая отдача Владимира Ивановича, создателя этих выдающихся произведений театрального искусства.

Анализ этих постановок, сделанный с подлинным пониманием творческой природы театра, помогает читателю ощутить своеобразие режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко. Это школа сложная, тонкая, отличающаяся высокой требовательностью, но очень помогающая процессу рождения спектакля. Автор книги ничего не навязывает, не зовет к подражанию, но вместе с тем заставляет каждого задуматься над сложностью высокой профессии режиссера. Последовательный и глубокий показ процессов создания спектаклей раскрывает все растущую требовательность Немировича-Данченко к себе в каждой новой

работ
одну
да и
шего
шего
С
дана
за чт
ру,
ный
нам
и К.
Авт
миро
быв
Стан
Оба
лани
тили
натур
жеств
их ха
ной к
ставл
нет, в
Как
интер
худож
крява
прово
жеств
ра. К
на ст
рифья
том, ч
вает
двух
ное, с
нсла
испыт
искус
свою

КРА
ТАЛ

Л.
чин,
М., ВТ

Э
экзаль
огром
В с
только
в 1925
С тех

работе. Как точно и верно нарисован образ ни на одну минуту не успокаивающегося художника, всегда ищущего и всегда идущего вперед, утверждающего всем своим творчеством великий гуманизм нашего искусства.

С интересом читается книга, в ней ярко воссоздана индивидуальность громадного художника. Но за что мы особенно должны быть благодарны автору, — это за главу, которую он назвал «Вдохновенный союз». В этой главе Н. Абалкин раскрывает нам взаимоотношения Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского в творческой работе.

Автор начинает главу словами: «Эта книга о Немировиче-Данченко. Но можно ли писать о нем, забыв о Станиславском?.. И можно ли говорить о Станиславском, промолчав о Немировиче-Данченко?.. Оба художника шли в искусстве одним путем и делали одно общее дело, которому до конца посвятили свои жизни. Они были яркими, самобытными натурами, далеко не во всем совпадали их художественные индивидуальности, во многом различны их характеры, и все же в истории нашей национальной культуры они неотделимы друг от друга и представляют собой как бы единое целое, без которого нет, в сущности, и Художественного театра».

Как это верно, и как это нужно знать всем, кто интересуется жизнью и творчеством этих великих художников. В этой главе автор без прикрас раскрывает их сложные взаимоотношения, но везде проводит главную мысль об их неповторимом содружестве, не знавшем ничего равного в прошлом театра. Как важна и дорога нам эта глава! Она написана страстно, с громадной любовью к этим двум корифеям нашего театра. Ценность ее заключается в том, что автор в отличие от тех, кто сосредотачивает внимание на незначительных расхождениях двух великих художников, раскрывает самое главное, самое дорогое: «опыт вдохновенного союза Станиславского и Немировича-Данченко — неизменных испытанных знаменосцев великого реалистического искусства». Этими словами Н. Абалкин заканчивает свою интересную книгу.

И. Раевский

КРАСИВЫЙ ТАЛАНТ

Л. Ходорковская, А. Кли-
чин, Путь режиссера. А. И. Нанин,
М., ВТО, 1962, 273 стр.

Есть люди, о которых сохраняешь воспоминания на всю жизнь. Именно к ним относился режиссер Александр Игнатьевич Канин. Он привлекал внимание сразу. Живой, несколько экзальтированный, всегда с горящими глазами, с огромной шапкой курчавых волос.

В своей длинной и пестрой актерской жизни мне только дважды пришлось работать с Каниным — в 1925 году в Саратове и в 1931 году в Воронеже. С тех пор я бережно храню память о нем.

Поэтому понятен интерес, который вызвала у меня книга Л. Ходорковской и А. Кличина «Путь режиссера».

Может быть, это слишком громко сказано, но мне хотелось бы назвать жизнь Канина подвигом.

В самом деле, было бы ханжеством утверждать, будто ничего не стоит, если тебя признают одаренным, талантливым (и кто признает — Станиславский и Немирович-Данченко!), отказаться от Москвы, от сцены МХАТ и посвятить всю свою жизнь театру провинции, колесить с семьей из города в город (не грех вспомнить труднейшие условия тогдашних переездов), навсегда стать, по выражению Александра Игнатьевича, «цыганом».

Да и условия работы в дореволюционных провинциальных труппах были, прямо скажем, не райские, тем более, что Канин начал свою творческую жизнь в годы реакции. В те времена на подготовку премьеры отводилось, как известно, не больше пяти-шести репетиций. Актеры в подобных условиях в основном подбирались типажные, а отсюда — махровые штампы в игре... Имущая публика, делающая «касу», жаждет развлекательных, «пикантных» пьес. Нет театра с постоянной труппой, с определенным коллективом. «Актер провинции, — по словам Канина, — в массе был призван увеселять сытого, довольного хама-буржуа». И вот в эти трудные годы (1905—1909), в этих сложнейших условиях Канин начинает борьбу за большой репертуар, за подлинное искусство. Он ставит Горького («Мещане», «На дне») — в Костроме; Островского («Бедность не порок», «Доходное место») — в Воронеже, Шекспира («Гамлет», «Ромео и Джульетта») — в Нахичевани, Грибоедова («Горе от ума») — в Таганроге... И сразу же, с первых шагов неутомимо и страстно борется Канин за постоянную труппу в театре. И если Александру Игнатьевичу долгие годы не удавалось осуществить эту свою мечту, то в этом не его вина.

Авторы книги точно и четко сумели сформулировать то, что делало Канина — Каниным, что помогло ему, независимо от условий, работать всегда творчески и добиваться больших успехов.

Во-первых, «острая наблюдательность и превосходная память... Рассказывая о каком-нибудь интересном случае, свидетелем которого ему довелось быть... Канин умел пробудить фантазию в самом собеседнике, заставить его как бы увидеть самою то, о чем ему сообщал». Эта счастливая особенность Александра Игнатьевича помогала ему создавать прекрасные бытовые «народные» образы (Осип — «Ревизор», старый повар — «Плоды просвещения», Костылев — «На дне», Феропонт — «Три сестры» и многие другие). «Актер глубоко национальный с превосходной русской речью и точной бытовой повадкой, он был поразительно наблюдателен к жизненным деталям и умел придавать им значительность и весомость», — справедливо замечает авторы книги.

Однако главным в творческой жизни Канина была всегда режиссура. «...Второй драгоценный талант Канина — это присущее ему чувство актера, которое опиралось на его собственную яркую актерскую одаренность». Канин был удивительным режиссером-педагогом. В то время, особенно в провинции, это было уникальное явление. Что требовалось от режиссера за то минимальное количество времени, которое отводилось ему для репетиций? Более или менее грамотно «развести» актеров. А Канин в каждом актере, вне зависимости от дарования последнего, умел докопаться, что называется, до души. Не

будучи режиссером-деспотом и не насилуя воли актера, он умел раскрыть его талант. Внимательно, с юмором, тактом и умом работал Канин, нигде и никогда не ущемляя актерского самолюбия.

«Третья, быть может, главная черта режиссерского дарования Канина — его удивительное умение, создав продуманный и четкий замысел спектакля, затем добиваться его воплощения не только с упорством и твердостью, но и с настоящим эмоциональным запалом».

К сожалению, жизнь не всегда приходила на помощь режиссеру. Она перегоняла его с места на место, ломала творческие планы, приносила мучительные бессонные ночи, неустроенную семейную жизнь.

И только одно все эти годы оставалось непоколебимым — уверенность в правильности и необходимости избранного пути.

Художник-патриот, человек, живущий с народом и для народа, Канин не мог не встретить восторженно Октябрьскую революцию. Александр Игнатьевич писал: «Настал 1917 год, и актер почувствовал, как волею Октября с него сорвана была царская ливрея, он почувствовал себя полноправным гражданином».

Мне, который хорошо помнит Александра Игнатьевича, нетрудно представить, в какую кипучую деятельность окунулся в эти годы неутомимый режиссер. Так и видишь, как он, уже далеко не молодой человек отправляется на грузовике или автобусе в отдаленное село и там ярко, темпераментно проводит лекция о театре, об искусстве. А его молодой задор, его выдумка!

Именно в эти годы Канин горячо поддерживал все новое — будь то фабричный кружок любителей театра или несовершенная, но талантливая пьеса молодого драматурга.

Увлекающаяся натура Канина, бесконечные поиски новых путей в искусстве толкнули его в те времена на постановку отвлеченно-революционных спектаклей («Паровозная обедня», «Три знамени»). Но в общем-то все это «левое» искусство было чуждо Канину. По собственному выражению художника, он сумел «душу уберечь от вывертов» и до конца дней остаться реалистом.

Надо заметить, что вторая глава книги — «В пламени революции» — написана несколько суховаты, она как-то слишком общо и отвлеченно отмечает плюсы и минусы работы Канина в те годы.

Очень интересен в книге разбор спектакля «Мещане», который Канин поставил в 1950 году.

Будучи страстным поклонником и прекрасным интерпретатором драматургии Горького (Канин поставил все его пьесы!), Александр Игнатьевич обращался неоднократно и к пьесе «Мещане». Но этот спектакль, осуществленный в Рязани — последнем городе, где работал Канин, был наиболее совершенным из его работ.

Авторам книги удалось очень образно рассказать об этой постановке, дать подробный анализ режиссерской трактовки пьесы и воссоздать во всех деталях талантливое исполнение Каниным роли Бессеменова.

Как актер Александр Игнатьевич выступал крайне редко, но всегда это было значительно и интересно.

За спектакль «Мещане» Канин был удостоен звания лауреата Государственной премии.

В Рязани же Канину наконец удалось осуществить свою давнишнюю мечту — он создал на периферии

передовой театр, отличающийся высокой профессиональной культурой.

Особой заслугой Канина является то, что, работая в Рязани, он, один из первых режиссеров периферии, организовал длительные гастроли театра в колхозах, выезжая летом со всей труппой в самые глухие районы области.

Канин работал до последних дней (а умер он в возрасте 76 лет). Его жизнь не может не вызвать уважения и благодарности. Авторам книги во многом удалось передать жизнелюбивый и красивый талант Александра Игнатьевича. Поэтому нет сомнения, что не только те, кто лично знал Канина (а таких великое множество), но и все, кто прочтет эту книгу, скажут спасибо авторам за знакомство с прелестным человеком и одаренным режиссером А. И. Каниным.

Арк. Поляков

В ЧЕМ БЕССМЕРТИЕ АКТЕРА?

„М. Н. Берсенева“. Сборник статей.
Составитель А. М. Эскин, ВТО, 1961,
337 стр.

В юности он мечтал о судьбе мореплавателя, но был рожден для театра и принадлежал сценическому искусству до конца дней своих — говорит С. Гиацинтова, вспоминая о Берсенева.

Как утверждал Станиславский, театр происходит здесь, сейчас, сегодня. Только в непосредственном общении со зрителем актер становится властителем дум и чувств, исторгает слезы или смех, взывает к общественной совести, заставляет полюбить или возненавидеть олицетворяемых им героев. Только в общении со зрителем осуществляет он свое идейное, нравственное, художественное предназначение. Но вот — актер умер. Что же тогда? Неужто дело всей его жизни исчезает бесследно? Все ли мы делаем для того, чтобы сохранить драгоценное наследие и воссоздать единственный, всегда особенный и неповторимый образ актера? Несмотря на возможности современного кино, магнитофонной записи и на другие чудеса техники, мы слишком мало заботимся о сценическом, творческом наследии многих замечательных деятелей советского театра. Кроме того, самая совершенная, выразительно снятая кинолента не в состоянии поведать нам о том, как воздействовал актер на зрительный зал, какой след оставил в сознании и сердцах видевших его людей, как работал над ролью и в чем была отличительная особенность его трактовки сценических образов. Об этом могут рассказать только современники — лю-

бители и знатоки театра, друзья и товарищи по работе, сохранившие в памяти непосредственные свои впечатления и восприятия. Вот почему хочется приветствовать появление продуманно и любовно составленного сборника, посвященного И. Н. Берсеневу. Мы найдем в нем содержательный очерк К. Рудницкого, характеризующий творческий путь этого мастера сцены, и взволнованные, яркие воспоминания С. Гиацинтовой и С. Бирман — ближайших друзей и единомышленников, проработавших с ним вместе сорок лет. Мы прочтем и статью К. Симонова, повествующую о том, как при деятельном творческом участии И. Н. Берсенева ставились и шли его пьесы в Московском театре имени Ленинского комсомола, и интересные записи и наблюдения Е. Фадеевой, Б. Оленина и С. Штейна, рассказывающие о том, как репетировал Берсенев, как вел курс режиссуры в ГИТИС; найдем в сборнике и некоторые, появившиеся в разные годы в журналах и газетах статьи и высказывания самого Берсенева. Все это дает представление об энергичном, обаятельном, красивом человеке, беззаветно преданном искусству, народном артисте СССР И. Н. Берсеневе во всем неповторимом своеобразии его личности.

Великолепный, вздумчивый мастер сценического образа, он был и режиссером-постановщиком таких значительных, вошедших в историю советского театра спектаклей, как «Чудак» и «Салют, Испания!» А. Афиногенова, «Парень из нашего города» и «Так и будет» К. Симонова. Дар режиссера, бережно и умно работавшего с молодыми актерами, сочетался в нем с талантом организатора. Недаром с именем Берсенева связан славный период расцвета театра, носящего обязывающее имя Ленинского комсомола. В ту пору, проходя мимо внешне скромного здания по улице Чехова, 6, часто можно было встретить людей, настойчиво спрашивающих: «Нет ли лишнего билетика?»

Берсенев всегда горячо отзывался на все значительные явления современной политической и театральной жизни. Участвовал в жарких спорах и обсуждениях, беседовал с молодежью, встречался с писателями, драматургами, снимался в картине Ф. Эрлера «Великий гражданин». Его стройная, элегантная, несущаяся вперед фигура, его горящий взор и воодушевленное лицо, его гнев и ирония, сердечность и внимание запомнились многим. В последние годы жизни он был членом Коммунистической партии, являя собой пример актера-гражданина, общественника, столь характерный для нашей советской действительности.

□

Золотисто-багряный сентябрь 1911 года. К ярко освещенному подъезду Художественного театра в Камергерском переулке подкатывают лихачи, подъезжают извозчики, торопятся пешеходы. В театре — праздничная, торжественная и трепетная атмосфера премьеры. Сегодня впервые будет показана москвичам никому еще не известная пьеса около года назад скончавшегося, оплакиваемого всей Россией Льва Николаевича Толстого — «Живой труп». В спектакле заняты: Федор Протасов — И. Москвин, Лида — М. Германова, Маша — А. Коонен, Каренина — М. Лилина, князь Абрезков — К. Станиславский... В роли судебного следователя выступает недавно принятый в труппу театра 24-летний И. Берсенев. Сцены допросов прошли в спектакле сильно и выра-

зительно. Безукоризненно вежливый, внешне любезный и предупредительный, следовательно — Берсенев, в душе несколько брезгливо относясь к «шекотливому» и сложному делу, ловко лавирует, проявляя присущую ему гибкость и умение войти в доверие. Берсенев чуть заметными нюансами, тонкими штрихами давал ощутить себялюбие, сухость, расчетливость этого ложенного представителя правосудия. Его следовательно играет роль доброго, благожелательного, мягкого человека, но в действительности озбочен лишь своим личным благополучием, наиболее выгодным для него ведением и поворотом дела, несколько, в сущности, не интересуясь судьбами допрашиваемых им людей... Это был первый большой успех Берсенева на подмостках МХАТ.

Прошло более тридцати лет. Настал трудный для нашей страны год. Отечественная война. Театр имени Ленинского комсомола находится в эвакуации в Фергане. Артисты живут в неудобном помещении театра, репетируют ночами... Театр ставит «Живой труп». Совсем по-новому, по-другому воспринимается теперь социальное и нравственное содержание пьесы Толстого. Вместо заболевшего тифом В. Соловьева роль Федора Протасова репетирует И. Берсенев. С. Гиацинтова вспоминает: «На репетициях Иван Николаевич увлекался больше всех. Его фантазия работала неудержимо и неукротимо. На сцене было холодно, темно, никакой бутафории. С куском мела в руках, который изображал бокал, в вазенках и каких-то еще «утеплителях», он воображал себя во фраке среди блеска огней... Стол становился роялем, щетка на вымышленном рояле — канделябром, но все, что делал Берсенев, было убедительно, изяшно и легко...» Так рождалась одна из его любимых ролей, в которой он, будучи уже смертельно больным и зная об этом, 12 июня 1951 года в последний раз выступил перед зрителем. Берсенев был самым жизнелюбивым и негодующим, восставшим против лицемерия и зла, самым сопротивляющимся (как подчеркивала Серафима Бирман) Протасовым. Артист особенно ярко изображал широту натуры, душевность, не напешную приложения талантливость, благородство Федора Протасова.

Однако беспокойство, сомнения: «Так ли я делаю и то ли, что нужно?» — не оставляли Берсенева. Над образом Протасова он продолжал работать долгие годы, внося в него новые интонации и оттенки. Помню, как, возвратившись в Москву из эвакуации, возбужденный и взволнованный, он приглашал в театр знакомых, друзей, журналистов, актеров, критиков: «Приходите... Я хочу отчитаться. Я должен показать, что я сделал за это время...». Берсенев заботился о том, чтобы театр в трудных условиях военного периода не снизил мастерство и чтобы то, что он играет и ставит, было близко и нужно его современникам.

Значительный этап в творческой деятельности Берсенева связан с Первой студией, преобразованной в 1924 году в МХАТ II. Жизнь этого коллектива протекала в исканиях, противоречиях, борьбе и столкновениях артистов и режиссеров разных индивидуальностей и воззрений. Театр не имел четкой и ясной программы. И ныне еще в таком, казалось бы, эпически-спокойном жанре, как мемуары, мы находим отзвуки прошлых битв и бурь. Вспомним полемичку, возникшую на страницах интересной книги С. Бирман «Путь актрисы» с воспоминаниями А. Дикого «Повесть о театральной юности». Как бы то ни

было, раскол, происшедший в коллективе, уход Дикого и группы в шестнадцать человек, душевная неустойчивость, метания возглавившего МХАТ II изумительно талантливого актера М. Чехова, помощником которого стал Берсенеv, — все это свидетельствует о напряженном и трудном бытии театра. Берсенеv пережил тревоги, сомнения, раздумья, разделил все увлечения и творческие искания театра, но испытания и душевные бури не сломили, а закалили его. Мастерство совершенствовалось, талант мучал. Берсенеv шел по пути, который указал ему его любимый режиссер — Вл. И. Немирович-Данченко, угадавший в актере дар перевоплощения, способного играть характерные роли. Пример Берсенева поучителен для многих современных молодых актеров, слишком охотно эксплуатирующих на сцене свое обаяние и выигрышные внешние данные. Этот «капитал» быстро выветривается. Они повторяются, рождая серию однотипных героев. Их достоинства блекнут, превращаясь в привычный штамп.

Берсенеv же удивлял разнообразием олицетворяемых им характеров. Иногда он смело жертвовал присущей ему привлекательностью, внешним очарованием и красотой ради сценической выразительности и правды. На сцене МХАТ II он сыграл такие контрастные роли, как образ плюгавого, подленького, циничного, пакостного и отвратительного думского секретаря Минутки в «Раскочнике» Лескова и небольшую по объему, но масштабную по замыслу роль Бориса Годунова — умного, сильного, до поры до времени притаившегося хищника, лелеявшего еще при жизни Ивана честолюбивые планы захвата власти (пьеса А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»). В беседе «Об актерском искусстве», опубликованной в сборнике, Берсенеv рассказывает, как упорно он работал, чтобы заставить зрителя поверить в Бориса как в будущего царя и не превратить его в обычного, шаблонного «боярина с бородой». «...Я решил, что значительность внутренней силы Бориса нужно показать в его предельной сдержанности... Этот человек, обладающий огромной силой, огненным темпераментом, все время сдерживает себя, владеет собой. Зритель должен чувствовать, что если Борис взорвется, это будет страшно». Страницы повествующие о подготовке роли Бориса, показывают, как глубоко, не механически, а творчески, по-своему, органично воспринял Берсенеv заветы Станиславского и Немировича-Данченко. Это сказалось и в режиссерской деятельности Берсенева, поставившего вместе с Чебаном свежий, яркий, насыщенный оптимизмом, романтикой, дыханием современности спектакль «Чудак» А. Афиногенова. Тогда и возникло сближение, началась творческая дружба Берсенева с советскими драматургами, возросшая, окрепшая и плодотворно развернувшаяся через несколько лет в руководимом им театре имени Ленинского комсомола.

□

В 1911 году, в спектакле Художественного театра «На всякого мудреца довольно простоты», И. Берсенеv играл юного гусара Курчаева, а роль его невесты, милой Машеньки Турусиной, исполняла С. Гиацинтова. С тех пор им довелось быть партнерами во многих различных пьесах. Они создали удивительно проникновенные, тонкие, подчас виртуозные диалоги-дуэты. Им удавались характеры и типы разных эпох и стилей. Так, убедительно и сильно про-

шли в их совместном исполнении небольшие эпизодические сцены героя-летчика Хозе и девушки Кончиты в пьесе «Салют, Испания!» Трагическая гибель двух молодых, пламенных, полюбивших друг друга людей захватывала накалом гражданского патристического чувства.

Коллизии глубокой психологической семейной драмы открывались зрителю в диалогах — столкновениях характеров уважаемого адвоката — буржуа Хельмера, уверенного в своей непогрешимости, самодовольного, преуспевающего, наслаждающегося заслуженным покоем и счастьем главы семейства и его жены, «белочки» Норы, тающей в душе потребности в доверии, понимании и уважении, наивно верящей в чудо, в самоотверженность и красоту истинной любви. Берсенеv беспощадно развенчивал мнимую добропорядочность Хельмера, обнажая его жесткую, эгоистичную и трусливую натуру, его покровительственную, властную, себялюбивую привязанность к жене. Столкновение завершалось моральной победой Норы.

Совсем по-другому, блистательно и виртуозно, проходила прекрасная могучая борьба-страсть Дон Гуана и Донны Анны. На тысячи ладов звенел пушкинский стих. Здесь не было победителей и побежденных. Торжествовала лишь сметающая все ханжеские преграды и строгие общепринятые нормы поведения радость бытия. Дон Гуан! Заманчивая, но опасная роль. Заманчиво, но трудно играть юность, красоту, патетику. Легко сбиться на красивость, лаященность, штамп. Еще Станиславский указывал на трудности таких соблазнительных, эффектных ролей. Ведь в Дон Гуане есть все атрибуты внешнего успеха — «и мантис блеск, и на шляпе перо, и чувств...». Однако Берсенеv при содействии режиссера С. Бирман более трудился над психологической, внутренней техникой, над чеканной логикой и правдой чувств, слов, поступков, жестов.

Мы сознательно так подробно говорим о приемах работы Берсенева над ролью. Эти высокие требования мастерства и правды, яркой характерности образа и ясности замысла он выдвигал в своей режиссуре и воспитывал в других актерах. Берсенеv как-то обмолвился в одной из своих статей: «Когда будет писать мой некролог, это должен быть некролог об актере, занимавшемся режиссурой».

Трактовка многих образов, сыгранных Берсеневым, и сейчас не устарела и представляет значительный интерес. Берсенеv чутко прислушивался к тому, как может быть воспринято то или иное классическое произведение советским зрителем и современной молодежью. В театре имени Ленинского комсомола вопрос интерпретации, социально-психологической характеристики классических героев был определяющим, был основным в его режиссерских замыслах. В мае 1945 года театр приступил к работе над инсценировкой романа Диккенса «Наш общий друг». Кажется бы, старенький, сентиментальный Диккенс был так далек от мужественного и героического времени окончания Отечественной войны. Е. Фадеева приводит содержание первой вольной беседы Ивана Николаевича. «Никакое большое творческое дело мы не можем начать сегодня, не подумав о том, что же идет, бурлит, живет кругом нас сейчас... В дни, когда победил человек, победила жизнь, — людям хочется видеть спектакль о человеческих взаимоотношениях, о победе добра над злом, о человеческом сердце! Правду, бескорыстие, благородство — вот что мы будем извлекать из про-

изведения... Постараемся прочесть Диккенса не сентиментально, преувеличенно чувствительно, теллично, а страстно, горячо, таинственно и динамично».

Однако все же наиболее значительными в театре, руководимом Берсеневым, были спектакли советских драматургов. Берсенев утверждал, что театр не может существовать без современной пьесы. К. Симонов пришел в театр, будучи признанным поэтом, но начинающим драматургом. Берсенев поверил в его талант и поддержал его желание писать для сцены. Статья Симонова повествует об увлекательных эпизодах их совместной работы. Симонов рассказывает о том, как Берсенев, решительно ломая первоначальный рисунок образа, создавал лучшую свою роль в советском репертуаре, роль полковника Савельева — мужественного, благородного, честного и человечного советского воина, мечтающего о мирной жизни и счастье своей Родины. Поставленная в 1944 году пьеса «Так и будет» глубоко трогала и пленяла светлым оптимизмом, предчувствием победы.

Полюбившийся молодежи, словно пришедший из жизни, из зрительного зала на сцену, герой-современник, «парень из нашего города» Сергей Лукошин; антифашистские, гневные сцены пьесы О. Литовского и Ш. Гергея «Мой сын»; поэтические картины «Юности отцов» Б. Горбатова, насыщенные боевым революционным духом молодого комсомольского племени, — все это определило творческое лицо театра.

В беседах и статьях Берсенева, собранных в сборнике, содержится много интересных суждений и мыслей об актерском мастерстве, о жесте и слове, о работе над образом, о музыке в спектакле и многом ином. И сейчас еще живым укором многим писателям является его статья «О неподписанных пьесах». Удивительно своевременно его статья «Содружество художников-мыслителей», рассказывающая о К. С. Станиславском и Вл. И. Немировиче-Данченко. Берсенев придавал огромное значение не тому, что подчас разделяло, а тому, что объединяло усилия и творческую волю этих великих деятелей искусства. Ныне, когда делаются иногда попытки противопоставить их друг другу, всячески подчеркнуть полемику и разногласия, — особенно полезно обратиться к статье Берсенева. «Интересно и важно, — писал он, — проследить, что каждый из них принес в Художественный театр, в чем сила каждого из них в отдельности и как возрастала эта сила, когда была направлена единой волей на созидание и совершенствование театра. Вот в этом-то органическом слиянии двух крупных художественных индивидуальностей, объединенных общим стремлением к единой цели, была сила Художественного театра». Берсенев предостерегал от недооценки роли и значения наследия Немировича-Данченко в творческой практической деятельности МХАТ и много ценного припомнил о методах его работы с актерами. Берсенев горячо спорил с вулгаризаторами системы Станиславского. Он привел интересные высказывания Вл. И. Немировича-Данченко: «В учебной работе мы часто, занимаясь отрывками, не особенно считаемся со стилем автора... Скажем, дается этюд: вечеринка. Тут вы создаете как бы собственную пьесу и можете фантазировать как угодно для выработки простоты и хорошего самочувствия. А когда вы с этой темой столкнетесь в «Горе от ума», сразу возникнет целый ряд особых вопросов и авторских требований. Не думайте, что то, что вы наживаете в упражнениях, можно механически переносить в любой спектакль. Это мало — идти от

себя». Вы должны «от себя» находить то самочувствие, которое диктуется в данном случае автором».

Статьи Берсенева — свидетельство того, что он один из тех актеров советского театра, наследие которого вошло в плоть и кровь современного искусства. Деятельность его, разносторонняя и многогранная, дает богатый материал для размышлений, содержит существенный и важный для молодых актеров художественный опыт.

«Не смогу на этих страницах уместить все, что о Берсеневе написала жизнь в моем сердце», — пишет Серафима Бирман. Что ж, разумеется, и этот сборник не исчерпывает всего, им содеянного. При переиздании хотелось бы видеть его дополненным, особенно в части работы Берсенева над советскими пьесами, хотелось бы больше узнать о его педагогической и общественной деятельности. В отдел публикаций может быть стоило бы включить такие его статьи и заметки, как высказывания о пьесе Горького «Фальшивая монета», статью «Станиславский и его историческое значение» и др.

Но и эта увлекательная книга о Берсеневе будет с интересом и пользой прочитана и специалистами, и театральной молодежью, и широким читателем, любящим искусство, театр...

А. Дубинская

ДАВНО ПОРА

Ю. Слонимский „Тщетная предосторожность“. Ленинград. Государственное музыкальное издательство, 1961, 63 стр.

М. Фокин „Умиравший лебедь“. Вступительная статья Г. Добровольской. Ленинград. Государственное музыкальное издательство, 1961, 37 стр.

Ю. Слонимский „Лебединое озеро“. Ленинград. Государственное музыкальное издательство, 1962, 77 стр.

Советский Союз — страна непревзойденного, блистательного искусства балета. Балет — любимейшее детище русского народа. Книги о балете и о танце, появляющиеся на прилавках наших магазинов, раскупаются молниеносно.

В этих условиях почин Ленинградского института театра, музыки и кинематографии — выпуск серии брошюр «В помощь театрам и зрителям» — заслуживает одобрения. Брошюры призваны не только отвечать интересам самых широких кругов зрителей, но и обогащать творчество самих исполнителей, но и сохранять в памяти людей непревзойденные достижения классического балетного наследия.

Нам часто приходится наблюдать, как под видом «улучшения» беззастенчиво коверкаются спектакли, давно уже ставшие классическими.

Такие балеты, как «Жизель», «Коппелия», «Спящая красавица», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», второй акт «Лебединого озера», «Шопениана» и «Умирающий лебедь», — ярчайшие достижения балетного искусства, и никому не дано права их исказить. Конечно, балетмейстер вправе пользоваться сюжетом любого старого балета и reshать его по-своему, но в таком случае он обязан выпускать его под своим именем и со своей хореографией.

И до тех пор, пока у нас не будет точной подробной кинофиксации балетов, брошюры, посвященные классике нашей хореографии, необходимы не только зрителям, но и постановщикам и исполнителям.

К слову сказать, несколько десятков лет назад в этом отношении дело обстояло благополучнее. Театры не ограничивались пересказом содержания балета в продаваемых либретто и предписывали им соответствующие статьи видных музыковедов и театроведов. Более того, Ю. Слонимский в свое время выпустил две брошюры — «Сильфида» и «Жизель», по сей день не потерявшие своего значения. Эти забытые традиции и решил восстановить Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии.

В печати появились три брошюры: «Тщетная предосторожность», «Умирающий лебедь» и «Лебединое озеро». Начал эту серию Ю. Слонимский буклетом «Тщетная предосторожность».

Автор со свойственными ему знаниями и исключительной добросовестностью раскрывает историю создания этого балета. Чрезвычайно ценна как для исполнителей, так и для зрителей публикация записи партии Лизы Е. Соколовой. Приходится пожалеть, что автор не попытался восстановить, как проходили эту партию другие крупные балерины прошлого. Это было вполне возможно, пользуясь газетными, журнальными рецензиями и критическими статьями. Ведь Е. Гельцер, А. Павлова, Т. Карсавина, С. Федорова, О. Лепешинская, Р. Стручковая создавали свои индивидуальные образы, значительно отличавшиеся друг от друга. Как-то совсем обойдена роль Марцелины даже в исполнении таких артистов, как Е. Гельцер, В. Рябцев, Л. Леонтьев и А. Чекрыгин.

Что же касается брошюры «Умирающий лебедь» Г. Добровольской, то здесь автор более лаконичен, и от этого она только выиграла. Работа написана свежо и талантливо, но в ней налицо и некоторая неопытность. Например, к чему сноски о том, что афишу «Умирающего лебедя» обнаружить не удалось, когда автор уже установил, что этот номер являлся экспромтом. Путаает читателя и такое противоречие: с одной стороны, Добровольская, вопреки всему, старается убедить, что павловский «Умирающий лебедь» оптимистичен, «мечтает о жизни, любит жить, хочет жить», а с другой — совершенно справедливо указывает, что на этом номере можно было заметить улагодные настроения русской интеллигенции после поражения революции 1905 года. Читатель недоумевает, каков же был образ, созданный Павловой? Хорошо, что автора выручает Фокин, который без обиняков, говоря о Павловой в «Умирающем лебедь», утверждает, что она «волновала до слез, трогала изображением смерти» (не борьбы за жизнь, а смерти). Как очевидец, могу подтвердить, что образ был пессимистическим, да иначе и быть не могло в условиях тогдашних настроений интеллигенции. Переосмыслила и влила оптимизм в «Умирающего лебедя» Уланова, что было

отмечено и иностранной критикой, хорошо знавшей этот номер в исполнении Павловой.

Хочется, чтобы подробнее были раскрыты особенности как самого номера, так и история его рождения. «Умирающий лебедь» — импровизационный номер, и неверно считать его автором только Фокина, немалую роль в его создании сыграла Анна Павлова. «Умирающий лебедь» очень легок технически — его может выучить любая тапцовщица. Вся трудность в том, как он исполняется. Характерно, что Фокин, столь требовательный к себе, скрупулезно отделявший каждый танец, на этот раз решился выпустить его после пятнадцатиминутной репетиции. Он пошел на это только потому, что очень хорошо знал Павлову и ее возможности. Он был уверен, что Павлова, и только Павлова, сумеет завершить то, что не успел сделать балетмейстер. Любопытно, что Фокин в своем описании не детализирует исходную позицию танца. На фотографии в брошюре мы видим лебедя лицом к зрителю. Павлова начинала свой танец спиной к зрительному залу, другие балерины выходили из-за кулис боком и лицом к публике. Но сущность номера не менялась, если он исполнялся такими подлинными художниками балета, как Павлова, Коралли, Уланова, Шовире. Главное было в мастерстве. Даже такая крупная балерина, как Плисецкая, не сразу овладела «Умирающим лебедь». Мне кажется, что сам автор должен был бы поставить акцент на необходимости мастерства при исполнении «Умирающего лебедя». Мы избегли бы многочисленных попыток исполнять этот номер людьми непрофессиональной подготовки, как мы часто видим это в самодеятельных кружках.

Хочется обратить внимание и на фактическую ошибку автора. Горский никогда не включал «Умирающего лебедя» в «Лебединое озеро». Это противоречило его глубочайшему уважению к своему учителю Л. Иванову и бережному отношению ко второму и четвертому актам балета. Не допустил бы этого и дирижер Арендс. Единственной исполнительницей в Москве «Умирающего лебедя» была ныне здравствующая В. А. Коралли. Она свидетельствует, что подобного случая не было и не могло быть, потому что Горский не знал «Умирающего лебедя». Коралли выучила «Умирающего лебедя» у Мордкина, которому показала этот танец Павлова. Недоразумение произошло оттого, что в каком-то бенефисном спектакле после «Лебединого озера» был дан дивертисмент, где Коралли танцевала «Умирающего лебедя».

И, наконец, третья брошюра этой серии — «Лебединое озеро». Автор — Ю. Слонимский. Этот последний по выпуску буклет — наиболее удачный. Серьезный разбор музыки, изложенный простым, общедоступным языком, подробное описание разночтений постановок балета без излишних подробностей полностью отвечает задачам издания. Хочется только заметить, что финал балета — превращение Одетты в девушку — впервые показан не Лопуховым, а Гансеном в 1880 году. А в многочисленных вариантах «Лебединого озера», созданных Горским, были и черные лебеди. Но эти недочеты мало заметны на фоне исключительно ценного познавательного материала.

Большое и полезное начинание издательства Ленинградского отделения Музгиза необходимо развивать и совершенствовать.

В добрый путь. Давно пора!

Ю. Бахрушин



ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ МЕЧТАНИЯ

Вл. Григорьев

ГЛАВА ПЕРВАЯ,

в которой автор не решается оторваться от земли

Самолет летел в Ленинград. В нем находилась не популярная футбольная команда и не обычная экскурсия, а... участники телевизионной передачи, начатой на Московском телецентре за полчаса до вылета самолета.

Не подумайте, что это авторская гипербола.

Самолет действительно летел, и нам, зрителям, непрерывно сообщали о его местонахождении и, наконец, показали его приземление в Ленинграде. Мы видели, как подъехали к зданию аэропорта сияющие пассажиры, как их встретил сам Петр I на могучем (и настоящем — добавим мы) коне. Все было настоящее и сегодняшнее, кроме Петра I, которого изображал артист. Основатель Петербурга просто нужен был по замыслу передачи, а передача называлась «КВН-62».

Дело было под Новый год. И хотя полагалось думать о предстоящем празднике, елке и звоне бокалов, я задумался о другом — о судьбе и возможностях своеобразного театра телевидения.

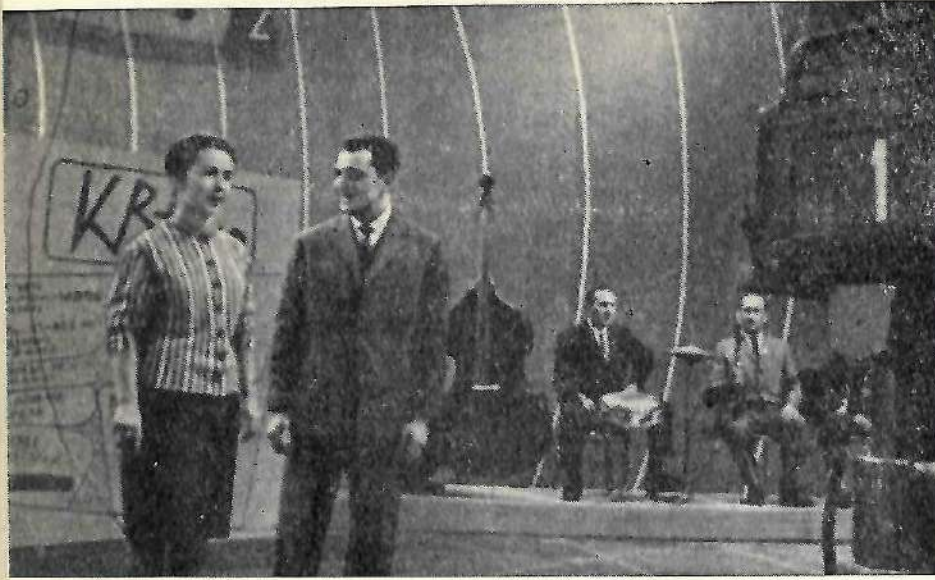
Год назад на Центральном телевидении родилась любопытная идея. Ее авторами были инженер электролампового завода Михаил Яковлев, молодой врач, режиссер Эстрадной студенческой студии «Наш дом» Альберт Аксельрод и журналист Сергей Муратов.

Идея была смелая, экспериментальная и носила загадочное имя «КВН», что значит: «Клуб веселых и находчивых». Заметим, кстати, что имя было на редкость удачным — оно уже давно сидело в головах миллионов телезрителей, ибо это было имя нашего первого домашнего телевизора.

Между тем жизнь телевидения шла своим порядком. Зрители смотрели фильмы, концерты, беседы, репортажи. Каждую субботу на экранах загоралась надпись «Голубой огонек», и миллионы людей вздыхали в сладком предчувствии встречи с людьми искусства. Помешивая кофе, поэты и певцы, акробаты и дрессировщики слонов рассказывали, пели и показывали интересные вещи...

Но вот в каждый месяц, в последнее его воскресенье, на экране стала зажигаться другая надпись: «КВН-62». На экране появились чуть-чуть испуганные (что-то будет?), взволнованные лица ведущих. Это были актриса Наташа Зацепина (бывший «вундеркинд», помните фильм «Жила-была девочка?») и Альберт Аксельрод. Они произносили приветствия, а дальше начинался... спорт. Да, да спорт — не удивляйтесь!

Если в студии находятся две соперничающие студенческие команды — представители разных инсти-



Ведущие «КВН» Наташа Защипина — актриса и Альберт Аксельрод — хирург. Но в передаче это хозяева всего: сюжета, ритма, времени и настроения

туют, если они соревнуются в том, чтобы правильнее ответить на предложенные вопросы, быстрее передать по цепочке косынку, точнее выполнить гимнастическое упражнение, остроумнее придумать реплику и т. д. и т. п., — разве это не спорт?

Да, настоящее соревнование, со счетом по очкам, с наградой победителю (скажем, лампа в 10 000 свечей!), с переходящим «призом отстающего» (крохотная детская галوشка).

Казалось бы, все ясно. Мы установили, что интерес к передачам «Клуба» — это чисто спортивный азарт, а успех «КВН» у молодежи сродни успеху хорошего футбольного матча.

Поскольку вокруг телевидения уже полно теоретических дебатов, и я думаю, что вот-вот поток основополагающих теорий широко низвергнется на страницы нашей печати, то и мне довелось поспорить по этому поводу. Мой оппонент доказывал, что КВН — не более, чем «студенческие фокусы», что весь интерес к нему (в отличие от того же «Голубого огонька») держится исключительно на его спортивной стороне, а самодеятельные эстрадные номера, которыми перебиваются конкурсы, только мешают и не поднимаются над уровнем обычной самодеятельной эстрады.

Итак — каждому свое! Запишем «Клуб веселых и находчивых» по ведомству спортивных передач, и спор наш будет окончен. Такие мысли (не скрою) бродили у меня в голове.

Но чем дальше я смотрел передачи «КВН», тем больше рождалось у меня сомнений на этот счет, пока я наконец не понял, что мы присутствуем при рождении истинно телевизионного, синтетического действия, которое с известной неточностью можно назвать импровизационным театром. Что это так — подтверждает огромный интерес к этим передачам миллионов (то есть, попросту говоря, народа — давайте назовем вещи своими именами!), миллионов людей, вовсе не являющихся спортивными болельщиками. Явное присутствие в этих передачах театра и заставило меня написать эту статью, а вернее, изложить на бумаге мои телевизионные фантазии. Но где же все-таки театр в передачах «КВН»?

Для того чтоб это выяснить, и существует...

ГЛАВА ВТОРАЯ,

в которой автор делает робкую попытку преодолеть земное притяжение

Итак, Новый год был совсем на носу, а я занимался тем, что тщательно вспоминал все виденное в передачах «КВН».

И тут обнаружилось множество любопытных вещей.

Прежде всего я вспомнил остроумные лозунги, которые выбрасывала то одна, то другая команда, в зависимости от того, кому улыбалась фортуна. Эти лозунги-экспромты в большинстве писались тут же в студии на огромных листах ватмана и были удивительно разнообразны. Разумеется, ничего подобного вы не увидите на футболе. У его болельщиков, как известно, заготовлены на все случаи жизни три лозунга: «Мазила!», «Бей!» и «Судью на мыло!»

На телевизионном соревновании студентов 1-го Медицинского института и Института иностранных языков медики подняли плакат: «Языком — по языковедам!» А когда их противникам явно не везло, над трибуной медиков появилось: «Приходите к нам лечиться!» И уже в полном упоении победой, когда писать было совсем некогда, медики выбросили кратко: «Ой, ля-ля!»

В следующем туре соревнований — со студентами Физико-технического института — медики решили

подразнить противников лозунгом: «Архимеда Гипократ был умнее во сто крат». Но рядом с этим плакатом они тут же выбросили удивительно дружелюбный лозунг, по достоинству оцененный жюри лишним очком: «Физика — медицина будущего!»

А какие великолепные остроты рождались во время передач прямо на глазах у зрителей. Не только реплики, но и целые репризы, стихотворные фельетоны, юморески.

Студента, который не очень умело, но весьма отважно пытался спасти свою команду во время конкурса плясунов, спросили, учился ли он до этого танцевать. «Нет, я — самородок», — был ответ, и надо было слышать взрыв смеха, который покрыл эту фразу. Она потом неоднократно повторялась во время передачи в совершенно иных ситуациях и, видимо, таила в себе огромный заряд веселья.

Во время конкурса на «открытие Атлантиды» пять студентов-медиков в белых халатах, масках и лапках пантомимически изображали подводное плавание. Они выполняли свои пассы несколько небрежно, и тогда ведущий крикнул им: «Плывать в халатах — не значит халатно плавать».

«Акула поплыла к врачу-окулисту», — на бумаге это не бог весть как смешно, и даже, может быть, непонятно, но это звуковая острота. Она была произнесена удивительно к месту, и я уверен, что смеялись в этот момент не только в студии.

Пересказывать юмор — занятие не только трудное, но и неблагодарное, и я прошу тех, кто не видел передач «КВН», поверить на слово, что редко мне приходилось переживать два часа, столь насыщенных юмором, смехом, шутками, причем не подготовленными заранее, а родившимися тут же.

Выходили обычные ребята-студенты, и «КВН», как по мановению волшебной палочки, превращал их в юмористов, в поэтов-импровизаторов, в художников-моменталистов, в актеров драмы и пантомимы, разыгрывающих по ходу передачи смешные сценки, порой довольно сложные.

Итак, на телевизионных экранах на наших глазах возникало творчество. Мы присутствовали при его рождении. Более того, мы чувствовали атмосферу, в которой рождается творчество, и сами заражались этой атмосферой. Пускай здесь рождались порой вещи слабые, незавершенные (любопытно, что чаще всего эти вещи появлялись как раз тогда, когда исполнители желали походить на настоящую эстраду). Но одно здесь отсутствовало начисто: безвкусица, пошлость — то, что является злейшим врагом искусства.

Ну, а если здесь возникало творчество, то что же представляет собой «КВН»? Тут я набираюсь смелости, чтобы высказать одну, уже теоретическую мысль: «Клуб веселых и находчивых» наряду со

спортивными элементами содержит в себе начала импровизационного телетеатра, и к его небольшому опыту надо очень внимательно присмотреться.

Давайте присмотримся. Что же происходит в «КВН»? Авторы и ведущие в меру своих сил создают участникам соревнований условия для творческой импровизации. Авторы предлагают только обстоятельства, обозначают «правила игры», а дальше вы, участник, можете сколько угодно фантазировать, искать, импровизировать, воображая себя то первооткрывателем Атлантиды, то преобразователем всего земного шара, то пленником средневековых пиратов, то всего лишь всезнающим студентом (последнее — самое трудное. Нужно не только «все знать», но и играть «все знающего»).

Разве не так поступил в свое время Станиславский, репетируя водевиль «Лев Гурыч Синичкин», предложив все здание театра, от подвалов до чердака, сделать местом действия массовой импровизации актеров на темы водевиля! Или вспомните, как Вахтангов заставлял импровизировать актеров, изображавших в «Принцессе Турандот» слуг просциума — цанни.

Разумеется, в процессе отбора, повторения и закрепления Станиславский и Вахтангов преодолевали известную ограниченность импровизации. Но, может быть, для телевидения наиболее интересен именно процесс творчества, самая импровизация?

Однако творчество, искусство, да еще театральное, подразумевает создание художественных образов, — скажете вы. А есть ли в «КВН» художественные образы? Об этом написана...

ГЛАВА ТРЕТЬЯ,

в которой автор огромным напряжением сил выходит на орбиту

Трудно спорить под Новый год о художественном образе, тем более, что даже в промежутках между праздниками искусствоведы не могут прийти к единой точке зрения по вопросу о том, что такое образ.

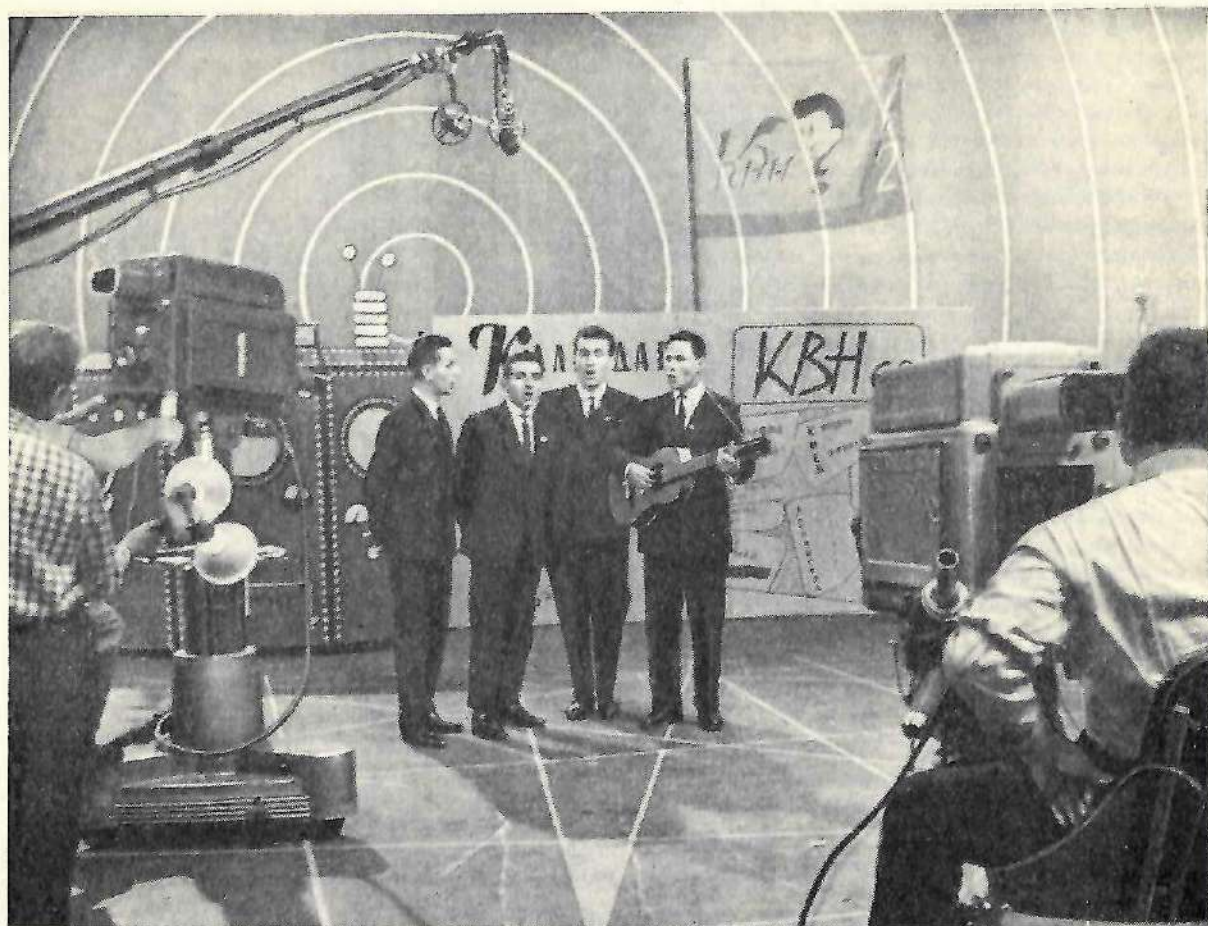
Поэтому я, избегая каких-либо формулировок, назову лишь одну — авторскую — черту, присутствующую, на мой взгляд, каждому образу.

Самовыражение.

Теперь, когда слово сказано, я обращаюсь к памяти тех, кто видел хотя бы одну передачу «КВН». Но не к зрительной и не к слуховой, а к «душевной» памяти.

Припомните, с какой искренностью и определенностью выразили себя эти ребята, выразили свое поколение, о котором мы порой судим поверхностно и легко.

Я вспоминаю случайные детали, мелочи, и даже из них вырисовывается облик этих ребят. Я могу



Квартет одной из соревнующихся сторон заполняет паузу между конкурсами

сказать, что им нравится и что не нравится, что их волнует и тревожит, против чего они восстают и за что борются. Я почувствовал ритм их жизни, ее напряжение. (Разумеется, все это действует на людей неравнодушных к реально существующей молодежи и ее качествам.)

Поразмыслите сами о таких вещах. Вот плакат медиков: «Физика — медицина будущего!» Что это — просто джентльменский жест в сторону соперников? Скорее всего нет. Плакат гораздо глубже по смыслу и вдруг серьезно заставляет задуматься об эволюции наук. И не только об эволюции наук, а об атмосфере науки, стихии науки, в которой естественно живет нынешняя молодежь.

А вот название одного из конкурсов, предложенных авторами, которые сами не так давно были студентами: «Медицина плюс физика плюс юмор изменяют мир». За шуткой, между прочим, проглядывает то, о чем сегодня вполне серьезно размыш-

ляют парни и девушки, пришедшие в телестудию.

А сколько острых политических вопросов возникло за колючими строчками юмористических стихов.

«...И рыба-молот
Рыбу-меч
Перековала на орало»,—

шутили студенты-физики в своей стихотворной импровизации на конкурсе «преобразователей земли».

В коротком «фильме» на тему встречи Нового года они вполне определенно выразили свои эстетические пристрастия и антипатии. Кстати, в этом «фильме» (он шел не на пленке, а в живом исполнении) были две блестящие пародии, о которых мне хочется сказать, даже в ущерб плавному течению моей теоретической мысли:— пародии на свой собственный «КВН» и на «взрослый» «Голубой огонек».

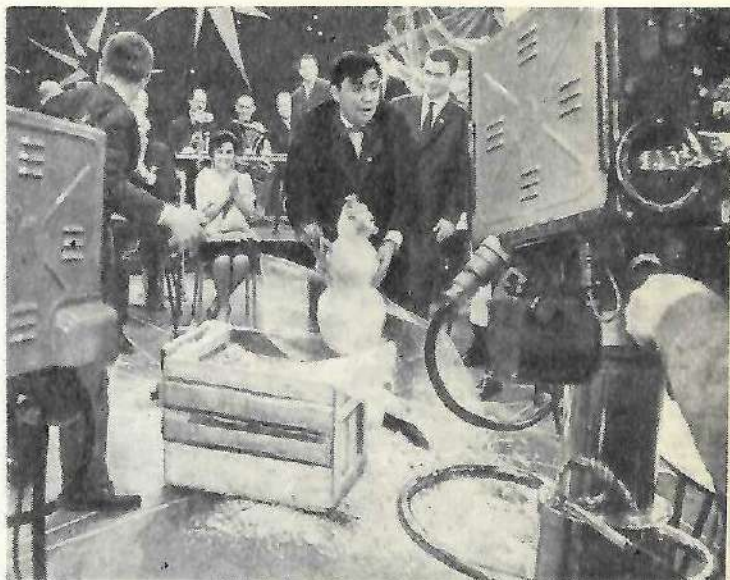
Подражая манере ведущих «Голубого огонька», студенты провозгласили: «А сейчас к нам в гости,

в наше маленькое телевизионное кафе, пришел сводный Воронежский хор в составе 1870 человек. Кофе всем, пожалуйста!»

В этой короткой пародии, как на ладони, обнажились, на мой взгляд, недостатки «Голубого огонька», на которые справедливо указал Ан. Макаров в статье «Встречи в кафе», напечатанной во втором номере журнала «Театр»: пренебрежение избранной формой телекафе, превращение передачи в рядовой концерт, где отсутствует элемент импровизации, а создается лишь видимость ее, где улыбки часто следуют по сценарию и по сценарию проявляется находчивость.

Вообще, спор между «КВН» и «Голубым огоньком», как между специфическими формами телепередач, развивается, думается, не в пользу последнего.

Стихия подлинной импровизации, возникающая в «КВН», позволяет даже такому, казалось бы, чисто концертному номеру, как «Гимн медиков», звучать импровизационно. Потому что его пел неслаженный хор, его пели люди, для которых это — не просто песня. Его пели все медики, их друзья, коллеги, которым скоро — в жизнь.



Из ящика извлекли снежную бабу, и тут же от ее имени потребовалось произнести монолог!



Это пародия. На профессиональную эстраду. На физиков. На медиков. Друг на друга!



Плакаты над трибунами болельщиков появляются молниеносно

Звучал «Гимн медиков» — и это был момент высокого самовыражения. Видимо, все телезрители были так же взволнованы, как и студенты.

Именно такие минуты и утверждают меня в мысли, что «КВН» — это зачатки того импровизированного театра, который мог бы процветать на телевидении и сделать необыкновенно много.

Итак, «КВН» создает образы. Предельное самовыражение в данный момент каждого участника — вот основа их рождения.

Экран телевизора, то есть кадрирование и то, что в телевидении называют «эффектом присутствия», — вот, по-видимому, специфика воздействия этих образов на зрителя. И здесь я позволю себе вступить в полемику. (Коль скоро кладется начало теории, должна быть и полемика!) Я хочу не согласиться с Л. Золотаревским, опубликовавшим в газете «Советская культура» статью «Для веселых и находчивых» (№ 14, 31 января 1963 г.). Л. Золотаревский приветствует появление «КВН», и тут я с ним согласен. Но он пишет: «Дело вовсе не в том, кто участвует в телевизионной передаче. Создается она не для них, а для тех, кто ее смотрит. Весь смысл передач «КВН» — в участии в них миллионов зрителей».

Мне кажется, что это положение противоречит ка-

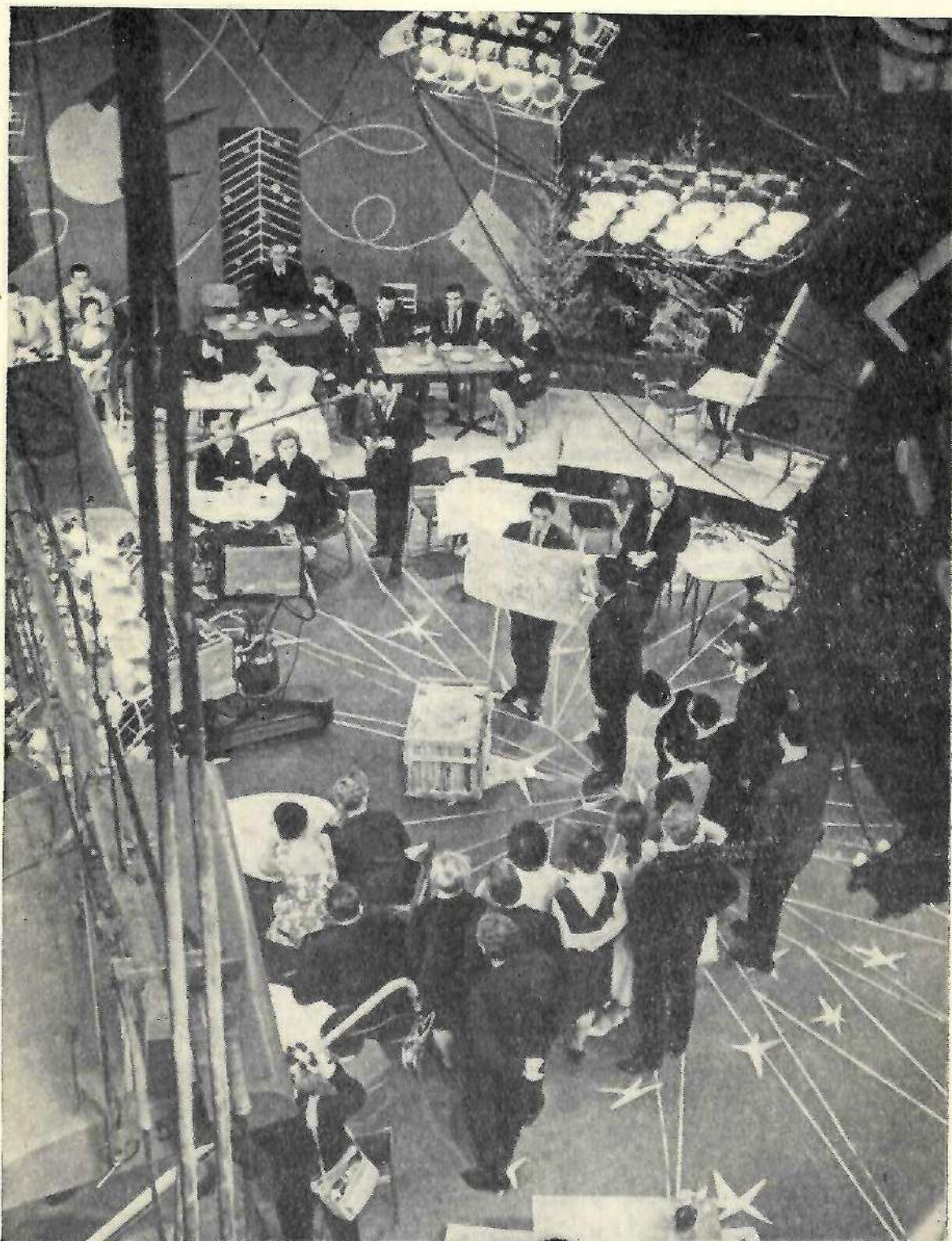
ким-то главным основам телевидения. Когда у него появятся солидные теоретические труды, эти главные основы обретут, конечно, свою терминологию (телевидение пока что в счастливом возрасте отсутствия «терминологических споров!»). Смысл «КВН», как и почти всех специфически телевизионных передач, в том, что он создается и для тех, кто в студии, и для тех, кто дома, у телевизоров, в равной мере. И в этом-то нерасторжимом, диалектическом единстве — секрет воздействия таких передач на миллионы.

Под Новый год всегда тянет на сказку. И мне пригрезился телетеатр, целиком уже освобожденный от спорта и призванный совершенно серьезно говорить о самых серьезных проблемах сегодняшнего дня, о поисках счастья и трагических ошибках, о любви и презрении, о войне, о науке.

Ведь технически телевидение может уже все, или почти все. Так появилось...

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ, в котором автор витает в эмпиреях

Шестьдесят пять лет назад появилось первое искусство, развитию которого мы целиком обязаны технике, — кинематограф. Теоретически это должно



Так выглядела Ленинградская телестудия, когда туда прибыли московские студенты.
Кто хочет — пьет кофе, кто хочет — играет сценку, кто хочет — смотрит...

относиться и к телевидению. На практике дело обстоит иначе. В 99 из каждых 100 передач (ну, может быть, чуть в меньшей пропорции) никак не используются технические (а следовательно, творческие) возможности телевидения.

Поэтому, сколько мы ни убеждаем друг друга в том, что телевидение — искусство, на деле оно все еще больше лишь средство транспортировки театральных спектаклей и кинофильмов на дом к зрителям.

Мы совершенно не используем возможности телевидения по существу, то есть для создания новых форм общения между актерами, между актерами и зрителями, которые уже перестают быть просто зрителями, а превращаются в соучастников творческого процесса.

Импровизационный метод сейчас с большим успехом используется в кино, хотя его рамки там довольно ограничены. В основном дело сводится к созданию второго плана: жизни улиц, домов, кафе и прочих общественных мест.

На телевидении импровизация может сделать намного больше, ибо она лежит, на мой взгляд, в самой природе телевизионного искусства.

Можно только слабо вообразить, какие гигантские возможности откроются перед телевидением, когда оно начнет всю использовать возможности импровизационного творчества по заранее предложенным условиям, для актеров, находящихся на улице города, в разных домах, наконец, даже в разных городах или странах,— если эти актеры будут находиться в процессе общения с обычными людьми, естественно вовлеченными в «игру».

Я вижу здесь перспективы удивительного искусства мысли, философии, раздумья над современной жизнью.

Все это трудно понять с точки зрения существующей, привычной нам драматургии. Но ведь в том-то и дело, что телевидение будущего родит свою, особую драматургию, о которой никто из нас, может быть, сегодня еще не имеет ни малейшего представления.

Своими средствами решать подобные задачи пытаются уже сегодня кино.

Уверен, что и телевидение дождет своих Эйнштейнов и Чаплиных, и загремит по ступеням неведомой лестницы детская коляска, означающая пору зрелости нового искусства, и мы посмотрим в глаза маленькому человеку уже просто где-нибудь на улице и поговорим с ним...

КРАТКИЙ ЭПИЛОГ, подтверждающий существование земного притяжения. Автор возвращается на землю

Били часы, наступал новый, 1963 год. Часы как бы говорили, что мечтать, конечно, хорошо, но по телевидению пока идет только одна передача с элементами импровизационного театра; что Ленинградский и Киевский «КВН» делается все в той же молодежной редакции Центрального телевидения; что начался новый год, а смелых новаторов и революционеров что-то не видно на горизонте телевизионного искусства.

Зазвенели положенные бокалы. И сказаны были все положенные слова.

Я поднял свой бокал и посмотрел на него с особым значением, он показался мне маленьким голубым экраном, но за общим весельем этого, кажется, никто не заметил...

Фото Вл. Влехо





ХРОНИКА

хроника • хроника • хроника • хроника

Московские журналисты, актеры, режиссеры собрались для серьезного и откровенного разговора о судьбе театральной рецензии. Были высказаны взаимные претензии и выработаны предложения. Речь на этом совещании народного артиста СССР Р. Плятта мы публикуем целиком. Отчет о встрече читайте на стр. 131.

Как пройдет юбилей Дома актера в 1967 году?
Стр. 136

О последних работах таджинской актрисы Туфы Фазыловой, о том, как складывается на драматической сцене судьба балерины Светланы Рунцовой, вы прочтете на стр. 139 и 143

Были ли на Всероссийском конкурсе эстрады эстрадные актеры? Сборный концерт или эстрадный спектакль? Размышления на эти темы вы найдете в статье „Показательные выступления“.
Стр. 140



ДРАМА- ТУРГ И ГОСУДАР- СТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

Исполнилось 50 лет со дня рождения и 30 лет творческой и общественно-политической деятельности известного якутского писателя Василия Андреевича Прото­дьяконова.

В начале 30-х годов появились первые стихи и небольшие рассказы В. Прото­дьяконова. Молодой писатель затрагивал острые современные темы. Вскоре он пробует свои силы в драматургии и становится одним из ведущих драматургов республики. Во многом драматургия Прото­дьяконова определяла пути развития якутского театра. К лучшим его пьесам принадлежат «В тайге», «Золотое зерно», «Партизан Морозов», «Молодые сердца». Совместно с драматургом Д. Сивцевым он написал пьесу «На ледяных просторах» — увлекательную повесть о смелости и мужестве охотников Заполярья. Градостроителям Севера посвящена одна из последних пьес писателя — «Первые подснежники».

Все пьесы В. Прото­дьяконова наполнены глубокой верой в человека-созидателя. Писатель хорошо знает жизнь Якутии. Горячо любя свой родной народ, он умеет подметить и поддержать в своих произведениях то новое, что возникает среди его сородичей, и гневно осуждать старое, отжившее.

Созданные им характеры достоверны, правдивы, выхвачены из реальной действительности. Для его творчества характерна романтическая трагедия в стихах «Мангары», посвященная легендарному герою якутского народа — бунтарю, вожаку крестьянского движения Василию Мангары. Это пьеса из далекого прошлого. Но автор рассматривает его с позиций нашего современника.

В. Прото­дьяконов является автором и ряда научных трудов. Им написаны монографии о крупнейших якутских современных писателях.

Много сил отдал В. Прото­дьяконов общественной и государственной деятельности. В разные годы он был в Якутии наркомом финансов, председателем Президиума Верховного Совета, председателем Совета Министров, председателем правления Союза писателей.

Правительство Советского Союза высоко оценило деятельность В. А. Прото­дьяконова, наградив его орденами Ленина, Трудового Красного Знамени и «Знак почета».

М. Лифшиц

Вильнюс

Новый главный режиссер Русского театра заслуженный деятель искусств РСФСР В. Галицкий дебютировал комедией западно-германского писателя Карла Виттингера «Человек со звезды». В этом спектакле участвуют народная артистка ЛитССР М. Мироняйте, заслуженный артист ЛитССР Б. Красильников, артист А. Иноземцев и заслуженный артист РСФСР Ю. Пресняков. Оформил спектакль молодой художник И. Иванов, музыка В. Горбульскиса.

□

В Государственном академическом театре оперы и балета Литовской ССР показана опера Моцарта «Все женщины таковы» в постановке народного артиста Литовской ССР Ю. Густайтиса, оформление народного художника ЛССР И. Янкус.

В балете «Эсмеральда», который поставил главный балетмейстер заслуженный артист Литовской ССР В. Гринякис, участвуют народные артисты Литовской ССР Т. Свентицкайте, Г. Кунавичюс, заслуженный артист Литовской ССР Г. Ванис, солистка Л. Ашкеловичюте и другие.

А. Клейнас

Ленинабад

Общественность города отметила 50-летие со дня рождения и 30-летие творческой деятельности народного артиста Таджикской ССР главного режиссера республиканского музыкально-драматического театра им. А. С. Пушкина Р. Эркабаева.

М. Гиясов

Жданов

С большим успехом на сцене Донецкого областного русского драматического театра прошла премьера спектакля «Порт-Артур» А. Степанова и И. Попова в постановке народного артиста УССР П. Ветрова. Оформила спектакль Р. Сугормина.

Г. Бодыкин

Калининград

Областной драматический театр показал новую пьесу Леонида Зорина «Друзья и годы». Спектакль поставлен новым главным режиссером театра заслуженным деятелем искусств ТАССР И. Петровским, художник — В. Валуев, музыкальное оформление спектакля М. Готтштейна. Роли исполнили: заслуженный артист Коми АССР Г. Воробьев, заслуженные артисты РСФСР Н. Семенов, Н. Андриевская, С. Клементьев, Т. Крыман, П. Конопчук, П. Мальцев, артисты С. Либман, Р. Михайлова и другие.

Сейчас театр работает над пьесой Назыма Хикмета «Дамоклов меч» (режиссер А. Григорьян).

В. Подвальный

Махачала

Русский драматический театр им. М. Горького показал пьесу Н. Погодина «Черные птицы». Постановка Н. Лукина, художник — В. Шишканов.

Недавно состоялась конференция, посвященная работе театра.

□

Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. П. Салаватова поставил пьесу местных драматургов О. Ноздрачева и С. Джетере «Люди тебя не осудят», посвященную нефтяникам Каспия. Режиссер — заслуженный деятель искусств РСФСР Г. Рустапов, художник — В. Горский. В спектакле заняты: народная артистка СССР Б. Мурадова, народный артист РСФСР А. Курумов, народный артист ДАССР Д. Саиднуров.

Другая группа этого театра поставила под руководством режиссера С. Джетере трагедию Гарсия Лорка «Кровавая свадьба». В этом спектакле в основном заняты молодые артисты — выпускники Щепкинского училища.

□

Театр кукол поставил пьесу Евг. Шварца «Сказка о потерянном времени». Режиссер — З. Ладонкина, художник — М. Кияшко.

□

Здесь открылась первая выставка работ театральных художников Дагестана.

А. Богачев

...ГО
доме
искус
театр
Собр
тики
листо
Поэто
тик В
тя ра
пригл
ти на
цензи
ливо
ло б
реце
моск
как
сы, с
цензи
межд
газет
ная
сящен
не р
филь
ва, и
филь
те п
лучш
матч
пивш
том,
след
вितс
щен
том,
театр
зача
зици
иног
зиях
ного
прет
глав
ретт

О судьбах рецензии...

...говорили собравшиеся в Центральном доме актера журналисты, работники отделов искусств московских редакций и деятели театров — актеры, режиссеры, директора. Собрание было организовано секцией критики Московского отделения Союза журналистов и творческой секцией Дома актера. Поэтому председательствовали двое: критик В. Панков и режиссер В. Плучек. И хотя разговор, как явствовало из заглавия пригласительного билета, должен был идти на тему: «Что Вам дает театральная рецензия?», — многие выступавшие справедливо указывали, что назвать билет надо было бы по-иному: «Почему нет театральные рецензии?» И в самом деле, обзор ряда московских газет показал, что рецензия, как обязательный жанр ежедневной прессы, сегодня почти не существует, что рецензии появляются от случая к случаю, и между премьерой в театре и рецензией в газете, как правило, возникает томительная пауза, разрастающаяся до многих месяцев; что множество спектаклей вообще не рецензируется, в то время как кинофильмы, даже достаточно низкого качества, или, что еще показательнее — средние фильмы, так называемые «проходные», и те получают печатный отклик. В самом же лучшем положении находятся футбольные матчи — они рецензируются все! Выступившие на собрании говорили также и о том, что уровень газетных рецензий в последнее время понизился, язык их становится невыразительным и оценки не освещены личностью автора, его темпераментом, его заинтересованностью в развитии театрального дела. Отделы искусств газет зачастую не имеют четкой театральной позиции — не следят за судьбой того или иного театра, коллектива, актера, в рецензиях не пытаются исследовать место данного спектакля в жизни театра. Серьезные претензии к уровню рецензий предъявил главный режиссер Московского театра оперетты В. Канделаки, хотя при этом и не-

сколько непоследовательно стремился ограничить критику в адрес его театра. С аргументированной речью о низком уровне рецензий спектаклей оперы и балета вы-



Коллегиальный председатель собрания — В. Плучек и В. Панков

ступил главный режиссер Большого театра народный артист СССР Б. Покровский. По его мнению, дело осложняется еще и тем, что качества театрального критика и критика музыкального редко сочетаются в одном лице, а театроведческие факультеты театральных институтов не готовят необходимых специалистов. Ряд ценных предложений внесли председатели собрания, и, надо думать, документы его, разосланные в редакции газет, будут способствовать изменению положения с газетной рецензией.



В. Канделаки — претензии к рецензии

На собрании с интересной речью, посвященной истории театральной рецензии в советской печати, выступил народный артист СССР Р. Плятт. Его речь мы печатаем целиком на стр. 146.

ЛЮДИ РОССИИ

НА ВЫСТАВКЕ РАБОТ П. Д. КОРИНА

Разговор об этом художнике на страницах журнала «Театр» может показаться неправомерным. В самом деле: на выставке нет почти ничего, что связывало бы Корина с искусством театральным. Ни эскизов декораций, ни набросков театральных костюмов. Три актерских портрета. Всего три — среди огромных исторических картин, сверкающих эскизов мозаик, верениц иных портретов. Но эти портреты — во всех своих качествах — необыкновенно характерны для художника и к нашему представлению о театре и его людях добавляют нечто новое и значительное. Они не теряются рядом с величественными триптихами; они органично входят в ту «большую серию» портретов деятелей русской культуры, мощно и неожиданно начатую Нестеровым после революции и так верно подхваченную, продолженную его учеником Кориним.

Коринский Нестеров, уже очень старый, повернулся острым, резким профилем, обратил резкий жест к невидимому собеседнику, может быть, противнику. Гамалея, в белоснежном до голубизны халате, лежащем ломкими крахмальными складками, смотрит зорко и вопрошающе. Коненков, в рабочей блузе, из-под которой выбивается воротник голубой рубашки, смотрит вверх нас, словно прислушиваясь к чему-то. Голубизна повторяется в его глазах, ясных и по-старчески выцветших. Кукрыниксы, ясное трое, в их единстве и различии, тоже пристально рассматривают нас. Горький неторопливо идет по берегу Соррентийского залива. Горизонт низок и пасмурен. Холодный ветер с моря рожками поднимает седые волосы. Рука сжимает трость — и человечески неповторима не только эта рука, написанная целиком, но и один палец другой руки, заложной в карман.

Писатели, художники, ученые, врачи. Среди них — равноправные — артисты. На Качалова мы смотрим снизу, словно сидим в первом ряду партера. А он вышел на эстраду и, еще не кончив шага, снял пенсне, приподнял голову — сейчас будет читать Блока или «Катюшу у поезда» из «Воскресения». А Леонидов — сумрачный, недобрый, настороженный — грузно и в то же время удобно сидит в кожаном

кресле и смотрит прямо на нас своим знаменитым «глазом»: а ну, кто ты есть, чего ты достоин? С таким собеседником не поболтаешь о мелочах — с ним можно разговаривать только о главном, только раскрыть себя, не скрывая.

В этих работах нет ничего от обычных «актерских портретов» — художники любят изображать актеров в их уборных, перед трельяжами, с разложенными гримировальными принадлежностями, с цветами в углу... И все же — актеры. Непринужденность Качалова, привычка его к зрителю и ответственность перед ним. У грузного Леонидова — элегантность позы, затаенная пластика движения. Актерского нет, но понимаешь по этому портрету, как играл он Митю



В. И. Качалов

Карамзо
издева
впослед
ретов, е
своего д
их — как
огромны
картины
сами — т
благогов
значител
восприят
Челове
непремен
лит. вне
вания»,
художник
седью бр
вслушива

дию. Кре
лежит р
Конечно,
корински
нидов и
мудрец —
дот», вых
бекрень —
сказке, и
пленител
То, что
до Кори
характер
в нем пр
ком ино

менитым
н? С та
— с ним
ько рас

актерских
актеров
кенными
етами в
ть Кача
ость пе
ть позы,
нет, но
н Митю

Карамазова, как срывался в «Кайне» и «Отелло», изведав на репетициях небывалый и не сбывшийся впоследствии успех. Как все герои коринских портретов, его актеры — деятели, совершенные мастера своего дела. Только объекты их мастерства не вне их — как краски для Кукрыниксов и Гуттузо, как огромный рояль, отеснивший Игумнова в угол картины, но покоренный им, — но в них самих, они сами — те инструменты дела, к которому с таким благоговением относится художник. Поэтому тем значительнее, тем больше личность актера, его восприятие и воплощение жизни.

Человек для Корина в лучших его качествах — непременно творец. А человека-творца он не мыслит вне самоуглубленности, «внутреннего прислушивания», вне острой и ясной мысли. Таким видит художник и Рубена Симонова. Строгое лицо с проседью бровей и волос приподнято, словно человек вслушивается в торжественную, но негромкую мело-

увлеченно работает над портретом. Но обычно Корин видит и умеет выбирать близкое себе. В природе, в пейзаже, в городах. Свое для него — кремлевская Москва, Палех, который он повторяет и повторяет, с неожиданной, осторожной нежностью прорисовывая крыши домов, силуэт колокольни, леса вдали и близкие простые неяркие цветы, выглядывающие из травы. Свое — это Италия и Крым — там, где он похож на Сорренто или на Грецию. Свое — и бесконечные копии с антиков, которые он делает с одинаковой одержимостью и в молодости и в старости, в самые недавние годы, не минуя в своих копиях ни гармонию «Афинской школы», ни голубого леонардовского ангела, ни тифлизовскую богородицу — земную женщину, вознесшуюся от земли, ни буонароттиевских сивилл и пророков. Звание «художника первой степени», присвоенное Корину, он получил бы за те же рисунки с натурщиков — и в боттеге времен Возрождения, и в Ака-



Л. М. Леонидов

дию. Крепко сжаты нервные руки. Красная книжка лежит рядом, на старинном столе... Симонов? Конечно, Симонов. Его брови, рот, глаза... Этот коринский Качалов читал «Воскресение». Этот Леонидов играл Гобсека. А этот Симонов — суровый мудрец — что играл он? Неужели дурил в «Турандот», выходил в растоптанных валенках и короне набекрень — красноносеньким королем в русской сказке, и играет сегодня Доменико Сориано — так пленительно, изящно и в то же время грустновато?

То, что в театре называется характерностью, чуждо Корину: его привлекает чистый характер, если характер этот значителен и обязательно целен, если в нем преобладает интеллект, воля, ум. С человеком иного характера он расходится, даже если



Р. Н. Симонов

демии XVIII века, и у строжайшего Чистякова. Художник-труженик, неутомимый и неумолимый к себе, мастер в самом высоком значении этого слова. И интересны ему в мире люди, причастные этому, всепоглощающему, великому труду, люди подвига, единой страсти, которой они одержимы, — будь то Александр Невский, сжимающий могучими руками меч, или Донской, идущий на бой с татарами («Был в щите твой лик нерукотворный» — в этой тональности написаны Кориним эскизы «Донского»), или Ренато Гуттузо, сплющивший папиросу железной рукой, или Гамалея с его тускло блестящим микроскопом — таким же оружием, как меч Невского. И мечи, и микроскопы, и кисти у Корина — оружие людей, твердо знающих, для чего они пришли в

мир и что призваны в нем осуществить. Эти люди у него — сильны и уверенны.

А люди «Уходящей Руси», впервые выставленные, — сильны и страшны. Как неповторимы и едины в их проклятии миру, который простирается перед ними, все эти архиепископы и просто епископы, испуганные иеромонахи и монахи в парчовых ризах и драных подрясниках, схимники, кликуша с блаженно-безумными голубыми глазами, нищие, слепые... Самые страшные, пожалуй, именно эти — не пожелавшие высокие церковными чинами, а ползающие у их ног: скрюченный калека-старик, беспощадно написанный слепой — с запавшими веками, в сопревших валенках, со старым солдатским ремнем, опоясывающим то ли подрясник, то ли армяк. В массе фанатизма, злобы, безумия, отчаяния, слабости — все оттенки этих чувств, и у каждого — человеческое лицо, обращенное к будущему и молящее об ответе: церковь, прибежище наше, вы разрушили. Куда идти? Что делать? Во что верить?

Увидев эти эскизы к картине, так и не завершённой, Горький назвал Корина «кондовым» художником. Слово, часто употребляемое иронически, по отношению к Корину иронии не вызывает: он накрепко связан с древними истоками России, для него иго злых татар», Сергей Радонежский, благословляющий Донского на битву, Горький, идущий по берегу Сорренто, солдаты, штурмующие рейхстаг, — все это звенья суровой и единой русской истории. Поэтому еще одно слово, тоже часто употребляемое иронически в последнее время — «монументальность» (правда, с обязательным эпитетом «внешняя») — здесь тоже возвращается к своему точному первоначальному смыслу. Монументальность Кори-

на — не внешняя, пафос его — не ложный, хотя и позолоты, и торжественности в его работах больше, чем достаточно (в большинстве, подавляющем большинстве его работ, потому что в некоторых мозаиках «Комсомольской-кольцевой», в «Марше будущего» 30-х годов есть внешность, формальность решения). Форма его большого, торжественного искусства определяется содержанием, величию людей-творцов, людей-воинов, идущих на защиту России с мечами и щитами, с кистнями и дубинами.

Корин не писал эскизов декораций, — но театральный художник может найти в его работах ключ для нового решения «Бориса Годунова» или «Хованщины» — решения более строгого и лаконичного, чем подробное изображение быта и архитектуры Древней Руси. Здесь могут родиться симфонии и стихи о прошлом и будущем России; в этом большом искусстве — залог развития исторической темы в нашей живописи, в театре, в литературе. И в портретах людей, близких ему, в том числе в портретах русских артистов, Корин выражает свою влюбленность в человеческий труд и в искусство, создаваемое человеком. Свою требовательность к жизни и к людям, которые ее строят. Значительность, естественную монументальность в восприятии жизни России, которую он воспринимает всегда как историю России. Все это сливается в единой личности большого художника, в его неповторимой теме. И тему эту он воплощает в своем искусстве и раскрывает ее людям, искусство воспринимающим и понимающим. А особенно — людям, которые сами его создают.

Е. Полякова

Кумух

Лавский драматический театр им. Эффенди Капиева поставил пьесу башкирского драматурга А. Мирзагитова «Соседи», повествующую о дружбе советских людей. Режиссер — Ф. Вотинов, художник — А. Джалаев. В спектакле заняты: народный артист ДАССР И. Валугов, заслуженный артист ДАССР Г. Ибрагимов, артисты М. Сулуева, П. Алиева, С. Магомедов, А. Алиев и другие.

Запорожье

Героическую драму А. Шияна «Где ковыль шумел», рассказывающую о славном историческом прошлом запорожского края, показал драматический театр им. Н. Шорса. Спектакль поставили главный режиссер театра народный артист Союза ССР В. Магар и режиссер В. Ткаченко. Музыка написана заслуженным деятелем искусств УССР, лауреатом Государственной и Шевченковской премий композитором П. Майбородой, художник — заслуженный деятель искусств РСФСР И. Гайдено, балетмейстер — Н. Ромадов.

В главных ролях выступили: народная артистка УССР А. Морозова, заслуженные артисты УССР С. Рунцова, Е. Ефимов, Г. Дамаскин, В. Сохацкий, М. Хорощ, артисты П. Рыбалко, Е. Сердюк, В. Жиров, А. Свенцицкий, Г. Клейзмер, Е. Войцеховская, Н. Бережная, В. Бережной, В. Лобода и другие.

В. Гайдабура

Кированан

Местный драматический театр им. О. Абелина показал пьесу бр. Тур «Северная мадонна». Постановка заслуженного деятеля искусств А. Мартиросяна, художник — заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Р. Налбандян. В спектакле заняты: Л. Пашинян, Ж. Карапетян, С. Ованесян, Р. Карапетян, А. Шакафян, А. Геворкян, М. Тиросян, А. Оганян и другие.

В. Терзибашян



Прозоров воюет!

Это человек из недавнего прошлого. В свое время он безболезненно и не без удовольствия совершил переход от верности идеям к повинновению директивам, а для обратного процесса у него нет ни способностей, ни желания. Он долго учился казаться значительным, солидным, едва ли не умным; его лицо уже давно превратилось в маску, на которой запечатлены две черты — строгость и подозрительность: подозрительно прищуренный глаз и строго поджатые губы. Таким играет В. Андрианов Прозорова в «Палате» С. Алешина, поставленной Камчатским драматическим театром.

Смешанное чувство страха и острого интереса испытываешь, видя абсолютную, непоколебимую уверенность этого человека в своей непогрешимости. Страшно представить, что мог делать он в свое время, а интерес рождается при мысли, что перед тобой человек, который сейчас аккуратно читает газеты, изучает материалы съездов партии, уже научился к месту употреблять новые слова, рожденные временем, — и остается прежним, бывшим. Почему маска стала его лицом?

Андрианов отвечает: потому что она и была его лицом. Черты его характера — злобность, завистливость, подозрительность — тогда, в те годы, прищипались ко времени, развились, и, вероятно, он уже не может измениться. Слишком велика сила инерции, как у автомобиля с отказавшимися тормозами, несущегося в пропасть на предельной скорости. Андрианов играет все это — и предельную скорость, и невозможность остановиться, и отказавшие тормоза. И гибель-

ную уверенность шофера в том, что он едет по верной дороге.

Время обезвредило Прозорова, и он зол на время. Но сделать ничего не может — может только брызгать на врача, брызгать на соседей по палате. Кровать, на которой лежит этот крупный человек с острым носом, как будто окружена каким-то оттапливающим полем — к ней невольно, неосознанно стараются не приближаться.

Наконец, брызжание оборачивается мировоззрением. Один из обитателей палаты высказал



В. Андрианов — Прозоров

мысль, что у человека есть своя голова, и думать он должен сам за себя, и никто другой думать за него не может. И человек из прошлого переходит в наступление.

Два человека остаются в палате — Прозоров и писатель Новиков. Они спорят, вернее — воюют. Прозоров спокоен и солиден, Новиков взволнован. У Прозорова позади легкая операция — аппендицит, у Новикова через несколько дней — опасная, может быть, смертельная. И вот так же спокойно и уверенно, как минуту назад, он говорит, что еще вернется то время, когда он считался настоящим человеком и коммунистом. Прозоров бросает Новикову: «А ты отсюда не выйдешь! Сдохнешь под ножом!» А когда Новиков кричит: «Мразь!» — водружает на

кровать ноги в больничных тапочках и застывает удовлетворенный — отвратительный круглый человек с острым носом.

Спокойствие, с которым Андрианов ведет эту сцену, страшно — это хладнокровная попытка убийства. Он привык доносить, лгать, делать подлости во имя того, что в его время считалось высшей целью. И сейчас ему совсем нетрудно сделать еще одну подлость, ткнуть ножом в открытую рану. А спокойствие, чудовищное спокойствие, которое он сохраняет во время разговора, заставляет думать о том, как же велика уверенность таких людей в своем праве.

Эта черта — уверенность в своем праве — остается у Прозорова до конца спектакля. Андрианов не приводит своего героя к покаянию под занавес — актер как бы предупреждает, что так легко и быстро прозоровы не каются. Приспособляются — это да. В финале мы видим приспособляющегося Прозорова. Вот он предлагает соседям по палате купить Новикову подарок, вот произносит примирительные слова. Но чувство омерзения к этому человеку не уменьшается. Вот он говорит, как ему понравился рассказ Новикова — и в его голосе начинают звучать директивные нотки, он уже не просто хвалит, а дает указания; он не может просто похвалить или поругать, да и слов таких нет в его лексиконе, а есть «поддержать», «одобрить» или, наоборот, «не одобрить». Даже когда пьедестал выбит из-под него, он все-таки продолжает чувствовать себя на пьедестале. Вот он прямо предлагает мир, но кому? — Гончарову, самому горячему, самому непримиримому к прозоровщине из всех, с кем мы знакомимся в пьесе. Такой и пощечину может дать за подлость, и Прозоров поэтому — именно поэтому — даже чуть подхалимничает перед ним.

Круглый самодовольный человек покидает сцену. Остается ненависть к нему и к тому, что породило таких, как он. Остается то, что нужно. Ненависть — чувство действенное.

Ю. Смелков

О ЧЕМ

Я

ВСПОМНИЛ

24 ДЕКАБРЯ

1967 ГОДА

Вот он, пригласительный билет: «Дорогой друг! Совет Центрального дома актера ВТО приглашает Вас в понедельник 24 декабря 1967 г. на вечер, посвященный 30-летию Центрального дома актера».

А получил я его 5 лет назад на 25-летнем юбилее Дома актера. Как быстро летят годы! Я помню тот незабываемый вечер так, словно он был вчера...

Вы видели когда-нибудь толпу народных артистов? Я видел! В вестибюле у лифта, в угловом здании на площади Пушкина — там тогда помещался Дом актера. А на пятом этаже глаза слепило от сверкающих россыпей талантов. Все ведущие актеры столи-



В своей любви и дружбе к Центральному дому актера и к его старейшим работникам Александру Эскину и Адриене Шер актеры ЦТСА признаются пусть по-детски, но зато от души

цы. И спокойно-величавые ведущие мастера и молодые...

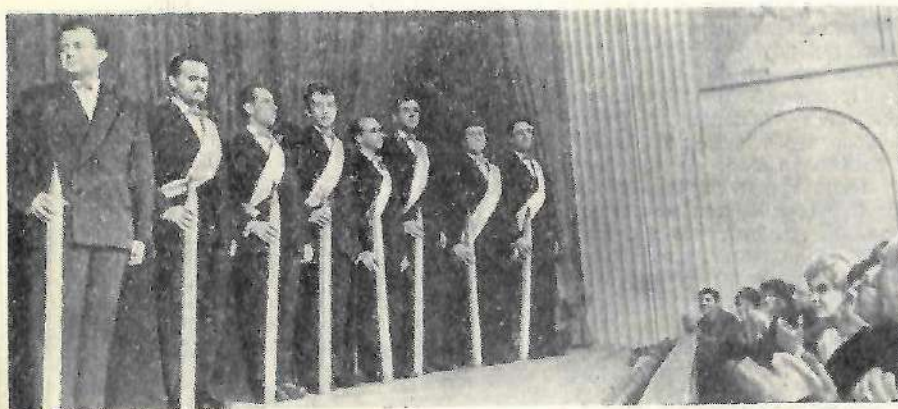
9 часов 20 минут вечера. Гостей приглашают в тесный зал. Спасает сцена — добрая треть размещается на ней. Как в старых спектаклях Охлопкова (теперь он зритель и на колосники сажает). Вдоль сцены — бесконечный, уходящий в перспективу стол. Встает Ростислав Янович Плятт. Он председатель. Не помню уж, что он говорил, но, как всегда, зал сводило от смеха. А под конец предложил вспомнить 25-летнюю жизнь Дома актера по годам, хоть по минуте на год.

И вот встают, перебывая друг друга, актеры, режиссеры, писатели и рассказывают... Нет, это

не только история Дома актера, это жизнь страны, этапы нашего развития.

1937 год. Открытие Дома актера. О нем рассказывает С. Гиацинтова.

1938 год. Встреча папанинцев. В рассказе М. Мироновой оживает веселая встреча, которую устроили героям полюса московские актеры. А было это так: с аэродрома их повезли на машинах, но, не доезжая Белорусского вокзала, у остановки рейсового автобуса машины остановились. Говорят, поломка. Сопровождающие извиняются, просят пересесть в автобус, который как раз стоит у остановки. А тут, конечно, толпятся люди. Папанинцев, разумеется, сажают без очереди, а в очереди ропот: «Подумаешь, папанинцы, — мы тоже люди», — громко ворчит Доронин. «Безобразие!» — кричит Абдулов. Все с шумом усаживаются. Абдулов не может успокоиться: «Я, может быть, тоже на льдине рядом с ними плавал, а меня не встречают!» Дорогие гости, отвыкшие от будней городского транспорта, с недоумением оглядываются и смущенно молчат. И только, когда, стараясь перекрыть шум, кондуктор — а это была Мироно-



Под гром аплодисментов октет архитекторов вручил юбиляру свои песни

ва —
езд и
ла по
Карен
это в
А в Д
ли по
была
Папан
нсовой
скую».

В те
мечал
Конста
тяжел
И ему
провод
ровали
чи. Р
Осно
письмо
души
тера.

Дом
насын
уж го
роско



Кандел
вспомн
приним

бульва
враща
вычке
улице
на пят

ва — потребовала платить за проезд и каждому напанинцу вручила по билету в МХАТ на «Анну Каренину», стало ясно, что все это веселая шутка, «розыгрыш». А в Доме актера, куда их завезли по дороге, уже приготовлена была встреча, на которой сам Напанин с Лепешинской и Миросвовой лихо стплясывал «русскую».

В том же году Дом актера отмечал 75-летие Станиславского. Константин Сергеевич был уже тяжело болен и находился дома. И ему на квартиру по прямому проводу из Дома актера транслировались все приветственные речи. Рассказав об этом, Василий Осипович Топорков прочитал и письмо Растроганного до глубины души Станиславского Дому актера.

Дом актера! Он жил яркой, насыщенной жизнью. И хотя он уж год как переехал в новое роскошное здание на Страстном



Канделаки и Плят с наслаждением вспоминают время, когда они еще принимали участие в театральном «капустнике»

бульваре, многие актеры, возвращаясь со спектакля, по привычке заворачивают в подъезд на улице Горького, 16. (Не всегда на пятый этаж, но на первый —

непрерывно.) В этом доме было прожито много радостного и грустного, веселого и тревожного. Помню, на прошлом юбилее Канделаки рассказывал о капустниках. Они действительно славились на всю страну — капустники московских актеров! Но хронология имеет свои железные законы, и когда встал Туманов — шел уже 1941-й. Великая Отечественная война. Актеры в ополчении, актеры с фронтовыми концертными бригадами, актеры рюют окопы. А 19 октября 1941 года в Москве начались спектакли Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и впервые зазвучали колокола Корневия.

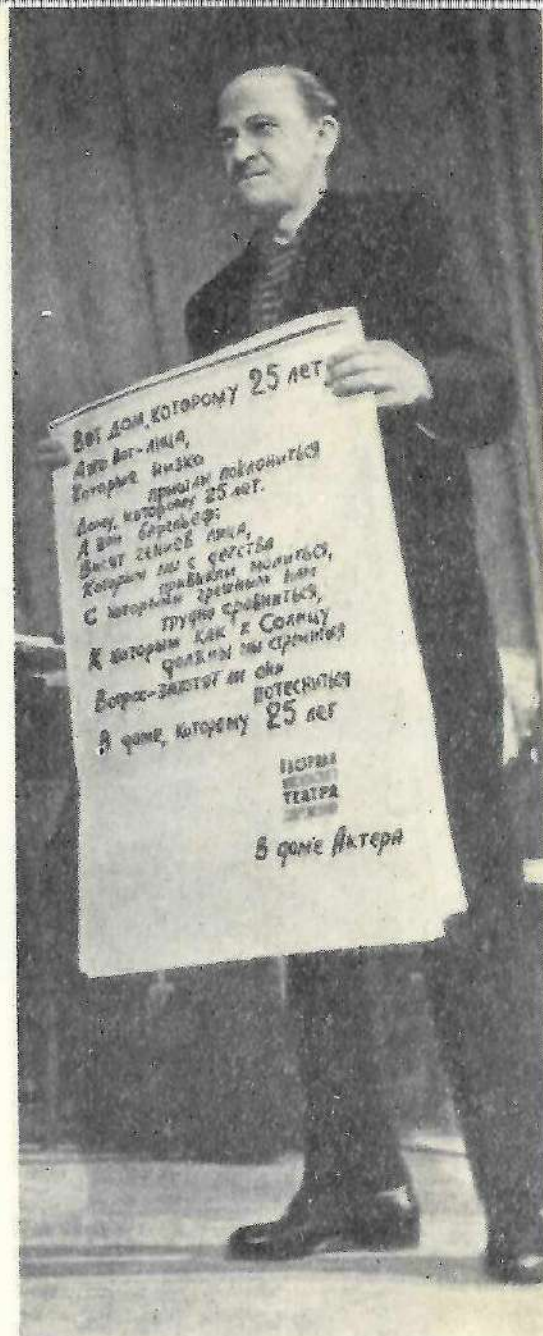
Встает незнакомый скромный человек в черном костюме, и мы слышим до боли знакомый, всегда волнующий голос: «...и водрузить над Берлином знамя победы». «Сколько раз я репетировал эти слова, — вспоминает Левитан, — вот, наконец, 9 мая в 2 часа 10 минут ночи я прочитал по радио приказ о безоговорочной капитуляции фашистской Германии. Это был всеобщий праздник, всеобщее ликование... и мы, дикторы, не хотим больше читать сводок о военных действиях».

Годы восстановления разрушенного войной, годы восстановления ленинских норм жизни, освоение пелины и величайшие события мирового коммунистического движения — XX и XXII съезды партии.

Жизнь кипит. Страна берет твердый курс на коммунизм. Люди не просто выполняют предначертания, они думают, спорят, ищут лучшие пути.

Спорят и в Доме актера — конференции, творческие вечера, диспуты, критика и самокритика. Особенно интересные встречи проходили у молодежи — ее голос слышался все ярче и тверже. О, разумеется, и здесь порой такие речи произносились, за которые сегодня, наверно, стыдно ораторам. Особенно отличались так называемые «левые» и так называемые «правые». Как сейчас помню, на юбилее Никита Богословский себе такое «напозволял» в адрес своих «противников», что сейчас даже странно вспомнить об этом.

Быстро пролетело время. А сколько нового в жизни! Пять лет назад вспоминали о встрече с первыми космонавтами Гагариным и Титовым, а сегодня будут



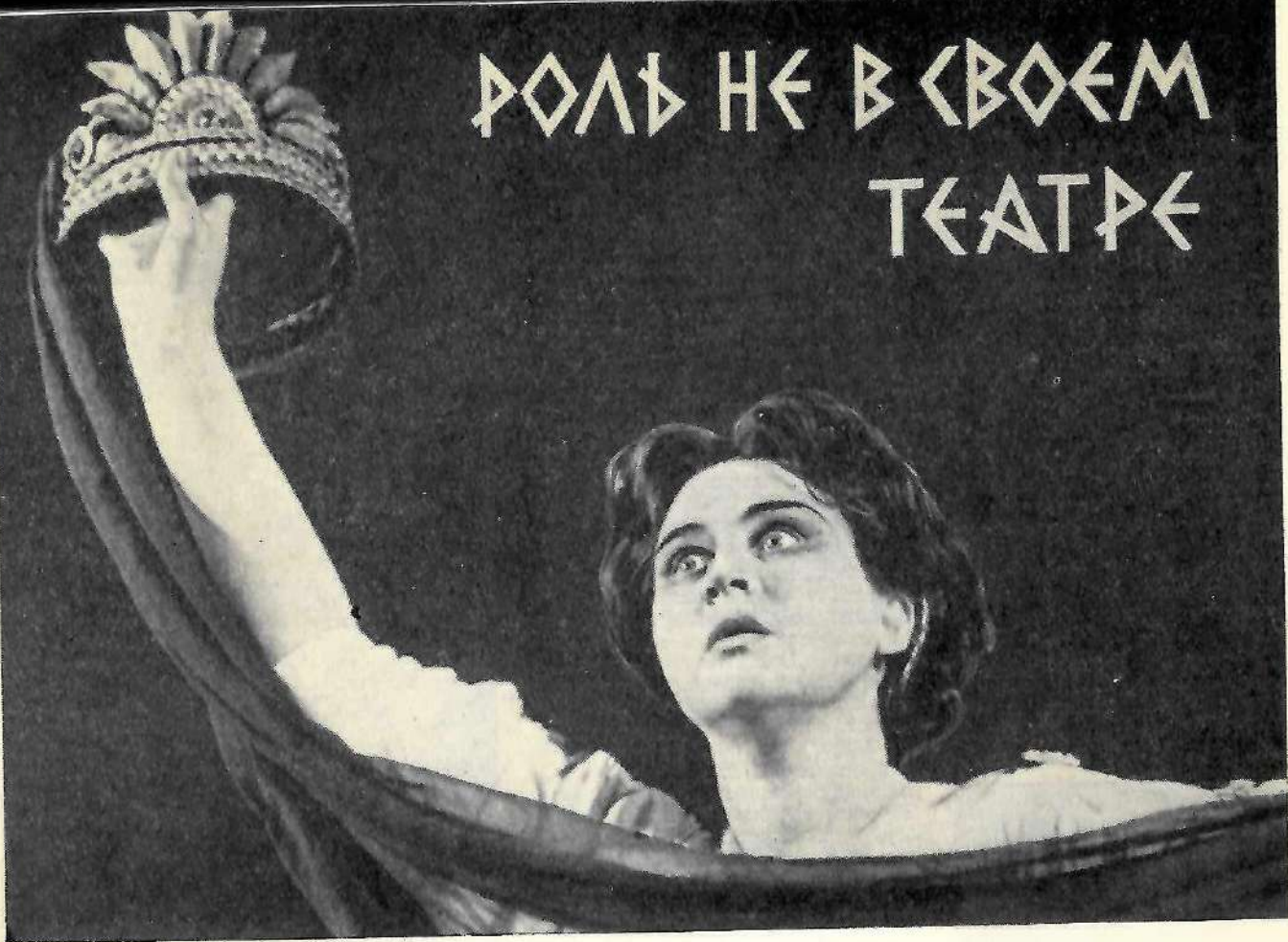
Приветствие театра-студии «Современник» дому, которому...

рассказывать о встрече тех, кто побывал на Марсе и на Венере.

Впрочем, не будем загадывать. Придем на 30-летие — сами услышим.

Г. Щербина
Фото С. Шингарева

РОЛЬ НЕ В СВОЕМ ТЕАТРЕ



В каждом театре есть неудачники. Особенно их много в Москве, где труппы многолюдны, а премьер — меньше, чем в маленьком городе. И вот хорошие актеры годами сидят без творчества, хотя вроде бы они и заняты: эпизодик, две-три старые роли, шефский концерт, ввод... Так и накопится «репертуар». Завтруппой доволен — люди загружены; а «загруженный» актер возвращается в ночное время с выездного спектакля и думает: не уехать ли из Москвы — и играть пять новых ролей в год, а не одну роль в течение пяти лет?

Правда, на этот вариант мало кто решается. Этот вариант существует больше в ночных раздумьях и в разговорах...

Все же, думается, театр — это не учреждение, где «люди загружены». Здесь должны как можно чаще сбываться актерские мечты. Пока что они сбываются редко —

и бродят по закулисам миру неудачники, так и не сыгравшие своих ролей. И редко кто из них решится на подвиг — работать над ролью, о которой мечтаешь, так сказать, без всякой гарантии.

Решилась на это Татьяна Лениникова. Она мечтала о Медее — и сыграла Медею. Правда, не в своем театре (как известно, «Медеи» нет в репертуаре МХАТ), а в спектакле, поставленном Н. Охлопковым.

Все началось с того дня, когда актриса услышала, что в театре имени Вл. Маяковского ставят трагедию Еврипида. Ни на что не надеясь, думая только о Медее, начала она самостоятельно работать.

В Художественном театре она играла Варю в «Вишневом саде», Парашу в «Горячем сердце», изредка Катюшу Маслову; дома ждала ее Медея...

Лениникова — актриса очень русская, нашедшая себя в Чехове и

в Островском, в толстовском «Воскресении» и в ролях современных девушек. Ее темперамент, то спрятанный в душе ее героинь, то рвущийся наружу, открывал путь к Грушеньке в «Братьях Карамазовых», — почему-то роль прошла мимо нее. Медея не казалась столь прямым ее делом — тем одержимее была актриса, трудившаяся в одиночку.

Накануне летнего отпуска Лениникова пришла к Охлопкову. Он отнесся к ней внимательно, назначил ей день — послезавтра и послушал ее Медею.

С осени ей разрешили придти на репетиции. Она сидела в зале вместе со студентами-практикантами, а дома продолжала работать. Однажды Охлопков предложил ей выйти на сцену — Лениникова была готова. Николай Павлович долго репетировал с ней. А через несколько дней позвонили из театра и официально сообщили, что Лениникова, в оче-

редь
цена

Оче
А. Ка
шие
репет
(«Мед
идущи

И

Вл. М

Риге.

из во

сти у

именн

не бы

зырев

тво р

И вот

приш

пригл

дею

во те

осущ

В

крыть

сопро

ра. Л

рядом

пели

Охло

спект

на во

матьс

лова

С

актри

Ленн

атре,

своег

роли

прост

топта

ножь

тов.

Кто

жест

Ленн

театр

дое

нико

то ни

но о

ее с

дом

зали

Ис

По

бы х

вой.

буде

По

им б

рое

ческ

там.

ре б

редь с другими актрисами, назначена на роль Медеи.

Очень помогли ей режиссеры А. Кашкин и А. Бурцев, вводившие ее в мизансцены спектакля, релетировавшие под фонограмму («Медея — спектакль-концерт, идущий под музыку Танеева»).

И опять лето... Театр имени Вл. Маяковского на гастролях в Риге. Казалось бы, никакой производственной необходимости устраивать дебют Ленниковой именно в это время у Охлопкова не было — Медею играли Е. Козырева и В. Гердрих. Но была творческая необходимость. И вот в Художественный театр пришла телеграмма — Охлопков приглашал Ленникову сыграть Медею в Риге и просил руководство театра отпустить ее, помочь осуществиться актерской мечте.

В Риге спектакль шел под открытым небом — на взморье, в сопровождении рижского оркестра. Ленникова играла Медею, а рядом шумело море, над головой пели птицы и летали самолеты... Охлопков говорил с ней после спектакля, ободрил: «Это — роль на всю жизнь, в ней надо подниматься до темперамента Мочалова и вашего Леонидоза».

С тех пор Медею играют три актрисы, одна из них — Татьяна Ленникова. Играя не в своем театре, она не изменяет принципам своего театра. Тихие моменты роли — жалобы Медеи, ее простое человеческое горе, затоптанные мечты — стали подножием бурных, как вулкан, взлетов.

Кто-то из товарищей по Художественному театру спросил у Ленниковой: как оплачивает ей театр имени Вл. Маяковского каждое выступление в Медее? Ленникова удивилась — от какой бы то ни было оплаты она решительно отказалась. Роль Медеи была ее осознанной мечтой; рядом с этим денежные дела казались кошунством.

История с Медеей поучительна. Поучительна для актеров — им бы характер и упорство Ленниковой. Тогда неудачников в театре будет значительно меньше.

Поучительна для режиссеров — им бы перенять у Охлопкова доброе отношение к актерам, творческий интерес к актерским мечтам. И тогда неудачников в театре будет значительно меньше.

О. Дзюбинская

Фото М. Чернова

Творческий диапазон народной артистки Союза ССР Туфы Фазыловой обширен. Ею созданы яркие образы людей разных эпох, национальностей, возрастов, раскрыты характеры, зачастую резко противоположные.

Давнишней мечтой актрисы была роль Кручинной в «Без вины виноватые» Островского. И вот одно из величайших произведений русской классики поставлено на сцене Таджикского академического театра драмы имени Лахути. Мечта актрисы осуществилась.

Одно из важных выразительных средств актрисы в этой роли — сдержанность. Может быть, благодаря этой сдержанности в проявлении чувств Фазыловой и удается

Спокойный тон, искреннее участие и теплота, которой наполнено каждое слово, каждый взгляд артистки, действуют неотразимо. На грубости и колючести она отвечает терпеливо и мягко. Пристально вглядывается артистка в его черты, словно хочет отыскать что-то знакомое. Ей до глубины души больно видеть, как страдает этот взбешенный, обозленный на всех юноша.

А вот сцена с Галчихой. Жадно ловит Кручинина — Фазылова каждое слово полубезумной старухи, и никогда не покидающая ее смуглая надежда превращается в уверенность. Ее сын — жив. Его надо найти. И мы знаем: ничто не оставит ее в этих поисках. С надеж-

Кручинина — Туфа Фазылова



достичь столь глубокого драматизма, неизменно потрясающего зрителей.

Ни интонацией, ни жестом Фазылова не подчеркивает страдание, ни в коем случае не стремится вызвать жалость к своей героине. Даже ее рассказ Дудукину — это не жалоба, а выплеснувшаяся через край нестерпимая боль оскорбленной женщины и матери, потерявшей самое дорогое в жизни — ребенка. Но и здесь она скупа на внешние проявления чувства. Просто, даже как будто несколько монотонно ведет она рассказ, и только кое-где вздрагивающий голос, затянувшаяся пауза да беспомощные руки выдают огромное душевное напряжение.

Одна из самых сильных сцен в спектакле — встреча с Незнакомым. Вздурораженный, обозленный, врывается Незнамов к Кручинной и как-то мгновенно сникает.

дой устремляется Кручинина к Мурову. Гиганскими усилиями старается она скрыть свое волнение, но лихорадочный блеск глаз, веер, который она то открывает, то закрывает, выдают ее состояние. Но и здесь, когда едва не гаснет появившаяся надежда, она не опускает голову, а гордо проходит мимо ничтожного человека, снова обманувшего ее надежды.

Потрясает крик, вырвавшийся из сердца Кручинной в финале. В броне мучительной сдержанности образовалась брешь, и давно копившиеся страдания столкнулись, переменялись с радостью встречи и вылились открыто в зал. Это был крик мучительного счастья.

Таджикская актриса пережила на сцене трудную судьбу русской женщины прошлого века. Пережили ее и мы — зрители.

Л. Хасанова



Маленький спектакль маленького театра «Дружба»

ПОКАЗАТЕЛЬНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ

Второй Всероссийский конкурс артистов эстрады показал, как много людей, умеющих так или иначе петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах. Однако конкурс показал так же, что у нас очень мало артистов, которые, собственно, одни и должны были здесь конкурировать — артистов эстрады. Артистов эстрадного жанра. Которые были — тех премирозали. Не всех, конечно, и не всегда за это; среди лауреатов (первые и вторые премии) и дипломантов (третьи премии) есть достаточно артистов, победивших с помощью тех же своих достоинств, которые принесли бы им премии (при более высоком качестве, чем здесь) на конкурсе вокалистов или музыкантов.

«Сборный концерт» доживает свой век, — так все утверждают. Приходит время динамичных представлений, ревью, — так все предсказывают. И вот смотришь на участников этого конкурса. Кто из них смо-



Одно движение...

жет быть участником такого представления, не «артистом эстрады» (это определение скорее ведомственное, чем профессиональное), а эстрадным акте-

ром? У
ния», н
номер.

Проце
жалобы.
пример
есть что

Это, во
«Дружба
лю прис
хотя пер
бе» легч
ния эстр
друг с д
содруже
маленьки
Есть и ли
вижное;
ческое.
ставляющ
жаются
Броневик

Ну, а г
вать. Но
погружен
равно, д
буквальн
играет. С
но, что э
говорами

Хабаров
конкурент



...двух бра

музыкальн
звучания.

Елизавет
шинства та

ром? У кого есть не только «программа выступления», но самостоятельно существующий эстрадный номер.

Процентов на восемьдесят — это не вопросы, а жалобы. Но есть и артисты, показывающие хороший пример (в той степени, в какой во всяком таланте есть что-то назидательное).

Это, во-первых, ленинградский вокальный ансамбль «Дружба». «Во-первых», потому, что этому ансамблю присуждена первая премия, — а больше никому, хотя первых премий было три. А вообще-то «Дружба» легче, чем артистам-одиночкам, создавать из пения эстрадное зрелище: они все делают в общении друг с другом, конфликтность заложена в самом их содружестве. Для маленького спектакля тут есть маленький театр. Остается лишь «создать ему лицо». Есть и лицо: очень интеллигентное, но притом и подвижное; мужественное, однако и несколько ироническое. Лицо, внушающее доверие, а также и заставляющее чего-то ждать. Лицо, в котором отражаются ум (руководитель ансамбля — Александр Броневицкий) и душа (солистка — Эдита Пьеха).

Ну, а кто во-вторых? Вторых премий роздано девять. Но Рудольф Белов, этот Ван Клиберн домры, погружен в свою музыку настолько, что ему все равно, дома он, за кулисами или на концерте. Он буквально слился со своей домрой и играет, играет, играет. Он одержимый. И ему, разумеется, все равно, что это за концерт. Не будем отвлекать его разговорами.

Хабаровское трио баянистов отличается от своих конкурентов не эстрадностью и не какими-нибудь



...двух братьев Сазоновых

музыкальными достоинствами, а просто мощью звучания.

Елизавета Будяковская танцевала на уровне большинства танцевальных номеров третьего тура, и ее



Лев Карabanов — солист, оркестр, дирижер

«аттракционом» является то, что она выходит и уходит в валенках (танцует же она со своим партнером В. Малаховским, разумеется, в более подходящей обуви).

Событием был другой танец — «Белый, желтый, черный» в исполнении Владимира Сырковского, Бориса Васильева и Леонида Муравьева; но, очевидно из-за необычности номера, жюри не рискнуло отметить его в группе «во-вторых» и премировало «в-третьих»... Остановимся.

Остановимся на Льве Карабанове. На снимке он держит в руках гитару, у подбородка прикреплен губная гармошка, за пояс заткнут бандейро — такой бразильский бубен; еще какие-то гремящие шарики надеты на пальцы. На снимке он, однако, не поет. Но он поет. Он поет и одновременно извлекает всю музыку, какую только возможно, из всех этих инструментов.

Кто его знает, какой он гитарист или насколько виртуозно играет он на этом бубне. Поет он, правда, хорошо (даже и просто под рояль, но мог бы петь и хуже — ничего бы не изменилось). Он показывает эстрадный номер, в котором все элементы

важны одинаково, и если мелодию бразильской самбы можно передать на одной губной гармошке, а слова — одним голосом, то ощущение многоцветности и многоголосия жизни нужно было передавать так, как делает это Карабанов в номере, где и сама песня — не цель («я хочу спеть самбу»), а лишь одно из средств («я хочу весь мир»).

Почти ни для кого в этом конкурсе понятие номера не было шире понятия исполняемого произведения. Конкурировали — кто кого исполнителнее. Очень старались. Жаловались на репертуар. А когда Эдуард Хиль спел «Историю про бублики и про бабу, не признающую республику», Свиридова, — так только рты пораскрывали. Еще немного — и сказали бы, что так не бывает.

Но Хиль — не исполнитель. Он создатель. Он ищет не для жюри, а для себя. Ему это интересно. А талант, ум и вкус даны ему на то, чтобы интересное для себя сделать интересным для всех. Так и получается. Номер Хиль — это все его пребывание на сцене в роли певца-баритона. Понимаете — в роли. Он настоящий певец (воспитанник Ленинградской консерватории), но эстраде нужны не певцы, а эстрадные артисты; и Хиль — именно то, что нужно эстраде. При этом он не «развлекатель», не весельчак, составной частью его номера является, между прочим, и демонстрация рафинированного вокального академизма; даже в том, что он сам объявляет названия песен (очень сдержанно и серьезно, как бы устанавливая тон), есть свой «аттракцион», единый с содержанием и духом всего номера. И вот когда у артиста все это есть — внутренний мир и интерес к нему, ощущение номера как единого целого, пение не ради пения, а ради чего-то большего, что дорого ему не как певцу, а как человеку, — вот тогда и репертуар как-то сам собой оказывается оригинальным.

Искусство эстрады — разновидность театрального искусства. Нужно хоть раз сказать об этом. Хороший эстрадный номер — будь он хоть трижды развлекательным — концентрирует в себе некий заряд драматизма; контакт внутреннего посыла, импульса артиста с растревоженным, расторопленным, взбудораженным вниманием зала дает искру. Тут возможно и свое искусство переживания. Не так далеко все это и от искусства агитации, во всяком случае, в смысле заразительности номера. К стандартным представлениям о «живости», «яркости» и «броскости» это отношение не имеет. (Пожалуй, самыми откровенными, «необщительными» были на конкурсе танцевальные номера при всей их бравурности. Хотя все танцевали хорошо, чисто.) Эстрада очень близка сущности театра в его истоках и в его современных поисках. Иногда даже ближе, чем сам театр.

Когда на эстраде будет много таких артистов, как Хиль, и таких представлений как... как... ну, неважно... — тогда действенная сила эстрадного драматизма будет ясна и, если кому захочется, изучена. Пока

же мы называем эстрадой сборные концерты артистов, которые поют недостаточно хорошо для оперы, танцуют слабее, чем в балете, играют хуже, чем в филармонии, но в остальном делают то же, что там. Между тем этого самого Хиль, который поет очень хорошо, можно представить в каком угодно самом эксцентричном ревю — он, наверное, и там будет таким же академичным, но абсолютно уместным. Рядом с «Дружбой», рядом с Карабановым.

И рядом с Майей Кристаллинской. Она получила третью премию — стала дипломанткой. Почему не лауреатом — никто не знает. Возможно, из-за микрофона. Она слишком близко к нему стояла, и жюри его заметило.

(Публика не знает, читатели не ведают, что в кругах эстрады микрофон у певцов и особенно у певиц — проблема едва ли не номер один. Предмет споров. Источник драм. Можно или нельзя? Достижение радиотехники или что-то подозрительное и вообще «не наше»? Вроде бы можно, но... А не приведет ли это к тому, что наши советские певцы перестанут петь во весь голос? Идет дискуссия.)

Но, в общем, на местоме не прорабатывают, не увольняют. Поэтому многие певцы пользуются микрофоном.

Такой певице, как Майя Кристаллинская, микрофон необходим. Не потому, что у нее слабый голос (хотя он, кажется, действительно слабый). А потому, что она поет не для всех. Она поет для каждого. Это разные вещи, и разницу эту можно подчеркнуть только с помощью микрофона, при любой силе голоса. Микрофон усиливает не голос, а интонацию, уточняет ее и уточняет.



«Театр» Майи Кристаллинской удивительно скромно...

«Театр» Майи Кристаллинской удивительно скромно. К тому же он как раз и есть театр переживания. Представлять Кристаллинская не хочет, а может быть, и не умеет. Популярные микрофонные певицы, делающие ставку на репертуарный шик и проверенную «искрометность», тускнеют рядом с этой обезоруживающей простотой и искренностью. Задушевные хотя бы все, но для этого надо иметь что-нибудь за душой. Плюс, конечно, и самую душу.

Тут есть еще снимок братьев Сазоновых. Четочная патетика их номера (танец называется «Если бы парни всей земли») у других исполнителей выглядела бы, наверное, очередной попыткой выдать карася за поросю, но эти парни так оглушительно молоды, так самоотвержены в своей старательности, что это само по себе театр, аттракцион и эстрада. Снимок передает это полностью.

Художественной перспективы у этого номера нет, только коммерческая, но сейчас он прелестен. Тут бы хорошо и закончить. Но конец у этой истории пока что печальный. Молодость пока что не побеждает на нашей эстраде. Она, эстрада, не старая, нет, она пожилая. И это грустно, потому что свежее, новое, молодое должно побеждать.

И победит, как не победить!

А. Асаркан

Фото Ю. Зекковича

На сцене...
ского театр...
ме Г. Мд...
играла Св...
цев, но та...
сментные...
Они — как...
чем тонщ...
разить гне...
зать о зар...
ния к нове...
народом.

В этой...
характера...
средствам...

Почему...
фии С. Ру...
ли? Рунц...
дарственн...
А. Ваганов...

Но судя...
боту она...
тическом...
Рунцова и...
качеством...
драматиче...
предложи...
негритянк...
наградой

Начался...
стью реч...
язык), ми...

На пред...
ся в сп...
актрису...
обаятельн...
разительн...

Каждая...
ступенько...
труд — эт...
помощь с...
Пар, И. Б...

Большо...
стала ро...
Умение б...
танное е...
именно в...

Уже в...
рокий ди...
хом выст...
дийных...
бовь»), А...
шенька...
лий»), Ба...
ха украи...
ской»).

Однаж...
С. Рунц...
по харак...
В «Порт...
ху. В де...
Белой, з...
игравшу...
театр. А...

Светлана Рунцова

На сцене Запорожского украинского драматического театра имени Н. Щорса в героической драме Г. Мдивани «День рождения Терезы» Аманду играла Светлана Рунцова. В этой роли много танцев, но танцы у Рунцовой не вставные, дивертисментные номера, а глубокого смысла монологи. Они — как бы еще один язык актрисы. Своим танцем тоньше и полнее, чем словом, она может выразить гнев, протест своей героини, может рассказать о зарождающейся любви, о радости воскресения к новой жизни, о счастье быть единой со своим народом.

В этой роли открытие и познание человеческого характера происходит в значительной степени средствами танца.

Почему мы начали рассказ о творческой биографии С. Рунцовой именно с такой танцевальной роли? Рунцова — воспитанница Ленинградского государственного хореографического училища имени А. Вагановой.

Но судьба балерины сложилась так, что свою работу она начала не на балетной сцене, а в драматическом театре. Танцевальные миниатюры, которые Рунцова исполняла в спектаклях, отличались особым качеством — танцовщица тонко чувствовала ансамбль драматических актеров. И вот режиссер Д. Котевич предложил С. Рунцовой сыграть небольшую роль негрятянки в спектакле «Глубокие корни». Это было наградой и в то же время испытанием.

Начался упорный труд. Работа над выразительностью речи (актрисе приходилось изучать украинский язык), мимики, жеста.

На премьере стало ясно, что режиссер не ошибся в способностях дебютантки. Театр приобрел актрису незаурядного драматического дарования, обаятельного лиризма, большой эмоциональной выразительности.

Каждая последующая роль была для С. Рунцовой ступенькой к овладению мастерством. Труд, труд, труд — это было ее знаменем, девизом. Большую помощь оказывали ей товарищи по искусству: В. Магар, И. Богаченко, Л. Бронева.

Большой творческой удачей начинающей актрисы стала роль Мавки из «Лесной песни» Л. Украинки. Умение быть на сцене легкой, грациозной, выработанное еще в балете, оказалось как нельзя кстати именно в этой роли.

Уже в начале творческого пути определился широкий диапазон актрисы — она с одинаковым успехом выступала как в драматических, так и в комедийных ролях: Луиза Миллер («Коварство и любовь»), Анна Крушина («Константин Заслонов»), Машенька («Машенька»), Поэма («Не называя фамилий»), Барба («Вей, ветерок!»), Мотря-Аллочка («Тиха украинская ночь»), Хеся («Мораль пани Дульской»).

Однажды по воле непредвиденного случая С. Рунцовой пришлось сыграть противоположные по характеру роли в одном и том же спектакле. В «Порт-Артуре» она танцевала мадемуазель Сивуху. В день спектакля актриса, игравшая роль Вари Белой, заболела. Тогда режиссер попросил Рунцову, игравшую эту роль во вторую очередь, выручить театр. Актриса сыграла Барю и станцевала мадему-



С. Рунцова — Валька («Иркутская история»)

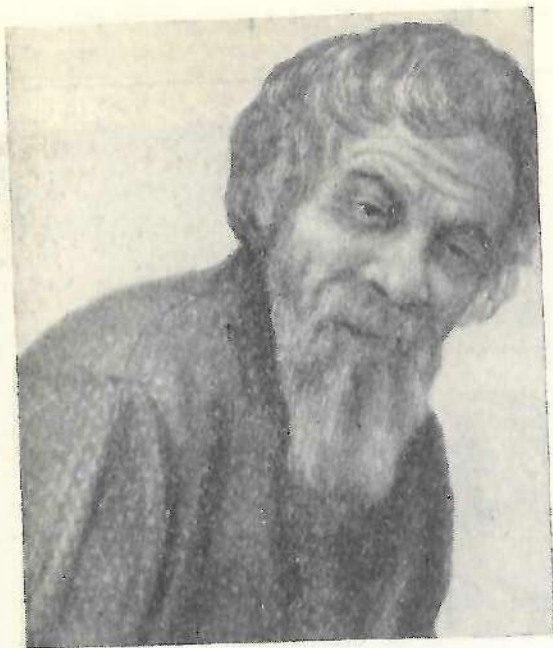
зель Сивуху. И настолько полным было перевоплощение исполнительницы, что вряд ли кто-нибудь из зрителей догадался о ее двойной роли.

Много и интересно играла С. Рунцова в пьесах русского, украинского и зарубежного классического репертуара.

За годы работы в театре С. Рунцова сыграла около 80 ролей. Со временем в ее творчестве определилась ведущая, любимая тема — тема духовного возрождения, обновления человека, тема обретения жизненной цели. Сильнее всего эта тема звучит в последних ролях актрисы — в роли Вальки («Иркутская история»), Майи («Над Днепром»), Аманды («День рождения Терезы»).

В 1960 году после Декады украинской литературы и искусства в Москве С. Рунцовой было присвоено звание заслуженной артистки УССР.

В. Гайдабуря



НАШ ЗЕМЛЯК

Все Щудровы любили сцену и участвовали в единственном в городе самодеятельном театре железнодорожников.

Один только маленький Виктор не был еще актером. Но он рос в кругу театральных интересов семьи. Наконец, сыграна первая роль: слуга городничего Мишка в «Ревизоре».

Потом пришла революция, разгорелась гражданская война. Многие участники театра ушли на фронт. Виктор был в числе первых комсомольцев. По путевке комсомола он направляется в Ярославль на окружные военно-спортивные курсы.

В двадцатых годах довелось мне быть секретарем Середского (Фурманского) укома комсомола. Как-то приехал я в Яковлевское (Приволжск) на конференцию молодежи. Секретарь комсомола сетовал:

— Приехали нам из Иванова инструктора физкультуры, а он театр устроил.

Я сразу догадался, что речь идет о Викторе.

Вскоре мы с ним встретились.

— Все в порядке! — успокоил меня Виктор. — Сам увидишь.

После конференции был устроен вечер молодежи, и все убедились, что театр спорту — не помеха. Ученики Виктора отлично провели физкультурные упражнения и весело сыграли одноактные пьесы Чехова, а также сценки на современные темы. Виктор был героем дня.

Так началась его режиссерская деятельность. В 1924 году Виктор поступает в театр Пролеткульта и навсегда становится актером.

Сорок лет служил искусству воспитанник Ленинского комсомола, коммунист, заслуженный артист РСФСР Виктор Анатольевич Щудров. И все эти годы прошли в его родном крае. Ивановские зрители любят и ценят дарование своего земляка. Недаром так тепло отметили они его юбилей.

На снимке: В. Щудров в роли Старика в одноименной пьесе М. Горького

А. Медников

Иваново

ИХ ХВАЛИЛИ БЕЛИНСКИЙ, ОСТРОВСКИЙ, АКСАКОВ...

Русский театр издавна славится великолепным исполнением маленьких ролей. Мне кажется, что нашим молодым артистам, которые порой стараются как можно скорее «проскочить» этап работы в театре над эпизодами, поучительно будет узнать о творчестве виртуозов маленьких ролей — артистов XIX века, славных тружеников Малого театра П. Г. Степанова и Н. М. Никифорова.

Да, они играли маленькие роли... Эпизоды... Не гнушались никакими ролями — с ниточкой и без ниточки — и создавали шедевры. Степанов играл в Малом театре роль князя Тугоуховского в «Горе от ума». Начал ее играть совсем молодым актером и беспрерывно исполнял сорок лет. Вошел он в спектакль «Горе от ума» в 30-х годах XIX века. И вот что писал Апполон Григорьев через двадцать лет после первой постановки «Горе от ума»: «Художественно исполняются только две роли. Роль Фамусова — М. С. Щепкиным и немая роль князя Тугоуховского — П. Степановым».

А вот что писал о Степанове С. Т. Аксаков: «...Он двумя-тремя штрихами очерчивал личность так, что она не выходит из памяти, благодаря то комизму, то фантастическому характеру».

А вот еще одно свидетельство. Оно принадлежит Виссариону Белинскому. «Об Орлове и Степанове мы уже не говорим, не желая повторять одно и то же: чудо совершенства, да и только». Еще менее выигрывающую роль играл в «Горе от ума» другой славный исполнитель маленьких ролей — артист Малого театра Николай Матвеевич Никифоров. Он играл сплетника «господина Н.» на фамусовском балу. Николаю Матвеевичу было нелегко, рядом с ним играли такие гиганты русской сцены, как Щепкин, Шумский, Садовский, Живокини, Самарин... Рядом с такими великими талантами, естественно, П. Никифоров играл «вторые роли» — эпизоды, Сидоренко в «Горячем сердце» А. Н. Островского, Алупкин в «Завтраке у предводителя» И. С. Тургенева, Кутейкин в «Недоросле» Фон-визина — вот его репертуар.

В жизни П. Никифоров обладал большим юмором. По актерской привычке к «розыгрышам» однажды на его гримировальный столик артисты-забавники повесили на зеркало большой плакат «Лакейская» и спрятались, желая посмотреть, как Николай Матвеевич будет реагировать на эту выходку... Никифоров спокойно оглядел надпись и, севши гримироваться, написал гримом к слову «лакейская» — «шутка». Так незадачливые весельчаки были посрамлены...

Когда 13 мая 1867 года в Московском артистическом кружке был дан ужин в честь замечательных артистов, скромных тружеников П. Степанова и Н. Никифорова, играющих с выдающимся талантом «вторые роли» и эпизоды, с речью, посвященной двум артистам, выступил великий русский драматург Александр Николаевич Островский.

Говорил также Живокини. Артист Вильде прочел свои «актерские стихи»:

«И наконец-то правый суд
Почтил Вас данью уважения,
Уже заслуженной давно
С наградой славной заодно».

Гр. Мерлинский

И,
...
...ным
...на-
...ются
...еатре
...естве
...слав-
...ва и
...
...гну-
...точ-
...алом
...ума». -
...мен-
...Горе
...аппо-
...рвой
...олия-
...епки-
...тепа-
...
...Он
...что
...у, то
...ежит
...мы
...же:
...ыщ-
...вный
...атра
...ника
...Мат-
...ги-
...дов-
...ики-
...вто-
...дце»
...оди-
...Фон-
...ром.
...и на
...ове-
...ря-
...евич
...спо-
...дни-
...еза-



Случай с конференсье Бруновым

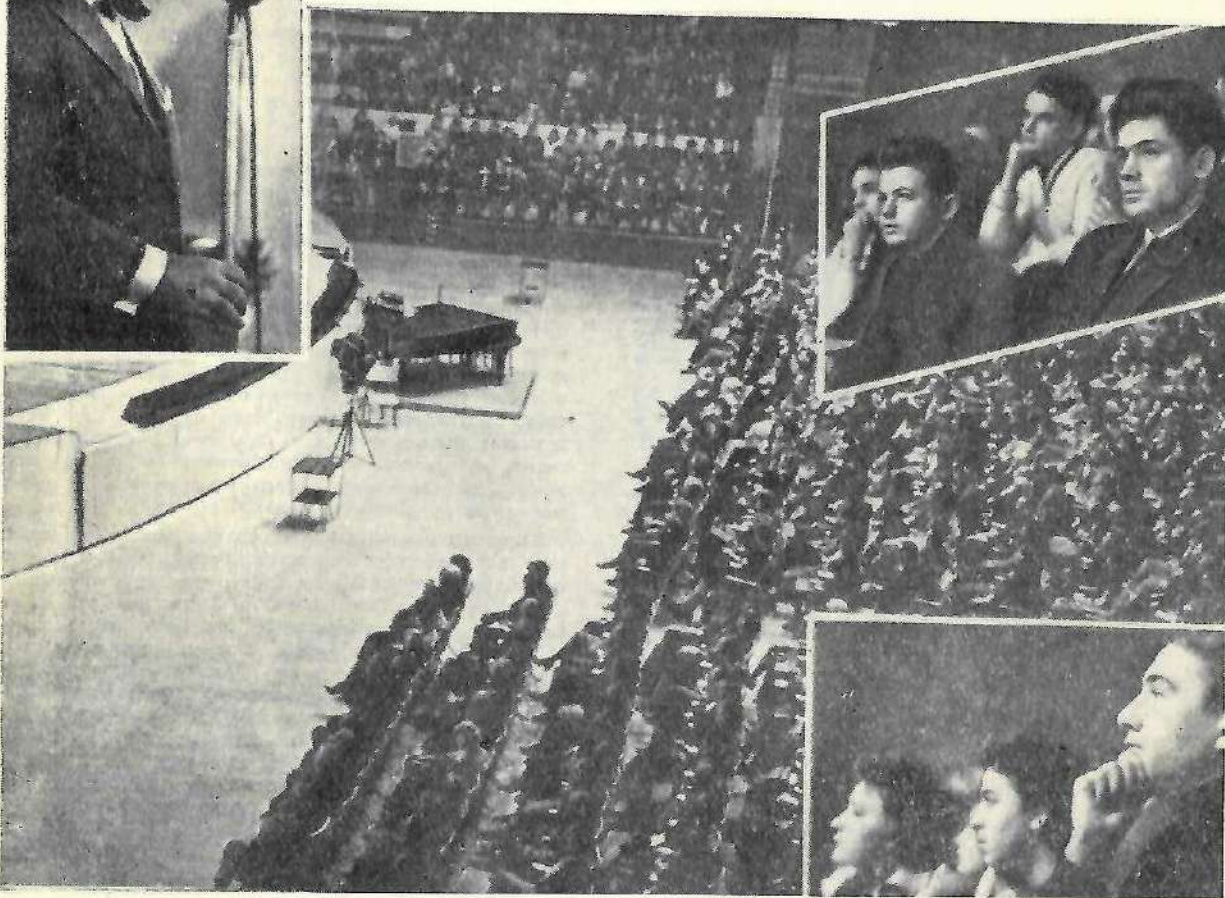


Фото В. Черельмана

Ничего не подозревая, он доверчиво рассказал притчу о некоем руководителе детсадика: блестящий младенческой нравственности придрался к детским стишкам «Дам тебе я хлеба корку...»

И вдруг зрительный зал взбунтовался. (В зрительном зале сидело всего 14 тыс. человек.) Признанный любимец публики был лишен слова. Случилось это в московском Дворце спорта в дни студенческих каникул.

Видавший виды Брунов, не раз укрощавший словом целые стадионы, был изумлен. Он пытался упорствовать. Но поединок был слишком неравным. Каждая фраза тонула в беспощадных аплодисментах. Конференсье сдался. Он понуро пошел на поводу у публики: ни одной шутки, ни одной остроты — просто «следующим номером нашей программы»...

Билетерши сокрушенно недоумевали: «Такое у нас только на хоккее бывает!»

— И куда только комсомол смотрит?! — гневно вторила им обладательница кресла в партере.

А комсомол смотрел куда надо. Он сидел в зале и смотрел на эстраду.

Что же произошло?

Право же, ничего особенного и в то же время нечто весьма примечательное. В зале сидела молодежь, пришедшая на этот вечер, и, если бы конференсье Брунов был снабжен специальным оптическим прибором, вроде телеобъектива фотоаппарата, он увидел бы вместо переживающей ряби, точек и палочек (так, должно быть, выглядит с эстрады зрительный зал Дворца спорта) вот эти самые лица, которые видите вы, читатель. Вот эти самые лица! Посмотрите на них, и подумайте о том уровне юмора и такта, который необходим для такой аудитории. И пусть подумают об этом товарищи конференсье и товарищи руководители эстрады. Телеобъектив им, разумеется, необязателен, а вот чувство аудитории и времени крайне необходимо!

В. П.



РЕЧЬ ПЛЯТТА

актера — начал вырезать из газет и наклеивать в тетради театральные рецензии. Вот тогда, очевидно, и поразила меня баццлла театра, а было мне лет четырнадцать! С той поры я стал присяжным теа-зрителем, а года через три — театральным студийцем. Уловление рецензий тогда (я имею в виду вторую половину 20-х гг.) было делом нехитрым. Я лично следил по афишам, где и когда состоялась премьера, и, так как через несколько дней обязательно появлялись рецензии во множестве газет, я их без труда находил, собирал и наклеивал. Правда, за всеми газетами я не поспевал и в основном оперировал тремя — «Правда», «Известия», «Вечерняя Москва». Но, боже мой, скажите мне сейчас, что после очередной московской премьеры хотя бы в двух московских газетах одновременно и через несколько дней выйдут рецензии — и это сообщение покажется мне юмористическим. А ведь это было! И не где-нибудь, а здесь, у нас, в центральной прессе сравнительно молодого Советского государства, которое, надо полагать, не менее, а может быть более, чем Советское государство сегодня, нуждалось в опубликовании газетных материалов, не связанных с искусством театра. И тем не менее театру место отводилось щедро.

Быстрота рецензентского отклика отнюдь не исключает разумность и доказательность даже небольших по объему рецензий, тем более, что занимались этим делом не случайные люди, а более или менее стабильная группа присяжных теа-критиков, темпераментных, острых на язык. Вот, к примеру, имена, наиболее популярные в ту пору: П. Марков, Юрий Соболев, остроумно помянутая Ю. Юзовским на его юбилейном вечере Беблоса (Э. Бескин, Вл. Блюм, М. Загорский), очень часто Луначарский, Н. Волков, М. Левилов, Х. Жерсонский, Н. Осинский. К 30-м годам расцветет и сам Юзовский, затем появится Бояджиев... Список, по-моему, убедительный.

Было одно странное обстоятельство, почти мистического толка — полное отсутствие имен женских, хотя 8 марта читлось в стране. Одна только Вера Инбер, сотрудничавшая в журнале «Новый зритель», представлявшем левый фронт, тревожила АКМ — так назывались тогда театры академические — своими острыми фельетонами. Восстановление справедливости произошло позднее, уже в предвоенные годы, а, главное, после войны, когда возникшая к тому времени когорта женских имен (фамилии не перечисляю из тактических соображений) подавила и отгеснила имена мужские. Я лично склонен это приветствовать, не по страсти к прекрасному полу, а потому, что женщинами-театриками действительно написано много интересных статей по вопросам театра. Беда лишь в том, что вот это женское пополнение как раз и попало в мертвую зону — в период не обязательности рецензий.

Люди моего возраста, интересующиеся театральной прессой, обязаны согласиться с тем, что я прав, апеллируя к моей молодости. Что же касается маловеров, то я не поленился и подготовил для них специальную выписку из моих вот этих пухлых тетрадей. Не пугайтесь, она всего на страничку, и зачитывать ее

Мне представляется заглавие нашего сегодняшнего приглашения: «Что Вам даст театральная рецензия?» — неоправданной роскошью по нынешним временам. Немыслимой роскошью! Потому что вопрос о том, что рецензия дает, какой она должна быть и т. д. и т. п., — это вопрос, так сказать, академический, и, если наступит просперити в рецензентском деле, мы с радостью, может быть, в этом Доме актера, будем ворковать до зари с друзьями-критиками, читать наизусть полюбившиеся абзацы рецензий, выяснять отношения — словом, будет сплошная идиллия, именины сердца! Сейчас же речь должна идти о другом: как наладить дело театрального рецензирования организационно, как сделать так, чтобы театральная рецензия существовала как постоюще действующая величина.

Когда меня извещали о сегодняшнем нашем собрании, я первым делом спросил: а будут ли здесь редакторы, зав. отделами литературы и искусства газет? Ибо упрекать критика за то, что он не пишет, столь же нелепо, как упрекать, например, меня за то, что я не играю такую-то роль. Сие не от меня зависит — в большинстве случаев.

Когда я был учеником химических курсов средней школы, я «заболел» болезнью, естественной только для

я буд,
премье
фамил

«Горе
26 янв
28 янв
31 янв
15 фев
стве)
«Тень
1 ОКТЯ
3 октя
3 октя
5 октя
«Петер
14 ноя
15 ноя
18 ноя

«Дни Т
8 ОКТЯ
8 ОКТЯ
8 ОКТЯ
12 ОКТЯ
ме печ
«Ревиз
кабря
7 дека
вочной
10 дек
Демьян
11 дека
13 дека
16 дека
16 дека
зеты с
22 дека
22 дек
же отд
31 дека
Бовски
31 дека
собстве

9 янва
визора
11 янв
ции Пл
зи с
дискуте
видов
скому
— Ка
одна в
«Бро
18 нояб
21 нояб
22 нояб
24 нояб
26 нояб
ского

8*

я буду в точном порядке: год, название и число премьеры, число первой рецензии, название газеты, фамилия автора. Итак, начнем:

1925 ГОД

«Горе от ума» в МХАТ, премьера 24 января
26 января, «Вечерняя Москва», рецензия Э. Бескина
28 января, «Правда», рецензия П. Маркова
31 января, «Известия», рецензия Ю. Соболева
15 февраля, «Правда», рецензия П. Маркова (о 2-м составе)
«Тень осла» Фульда в театре бывш. Корш, премьера 1 октября
3 октября, «Правда», рецензия П. Маркова
3 октября, «Известия», рецензия Ю. Соболева
5 октября, «Вечерняя Москва», рецензия В. Блюма
«Петербург» в МХАТ II, премьера 10 ноября
14 ноября, «Вечерняя Москва», рецензия К. Фамарина
15 ноября, «Известия», рецензия В. Блюма
18 ноября, «Правда», рецензия П. Маркова

1926 ГОД

«Дни Турбиных» в МХАТ, премьера 5 октября
8 октября, «Известия», рецензия А. Орлинского
8 октября, «Правда», рецензия А. Луначарского
8 октября, «Вечерняя Москва», рецензия М. Левинова
12 октября, «Вечерняя Москва», отчет о диспуте в Доме печати
«Ревизор» в театре им. Мейерхольда, премьера 9 декабря
7 декабря, «Вечерняя Москва», рецензия о монтажной репетиции (!) «Зрителя»
10 декабря, «Известия», эпиграмма на спектакль Демьяна Бедного
11 декабря, «Вечерняя Москва», рецензия Э. Бескина
13 декабря, там же, рецензия М. Левинова
16 декабря, там же, отчет о диспуте в Ц. Д. Рабис
16 декабря, там же, перепечатка из ленинградской газеты статьи Луначарского
22 декабря, «Известия», рецензия В. Волькенштейна
22 декабря, «Правда», рецензия В. Дубовского и там же отдельная рецензия о музыке спектакля Е. Браудо
31 декабря, «Известия», Н. Семашко (полемика с Дубовским)
31 декабря, там же, ответ Дубовского Семашко. «Чего, собственно, хочет Т. Семашко?»

1927 ГОД

9 января, «Правда», отчет о диспуте по поводу «Ревизора» в Гостиме
11 января, «Вечерняя Москва», «Сообщение о резолюции Пленума Ассоциации теат- и кинокритиков в связи с антиобщественным выпадом Мейерхольда на диспуте о «Ревизоре». «Сообщение о том, что М. Левинов персонально привлекает Мейерхольда к третьей степени суда»
— Как видите, было довольно жарко! Впрочем, еще одна выписка из того же 1927 года:
«Бронепоезд» в МХАТ, премьера 12 ноября
18 ноября, «Правда», рецензия П. Керженцева
21 ноября, «Вечерняя Москва», рецензия В. Блюма
22 ноября, «Известия», рецензия Н. Осинского
24 ноября, «Известия», рецензия М. Ольшевича
26 ноября, «Вечерняя Москва», рецензия А. Луначарского

Любопытно, что «Вечерняя Москва» откликнулась дважды: у Луначарского — панегирик спектаклю, у В. Блюма — полный разнос всего, разгром В. И. Качалова (!), похвала одному Н. Баталову и — концовка рецензии: «Но... чем звездочка ярче, тем ночь черней!» А в «Известиях» М. Ольшевич, резко полемизируя с рецензией В. Блюма, заканчивает статью так: «Мимо криков В. Блюма она (советская общественность) пройдет с насмешливой улыбкой. Невпопад бухнут в большой колокол».

Вот я зачитывал вам все это протоколно, почти без комментариев, но, знали бы вы, какое в одной этой выборке столкновение полярно разных мнений, какое, я бы сказал, равнодушие к театру!

Все замеченное составляет ничтожную долю моих «архивных запасов», моих пухлых тетрадей. Учтите при этом, что я, повторю, имел дело только с тремя газетами. А с такой же активностью в области театра действовало еще по крайней мере 4—5 газет, не считая рецензий в нескольких существовавших тогда театральных журналах. Я сознательно включил в свою выборку «Тень осла» Фульда в театре бывш. Корш, чтобы показать, что так оперативно рецензировались не только спектакли программные или одиозные. А вот вам еще одна небольшая выборка из 1925 года — перечень рецензий в «Правде» П. Маркова, бывшего штатным рецензентом данной газеты.

3 января — Сандро Моисей — Эдин
4 января — «1881 год» (театр МГСНС)
8 января — «Сююкино — снимаю» (Театр сатиры)
16 января — «Эуген-несчастный» (театр бывш. Корш)
23 января — «Горе от ума» (МХАТ)
31 января — «Иван Козырь и Татьяна Русских» (Малый театр)
1 февраля — «Учитель Бубус» (театр им. Мейерхольда)
5 февраля — «Голем» (Габима)
15 февраля — «Горе от ума» (МХАТ)
27 февраля — «Сорок палок» (Театр сатиры)
и так далее...

Надо добавить еще, что тогда широко практиковалось иллюстрирование рецензий фотопортретами исполнителей данного спектакля, шаржами, рисунками на темы театра, причем позволяла это не только «Вечерняя Москва», и теперь более щедрая в этой области, но и «Правда», и «Известия» главным образом. Как бывало интересно, когда в день премьеры появлялись за кулисами популярные художники Костолюцкий или Мордмиллович со своими альбомами и тут же выполняли «заказ» своей редакции. И это тоже ушло с газетных страниц. Почему? Но я еще не закончил с выписками, один заряд еще не выпустил. Для этого я перенеусь в 1941 год, в предвоенную весну. 8 апреля в театре имени Ленинского комсомола, где я тогда работал, И. Н. Берсенев выпускает премьеру «Парня из нашего города» К. Симонова. Прощу внимания.

11 апреля, «Вечерняя Москва», рецензия Фомштейна
13 апреля, «Советское искусство», рецензия К. Финна
14 апреля, «Известия», рецензия Белогорского
15 апреля, «Московский комсомолец», подборка из отзывов зрителей
16 апреля, «Правда», рецензия Галантера
16 апреля, «Красная звезда», рецензия Розанова
16 апреля, «Комсомольская правда», рецензия Героя Советского Союза Михайлова
20 апреля, «Литературная газета», рецензия М. Гуся
20 апреля, «Боевая подготовка», рецензия Злотниковой
21 апреля, «Московский большевик», рецензия Замацкого

Ну как? Несколько неправдоподобно выглядит по нынешним временам, не правда ли? А ведь это — норма! Так — должно быть. И, возвращаясь опять к опыту П. Маркова, я хотел бы сослаться на высказывание самого Павла Александровича о работе театральной критики. В одной из речей уже в конце 50-х годов, вспоминая о своей работе в «Правде», он говорил, что театральная критика — не право, а долг и обязанность, подчас тяжелая, ибо, хотел он того или не хотел, — он обязан был идти и давать отчет о спектакле, как режиссер обязан ставить, как актер обязан играть. Вывод ясен — каждая газета должна иметь своего штатного критика, что отнюдь не исключает возможности приглашения любого другого лица для написания рецензии, представляющей специальный интерес. Кстати, одно техническое (оно же творческое) соображение. Зачастую рецензии того же Маркова занимали минимум места, например, рецензия о втором составе «Горя от ума». Вот, посмотрите-ка, ее размер: маленький прямоугольник, 16 сантиметров в длину, 6 — в ширину, и набран он петитом. А сказано — многое. Это тоже надо уметь. Желающие могут убедиться — «Правда» от 15 февраля 1925 года, заглавие: «Горе от ума» в МХАТ — 2-й состав». (Должно быть, и гонорар-то платили не за размер, а за качество!)

И вот — об «уметь». Может быть, искусство портативной рецензии и ослабело, ибо оно шлифовалось в связи с оперативностью отклика, но важно отметить другое: неизмеримо вырос общий уровень советской театральной критики по сравнению с уровнем дореволюционным, да и уровнем тех 20-х годов, которые столь много я цитировал. Стало быть, есть кому писать, а место в газетах не находится. Вот почему и приходится говорить в первую очередь не о том, какой должна быть рецензия, а о том, что она — должна быть.

Очень хочется мне затронуть два вопроса еще. Озаглавил бы их я так:

- 1) таинственная пауза после премьеры. И
- 2) рецензия и — ситуация.

Договоримся заранее: не существует вопроса «нужна ли рецензия», читают ли рецензию в театре», и т. д. и т. п. Может быть, ученик химических курсов Плят и выглядел патологическим юношей, когда собирал и наклеивал в альбом чужие рецензии... Может быть. Но ведь всем вам знакомы актерские альбомы, иногда назывные, часто очень интересные, — ведь в них «вклеена», так сказать, актерская жизнь. Рецензия — это резонанс, а если она талантливая, да еще подробная, то и насущная помощь. Итак, рецензия нужна, и театр ее ждет. Вот премьеры, на которой присутствует театральная пресса. Что же дальше? А дальше, за редчайшим исключением, и наступает вот эта «таинственная пауза». Вспомните фразы вроде вот такой: «На утро Москвитин проснулся знаменитым» (после «Федора»). Или такая, очень знакомая по многим театральным мемуарам: «...Я еле дождался утра и, не умываясь, выбежал за газетами. Увы, ни в одной из рецензий я не нашел ничего хорошего о себе!» А рассказанное сегодня нашим сопредседателем Плучеком?! Вдумайтесь: на другое утро после премьеры «Дамоклов меч» в Театре сатиры в Париже, в «Юманите» уже была рецензия! Московской — Плучек дождался месяца через полтора! А та, парижская, была ночью после премьеры написана московским корреспондентом «Юманите» и продиктована по телефону. В этом ничего героического не было, нет — просто так полагается. И отнюдь не каждая из таких

«нормально быстрых» рецензий должна отличаться низким качеством. Просто — это надо уметь.

Я не высчитывал среднюю продолжительность существующей сейчас в театральной прессе «паузы», но, во всяком случае, за редкими исключениями, она исчисляется не днями! Так как у нас сегодня диалог тех, кто делает спектакль, и тех, кто делает газету, я вам расскажу, как эта пауза читается с позиций театра, а вы потом объясните, как обстоит дело фактически. Вот вам примерный диалог между самым любопытным актером и завлитом, столь часто звучащий в кулуарах театра.

Вопрос: Что же о нас до сих пор ничего нет? Ведь, кажется, смотрели уже «Вечерняя Москва» и «Известия»? Варианты ответов: Видите ли, рецензия, кажется, уже написана в «Известиях», но вот послезавтра смотрит зав. отделом литературы и искусства «Известий», и тогда «все решится»...

Видите ли, должен был писать Икс, но он выехал в заграничную командировку, а Игрек, которому теперь поручено, сможет посмотреть только в конце месяца...

И т. д. и т. п.

Может быть, все и не так, но, ей-богу же, пауза выглядит паузой увязываний, согласовываний, тактических выжиданий... Таинственно и неприятно! И даже за счет культа личности отнести нельзя, ведь я говорю о днях сегодняшних. А, кроме того, вспомните, — цитированные рецензии о «Парне из нашего города» вышли ведь в апреле 1941 года, в период расцвета культа! И всего-то речь идет о том, чтобы советский театрик, честный труженик, вовремя откликнулся на очередную премьеру, положительно или отрицательно, глядя по спектаклю.

Теперь самое время поговорить о нашем «Бунте женщин». Любопытная история происходит с этим спектаклем. Мы, актеры, любим его играть — нас увлекают задачи, поставленные перед нами Завадским, нас приятно волнует сверхпереполненный зал и вот это, такой музыкой звучащее «нет ли лишнего билетика», которое слышишь уже по дороге на грим. Я, наконец, в период генеральных прогонов видел часть спектакля из зрительного зала, и у меня сложилось высокое мнение о том «зальце» таланта, которыми выстрелил мой учитель и режиссер. И я думал: ну, уж тут без резонанса в печати не обойдется! Ничего подобного. Премьера сыграна 11 июля минувшего года. Вот вам перечень откликов. В 20-х числах июля — небольшая рецензия Н. Лейкина в газете «Литература и жизнь». Затем в «Литературной газете» короткая информация о премьеры и небольшая подборка из отзывов делегатов Конгресса за всеобщее разоружение и мир. Затем маленькая рецензия в «Известиях» М. Бессараб. Затем в «Правде» информация о премьеры. Ну, а где же «Вечерняя Москва»? Милая сердцу москвича быстрая, оперативная «Вечорка»? Она, наконец, откликнулась 22 января 1963 года, то есть примерно через полгода после премьеры. Так в чем же дело? Может быть, а во всем неправ и спектакль не заслуживает подобного разговора? Но веселый хорост гостей, шумящих у нас за кулисами каждый раз по окончании «Бунта», говорит об обратном. Мы понимаем, что приходит к нам те, кому понравилось. Но по интенсивности их похвал естественно предположить, что так же интенсивно бранятся те, кому не понравилось. Так почему же не поспорить и не подбросить театру горячего, которое всегда образуется в творческих спорах?! Досадно, очень досадно, что критика отказала себе в удоволь-

ствии п
ных ей
Тепер
а я ча
зни на
стольн
много т
Плохо
кадами
цевани
труд.
Скаж
актера
цензия,
диль г
ходит?
ментар
у нас.
Вот л
о рецен
Одно и
ложени
зия и с
шем во
разверн
рит с л
нейнтер
доказат
зиями
помнит
не мож
безмерн
Словом,
ва ярко
раз гр
это пол
к театр
тика в ч
тии в б

В М
К
А
лю
культу
тегов
ного у
Ломоно
Деят
обширн
факульт
ный ден
«Широ
Молоде
встреч
ческой
нию Мо
другие
ских ко

ствии поживиться этим спектаклем — в любых, удобных ей смыслах!

Теперь о рецензии — и ситуации. Не знаю, как вы, а я частенько с недоумением читал хорошие рецензии на плохие спектакли, привезенные на смотр в столицу. Слов нет, во время декад мы увидели очень много талантливого в искусстве многих республик. Плохое бывало тоже, его все равно хвалили. Но с декадами было хоть понятно, что к чему. А бывают рецензии-ребусы, расшифровать которые — мучительный труд.

Скажем, ты видел такой-то спектакль, такого-то актера в нем — слабо все это. И вдруг появляется рецензия, да не простая, а панегирическая. И вот сидишь гадаешь: в связи с какой ситуацией это происходит? Все, о чем я сейчас говорю, достаточно элементарно и, очевидно, тем не менее еще бытует у нас.

Вот и не осталось у меня времени для разговора о рецензии, как таковой, а тут тем непочатый край! Одно я хочу успеть сказать. Кроме естественного положения вещей, когда актер радуется хорошей рецензии и огорчается от плохой, есть еще нюансы в нашем восприятии рецензий: я, например, предпочту развернутую рецензию Юзовского, в которой он спорит с моим толкованием роли, проходной рецензии неинтересного для меня критика, который меня недоказательно похвалит. Но со всеми нашими претензиями к театральной критике мы вот что должны помнить: талантливая рецензия не из чего возникнуть не может. Любимая всеми нами Стасовская «Радость безмерная» вызвана к жизни талантом Шаляпина. Словом, театр, актер должны давать повод для отзыва яркого. Но критик должен уметь и другое: ярко разгромить серый спектакль — очень это полезное дело! Я рагую за темпераментные статьи о театре, за страстное и пристрастное отношение к театру, за преданность ему, за убежденность критика в том, что театр есть подлинный помощник партии в большом деле воспитания человека в духе ком-

мунизма. От такого критика мы безропотно примем слова порицания и с надеждой и интересом будем ждать слов одобрения и поддержки.

С полным уважением и любопытством относюсь ко всем прочим искусствам, а лично люблю театр наиболее преданно и нежно. Никогда и ни от чего театр не умрет! Он был, есть и будет очагом культуры, наиболее манким для зрителя. Даже при полном расцвете и кино и телевидения — так, во всяком случае, кажется мне. И пусть в этом очаге огонь не всегда будет пылать — в иные моменты он будет затухать, тлеть, стелиться по низу, чтобы потом вновь вспыхнуть ярким пламенем, — но гореть он будет всегда, он вечен, так же как вечен интерес зрителя к встрече с живым актером, сегодня, здесь, сейчас. Но сегодня, более чем когда-либо, театру нужны крылья, ибо в наши дни слово взлет обязательно для всех профессий. Крылья для творческого полета — и крылья поддержки, а здесь роль печати огромна.

В день, когда Герман Титов делал свой очередной виток, я зашел подряд в несколько магазинов — искал лезвия для бритвы. Их не оказалось в продаже. Вообще, в городе. Было что-то невыносимо неприличное в параллельности таких явлений, как величие космического подвига и примитивная необорудованность быта на земле, пославшей ввысь своего космонавта.

Вот так же, и именно в наши дни, невыносима мысль о том, что в деле, которому ты служишь, что-то, когда-то было лучше, нежели теперь. Любое — и маленькое и большое. А театр и печать — это тема не маленькая. И я не хочу больше, думая о ней, цитировать прошлое. Я хочу примеры лучшего находить в днях сегодняшних, угадывать в днях будущих. Нельзя жить сейчас по такой вот «удобной» обывательской схеме: великое — это где-то там, в небе, само по себе, а мы, здесь, внизу на земле, сами по себе — как-то поитрываем, как-то пописываем... Честное слово, космические потрясения к чему-то обязывают и нас!

ДВА ВЕКА СТУДЕНЧЕСКОГО ТЕАТРА

В Москве, на углу проспекта Карла Маркса и улицы Александра Герцена, расположено здание Дома культуры гуманитарных факультетов Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Деятельность Дома культуры обширна. Здесь активно работает факультет культуры и музыкальный лекторий, а также клубы — «Широка страна моя родная», Молодежный клуб литературных встреч, Клуб любителей классической музыки, Кружок по изучению Москвы и Подмосковья и другие. Среди двадцати творческих коллективов клуба есть и

Студенческий театр. Недавно он с успехом показал пьесу студента Г. Полонского «Сердце у меня одно».

Студенческий театр возник в мае 1958 года, когда он поставил пьесу П. Когоута «Такая любовь». Конечно, включение такой сложной пьесы в репертуар самодеятельного театра — большая смелость. Но ведь не меньшей смелостью было исполнение силами этого коллектива таких пьес, как «Чайка» Чехова, «Мещане» Горького, «Коварство и любовь» Шиллера.

А в более ранние времена — в далекие первые годы театра? В 1760 году артисты-студенты

играли трагедию Сумарокова «Синав и Трувор», комедии Мольера «Жорж Данден» и «Принужденная женитьба».

Начало студенческого театра относится к 1756 году, ко второму году существования Московского университета, когда молодыми умами владели драматурги М. Херасков, А. Сумароков, Д. Фонвизин.

Это был первый публичный театр в Москве; его труппу составляли не только студенты, увлекающиеся актерским искусством, но и учащиеся существовавшей при университете гимназии. Двери студенческого театра вначале для широкой публики были закры-

ты, но постепенно он стал до-
ступен и для мешан, купцов, ре-
месленников.

Как известно, женщины досту-
па в университет не имели, и в
студенческом театре женские ро-
ли исполнялись мужчинами. Но
вот 27 июня 1757 года в газете
«Московские ведомости» появи-
лось следующее объявление:
«Женщинам и девицам, имеющим
способность и желание представ-
лять театральные действия, также
петь и обучать тому других,
явиться в канцелярию Московского
императорского университета». Так
в труппу университетского
театра вступили Татьяна Трое-
польская и Авдотья Михайлова,
впоследствии выдающиеся актри-
сы русского театра. Из актеров —
питомцев Московского универси-
тета — в историю русского театр-
а вошел целый ряд замечатель-
ных имен. Первым в их ряду на-
до назвать А. Г. Ожогина. Он
был известен как блестящий ис-
полнитель характерных ролей в
комических операх. Особый успех
Ожогин имел в роли Фаддея в
комической опере Аблесимова
«Мельник, колдун, обманщик и
сват».

«У нас в Москве, — вспоминает
о нем его современник, — был та-
кой актер, который собственно
своим сценическим мастерством
соорудил было нам оригиналь-
ный комизм русский и творя
охотников зрителей родного на-
шего театра в толпах народных».

Большой популярностью поль-
зовался и другой питомец Мо-
сковского университета — Иван
Иванов, игравший под сцениче-
ским псевдонимом Иван Калиграф.
Большой успех выпал на его
долю в трагедии Сумарокова
«Димитрий Самозванец».

Вошло в историю русского театр-
а и славное имя актера и дра-
матурга Студенческого театра
П. А. Плавильщикова, блиставше-
го в ролях трагического репер-
туара. Плавильщиков мечтал о
новом театре, в котором можно
было бы показать отечественных
героев.

«Театр, — вспоминает современ-
ник, — помещался тогда в доме
Пашкова, в том здании, где
теперь помещается Университет-
ская церковь... Зрительный зал
освещался лампами с двойными
металлическими волнутыми зерка-
лами. Кресел не было; их заме-
няли диваны, или, лучше ска-
зать, лавки со спинками, обтяну-
тые красным сукном с разделен-

ными ручками местами. Против
каждого места на спинке дивана
была приделана жестяная до-
щечка с прорезанным в ней но-
мером. Декорации были бедны.
Превращения, полеты и всякие
другие чудеса, все шло как нель-
зя лучше, и мы были в восторге...
Раскрывшийся култ со спящей в
нем красавицей и освещенным
бенгальского огня, делал бы честь
лучшему декоратору. Русские
князья и богатыри, народ, жен-
щины все было одето соответст-
венно роли каждого и непротиво-
речливо ни историческим, ни ска-
зочным преданиям».

Все это происходило в театре,
где деботировал великий русский
актер П. С. Мочалов, в стенах,
где сейчас находится Дом куль-
туры гуманитарных факультетов
Московского университета, куда
на новый спектакль сегодняшне-
го Студенческого театра нас при-
глашает вывешенная у входа
афиша.

Но прежде чем подняться по
широкой лестнице в зрительный
зал, познакомимся с отдельными
этапами становления этого театр-
а.

«Глубоко и трепетно волнуется
моя мысль каждый раз, когда
наблюдается связь университета
с театром... В этой связи заложено
благороднейшее из человече-
ских переживаний, дружеское и
бескорыстное служение родине...»
Так писал бывший студент Мо-
сковского университета Владимир
Иванович Немирович-Даченко.

Художественному театру, и в
первую очередь замечательному
его артисту Василию Ивановичу
Качалову, студенческий театраль-
ный коллектив при клубе МГУ
обязан глубиной своих спектак-
лей. Для постоянной постановоч-
ной и педагогической работы со
студентами театром были выде-
лены артисты К. М. Бабанин и
Н. В. Титушин. На репетициях и
премьерах студенческих спектак-
лей часто бывали и давали их
участникам ценнейшие советы
О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Мо-
сквин, О. И. Пыжова. Под со-
местной режиссурой К. М. Баба-
нина и Н. В. Титушина был по-
ставлен ряд спектаклей, и наибо-
лее примечательны из них «Чай-
ка» Чехова, «Мещане» Горького.
«На всякого мудреца довольно
простоты» и «Волки и овцы»
Островского.

В трудные годы Отечественной

войны участники самодеятельно-
сти Студенческого театра прово-
дили большую работу по обслу-
живанию госпиталей и военных
соединений. За 1944—1945 годы
было дано более ста спектаклей.

В 1945 году университетский
театр пополнился участниками
Отечественной войны, и первой
послевоенной постановкой были
«Старые друзья» Л. Малюгина,
напоминавшие о суровых днях
войны. Следующей работой была
пьеса Ю. Германа «Сын народа».
В ней рассказывалось о молодом
враче, о поисках новых путей в
науке, о горячем желании слу-
жить Родине. В 1949 году театр
показал инсценировку популяр-
ного среди молодежи романа
П. Павленко «Счастье». Опыт кол-
лективной режиссуры самих сту-
дентов с успехом оправдал себя
в работе над «Машенькой» А.
Афиногенова.

Питомцем Московского универ-
ситета был Евгений Богратионо-
вич Вахтангов. Учеником Вахта-
нгова, режиссером И. К. Липским,
в Студенческом театре осуществ-
лены постановки «Юность от-
цов» Б. Горбатова (к 200-летию
юбилею университета) и «Ковар-
ство и любовь» Ф. Шиллера.
Большой интерес вызвала поста-
новка в Студенческом театре пьесы
чешского драматурга П. Когоу-
та «Такая любовь» (постановка
Р. Быкова). Этот спектакль про-
шел уже более 200 раз! Интерес-
ным получился спектакль «Днев-
ник Анны Франк» Хаккета и
Гудрича (советская редакция В.
Коростылева) в постановке И. Со-
ловьева.

О пьесе студента-филолога
Георгия Полонского «Сердце у
меня одно» журнал «Театр» уже
писал.

Молодой театральный коллектив
стремится расширить репертуар-
ные рамки, определить свое
гражданское и художническое от-
ношение ко всему, что волнует
сегодня мир.

Создать театр страстных идей,
театр публицистической полемики
и поэзии — вот о чем мечтают
студийцы с улицы Герцена.

Очередной работой театра бу-
дет постановка пьесы выдающе-
го немецкого драматурга
Бертольта Брехта «Добрый чело-
век из Сычуани». Этот спектакль
ставит и оформляет Сергей Ю-
кевич.

Савелий Дворин



ЗАРУБЕЖ- НЫЙ ТЕАТР

на сценах мира • на сценах мира

Вьетнамский театр вчера и сегодня

Театральное искусство Вьетнама существует более шестисот лет. Многие века музыкальные спектакли классического театра Туонг и представления народного театра Тьео пользовались широчайшей популярностью в народе. Спектакли Туонг и Тьео сохранились до наших дней и наряду с классическим индийским театром и китайской музыкальной драмой входят в золотой фонд мирового театрального искусства. В отличие от музыкального театра современная, так называемая «разговорная драма» сформировалась во Вьетнаме сравнительно недавно, лет сорок назад. Ее возникновение связано с национально-освободительным движением вьетнамского народа. Борьба за создание своего театра была одной из форм этого движения. Молодая вьетнамская драматургия поднимала свой голос против феодализма и колониализма, воспевала волю и мужество народа, его готовность сражаться за независимость своей страны. Одной из наиболее примечательных пьес, созданных в это время, был «Бамбуковый дракон» молодого Хо Ши Мина, зло высмеивавший короля Хай Диня, верного слугу французских империалистов. Хо Ши Мин сравнивал его с игрушечным драконом, который никого уже не пугает. Цензура не разрешила играть этой пьесы, и она впервые была поставлена вьетнамскими рабочими в Париже.

Революция 1945 года открыла перед театром невиданные перспективы. В Ханое был создан Большой драматический театр и театральный институт.

Война, спровоцированная французскими империалистами через месяц после создания независимого Вьетнама, не убила любви народа к театру. Оказалось, что именно сейчас искусство особенно нужно народу, не меньше, чем рис и молоко. По всей стране была создана сеть передвижных театральных трупп. И грохот разрывающихся бомб не мог заглушить праздничный бой барабанов, извлекавших крестьян и бойцов народной армии о начале представления.



Сцена из классической музыкальной драмы «Кьеу»

В 1954 году на севере Вьетнама был установлен мир. Партия поставила перед театром задачу средствами искусства вести борьбу за объединение страны, за построение социализма, воспитывать народ в духе высоких коммунистических идеалов. В эти годы были созданы пьесы «Коммунист», «Профессор Хоанг», «Черный олень», рассказывающие о важнейших проблемах современной жизни вьетнамского народа. Наряду с произведениями вьетнамской драматургии огромным успехом пользовались советские пьесы — «Платон Кречет», «Иркутская история», «Любовь Яровая». Особенно волновала зрителей «Любовь Яровая». И не удивительно. Революционный пафос пьесы, ее патриотизм, вера в победу революции — все это было особенно близко людям, лишь недавно сменившим оружие на плуг и станок. Зрители воспринимали «Любовь Яровую» не как картину далеких уже исторических событий, а как рассказ о современной вьетнамской действительности. Хотя этот спектакль был поставлен к сорокалетию Великой Октябрьской революции, он до сих пор сохранил свою молодость и по-прежнему с большим успехом идет на вьетнамской сцене.

Репертуар современного вьетнамского театра богат и разнообразен. На сцене идут спектакли классического музыкального театра, построенные на материале старинных народных легенд. С большим успехом идет на сцене «Музыкального театра Пятой зоны» героическая драма «Гром Тай Нгуен». Она рассказывает о той волне террора и репрессий,

которая обрушилась на население Южного Вьетнама. Герои драмы — юноша и девушка — живут в разных селах; одно находится на территории свободного Вьетнама, другое — под властью нгодиндьемовцев. Горько сетуют герои драмы на свою судьбу: «Под властью Нго Динь Дьема мы, как птица без крыльев, как рыба без плавников, как олень, попавший в ловушку», — говорит один из героев спектакля. Американцы и нгодиндьемовцы могли временно разделить нашу страну, но они не могли разорвать пополам сердце вьетнамского народа, — утверждают герои драмы. Впервые в истории драматического вьетнамского театра был показан спектакль на языке народности Нунг. Его герой — юный подпольщик Ким Донг, героически погибший в дни войны. В исполнении труппы классического театра Туонг идет старинная народная драма «Огонь Хонг Шон». Польский критик Софья Карчевская писала, что в этом спектакле содержатся элементы шекспировского театра. «Я увидела замечательно одаренных актеров, которые с удиви-



«Любовь Яровая». Горностаева — Шонг Ким, профессор Горностаев — Тхе Лы

тельным мастерством владели мимикой, движениями, владели искусством выражать человеческие чувства средствами самыми лаконическими», — писала она.

Вьетнамский театр вступает в период своего расцвета. Чем больше овладевает он классическим наследием, тем глубже отражает современность, тем уверенней смотрит в будущее.

Нгуен Дык Лок

Бразильский

театр

смотрит

В

будущее

С бразильским театром мне как будто бы и не повезло. Я не была в Сан-Пауло и не видела спектаклей тамошнего Бразильского театра комедии, считающегося лучшим театром страны. К тому же была осень (март, апрель, май), и в Рио-де-Жанейро работали лишь немногие труппы. Поэтому мне не удалось увидеть таких знаменитых актеров Бразилии, как Касильда, Мария делла Коста, Прокопио или Биби Феррейра. Казалось бы, что тут можно написать о театре?

И все-таки образ бразильского театрального искусства у меня сложился. О нем хочется сказать. Не столько об индивидуальностях художников, которыми богат сейчас бразильский театр, сколько об индивидуальности самого театра.

Естественно, что прежде всего возникал вопрос: как сказался в театре тот сложный, исторически этапный момент, который переживает сейчас Бразилия? Как отразилась в театре и в драматургии схватка прошлого и будущего, сил, пытающихся увековечить полуколониальную, зависимую, отсталую Бразилию, и сил, стремящихся к самостоятельному, национальному развитию страны? Жестокое эта схватка стоит за каждым политическим и культурным событием в Бразилии, о котором мы узнавали за последние два года.

Через неделю после моего приезда в Рио-де-Жанейро начинался ежегодный карнавал. Все, что я видела потом, я видела уже как бы сквозь карнавал.

Об этой традиции бразильской столицы написано много. Журналистка, взявшая себе псевдоним Энеида, опубликовала недавно книгу «История карнавала в Рио-де-Жанейро». Там собраны исторические свидетельства о карнавальных празднествах во времена португальского владычества в Бразилии и превращении их в середине прошлого века в традиционное городское празднество Рио-де-Жанейро. Более ста лет назад начали создаваться карнавальные блоки и школы самбы, ставшие душой карнавала.

Карнавал рождается не в «открыточном» великолепном Рио, а высоко над ним, в рабочих предместьях города, среди фавел, убогих лачуг, которыми сплошь покрыты склоны обступивших Рио холмов. Жители каждого из рабочих районов создают школы самбы, или, поскромнее, «карнавальные блоки», хранящие культуру народного танца. Школ самбы в городе сейчас около сорока, и самые старинные из них насчитывают до тысячи участников. Люди собираются после трудового дня, чтобы разучить новую самбу, придумать новое построение для карнавального парада. Из своих не-

богатых заработков они собирают деньги на карнавальные костюмы и пестрые знамена школ. Они ревностно готовятся к карнавальным состязаниям и могут опротестовать решение авторитетного жюри, назначенного муниципалитетом, если оно покажется несправедливым (так случилось в этом году).

В первый же вечер на одной из улиц Рио-де-Жанейро я увидела, как поток машин внезапно остановился и из-за угла появилась группа людей. Их было с полсотни. Впереди юная красавица в сверкающем купальнике размахивала огромным знаменем. За ней — белые, негры, мулаты, движущиеся в прихотливом ритме самбы. Мне объяснили: это готовится к карнавалу блок какой-то из улиц.

В небоскробном центре города, среди стандартно-цивилизованной толпы, рядом с многометровыми очередами на автобус все это казалось удивительным. Сознавали ли танцующие себя экзотическим зрелищем, объектом для туристских кинокамер? Ответ на это я получила спустя несколько дней, когда начался карнавал.

Люди спускались с холмов, облепленных ласточьиными гнездами фавел, — все ближе и ближе к старому центру города. Утром здесь тихо и пусто, но вдруг за какие-то полчаса улицы наполняются невероятной, оглушающей смесью звуков. Люди идут, танцуют, группами по несколько десятков или сот человек. Проплывают плакаты: «Карнавальный блок такой-то улицы приветствует народ Рио, приветствует прессу, радио и телевидение и просит прохода!» Блоки покрупней сопровождают целые оркестры народных инструментов, у блоков поменьше — музыкантов всего несколько человек. На каждом углу мальчишки с погремушками и барабанами отбивают ритм самбы...

По центральному магистралю карнавала — Авениде президента Варгаса и Авениде барона Рио-Бранко — движутся самые большие блоки, в стилизованных костюмах XVII и XVIII веков, среди карнавальных повозок, на которых водружены огромные смешные аллегорические фигуры. Здесь проходят, состязаясь перед народом и жюри, составленным из художников и артистов, школы самбы. Зрелище ослепляющее, фантастическое и очень театральное.

Я свернула на боковую улицу. Всего два шага от карнавального парада — и сразу как будто погасли краски. Почти совсем исчезли пышные кринолины и цветные камзолы. Просто толпа, в которой достаточным карнавальным костюмом казалось перекинутое через плечо мохнатое пляжное полотенце, рубашка с вырезанными дырками или просто голая спина, на которой болталась дощечка с надписью: «Я — главный вождь племени каража» (на соседней спине — такая же дощечка: «А я его брат»).

И вся эта, плотно заполнившая улицу масса двигалась в едином ритме, вздымая руки и выкрикивая слова припева. Танец длился бесконечно, не прерываясь. Рядом с родителями плясали дети четырех-пяти лет. Маленькие фигурки живут тем же ритмом, который объединяет всю толпу. Это больше, чем просто танец. Люди пьяны. Не алкоголем — движением. Кажется, что эти тела, скованные в будни однообразием ежедневного труда, вдруг обрели легкость, непосредственность, свободу, забытые в прочно устроенном цивилизованном мире.

Однажды увидев это, убеждаешься, что для миллионной массы народа карнавал — не просто гу-

**OS RITMISTAS DAS
VÁRIAS ESCOLAS
PROVARAM, MAIS
UMA VEZ, QUE
O SAMBA SÓ
É SAMBA
QUANDO DESCE
DO MORRO**



«Самба только тогда настоящая самба, когда она спускается с холмов...»

ление или развлечение. Каждое мгновение карнавала — это миг эстетического самовыражения народа; фольклорное искусство снова и снова рождается на ваших глазах — не для туристов и не для хрестоматий, а для себя, из сокровеннейшей и неумиряющей потребности.

В этом, на твоих глазах происходящем творчестве, раскрывается своеобразнейший сплав культур, определяющий бразильский национальный характер. Ведь и сам карнавал в Рио — синтез карнавалных традиций европейского средневекового города с музыкальной и танцевальной стихией, щедро внесенной бразильскими неграми в общий котел культуры молодой нации.

В национальном развитии бразильцев самым причудливым образом совместились исторические эпохи. Бразильцы способны выразить свое самосознание не только в оргиастической древней пляске карнавала, как считали многие еще недавно. История страны движется так, что пыл национального темперамента, коллективная энергия, аккумулированная в народе, сейчас направлены на преодоление пережитков колониализма, и именно это стремление к национальной независимости, к прогрессу, характерное для современной Бразилии, сообщало карнавалу особенную яркость и жизнерадостность.

После карнавала становятся особенно понятными те пьесы, которые стремятся к воссозданию народной жизни, широко пользуясь для этого фольклорными средствами. Современная бразильская драматургия не исчерпывается этим направлением, в ней много разного: психологические драмы Педро Блоха и исторические — Жоржи де Андраде, социальные пьесы Джанфранческо Гуарниери и философские аллегории Гильерме Фигейредо. Но именно с этой, выделенной нами линией связаны крупнейшие за последние годы успехи бразильского искусства.

Уже в самой структуре пьесы Ариано Суассуны «Действо о Сострадающей» раскрывается особенность национального художественного сознания. Пьеса эта поражает жанровой неожиданностью, разнородностью. Что это? Стилизация под средневековый миракль, пересыпанная злободневными аллюзиями? Или обработка бытовых сказок бразильского народа? В первом действии популярный герой бразильского фольклора пройдоха Жоан Грило дурачит глупых, алчных и тщеславных богатей: помещика и булочника, священника и епископа. Весело балагурия, он заставляет их поверить в то, что собака оставила перед смертью завещание. Во втором действии над Жоаном Грило и жертвами его проделок разыгрывается Страшный суд по всем правилам старинного ауто. Поражает естественность, с какой контаминируются в пьесе разные образные системы: мотивы и формы испанского и португальского ауто (прежде всего театра замечательного португальского драматурга XVII в. Жилия Висенте) с героем чисто уже бразильского народного сказа, с неотрывными от бразильской современной реальности намеками. Богоматерь в исполнении Жоаны Фом похожа на святую Инессу с картины Хусепе Рибейры, а Христос — это вполне современный негр Мануэль, отвечающий грешникам, удивленным цветом его кожи: «Разве я американец, чтобы иметь расовые предрассудки?» И вся эта причудливая мозаика образов и форм — от Жилия Висенте до

легенд с предтае

Критик когда аплодиро «Разве я рассудки Ты что, дия?» Я рячие а «Он гов если бы бы осуж

Но со как над пытаеся гуманиз на котор пройдох ник, епи разбойн Христос костюм праве своему почести. за внеш ния отв

на-
на-
же-
не
и
ст-
ур,
ак-
ль-
да
ро
тел

на-
по-
на-
ске
то-
ого
со-
де-
ем-
су,
ало
ст-

ми
од-
ор-
ма-
в
дро
со-
фи-
Но
аны
иль-

уны
бен-
ния.
ью,
не-
ыми
ра-
ный
оан
ога-
ско-
ь в
ние.
ами
сем
сть,
ные
аль-
ого
нте)
аза,
аль-
аны
сепе
негр
дв-
еть
ивая
до

легенд о бразильских разбойниках — кангасейро — предстает в нерасторжимом единстве.

Критик Энрике Оскар пишет, что все три раза, когда он смотрел пьесу Суассуны, зрители бурно аплодировали двум репликам Христа — Мануэля: «Разве я американец, чтобы иметь расовые предрассудки?» и «Перестань крючкотворствовать, Жоан. Ты что, думаешь, что здесь тебе Дворец правосудия?» Я же сама слышала в театре Санта-Роза горячие аплодисменты после реплики Жоана Грило: «Он говорит о милосердии, потому что знает, что если бы нас судило правосудие, то вся нация была бы осуждена».

Но современность пьесы не только в ее насмешках над церковью и социальной системой. Автор пытается по-своему решить проблему современного гуманизма. Посмотрим, в чем суть Страшного суда, на который попадают после смерти и сам веселый пройдоха Жоан Грило, и одуроченные им священник, епископ и булочник, и перестрелявшие их всех разбойники. На суде выступают Дьявол, Мануэль — Христос и Сострадающая. Дьявол одет в кожаный костюм плантатора. Он твердо убежден в своей правоте и нравственности. Он — законник. Даже своему врагу Христу он велит оказывать должные почести. «Как всякий фарисей, дьявол очень следит за внешней формой». Мануэль судит с точки зрения отвлеченно-идеальной морали христианства. Од-



Клементино Геле в роли Мануэля-Христа. «Действо о Сострадающей» в театре Санта-Роза

В дни карнавала бубны звенят по всему Рио





Карнавальные блоки на улицах Рио. Говорят, их здесь сотни. Возможно, мы не считали...

нако и эта мораль раскрывается как несправедливая по отношению к народной жизни. И Жоан Грилло, нисколько не смущаясь, что перед ним Христос, отвергает его суд и взывает к человеческой, а не к божественной морали. Это человеческое начало воплощает в пьесе Сострадающая. Она не просто воплощение «вечной женственности», но и женщина из народа, жена плотника. Ее мораль несет сострадание, но прежде всего понимание. Понимание того, что толкнуло на преступление кангасейро, обезумевших, когда полиция расправилась с их семьями. Понимание трагедии жены булочника, изменявшей мужу потому, что бедной девушкой она была выдана замуж за богача. Все они могут измениться, если изменить условия их жизни. Поэтому

всех их — в чистилище. Лишь Жоан Грилло, то есть народ, не нуждается ни в очищении, ни в райском блаженстве, ни в исправлении, ни в спасении. Он требует, чтобы его вернули на землю — жить, строить свою земную жизнь.

В пьесе Суассуны тема народа, жаждущего справедливой жизни, носит несколько абстрактно-гуманистический характер. Вряд ли сострадание является тем все решающим средством, которое может изменить жизнь, поставить бразильский народ в иные, достойные его условия. Осознаннее, решительнее выражена вера в возможность пересоздания жизни народа в пьесах Диаса Гомеса — «Исполняющей обет», уже ставшей знаменитой (экранизация этой драмы — одноименный фильм Ансельмо Дуарте — получил Золотую пальмовую ветвь на кинофестивале в Канне в 1962 году) и «Восстание блаженных», последней, насколько мне известно, еще не поставленной пьесе.

Фабула пьесы «Исполняющий обет» основана на том, что священник городской церкви не признает обета, данного крестьянином Зе, по прозвищу «Зе-с-ослом», святой Варваре на тот случай, если она поможет выздоровлению любимого товарища Зе-осла. Бразильцам этот обет вовсе не кажется необычным или кощунственным. Дело в том, что религиозные представления широких масс бразильского народа, особенно крестьянства, мало похожи на ортодоксальную католическую религию. На протяжении веков они пропитывались негритянскими языческими обрядами, жития католических святых переплетались с негритянской мифологией. И Зе дал свой обет не в церкви, а на «кандомбле» — негритянском радении. И священник, пекущийся о чистоте католической веры, не позволяет Зе исполнить обет, данный среди «языческого разврата».

А Зе не отступает: он должен сдержать свое слово — раз он его дал, должен, несмотря на противодействие священника внести сколоченный им крест в церковь. Зе не отступает, даже когда против него объединяются церковь и полиция, когда репортер соблазняет его легкой славой и деньгами. Разъяренные сопротивлением полицейские убивают его. Но народ, собравшийся на площади, сметая полицейских и священника, врывается в церковь, внося распостертое на кресте тело Зе. Массовым взрывом негодования, решительным действием масс кончается драма.

Вторая пьеса Гомеса — «Восстание блаженных» — основана на реальных событиях, случившихся в штате Сеара в 20-х годах. В это время пронесся слух о чудесах, совершаемых неким священником, падре Сисеро. Потянулись паломники к местечку Жуазейро, где жил «святой отец». И местные заправила, ловко действуя именем святого, стали еще более жестоко управлять невежественными, жаждущими чуда людьми. Жажда чуда доходит до того,

что неслышно... бл... Сисеро. шая «рел... канам, н... прекосло... Сисеро. В... кажутся... рога им... читателям... мощи сол...

Таков к... На его о... блестящун... веро-Вост... образной...

Фолькл... нудь не... вставные... борьба ка... и народно... в «Восста... для того... оригиналь... дать мест... объясняет... блаженны... «Используй... тельный э... ма... я поп... действием... мился най... нуть к нар... мосферу... стояние, ч... сюжет...»... состояние... националь...

Художес... вит перед... сто в восс... исследован... стей. В стр... ры, в пер... щий колле... розненной... мы предож... ный колле... предварае... подняв на... цией Зе,

В «Восстан... уверовавш... ются в лин... в момент... пляске пас... клонении н... цу, быку-по... народная э... формы, в... тельств заг... освобожден... цу драмы «... бежность э... гии народн... масс Диас... циал народ... Критик М... персонажей

что несчастные начинают обожествлять... быка, принадлежащего падре Сисеро. Но эта своевольно возникшая «религия» кажется опасной политиканам, наживающим капитал на беспрекословном подчинении масс падре Сисеро. Вдруг, поклоняясь быку, они откажутся голосовать за кандидата, которого им назовет святой отец? И с почитателями быка расправляются при помощи солдат.

Таков костяк «Восстания блаженных». На его основе Диас Гомес воссоздает блестящую картину народной жизни Северо-Востока, края с удивительно своеобразной культурой.

Фольклорные элементы в пьесах отнюдь не иллюстрация и, конечно, не вставные номера. Народная ритмическая борьба капоэйра в «Исполняющем обет» и народное действо «Бумба — мой бык» в «Восстании блаженных» введены не для того, чтобы продемонстрировать оригинальные народные обычаи и создать местный колорит. Диас Гомес так объясняет в предисловии к «Восстанию блаженных» структуру своей драмы: «Используя в качестве сюжета действительный эпизод религиозного фанатизма... я попытался слить его с народным действом «Бумба — мой бык». Я стремился найти форму-мостик, чтобы шагнуть к народу. Я искал построение, атмосферу, определенное душевное состояние, чтобы в нем развернуть мой сюжет...» Эта атмосфера, это душевное состояние характерно для бразильского национального характера.

Художественная задача, которую ставит перед собой Диас Гомес, — не просто в воссоздании этого начала, но и в исследовании его внутренних возможностей. В стремительном движении капоэйры, в переключке хора рождается общий коллективный ритм до этого разрозненной, атомизированной толпы, и мы предощущаем будущий стремительный коллективный порыв ее. Капоэйра предвещает финал драмы, когда народ, подняв на кресте тело убитого полицией Зе, штурмом берет церковь. В «Восстании блаженных» крестьяне, уверовавшие в святость быка, пускаются в ликующий самозабвенный танец в момент, когда их уже окружают войска. И в этой пляске пастухов — вакейро, в этом языческом поклонении не святому быку, а просто быку-кормильцу, быку-помощнику как бы вырывается подлинная народная энергия, из той уродливой, губительной формы, в которую силой исторических обстоятельств загнала ее религия. Этот взрыв предвещает освобождение от религии, которого достигает к концу драмы ее герой Бастиан. Необходимость и неизбежность этого освобождения удостоверены в энергии народного искусства. В стихийном творчестве масс Диас Гомес распознает революционный потенциал народа.

Критик М. Каповилья так охарактеризовал группы персонажей, наступающих с разных сторон на



Так выглядели аборигены Бразилии? Девушки думают, что так

Зе-с-ослом. Это «полиция, то есть непосредственное угнетение, церковь, то есть идеологическое угнетение в буржуазном мире, и печать — как общественное растлевающее угнетение». Все эти силы раскрываются в ходе действия как силы антинародные, и против них направлен коллективный гнев толпы. По мере того, как против Зе выступают все новые и новые силы современного общества, все более и более выявляется подлинная суть поединка, который ведет Зе. В этом поединке религиозность — очень внешняя и очень формальная традиционная форма, в которую народное сознание отливает свой человеческий потенциал. Зе ведет борьбу за право быть честным, быть самим собой, не предать смутно ощущаемое им человеческое до-

Театральный

фотограф

в

Венгрии



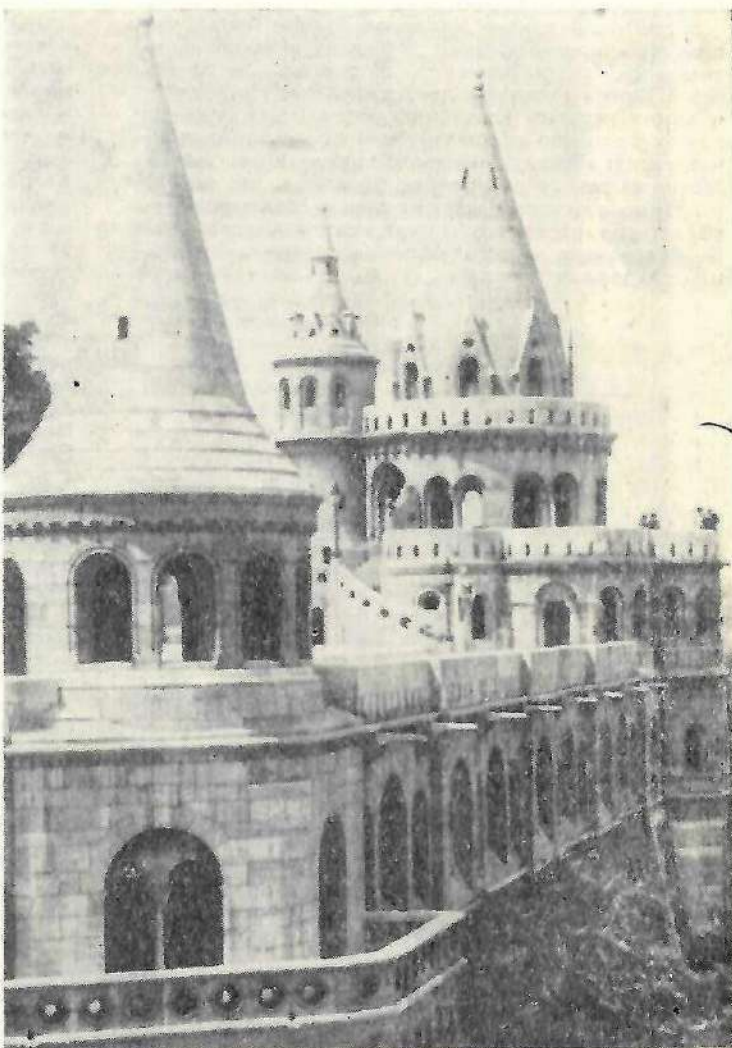
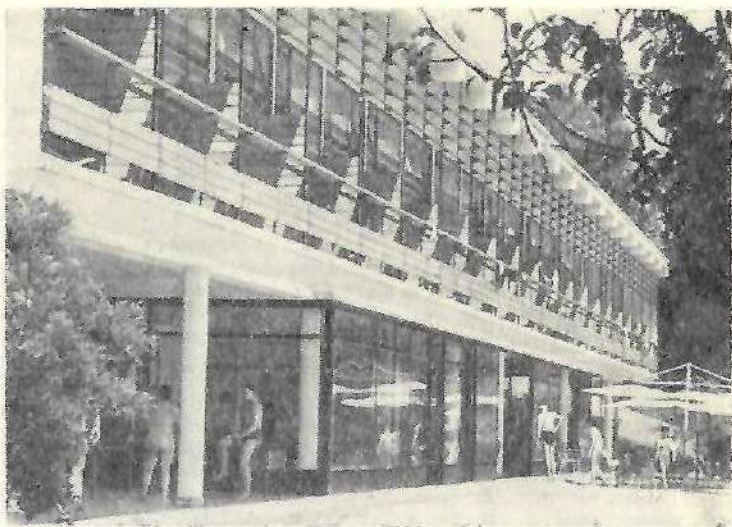
театральный
фильм
в м
наид
мы,
щен
Это
Вгля
опре
где-
заде
ра —
А
ного
не т
ко з
и ка
реда
шого
Де
свбу
грив
неве
здан
как
лато
кис
бы.
офо
ет п
ма»,
подп
не
хож

Наш фотокорреспондент Юрий Зенкович побывал в Венгрии. На этих страницах — несколько его снимков, интересные сами по себе, но еще более как материал для театра. Трудно объяснить нетеатральному человеку, что особенно в мужские и женские, одетых в национальные крестьянские костюмы, но это — театр. Это уже обобщение, социальное, историческое. Это характеры, — разве не так? Взгляните! Это взаимоотношения, определяемые весьма точно. Если где-нибудь в «массовой сцене» на заднем плане вот так пройдет пара — достоверность обеспечена.

А разве сцена у продовольственного магазина в городе Дьендеше не театральна? Посмотрите, сколько здесь позиций для мизансцен и как хорошо четыре женщины передают неторопливый ритм небольшого венгерского городка.

Декоративное начало присутствует в облике современной Венгрии в своеобразной гармонии средневековых замков и современных зданий и форм жизни. Взгляните, как выглядит отель на озере Балатон и как ведут себя люди и какие в Будапеште рекламные тумбы. Между прочим, будапештские оформители знают, как воздействует на пешехода плакатная «рифма», то есть несколько наклеенных подряд одинаковых плакатов. Это не расточительство, а чтобы прохожий заучил наизусть!

А. С.



стоинство. И по мере того, как раскрывается этот человеческий характер, воплощающий силу народного характера, усиливается как бы центростремительная сила, влекущая толпу к Зе.

В «Восстании блаженных» самый пламенный адепт нового культа Бастиан после многих испытаний прозревает пустоту, бессмысленность и ложность своей веры. Вместе со святым быком, заколотым рукой Бастиана, умирают для него все надежды на милость потусторонних сил.

Особенность пьес Диаса Гомеса заключается прежде всего в том, что историческая перспектива раскрывается не только в фабуле. Художественное содержание их не сводимо только к тексту. Наивные мессианистские иллюзии толпы, все те религиозные формы, в которые облекается протест народных масс против угнетения и несправедливости, — все это обнажает свою временность, преходящесть в сопоставлении с подлинно жизненными силами народного характера. И капоэйра и «Бумба — мой бык» несут в себе ту свободную творческую энергию, которая на протяжении веков концентрировалась в народном искусстве, а придет время — воплотится в историческом творчестве народных масс. С точки зрения этой скрытой потенциальной энергии художник судит сегодняшней день Бразилии: В этом нерв, в этом существо современной бразильской драматургии.

Бразильский критик Эрмилио Борба Фильо на страницах прогрессивного журнала «Ревиста бразилиенсе», рассказывая о творчестве народного поэта Жоана Мартинса де Атаиде, чьи стихи знает и читает наизусть «вся страждущая масса, что населяет Бразилию от степей Баии до лесов Амазонки», писал: «Бразильский театр должен иметь своего Жоана Мартинса де Атаиде». Думается, что сейчас в Бразилии делаются шаги на пути к созданию театра истинно народного, театра, который показывал бы бразильцам их сегодняшний и завтрашний день, их силы и возможности.

И. Тертерян

Путь прогрессивного австралийского театра

Минувшее десятилетие ознаменовалось расцветом театрального искусства в Австралии. Именно в это время австралийские драматурги и театральные

труппы добились значительных успехов в борьбе со своим постоянным соперником — зарубежным театром.

Борьба за создание национального театра в Австралии была долгой и трудной.

Многочисленные драматические коллективы, возникшие в конце XVIII — начале XIX столетий в местах поселения ссыльных, были крайне примитивны и ставили в основном английские пьесы и простенькие мелодрамы, повествующие о страданиях каторжан.

Во второй половине XIX века Австралия стала Меккой для иностранных гастролеров: немецкие симфонические оркестры, английский мюзик-холл, американские наездники, европейская оперетта, итальянская опера — все они побывали здесь. Даже знаменитая Лола Монтез, которой в это время исполнилось уже пятьдесят лет, вызвала сенсацию, отхлестав кнутом издателя газеты за то, что тот осмелился непочтительно отозваться об ее меркнущем таланте. В это время особым успехом пользовался водевиль. Местные актеры изо всех сил соперничали с заморскими знаменитостями, оспаривая у них внимание публики и аплодисменты.

Расцвет австралийской литературы 80—90-х годов прошлого столетия, давший таких выдающихся литераторов, как Лоусон, Фурфи, Дайсон, Патерсон, не оказал влияния на австралийский театр.

В XVIII и начала XIX века Австралия, в то время колония Англии, служила местом ссылки. В XIX веке появилась всего лишь одна, и притом очень плохая, мелодрама, написанная самим Генри Лоусоном, но и она не увидела света. Очевидно, просто в это время никто не интересовался австралийскими пьесами, и потому литераторы предпочитали писать в другом жанре.

В начале XX века в Австралии было много певцов, в том числе несравненная Нелли Мельба, но не было ни одного оперного театра; много выдающихся актеров, но ни одного национального драматического театра; много литературных произведений, но ни одного, написанного для сцены.

Блпоть до 1920 года в Австралии, по существу, не делалось серьезных попыток создать национальный театр, пока молодой писатель Луис Эссон не сгруппировал вокруг себя актеров и писателей. В эту группу входил известный поэт и новеллист Ланс Палмер. В Мельбурне Эссон поставил несколько австралийских пьес, написанных им самим, Палмером, и другими писателями. Однако вскоре Эссону пришлось закрыть театр и уступить место английскому продюсеру, который показывал публике мелодрамы и альковные комедии, предварительно апробированные в Лондоне.

В 30-е годы в Мельбурне, Сиднее и других городах Австралии стали возникать любительские театры. Репертуар их состоял в основном из классических произведений вперемежку с пьесами современных иностранных драматургов, а иногда и австралийских. Эти любительские труппы заложили основу современного австралийского театра.

В 1932 году Рабочее художественное объединение под руководством Коммунистической партии организовало рабочие театры в Мельбурне и Сиднее.

Поначалу они ставили политические, чисто агитационные пьесы, зачастую достаточно банальные. Можно сказать, что их создатели сначала поняли, что театр — это оружие, и только потом, что театр — искусство. К концу 30-х годов и во время

миро
ние Н
и Сид
стран
работ
ромни
«До п
менн
Ибсен
пал с
разыг
фабри
Пос
ских
Монь
и мо
почву
ралий
зрите
зикл,
тряси
совре
Худ
щего
гов, с
бурж
нальн
телей
Нов
театр
Зна
году
театр
ряд с
родах
ное у

«Ле
ставл
в Юн
пьеса
драме
трост
мертв
терпе
драм
ды е
вечны
ми, д
венны
влек
австра
грамм

Теп
ситься
ра и
турга
успех

Пер
1951 г
скрыт
котор
Австр
ношен
для те
ставил
щую
стие
распо

мировой антифашистской войны движение за создание Нового театра росло и ширилось в Мельбурне и Сиднее, а вскоре перекинулось и в другие города страны. В этом театре играли только любители, днем работающие на производстве или в конторах. С огромным успехом шли здесь «В ожидании Лефти» и «До последнего дня», революционные пьесы современных иностранных драматургов, произведения Ибсена, Шоу и даже Шекспира. Театр также выступал со злободневными политическими обозрениями, разыгрывал скетчи и одноактные пьесы, выезжал на фабрики, шахты и заводы.

После войны театр стал ставить пьесы австралийских писателей — Джорджа Фаруэлла, Ориела Грэя, Моны Брэнд, Нанс Макмилана, Джима Кроуфорда и мои. Эти постановки постепенно подготавливали почву для успеха, которым пользуется сейчас австралийская музыкальная драма. Особенно нравилась зрителям «Река с камышовыми берегами». Это мюзикл, рассказывающий о забастовке 1891 года, потрясшей всю Австралию. В нем много старинных и современных австралийских песен.

Художественный уровень Нового театра, ставящего пьесы австралийских и иностранных драматургов, сейчас настолько высок, что это признает даже буржуазная критика. Несколько лучших профессиональных актеров Австралии вышли из числа любителей, игравших в Новом театре.

Новый театр сыграл благородную роль в подъеме театрального искусства.

Значительным событием явилось создание в 1955 году Австралийского Национального театра. Этот театр — он называется Елизаветинский — показал ряд серьезных драм, опер и балетов в главных городах страны. Елизаветинский театр — государственное учреждение, субсидируемое правительством.

«Лето семнадцатилетней куклы» Роя Лоулера, поставленное семь лет тому назад Джоном Самнером в Юнион-театре в Мельбурне, как ни одна другая пьеса, пробудило интерес публики к австралийской драме. Герои ее — двое сезонных рабочих, резчиков тростника. В течение семнадцати лет каждый год в мертвый сезон они приезжают в Мельбурн, где их терпеливо ждут их подружки. Каждый раз герой драмы привозит своей девушке куклу. Но однажды его подарок оказывается ненужным. Устав от вечных ожиданий, в страхе перед уходящими годами, девушка вышла замуж за другого. Необыкновенный успех, которым пользовалась эта пьеса, привлек к ней внимание Елизаветинского театра. Так австралийская пьеса неожиданно стала гвоздем программы.

Теперь австралийские писатели перестали относиться к театру, как к пасынку. Пьесы Алана Сеймура и Ричарда Бейнона, такого признанного драматурга, как Дуглас Стюарт, пользуются большим успехом в стране.

Первая моя пьеса была поставлена в Мельбурне в 1951 году. Это была одноактная пьеса о коммунисте, скрывавшемся от полиции во время преследований, которым подвергалась Коммунистическая партия Австралии в 1950 году. Пьеса в художественном отношении была слабой, и я целых семь лет не писал для театра. В 1958 году сиднейский Новый театр поставил мою пьесу «Черные алмазы», рассказывающую о забастовке горняков. Я сам принимал участие в этой забастовке, происходившей на шахтах, расположенных в 150 милях к северу от Сиднея.

С тех пор я написал еще три пьесы. Одна из них посвящена жизни австралийских моряков.

Австралийский театр наконец нашел себя. В этом немалая заслуга прогрессивного движения, оказавшего влияние и на театр, и на австралийскую литературу в целом.

Фрэнк Харди

Загадка

без

отгадки

В лондонском театре Ройял Стейдж компани поставлена пьеса авангардистского драматурга Самюэля Беккета «Счастливые дни». Новый спектакль идет с одним антрактом. По свидетельству критики, после антракта внешний вид зрительного зала сильно меняется: появляется немалое количество пустых мест. Что же это за пьеса и почему уходят с нее зрители? Почему даже критик буржуазного журнала «Плейз энд плейерз» Дж.-Р. Тейлор, в общем весьма сочувственно отзывавшийся о спектакле, вынужден признать, что хоть он и «не скучал в полном смысле этого слова, но и не мог заставить себя слушать с полным вниманием»?

Изложить содержание «Счастливых дней» нелегко. Автор не стремился к тому, чтобы зрители понимали пьесу. Наоборот, он полагал, что зрители или читатели должны вкладывать в нее свое собственное содержание, по-своему толковать то, что происходит на сцене. А происходит следующее.

Когда поднимается занавес, на сцене дама средних лет в декольтированном платье спит, погруженная по грудь в кучу земли. Это Уинни — героиня пьесы. Кроме нее в действии участвует еще только одно лицо: Уилли, супруг Уинни, живущий позади этого земляного холма в норе, из которой он время от времени выходит, и, повернувшись спиной к Уинни, греется на солнце. Яркий луч падает на Уинни, раздаётся оглушительный звонок, и она просыпается. Старательно почистив зубы, Уинни начинает перебирать вещицы, находящиеся в ее сумке. При этом она без умолку говорит. На протяжении всей пьесы Уинни ведет разговор сама с собой и со своим молчаливым мужем, который живет, не замечая ее. Все события этого, а также и следующего акта пьесы, где Уинни погружена в землю уже по шею, состоят в том, что она ищет способа привлечь к себе внимание мужа, всячески старается сохранить бодрый тон и с нетерпением ждет звонка, который позволит ей отойти ко сну. По словам критика, на долю актрисы Бренды Брюс выпала нелегкая задача. Она играет, пользуясь лишь голосом и мимикой, особенно во втором акте, когда зрителям видна только ее голова. Что касается Питера Дюгайда в роли Уилли, который весь спектакль упорно молчит и,

судя по всему, даже не слышит речей своей жены, то он лишь в финале спектакля выходит из состояния апатии и делает попытку вскарабкаться на четвереньках вверх по холму. Но тянется ли Уилли к жене или к выпавшему из ее сумки револьверу, и по ком носиг он траур, остается так же неясно, как и все, что происходит в этой пьесе.

Неясность, отсутствие логики в развитии действия, загадочность входят в намерения автора. Впрочем, слово «загадочность» не очень точно, ибо загадка предполагает отгадку, а здесь ее просто нет. Театральные критики во всех странах, где идет пьеса Беккета, не устают строить предположения насчет того, кто такие Уинни и Уилли и что должно означать все происходящее с ними. Рассказывает ли пьеса о разобщенности между людьми? Или об одиночестве в любви? О том, что проблески света мгно­венны, а тьма бесконечна? Это лишь немногие из высказанных предположений... А куча земли? Груз прошлого, отягощающий тех, кто не в состоянии пренебречь им?.. Последствия разрушительного воздействия времени?.. Предположений множество, и все они противоречат друг другу. Но автора это не смущает. Когда к нему обратились с просьбой объяснить другую его пьесу — «В ожидании Годо», Беккет ответил, что сам не знает, кто такой Годо. «Если бы я знал, я бы сказал об этом», — говорит он. Главное в пьесе, по мнению автора, не события и не характеры, а атмосфера. Атмосфера неизвестности, безнадежности, бессмысленного и бесцельного прозябания. Да и стоит ли доискиваться до смысла пьесы, автор которой, стремясь показать ничтожество человеческой личности, доходит до распада эстетики театра.

Ощущение ужаса и безысходности характерно и для недавно написанной одноактной пьесы Беккета «Последняя лента Краппа», в которой автор отказывается от загадочности и символики, составляющих неотъемлемую принадлежность других его пьес. Герой пьесы старик Крапп в день своего рождения прослушивает магнитофонные записи, сделанные им много лет назад, когда он был юн и полон надежд. Молодой Крапп говорил в магнитофон о своих планах, мечтал о будущем. Все оказалось не так, как он надеялся. И старый Крапп, слушая свой собственный молодой голос, горько издевается над каждым своим словом, над своими наивными мечтами. Жизнь прошла. Опустошенный, изверившийся во всем, опустившийся, он ничего уже не ждет. Впереди смерть.

Полемизируя с представителями авангардистского театра и театра абсурда, в частности с Беккетом, 83-летний Шон О'Кейси писал: «Их глубокий пессимизм, картина безнадежности жизни, которую они рисуют, кажутся мне не соответствующими действительности.

Человечество всегда побеждает и, несмотря ни на какие препятствия, будет побеждать... Я верю, что со временем люди станут лучше. Это моя философия. В жизни много трагичного, но сама жизнь — не трагедия».

Трудно найти лучший ответ модернистам после знаменитой толстовской фразы, сказанной им еще в начале века: «Он пугает, а мне не страшно».

Е. С.

Вальтер Керр

об

американском

театре

Американский центр по изучению демократических институтов, собирающий информацию о различных областях политической, общественной и культурной жизни Америки, опубликовал интервью с известным критиком Вальтером Керром. Некоторые из вопросов, заданных Керру, касаются театральной жизни.

Около восьми лет назад, обеспокоенный тем, что театр в Америке находится на положении Золушки, Керр одним из первых забил тревогу по этому поводу. Изменилось ли положение за эти годы?

— По-видимому, нет, — отвечает Керр. — Театр в Америке не сумел войти в контакт со зрителями. Он так и не стал тем, чем пятнадцать-двадцать лет назад было для средних американцев кино, куда люди ходили по два-три раза в неделю. Наоборот, популярность театра падает. По сравнению с 20—30-ми годами количество премьер уменьшилось почти в восемь раз. Число театров в Нью-Йорке за это же время сократилось с 75 до 32. Даже в Нью-Йорке театр оказался за пределами повседневной жизни людей.

— Разделяете ли вы точку зрения сенатора Фулбрандта, который в статьях, опубликованных несколько лет назад, утверждал, что американский театр не что иное, как постепенно отмирающий элемент современной американской культуры, и что причиной этого отмирания является прежде всего «фантастический и неудержимый рост стоимости жизни»?

— Думаю, что упадок, который переживает американский театр, определяется не только экономическими факторами, — говорит Керр. — Скорее, он результат снижения интереса к театральному искусству. Люди не любят платить деньги за то, что им не так уж необходимо. Поэтому они и не желают платить за театральные билеты.

Одной из причин кризиса американского театра Керр считает то, что он не в состоянии конкурировать с кино. Кино может показать лица людей, сидящих в комнате, крупным планом, может показать их в разных ракурсах. Разумеется, зрителям это интереснее, чем увидеть ту же самую комнату на большом расстоянии от себя и только с одной точки.

— В старину театр был зрелищем, — говорит Керр. — Античный театр обращался не к кучке философов. Древнегреческий амфитеатр вмещал несколько десятков тысяч зрителей. Актеры помещались в центре этого амфитеатра, привлекая к себе всеобщее внимание. Теперь горстка людей сидит в закрытом помещении и через рампу подглядывает за тем, что разыгрывается на фоне нарисованных картин. Это, естественно, определяет характер драматургии. И зрители перестали любить театр.

Обрести снова свою былую власть над душами современному театру нелегко, — утверждает Керр, —

особенно сейчас, когда философия, а следом за ней и искусство пытаются убедить нас в ничтожестве человека. Бессилие человека перед судьбой, отсутствие надежд, иллюзорность, непостижимость жизни — такова тема многих пьес современных американских и западноевропейских драматургов. Лишь немногие из них пытаются противостоять этой декларации отчаяния (в их числе Керр называет Теннесси Уильямса), стремясь вернуть театру его веру в человека.

Способен ли сейчас театр выразить нечто большее, нежели философский нигилизм, ставший сейчас лозунгом буржуазного искусства? По мнению Керра, это зависит от того, какую задачу поставит перед собой театр.

В. О.

Горьковская

Ниловна

В

Гаване

Каждый вечер на сцену Национального драматического театра Гаваны выходит женщина, чье имя — Пелагея Ниловна — так странно звучит на испанском языке, и в притихшем зале раздаются горьковские слова, впервые произнесенные вскоре после революции 1905 года. Впрочем, слова принадлежат не только Горькому. Инсценировка романа «Мать», поставленная в Гаване, принадлежит перу замечательного немецкого драматурга-революционера Бертольта Брехта.

Постановка горьковской «Матери» в переработке Брехта явилась для молодого, рожденного революцией кубинского театра серьезным экзаменом на профессиональную зрелость. И, по мнению кубинской печати, Национальный драматический театр этот экзамен выдержал с честью. Спектакль поставил Нестор Раймонди, аргентинский режиссер, проживший несколько лет в ГДР, получивший серьезную художественную школу в Берлинском ансамбле.

Поставил, по мнению кубинских критиков, очень хорошо. Но успех этого спектакля, разумеется, зависит в первую очередь от исполнительницы главной роли. В Гаване их было две: Виолетта Касаль и Мириам Асеведо. Каждая из них по-своему решает образ замечательной русской женщины, внося в него свой собственный революционный опыт.

Виолетта Касаль — одна из самых популярных женщин Кубы; ее голос знает вся страна. Пять-шесть лет назад, когда начала свои передачи радиостанция повстанческой армии Фиделя Кастро — «Радио Ребельде», Виолетта была ее первым и бесшумным диктором. Вместе со штабом героических войск Виолетта прошла всю Сьерра-Маэстру. Это она в тяжкие годы тирании первой возвестила кубинцам о существовании армии борцов за свободу, и она же объявила об их окончательной победе. И сейчас голос Виолетты Касаль раздается по радио и телевидению в дни национальных торжеств и праздников. Мне довелось видеть и слышать ее в день, когда в Гаване праздновали окончание кампании борьбы с неграмотностью. Несколько сот тысяч юношей и девушек, те, кто уезжал в дальние деревни, в горы учить крестьян грамоте, собрались на площади Революции, чтобы рапортовать о завершении мирной борьбы с вековым врагом Кубы — неграмотностью. Стоя на трибуне рядом с вождями Кубинской республики, одетая, как и они, в форму бойца повстанческой армии, Виолетта вела репортаж с площади для миллионов кубинцев, и голос ее звучал по всей Кубе.

Отдавая много сил благородной работе диктора, В. Касаль не оставляет и своего любимого дела — театра. Как раз в то время, когда праздновали ликвидацию неграмотности, она работала над ролью Ниловны. Она была вся поглощена ролью и, узнав, что я из Москвы, стала рассказывать мне о том, как видит Ниловну, одновременно горьковскую, брехтовскую и свою, кубинскую. Разговор этот происходил за несколько месяцев до премьеры, и вот сейчас пресса сообщает о большом успехе В. Касаль в этом спектакле. Неменьший успех имела и вторая исполнительница роли Матери — М. Асеведо, актриса большой душевной глубины и темперамента.

Вслед за премьерой в Гаване театр повез «Мать» в провинцию Ориенте. Здесь, на земле, ставшей колыбелью кубинской революции, успех спектакля превзошел все ожидания. Залы, где он шел в Сантьяго и Байамо, были переполнены. В Гуантанамо спектакль был повторен — зал не мог вместить всех желающих в него попасть.

Небывало широкую аудиторию приобрел сегодня театр на Кубе. И не случайно, что важной вехой в его развитии явился спектакль, созданный гением великого пролетарского писателя России и выдающегося немецкого драматурга-революционера.

В. К.

Флорин Торня

КАРАДЖАЛЕ В «ПОРЯДОЧНОМ ОБЩЕСТВЕ»

Спустя полвека со дня смерти Караджале его имя обрело бессмертие. Автора «Потерянного письма» ставят сейчас рядом с Сервантесом, Мольером, Гоголем, Твенном, Мюльстатули, Чеховым, Шоу... О такой славе не смел даже мечтать этот беспощадный, но скромный критик людей и нравов буржуазно-помещичьей Румынии конца прошлого века.

В старой Румынии Караджале, человек без родословной и богатства, мог гордиться лишь тем, что у себя на родине он — единственный в своем роде, то есть «единственный освищенный драматург».

Непризнанный и преследуемый, он был суфлером и переписчиком ролей в театре, корректором и редактором, служащим табачной монополии, школьным инспектором во многих уездах, буфетчиком в привокзальном ресторане, учителем румынской грамматики и литературы... Правда, он был и директором Национального театра в Бухаресте, но очень недолго, меньше сезона.

□

«Школа жизни, в которой не сдают экзаменов» явилась для Караджале неисчерпаемым источником творчества. Она открыла ему глаза на многогранность и противоречивость современного ему общества, указала ему назначение писателя. Это было во второй половине XIX века, когда в нашей стране буржуазия, предавшая революционно-демократические идеалы 1848 года, постепенно обнажала свою подлинно контрреволюционную сущность. Караджале открыл роковое противоречие между показной действительностью и действительностью настоящей, заслоняющее человека от самого себя и от окружающей его среды.

Караджале внимательно следил за «игрой» этой явно обманчивой видимости, отлично понимая всю ее серьезность, горечь и трагизм. Боязливое «обхождение» правды, которым в конечном счете определялась сама этическая основа современных ему нравов и господствующих взглядов на жизнь, писатель обнаруживал не только в словах, но и во всем поведении общества, даже в манере слушать и молчать.

«Причудливый театр!» — восклицает Караджале, подразумевая под этой эразмической формулой общество, послужившее ему школой. «Причудливый театр», в котором «актеры почти не знают пьесы», «трагедия смешит, комедия заставляет плакать», «роли распределены шиворот-навыворот: интриган играет любовника, герой — шута, горбунья — сильфиду». «Великолепное, роскошное зрелище — ослепляет, оглушает так, что понять ничего невозможно». Здесь «не разрешается даже самая невинная шутка в адрес какого-либо важного гистриона». Иначе «хорошо слаженная клака немедленно захлопает ладонями по щекам дерзкого нарушителя».

Из сопоставления бесчисленных аспектов этого мира масок и лжи сложилось литературное творчество Караджале. Почти во всех произведениях писателя глухо клокочет возмущение, отвращение, печаль. Но провозглашение правды без учета окружающей атмосферы — занятие опасное, а Караджале жил в атмосфере лжи и фальши.

Один и то и оцианский Сам Каратике «ковам Эрразумной лее, чем обманывае в долгу перед са справедл ближним он как б Кстати, Ка менее сл людам, п

Однако мельница несправед ствует то маска «м называется смысл. Пр оружием смеха, не

Карадж временно ся и пот нелепые казывая, абсурд в деть дей мить нел Караджале под бытиям с былоя и

Так ист смертил времени, добросове лел тот п когда в е претенцио наизнанку мораль. С тучионной выявляе е уловил с буржуазии венной классов (делки). замазать школе, в моотнош общество ность, л кизы»).

Объект лению, К как неко шовиниз сложнейш издатель лательны Какой временнс

Один из его героев, простодушно утверждающий, что и осел, если его дрессировать, поет «Венецианский карнавал», был осмеян, освистан и избит. Сам Караджале тоже не умел применять на практике «конформистское безумие», которое, по словам Эрэзма Роттердамского, является лишь разумной осторожностью в мире, где жизнь не более, чем комедия. Его пронзительный ум не обманывали лышние декорации. «Я чувствую себя в долгу перед обездоленными из чувства долга перед самим собой», — пишет Караджале. В этом справедливом отождествлении себя со своими ближними, имеющими право на достойную жизнь, он как бы признает свое родство с Дон-Кихотом. Кстати, Караджале считал борьбу рыцаря из Ламанчи менее смехотворной, нежели «она представляется людям, подобным его пузатому оруженосцу».

Однако сам Караджале бьет не по «ветряным мельницам», а по настоящим негодям, творящим несправедливость и насилие. Его оружие соответствует той области, где он его применяет, это маска «маленького комедианта», как он сам себя называет шутя, вкладывая в эти слова глубокий смысл. Против мира фарса можно бороться только оружием фарса, прикрывая возмущение маской смеха, ненависть — сарказмом, горечь — шуткой.

Караджале считает, что комедия должна одновременно развлекать и поражать, заставлять смеяться и потрясать уродством, сообщать обыденности нелепые и чудовищно-гиперболические объемы, показывая, что обыденность и привычка прикрывают абсурд в нашей повседневной жизни. Трезво видеть действительность и правду, выявлять и клеймить нелепость жизни — в этом смысл творчества Караджале. По его собственному признанию, Караджале подходил к социальным и политическим событиям современности с интересом историка, наблюдая их издали, но не безучастно.

Так историк, пользуясь даром комедианта, обесмертил типы и нравы, характерные для своего времени, ярче, точнее и выразительнее, чем самая добросовестная календарная хроника. Он запечатлел тот период в развитии румынской буржуазии, когда в ее поведении все больше стали обнажаться претенциозность и цинизм, чванство демократизмом наизнанку, барабанный патриотизм и сомнительная мораль. Он расшатывал самый фундамент «конституционной» системы буржуазно-помещичьего строя, выявляя его беспринципность, обман, кумовство. Он уловил своим острым глазом зависимость мелкой буржуазии и ее стремление подняться по общественной лестнице, подражая нравам правящих классов («Господин Леонида», «Карнавальные проделки»). Он смысл кричащие краски, пытающиеся замазать во всех областях жизни — в печати, в школе, в семье, в общественных и в личных взаимоотношениях — неизлечимые язвы, разъедающие общество того времени: взяточничество, аморальность, лень, презрение к труду («Моменты и эскизы»).

Объективный по отношению к изучаемому им явлению, Караджале не рассматривал свой «мир» как некое монолитное целое. Обличая демагогию, шовинизм, лицемерие, мракобесие, он пользовался сложнейшей гаммой красок — от всеуничтожающего издевательства до насмешки, смягченной доброжелательным сочувствием.

Какой горький налет лежит на образе преждевременного испорченного «приблудного мальчи-

ка» Спиридона, безусловно призванного следовать по стопам усыновившего его выскочки Титирика («Бурная ночь»), заставляя нас задуматься над печальным процессом постепенной утраты человечности известной категорией «непристроенных» и «беспомощных»; в своем усилении сбросить ярмо унижений они начинают подражать образу жизни и нравам буржуазии. В той атмосфере, где деньги обладали безграничной властью, вероломство являлось наиболее действенным и испытанным средством достижения цели. «Стать человеком» в буржуазном понимании означает полный отказ от человечности.

В числе жертв общества, изображенного Караджале, мелкие чиновники. Ангелаке, всю жизнь дрожавший при мысли, что его могут заподозрить в нечестном обращении с казенными деньгами; он кончает с собой, когда объявляют о предстоящей ревизии, которая должна лишь подтвердить его безупречную честность. Лефтереску, хлопнувший дверью перед носом своих высокомерных начальников, решив, увы, напрасно, что на его долю выпал крупный лотерейный выигрыш. В их чванливом хвастовстве, в безудержной радости от возможности высказать, наконец, свое недовольство жизнью угадываются чувства стольких других людей, сновавших на улицах, в трактирах, в конторах, навеки замкнутых в тесные рамки бессмысленного и бесперспективного мелкобуржуазного существования. Под насмешкой Караджале угадывается гнетущая печаль. Все эти Лаке, Маке, Саке, Митика, подражающие недоступному для них «высшему свету», представляют собой беспринципную продажную политическую «клиентуру», ни во что не верящую и потому легковверную, идущую на любые компромиссы и гнусности.

□

«Я пишу только о нашей жизни и во имя нашей жизни, потому что иной я не знаю», признавался Ион Лука Караджале. — Я не могу мыслить возвышенно, когда ступаю босиком по ореховой скорлупе. Пошлая жизнь, которую веду я и все мы, румыны, — вот что меня интересует, что неизменно привлекает мое внимание». Эти слова проливают свет и на цель, которую ставил перед собой писатель, и на средства, которыми он пользовался для ее достижения. Зло издевавшийся над господствующими классами, над порождаемыми ими социальными и моральными уродствами, он с глубоким сочувствием показывает в драме «Напасть», в новеллах «Грех» и «Лейба Цимбал» жизнь трудового крестьянства. Когда возмущение писателя перелхестывает через край и требует открытого выражения, иронический намек сменяется сарказмом, слово отвергает юмористическую метафору, звучит прямо и отчетливо. Тогда Караджале взамен оружия «комедианта» берет оружие трибуна и пишет сильное, незабываемое произведение — «1907, с весны до осени». Искусство художника сочетается здесь с суровым обвинением историка, осуждающего бесчеловечный, антинациональный, антипатриотический общественный строй.

На всем протяжении своего писательского пути Караджале подвергался всяческим нападкам, как со стороны чванливых чиновников и наставительно-покровительственных глупцов, так и со стороны на-

смешливо-сниходительных «благожелательных» критиков и друзей.

Первым писателем удостоивавшим вниманием только в своих комедиях. К ним относилось звучащее, как проклятие, восклицание Караджале: «Я ненавижу их!» — которым он объяснял в кругу друзей непреклонную остроту своей сатиры.

Все эти политики, захудалые дипломаты, «охотники за должностями и мелкие дельцы: лающие адвокаты, ловкие маклеры, негодяи и подонки общества», отвратительно напыщенные выскочки служили объектом его разоблачающей сатиры. Узурпаторы и предатели революционно-демократических идеалов 1948 года вкуче с разжалованным, но тем не менее продолжавшим существовать боярством, составляли «нацию злодеев» и жестоких «моральных мамлюков». В глазах представителей подобной «нации» здравый смысл, достоинство и порядочность человека «низкого происхождения», естественно, казались антинациональными и аморальными. Именно такую оценку получило творчество Караджале со стороны наиболее напыщенного из всех «высоких» румынских учреждений того времени.

Румынская королевская академия пыталась заклеить творчество писателя, «аннулировать» общественное признание, которым оно уже пользовалось к тому времени. Однако эта попытка лишь подтвердила точность прицела, с которой Караджале клеймил ничтожество, глупость, невежество, ханжество — все эти характерные языки современного ему румынского общества. Караджале не считал нужным полемизировать с теми, кто пытался зачеркнуть его комедии. Когда после второго представления «Бурная ночь» была снята, он улыбнулся: ослепительной шайкой, нанятой для того, чтобы сорвать спектакль «Карнавалы проделки», он улыбнулся. Когда Академия отказала ему в премии, мотивируя это тем, что «Готерянное письмо», так же как другие его комедии, якобы задевают «национальный престиж чисто конституционной системы» страны и ее «более или менее честных представителей», он улыбнулся. Презираемый сановными и влиятельными особами своего времени, которые показывали на него пальцем: «Вот-де Караджале, тот самый — трактирщик!» — он улыбнулся; что ж, ведь много способа самозащиты у них нет...

Десять лет назад в связи с празднованием столетия со дня рождения Караджале его наследие впервые получило оценку, столь же высокую и восторженную, сколь объективную и научную. Мы могли тогда убедиться, до какой степени это наследие было узко и ложно истолковано при жизни писателя, как опутано оно было традиционными толкованиями. Одновременно мы поняли, как трудно устранить рутину в прочтении творчества Караджале. Критическое сопоставление этого творчества с «традициями» должны были вернуть и вернуть Караджале самому себе и широкой «объективной» публике, к которой он обращался и в признании которой видел залог своей славы, хотя при его жизни (как он сам с горечью констатировал) восемьдесят процентов тех, для которых он писал, не умели читать. Было наконец снято с творчества комедиографа наслоение множества так называемых «авторитетных» мнений. Было рассеяно множество наносных легенд, состоящих главным образом из анекдотических «свидетельств первой руки», кото-

рые, назойливо и произвольно витая вокруг его творчества, сбивали с толку.

Правда, наследие Караджале было давно уже признано классическим. Но только с точки зрения формы. Дальше признания стиля — афористической насыщенности фразы и ее драматического динамизма; блестящего искусства мгновенной зарисовки типов и их речевой характеристики; виртуозного мастерства ситуаций и т. д. — критики, литературоведы и историки не шли. Одни утверждали, что Караджале — образец аполитичности в искусстве. Другие объявляли, что посредством сатиры он служил интересам боярско-консервативной партии. Третьи, считали его просто наблюдателем жизни городских окраин, ее смешных аспектов, имеющих сейчас значение чисто исторического свидетельства, отражающего процесс развития тогдашнего румынского общества, которое преодолевало восточное влияние, но полностью еще не освоило современную западноевропейскую цивилизацию...

Наследие Караджале представало, таким образом, либо в обезвреженном, либо в раздробленном виде и рассматривалось в зависимости от закулисных распри и интересов правящих классов. Отнестись к творчеству Караджале с позиций более глубоких в это время не умели, критиков страшило то, что комедии величайшего румынского драматурга были направлены в равной степени против боярской и против либеральствующей партий, против их политики и морали, против их высокопоставленных представителей — от «олигархической накипи до паразитических подонков». Критики с досадой твердили, что произведение Караджале являются творчеством неисправимого циника, художественным выражением его «неуживчивости»: не сумев найти себе места в обществе, он обрел в сарказме и скептицизме некую компенсацию за собственные неудачи. Было объявлено, что сатира Караджале слишком тесно связана с определенными, конкретными обстоятельствами, целиком зависит от преходящих форм повседневной жизни, а следовательно, подчинена законам моды, иначе говоря — старения.

Долгое время среди читателей и зрителей бытовали легенды о цинизме Караджале, они отлично уживались с «традицией», ограничивающей его творчество мелкобуржуазным мирком окраин (увиденным «барским глазом» как утверждал один из его друзей, ситуациями и костюмами конца прошлого века. Караджале читали, смотрели и ценили только за его юмор. И все. Распространилась легенда о «веселом и непринужденном смехе» Караджале. Непринужденный смех у наиболее непреклонного разоблачителя эксплуататорских классов! Из всех толкований творчества Караджале это более всего шло вразрез с действительностью. Может быть, именно поэтому наряду с легендой об антинациональном характере творчества Караджале, сочиненной фашиствующей критикой, эта оценка наиболее охотно распространялась при жизни и особенно после смерти «трактирщика» в годы, предшествовавшие первой мировой войне, и в период между двумя мировыми войнами. И это не случайно. Именно в те годы язвительное слово Караджале сопутствовало, как боевой товарищ, прощающемуся сознанию крестьянства и рабочего класса, вопреки свирепым гонениям и репрессиям, начавшего организовываться и прокладывая путь грядущим революционным переворотам.

□

Вся разнообразная фауна «любезных» и «почтенных», «уважаемых дам» и помещиков, так настойчиво атакуемая Караджале, сброшена сегодня в мусорный ящик истории. Свергнув их, наша страна получила право (о котором так мечтал Караджале еще в 1907 году) полностью распоряжаться своими богатствами, честью, судьбой, будущим...

«Ах, дорогой мой, если бы настоящий хозяин, единственный, которого я признаю, был на самом деле хозяином, как это было бы хорошо! — сетовал Караджале в разговоре с театральным критиком. — Тогда такой верный слуга, как я, не являлся бы посмешищем стольких хозяев, которые в порядочном обществе не годились бы даже в слуги...»

Это «порядочное общество», о котором мечтал Караджале, в настоящее время находится в стадии строительства, близкого к завершению. Хозяин, слугой которого считал себя Караджале, является сегодня действительным хозяином общества.

Отвергнутый Академией и деятелями культуры своего времени, Караджале ныне восстановлен в своих законных правах народной властью. Его произведения, печатавшиеся в старой Румынии в минимальном количестве экземпляров, выходят сегодня в сотысячных тиражах. За всю его жизнь и после его смерти, пьесы Караджале ставились меньше, чем теперь за один сезон в одном лишь Государственном театре. Недавно Национальный театр в Бухаресте, носящий имя И.-Л. Караджале, отменял 500-й спектакль «Потерянного письма». Творчество писателя, некогда ложно истолкованное и загнанное в тесные рамки бухарестской окраины, получило сегодня широкое распространение, переведено на десятки иностранных языков.

Вновь завоеванный нами Караджале принадлежит сейчас не только нам и является не только зеркалом, отражающим прошлое. Универсальность его творчества соединяется с актуальностью. Творчество Караджале благодаря новому его прочтению продолжает и сегодня помогать народу в его великих созидательных революционных свершениях.

Дух его человеческой комедии представляется нам «постоянно новым, как добытое из земли золото», — писал Камил Петреску после первой мировой войны. Эти слова мы повторяем и сегодня, когда перед нами открыты светлые горизонты социализма и коммунизма.

О необходимости читать и играть произведения Караджале по-современному говорят у нас давно. Кое-что в этом направлении нами достигнуто. Прекращение его творчества с социально-политических проблем прошлого на более актуальные, сегодняшние, например на борьбу с ликвидацией в сознании людей буржуазной идеологии, несомненно полезная операция. Но это — операция трудная и таит в себе опасность вульгаризации.

Играть Караджале по-новому отнюдь не означает, что его надо осовременивать любой ценой. Это значит, что его надо лишь приблизить к нам, найдя в его произведениях то, что отвечает нашим сегодняшним устремлениям. Вопреки неизбежной, казалось бы, философской ограниченности писателя, сформировавшегося в совершенно иной исторической обстановке, нас нередко поражает его проникательность, умение постичь всю глубину трагической и в то же время нелепой пропасти, существовавшей между достоинством человека и его скванным, рабским существованием.

Уже в первых своих публицистических опытах будущий комедиограф в аллегорически-памфлетной форме говорил о королевском режиме и близких ему политических кругах, о полной обид и смирения жизни трудового крестьянства («Шавка и пастухи», «Сентиментальная хроника»). На протяжении всего писательского пути Караджале королевский режим и его сторонники неизменно оставались мишенью его нападок, а нищенское существование крестьянства — предметом его постоянной тревоги (притча «Большой шутник, большие простофили», памфлет «1907, с весны до осени»).

После 1907 года, когда по всей Румынии прокатилась волна народных восстаний, он писал: «Там, в глубине, прозябают люди, лучше знающие, что значит умирать, как животные, нежели жить по-человечески, они скрежещут зубами: «Теперь мы хотим не только земли... мы хотим и земли и человечности!»

В письме к известному критику Добрджану-Геря, написанном Караджале в 1905 году, писатель взволнованно изложил свои убеждения по вопросам общественного устройства. Его высказывания воспринимаются сегодня как горячая и волнующая речь в защиту «духа гуманизма», «естественной солидарности», человечности. Его протест против реформизма, трусливого «легализма» социал-демократов, убеждение, что революция необходима как в историческом, так и в моральном плане как «окончательный расчет» между гуманностью и антигуманностью, поднимают мышление И. Л. Караджале, несмотря на его сбивчивость и, по собственному его выражению, «анархичность», до высших ступеней активного гуманизма. «Надо воспитывать не только ум при помощи высоких наук, но и характер, и чувства, и то, что по-румынски называется одним словом — «человечность». В этих словах выражена точка зрения Караджале на задачу литературы и искусства. Человечность составляет сущность творчества Караджале и определяет его характер.

Не боясь преувеличения, мы позволяем себе утверждать, что при глубоком проникновении в творчество Караджале мы обнаруживаем в нем возможность служить тому «реальному завоеванию человеческой сущности человеком и ради человека», которое Маркс связывал с определением «совершенного гуманизма», то есть коммунизма.

ПОЛЬША

Перед нами на фото — Папкин, лев Севера, как он гордо себя именует, один из самых колоритных персонажей комедии Александра Фредро «Месть», поставленной в Национальном театре Фанфарон и приживал, хвастун и вымогатель, забияка и трус — таким его играет Талеуш Вартош. Играет энергично, напористо, задорно и весело.

Это, кстати сказать, соответствует всему строю спектакля, поставленного



Евон Лонанкой в изящных, легких и немного ироничных декорациях Владислава Дашевского.

В спектакле явно слышится нота открытой, почти буффонной комедийности. Но есть в нем и другие тона, связанные с сравнительно большим углублением и в правду характеров, и в правду быта, с такой будто бы неуловимой и все же ясно ощутимой насмешкой воссозданного ползким комедийного. Эта правда раскрывается прежде всего в образах двух персонажей, которые несут на себе бремя двигающего действия конфликта: кравчего Раптусевича и стряпчего Мильчека. С великолепным юмором их показали нам Анджей Шалаевский и Владислав Красновецкий. Впрочем, может быть, бремя конфликта — слишком тяжеловесные слова для стремительного и непринужденного развития событий комедии Фредро?

Возможно и так. Но суть дела и сводится именно к тому, что, как ни бурно столкновения разгневавшихся друг на друга шляхтичей, вот-вот готовых взяться за сабли, в конце-то концов ничего серьезного за всеми волнениями не скрывается. Все кончается миром. В спектакле Национального театра «пустяк их заботы», гонимыми Гоголя, обнаруживается с полной определенностью. Явная насмешливость в изображении празднично-парадной

финальной идиллии ставит последнюю и очень выразительную точку в раскрытии доброго, но вовсе не белоблидного юмора Александра Фредро.

ФИНЛЯНДИЯ

В Хельсинки в Рабочем театре поставлена сатирическая пьеса американского писателя Горе Виллала «Лучший человек», высмеивающая механизм президентских выборов в Америке. По словам газеты «Жансан Уутисет», режиссер Эдди Стенберг социал-звучит сатиру на буржуазные выборы.

ФРАНЦИЯ

В предместье Лиона Виллербане Роже Планшон показал «Тартюфа» Мольера. Постановщик спектакля Роже Планшон, по отзывам печати, блестяще исполнил роль Тартюфа. В январе театр показал комедию Гольдони «На даче». Пьеса эта не ставилась со времени первой ее постановки в Венеции в 1755 году. Весной в театре де ла Сите будет показана комедия-балет Роже Планшона на музыку Клода Люши «Человек Чикаго» — о Чикаго времен сухого закона. Театр возобновляет «Крестьянскую хронику» Роже Планшона в новой редакции автора.

В Париже в театре модерна поставлена пьеса Чехова «Иванов». Спектакль идет в постановке



Саша Питоева. Саша Питоев играет главную роль в спектакле.

На фото: Саша Питоев — Иванов и Лоранс Бурдей — Сашенька.

ФРГ

«Мрачнейшим спектаклем» называют газеты постановку в Академии искусств инсценированных рассказов Кафки «Доклад в Академии» и «В исправительной колонии». Особенно тяжелое впечатление оставляет последний рассказ. Его герой — со-

здатель машины, которая сама судит и приводит в исполнение приговор. Железный судья не оправдывает никого. Машина бесстрастно и немолимо вытатуировывает на груди обвиняемого «состав преступления», а когда он гибнет, молодые люди в кожаных штанах весело отплясывают на его могиле. «Топотом нацистских сапог», — называет эту бесчеловечную пляску критик «Леттр Франсез».

ЧИЛИ

«Нацистская акция против Брехта», — так назвал чилийский драматург Маркортной свою статью, рассказывающую о вмешательстве боннского посольства в театральные дела Чили. В результате этого вмешательства была снята с репертуара театра Атева в Вальпараизо пьеса Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи», несмотря на то, что пьеса эта несколько недель с успехом шла в театре.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Пражский реалистический театр им. З. Неудлы показал «На дне» Горького. Высоко оценивая спектакль, чешские критики пишут, что режиссера Карела Палоуша увлекает не бытописание страшного мира трущоб и ночлежек. Для него главное — вскрыть философский смысл пьесы. В спектакле на первом плане конфликт двух мировоззрений, воплощенных в образах Сатина и Луки. Лука — В. Тауба искренне сочувствует людям, но его сочувствие ничего не стоит, ложь и правда для него равноценны. Сатин — А. Адамид полон ненависти к безысходному, безбрежному долготерпению чехословацкому; она дает Сатину силу смотреть правде в глаза и верить в будущее.

Советскому читателю понравилась поэтичная повесть Яна Отченашека «Ромео, Юлия и тьма». Недавно чешский композитор И. Ф. Финер сочинил оперу на сюжет этой повести. С большим успехом она была поставлена в Врненском государственном театре имени Янучека. Вскоре состоится премьера и в Пражском театре имени Сметаны.

Отмечая отдельные недостатки оперы, критики считают, что в целом это интересная попытка создания оперы на современный сюжет.



В Оломоуце в театре имени Олдриха Стибора поставлена инсценировка романа Толстого «Анна Каренина». Автор инсценировки и постановщик спектакля Яромир Плескот.

На фото: Анна Каренина — Вера Колосова.

Недавно в спектакле Большого театра «Бахчисарайский фонтан» выступила известная чехословацкая балерина Марта Дроттнерова. Выступление прошло с большим успехом.

ШВЕЙЦАРИЯ

Базельский театр комедии показал «Святую Иоанну скотобоев» Б. Брехта (режиссеры: Эгон Картер, Пьерлуи Майер, Йохен Брокман; Иоанна — молодая дебютантка Христиана Шгорцум). Несмотря на то, что зрительный зал разделился на враждующие лагеря, премьера прошла с успехом. На следующий день появились отзывы в прессе с самым широким диапазоном оценок, начиная с восторженного признания и до полного неприятия спектакля. Однако на последующих спектаклях атмосфера в зрительном зале была куда менее миролюбивой. Дело дошло до бомб со слезоточивыми газами, которые пустила в ход полиция, чтобы утихомирить фашиствующих молодчиков, протестовавших против постановки пьесы «коммунистического драматурга». Вскоре после премьеры в Базеле было организовано обсуждение спектакля, цель которого состояла в том, чтобы привлечь молодежь на сторону Брехта. Журнал «Театр сегодня» в статье, посвященной «Святой Иоанне», утверждает, что «Иоанна» проникнута огромным состраданием к угнетенным и искренним возмущением против мира эксплуатации и лжи.

на сценах мира • на сценах мира • на сценах мира • на сценах мира



ВАЛЕНТИН БЛИНОВ

Валентин Блинов — молодой драматург, от которого, на мой взгляд, можно ждать в дальнейшем хороших пьес. Он еще студент Литературного института, а уже три его пьесы поставлены на сцене. Причем одна из них — «Осенние зори» — на сцене прославленного Малого театра. Уже один этот факт может говорить о том, что в пьесах Блинова есть драматургические заряды. Вторая его пьеса — «Веглес» — до сих пор идет в Ленинграде. Пьеса «Нищий», которая публикуется в этом номере журнала «Театр», — его дипломная работа. Во всех пьесах Блинова уже чувствуется твердый и определенный индивидуальный почерк. Он ощущается в выборе темы — Блинова интересуют социально-бытовые вопросы жизни, в языке — резко и часто очень точном, в выборе характеров, и особенно в выборе женских характеров.

Наиболее слабая сторона молодого драматурга — композиционное построение. Это сказывается в первую очередь в подмесе истинного драматического действия риторическими диалогами. Недостаток, которым грешат многие, даже опытные драматурги. И я в том числе...

Разумеется, можно было бы говорить и о других слабых местах пьес Блинова, но поскольку автор еще в жизни, хочется отмечать его достижения, для того чтобы он приобрел одно из необходимых качеств в работе — веру в себя, в свои силы, в свой дар, который у него, бесспорно, есть.

В. Розов

НИЩИЙ

Драма в трех действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Григорий Монахов.
Ирина — его жена.
Мария Петровна — его мать.
Николай Петрович — ее брат
Ольга — приемная дочь Марии Петровны.

Илья — брат Ирины.
Федор.
Фомин.
Горшенин.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина первая

Кажется бесконечной снвь Волги, которая плещется тут, сразу под пологим спуском. И только едва заметные опоры высоковольтной передачи говорят, что где-то там сливается речная гладь с чуть подсиненной кромкой неба. Через двор пробегает вытоптанная тропка. В одном ее конце начинается сад, в другом — по широкой тени угадывается дом. На траве, в тени, лежит Ольга, заложив руки под голову, смотрит в небо. Рядом Ирина. Время далеко за полдень. Тишина, которую разрывают три паровозных гудка.

Ольга. Прогудят — и мимо. Облака далеко-далеко... Тоже бредут куда-то... (Помолчала.) Ирина, тебе не хочется вот сейчас сесть на пароход и плыть...

Ирина. Хочется! Завтра закатимся с Гришей на целый день.

Ольга. Хорошо, когда у человека есть завтра.

Ирина (смеется). Дима был?

Ольга. Дима... Когда его нет, кажется, жду, хочу видеть... Как встретимся, куда-то все исчезает. Если иногда и кажется, что люблю, — наверно, потому, что рядом нет другого. А ведь хочется, чтобы рядом был близкий человек... Никого не любить, наверно, плохо...

Ирина. Да...

Ольга. Интересно, куда они плывут?

Ирина. Кто?

Ольга. Облака.

Ирина. Плывут...

Ольга. У каждого где-то рядышком ходит счастье... Протянуть бы руку, поймать... Да не знаешь, в какой стороне... Закиснешь ты у нас, Ирина, закиснешь... Невесело у нас...

Ирина. Что это сегодня с тобой, Оля?..

Ольга (после паузы). Не слушай меня, не слушай... Хочется крикнуть... так громко, чтобы все вдруг услышали, увидели...

Ирина. Сходи выкупайся, все пройдет...

Ольга. Не сердись на меня, ладно? Какая-то глупость нашла... (Поцеловала Ирину, уходит в сад.)

Ирина одна. Приходит Григорий с бутылками боржома и бумажным свертком.

Григорий. Что причесалась так?

Ирина. Хочу снова понравиться.

Григорий (открыл бутылку). Хочешь?

Ирина. Налей. Душно сегодня...

Григорий. Ты всегда мне нравилась.

Ирина. И сейчас?

Григорий. Не спрашивай часто.

Ирина. Почему?

Григорий. Раздражает.

Забрезжила песня. Она уже близко. Рядом.

«Киров» идет.

Песня стихает.

Ирина (подает газету). Посмотри...

Григорий (рассматривает). Мир возмущается, мир негодует... Провокации, аресты, протесты...

Ирина. Не здесь, на второй странице.

Григорий. Я читаю только четвертую, иногда третью.

Ирина. Там обо мне...

Григорий. Любопытно... О-о, «ростки будущего!» «По всей стране ширится фронт...», «Лучшая закройщица Ирина Монова первой откликнулась...». Снимок плохой, так ты красивее. «Великая честь бороться за звание...». Поздравляю... Скоро депутатом будешь.

Ирина. Куда мне.

Григорий. Странно, я считал тебя самостоятельной взрослой женщиной, а ты всего лишь росток.

Ирина (вырывает газету). Эх ты...
(Идет в дом.)

Григорий. Ирка! (Задерживает.) Неужели обиделась?

Ирина. Обязательно надо было настроение испортить...

Григорий. Ну, прости...

Ирина. Тебе нельзя ничего ни рассказывать, ни показывать.

Григорий. Может быть, ты права... Но сегодня у меня такой день...

Ирина. Какой?

Григорий. Сделан большой шаг!

Ирина. Какой шаг? О чем ты?

Из дома вышла Мария Петровна.

Мария Петровна. Я думаю, суббота, а их все нет. Они вот где. Олюшка пришла?

Ирина. В саду.

Мария Петровна. Масло кончилось. Сама-то не успела сходить.

Ирина. Я схожу.

Мария Петровна. Сходи, голубушка.

Ирина уходит.

Григорий. Догадайся, что это? Соко... Мария Петровна. Выжималка? Господи, где ты достал?

Григорий. Знакомый привез.

Мария Петровна. Вот уж спасибо. Теперь я соком вас напою. Пойду попробую.

Григорий. Посиди, мама. Успеется. Посиди со мной...

Мария Петровна присаживается рядом.

Ты ведь уже совсем седенькая, мать...

Мария Петровна. Что случилось, Гриша?..

Григорий. Ничего.

Мария Петровна. Ты ласковый, когда случается что.

Григорий. Все хорошо. Просто увидел тебя и подумал, что ты всегда почти одна.

Мария Петровна. Эка, придумал... Вот когда душой один-на-один, тут уж вниз головой с обрыва, и только.

Григорий. Ты что-то очень хорошее сказала, мать...

Мария Петровна. Право, скрываешь ты чего-то...

Григорий. Мне ведь уже за сорок. Старость начинается. А старость сентиментальна.

Мария Петровна. Вот и о старости заговорил... Ясно, почему: одинокое дерево, как ни высоко, да тоскливо шумит...

Григорий. Ты снова о детях, мать...

Мария Петровна. А то о ком?

Григорий. Был один, хватит...

Мария Петровна. Когда был-то? Пять лет уж как помер.

Григорий. Сколько раз просил не говорить об этом, мать...

Мария Петровна. Да ведь нельзя против живой-то жизни, Григорий, нельзя...

Григорий молчит.

Как посмотришь на вас... Э-эх... Я вот как побываю в церкви — всю неделю песни господи в душе. Мне и легко.

Григорий. Ложь спасает.

Мария Петровна. У меня ложь, а у вас что?

Григорий молчит. Возвращается Ирина. Мой бог — плохой, твой каков?

Григорий. Моего нет.

Мария Петровна. Нет? Над чужим не смейся, коли нет! Не смейся, Григорий.

Подшла Ирина.

Ирина. Принесла.

Григорий. Кто-то к нам...

Появился Федор с чемоданом и гитарой.

Мария Петровна. Федяшка!

Федор. Здравствуйте!

Мария Петровна. Поставь чемоданчик-то да поздоровайся по-человечески!

Федор. Слушаюсь!

Мария Петровна. Дай я тебя поцелую, заблудящего...

Целуются. Федор здоровается с Ириной, Григорием.

Федор. Ну и жара! Уши мокрые.

Мария Петровна. Куда направляешься-то, откуда?

Федор. Шесть квартир поменял, седьмую ищу, да вот вспомнил о вас. Хотите не хотите — на ночку приютите.

Мария Петровна. Что уж ты неживчивый какой?

Федор. В одном месте хотела старушка дочь сосватать. Заметил такое дело — поменял курс... А там к чистоплюям попал: курить нельзя, песни петь нельзя... Месяц пожил, затосковал. Ну да разные причины!

Мария Петровна. Так и будешь бродягой век вековать? Видать, всего-то имущества — вот это?

Федор. Зачем мне больше? Жизнь холостяка — дорога! А в дороге хорошо быть налегке.

Григорий. Ты, оказывается, музыкантом стал.

Федор. С гитарой охотнее на квартиру пускают.

Мария Петровна. Забирай хозяйство свое, пойдем.

Федор взял чемодан, идут.

Озоровать не будешь?

Федор. Это как понять?

Мария Петровна. На стороне балуйся, а чтоб сюда — ни-ни... Уяснил?

Федор. Уяснил.

Мария Петровна. Месяц тому назад пустила одного, он такого навертел, зареклась. Каждый вечер девки, да все разные. Потом дружки объявились да тоже с девками. Не стерпела, посреди ночи выгнала. Так чтобы это... без баловства...

Федор. Уяснил, бабушка!

Мария Петровна. Пойдем.

Уходят в дом.

Григорий. Хороший парень. Я схожу, Ирина... Целую неделю не был.

Ирина. Не оправдывайся. Иди...

Григорий. Скажешь: останься — я останусь.

Ирина. Иди, иди...

Григорий (поцеловал Ирину). Я скоро вернусь. (Уходит.)

Из сада идет Ольга. Посмотрела ему вслед, пошла к Ирине.

Ольга. Опять ушел в карты играть... Эх, попадется мне такой муж, я покажу! Я покажу.

Ирина. Что... покажешь?

Ольга. Характер у тебя... Ты хоть раз выплеснись, разойдись! Смеешься, а ведь тебе не смешно. (Взяла гитару.) Не наша. Чья это?

Ирина. Федора. Помнишь, с Ильей гостил.

Ольга. Где он?

Ирина. В доме. Устраивается.

Ольга. Хорошо. Он веселый, Сыграй, Ирина.

Ирина. Не хочу.

Ольга (обняла). Бедняенькая старушка!

Из дома вышел Федор. Должно быть, он узнал Ольгу.

Федор. Это что такое?!

Ольга. Федя! Здравствуй, Федя!

Федор. Выросла. Итак, вообще, да... Ну, дай лапку поддержать.

Ольга. Поцеловал бы, столько лет не виделись.

Федор. Есть!

Ольга. Ручищи опусти. Сюда... (Подставляет щеку.)

Федор (целует). Не разобрал.

Ольга. Довольно, морячок-боровничок! Откуда приехал?

Федор. С улицы Садовой.

Ольга. Так ты все это время в городе жил и ни разу не зашел?!

Федор. Виноват.

Ольга. Помнишь, как я тебя веревкой к койке привязала?

Федор. Очень хорошо помню.

Ольга. Ну так знай, спокойной жизни я тебе не обещаю.

Ирина. Ты в строительном тогда учился?

Из дома вышла Мария Петровна.

Федор. Уже два года обеспечиваю жилищлошадью трудящихся.

Мария Петровна. Обеспечиваешь, а себя-то забыл.

Федор. Свобода передвижения — свобода духа. Уже дважды предлагали что-то вроде квартиры.

Мария Петровна. Не взял?

Федор. Нет.

Мария Петровна. Погоди, как жареный петух клонет, под свою крышу запрячешься.

Федор. А я съем жареного-то петуха! Люблю жареное.

Мария Петровна. Я вот без малого всю жизнь здесь прожила, а теперь на старости лет в каменное гнездо иди. Хоть бы еще до зимы тут пожить.

Федор. До зимы не выйдет.

Мария Петровна. Тебе-то откуда знать?

Федор. Как же, бабушка! Я хоть и не самый главный, а тоже начальник. Посмотрите-ка... Островок остался от Монаховской слободки. Да вот вчера и нас сюда же перебросили.

Мария Петровна. Право, знала бы, кто ты такой, и на порог не пустила. Лучше не сказывал бы. (Уходит в сад.)

Федор. Где он теперь может быть?

Ирина. Кто?
 Федор. Илья. Когда он приехал?
 Ольга. Позавчера. Федя, вечером пойдем на танцы?
 Федор. Не умею. Куда ж он пропал?
 Ольга. Придется жениху позвонить.
 Федор. У тебя жених есть?
 Ольга. Есть.
 Федор. Иди звони. Я на реку.
 Ольга. Ирину пригласи.
 Федор. Только хотел предложить...
 Ирина. Я не пойду...
 Ольга. Пойдем, косолапенький!

Они уходят. Из сада возвращается Мария Петровна.

Мария Петровна. Куда Федяшка ушел?
 Ирина. На реку.
 Мария Петровна. Малины вот набрала ему, бездомнику. Не поленись, поставь, придет — поест.

Ирина уходит в дом. Через двор идут Фомин и Горшенин. Они с удочками, видимо, на рыбалку.

Фомин и Горшенин. Здравствуй, бабка!

Мария Петровна. Здравствуйте, старички.

Фомин. На рыбалку мы. Видим, сад это... искусство чистой воды, не остановиться ли...

Мария Петровна. Притомились, — так посидите.

Фомин. Жалко. Ах, жалко!

Мария Петровна. Чего жалко-то?

Фомин. Жалко. Переселяться будешь, с собой не захватишь. А садочек хороший... Вижу, и вишенки есть, и яблоньки.

Мария Петровна. Есть.

Фомин. И смородинка...

Мария Петровна. Не скоро, поди, переселяться-то?

Фомин. Скоро, бабка! Последние денечки доживаешь тут. Точно говорю.

Мария Петровна. Правда?

Горшенин. Есть резолюция.

Фомин. А погребок имеется... И наливочка с настоечкой...

Мария Петровна. Как не быть... Резолюция...

Фомин. Ты, бабка, для удачи нашей — свет зеленый. А мы это... Возвращаться будем — рыбкой отплатим... (Толкает в бок Горшенина.) Помогай...

Горшенин. Щедрая рука — зеркало души!

Фомин. Вот-вот... Опять же праздник завтра. Не грех душу убогаторить...

Мария Петровна. Ох, словоплеты! Забор с вершок, да крюк с версту. (Уходит в дом.)

Горшенин. Попадешь с тобой...

Фомин. Как идешь мимо добра, жадность подступает.

Горшенин. Много пить не дам.

Фомин. Не препятствуй, Горшенин, душа просит.

Горшенин. Не дам.

Фомин. Трезвый — жестокий ты!

Горшенин. Напросились, нехорошо!

Подходит Мария Петровна с кувшином и стаканами.

Мария Петровна. Угощайтесь...

Фомин и Горшенин чокаются, пьют.

Горшенин. Пей, Фомин! Убогаторяйся! Ах-ха-ха...

Фомин. Ох, бабка! Шли — понимала, пришли — заплакала. Ничего, домашний квас тоже напиток не из простых.

Горшенин. Спасибо.

Мария Петровна. Богатого улова.

Фомин. Крючок есть, рыбка будет.

Идут.

Мария Петровна (вслед). А вы кто будете-то?

Фомин. Мы из этих... по переселению...

Уходят.

Мария Петровна. Угостить, поди, надо было, окаянных.

Приходят Илья с Ольгой.

Это что ж ты, архаровец, с утра в дом не заглянешь?

Илья. Весь город облазил, бабушка!

Мария Петровна. Голоден?

Илья. Нет.

Ольга. Я сейчас... (Убегает в дом.)

Мария Петровна. Время-то как идет... Что уж так на мало приехал, на недельку?

Илья. Я ведь мимоходом, бабушка. В турпоходе был, в Молдавии. Сбежал — и сюда.

Мария
 таешь-
 Илья
 кальщи
 Мария
 Илья
 вина...
 до той
 Мария
 В пись
 Илья
 бушка!
 Мария
 тебе...
 Илья
 Мария
 Илья
 реку.)
 Ольга
 Мария
 Это чт
 няешь?
 Ольга
 Петров
 и идет.
 Мария
 голубу
 Ольга
 дит на
 Мария
 Григо
 Ири
 Гри
 утачил
 Ири
 Гри
 Ири
 тебе бо
 Гри
 вернул
 Ири
 Гри
 я ушел
 Теперь
 матель
 что все
 Ири
 Гри
 ни разу
 Ири
 дет кон
 Гри
 любить
 Ири

Мария Петровна. Где хоть работаешь-то?

Илья. На алюминиевом заводе. Спекальщик.

Мария Петровна. Это что будет?

Илья. Командую печью. Такая штука-вина... длиной через этот двор, сад и вон до той березы на пустыре.

Мария Петровна. Чудовище какое. В письмах писал, будто учишься.

Илья. Вечерами. Химиком буду, бабушка!

Мария Петровна. Вижу, не сидится тебе...

Илья. Бабушка, уйму лет не видел его!

Мария Петровна. Иди уж...

Илья. Скоро вернусь! *(Убегает на реку.)*

Ольга *(появляясь)*. А где...

Мария Петровна. Отцы святые! Это что за праздник нынче — наряды меняешь?

Ольга *(заметив смех в глазах Марии Петровны)*. А никакого, мама! *(Поцеловала и идет.)*

Мария Петровна. Не годится так-то, голубушка моя, чтобы за парнями бегать.

Ольга. Я не бегаю, я тихонько. *(Уходит на реку.)*

Мария Петровна уходит в сад. Приходит Григорий. Сидит, курит. Из дома вышла Ирина.

Ирина. Что скоро?

Григорий. Преферансиста жена в цирк утащила.

Ирина. Хорошо, будешь дома.

Григорий. Да, да...

Ирина. Ты расстроен. Неужели там тебе больше нравится?

Григорий *(после паузы)*. Я не дошел, вернулся.

Ирина. Правда?

Григорий *(обняв)*. Ты обиделась, что я ушел. И всегда обижалась, я знаю. Теперь все изменится, я стану самым внимательным мужем. Мне вдруг открылось, что все, все... не стоит той минуты.

Ирина. Если их так мало...

Григорий. Странно, а ведь мы с тобой ни разу не ссорились.

Ирина. Нам нельзя ссориться. Это будет конец.

Григорий. Что ты!.. Надо просто любить. Как умеешь.

Ирина. Наверно, я не умею так. Если

приходишь с работы мрачным, мне кажется, из-за меня. Если уходил куда — тоже казалось из-за меня. Я не помню, когда это началось.

Григорий. И не надо. Прислушайся... Посмотри на эту воду, на эту синюю даль... Завтра уже будет другое. И никогда не будет того, что есть сейчас. Так, значит, надо жить, жить тем, что есть сейчас, а все остальное к черту... К черту.

Ирина. Что с тобой?..

Григорий. Мне просто хорошо, Ирина. Казалось чертовски все трудно, сложно. Выходит, все это чепуха. Как это здорово — понять самое главное.

Ирина. Гриша... Что случилось, Гриша? Ведь я вижу...

Возле дома остановилась машина.

Григорий. Дядя приехал.

Появился Николай Петрович с продуктовой сумкой.

Николай Петрович *(подходя)*. Здравствуй, Иринушка! Поздравляю! *(Показывает на газету.)* Здорово, племяш!

Григорий. Будущему директору пивоварни!

Николай Петрович. С меня заместительства хватит.

Из дома вышла Мария Петровна.

Здравствуй, сестра, здравствуй, Машенька!

Целуются.

Мария Петровна. Экий ты, прямо вихорь. И в молодости и в старости — все одинаков.

Николай Петрович. Одинаков!

Мария Петровна. За две-то недели еще круглее стал. Наливаешься, будто яблоко.

Николай Петрович. Наливаюсь, сестра. Одна знакомая, такая сухопарая женщина, спрашивает меня: «Николай Петрович, отчего вы такой здоровый?» Я ей и говорю: «Каждое утро паташак по четыре стакана барды выпиваю». Поверила. Приходила на завод, целый бидон унесла.

Мария Петровна. Греховодник ты...

Григорий. Представляю, как морщилась! Барду прописал... Ха-ха-ха...

Николай Петрович. Проходу не было. С тех пор на глаза не показывается.

Григорий. Натощак... Чудак ты, дядя.
Мария Петровна. Хорошо ли так над человеком-то?

Николай Петрович. Пускай не пристаёт, уж если смутит мой дух, не иначе — красавица. Помолись за меня, сестра, грешен! Люблю красивых женщин! Когда одета красиво — вдвойне люблю.

Мария Петровна. Греховодник, ты и есть греховодник. Уж ясно, на что смотришь.

Николай Петрович. Оскорбляешь, старая. Может, один грешок и был в молодости... А теперь... вижу цветы, радуюсь, как ребенок. Встречаю красивую женщину, вспоминаю, что мне под шестьдесят... И все равно радуюсь. Иначе не могу.

Григорий. Дядя сел на своего конька.

Мария Петровна. Ты в начальстве ходишь, скажи: правда, что жить нам недолго здесь осталось?

Николай Петрович. Правда, сестра. На днях позовут за ордером.

Мария Петровна. Этаким сад неужели вырубят?

Григорий. Вырубят, мать. Стальной топор расчищает дорогу золотому веку.

Николай Петрович. Сад можно бы не трогать, да стоит не на месте. Вот здесь пройдет проспект. Красиво будет... Я ведь с доброй вестью! Трехкомнатную квартиру вам дали.

Мария Петровна. Спасибо, что ли...

Николай Петрович. Ну вот что... у меня тут полдюжины пива и рыбешка сушеная...

Мария Петровна. В дом идите, там прохладно.

Николай Петрович. Можно.

Григорий (взял сумку). В холодильник поставлю твою полдюжину. Займемся более существенным...

Уходят в дом. С реки идут Илья и Ольга, разговаривая. Впереди, на расстоянии, Федор. Он заходит в дом.

Ольга. Такое только в книжках бывает...

Илья смеется.

Так я замуж и не вышла. Под Первое мая должны были в загс идти. Накануне вечером встретились. Все такое вокруг тревожное, весеннее... Лес из воды выглядывает, а там где-то солнце заходит. И вот солнце уж нет, только зарево, и под ним туман

белый... Я говорю: «Дима, посмотри...» У меня и слов-то не нашлось. Он говорит: «На тамбовский окорок похоже». Сейчас ходит за мной по пятам, а в глазах у меня этот тамбовский окорок.

Илья (смеется). Май кончился. Пошли дни лета...

Ольга. Уже двадцать первое... Потом будет тридцать первое... За два года сменилось три директора, сменится еще десять, а я все буду сидеть в приемной...

Илья. Я думал, ты довольна.

Ольга. Вы все только думаете!..

Из дома вышла Ирина.

Ирина. Оля, мама зовет.

Ольга уходит в дом.

Илья. Читал, Ирина, читал... Поздравляю.

Ирина. Хочешь на «Ракете» завтра куда-нибудь? Ты и я...

Илья. Григорий?..

Ирина. Уж морщинки появились... Глаза веселые... Все один живешь?

Илья. Никто за душу не возьмет... Все мимо.

Ирина. Где наш дом стоял, помнишь?

Илья. Не найти, все перекроено. От прошлого осталось... Волга. И наше детство, сестренка...

Ирина. Сестренка... Ты всегда был старше меня.

Илья. Не нравишься ты мне... Что у вас?..

Из дома приходит Григорий с графинчиком и стаканом.

Григорий. Выпьем, Илья! Персонально за твой приезд. Ирина, может, и ты немного?

Ирина. Нет.

Илья. За твои успехи. Раста до директора.

Выпили.

Григорий. Успехи! (Смеется.)

Из дома идут, разговаривая, Николай Петрович и Федор.

Николай Петрович. Ты мне баки не заливай! Случаем, не ты Плехановскую застраивал?

Федор. Нет.

Николай Петрович. Два дома пол-года на консервации стояли. Не годится!

Федор. Конечно, пока неважно строим.

Николай Петрович. Некогда ждать, пока научитесь. Некогда! Новое лицо даем городу. Смотри, на месте этого моря деревянных домиков что будет? Монаховки не будет, вот что! Здесь будущий центр города. Два института, два кинотеатра, школы... Черт-те что! Широкие зеленые проспекты.

Григорий. Зеленые! А это вырубите...

Николай Петрович. Мешает — вырубим.

Федор. Я видел проект моста. Интересно. Вон тут, слева...

Николай Петрович. Насчет моста сражения идут.

Федор. Да, через шесть лет всего этого не узнать.

Подошла Ольга.

Николай Петрович. А потому строй такие дома, чтобы и через сто лет могли в них люди жить. У великого труда должны быть великие памятники!

Григорий. Bravo, дядя!

Илья. Как ни здорово, а не то!.. Здесь тесно и скучно: просторы не те, запах не тот. Сибирь — вот край, который скоро вырастет, соберет вековые силы и станет кормить и одевать полсвета... Через полсотни лет там выстроят новые города из стекла и алюминия и залиют электричеством...

Григорий. Врете! Врете вы все... Не будет через пятьдесят лет стекло-алюминиевых городов. Не будет! Хватит кормить жиденькой кашкой иллюзий. Оскомина... Тысячелетиями человек догоняет мечту, но сегодня он так же далек от желаемого счастья, как и тогда. И всегда будет человек бежать за своей мечтой, как заднее колесо за передним. Попробуй-ка догони! (Смеется.)

Федор. Нет, ты погоди! Почему он так?

Илья. Молодец, Григорий! Это точно. Все века, всю жизнь бежать за своей мечтой... Да, в этом сила и молодость человечества! Если б этого не было, сегодня мы все еще были бы на уровне первобытных. Кажется смешным, но даже не было б вот этого хрустала с бабушкиной настойкой.

Григорий. Да, да. Не было бы паровой машины, электричества, но и не было бы водородной бомбы! Конечно, мир прогрессирует. Фиговые листья и шкура зверя заменились нейлоновыми трусиками и шуб-

кой. Стрела дикаря превратилась в ракету высокообразованного современника. Мы выросли, мы — растем. Но вот загадка: в кого вырастем?!

Илья. Вырастем в счастливых сильных людей!

Григорий. Еще бы! Мы с детских лет впитываем эту чепуху и, становясь взрослыми, обманываем себя, из всех сил пыжимся выглядеть счастливыми.

Ольга. Неправда, Гриша!..

Григорий. Не верю я вам!

Илья. Тем хуже для тебя.

Григорий. Надоели ваши розовощекие слова.

Николай Петрович. Ай да мастер цеха! Ты и на заводе таким манером воспитываешь молодежь?

Григорий. Я уже не мастер цеха. Ушел. Сегодня ушел! Завтра начинаю новую жизнь. Жизнь без суеты, без крика, без рукоплесканий! (Уходит на улицу.)

Пауза. Далеко пароходные гудки.

Ольга. У Федосовых свадьба... Гости собираются...

По соседству слышится музыка. Николай Петрович незаметно уходит.

Пойдем в парк!

Илья. Пойдем.

Ольга. Ирина, ты с нами?

Ирина. Нет.

Илья. Пошли-поехали!

Илья, Ольга, Федор уходят. Ирина взяла гитару, в раздумье щиплет одну струну. Вернулся Федор. Стоит, смотрит.

Ирина. Почему молчишь? Говори что-нибудь...

Федор. Я смотрю...

Молчат.

Зря к вам пришел...

Ирина. Почему?

Федор. Зря...

Ирина. Непонятный ты стал. Да что смотришь так?!

Федор. Все мы какие-то чудаки. Тянем к тому руку, чего не ухватить. А что рядом — не замечаем...

Ирина. Далекое-то интереснее...

Федор. Я ж и говорю, чудаки мы. У Ольги жених есть, наверно, неплохой парень, а она от Ильи не отстает. Спроси ее: зачем? Не знает. В каждом — своя загад-

ка... Мне вот надо бежать бы из вашего дома, а я...

Ирина. Почему бежать?

Федор. Влюбчивый я... Бывало, на берег сходишь в увольнение, поговоришь с какой-нибудь — и заарканен. Такую любовь придумаешь, что в следующий раз идешь, глазами ищешь ее, ждешь, как она при всех бросится на шею, зацелует. С другими бывало это, со мной — нет... Встретишь другую — опять такая же история. Сколько раз влюблялся — не сосчитать. Но на этот раз все по-другому... Четыре года... Думал, забылось... а увидел... Точно не было этих четырех лет. Настоящая любовь, значит, одна бывает. Вот какое дело, Ирина... Ты сейчас не говори ничего... Все-таки у меня будет какая-то надежда... А я пойду бродить.. Все равно не засну... Спокойной ночи, Ирина... *(Уходит.)*

Появляется Григорий с большими стенными часами в футляре.

Григорий *(на ходу, возбужденно)*. Посмотри, Ирина, какие часы... *(Снимает футляр с часов.)* Посмотри... Стариннейшие. Редкостные. Сейчас они холодные,

мертвые, но пройдет несколько дней... Я заставлю их ходить! Снова станут отстукивать часы, сутки, жизнь. Сто восемьдесят девять лет... Сколько пережили хозяев, поколений, всего... И целы! Подышать на них — и пойдут. *(Раскачивает маятник.)* Не выйду из дома, пока не станешь отсчитывать время человеку... Вечно и совершенно время! А часы — маятник времени.

Ирина. Гриша... Как будем дальше жить?

Григорий. Очень интересная история у этих часов. Хочешь послушать?.. В тысяча семьсот семьдесят втором году купец Андреев праздновал свое шестидесятилетие. Ровно за год часовых дел мастер Маковейкин получил заказ...

Ирина. Гриша... Как будем дальше жить? Как дальше жить будешь?

Григорий. Видишь — потускнели, ржавчинкой прихватило. Мы вас пообчистим, переберем каждую штуковинку, вы и заблестите, и заулыбаетесь, вот и тикайте себе на здоровье.

Ирина. Гриша!..

Григорий. Пойдем чай пить.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина вторая

Декорация первого действия. Илья играет в шахматы.

Из дома вышла Мария Петровна.

Мария Петровна. Очистилось небо-то.

Илья. Разрядилось.

Мария Петровна. Напугала и ушла.

Дальний раскат грома.

Такой ветрище налетел, в саду все, подика, выворотил... *(Уходит в сад.)*

Появился Федор.

Илья. Ты что по-кошачьи крадешься? Помоги...

Федор. Некогда.

Илья. Кого высматриваешь?

Федор *(изучает позиции)*. Хорош... Играет один за двоих, а выходит, один умный против одного дурака. Свою-то позицию укрепил...

Илья. Поменяем. *(Повернул доску.)* Ходи.

Федор. Да ну их к дьяволу. Где все? Илья. Тебя кто интересуется? Мария Петровна? Ольга? Ольга на пляже.

Федор. С Ириной?

Илья. Угадал. Ириной, значит, интересуемся.

Федор. Хватит скоморошничать.

Илья. Согласен. Садись, друг любезный, поговорим...

Федор. У ребят перекур. Я на минутку.

Илья. Ничего. Две минуты лишних прокурат.

Федор. Ну, говори.
Илья. Ты знаешь, Федя, что Ирина — моя сестра. Следовательно, и Григорий и все другие здесь — мои родственники. На правах старой дружбы, скрепленной соленой водой Северного моря, послушай меня. Ты, Федя, увлекающаяся натура. И ты увлекся. По-моему, еще не поздно, еще ничего у вас не случилось... А посему это дело надо кончать. Слышишь, Федя? Нужно поднять якорь и стать на рейд в другом месте.

Федор. Не могу.

Илья. Нужно, Федя.

Федор. Не могу, Илья... Никогда такой шутики не было со мной. Вот не выдержал, сорвался... Все думал, где она, с кем... Что глаза таращишь? Хочешь, обругай...

Илья. Расплылся... Ходил, искал и нашел: тридцатилетнюю замужнюю женщину. Ты пойми, это безнадежно и глупо! Рвать надо немедленно и решительно. А для этого: чемоданчик в руки и поселиться на другом конце города, взять отпуск и уехать, чтобы мозги прочистило.

Федор. Как все просто! Когда дело тебя касается, ты меняешь свою железобетонную логику.

Илья. Ольгу не трогай...

Федор. Она не вышла на работу, чтобы последний день быть с тобой. А ты, ржаной сухарь, читаешь проповеди!

Илья. У меня есть девушка, на которой я скоро женюсь.

Федор. Свои дела сам решаешь, мои — я решу. Будь здоров, друг ситцевый... *(Уходит.)*

Илья. Обиделся... *(Закурив, продолжает игру в шахматы.)*

Из дома вышел Григорий.

Григорий. Последняя деталь готова.

Илья. Давай, давай... Твори!

Григорий *(вытянулся на траве)*. Точно целый год из дома не выходил...

Илья. Скажи, почему Ольга не учится?

Григорий. Пусть учится.

Илья. Уже август, значит, еще год потеряю.

Григорий. Она сама знает, что ей нужно.

Илья. Не забывай, что она у вас — приемыш. Твоя обязанность...

Григорий. У кого много обязанностей, у того мало свободы.

Илья. У кого нет обязанностей, у того нет свободы.

Григорий. Прекрасно, продолжай и дальше так думать.

Илья. Послушать тебя — так вообще жить не стоит.

Григорий. Жить стоит. Хотя бы из любопытства.

Илья. Да... Воспитателя из тебя не получится.

Григорий. Уволь, без меня их достаточно. На каждые пять-шесть тружеников — воспитатель.

Илья. Ну, а себе какую роль ты отводишь? Ты кто в этой жизни?

Григорий. Я — что... Я — мелкая сошка. Наблюдатель! Мне уж не вписать ни одной буквы в золотую страницу вечной книги.

Илья. Ты даже наблюдатель плохой. Чепуховый наблюдатель!

Григорий. Ты о чем?

Илья. А берешься судить о сложных вещах.

Григорий. Ты скажи... Замахнулся — скажи.

Илья. Ничего я не знаю.

Григорий. Должен знать, он — твой приятель...

Илья. Она — твоя жена!

Подходит Мария Петровна.

Мария Петровна. В магазин заходила. Семена Львовича-то посадили. Такой ходительный человек был.

Илья. Кто такой, бабушка?

Мария Петровна. Директор магазина, знакомый Дмитрия, Олиного жениха. Раньше было нет-нет и даст что-нибудь хорошенькое.

Илья. Грех, бабушка.

Мария Петровна. За деньги ведь, какой грех.

Илья. Все равно.

Мария Петровна. А ты сделай, всего чтобы вдоволь было, ежели по-праведному хочешь. *(Уходит в сад.)*

Илья. Да... Вот кого я еще ненавижу... этих здоровенных мужиков в торговле. Знаю одного директора вагон-ресторана. Живет, сволочь, не хуже царского министра. Бросил двух жен, каждой по даче оставил. Женился на третьей — и снова дача. Хочется руку приложить — и неудобно... Зол я, дьявольски зол на все это.

Григорий. А ты их словом... Таким высокоидейным словом... Хрясь!

Вернулись с реки Ирина и Ольга. Ирина взяла гитару, играет что-то радостное. Григорий идет к ней. Ольга подходит к Илье. смотрит, как он играет в шахматы.

Весело...

Ирина. Легко. Сегодня встала — солнце всходило. Весь день утренний свет в глазах...

Григорий. Тебе хотелось по Волге куда-нибудь... Завтра можем уехать.

Ирина молчит.

Полумай... Вечером в ресторан сходим...

Ирина. Что это вдруг?

Григорий. Скоро часы пушу. Отметить... Сегодня с тобой хочу быть...

Ирина молчит.

Впрочем, если у тебя есть дела, пожалуйста... (Медленно уходит в дом.)

Ольга. Одному неинтересно.

Илья (делает ход). Ничего.

Появляется Федор.

Федор. Радио не слушали?

Илья. А что?

Федор. Эх, туземцы! Ну-ка, марш к приемнику.

Они убегают в дом; увлекая за собой Ирину. Из сада идет Мария Петровна. В доме раздаются крики: «Ура!» Выбегают Ольга, Илья, Федор.

Ольга. Мама! Человек Землю облетел четыре раза!

Мария Петровна. Облетел?

Ольга. Ну да...

Мария Петровна. Дожили. Того и гляди бога с небес вытурят.

Федор. Определенно.

Мария Петровна. Ты-то молчи. На кого замахнулись. Он терпит, терпит, да и скажет.

Ольга. Мама...

Мария Петровна. За мать стыдишься? Не стыдись. Я родилась с богом и умру с ним. А вы уж, молодые, своему верьте.

У каждого должна быть своя вера. Без этого человек не живет — мучается.

Ольга. Мама, он и сейчас летает!

Мария Петровна. На самолете, что ли?

Илья. На корабле.

Мария Петровна. И я говорю, на самолете. Охота есть — пусть летает. (Уходит в дом.)

Федор. Добрая, а не понимает. Не понимает... Человек — там!.. Ведь здорово, черт возьми! А может, только мне так кажется, потому что уж очень хорошо мне сегодня. Всех люблю. И вас, чудачки, люблю! Поцелуйтесь, вы, черти!

Ольга. Ты хороший парень, косолапый.

Федор. Поцелуйтесь! Честное слово, приятно, когда целуются хорошие люди.

Ольга. Правда, поцелуй...

Илья. Да будет так... (Поцеловал в щеку.)

Федор. Эх, сила кипит! Пойду, Волгу перемахну. (Уходит.)

Ольга. Какой счастливый...

Илья. Да.

Проходит пароход с песней.

Ольга. Завтра тебе уезжать...

Илья. Вечером буду дома.

Ольга. Вечером будешь дома... Вечером завтра тебя здесь не будет... Завтра вечером ты будешь за тысячи километров. Мы больше никогда не увидимся...

Илья. Увидимся!

Ольга. Нет... не увидимся... Сегодня у нас последний вечер, да?

Илья. Да.

Ольга. Пойду надену свое лучшее платье. Ирина для свадьбы сшила.

Илья. Ты его храни до того дня.

Ольга. Я его сохранила... (Уходит в дом.)

Вышла Ирина.

Ирина. Бедная... Она какая-то сегодня...

Илья. Песня такая есть. Печаль девичья — тучка на небе. Слезы девичьи — роса утренняя. Солнце выглянет — роса высохнет... И так далее, в этом духе. Все вы с причудами.

Ирина. Какой ты еще смешной, Илья...

Илья. Вот выйдет замуж за этого...

Ирина. С Дмитрием она порвала сегодня, при всех сказала, чтобы не приходил.

Илья. Он был здесь?

Ирина. Ты в это время куда-то уходил.

Илья. К Николаю Петровичу.

Ирина. Ты присмотришься к ней...

Илья. О нас не будем. Пустой разговор.

Ты в себе разберись, Ирина... Лучше разберись...

Ирина. Никто не знает, где лучше, как лучше... Где больше сердца, там и хорошо!

Илья. Чисто женская логика!..

Возвращается с реки Федор, сменявший рабочую одежду. В полотенце сверток.

Федор. Ирина, можно тебя... *(Отводит в сторону.)* Догадываюсь, о чем разговаривали... Ирина, не надо хмуриться... Такой вечер... Так чертовски хорошо все... Улыбнись... У тебя такие чудесные ямочки, когда улыбаешься. Вот-вот...

Ирина. С тобой невозможно быть серьезной...

Федор. Эх, поймать бы вон то облако, зарыться в него... Сегодня я скажу тебе все хорошие слова, какие знаю. Приходи на берег, я подгоню лодку. В восемь часов буду ждать.

Ирина. Пригласи Ольгу с Ильей.

Федор. Нет... Сегодня я скажу тебе самое трудное для меня слово... Приходи... *(Убегает в дом.)*

Где-то близко остановилась машина. Ирина уходит в дом, появился Николай Петрович.

Николай Петрович. Тихо у вас. Я ждал веселья.

Илья. Каждый занят своим...

Николай Петрович. День-то какой! Я вот прямо с митинга. Приветственную телеграмму послали. Григорий дома?

Илья. Часы собирает. Ездили?

Николай Петрович. Ездил.

Илья. Что сказали?

Николай Петрович. Цех без мастера сейчас. Возьмут, он ведь хороший специалист. Зайду к сестре.

Илья. Николай Петрович, вы понимаете, что такое с Григорием?

Николай Петрович. А что тут понимать? Бывает, что человек запнется о камень на дороге и обозлится на весь мир. Или случай такой был: шел мужик в одну деревню, да попал в другую, и давай со злости окна бить. Все можно объяснить. До войны тут была веселая крепкая семья. Отец был часовщиком и мастером на все руки. Старший сын Бауманское окончил перед войной, младший десятилетку, Григорий — три курса университета. По математике отлично шел. Все война, хрен ей в десна. После войны-то пять лет

с осколком в груди ходил. Потом женился, да с сыном неудача.

Илья. Черт возьми, сколько людей с такими биографиями!

Николай Петрович. Я его не оправдываю.

Илья. Подумаешь, какой несчастный... Если с больным разговаривать как с больным, он никогда не выздоровеет. Но Григорий — здоровый, умный человек!

Николай Петрович. С амбицией, это верно. Ничего, уладится. К сестре зайду. *(Уходит в дом.)*

Илья сидит, курит. Вышел Григорий.

Григорий *(подходит к Илье, радостно)*. Можешь меня поздравить! Ожили! Идем, послушаешь, какой бой. Каждый час колокольчики отзванивают: тиль-тинь-тинь... когда стрелка на двенадцати...

Илья. Поздравляю. А ты меня поздравь! Может быть, есть и мой винтик в этом корабле.

Григорий. Ты, кажется, оскорблен, что я не прыгаю от восторга. Видишь ли, за последние годы я привык по-скромному выражать свои чувства. В молодости я тоже любил митинги, демонстрации, а сейчас...

Илья. Не умеешь ты радоваться, удивляться! Не умеешь. Есть у тебя этот старенький дом, этот сад, и для тебя достаточно. А до всего другого тебе нет дела.

Григорий. Ну, не умею удивляться, так что же? И дом, и сад, и прочее — не такая уж необходимость. Богач тот, кто ничего не имеет... Настроение испортил.

Илья. Позер... За ордером-то не захотел идти! Значит, цепляешься за свою хорошину.

Григорий. Принесут. Ордерочек принесут. И машину подадут.

Илья. Сам сходить не соизволишь?

Григорий. Нет. Очень приятно чувствовать себя хозяином положения. Я, Монахов, вдруг нужен стал целому городу. Обо мне думают, говорят, и я чувствую, как просыпается во мне что-то великое. Вероятно, так чувствовал себя Кутузов, когда он понадобился целой России. Дом, конечно, чепуха. Но сад... сад, пожалуй, не отдам.

Илья. Садам распорядится Мария Петровна. Он жив ее заботами.

Григорий. Ты, видимо, не знаешь исто-

рию сада. Первые деревца и кусточки я посадил. В год поступления в университет. Я романтик. Судьбу сада связал с собственной. Думал, вместе поднимемся. Так что этот сад не простой — символ! В честь каждого события посадки делал. Когда женился на твоей сестре, когда родился сын. Биография! Каждую весну, когда он зацветает, я вхожу в него, дышу запахом его славы, я как бы разделяю его судьбу. Когда на флоте служил, тебе не приходилось стоять рядом с адмиралом?

Илья. Не приходилось!..

Григорий. Много потерял. Чтобы увидеть себя, надо не в зеркало смотреть, а встать рядом со своей возможной судьбой.

Илья. У меня не бывает времени для самоанализа!

Григорий. Согласен. Работаешь, учишься — я понимаю. Но придет час — займешься.

Илья. Займусь, когда придет.

Из дома вышел Николай Петрович, подходит.

Николай Петрович. Как часы, Гриша?

Григорий. Идут, отзванивают, чудесные часы.

Николай Петрович. Так... Зайди на свой завод. Я разговаривал сегодня с директором. В месткоме.

Григорий. Благодарю, дядя

Николай Петрович. Они так же, как и мы, не знают, почему ты с завода ушел. Эта глупость может затянуться. Надеюсь, ты и сам уже понял.

Григорий. Спасибо. Понял.

Николай Петрович. Значит, все, иди оформляться.

Григорий. Мне очень жаль твоего времени, дядя, но я тут ни при чем. Я ведь не просил тебя. Вижу, ты догадываешься, к чему я клоню. Да, мне некуда и незачем возвращаться. Я уже полюбил свое новое положение.

Николай Петрович. Врешь! Врешь, Григорий!..

Григорий. Ну, зачем так грубо? Мы же родственники!..

Николай Петрович. Ты всерьез не хочешь возвращаться?

Григорий. Очень всерьез.

Николай Петрович. Почему?

Григорий. Потому же, почему ушел.

Николай Петрович. В таком случае, почему ушел?

Григорий. Потому же, почему не хочу возвращаться.

Вынужденная пауза. Николай Петрович достал «Казбек», Григорий — сигареты, Илья — «Беломорканал». Курят.

Николай Петрович. В сорок четвертом на моих глазах человека в болото чуть не затянуло. Всякое видел: как просто падали мертвыми, как на куски разрывало. А тут живой человек в землю уходит... Страшно!..

Григорий. Эта боль имеет отношение ко мне?

Николай Петрович. Люди мы, со всяким все бывает... Сложно в жизни-то. Упасть легко, встать без помощи трудно. Тебе руку подали, возьми ее!..

Григорий молчит.

Я вот две ночи не спал!..

Григорий. Странно, очень странно... Почему вы решили, что я тону... И в чем дело? К чему этот разговор?

Николай Петрович. Пойми, Григорий!.. Хорошо человеку, когда он со всеми. В ногу. И оттого всем хорошо. Как отстаешь — либо всем остановку делаешь, либо одному догонять. Теперь такое время... отстать — значит, затеряться. Это уже катастрофа, Григорий.

Григорий. Извини, дядя, вздор! Человек счастлив, когда он не замечает времени. Точнее, когда он не чувствует его. У каждой эпохи свои молитвы. И всегда казалось кощунством — не вставать и не ложиться под эти молитвы. Так вот... мне захотелось жить по своей молитве!

Николай Петрович. Получается?

Григорий. Живу, как видите.

Илья. Нет у тебя своей молитвы!

Григорий. В конце концов, что вы от меня хотите?! Я что, ем ваш хлеб? Стою столбом на вашей дороге?

Илья. Стоишь! Стоишь не столбом, а человеком. Тот можно обойти или срубить. Тот не хватает за руки, не задерживает, молчит. Ты же — человек! Сильный отбросит тебя и пойдет дальше, но слабый может и не пройти.

Из дома вышла Ирина, уходит к реке.

Григорий. Мы все делаем одно дело, вам мало этого. Вам нужно, чтобы захле-

бывались от восторга. А я вот не могу... Нет эмоций. Мне непонятны ваши восторги. Все мы — сильные и слабые, удачливые и неудачники — все мы в лучшем случае удобрение для будущих всходов.

Николай Петрович. Разве твое рождение не подготовили тысячи других поколений?

Григорий. Что они подготовили? Мир, полный неразберихи! Мир, который катится к самоубийству! Неужели вы не видите, что весь мир занимается начинкой ракет для фейерверка сумасшедших?

Николай Петрович. По-твоему, сидеть и ждать фейерверка? Так по-твоему?

Григорий. Я всего лишь часовщик! И не требуйте от меня большего. Живите, как вам кажется правильным, а мне позвольте жить, как я хочу. За семнадцать лет заводской работы я знал один лозунг: напряжение, напряжение и напряжение. Для кого, ради чего? Опять для будущего? Эйфелева башня! Осталось одно имя, а где тысячи землекопов, каменщиков, прорабов? Скажете что сам труд их — памятник бессмертия? Но памятники разрушает время. Значит, вечно и совершенно только время. И тот сильный, кто сумеет задержаться на той минуте, когда он познает себя в этой жизни. Вот почему я не хочу шагать под марши эпохи. Я ненавижу эти ежедневные летучки, собрания, совещания. Ежедневно подгонять, догонять, перегонять. Здесь я свободен от соревнования и обязательств, которые висят постоянно, как гайтан с крестом на шее верующего. Здесь я свободен от непрерывной гонки за сумасшедшей эпохой! Понятно вам?

Илья. Ну, Григорий...

Николай Петрович. Погоди... (Тихо, спокойно.) Слушай, Григорий, от нашего напряжения зависит — быть или не быть человеку на Земле. Может, наше напряжение — это сегодняшний мир и судьба того, что будет завтра. Если этого не понимаешь, тогда действительно бессмысленны наши жертвы и наши трудности. Только с головой и сердцем обывателя можно поступать, как ты поступаешь, говорить, как ты говоришь. Стыдно, Григорий! (Подает руку Илье, уходит.)

Из дома вышла Ольга, нарядная и серьезная. Подходит к Илье.

Илья. Какая торжественная...
Ольга. Пойдем... (Взяла за руку Илью, идут.)

Григорий смотрит им вслед, нервно курит.

Картина третья

Берег Волги. Вечер. Идут Фомин и Горшенин. Они навеселе. Фомин с самодельным портативным приемником, у Горшенина в руках бутылка вина.

Фомин. Горшенин! Спрячь бутылку.

Горшенин (фальшиво поет). «Шумел, горел пожар московский...»

Фомин. Горшенин, не позорь лысину.

Горшенин. «Шумел, горел...»

Фомин. Что малое дите — что пьяный пенсионер.

Горшенин. И наоборот! Дальше не иду! (Остановился около куста.) Фомин, включай свою самоделку.

Фомин. Пойдем туда, к людям. Не будем, Горшенин, в кустах хорониться.

Горшенин. Куст сам по себе... чепуховина. Человек украшает место!

Фомин. Ты умеешь убеждать, Горшенин.

Горшенин. Включай.

Фомин садится напротив Горшенина, включает приемник.

Голос диктора. ...начал седьмой оборот вокруг Земли. Полет космического корабля «Восток-2» продолжается. В соответствии с программой полета с восемнадцати часов тридцати минут шестого августа до двух часов седьмого августа космонавту отводится время на отдых и сон, поэтому двухсторонняя радиосвязь с ним временно прекращена. По последним данным радиотелеметрического контроля, пульс космонавта во время сна нормальный — пятьдесят восемь ударов в минуту.

Фомин. Стало быть, спать лег. Горшенин, что там в бутылке у нас?

Горшенин (достал раздвижные стаканчики, наполнил). Пожелаем приятных свиданий!

Фомин. Скажи, Горшенин... Пока он спит, не уйдет в сторону его машина? Пойдет этак, пойдет и... заблудится. А? Все это (развел руками), говорят, бесконечность. А что такое бесконечность?

Горшенин. Космогония!

Фомин. Это я тебе скажу, черт знает что! Однажды прочитал я книжку об этом деле. Выходит, нет конца и края всему этому. Выходит, все вечно и бесконечно. И черт знает откуда взялось. Задумался я в ту пору... Мать честная, думаю... И кто же я такой, думаю... Зачем я... И в голове туман, туман. И сам будто лежу между полом и потолком. И жалко мне стало... Всех жалко. Выходит, не только я, Фомин. пылинка, но и Земля-то наша — пылинка. А мы-то деремся между собой, войны устраиваем.

Горшенин. Ну?

Фомин. Что — ну?

Горшенин. Дальше что?

Фомин. Слышу, трется кто-то о мои колени, за лицо хватает. Будто сквозь туман вижу — сынишка. «Пап,— говорит,— не плачь. Это я нечаянно разбил». Оказывается, он чашку на пол уронил. И тут я вышел из бесконечности.

Горшенин. Выпорол?

Фомин. Что?

Горшенин. Ударил, говорю, сынишку-то?

Фомин. Нет, с тех пор, Горшеня, что-то повернулось во мне. К человеку стал добрее.

Горшенин. Толковая книжка, Фомин, все равно, что сердечная баба: и успокоит, и приласкает, и жить заставит лучше, чище. *(Наполнил стаканчики, выпили.)*

Фомин. Чую, напьемся мы сегодня. Душа легко принимает, и в тебе невесомость какая-то. Грех не выпить в такой день. Давай еще, Горшеня, по маленькой.

Горшенин *(налил)*. За нас выпьем, строителей кораблей. Мы, Фомин, можем и смеяться, и плакать, и блох подковывать. Мы — нар-род!

Выпивка.

Фомин. Лишь бы его от Земли не оторвало, не унесло куда. Не то проснется и увидит, что летает вокруг Псов каких-нибудь. Обомрет парень, молодой еще.

Горшенин. Не дури. Земля управляет. Целые миллионы следят.

Фомин. Так-то так. И все-таки... Давай, Горшеня, споем. Что-нибудь про космос.

Горшенин. Давай. А что?

Фомин. Ты не знаешь?

Горшенин. Нет.

Фомин. Плохо. И я не знаю. Давай сами сложим.

Горшенин. Давай.

Фомин. О том, что мы возле куста сидим, нужно?

Горшенин. Нужно.

Фомин. Начали. «Мы возле куста...»

Горшенин. «А рядом Волга».

Фомин. Верно. «И ты — пенсионер, и я — пенсионер».

Горшенин. «А рядом Волга».

Фомин. «Мы сидим... как на свадьбе».

Горшенин. «А рядом Волга».

Фомин. Горшеня, ты повторяешься!

Горшенин. Дурак, в песне так положено.

Фомин. Ладно. Давай дальше. На чем остановились?

Горшенин. «Рядом Волга».

Фомин. «Мы сидим, а нам летать охота».

Горшенин. Здорово! «Мы сидим, а нам летать охота. Не можем! Но хочется». Споем!

Поют: Мы возле куста, а рядом Волга.
И ты пенсионер, и я пенсионер.
Мы сидим, а нам летать охота...

Фомин. А что, ничего, а?

Горшенин. По-моему, ничего.

Идет Григорий, смотрит по сторонам. Кого-то ищет.

Фомин. Молодой человек! Слышь?

Григорий. Что?

Горшенин. Поворачивай сюда.

Фомин. Верно. Иди к нам.

Григорий *(подошел)*. Что?

Горшенин. Ты чего, брат, насупился? В такой день человек ликовать должен!

Фомин. Слышишь?

Горшенин. Ты знаешь, что сегодня за день?

Григорий. Ну и что дальше?

Горшенин. Хорошо это или плохо?

Григорий. У нас все хорошо.

Фомин. Верно! Горшеня, наливай.

Горшенин *(наливает стаканчики)*. Как тебя звать-то?

Григорий. Монахов

Горшенин. Давай, Монахов, выпьем за космогонию! За новые миры, за новые горизонты для человека! Чтобы наши дети, пусть внуки, прилетали на другие планеты,

как апостолы земной жизни. Тесно человеку в комнате, он выходит. Когда тесно станет на Земле, он вырвется в космический океан. Мир для человека необъятен! За человека, которому тесно!

Пьют.

Фомин. Если бы ты сызмальства выпивал, Горшеня, то был бы сегодня великим человеком.

Горшенин. Смотри-ка... Вот пара! Хороши! Оба хороши.

Фомин. Где? Ишь ты... Верно. У таких должны быть красивые дети.

Горшенин. У меня сроду красивой бабы не было.

Фомин. Ручку целует. Вот этого я никак не пойму. Зачем руку целовать?

Горшенин. Руку целует, стало быть, не муж и жена.

Фомин. Ну?

Горшенин. Для законных... слишком любезны. Пожалуй, для молодоженов староваты. Тут что-то другое.

Фомин. Думаешь, на дармовщину?

Горшенин. Видать, конспираторы. Леваки.

Фомин. В такой день—грех баловаться.

Горшенин. Грех не орех, пока созревает—смех, а созреет—клади не на зубок, а в люльку.

Фомин. Раз леваки, не гляжу. Не терплю я такое баловство. (*Возится с приемником.*)

Горшенин. А ты, Монахов, что скажешь? Кто они? Э-э, видать, знакомые: так смотришь.

Григорий (*тихо*). Нет...

Фомин наконец поймал музыку. Моцарт. Симфония соль-минор, первая часть. Слушают. Григорий лежит ничком, обхватив голову.

Горшенин. Скрылись.

Фомин. Раньше бывало, пока подойдешь к девушке, тридцать три полымя с лица сойдут. А теперь подошел, пошептались (*жест руками*) — и повел.

Горшенин. А муж этой красотки теперь, должно быть, на рояле играет. Одно слово, что баба, что подсолнух: с какой стороны светит, туда и тянется.

Фомин. Дела... Красивая баба для греха на свет появляется. Да и некрасивая тож...

Горшенин. Стрижешь! Всех под нулевку. Ты от святого духа появился? А я? Он? Женщина тепло дает. От нее на земле светлее.

Фомин. А сумерки, случаем, не от нее? Да я бы всех этих, которые легкого нрава, сгреб в кучу, да и бултых! В море.

Горшенин. Тридцать лет прошло, как баба ушла от тебя, а все злобствуешь.

Фомин. К доброму и я добрый. По натуре я добрый. Крикнешь — и опять добрый.

Горшенин. Эй, Монахов! Заснул? Домой, что ли, пора?

Фомин. Наливай, Горшеня. Выпьем за бесконечность, и по домам.

Горшенин (*встряхивает бутылку*). Все. Завершили.

Фомин. Эх ты, беда бедовая. Надо бы растянуть. Хотя бы один глоток на каждый виток.

Горшенин. Монахов! Так будешь спать, бабу свою проспичь. Или заболел?

Фомин. Разморило.

Григорий (*поднял голову*). Что раскаркались?

Фомин. Ишь ты... как его передернуло. Может, позавидовал этим. (*Жест рукой.*) Не завидуй. Краденая любовь зорькой светит, да ночью обернется.

Григорий поднялся и медленно уходит.

Горшенин. Непонятно что-то... С чего он так?

Фомин. Скажи, Горшеня, чего не может быть на этом свете? Все может быть. Потому — бесконечность!..

Уходят. Идут Ольга и Илья.

Илья. Ты решила уморить меня в последний вечер. Из одного парка потащила в другой. И тот оставили. От кого мы бегаем?

Ольга. От себя...

Илья. Куда мы сейчас идем?

Ольга. Не все равно?

Илья. Ты сегодня потешная...

Ольга. Не нравится?

Илья. Все это смешно...

Ольга. Смейся... Почему не смеешься? Тебе неприятно со мной, я вижу. В первые вечера, когда были все вместе, ты был веселый. Как только оставались вдвоем, ты уходил в себя. Тебе неинтересно со мной. Я нигде не бывала, ничего не видела, не знаю ничего. Я всего лишь маленький жи-

вой автомат. Отвечаю, но не спрашиваю... «Алло, можно директора?» «Занят». «Не скажете, когда освободится?». «Не скажу». «Передайте, звонил Сидоров». «Скажите, пришел Ивансв», «заходил Шварц...». Миллион ответов из четырех слов! Смейся...

Илья (*взяв ее за руки*). Зачем наговариваешь на себя? Ты очень интересная, очень умная, очень живая, веселая... Какие еще слова сказать? Ты славная, Олюха...

Ольга. Почему ты со мной такой?..

Илья. Оля... Пойми меня, Оля... У меня есть невеста. Я не хотел... затуманивать твою голову. Я все делал наоборот.

Ольга. Какое мне дело до твоей невесты. Почему только вы имеете право искать, выбирать... А вы разве не люди? Я тоже человек. Я тоже имею право искать, выбирать... Почему я должна ждать, когда ко мне кто-то подойдет, возьмет за руку, скажет первое слово? Разве я не могу так? Скажи... Я тебе хоть немного нравлюсь? Только правду...

Илья. Больше, чем немного... Не надо об этом, Оля... Мне скоро уезжать. Пройдет немного часов, и все...

Ольга. Ты не уедешь так... Ты не уедешь, не уедешь... Если люблю, ты не можешь запретить мне... Идем... Идем. Иди же...

Уходят. Ночная тишина. Слышится дальний шум мотора. Он уже где-то рядом, стих. Видимо, подошла моторная лодка. На берег выбегает Ирина, она веселая, смеющаяся, с большим букетом белых кувшинок.

Ирина (*обернувшись, громко*). Не уплы- вет!..

Федор (*поднимаясь*). Тяжелая, дьявол. Настоящий баркас.

Ирина (*подает платок*). Возьми...

Федор (*машет руками*). Обсохнут. (*Вытаскивает из пиджачного кармана веночек из лилий*.) В лодке забыла...

Ирина. Спасибо...

Федор (*надевает ей на голову*). До чего ты красивая... (*Обнял*.) Когда мы рядом, мне кажется, меня нет... Ничего нет... одна ты... Почему я ушел тогда... четыре года назад. И сейчас все еще боюсь, что ты не моя... Не будем утра ждать, Ирина... Уедем сейчас...

Ирина. Нет-нет... Я должна рассказать Григорию.

Федор. Сможешь ли ты? Надо сильно

любить, чтобы выстоять. Так ли ты любишь меня?

Появился Григорий, стал за кустом. Смотрит.

Ирина. Мы ведь уже решили...

Федор. Не перепутай... Я приду на рас- свете... Сразу едем в деревню. Пока устраи- ваюсь с квартирой, поживешь у моей ма- тери. Я приезжаю за тобой, и мы вместе... всегда.

Ирина. Да-да... езжай, Федя... Уже поздно... Я буду ждать...

Федор. Эх... сон мой счастливый.

Обнялись.

Жди... Я скоро... (*Убегает вниз к реке*.)

Шум моторки. Он все дальше. Исчезает. Идет Ири- на. Навстречу вышел Григорий. Она не ожи- дала встречи, вздрогнула, смотрит, жлет.

Григорий. Подойди поближе... Вот так... Посмотрю... Раньше твои глаза не боялись... Чистые были... гордые. На воде прохладно сейчас... И ты дрожишь... Не удержалась... и ты не удержалась. Я ду- мал, ты другая... особенная... За что?.. За что ты меня так?..

Ирина. Ты не знаешь? Ну так я ска- жу... Я скажу. За то, что отнял у меня ра- дость... разучил смеяться... За то, что стала смотреть на все твоими глазами. За свою покорность тебе...

Григорий. Интересно.

Ирина. Ты оглянись, как мы жили. Ведь дом для того, чтобы отдохнуть, на- браться сил. У меня все наоборот. На ра- боте каждый день новые люди, новые сло- ва. Там отдыхаю. Домой приходит — то- чно отбывать наказание. Раньше бывало ле- тишь после работы, себя не помнишь, а сейчас — бродишь по городу, бродишь. Сколько раз хотела решиться и не прийти. Дом без радости — глухая улица. Ты ведь ни разу не задумался, как мы живем, по- чему так. Ты ничего не видишь, не замеча- ешь. Тебе так нравится, мне — нет. Я хочу жить, жить... я не могу больше так... Я уй- ду... Я уйду, Григорий.

Григорий. С ним?

Ирина. Да.

Григорий. Так... Конечно, он молодой, веселый... Счастья захотелось... Радости... Ну-ну... (*Уходит*.)

Ирина неспокойна. Она провела рукой по волосам, сняла веночек, рассматривает.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина четвертая

Декорации первого действия. Предраcветная тишина. Свежо. На скамейке, покрытая теплой шалью, сидит Мария Петровна. Как человек, который кого-то долго ждет, она всматривается в каждый предмет, прислушивается к каждому шороху. Рассвет. Едва послышались тихие шаги, она уже встrepенулась, насторожилась. Появились Ольга и Илья, молчаливые, усмиренные.

Илья. Тебе на работу скоро, ты поспи, Оля...

Ольга. Спать... Смешной... У нас осталось несколько часов... Я думаю, придет время, когда люди не будут спать...

Илья. Совсем?

Ольга. Совсем.

Илья. Такого не будет. Меньше будут спать — это верно. Потому что жизнь пойдет на большой скорости.

Ольга. Не поэтому. Какая-нибудь машина будет. Притронешься рукой, нервы разрядятся, и опять — свежий, бодрый. Нет, все не то... Нужно большое, полное счастье... А минуты у счастья короткие... Пойдем на скамейку, посидим. Еще ни разу не видела, как солнце всходит.

Идут, неожиданно перед собой увидели Марию Петровну.

Мама...

Илья. Доброе утро, бабушка.

Мария Петровна. Что за день у нас нынче?

Илья. Вторник.

Мария Петровна. Я думала праздник какой... Отдай пиджак-то ему, погляжу...

Ольга передает Илье пиджак.

Платье как хорошо тебе пришлось... *(Внимательно смотрит на обоих.)* Шили к свадьбе, да оказалось к ночи... Не страшно вдвоем-то в лесу? Так-то бы не узнать, да вот иголочки сосновые прицепились... А сосенки здесь в лесу.

Ольга. Мы в парке были, мама...

Мария Петровна. Может, и в парке... В те годы в полночь закрывались парки-то, а нынче, видишь ты, всю ночь гуляют. Иди, сосни часок. Разбужу на зорьке, коли не видела, какая она. Иди, иди...

Ольга уходит в дом.

Григория не видели?

Илья. Он не дома?

Мария Петровна. Хорошо, если за картами ночь проводит. Не то может плохо быть...

Илья. А что, бабушка?

Мария Петровна. Растоковались вы нынче... А где токуют, там и охотник. Как подстережет, не угадаешь, чем кончится. В дом пустила не квартирантом — гостем, вот как обернулось... Добро не признают нынче. Хитростью норовят прожить. Раньше кто и не от чистого сердца в бога верил, и тот греха боялся. Теперь уже никто ничего не боится.

Илья. На страхе далеко не уедешь.

Мария Петровна. А законы как, не для страха даны?

Илья. Для порядка.

Мария Петровна. Ты вот смотришь на меня, может, ругаешь на чем свет стоит. В душу-то не заглянешь. Разницы нет — вслух обругаешь или за глаза. А кто глаза божьего боится, тот не обругает. Или заведешь кого-то в лес да сделаешь, что твоей душевке угодно. Потому закон не видит и ответа нет. Ты не думай, это к примеру я.

Илья. Каждому совесть дана.

Мария Петровна. Дали каждому, да вот беда — не каждый взял. Она в добром живет. А кто человека добрым-то делает? Бог.

Илья. Значит, все безбожники без совести?

Мария Петровна. Какой ты несмышленыш еще. Бог-то ведь — не икона. Не тот верующий, кто в крестах лоб разбивает, а кто душой верит. Для веры-то не надо ни креста, ни молитвы, а было бы понимание да сердце доброе. А совесть-то у каждого на свою мерку. Одному курицу неловко обидеть, другому — человека ничем. А все почему? Отвечать-то не перед кем: каждый бог себе. Что хочу, то и верчу. Другой раз в город едешь, так ведь редко кто место уступит. Ляд с ним, с местом-то, другое плохо. Смотришь в глаза, а в них пусто. Двойной жизнью живете: пока на работе — одна, вышел — другая.

Илья. Все это не так, бабушка.

Мария Петровна. Говорю, как вижу. Я ведь тоже нет-нет и радио послушаю

и газетку посмотрю. Интересно мне, как люди живут, какая жизнь будет. Дом-то строите большой, светлый, да вот с пятнышками. Каждый, кто с нечистой совестью прикасается, пятнышко оставляет. Если бы только для себя строили, ваше дело. А то ведь после вас дети будут жить, потом внуки. Нельзя им пятнышки-то оставлять, нельзя.

Из дома вышла Ольга.

Тебе не спится, вижу?

Ольга. Не могу...

Мария Петровна. Иди, посиди... Со всем побелело, скоро и солнышко покажется. (Илье.) Ты что куришь больно часто? (Обняла Ольгу.) Вот в такую пору, перед осенью, привезла тебя. В доме всех живых-то было: кошка да я. Второй год войны шел. Прослышала, детишек привезли целый эшелон... Думаю, возьму самую капризную, чтобы шумела побольше... Вдвоем-то мы и пережили все беды.

Ольга. Ты никогда не рассказывала... Мария Петровна. Чую, улетишь скоро от меня, чтобы знала, что не одна ты. Тебе хорошо — так и мне легко. А кто обидит тебя — и мне больно... Обидчиков-то у молодых куда больше. Старое дерево только на дрова, а молодое всякому в глаза бросается. Тот листочек сорвет, тот веточку... Обломают... И стоит оно не молодое, ни старое — заломанное. А родилось-то оно здоровым быть да счастливым.

Появилась Ирина.

Ольга. Ирина...

Мария Петровна. Походите, погуляйте. Должно быть, вам есть о чем поговорить... Идите...

Илья с Ольгой уходят.

(Ирине.) С добрым утром, что ли?

Ирина молчит. Она догадалась, что ее ждали.

Думала, врут люди, будто от живого мужа баба к чужому побежит... Умная. Рассчитала. Мол, утром сон крепкий, не услышат, как вернусь. А мы вот не спим. Какой уж сон. Так вот и сижу... Одну зарю проводила, другую встречаю...

Появился Григорий, издали слушает.

Знаю, о чем думаешь. Мол, спала бы старая, чем караулить. Не могу вот. Вы гре-

шите, мне совестно. Дом-то один. Из одной кастрюли кашу едим. Подскажи, как теперь смотреть на тебя? Ведь ты не просто сыновья жена мне — близкий человек. С твоей матерью-то мы подруги — не разольешь водой были. Как нам быть теперь?

Ирина. Я скажу как...

Григорий (не подходя). Доброе утро, мать! Что так рано встала? Солнце в обход, и ты на ноги. Мы с Ириной загулялись. Скатали до Зеленого бора и обратно, молодость вспомнили.

Мария Петровна. Федор с вами был?

Григорий. Нет. Снова загулял, значит, холостяк.

Мария Петровна (Ирине). Ты меня уж извини... Подумала бог весть что. (Уходит в дом.)

Ирина. Все равно скоро узнает... Зачем?

Григорий. Ирина... Я толкнул тебя на этот шаг... За эту ночь я передумал всю нашу жизнь. Ты права, так нельзя, как мы жили. Еще не поздно все изменить, мы заживем по-другому. Я не представлял, как ты дорога мне. ...Когда увидел, что теряю тебя, понял... Ты молчи, молчи... Считаю, что мы только встретились, и это первое наше объяснение. Ты не можешь уйти, Ирина, ты не сделаешь этого. Ты вспомни все хорошее за десять лет, это поможет тебе. Плохое забудь. Чтобы жить, надо забывать плохое. Человека добрым делает память о добром. Ирина... Вот он идет... Я прошу тебя, оставь нас... Решай сама все... Иди, Ирина.

Ирина уходит в дом. Подходит Федор.

Федор. Здравствуй, Григорий.

Григорий. Где же ты пропадал? Загулял? Загулял, что ли? Небось к вдовушке закатился. А то и к замужней... А?

Федор молчит.

Ты ведь в гостях у меня, так что за твою нравственность и я несу какую-то ответственность. Перед человечеством. (Как-то странно смеется.) Женщины — народ любопытный. Она из любопытства даже на крокодила может броситься. Поэтому сманить чью-то жену — пустяк. Ты сманишь, а меня обвинят в покровительстве твоих шалостей. А?

Федор. Ты... Знаешь?

Григорий. А что я должен знать? Что, брат, с тобой?

Федор. Я вижу.. Ты знаешь, Григорий...

Григорий. Я хочу из твоих сахарных уст услышать.

Федор. Я люблю Ирину.

Григорий. Она?

Федор. Я люблю...

Григорий. Очень?

Федор. Отпусти ее..

Григорий. Конечно. Я не варвар. Вы молодые. Вы хотите счастья. *(И опять смеется.)*

Федор. Почему ты смеешься?! Ты с ней сделал что-то...

Григорий. Мне жаль тебя, Федор. Еще один-два таких поворота — и крылышки-то... подсохнут. И еще одна загубленная душа. Жди, сейчас появится твоя Дульсинея! *(Зовет.)* Ирина! К тебе пришли!

Ирина выходит из дома.

(Идет ей навстречу, тихо.) Я не все успел тебе сказать. Я потом скажу... Скажу такие слова, каких никто не скажет... *(Скрывается в доме.)*

Ирина подходит к Федору.

Федор. Здравствуй!.. Каждое утро — здравствуй. Придешь с работы — здравствуй. Всегда — здравствуй! Машина ждет нас, Ирина... Ты готова? Ирина...

Ирина. *(машинально)*. Да, да...

Федор. Так смелее, Ирина! Я чемоданчик заберу. *(Убегает в дом, возвращается с чемоданом и гитарой.)*

Ирина. Федя...

Федор. Ты так хочешь, без всего? Ну и правильно. Проживем. Так лучше.

Ирина. Федя... Я не поеду.

Федор. Как же... когда?

Ирина. Никогда, Федя...

Федор. Для шутки это очень серьезно.

Ирина. Я не шучу.

Федор *(после паузы)*. Не шутишь... Два часа назад не шутила и сейчас не шутишь... Как понять все это?

Ирина. Я не могу оставить Григория...

Пауза.

Наверно, люблю его...

Федор. Его... Его... Его... А я-то, юродивый, за судьбу свою принимал тебя. На других не смотрел, чтобы тебя не оскорбить. Всего себя для своей мечты берег...

Значит, ошибся. Значит, мимо прошел, а может, не дошел... Один сразу по большой дороге идет, другой тропинками выбирается... Да как же ты не видишь?! Вот я весь перед тобой... В открытую душу легко плюнуть! Всю ночь пел песни тебе своим дурацким голосом. Тебе другое нужно было... Другое... Ошибся. Огонек за звезду принял... Будь счастлива... *(Исчезает.)*

Ирина медленно уходит в дом. Появились Илья и Ольга.

Ольга. Что это с Федей?

Илья. Кажется, получил отставку.

Ольга. Жалко его. Какой-то весь он добрый, хороший... Такие, наверно, неудачники...

Илья. Мы зайдем к нему на работу, когда поедем.

Ольга. Мы? Я раньше уйду.

Илья. Ведь мы с тобой вместе поедем.

Ольга. Куда?

Илья. В Сибирь?

Ольга. Я там ничего не оставила.

Илья. Найдешь.

Ольга. Без меня как-нибудь не заблудишься.

Илья. Ты спрашивала, куда я звонил. В аэропорт звонил. Объяснил, в чем дело, дали второй билет. Только полетим другим рейсом, часом позже.

Ольга. Им объяснил, а мне объяснишь, в чем дело?

Илья. Во-первых, нужно сказать Марии Петровне и всем другим, что ты уезжаешь со мной. Во-вторых, тебе нужно укладывать чемоданишко. В-третьих, мы распишемся там на месте.

Ольга. Твоя невеста?

Илья молчит.

Если ты хочешь великодушие проявить, его не надо. Я сама бросилась тебе на шею. Это мое дело. Я не раскаиваюсь. Вот и все.

Илья. Ты из гордости можешь выкинуть номер. Я все равно тебя увезу, Оля... Мы нашли друг друга. Спасибо случаю, что я приехал сюда. Спасибо тебе, что ты есть... вот такая... *(Целует.)* У нас мало времени. Идем к Марии Петровне. *(Взяв за руку, уводит в дом.)*

Проплывает пароход с песней. Из дома вышел Григорий, следом Ирина. Он намеренно не замечает ее.

Григорий (*сердито*). Ты ходишь за мной как тень. Неужели трудно догадаться: после того, что произошло, я не могу ни видеть тебя, ни разговаривать.

Ирина (*поражена переменой*). Ты другое говорил недавно...

Григорий (*смеется*). Да, да! (*Смеется и обрывает смех*.) Когда я самим собой был, ты не понимала меня. Тебе нужны были слова. Черт знает, какие-то слова! Но мне достаточно было, что ты дома, что ты рядом... Я никогда ничем не обидел тебя. Тебе мало этого. Захотелось красивых слов. И нашелся с невысказанной душой... Вам хорошо было. Но мне — плохо. Я знал, чем тебя купить. Я наговорил тебе ворох пустых слов. И купил... (*Опять смеется*.) Неприятно, правда? По себе знаю, неприятно. Я вот всю жизнь привыкаю и не привыкну. Говорят, за битого двух небитых дают, чепуха! Когда-то хотел стать сильным. С весны до зимы купался в Волге, занимался гириями. И был я веселым сильным парнем. Но в первом же бою мою ногу прошила пуля, и я лежал слабенький, беспомощный. Думал доплюнуть до Эйнштейна. Уже набрал воздуха, но другая пуля выпустила его... Думал, сын добьется того, чего я не смог, — опять подножка. Вся жизнь — подножки. И вот пора уже подводить черту... Хватит. Теперь я стану подножки ставить... Каждому, кто помешает мне жить, как я хочу. Теперь я стану диктовать себе законы. И попробуйте мне помешать... (*Закурив.*)

Ирина. Страшно с тобой, Григорий... Глаза-то у тебя какие... Страшно...

Из дома выходят радостные Мария Петровна, Ольга и Илья.

Мария Петровна. Поглядите на этого архаровца. Ольгу от нас увозит.

Ольга (*подходит к Григорию*). Гриша...

Мария Петровна. Да постой ты на месте. Подойдут, скажут, что надо.

Григорий холодно поздравляет, целует Ольгу, подает руку Илье.

Глядите-ка что... Соседи-то наши переселяются... Выходит, одни мы остались.

Ирина целует Илью, Ольгу. Появились Николай Петрович, Фомин и Горшенин, поздравившись, отходят в сторону, оглядывают двор, сад. Николай Петрович со всеми здоровается за руку, целует Марию Петровну.

Мария Петровна. Олюшка за Илью выходит. Объявили да в путь. И не отпразднуем по-человечески.

Николай Петрович. Вот, разбойница, захомотала парня! Ну, поздравляю.

Подходят Фомин и Горшенин.

Горшенин (*показывая на дом*). На добром слове держится.

Фомин. Жалеть нечего, отжил свое. Николай Петрович (*Илье*). Когда едете?

Илья. Через полчаса в аэропорт.

Николай Петрович. Я вас отвезу. Такси здесь трудно поймать.

Илья. Спасибо.

Николай Петрович. Ну что же, се-стра, переезжать надо. Остался только ваш дом.

Мария Петровна. Вон хозяин стоит. Ему говори.

Григорий стоит в стороне, курит.

Николай Петрович. Ну вот, Григорий... Ты не захотел к нам прийти, так мы пришли. Вот ордер.

Наступило молчание. Григорий по-прежнему стоит, курит. Молчание уже становится неприятным. К Григорию подходит Ольга.

Ольга (*тихо*). Гриша... у меня сегодня самый большой, самый светлый день... Не ссорься с ними... ради меня... Гриша...

Григорий. Зачем ссориться. Я им скажу, чтобы ушли, они уйдут.

Ирина (*Ольге*). Пойдем, я тебе помогу вещи сложить. Без тебя разберутся. (*Уводит Ольгу в дом.*)

Николай Петрович. До вечера нужно переселиться. Завтра утром здесь начнутся работы.

Григорий. Любопытно, почему такая спешка?

Николай Петрович. Открывают завод на Октябрьской. К этому времени надо проложить шоссе, пустить троллейбусы. Через три месяца проспект должен быть готов.

Григорий. А что случится, если проспект будет готов через шесть месяцев?

Николай Петрович. Ваш дом стоит на месте будущей улицы. Это тебе хорошо известно. Будет задержка с транспортом.

Григорий. Понятно... Причины убедит-

тельные. Я подумаю. Придите через неделюку.

Горшенин. Ты, брат, не гоняй нас попусту. Учти, раз десять на день приходиться станем.

Фомин. Сами намаемся, тебя изведем.

Григорий. А что это вы насквозь общественные?

Горшенин. Мы родились в этой слободке, Монахов. Нам интересно, как эта деревня с городом сольется. Очень интересно! Ты уж давай нас не подводи.

Григорий. Сейчас мои родственники в Сибирь уезжают, так что разговор наш придется отложить. Не взъищите.

Илья. Время еще есть.

Горшенин. Разговаривать не о чем. Бери ордер и валяй на полной скорости.

Григорий. По домам нужно вам, старички, по домам. Если хотите увидеть свою деревню городом, берегите нервы. Идите в лес, играйте в шашки. И ты, дядя, езжай на завод, уже начался рабочий день. А мы еще здесь поживем. Пусть этот дом останется музеем, чтобы граждане грядущего приходили сюда смотреть на свое прошлое.

Горшенин *(смеется)*. Вот чешет... Да ты любопытен, Монахов...

Фомин. С прицелом парень..

Горшенин. Ну, пошутили — хватит. Николай Петрович, вручай ордер и заворачиваем оглобли.

Григорий. Шутить с вами я не собираюсь.

Горшенин *(смеется)*. Ты, брат, весельчак...

Фомин. Погоди, Горшенин... Он серьезно ведь, ты посмотри... Это как же, Монахов... Это, стало быть, по какой статье... Это как ты не переедешь?

Григорий. Очень просто.

Горшенин. Ежели ты всерьез, то и мы всерьез. Ты вот человека *(показал на Николая Петровича)* от дела отрываешь. И нам, старикам, морока. Мы, хочешь знать, не шалтай-болтай, общественность мы. Дай мне бумажку-то. *(Взял ордер из рук Николая Петровича.)* Мы по-хорошему к тебе, с добрым делом... *(Вручает ордер Григорию.)*

Григорий молча рвет его. Все смотрят, не находят, что сказать. Мария Петровна сидит незаметная, сгорбившись.

Фомин. Это что же ты, морковкин сын... Люди-то на морозе, на ветру по кирпичику складывали, чтобы жил ты, морковкин сын. Это как же ты, а? Теперь, что же, тоннель проводить под тебя?

Горшенин. Куда ты нас привел, Николай Петрович?

Григорий. Ох, как вам хочется приблизить завтрашний день! Увидеть то, ради чего жили. Вам страшно признаться, что все не так, все не то, как мечталось в юности. Сейчас вы не знаете, что нужно и как нужно. Но вы еще бодритесь, хотя вам очень скучно, старички!

Горшенин. Ежели на мой характер... По шее... и довольно...

Фомин. После такого... и руку тебе не подашь при встрече. Бабка, это твой сын, что ли? Это кого ж ты выкормила, старая?

Горшенин. Мы уходим, Николай Петрович. Я, брат, не могу так. Нервы зашалают, могу того... рукой дрогнуть... Идем, Фомин.

Фомин. Идем. Расстроил ты, Монахов. Будто с похорон уожу... *(Уходит с Горшениным.)*

Илья. За что их обидел?

Николай Петрович. Маша, ты устала... Иди в дом, приляг. Я провожу... *(Провожает Марию Петровну в дом.)*

Илья. За что ты стариков обидел?

Григорий. Ладно, тебе, пожалуй, в дорогу пора.

Илья. Тебе не кажется, что ты смешон?

Григорий. Не кажется.

Возвращается Николай Петрович.

Николай Петрович. Удержать хочешь! Не пробуй. Ты нас не удержишь. За свои неудачи мстишь?! А в чем твои неудачи? Чем тебя обидели? Природа? Она дала тебе всего с лихвой. Люди? Они в лицо тебе смотрят, а ты к ним спиной. Много хочешь, высоко ставишь себя! Не люди должники твои, а ты им должник!

Григорий. Это не вы придумали, что человек должник на Земле. Не слишком ли дорого человеку обходится его рождение, что он всю жизнь оплачивает долги. Хорошо, я признаю, что человек должен. Но сколько? Мое время на земле — пятьдесят-семьдесят лет, но я уже уплатил на сто лет вперед. Так что я давно рассчитался за

свое рождение. Вам мало? Так вот... Чтобы не быть более обязанным, я объявляю себя нищим! Только так можно быть свободным. Принадлежать самому себе морально и физически.

Николай Петрович. Нищий... Верно. Чем жить-то будешь, кусочками побираться, а?

Григорий (*протянул руки*). Вот мое богатство.

Николай Петрович. Но ты же отказался от него.

Григорий. В бакенщики уйду.

Николай Петрович. Валяй. Только помни, Григорий: время нельзя остановить. К нам придешь. Завтра, через год, через десять лет, но — придешь... Пора, Илья.

Илья. Да, сейчас поедем. Я скажу пару слов на прощание... Вот и расстаемся, Григорий... Мы не переубедили друг друга. Тем лучше. Пускай жизнь убеждает нас. Что тебе сказать... Хорошо, что ты часовщик и только. И от твоего настроения не зависит жизнь десятков или тысяч людей. Собрать бы вас всех, равнодушных, тоскующих, неустроенных, заселить вами необжитый район и сказать: живите по своему уставу. Но — нет! Вы разбежитесь к нормальным здоровым людям. Потому что вам нужен наш труд, наше здоровье, наш воздух. Прощай, Григорий.

Илья идет в дом, навстречу Ирина.

Ирина. Илья... Я с тобой... Не возьмешь, одна уеду куда-нибудь...

Илья (*понял, что Ирина серьезно решила*). С билетом не получится... Осталось полчаса... Не достанем.

Николай Петрович. Достанем. Несите вещи... (*Уходит к машине.*)

Илья и Ирина уходят в дом. Григорий по-прежнему курит. Пароходные гудки. Из дома выходят с вещами Илья, Ирина, Ольга, Мария Петровна. Ирина задержалась, хотела подойти к Гри-

горию, не подошла, уходит. Вернулась. Ольга подбегает к Григорию.

Ольга. Гриша... Почему ты так, Гриша? (*Обняла.*) Ну, скажи мне что-нибудь... Я ведь люблю тебя, Гриша... Ты один у меня брат... Больше никого...

Григорий. Спасибо, Оля... Езжай... Будь счастлива. Она серьезно хочет уехать?

Ольга. Да, Гриша.

Григорий. Ничего... Напиши, ладно?

Ольга. Напишу...

Григорий. Ну, будь счастлива... (*Целует ее.*)

Ольга (*плачет*). Почему все так, Гриша...

Гудки машины.

Григорий. Будь веселой, это главное... Беги... (*Шутя отталкивает.*) Беги... Зовут...

Ольга поцеловала Григория и скрывается. Григорий смотрит, должно быть, еще ждет кого-то, но никто не появляется. Шум отъезжающей машины. Возвращается Мария Петровна, идет в дом, затем выходит обратно. Смотрит вокруг.

Видно, что она чувствует себя неуютно, одиноко.

Мария Петровна. Господи... Как пусто... И в дом не войдешь теперь... Правда, будто после похорон... Чужую дочь вырастила, замуж выдала... радоваться бы надо... А радости-то нет... (*Разгневалась.*) Всех разогнал! Разбежались, как от чумы. Радуйся! Что невесел? Кому хорошо-то сделал? Себе? Не вижу. Может, мать выгонишь? Господи... Что это сердце-то... Вот выпрыгнет... (*Медленно уходит в дом.*)

Пароходные гудки, длинные, зовущие. И тишина. Григорий беспокойно смотрит по сторонам. Он подавлен этой тишиной. И вдруг заиграли старинные часы в доме. Он убегает в дом и возвращается с часами. Часы играют. Он ударяет их о землю. Медленно идет по двору, опускается на скамейку. В глубокой тишине бьют часы.

Занавес

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. ШТЕЙН

Адрес редакции: Кузнецкий мост, 9/10. Телефоны: К 4-93-93, Б 1-11-63.

Художественный редактор В. Федоров

Технический редактор М. Корбозв

Сдано в производство 28/II—1963 г.

А 04970

Подписано к печати 24/IV—1963 г.

Уч.-изд. л. 20.89

Объем 12 п. л.
Формат 84×108¹/₁₆

Цена 1 руб.

Зак. 140

Московская типография № 4 Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза, Москва, ул. Баумана, Денисовский пер., д. 30.